

DE LA ESCRITURA A LA PANTALLA: LORCA, AMAT Y SU VIAJE A LA LUNA¹

Por *Gabriela Genovese*

Luego de una breve estancia en París, Londres, Oxford y Escocia, el 25 de junio de 1929 García Lorca llega a Nueva York, en compañía del catedrático socialista Fernando de los Ríos. El propósito declarado del viaje era conocer los adelantos teatrales que imperaban en el ambiente cultural estadounidense, y al mismo tiempo, tomar contacto con un idioma desconocido para el poeta, aunque luego de nueve meses de permanencia en la gran metrópolis el manejo de la lengua inglesa fuese por demás deficiente. Sin embargo, las razones de peso que lo impulsaron a protagonizar su experiencia trasatlántica responden a diversas causas: el fin de su relación amorosa con el escultor Emilio Aladrén, su traumática condición de homosexual y la ruptura de su amistad con Salvador Dalí y Luis Buñuel, a partir de las renovadas críticas contra el poemario gitano, que en opinión de muchos también se hicieron presentes en el film *Un chien andalou* (1929).²

¹ Queremos expresar nuestro reconocimiento a quienes por diferentes caminos colaboraron con nosotros, haciendo posible la concreción del presente ensayo: a la Fundación Federico García Lorca, en Madrid, que nos permitió el acercamiento a estudios específicos sobre *Viaje a la luna*; al Dr. Guillermo Carnero, Profesor del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante, quien nos remitió el trabajo de su autoría que incluimos en este estudio; a Esther López, Coordinadora de Cine y Televisión de Ovideo TV, en Barcelona, quien gentilmente nos cedió una copia de la versión filmica y de su *making off*; también al Dr. Javier Salazar Rincón, Profesor Tutor de Literatura Española y Teoría de la Literatura en el Centro Asociado de la UNED, La Seu d'Urgell (Lleida), colega y amigo que con generoso entusiasmo nos puso en contacto con material de difícil acceso. A todos ellos, nuestra renovada gratitud.

² El estreno del film tuvo lugar en París, el 6 de junio de 1929; la proximidad del viaje de Federico a Estados Unidos hace suponer que no asistió a esta presentación privada. No obstante, pudo tener acceso a la lectura del guión, ya que fue publicado en reiteradas ocasiones en la revista *La Révolution Surréaliste*, de notable circulación en los centros culturales neoyorquinos. Las palabras del poeta que

La permanencia de Federico en la metrópolis neoyorquina, en el plano ficcional queda plasmada en *Poeta en Nueva York*, un libro clave que marca el gran viraje dentro de su obra poética y teatral, a partir de la incursión del granadino en la estética surrealista. En forma paralela a la redacción de este poemario, Lorca lleva adelante la composición del guión cinematográfico titulado *Viaje a la luna*, de *La zapatera prodigiosa* (1930), y de dos piezas dramáticas de corte experimental, *Así que pasen cinco años* (1931) y *El público* (1933), a las que el propio autor, poco antes de morir, habría de juzgar como la concreción de su “verdadero propósito” en materia teatral (1991, III: 674).

El sondeo de Lorca en la estética cinematográfica ha suscitado, y continúa despertando, la curiosidad y el asombro del lector. Sin embargo, la presencia del cinematógrafo en su escritura no debe sorprendernos, ya que apenas comenzamos a transitar por el resto de su obra, advertimos que se trata de una de las tantas expresiones artísticas que despertaron el interés del autor, en una atmósfera cultural impregnada por la atracción hacia lo nuevo. Tengamos en cuenta que el cine representa para los intelectuales europeos el rasgo distintivo de la modernidad, razón por la cual muchas figuras trasladaron a sus obras los hechos y personajes que la pantalla les acercaba, haciéndolos armonizar con todo lo nuevo que impregnaba el escenario cultural de los años veinte, tanto en el arte de vanguardia como en el contexto de la sociedad de masas: el culto a la máquina, el auge de las teorías psicoanalíticas, la música del jazz, la radio, el fonógrafo.

Durante su estancia en Nueva York (1929-1930), Lorca conoció a Emilio Amero, un pintor y cineasta de origen mexicano que había filmado un cortometraje sobre el tema del maquinismo, con el título *777*. Influenciado por este trabajo, y a pedido del propio Amero, García Lorca escribió en el transcurso de dos días el guión cinematográfico *Viaje a la luna* y se lo entregó a su amigo para que evaluara la posibilidad de llevarlo a la pantalla.³ El proyecto no cuajó inmediatamente, pero la noticia del

Ian Gibson recoge en su biografía, confirman cabalmente el disgusto que para nuestro autor significó la realización de este corto cinematográfico: “Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama *El perro andaluz* y el perro andaluz soy yo” (1998b: 72). Para un conocimiento más profundo de los puntos de contacto entre *Un perro andaluz* y *Un viaje a la luna*, remitimos al lector al estudio de Agustín Sánchez Vidal (1988), como así también al artículo de Guillermo Carnero (2005).

³ Al referirse al surgimiento del proyecto cinematográfico de García Lorca, Amero señala: “Yo había acabado un corto de 35 mm titulado *777*, una cosa abstracta sobre máquinas expendedoras. El título procede de que los engranajes de la máquina se inmovilizaban componiendo el número *777*. Lorca vio la película una noche y [...] la posibilidad de escribir un guión en el estilo de *777*, que privilegiase el empleo directo del movimiento. Una tarde se puso a trabajar en mi casa, redactándolo. Cuando se le ocurría algo, agarraba un papel y lo ponía por escrito rápidamente, tomando notas sin pensar: así es como él escribía. Al día siguiente volvió, y añadió escenas que se le habían ocurrido por la noche. ‘Adelante’, me dijo cuando terminó, ‘mira qué puedes hacer con esto. A lo mejor sale algo’” (citado por Richard Diers, 1963 en 1998: 183-184).

asesinato de Federico impulsó a Amero a concretar la filmación, en homenaje a su autor; sin embargo, el rodaje quedó inconcluso, y el manuscrito permaneció inédito durante más de tres décadas, ya que Emilio Amero nunca autorizó su edición.

No obstante, preparó una transcripción del texto alejada de lo escrito por Lorca, versión que presentaba ciertas alteraciones en cuanto a la numeración y la división de las unidades propuestas por el granadino en el original. Sólo entonces consintió que el texto, ahora convertido en una traslación desvirtuada, fuera traducido al inglés por Berenice Duncan con el título *Trip to the Moon*, y dado a conocer por la revista norteamericana *New Directions*. La noticia de esta traducción apareció mencionada en el artículo de Richard Diers “A film script by Lorca”, publicado en 1963 en el número 5 de *Windmill Magazine*.

Si bien circularon algunas versiones basadas en traducciones indirectas del inglés al castellano, la primera edición en español se conoció recién en 1980. Se trata del guión que publicó la hispanista francesa Marie Laffranque, a partir del rastreo y articulación de fragmentos en inglés. En 1989 el manuscrito original fue adquirido por la Biblioteca Nacional de Madrid a la viuda de Amero, y en él se basó Antonio Monegal para publicar, en 1994, la versión fidedigna del guión cinematográfico escrito por Lorca.⁴ Habrá que esperar hasta 1998, para que su transposición a un texto fílmico se concrete, a través del cuidadoso e interesante trabajo del pintor y escenógrafo catalán Frederic Amat.⁵

⁴ La edición de Monegal (*Viaje a la luna (Guión cinematográfico)*, Valencia: Pre-Textos), que reproduce fotográficamente el manuscrito original, y en la cual nos apoyamos para este trabajo, consta de 72 secciones. En 1991 Christopher Maurer había publicado una versión inglesa (*Collected poems*, Nueva York: Ferrater Straus Giroux), basándose también en el original español, aunque en esta ocasión nos encontramos con la división del texto en 73 secuencias. En rigor, sostiene Miguel García Posada, esta variación a la hora de segmentar el guión responde a un equívoco por parte del propio Federico, ya que en el manuscrito, “un borrador de 12 páginas, de las cuales las dos primeras están escritas por las dos caras, aunque falta una hoja, que hubiera sido la cuarta, [...] Lorca repite el mismo número en dos ocasiones (el 23 y el 32) y en otro momento se salta un número (el 44), por lo que hay de hecho 72 secciones, como precisa Monegal; Maurer computa 73 con el criterio de numerar aparte el letrero del título de la página que falta” (García Lorca, 1998, 10: 51). Dado que cada una de las partes en que se divide el texto no se ajusta a los rasgos que definen a las unidades cinematográficas denominadas *planos*, *secuencias* o *escenas*, para referirnos a estas divisiones arbitrarias propuestas por el autor -seguramente pensadas como meras indicaciones para un futuro realizador de la obra, que habría de rodarla siguiendo un criterio personal- emplearemos denominaciones tales como “segmento”, “sección”, “fragmento”, “apartado”, “unidad” y términos afines, señalando a través del uso de corchetes su numeración dentro del guión.

⁵ A decir verdad, inicialmente se trató de un proyecto conjunto entre Amat y el cineasta segoviano Javier Martín Domínguez, que contaba con el apoyo de la Fundación García Lorca. Sin embargo, la ruptura de la relación amistosa entre ambos directores hizo que cada cual, por separado, filmara su propia versión del guión cinematográfico. De los dos trabajos, el que recibió el apoyo de la Fundación fue el del realizador catalán. Con motivo del centenario del nacimiento de Federico, el film se estrenó el 17 de junio de 1998 en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, donde se proyectó durante septiembre, octubre y noviembre de ese mismo año. La película, con música original de Pascal

PREFIGURACIÓN DEL VIAJE

Intentar una aproximación hermenéutica al guión de *Viaje a la luna* supone reconocer que el mismo representa una instancia intermedia entre lo literario y lo fílmico. Esta hibridez de formas determina que no podamos abordarlo ni como un texto literario, ni como una película, puesto que participa de ambas categorías al mismo tiempo, sin llegar a ser plenamente ni una ni otra; hecho que nos lleva a considerarlo como una conjunción entre las dos variantes.

La distancia que separa la composición del texto -1929-, de su trasvase a un texto fílmico por parte de Frederic Amat -1998-, estaría determinando que el guión escrito por Federico resultara anacrónico con respecto a las posibilidades de realización que ofrece el cine actual. Sin embargo, más allá de lo que este presupuesto podría significar, Lorca se muestra en esta obra como un hábil artífice de las técnicas y procedimientos que ya el cinematógrafo de los años veinte ponía a su alcance.

Al igual que en gran parte de su prosa metatextual, donde el granadino teoriza acerca del acto de creación poética, en *Viaje a la luna* también está presente la reflexión metadiscursiva sobre las posibilidades de expresión del cinematógrafo mudo. En esta oportunidad, la presencia del teatro y del cine está contenida en el guión -del mismo modo que habrá de hacerse presente en su puesta en imagen-, a través de eficaces alusiones o de indicaciones directas a estrategias dramáticas y cinematográficas dentro del propio texto, referidas a aspectos vinculados al montaje, al empleo del fundido en negro o en blanco, al acto de representación reflejándose a sí mismo, al uso de sobreimpresiones, al movimiento de la cámara, como también a la incorporación del color (cf. [14]); propuesta que convierte a Federico en un adelantado, ya que esta innovación aún no era posible de llevar a la práctica en los años en que se escribe la obra.

Aunque la historia del manuscrito representa por sí misma las peripecias de una narración cinematográfica, el proyecto de su autor, que apuesta por la recreación de un texto verbal en imágenes visuales con absoluta ausencia de diálogo, no presenta un hilo argumental *strictu sensu*, sino una sucesión de fragmentos presuntamente conectados entre sí de manera aleatoria, es decir, sin ajustarse a las reglas del razonamiento lógico. Es precisamente ese encadenamiento de unidades en apariencia desarticuladas -y sobre esto habremos de volver-, lo que determina que el guión adquiera la configuración de un sueño.⁶ No obstante, haciendo un esfuerzo de abs-

Comelade, coreografía de Cesc Gelabert y fotografía de Tomás Pladevall, fue seleccionada para los Premios Goya 1998 al mejor cortometraje.

⁶ Las teorías freudianas, de las que Lorca, Dalí, Buñuel y muchos de sus compañeros de la Residencia de Estudiantes tenían conocimiento, circulan como una corriente de fondo en las obras de

tracción de lo que allí se nos muestra, es posible ofrecer una mínima versión de acontecimientos que, en principio, dan cuenta de la crisis de identidad de un niño, luego convertido en adolescente y posteriormente en un hombre joven, situado en un ambiente poblado de signos de violencia y de referencias sexuales.⁷

Esta voluntad de contar una historia apartándose de la linealidad y de la coherencia narrativa, que hacia 1920 la estética cinematográfica dominante ofrecía a los ojos del espectador, da cuenta de los cruces y encuentros que el autor establece entre este texto y su producción escritural e iconográfica anterior y simultánea a la creación del guión, y a la vez nos habla de los intercambios y de los antagonismos que Lorca compartía con algunos de sus coetáneos.⁸ Al finalizar esta década, Lorca apela a un nutrido caudal de metáforas y de símbolos que el surrealismo afianzado en España había puesto en circulación. Si bien se trata de una materia prima que el poeta ya había incorporado en sus composiciones neopopularistas -de manera particular en *Romancero gitano* (1924-1927)-, al trasvasarlas a su producción de corte experimental las reelabora y las enriquece, aunándolas en una red de asociaciones con las que logra construir lo que él mismo concibe como una “lógica poética”, cuyo juego consiste precisamente en abolir los límites de la lógica racional para alcanzar una realidad diferente, para *des-realizar* lo dado y en su lugar ofrecer un modelo de realidad que sustituya la conocida y vigente (cf. “Un poeta en Nueva York”, 1991, III: 348).

los intelectuales españoles durante los años veinte y treinta. Muchos de los postulados que su autor elabora en *La interpretación de los sueños*, son recuperados por Federico en este guión para dar al conjunto de las secuencias una “lógica de sueño”, estrategia que el poeta había ensayado tempranamente en su *Romancero gitano* (cf. Francisco Umbral, 1968 en 1998:149-150). La atmósfera onírica que el granadino propone en el texto, se manifiesta abiertamente en el segmento [50], donde los jóvenes congregados en un bar no pueden alzar los vasos que el camarero les ha servido y “luchan en una angustia de sueño”.

⁷ No es nuestro propósito detenernos en cada uno de los apartados que conforman el guión, sino poner en relación aquellos aspectos que hagan posible una lectura de conjunto, una suerte de panorámica diseñada a partir de la articulación de fragmentos. Algunos estudios críticos en los que se apoya nuestro trabajo ofrecen, con mayor o menor detenimiento, un abordaje sintagmático y pormenorizado de los segmentos que estructuran *Viaje a la luna*. Remitimos al lector interesado en un análisis del guión según las características aquí apuntadas al capítulo final del trabajo de Martínez Cuitiño (“Análisis de *Viaje a la luna*”, 2002), al artículo de Guillermo Carnero (2005), como así también a la edición anotada del texto a cargo de Antonio Monegal (1994).

⁸ “Sin duda, -señala Frederic Amat- Lorca era consciente de las posibilidades poéticas, dinámicas y psicoanalíticas de la cámara, y debió sentirse estimulado por muchas creaciones prodigiosas del aún reciente medio de expresión. *Viaje a la luna* no ignora las ideas de Eisenstein acerca del montaje como colisión de secuencias enfrentadas, ni las miradas de Buster Keaton, Murnau, Pudovkin, Stroheim o Abel Gance, ni los ritmos visuales del cine de vanguardia de los años veinte en las obras de René Clair, Man Ray, Marcel Duchamp o F. Léger. En esa década, pintura y cine hallaron una fecunda comunión” (1998b: 192-193). Para un mayor acercamiento a la relación intertextual entre cine, escritura y pintura presente en la obra de los vanguardistas españoles, en diálogo con otros artistas de su tiempo, véase el completo panorama que ofrece el trabajo de Román Gubern (1997).

La denominación que el autor elige para su obra coincide con el título del corto cinematográfico de George Méliès (*Le voyage dans la lune*, de 1902) y con el del guión que en 1928 Gilberto Owen escribió para Emilio Amero; proyecto que sí fue filmado por el cineasta mejicano, aunque de él no se conservan testimonios. Es lícito suponer que, o bien en su infancia, o bien a través de los ciclos de proyecciones que Buñuel coordinaba en la Residencia de Estudiantes de Madrid, Lorca tuviera acceso a la cinta muda de Méliès, como también cabe imaginar que su amistad con Amero lo había puesto en conocimiento del trabajo de Owen.

De igual manera, las frecuentes alusiones al escenario de Manhattan en muchas de las composiciones de *Poeta en Nueva York*, autorizarían a establecer una relación entre el título elegido por Lorca y el nombre dado a una de las atracciones -un ciclorama denominado *Trip to the moon*- que el poeta había visto en el parque de diversiones de Coney Island. Tampoco resultaría incorrecto arriesgar la hipótesis que el autor hubiese proyectado hacer realidad, a través del guión, el sueño americano de lanzarse a la conquista del espacio, por entonces en boga en las producciones de ciencia-ficción hollywoodenses.

Sin embargo ninguna de estas presuposiciones encuentra cabida en este proyecto cinematográfico. En *Viaje a la luna*, curiosamente es esta misma luna invocada desde el título la que menos aparece en el guión -únicamente la veremos asomar en los segmentos [17], [18], [45] y [72]-, del mismo modo que el viaje que allí se anuncia no remite a ningún desplazamiento físico por la órbita espacial, sino que propone un traslado hacia el despuntar del mito griego y judeocristiano, una presencia recurrente en el conjunto de la producción de García Lorca.

Mitos, símbolos, metáforas, estos son sin duda los materiales que apuntalan la escritura del granadino, en una singular amalgama donde confluyen la palabra escrita, lo gestual, la imagen, el dibujo, la escultura y la pintura.⁹ En su incursión cinematográfica, Lorca no apela a un lenguaje narrativo para construir una diégesis organizada, ni tampoco se vale de estrategias dramáticas para componer las acciones y los personajes, sino que explota al máximo de sus posibilidades la naturaleza poética que caracteriza a las imágenes, haciendo de *Viaje a la luna* “un complejo entramado

⁹ A pesar de los esfuerzos de un sector de la crítica por ofrecer una sistematización del universo simbólico que elabora nuestro poeta, el carácter reduccionista que revisten estos trabajos acaba por desestimar la diversidad de sentidos que Lorca le atribuye a determinados símbolos recurrentes en su obra. Frente a la pretendida univocidad semántica que destacan estos estudios, se impone el manejo deliberado de la polisemia simbólica, diseminada por la imaginería lorquiana tanto en su producción gráfica como escritural. Sin duda, la luna constituye una presencia emblemática en la obra de Federico, pero no menos frecuentes son la antropomorfización del cosmos y las alusiones al reino animal, a la flora, al espectro cromático, como así también a lo inanimado y a lo fluyente; todos ellos coexistiendo en una singular amalgama donde se conjugan lo positivo y lo negativo, la vehemencia y la pasividad, lo perseguido y lo aceptado, la autenticidad y el disfraz, la vida y la muerte.

de metáforas”, que giran en torno a un eje central, cuyo referente se define por la ausencia (Monegal, 1987: 244). “Se trata -dirá este crítico, y con él coincidimos- [...] de una representación metafórica del deseo y de su frustración” (1987: 245), que trasciende las fronteras de lo particular para alcanzar una validez universal; de ahí que el significado de la luna, como metáfora esencial en torno a la cual gravitan las demás variantes particulares, haya que buscarlo en el conjunto de la producción lorquiana perteneciente a estos años.

A pesar de la predilección del granadino por dotar a su obra de un sustrato mítico, ninguno de estos relatos ha despertado tanto interés en nuestro poeta como el mito del andrógino, al que Platón aborda en su memorable diálogo *El Banquete* para explicar el misterio de la atracción entre los géneros. Recordemos que en su discurso de elogio al amor, Aristófanes, uno de los siete comensales de este diálogo, señala que la “primitiva naturaleza humana” se componía de tres géneros, que presentaban una forma esférica constituida por dos mitades: el doble masculino, descendiente del Sol, el doble femenino, descendiente de la Tierra, y el andrógino, que participaba de los dos anteriores y al que se lo asociaba con la Luna, por hallarse situada entre “uno y otro astro” (188 e/190 b en 1979: 575). La fuerza e inteligencia que caracterizaba al tercer sexo hizo que el poder de los dioses se viera amenazado, razón por la cual Zeus decidió dividirlos y, desde entonces, las mitades separadas andan en busca de su mitad complementaria.

En el mito platónico, el andrógino, que se corresponde con la luna, representa la unión de los contrarios y, por lo tanto, el anhelo de perfección. Asimismo, Lorca encuentra en la doctrina judeocristiana una fuente común con el relato griego: el mito bíblico del Génesis concibe a Dios y a su criatura, hecha a imagen y semejanza de su creador, como andróginos, y de esta misma naturaleza participa su Hijo Jesucristo -“Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó: macho y hembra los creó” (Gn I, 27)-. Esta valoración que el granadino le otorga a la tradición religiosa se advierte en la profusión de imágenes cristológicas que afloran en su escritos poéticos -*Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York*, *Diván del Tamarit*- y teatrales -*Así que pasen cinco años* y *El público*-, como así también en *Viaje a la luna*.

De los dos dibujos diseñados por Lorca para incorporar al guión, el único que lleva título y fecha es el que el autor incluye en el texto: *Muerte de Santa Rodegunda* (Nueva York, 1929) -el mismo que Amat toma en cuenta para su película-. La imagen de esta mártir que se desangra por el sexo y vomita -como las cabezas mutiladas y los personajes del bar que aparecerán más adelante-, a la par que brotan cuatro manchas de sangre de su corazón, ha llevado a un sector de la crítica a proponer una identificación entre la figura de la santa con la del poeta, ya que estas máculas guardan una estrecha relación con las que aparecen en los autorretratos de Federico

correspondientes a estos años. Asimismo, las miradas coincidentes han visto en el personaje del “hombre de las venas” un desdoblamiento de nuestro escritor (cf. Martínez Cuitiño, 2002: 127 y sig.). Al respecto, señala el crítico argentino, “entre esta santa que tiene como cuatro cortes o heridas sobre el costado izquierdo y el Cristo crucificado se acortan las distancias. La santa parece representar, dentro de la simbología sincrética del autor, la versión femenina del Cristo andrógino que aparecerá poco después en el guión” (129).

Si abrimos el campo de nuestra mirada al conjunto de la obra lorquiana, encontramos una prefiguración del proyecto cinematográfico en un poema en prosa escrito por Federico a comienzos de 1918, pero de publicación póstuma, titulado “Pierrot. Poema íntimo”. Se trata de un texto juvenil, de marcada impronta autobiográfica, donde asoman las huellas de la perplejidad que desde su producción temprana embarga al poeta, frente al deseo erótico que pone al descubierto lo que García Lorca denomina “tristeza de fisiología” (1998, 29: 116) -en una carta dirigida a Adriano del Valle, en el mismo año, volverá a referirse a “la abrumadora tragedia de fisiología” (1991, III: 692)-. Allí, el personaje de Pierrot que da título a la composición, y *alter ego* del autor, señala:

“Siento en mi alma la nostalgia mortecina de la luna. Sospecho que voy a ser un Pierrot de un ideal que no besaré. [...]

Yo soy una máscara eterna. A veces, las más, soy Pierrot. A veces soy Arlequín. [...]

Soy una máscara desgranada...y no puedo quitarme el antifaz...” (1998, 29: 118-119).

La presencia embrionaria que enlaza a esta prosa juvenil con el guión cinematográfico, se advierte desde el título mismo, dando cuenta del carácter reflexivo y simbólico que el tema de la androginia reviste en la obra del granadino desde sus comienzos, al amparo de los diálogos platónicos, que como una corriente de fondo circulan y dan unidad al conjunto de su producción escrita y plástica. En adelante, Pierrot habrá de reaparecer convertido en Arlequín -ya sea a través del nombre propio o del sustantivo común-, como un modo de ocultar, y al mismo tiempo de hacer presente, la ambigüedad -y la heterodoxia- atribuida a este personaje.¹⁰

En *Viaje a la luna*, lo veremos aparecer en la trilogía donde confluyen el niño, el muchacho y el hombre de las venas, a través de un juego de mutaciones tan grato a

¹⁰ La dualidad sexual o la naturaleza asexuada que caracteriza a los arlequines, pierrots y adolescentes se advierte en una composición temprana de Federico, titulada precisamente “Arlequín”: “Teta roja del sol./ Teta azul de la luna.// Torso mitad coral,/ mitad plata y penumbra” (*Canciones*, 1991, I: 287).

Federico en su producción neoyorquina. Del mismo modo, la invocación a Selene, personificación de la luna en el universo mítico griego, estará presente a través de su identificación con Elena, mediante un juego de apariciones y ocultamientos que habrá de ir jalonando cada uno de los tramos de este viaje introspectivo que plantea el autor.

Sin embargo, a diferencia del andrógino platónico, en la mitología personal de Lorca la búsqueda del amor se presenta de antemano como un fracaso, ya que lo que se persigue no es la reunión con el contrario a la que hacía referencia Aristófanes en el diálogo platónico, sino con un *otro* masculino, homosexual.¹¹ En el simbolismo que Federico le asigna a esta búsqueda de fusión, no hay complementariedad sino disparidad, razón por la cual el andrógino, tal como nuestro poeta lo concibe, alcanza su integridad en sí mismo. Ello explica el constante anhelo en la obra del granadino de regresar al Paraíso anterior a la caída, búsqueda que equivale al deseo de alcanzar la fusión armónica de los contrarios y que sólo se hará posible con la muerte.¹²

El baile de los números 13 y 22 que nuestro poeta sitúa al comienzo del guión, abriendo el juego de polaridades cromáticas, representa simbólicamente el deseo de dualidad y su imposible concreción.¹³ El uno expresa la soledad radical. El dos

¹¹ En su *Diccionario de símbolos*, Cirlot señala que Géminis es el tercer signo zodiacal, el que asume la significación general de los gemelos. De estas dos naturalezas, una está asociada con el blanco, y la otra, con el negro; al mismo tiempo que una se identifica con la creación, y la otra, con la destrucción. En correspondencia paralela con el mito del andrógino primordial, se distinguen dentro de Géminis dos momentos diversos: el primero, llamado “Géminis celeste”, donde los contrarios aparecen fusionados en una unidad, y el segundo o “Géminis terrestre”, donde los contrarios se muestran en conflicto. Fuera del orden mítico, es decir, ya en la esfera existencial, encontramos la tercera fase que corresponde a la escisión e individualización de los opuestos, que por su carácter dinámico tienden a la perpetua transformación en su contrario. Azorosamente, o no, Federico nace a comienzos de junio, mes al que corresponde la influencia de este signo.

¹² La distancia que separa al andrógino del mito griego, de su recreación en la escritura vanguardista de Federico, donde la unicidad se clausura en sí misma, anulando la aspiración a reunirse con su mitad complementaria, vuelve a hacerse presente en “Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)”, escrito a comienzos de 1930 e incluido en *Poeta en Nueva York*. En esta oportunidad, con ligeras variantes a lo largo de la composición, Lorca señala: “Y la luna./ ¡La luna!/ Pero no la luna” (1991, I: 511).

¹³ Si bien el manejo del color estaba acotado al empleo de combinaciones acromáticas, Lorca despliega a lo largo del texto una sugerente variedad de contrastes y gradaciones entre el blanco y el negro. La significación connotativa que revisten estas coloraciones no es ajena al autor, que ha sabido extraer de los diferentes reflejos su fuerza semántica para dar corporeidad a la imagen, allí donde la ausencia de la palabra no anula la manifestación de lo poético. Según lo expresa Juan Eduardo Cirlot (1958 en 1998), la presencia simultánea del blanco y el negro posee un valor simbólico que puede expresar contraposición, dada por el contraste entre lo positivo y lo negativo, como así también polaridad simultánea, o mutación sucesiva y alterna. La importancia extrema que reviste esta fórmula dual se relaciona con el significado del número dos y con el mito de Géminis. La presencia del negro corresponde, al igual que en alquimia, a la etapa inicial y germinal, puesto que inaugura el camino de búsqueda hacia la sabiduría primigenia y, por tanto, oculta. Por su parte, el blanco posee una vinculación con el sol, y por ello adquiere un valor positivo y espiritual; sin embargo, al manifestarse como lividez,

aspira a la integración en una pareja, pero esta imposibilidad se traduce en dos unos disociados. El tres confirma el fracaso de la procreación entre sexos iguales. Esto explica que Lorca integrara al uno y al tres, en tanto que aspiraciones imposibles, en una misma conjunción, y que desdoblara al dos en función de su anhelo de duplicidad, tal como parecen confirmarlo los siguientes versos pertenecientes a “Pequeño poema infinito”: “Pero el dos no ha sido nunca un número/ porque es una angustia y su sombra” (*Poeta en Nueva York*, 1991, I: 547).¹⁴

Viaje a la luna es al mismo tiempo un buceo introspectivo del yo y una indagación acerca de la condición humana, a partir de la recreación y profundización del mito del andrógino primordial, donde lo femenino y lo masculino convergen en esa unidad que antecede a la partición de los géneros. La idea de la separación y de la caída de la unidad primigenia está presente de igual manera en el pensamiento platónico y en el judaico, y ambas doctrinas confluyen en la obra de nuestro poeta para configurar una mitología personal, poblada de reminiscencias culturales que alternan con la singularidad de su imaginería vanguardista.

Creador de metáforas, hizo de la luna el punto de partida y el destino final de un viaje jalonado por diversas líneas de lectura solidarias unas con otras, donde se conjugan la tradición y la novedad. El cinematógrafo, esa inquietante trabazón de formas y expresiones, no fue ajeno a la mirada atenta y reflexiva de Federico: en su única incursión en la estética de la imagen en movimiento supo dar cabida a la fic-

representa la muerte, razón por la cual se le atribuye un origen lunar. Por su parte, el azul -expresamente señalado por Federico en el segmento [14] e incorporado con gran sutileza en la obra de Amat- marca la zona intermedia entre el blanco y el negro, ya que puede oscurecerse hasta devenir en absoluta negritud, o aclararse, participando así de la luminosidad propia de lo diurno. Al igual que sucede con los colores, Cirlot destaca en su *Diccionario de símbolos* la naturaleza ambivalente de la luna, por un lado asociada con la vida, sobre la que proyecta la influencia de sus ritmos y periodizaciones, y, por otro, relacionada con la muerte, en tanto expresión del devenir temporal que concluye con la muerte: mientras el cuarto creciente y el plenilunio manifiestan el estado de plenitud, la fase menguante y el novilunio, son testimonio del consecuente ocaso y desaparición.

¹⁴ Una vez más se impone aquí la necesidad de visualizar las hebras comunes con que Federico tensa la trama de su escritura, a través de una remisión intertextual al conjunto de su obra. En el poema en prosa “Suicidio en Alejandría” (1928) encontramos una primera alusión a los números 13 y 22, en un marco de inestabilidad y conflicto: “Pasaba un automóvil y era un 13. Pasaba otro automóvil y era un 22. Pasaba una tienda y era un 13. Pasaba un kilómetro y era un 22. La situación se hizo insostenible. Había necesidad de romper para siempre” (1991, III: 156). En cuanto al uno, dicen los personajes en *El público* (1930): “Centurión. (*Escupiendo.*) Uno es uno y nada más que uno./ Emperador. Y no hay dos” (1991, II: 618). La imposibilidad de realización que anida en cada uno de estos números se hace explícita en el cuadro tercero de esta misma pieza experimental, en boca de Los Tres Caballos Blancos: “Amor, amor, amor./ Amor del uno con el dos/ y amor del tres que se ahoga/ por ser uno entre los dos” (1991, II: 639). Otra composición embrionaria de esta problemática recurrente en la obra de Federico lleva el título “Teoría de amor” y fue escrita durante la estancia del poeta en Cuba, en 1930; el conjunto de los versos señalan: “Uno solo y son dos./ Dos y es un corazón./ Mil y es un solo dolor./ Dos y es ninguno de los dos./ ¡Oh luna mía!/ ¡Oh teorema del amor! (1998, 6: 87).

ción dentro de la ficción, convirtiendo a la luna en una gran pantalla de las restantes imágenes, y de sí misma.

Coincidimos con Antonio Monegal en destacar el carácter significativo que la luna adquiere en el segmento [45], apartado que funciona como una suerte de resumen para el espectador de los elementos puestos en juego. Los tres personajes que se dan cita en esta unidad -una reminiscencia de los tres Hombres de *El público*, y de los personajes de “Fábula y rueda de los tres amigos”, de *Poeta en Nueva York*- obtienen, a partir de sus particulares visiones de la luna, diferentes representaciones de esta metáfora común que funciona como eje central del guión, hecho que Monegal explica en estos términos:

La anotación que hace Lorca, innecesaria en el guión de cine, de que la primera luna aparece ‘en la pantalla’, aunque posiblemente sea casual, abre a una interesante lectura sobre el fenómeno cinematográfico, según la cual la luna es a la vez metáfora de la película misma y una segunda pantalla sobre la que la película se desarrolla: una pantalla redonda sobre una cuadrada. Lo que no es casual es que la tercera luna esté dibujada sobre fondo blanco; fondo que vuelve a representar la pantalla y dibujo que subraya el *artificio* indisociable del fenómeno cinematográfico y del proceso de metaforización puesto en juego en el texto (García Lorca, 1994: 25).

Perplejo ante la encrucijada que una y otra vez se dibuja en su obra, Lorca se descubre oscilando “entre los equilibrios contrarios” (*Poeta en Nueva York*, “Poema doble del lago Edén”, 1991, I: 490). *Viaje a la luna* trasciende el conflicto particular de un sujeto sexuado y abre el espectro hacia otras dimensiones de la condición humana. Si el disfraz, el simulacro y el sometimiento representan la contracara de la plenitud de lo vital, sólo la integración armónica de los opuestos implícita en el andrógino hará posible la disolución de lo dispar. La muerte -ese “minuto intransitable” como supo llamarla Federico- será la estación final de la travesía, la clausura de un itinerario trazado en paralelo con las fases de luna, que asoma y muere en su tenaz sínfin. “La luna es el perpetuo/ ocaso” escribe Federico en 1920 (*Poemas sueltos*, “Salomé y la luna”, 1991, I: 616), y al concluir esta misma década reafirma su sentencia en letra de pantalla.

JALONES DE UNA TRAVESÍA

Las siete décadas que separan la creación del guión, de su puesta en celuloide, suponen una serie de cambios y evoluciones en la estética del cinematógrafo, plausibles para potenciar el carácter autónomo del film con respecto al texto base. No

obstante, contrario a lo que estas determinaciones parecieran señalar, entre el texto escrito por García Lorca y la versión cinematográfica de Frederic Amat ha mediado un diálogo coincidente entre dos artesanos de la imagen, favorecido por el conocimiento por parte del catalán de la obra del poeta granadino.

En 1986, Amat había colaborado con Fabià Puigserver en el diseño del vestuario y de la escenografía para el montaje de *El público*, que dirigía Lluís Pasqual. Fue entonces cuando tomó contacto con una versión del guión en inglés, y se abocó a dilucidar el sentido de cada una de las imágenes. Más tarde, tras la publicación en España del texto fidedigno de *Viaje a la luna*, comenzó a construir el *storyboard*, a perfilarlo en cada uno de los planos para “hacer visible la idea del poeta” (Amat, 1998b: 193), y al mismo tiempo, para ofrecernos una mirada propia y novedosa.¹⁵

La naturaleza pictórica que caracteriza a esta puesta en imagen confirma lo apuntado en líneas precedentes: Amat lleva a cabo la transposición de una gran metáfora plástica y verbal a un soporte visual, metáfora que se muestra a sí misma en todas sus posibilidades de condensación. Al igual que en el texto escrito, en la versión cinematográfica el eje que nuclea las restantes manifestaciones de esta alegoría vuelve a ser la luna, como pantalla donde se exhibe el acto mismo de la representación filmica.

El dibujo circular que caracteriza a la luna y a la lente de la cámara, a la par que establece un juego de distancias y de correspondencias entre una y otra realidad, va diseñando desde el comienzo del film la trayectoria de una circunferencia, a través de la cual se irá configurando la trama diegética. Sobre la pantalla negra que da comienzo a la película, el espectador ve asomar un círculo luminoso, imagen donde por primera vez convergen la referencia a la luna y la puesta en serie del proceso del filmación, a través del recurso denominado “apertura de iris”. En adelante, como tendremos ocasión de referirlo inmediatamente, esta identificación entre las dos entidades habrá de ir jalonando la travesía en cada uno de sus tramos.

La aparición progresiva en el centro de esta circunferencia inicial de los barrotes de la cama de hospital -la misma que volverá a aparecer al final de la historia, cuando ya ha tenido lugar la muerte del joven-, anticipa el trazado de coordenadas con que Amat ha ido reconstruyendo el universo poético lorquiano. Tengamos presente que el conjunto de la obra de Federico está atravesado por la colisión de fuerzas contrarias.

¹⁵ En palabras de Antonio Monegal, “uno de los gestos más interesantes de la intervención de Amat ha sido situar *Viaje a la luna* en nuestra contemporaneidad, no sólo tecnológicamente, sino inscribiendo en la película el rastro de la evolución de la historia de la cultura desde que Lorca redactara el guión. [...] Mientras subraya las conexiones con *El público*, con *Poeta en Nueva York* y con los dibujos de Lorca, Amat se ha permitido incorporar a la película algunos ecos visuales que evocan a Man Ray, a Emst, a Duchamp, a Magritte, a Buñuel y Dalí, y a más remotos antecesores, como Mantegna y Courbet, enriqueciendo así el entramado significativo de la obra” (<http://canales.ideal.es/lorca/cine.html>).

La intolerancia colectiva, que en la escritura del granadino se potencia en múltiples direcciones, constituye el eje gravitatorio en torno al cual se ordena el variado repertorio de fórmulas antagónicas: frente a la “voz secreta del amor oscuro”, la mirada alerta y las voces atronadoras del patriarcado se convierten en “martillo de los siglos” (*Sonetos de amor*, “[Ay voz secreta del amor oscuro]”, 1991, I: 947, y *Libro de poemas*, “Prólogo”, I: 87, respectivamente), y es esta imposibilidad de acomodación del personaje ante una realidad hostil y opresiva la que impregna el texto fílmico. En rigor, el principio abarcador que vertebra las páginas de García Lorca no es otro que la asombrosa conjunción entre Eros y Thánatos; amor y muerte puestos en situación dialéctica, para dar testimonio de la constante disolución y el eterno renacer de los seres animados, con que el pensamiento mítico explica el carácter cíclico de nuestra existencia.

Las fases completas de la luna -plenilunio y novilunio- que Amat pone en escena de manera alternada, operan como indicios evidentes del paso del tiempo y, a la vez, al quedar asociadas en la mente del espectador con las posibilidades de encuadre de la cámara cinematográfica, hacen visible el juego especular de la metaficción. La puesta en lenguaje fílmico de lo apuntado por Lorca en el segmento [16] -“cada huella de pie [se disuelve] en un gusano de seda sobre una hoja en fondo blanco”-, apela a la inclusión del color azul propuesta por Federico en otro tramo del texto (cf. [14]), mientras la pantalla se va poblando de retículas que, sin duda, el receptor habrá de asociar con la lente de la cámara que busca ajustar el encuadre sobre un objeto en particular. En efecto, esta presuposición se concreta mediante la inclusión -ahora sí- de una única retícula que ocupa el centro de la imagen, dejando instalada, a través de un travelling óptico, una circunferencia de color blanco, donde simultáneamente convergen el círculo lunar y el del teleobjetivo.

En el fluir de la trama, la conjunción *luna-muerte* inaugura el ciclo de apariciones y ocultamientos que progresivamente se va perfilando. El dominio gradual y certero con que esta identificación se impone en el devenir de la textualidad fílmica, sin duda habrá de garantizar el efecto de recepción que el guionista y el cineasta se han propuesto alcanzar: “[17] De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta un cielo con luna”.¹⁶

¹⁶ Lorca encuentra en el fundido encadenado la máxima expresión de la metáfora tal como él mismo la concibe en su célebre conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora” (1926): “La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación. El cinematográfico Jean Epstein dice que ‘es un teorema en que se salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión’. Exactamente” (1991, III: 230). La incesante cadena de transformaciones que experimentan las imágenes en el guión y en la versión fílmica, instala en la conciencia del receptor esta asociación intrínseca al concepto mismo de metáfora que destaca Federico, donde necesariamente tiene lugar una “traslación de sentido” entre el primer término y el segundo.

Lorca parece haber concentrado en este tramo del guión la mayor carga del potencial comunicativo atribuible a los símbolos y mitemas que apuntalan la historia, situación que exige un comentario en detalle. En la unidad [18], “la luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos y se disuelve sobre -[19]- dos niños que avanzan cantando con los ojos cerrados”. Coincidimos con Martínez Cuitiño en señalar que esta cabeza representa “un paso intermedio en el mito del andrógino, entre la luna partida y la gemelación en dos niños que avanzan con los ojos cerrados, sin comprender aún este desprendimiento de la unidad” (118).¹⁷

Las manchas de tinta que salpican a los niños crecen hasta ocupar la totalidad de la pantalla, y a continuación se concentran en un círculo negro; procedimiento que vuelve a dar lugar a una doble lectura por parte del espectador. Esta circunferencia alude a la luna, ahora en su fase nueva, y a la vez muestra cómo el foco de la cámara cierra la imagen que hemos visto abrirse exactamente al comienzo del film, a través del llamado “cierre de iris”. Esta presencia del cine dentro del cine a la que antes nos habíamos referido, queda reforzada por una breve sucesión de fotogramas en blanco, acorde con la propuesta lorquiana presente en el segmento [21] del guión: “Un plano blanco sobre el cual se arrojan gotas de tinta. (Todos estos cuadros rápidos y bien ritmados.) Aquí un letrero que diga *No es por aquí*” (cursiva en el original).¹⁸

Podemos leer la expresión del letrero como una conclusión parcial de todo lo expuesto hasta aquí, de modo tal que el conjunto de las secuencias anteriores alcanza el estatuto de un tanteo o reconocimiento de una topografía que, examinada desde diferentes posibilidades -de ahí la recurrencia en el film a las distintas faces de la luna-, permite formular esta aseveración que se desprende como una consecuencia evidente, dentro de la “lógica poética” a la que alude Federico en sus metatextos; una

¹⁷ En la sección siguiente los veremos avanzar cantando, mientras sus cabezas se van cubriendo “de manchas de tinta”. Estas marcas de suciedad vuelven a hacer propicia una lectura en paralelo entre el guión cinematográfico y el conjunto de la obra neoyorquina escrita e iconográfica, donde el autor ofrece renovadas muestras de su identificación con la luna, y con formas asociadas con ésta, particularmente los lunares -y pensemos aquí en la relación simbólica entre estas máculas y el satélite, desde la etimología misma de la palabra- presentes en gran parte de los autorretratos del poeta correspondientes a este período y a la etapa inmediatamente siguiente, como así también en la firma del granadino, muy semejante en su diseño al trabajo de bordado, donde una media luna sollozando asoma sobre el último apellido, y su imagen -como la de Narciso- se proyecta por debajo del mismo. En los dibujos de Federico se advierte una marcada tendencia a la inclusión de la luna en su fase creciente o menguante, es decir, incompleta; sólo en algunas ocasiones el poeta se inclina por el plenilunio, aunque la aparición del cuarto restante queda dibujada por líneas de punto.

¹⁸ En absoluta correspondencia con la antítesis cromática que recorre el cortometraje, Amat exhibe esta inscripción en letra imprenta negra, sobre un fondo blanco. En lo referente a García Lorca, importa destacar en la composición del guión la presencia del teatro dentro del cine, dada a través de esa suerte de acotación dramática señalada entre paréntesis.

lógica que el granadino vuelve a convocar en su acercamiento al cine. Al respecto, importa mencionar una interesante observación de Marie Laffranque, que Martínez Cuitiño recupera en su trabajo; para la hispanista francesa, la expresión “no es por aquí” tiene su antecedente en el ya citado “Pequeño poema infinito”, donde su autor señala: “Equivocar el camino/ es llegar a la mujer” (1991, I: 547). Como ya lo hemos destacado en líneas precedentes y aún hemos de volver sobre ello, en la obra de nuestro poeta “equivocar el camino” es asumir los roles y preceptivas que la sociedad establece para cada uno de sus integrantes.

En la versión de Amat, la inclusión de “un dibujo de una cabeza que vomita” propuesta por García Lorca, tanto en el segmento [18], como en los apartados [33] y [55], corresponde al dibujo de un sol -asociado a lo masculino- de color blanco, que asoma sobre un fondo negro. Si tomamos en cuenta la especificación apuntada en el guión que el segundo de estos retratos ha de referirse a una mujer -“cabeza enorme dibujada de mujer que vomita”- y que luego este vómito habrá de abarcar a una multitud -“Aparece una cabeza que vomita. Y en seguida toda la gente del bar que vomita”-, podremos leer esta variante que introduce el cineasta catalán como la escenificación del rechazo socializado ante una sexualidad que contradice los mandatos vigentes. Cuando el arlequín reniegue del disfraz que enmascara su naturaleza genuina, para abrazar la extrema desnudez, la consagración a Elena (Selene) habrá de anunciarnos la clausura del periplo.

La carga simbólica que García Lorca le atribuye al universo de formas y colores, cobra en ambas textualidades un diseño equilibrado y armónico. La permanente alusión a la luna y a lo femenino tiene lugar a través de elementos y contornos redondeados (boca, ojos, senos), mientras que la referencia a lo masculino se traduce en la apelación a siluetas alargadas (peces, serpientes marinas).¹⁹

El traslado a la pantalla de las unidades [28] y [29] insta al espectador a establecer redes semánticas con lo ya acontecido, y al mismo tiempo lo induce a continuar la búsqueda de nuevas asociaciones de sentido.²⁰ El acercamiento de la lente a la boca

¹⁹ La vinculación con lo femenino que la luna reviste en la obra del granadino, una vez más invita a desentrañar las relaciones que el autor establece entre el guión y el resto de su producción neoyorquina. En *Viaje a la luna*, esa correspondencia también está dada por el empleo de róticos y sobreimpresiones distribuidos estratégicamente a lo largo del texto. Junto al pedido de “socorro” que aparece en las unidades [5], [14] y [15], a la advertencia “no es por aquí” que leemos en el segmento [21], y al letrero que anuncia el “viaje a la luna” en el apartado [30], la invocación a “Elena, Helena, elhena, elHeNa” en [34], y su variante “Elena elena elena elena” en [65], nos remite al cuadro cuarto de *El público*, donde los tres Estudiantes elogian la feminidad de quien “tendrá que ponerse dos grifos en las tetas”: “Estudiante 2º. ¿Se llama?/ Estudiante 3º. Se llama Elena./ Estudiante 1º. (*Aparte.*) Selene” (1998, 10: 86).

²⁰ El incesante movimiento de las imágenes que vertebran el fluir del guión pareciera anular la linealidad narrativa para dar paso a una sucesión de fragmentos inconexos. No obstante, a pesar de

del pez, sin duda remite a lo apuntado en los segmentos [6] y [7] del guión, donde la cámara ha ido cerrando el encuadre hasta converger en el *pasillo-vagina*, para recorrerlo a gran velocidad. Así como al final de ese travelling tenía lugar la aparición de los peces (cf. [13]), en los apartados que estamos comentando volvemos a encontrarlos, en principio reducidos a dos -es decir, a través de una nueva gemelación- y luego diversificados y en situación agónica.

La técnica del color le permite a Amat presentarlos en gamas de amarillo y naranja. A medida que estos peces multiplicados se van incorporando al círculo simétrico, la imagen lunar -nuevamente una luna llena o completa- comienza a cobrar forma ante los ojos del receptor, para quedar instalada sobre un fondo negro. Como acertadamente señala Rafael Utrera, tales peces se presentan como “signos connotados de fecundidad que se sobreponen a la muerte; muerte y fecundidad que se alternan generando nuevos peces para acabar mostrando una agonía colectiva expresada por medio de un plano caleidoscópico de palpitante fuerza plástica” (1987: 76).

De manera complementaria a la recreación de los períodos lunares, en el fluir de la trama filmica se va perfilando un trazado de líneas horizontales y verticales; líneas que ratifican el enlace evidente entre lo expresado por Lorca en el guión cinematográfico, y su particular cosmovisión diseminada en el abanico de su obra. La presencia en el trabajo de Amat de estas coordenadas -espaciales, temporales, ópticas-, ya aludidas en párrafos precedentes, no sólo operan como marcas que veladamente buscan acompañar y orientar al receptor en este singular itinerario, apelando al juego de analogías y asociaciones entre planos distantes, sino que además lo sitúan frente a nuevos caminos que podrán conducirlo hacia el territorio amplio de lo escrito por el granadino.

En la puesta en imagen de los segmentos [36] y [37] -“La cámara baja con gran ritmo acelerado las escaleras y con doble exposición las sube”. “Triple exposición de subir y bajar escaleras”- Amat simplifica estas unidades, y únicamente presenta una sucesión descendente de escalones de color negro y blanco, antítesis que para el espectador no tardará en volverse habitual. La cámara cambia el ángulo de enfoque,

su aparición diseminada a lo largo del texto, estas unidades logran articularse entre sí, configurando determinados núcleos de sentido. El cauce progresivo de distintas vertientes de significación permite al lector/espectador diseñar una hoja de ruta en la que se tensan y entrecruzan determinadas cadenas semánticas, tal como sucede, entre otros ejemplos, en la disposición de formas y colores que aparecen en los rombos de las medias -[3]-, en los cuadros de la malla del niño -[23] y [24]-, en los teclados de pianos -[49], conjunción que atraviesa el texto de un punto al otro, a través de la renovada polaridad cromática de acentuado valor simbólico. Esta idea de movimiento incesante que Lorca persigue desde los primeros segmentos, incrementa su capacidad de aceleración y dinamismo extremo a través del uso reiterado del verbo “disolver”, ya sea a través del sintagma pronominal (cf. [4], [7], [9], [12], [13], [15], [18], [27], [44], [48], [49], [50], [52], [54], [56], [63] y [66]), o elidiendo su presencia (cf. [10], [11], [16] y [67]).

y los peldaños ya no son mostrados de frente sino de perfil, dando paso a la visualización, de derecha a izquierda, de los barrotes que integran la baranda de esa escalera. De este modo, a medida que la pantalla se va poblando de líneas entrecruzadas, el film actualiza en la mente del receptor la imagen del travesaño de la cama de hospital que da comienzo a la película, y anticipa su reaparición en la proximidad del final; a su vez, logra crear una atmósfera de encierro y opresión que Amat ha sabido trasladar del conjunto de la obra lorquiana, a su propia creación.²¹

Avanzando un poco más, en lo referente a la unidad [47] -“Aparece en la calle el hombre de las venas y queda en cruz. Avanza en saltos de pantalla”-, la puesta en cruz del personaje remite una vez más al cruce de líneas de significación múltiple que surcan la escritura del granadino. El diálogo intertextual que el autor establece con otros escritos de su producción neoyorquina, vuelve a hacerse presente también en esta oportunidad.

En “Oda a Walt Whitman”, a través de los versos “Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson/ con la barba hacia el polo y las manos abiertas” (*Poeta en Nueva York*, 1991, I: 532), Lorca vela el sueño del poeta de Camden, y junto a él exalta a las restantes criaturas con las que se solidariza en otras composiciones que preceden a esta oda: los negros, los homosexuales, la naturaleza devastada por la civilización tecnificada, el reino animal convocado en sus formas más frágiles y diminutas. Esta glorificación de la figura de Walt Whitman, “con la barba hacia el polo y las manos abiertas” -homenaje que Amat traslada al film, situando en uno de sus tramos al hombre de las venas en forma idéntica a lo apuntado por Federico en este verso-, mantiene vivas las resonancias del Cristo crucificado que Lorca despliega en *Romancero gitano*, en *Poeta en Nueva York*, en sus piezas teatrales de corte experimental y en el guión cinematográfico, tal como hemos tenido oportunidad de referirlo en páginas precedentes.

La celeridad que connotan las unidades [48] y [49] -“Se disuelve en un cruce en triple exposición de trenes rápidos” y “Los trenes se disuelven sobre una triple exposición de teclados de pianos y manos tocando”, respectivamente-, al igual que la animación de “tic tac” que el guionista propone en el segmento [7], y los movimien-

²¹ En su comentario al trabajo del cineasta catalán, Antonio Monegal señala: “Lo que a *Viaje a la luna* le hacia falta no era un ‘adaptador’ capaz de seguir al pie de la letra el guión y transferirlo al cine según criterios técnicos artesanales, sino un artista que aportara una visión original, revitalizadora para el texto, y que diera sentido al hecho de realizar la película en el momento actual. Esta es precisamente la labor desarrollada por Amat, que ha sabido asumir el doble papel de intérprete y creador. Este guión no se presta a un tratamiento cinematográfico convencional. Tiene poco de narrativo o de dramático, puesto que está construido como un poema visual, hecho de imágenes con valor metafórico. Necesitaba, por lo tanto, de alguien que se situara en esta encrucijada entre sistemas artísticos, que a la vez leyera el poema y lo visualizara” (<http://canales.ideal.es/lorca/cine.html>).

tos de piernas y manos mencionados en los fragmentos [8] y [9], subrayan la idea del transcurso del tiempo, mientras el sujeto continúa atrapado en la encrucijada de la que aún no puede apartarse. No en vano la versión de Amat refuerza la presencia de líneas que se entrecruzan, a medida que este “viaje” del personaje se “proyecta” ante los ojos del espectador.

La aparición en el bar del “hombre de las venas gesticulante y haciendo señas desesperadas y movimientos que expresan vida y ritmo acelerado”, mientras los restantes “hombres se quedan adormilados”, presenta en el segmento [51] una imagen de sociedad similar a la que Lorca construye en el poemario neoyorquino -tengamos en cuenta que en la unidad [7] el autor elige como escenario la noche de Broadway-. Se trata de la muchedumbre urbana, salvaje y enajenada, que funcionando al ritmo monótono de las máquinas recorre la metrópolis estadounidense. A contramano de esta marea desesperanzada y caníbal, la figura del poeta “sin brazos, perdido/ entre la multitud que vomita” que asoma en *Poeta en Nueva York* (“Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)”, 1991, I: 474), se identifica con este hombre de las venas que tampoco logra insertarse en su entorno.

Frente a la uniformidad de comportamientos y de la vestimenta que caracteriza a los hombres del bar, la desnudez del joven que irrumpe en la escena, turbado pero al mismo tiempo vivo, marca la absoluta distancia que separa a uno, de los otros. Perseguido por una identidad que aún no acierta a reconocer, este personaje optará por destruir la imagen de sí mismo que el guión le ofrece en el espejo de la heterodoxia: [52] “Una cabeza mira estúpidamente. Se acerca a la pantalla y se disuelve en una rana. El hombre de las venas estruja la rana con los dedos”.²²

En su último intento por aferrarse a un disfraz, que a los ojos de quienes fiscalizan la asunción de roles y comportamientos debería lucir nuestro personaje en el escenario de una sexualidad socializada, el texto convoca nuevamente la figura del arlequín, que huye junto a la muchacha (cf. [54]). Sin embargo, la caída de máscaras se impone como un presagio que inevitablemente habrá de cumplirse, volviendo a poner en escena la violencia y la destrucción que han venido asomando desde el comienzo mismo de ambas textualidades.²³

²² Dos observaciones se imponen en esta escena. En lo referente a la “cabeza que mira estúpidamente” propuesta en el guión, su presencia en el film vuelve a instalar el juego de apariciones del círculo lunar. Amat exhibe en la pantalla una cara redonda, cuya palidez, en contraste con el fondo en penumbras del bar, da lugar a una asociación con la circunferencia de la luna, a medida que la cámara se aproxima hasta alcanzar el primerísimo plano. En lo referente a la disolución de esta *cabeza-luna* en “una rana”, tengamos presente la carga simbólica que García Lorca le atribuye a estos anfibios, cuya sexualidad exige el uso de las perífrasis “rana macho” y “rana hembra”, para hacer específica la distinción.

²³ El diseño espiralado que en reiteradas ocasiones Lorca traza entre segmentos distantes del guión, permite poner en relación la mano que aparece rápidamente en el apartado [60] y con unas tijeras corta

La idea de desnudez por la que apuesta el guión, en el apartado [62] se hace presente en toda su magnitud: “el muchacho de espaldas se quita la americana y una peluca y aparece el hombre de las venas”. Ya no se trata sólo de la mostración del cuerpo, sino también de la identidad, que ahora se revela en su dimensión absoluta. Al despojarse del traje de arlequín, el niño, el muchacho y el hombre de las venas confluyen en un mismo y único personaje, al que Lorca ha estado encubriendo con máscaras y ropajes; procedimiento semejante al juego de transformaciones que dominan en su producción neoyorquina, particularmente en las piezas teatrales *Así que pasen cinco años* y *El público*, y en la “Oda a Walt Whitman”, donde nuestro poeta redime al “niño que escribe/ nombre de niña en su almohada” y “al muchacho que se viste de novia/ en la oscuridad del ropero” (1991, I: 531).

En la unidad [65], la invocación a “Elena”, sostenida por un eco que se va debilitando, tal como lo expresa el uso de minúsculas -“elena elena elena”-, abre el camino hacia dos líneas de lectura complementarias. Por un lado, dada la correspondencia que el nombre mantiene con el del personaje de *El público*, encarnación del emblema de femineidad, este uso del vocativo confirma la renuncia del personaje a un deseo erótico del que definitivamente no participa. Por otro, en virtud de su ya señalada identificación en esta misma pieza teatral con Selene, imagen de la luna en la cosmovisión mítica, revela el destino certero hacia el que avanza el protagonista; un destino que Lorca legitima convocando en las unidades siguientes una concentración significativa de símbolos legendarios, donde armonizan la vitalidad del deseo, la destrucción y la muerte: el agua, los peces, la luna, los árboles, el viento.

En el texto filmico, a través de una sugerente economía de imágenes, Amat condensa las distintas vertientes metafóricas que vuelcan sus aguas en una fuente común: la circunferencia de la luna, el círculo de la lente, el trazado de coordenadas se rozan, se complementan y se suceden, en un precipitado caudal de alusiones y resonancias simbólicas. Tras la disolución de la luna en un sexo de mujer²⁴, la calle por

las cuerdas de una guitarra, con aquella otra que “arranca los paños” en la unidad [2]. En una y otra secuencia, ambas manos asoman como entidades independientes, que ejercen su potestad al interrumpir o alterar la sucesión de lo que se viene desarrollando. Al respecto, su inclusión en la unidad [60] puebla al texto de resonancias que evocan en el lector/espectador una violencia sexual semejante a la que el autor propone en las secciones [25] y [26]; sometimiento no exento de mordazas que reaparece entre las unidades [59] y [64]. En esta oportunidad, el guión nos traslada al poema final del *Romancero gitano*, donde una vez que se ha consumado la violación de Amnón a su hermana Tamar, se hace presente el padre de estos jóvenes -y profeta bíblico- para imponer silencio sobre aquello que *no debe* salir a la luz: “Violador enfurecido,/ Amnón huye con su jaca./ [...] Y cuando los cuatro cascos/ eran cuatro resonancias,/ David con unas tijeras/ cortó las cuerdas del arpa” (“Thamar y Amnón”, 1991, I: 442).

²⁴ Los trabajos críticos y la mirada de Amat coinciden en relacionar la unidad [45] con lo apuntado por Lorca en el segmento [5], donde el autor establece una triple exposición de la palabra “Socorro [...] sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo”; de ahí que el cortometraje presente la imagen de un sexo femenino para poner en pantalla la transformación de la luna que ve el tercer hombre.

la que emprenden la huida los tres hombres (cf. [46]), se transforma en una extensa superficie que corresponde al torso desnudo y exhausto del hombre de las venas. La escenificación de su muerte (cf. [67]), a medida que el empleo del azul se impone en la pantalla, requiere de un extenso travelling que recorre el cuerpo inerte, continúa a lo largo de una calle estrecha y prolongada, y acaba en una nueva intersección de líneas, a través de la imagen fálica de un faro situado al fondo de la pantalla.

Una vez más Lorca apela a los opuestos irreconciliables presentes en el negro de la vestimenta de la muchacha-enfermera y en el blanco del atuendo del hombre-médico (cf. segmentos [68] a [70]), y esta dicotomía abre el espectro hacia otras polaridades, que el guión viene desplegando desde el comienzo mismo. En primer lugar, marca el retorno a una sexualidad sustentada a partir de comportamientos permitidos. En segundo lugar, y como resultado de esta restauración del amor heterosexual, se hace posible la continuidad de la vida a través de la procreación. Sin embargo, lo que en rigor triunfa por encima de este ilusorio encumbramiento de lo vital, es la muerte misma; una muerte que ha venido asomando a intervalos regulares a lo largo del guión y de su puesta en celuloide.²⁵

Amat enriquece lo apuntado por Lorca en la sección [71] -“Plano de un beso cursi de cine con otros personajes”- mediante el empleo del color amarillo. Esto le permite efectuar el tránsito hacia la escena siguiente, a través del cierre de iris, de modo tal que la pantalla se cubre de negro y en el centro aparece un círculo perfecto -el de la lente, el de la luna iluminada...- en el que sólo vemos dos bocas que se unen. Esta imagen da paso a una luna llena que asoma sobre un cielo azul nocturno, y ambos elementos actúan como telón de fondo de los cipreses negros -árboles utilizados desde la antigüedad para adornar las tumbas, por estar asociados con las divinidades infernales; pero también símbolo de inmortalidad, a partir de los atributos resistentes de su madera y su resina (cf. Javier Salazar Rincón, 1999: 145 y sig.)-. Una apertura de iris disuelve el escenario anterior, y el empleo final del cierre de la lente instala una circunferencia luminosa sobre un fondo negro. La cámara está a punto de apagarse, porque el viaje ha concluido: la luna llena asoma en la inmensidad de la noche.

La tragicidad que se cierne sobre la condición humana, cobra fuerza en ambas textualidades, poblando de hitos de muerte los diversos tramos del recorrido de este

²⁵ “*Viaje a la luna* -sostiene Amat- no es un periplo que orbita el inconsciente; es la conciencia en angustiosa lucidez, la voluntad de desenmascarar una realidad impuesta como monolito. La actitud del poeta comparte el espíritu de esa última academia de revolución y ruptura que fue el surrealismo: oponiendo el descaro a la razón, el escándalo a la moral burguesa y la burla sangrienta a la mentalidad achaparrada y mezquina. Lorca participa de las osadías de la vanguardia y de su indignación ante el maquillaje de lo institucionalizado, pero en su obra neoyorquina no nos encontramos ante el sueño de la razón surrealista, sino ante un diálogo del sueño con la vigilia, que transcurre en la conciencia del vivir muriendo y de la muerte como forma extrema del amor” (1998b: 190).

viaje a la luna. La restauración de un orden que a los ojos de la sociedad no debe ser quebrantado, instala nuevamente el diálogo entre el guión cinematográfico y el conjunto de la producción lorquiana. Al igual que en sus piezas teatrales situadas en la línea del drama rural, en *Viaje a la luna* asistimos al retorno al orden habitual de los seres y de los acontecimientos, una vez que el conflicto de los personajes y de las acciones queda resuelto.

En tal sentido, y tomando como ejemplo sólo una de las tantas composiciones donde Federico exhibe las estructuras del paradigma de homogeneidad universal aceptado como una verdad ahistórica, para revisarlas, cuestionarlas y socavarlas, en “Romance sonámbulo” estos principios esencialistas y globalizantes que apuntalan el ejercicio de la dominación, están presentes al comienzo del poema y se renuevan en los versos finales, restableciendo luego del suicidio de la joven gitana un orden que *no debe* ser cuestionado: “El barco sobre la mar./ Y el caballo en la montaña” (*Romancero gitano*, 1991, I: 403). Sin embargo, tras esta aparente normalización de los esquemas sociales vigentes, tanto en el romance que venimos comentando como en el resto de su obra, el granadino lleva a cabo un proyecto de denuncia y de erosión de las intrigas practicadas por el discurso dominante, reivindicando la marginalidad genérica y social de sus personajes.²⁶

La cursilería y la bufonada se dan cita al término del guión, volviendo a poner en escena los comportamientos prescriptos para cada uno de los agentes sociales. Frente a estas prerrogativas sustentadas a través de la imposición de máscaras, Lorca rechaza el atuendo que otros le asignan, y con la gracia de un saltimbanqui desnudo, da un salto al vacío y emprende la travesía hacia el despuntar del mito para alcanzar la reunión de los contrarios. La maestría de su acrobacia lo traslada hacia la luna, punto final del viaje en el guión y en el film; destino último de un yo que se busca a sí mismo en su fusión con Elena – Selene – la luna.

²⁶ En una brevísimas composición titulada “Escena”, que prologa la sección “Trasmundo” de *Canciones* (1921-1924), Lorca plantea un diálogo entre un hada que le ofrece al sujeto poético “el anillo de bodas/ que llevaron tus abuelos” y ese yo que rechaza abiertamente la propuesta: “No lo quiero” (1991, I: 359). Los versos “Altas torres./ Largos ríos”, que abren y cierran el poema, trazan las coordenadas de un orden preciso y siempre vigente al que, no obstante, el poeta, al igual que la protagonista del “Romance sonámbulo”, ha sabido cuestionar y desestabilizar. Algo similar ocurre en el poema “Desposorio”, presente en esta misma sección.

BIBLIOGRAFÍA

1. Textos de Federico García Lorca (creación, ensayos, entrevistas)

1991. *Obras Completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. México: Aguilar (Tomo I: Verso; II: Teatro, Cine, Música; III: Iconografía artística de Federico García Lorca, Entrevistas y declaraciones, Cartas de Federico García Lorca, Dibujos).
1994. *Viaje a la luna (Guión cinematográfico)*. Edición, introducción y notas de Antonio Monegal. Valencia: Pre-Textos.
1998. *Obras Completas*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: RBA Editores (30 volúmenes).

2. Textos filmicos

- 1998a. *Viaje a la luna*. Guión original: Federico García Lorca. Adaptación y dirección: Frederic Amat. Coproducción: Comunidad de Herederos Federico García Lorca, Frederic Amat, Canal Sur Televisión y Ovideo TV, con la participación del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el Area de Cultura de la Diputación de Barcelona y el Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona. VHS. 19 min. 24 seg.
- 1998b. *Viaje a la luna (Cómo se hizo la película)*. Director: Frederic Amat. Coproducción: Comunidad de Herederos Federico García Lorca, Frederic Amat, Canal Sur Televisión y Ovideo TV. VHS. 24 min. 32 seg.

3. Sobre Federico García Lorca y su relación con el cine

- Amat, Frederic. 1998a. "Carta a Mario Hernández", en *Revista de Occidente*, 211 (diciembre 1998): 186-188.
- 1998b. "Notas de *Viaje a la luna*", en *Revista de Occidente*, 211 (diciembre 1998): 189-194.
- Carnero, Guillermo. 2005. "Un perro andaluz, de Dalí y Buñuel, y *Viaje a la luna*, de García Lorca", en *Arte y Parte*, 56 (abril-mayo 2005): 26-41.
- Diego, Estrella de. 1998. "Dar algo que uno no tiene", en *Revista de Occidente*, 211 (diciembre 1998): 195-202.
- Diers, Richard. 1998. "Un guión cinematográfico de Lorca", en *Revista de Occidente*, 211 (diciembre 1998): 182-185. Originalmente este trabajo fue publicado

- en la revista norteamericana *Windmill Magazine*, 5 (primavera 1963): 26-39, con el título "A Filmscript by Lorca".
- García-Abad García, María Teresa. 2001. "Viaje a la luna: del texto óstración a la imagen onírica", en *Anales de literatura española contemporánea. Teatro y cine*, vol. 26, Issue 1 (2001): 27-44.
- . 2003. "Epstein y Lorca: Poesía y cine", en *Litoral. Revista de Poesía, Arte y Pensamiento*. "La poesía del cine", 235 (2003): 189-195.
- Gómez Jiménez, Jorge. 1998. "El siglo de García Lorca", en revista virtual *Letralia. Tierra de Letras*, Nº49 (15 de junio de 1998), www.letralia.com/49/ar01-049.htm
- Gubern, Román. 1997. "Historia de un noviazgo (los intelectuales y el cine)", en Cuevas García, Cristóbal (ed.): *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea: 39-51.
- Huete Machado, Lola. 1998. "Romancero lunático", en *Radar. Suplemento cultural de Página/12* (14 de junio de 1998): 14.
- Mahieu, José Agustín. 1986. "García Lorca y su relación con el cine", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, 433-34 (julio-agosto 1986): 119-128.
- Martínez Cuitiño, Luis. 2002. *El mito del andrógino en Federico García Lorca: un Viaje a la luna*. Buenos Aires: Corregidor.
- Monegal, Antonio. 1987. "Entre el papel y la pantalla: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca", en *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*, 174-176 (1987): 242-258.
- . "Un guión de Lorca en la pantalla. *Viaje a la Luna* y el diálogo entre las artes", en *Granada lorquiana. Ideal Digital*, <http://canales.ideal.es/lorca/cine.html>
- Power, Kevin. 1976. "Una luna encontrada en Nueva York", en *Trece de Nieve*, 1-2 (diciembre 1976): 141-152.
- Sánchez Vidal, Agustín. 1988. "El viaje a la luna de un perro andaluz", en *Valoración actual de la obra de García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*. Madrid: Casa de Velázquez / Universidad Complutense: 141-161.
- . 1989. "El cine de los surrealistas españoles", en *Ínsula*, 515 (noviembre 1989): 21-23.
- Urrutia, Jorge. 1978. "Influencia del cine en la poesía española. (Primera aproximación)", en *Anales de Estudios Filológicos*, 1 (1978): 255-279.
- Utrera, Rafael. 1987. "Viaje a la luna", en *Federico García Lorca / Cine. El cine en su obra, su obra en el cine*. Sevilla: Asecan -Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía-.

------. 1998. “El grupo del 27 y el cine”, en Cózar, Rafael de (ed.): *Panorama del 27. Diversidad creadora de una generación. Sevilla 1927-1997*. Sevilla: Universidad de Sevilla – Fundación El Monte: 107-136.
www.garcia-lorca.org/cinema.htm
www.letralia.com/49/ar01-049.htm

4. Otros estudios críticos sobre la obra de García Lorca

- Binding, Paul. 1987. *García Lorca o la imaginación gay*. Barcelona: Laertes [Primera edición en inglés, 1985].
- Catálogo exposición. 1998. *Federico García Lorca (1898-1936)*. Madrid: TF. Editores.
- Correa, Gustavo. 1970. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, 433-34 (julio-agosto 1986) y 435-36 (septiembre-octubre 1986).
- Fernández de los Ríos, Luis Beltrán. 1986. *La arquitectura del humo: Una reconstrucción del “Romancero gitano” de Federico García Lorca*. London: Tamesis Books Limited.
- García-Posada, Miguel. 1981. *Lorca: interpretación de “Poeta en Nueva York”*. Madrid: Akal Editor.
- Genovese, Gabriela. 2002. “Federico García Lorca: una poética de los márgenes”, en *Actas de Primer Congreso Internacional Celehis* (Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata), formato electrónico.
- . 2004. ““¡Todavía estoy vivo!”: Federico García Lorca: voces y bordes en tensión”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Nueva York), publicadas por Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, III (2004): 265-271.
- . 2005. *Un poeta de los márgenes: Federico García Lorca*. Mar del Plata: Editorial Martín, col. La Pecera.
- Gibson, Ian. 1998a. *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona: Crítica.
- . 1998b. *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Crítica.
- . 1998c. *Vida, pasión y muerte. Federico García Lorca 1898-1936*. Traducción de Ian Gibson. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Gil, Ildefonso-Manuel (ed.). 1973. *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.
- Martín, Eutimio. 1986. *Federico García Lorca. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid: Siglo XXI.

- Menarini, Piero. 1975. *“Poeta en Nueva York” di Federico García Lorca. Lettura critica*. Firenze: La Nuova Italia.
- Ortega, José. 1989. *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.
- Sahuquillo, Ángel. 1991. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”. Diputación de Alicante.
- Salazar Rincón, Javier. 1998. *“Por un anfibio sendero...” Los espacios simbólicos de Federico García Lorca*. Barcelona: PPU.
- , 1999. *“Rosas y mirtos de luna...” Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Umbral, Francisco. 1998. *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Planeta [Primera edición, 1968].