

Entre sueño y vigilia: la semiótica en Viaje a la Luna, de Federico Garcia Lorca

In: Bulletin Hispanique. Tome 108, N°2, 2006. pp. 475-486.

Abstract

Though the Lorca's works that belong to his surrealist years have been studied deeply, his script has not been taken care of that much. Looking against the light at this surrealist aesthetic, the current film narrative at that time, as well as Lorca's works born in the same period of time, and in code of metaphor, «Viaje a la Luna» receives very interesting shades that separate it from «Un perro andaluz».

Resumen

Aunque las obras lorquianas pertenecientes a sus años surrealistas han sido estudiadas en profundidad, lo ha sido menos su guión cinematográfico. Al trasluz de dicha estética surrealista, de la narrativa fílmica del momento, así como de sus textos nacidos en esa misma época, y en clave de metáfora, «Viaje a la Luna» cobra unos matices particulares que lo separan de «Un perro andaluz».

Résumé

Si les œuvres surréalistes de Lorca ont été étudiées en profondeur, il n'en a pas été de même pour le texte de son scénario cinématographique. A la lumière de l'esthétique surréaliste, de l'écriture filmique narrative et de ses œuvres contemporaines, « Viaje a la Luna » prend une coloration métaphorique qui l'éloigné de « Un chien andalou ».

Citer ce document / Cite this document :

Pueyo Carlos Miguel. Entre sueño y vigilia: la semiótica en Viaje a la Luna, de Federico Garcia Lorca. In: Bulletin Hispanique. Tome 108, N°2, 2006. pp. 475-486.

doi : 10.3406/hispa.2006.5264

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_2006_num_108_2_5264

Entre sueño y vigilia: la semiótica en *Viaje a la Luna*, de Federico García Lorca¹

CARLOS MIGUEL PUEYO
Valparaiso University

Si les œuvres surréalistes de Lorca ont été étudiées en profondeur, il n'en a pas été de même pour le texte de son scénario cinématographique. À la lumière de l'esthétique surréaliste, de l'écriture filmique narrative et de ses œuvres contemporaines, « Viaje a la Luna » prend une coloration métaphorique qui l'éloigne de « Un chien andalou ».

Aunque las obras lorquianas pertenecientes a sus años surrealistas han sido estudiadas en profundidad, lo ha sido menos su guión cinematográfico. Al trasluz de dicha estética surrealista, de la narrativa filmica del momento, así como de sus textos nacidos en esa misma época, y en clave de metáfora, «Viaje a la Luna» cobra unos matices particulares que lo separan de «Un perro andaluz».

Though the Lorca's works that belong to his surrealist years have been studied deeply, his script has not been taken care of that much. Looking against the light at this surrealist aesthetic, the current film narrative at that time, as well as Lorca's works born in the same period of time, and in code of metaphor, «Viaje a la Luna» receives very interesting shades that separate it from «Un perro andaluz».

Mots-clés : Voyage à la Lune - Métaphore - Rêve.

1. Frederic Amat se refería a «diálogo entre el sueño y la vigilia», en «Frederic Amat rueda *Viaje a la Luna*, de Federico García Lorca», *El País*, 27/III/1998, p. 44, en *Proyector de Luna*. La Generación del 27 y el cine (Barcelona : Anagrama, 1999), p. 455.

Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales... en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar su naturaleza. (Federico García Lorca, *Obras completas*, p. 67)²

El nacimiento del cine a comienzos del siglo XX como novísima manera de contar, suponía una inevitable comparación con las formas narrativas ya existentes, entre ellas y sobre todo, la narrativa literaria. Aunque en sus primeros años de vida el cine consistía sólo en una sucesión de escenas, eliminando por completo la palabra, significaba, en cualquier caso, la semilla del cine actual, integrador de imagen y palabra oíble. *Viaje a la Luna* de Lorca pone de manifiesto esta relación cine-literatura, que para Gimferrer forma parte de un entramado mayor que es el de la comunicación artística (Laffranque, 1982, l. 74). El estudio de elementos narrativos en el «texto filmico» no se hizo esperar, dando lugar a una nutrida lista de trabajos, que ven el funcionamiento común entre el texto narrativo y el filmico.

Es momento ahora de atender solamente a la esencia semiótica del cine, construido sobre un engranaje perfecto de metáforas, metonimias y sinécdoques, para ver cómo estas figuras distancian semióticamente *Un perro andaluz*, el film de Buñuel y Dalí, estrenado en París, y *Viaje a la Luna*, el guión que escribiera Federico García Lorca. En el primero, las metáforas, metonimias y sinécdoques aparecen en forma de imágenes; sin embargo, en el segundo dichos recursos toman cuerpo de letra. Este análisis semiótico de ambos filmes, especialmente del de Lorca, debe ir precedido de la revisión de algunos conceptos retórico-filmicos. Por otro lado, *Viaje a la Luna* es parte de un conjunto mayor compuesto por otros textos lorquianos del momento; de entre ellos, solamente se verán en este momento los puntos de unión con los textos en prosa «Nadadora sumergida» y «Suicidio en Alejandría», para dar una interpretación del guión, a la luz del mundo metafórico que comparten los tres textos citados.

La palabra, hecha letra en un texto narrativo, se hace voz e imagen, o sólo imagen, en un texto filmico, en el caso de *Un perro andaluz*, o sólo letra, en el caso de *Viaje a la Luna*. Roman Jakobson (1987) ha dedicado

2. Cita tomada de Rei Berroa, «Poesía y pintura: la doble manifestación de símbolo y metáfora en la imaginación lorquiana», *Cuadernos americanos*, 15, año III, mayo-junio 1989, v. 3, pp. 164-198.

trabajos que giran en torno al signo, como material artístico del texto narrativo fílmico. Sabido es que los signos son el material de todo arte; sin embargo, es en el cine donde la esencia semiótica se hace más evidente, ya que cada secuencia debe actuar como un signo, y es esto precisamente lo que lleva a hablar metafóricamente del lenguaje cinematográfico³. En este momento Jakobson plantea la pregunta de cuál es realmente el material que se utiliza en el cine, el signo o las cosas que aparecen en imágenes⁴. Son las cosas que vemos y oímos, transformadas en signos, las que forman ese material cinematográfico. Esta transformación en signo supone considerar una imagen como parte de un todo real mayor. Pensemos en el fotograma 85 de *Un perro andaluz*, conocido como «la mano hormigueante»: en él aparece únicamente un primer plano de la mano derecha del protagonista. Aunque la secuencia ofrece solamente el primer plano de una mano, la realidad obliga a pensar en un cuerpo humano, del que esa mano es sólo una parte. *Pars pro toto* es el método de transformación de las cosas reales en signos: es la sinecdóquica naturaleza del lenguaje fílmico. Así mismo, estas porciones y fragmentaciones se combinan y yuxtaponen en el montaje en términos de contigüidad o similaridad y contraste: es la metáfora y la metonimia.

Pero el concepto de montaje en *Un perro andaluz* y *Viaje a la Luna* supone recordar el concepto de montaje ideológico, que habían teorizado Eisenstein y Pudovkin (Monegal, 1994). Dicho concepto se aplicaba a la película que no era considerada como historia sino como discurso; al no ser historia, no tendría tampoco continuidad narrativa, sino que dicho discurso se definiría por el contraste, el choque de imágenes, evocadoras del mensaje. *Viaje* podría ser considerado, pues, como un discurso poético en el que Lorca se sirve del contraste y la similitud, que son los creadores de metáforas. La luna, que desde su presencia en el título actúa como personaje principal dentro del mundo metafórico que constituye el guión, es, a su vez, la generadora

3. Incluso se introdujeron nociones de gramática fílmica, tales como oraciones fílmicas, con sujeto y predicado, proposiciones subordinadas fílmicas (Boris Éjxenbaun); elementos verbales y nominales fílmicos (André Beucler). Véase: Boris Éjxenbaun, «Problemy Kinostilistiki», *Poètika Kino*, Moscú, 1927; Louis Delluc, *Photogénie*, Paris, 1920. Para relaciones específicas entre cine y literatura, puede verse: Carmen Peña, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1996. En dicho estudio se recogen referencias a los estudios dedicados al tema en Francia y España. En nuestro caso, vale recordar nombres como J. De Entrambasaguas (*Filmoliteratura*, 1955); M. Alvar («Técnica cinematográfica en la novela española de hoy», 1967); J. M. Company; R. Utrera; R. Urrutia (*Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984). En cuanto a modelos narratológicos, véase G. Genette, F. Jost, A. Gaudreault.

4. Jakobson recurre a la distinción que hiciera ya San Agustín entre objeto (*res*) y signo (*signum*). *Op. cit.*, p. 459.

de todas las demás metáforas, ya que funciona como una segunda pantalla sobre la que se proyectan metafóricamente todas las imágenes generadas en el guión. En el caso del film de Buñuel y Dalí, éste lo considera como un «cortometraje mudo concebido de forma poemática mediante el choque de imágenes sin conexión lógica» (Dalí, l. 266).

El fundamento semiótico del cine fue estudiado por Jakobson, que otorgaba a la imagen el valor de presentar el objeto como tal, convirtiéndolo por tanto, en algo diferente de un acto de habla al uso, en el que es la palabra la que funcionando como signo esconde el objeto. En el cine es el objeto el que se convierte en signo, es aquello con lo que cuenta el espectador. Y es el espectador el encargado de convertir el objeto en signo a través de una operación secundaria, consistente en «movilizar fragmentos del mundo y convertirlos en elementos de un discurso»; mediante este mecanismo «cruzamos la barrera existente entre dos planos: el universal y el particular». En el cine el espectador, viendo el objeto, debe extraer de él una metáfora, es decir, de un objeto particular un significado más amplio. Pero este objeto será algo más que una imagen cuando algún recurso narrativo fílmico le otorgue un valor metafórico secundario. Por tanto, en cualquier ejercicio fílmico tenemos dos momentos metafóricos: el primero, el que el espectador realiza al ver en la pantalla un objeto; el segundo, cuando un objeto queda preñado de un significado superior, al pasar a formar parte del discurso fílmico.

Aunque Roland Barthes⁵, siguiendo a Jakobson, afirmaba que el cine era más un arte metonímico que metafórico, Jean Mitry (1987) lo caracteriza como un arte esencialmente metafórico. Es la metáfora la que supone, en sí misma, una sustitución analógica por la que la metonimia significa por medio de una relación contigua entre un término propio y otro figurado. La metáfora pierde su poder evocador y se transforma en un sintagma lexicalizado, es decir, una unidad de significación con un único valor denotativo. De esta manera, el sentido poético o connotativo desaparece. Frente a la metáfora tenemos la expresión metafórica que es creadora de sentido y siempre está fundada sobre una metonimia. Recuérdese la escena de *Tiempos Modernos* en la que numerosos corderos se disponen a franquear una barrera. En la escena siguiente, se nos presenta la salida del metro de numerosas personas. Ambas escenas se suceden y esa contigüidad hace posible el surgimiento de la metonimia. El cine, por tanto, no parece construir significados mediante metáforas, sino mediante la confrontación de hechos y su contigüidad en el montaje. Entonces, la metáfora no existe como tal más que en el intelecto del

5. Roland Barthes, «Sur le cinéma», *Les cahiers du cinéma*, 147, 1963.

espectador. En el lenguaje las metáforas propiamente dichas, vienen dadas por el juego con cosas o con hechos concretos que no pueden sustituirse mutuamente, sino solamente mediante una transferencia de sentido. Toda metáfora dada como tal en una película aparece, entonces, como exterior a la acción; sirva como muestra el uso del calendario que pasa sus hojas rápidamente como símbolo del paso del tiempo.

Un acercamiento al mundo metafórico que conforma el guión lorquiano, supone contemplar esas metáforas a medio camino entre el lenguaje literario, ya que *Viaje* debe verse en el marco creativo de *Poeta en Nueva York* y los textos en prosa; y el lenguaje fílmico, por tratarse en intención de un guión cinematográfico. Llegados a este punto, y siguiendo a Mitry (1990), conviene recordar los matices que surgen en torno a metáforas literarias o fílmicas. Los recursos que se consideran metáforas cinematográficas son, antes que nada, estructuras del pensamiento, originadas en él mismo. Si en la historia crítica del cine se ha dado en llamarlas literarias ha sido sin duda debido a que el lenguaje verbal era en los inicios del séptimo arte el único capaz de traducir dichos recursos fílmicos. El lenguaje verbal se hacía necesario para organizar el pensamiento que creaba cine. De acuerdo con Mitry, los procedimientos utilizados en el cine tienen como objeto traducir esa «ideación» en términos fílmicos; y esto se debe a las figuras del pensamiento, y no a las literarias. Por tanto, el origen de la metáfora, la metonimia y la sinécdoque en el cine, no es literario, sino que procede del pensamiento.

Un perro andaluz supone un caso distinto en cuanto a su posible entramado metafórico o metonímico. Si hasta aquí hemos dicho que ambos recursos se construyen por la contigüidad de secuencias que intercambian significados, no ocurre así en el film del aragonés. Sánchez Vidal (1988) señala que Buñuel rompe con la continuidad del relato, de manera que no sería posible hablar de intercambio de significados de dos imágenes yuxtapuestas. *Un perro andaluz* es una consecución de escenas inconexas con significado propio, conocido por sus creadores y aquéllos con quienes compartieron los momentos de los que son resultado muchas de las escenas que aparecen en el film. Y es que, como apunta Sánchez Vidal, la película está llena de «complicidades amistosas», engarzadas en un montaje ideológico al que hacíamos referencia más arriba. En una carta que recoge, de Luis Buñuel a Pepín Bello, se dice: «Todas nuestras cosas en la pantalla» (Sánchez Vidal, 1988, p. 203). Por otra parte, no se olvide el propósito surrealista del film. De acuerdo con dicha estética, y con las propias palabras de Buñuel, la fragmentación e inconexión, propias del surrealismo, no era posible crear una película siguiendo la norma existente de contigüidad secuencial: «Escribíamos acogiendo las

primeras imágenes que nos venían al pensamiento y, en cambio, rechazando sistemáticamente todo lo que viniera de la cultura o de la educación. Tenían que ser imágenes que nos sorprendieran, que aceptáramos los dos sin discutir [...]»⁶.

Como dice Monegal, *Viaje a la Luna* constituye también una producción de cine no-narrativo, construido con un lenguaje esencialmente poético con la textura del sueño. Renuncia a un universo verosímil y se apoya en el valor de las imágenes, como el mejor cine mudo. Entonces las imágenes están cargadas de significados, y puestas en relación construyen el entramado de metáforas que significan el guión lorquiano. Este juego de metáforas e imágenes preñadas de significación es un capítulo más en la poesía lorquiana del momento, y del que ahora no nos ocupamos. Por eso, para entender plenamente el significado de todas esas imágenes, se hace necesario analizar el *Viaje* en clave de *Poeta en Nueva York* y los poemas en prosa «Nadadora sumergida» y «Suicidio en Alejandría», así como *Así que pasen cinco años* y *El público*.

El guión supone un paso más en la intención de Lorca de adentrarse en los novedosos y atractivos espacios del surrealismo más ambicioso, aunque Lorca dice en carta a Sebastián Gasch que no es surrealismo. Es dentro de este escenario estético donde deben entenderse las influencias de *Un perro andaluz* de Buñuel, así como, y sobre todo, el concepto de fragmentación que hizo del surrealismo la corriente artística más respetada en ese momento en todos los campos del arte. El concepto de fragmentación surrealista está estrechamente relacionado con el valor de la metáfora, la metonimia y la sinécdoque en el cine. Estos recursos no sólo toman vida en filmes surrealistas, sino que es en éstos donde se revisten de una atracción especial. Por eso, se hace preciso considerar el engranaje semiótico de una película como un elemento de *Viaje a la Luna*, que en manos de Lorca, y también de Buñuel, se convertía en un instrumento surrealista más. En ambos filmes confluye una actitud metafórica común, proveniente tanto de la teoría cinematográfica como de la surrealista. De acuerdo con la historia cinematográfica,

6. *Op. cit.*, p. 188. Buñuel también había rechazado la idea de cine narrativo en *Un perro andaluz* (Sánchez Vidal). Véase Vito Galeota, «Viaje a la Luna di Federico García Lorca: Leggibilità di una sceneggiatura non-narrativa», *Annali Istituto Universitario Orientale*, Sezione Romanza XXIX, 2, 1987, p. 357-367. R. Utrera, *García Lorca y el cinema*, Sevilla, Edisur, 1982. No cree ver en *Viaje a la Luna* un guión de cine acabado, puesto que la numeración que da Lorca no corresponde a lo que serían los planos de una película, ni siquiera secuencias, y por eso utiliza «apartados», un concepto mucho más amplio que permite ese estado intermedio entre cine y literatura.

desde D. W. Griffith, el cine había roto con el punto de vista único teatral, concediendo a la cámara una libertad creadora sin límites, con sinecdóquicos primeros planos y metonímicos planos generales. El surrealismo respondía también a una actitud metafórica clara, y si se piensa en el cubismo pictórico, se puede descubrir en él una intención metonímica, donde el objeto se desmembra en un grupo de sinecdóques.

La fragmentación de la realidad es elemento indispensable en los textos en prosa que tratamos aquí. La vocación fragmentaria compartida por los tres textos distribuye cada idea en un párrafo, aislándolos semiótica y gráficamente. En el guión la separación es necesaria, pues cada parte es la descripción de cada escena. Fragmentación, pues, en dos niveles: gráfico e ideológico. «Suicidio en Alejandría», por su parte, tiene otro punto de conexión con el guión, y es la presencia de parejas de números a la cabeza de cada párrafo. Una forma híbrida entre guión y prosa. Además, la pareja numérica que corona el primer párrafo de «Suicidio en Alajandría» (13 y 22) es la pareja que protagoniza el baile de la primera escena del guión.

En la palabra escrita el signo esconde al objeto; sin embargo, en la imagen, el objeto se nos muestra como tal, sin intermediario semiótico, y será, según Jakobson, una operación secundaria la que convierta dicha imagen en signo. Jakobson señala que en el cine el objeto (imagen) se transforma en signo mediante el montaje, en el que fragmentos de realidad pasan a ser elementos de un discurso, el filmico. Otra diferencia más se plantea en esta relación entre el signo hecho palabra, y el signo hecho imagen. Cuando se nombra un objeto, se salta de lo universal a lo particular, no ocurriendo así cuando el espectador ve una imagen en la pantalla y debe extraer de ella una metáfora. En este proceso de codificación / decodificación metafórica por parte del espectador, la imagen que vemos no será mas que esa mera representación de un objeto real, y cuya inserción en el montaje cinematográfico le otorga un valor metafórico secundario.

En *Viaje a la Luna*, difícilmente se puede afirmar que contemos con lo particular que transmite una imagen, aunque estemos ante una sucesión de imágenes; más bien, contamos con lo universal que proporciona el mundo metafórico que constituye el guión lorquiano. Y de este gran sistema metafórico que proporcionan las imágenes, el espectador puede deducir que no se le presenta un caso, sino un arquetipo, siguiendo a Monegal, una gran metáfora, de la que depende todo.

Además, si se habla de metáforas, habría que preguntarse si hacen referencia al mundo real de cada día, y así poder darles significado. Pero el mundo que funciona como referente para Lorca no es real. De hecho, no se refieren a

ningún mundo imaginario, de manera que todas las metáforas son extradiegéticas. Todas ellas se remiten a sí mismas, creando un microcosmos propio cuya clave definitoria reside en el lenguaje poético que da vida a *Viaje a la Luna*. Esta descodificación supone interpretar el guión a la luz de los textos, antes citados, con los que comparte ese universo poético.

La «lógica poética» de la que hablaba Lorca al presentar «Suicidio en Alejandría» a Sebastián Gasch (Gershator, 1968-69: 215-216) es ya condición *sine qua non* para la crítica. García Posada⁷ se refiere a dicha lógica como el ingrediente que distancia el Lorca del guión y de dichos textos en prosa, del surrealismo. Pero sí comparte con el surrealismo la vocación fragmentadora, a la que aludíamos más arriba. En el primer momento metafórico, en que Lorca fue de lo universal a lo particular en la creación del texto, su pensamiento dotó al futuro lector-espectador de su guión, de poder leer desde el objetivo de la cámara. Por consiguiente, nuestros ojos se encargan de ir creando sinécdoques: 26 son las ocasiones en las que se fragmenta un cuerpo humano; y así vemos manos (fragmentos 1, 2, 9, 10, 26, 30, 60, 64 y 68); pies (3,15); cabezas (4, 17, 18, 30, 33, 42, 52, 53, 55, 63, 69, 710); piernas (8, 9); un sexo de mujer (5), y un ojo (13). Nótese que el órgano que aparece en este fragmento 13 es un ojo, el cual, junto con la luna, se hace necesario para entender dicho film. 13 también el que aparece en el primer fragmento. Partes del cuerpo humano fragmentado pasean también por los textos en prosa. Así, en «Nadadora sumergida» aparece el cuerpo humano particularizado en «medio cuerpo», «garganta», «mano», «frente», «mejilla», «ojos» y «nuca». En el caso de «Suicidio en Alejandría» el cuerpo humano se deduce a partir de «cabeza», «ojo» y «mejilla». En ambos textos, y a diferencia del guión, la fragmentación y las partes del cuerpo resultantes, se produce violentamente. Como ya lo hicieron Mantegna, Buñuel y Dalí, de una primera fragmentación sinecdóquica de la cámara, que nos proporciona un primer plano de unos ojos, una segunda, violenta, fragmenta a su vez, a la primera. La acción violenta la traen al texto sintagmas como «cabeza cortada» u «ojo enhebrado» en «Suicidio en Alejandría»; y «degollar», «...un bisturí atravesado en mi garganta», «arañazo en la frente», «el muerto zar», «que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio», y «un tenedor de ajenjo elevado en la nuca». Cabe señalar que esta fragmentación violenta lleva consigo el surgimiento de una estética de lo feo y lo grotesco,

7. Miguel García Posada, en prólogo a: Rafael Utrera, *García Lorca y el cinema*, Sevilla, Edisur, 1982, p. 11-13. En dicho libro, Utrera estudia detalladamente el interés por el cine entre la intelectualidad española de los años 20: revistas, cine-clubs, publicaciones, producciones amateurs, conferencias, coloquios literarios, etc.

que podrían apuntar a la expresión de lo imposible, enmarcado quizá en el marco que delineábamos con nuestro título (entre sueño y vigilia).

En cuanto a las transiciones entre escenas, en el caso del guión, o entre párrafos, en el de los textos en prosa, hay que hacer una observación. Si en los textos hay una separación semántica y gráfica entre sus partes, en el guión, aunque, semánticamente existe esa separación, el enlace entre escenas se realiza con un total de 40 usos de los mecanismos cinematográficos del tipo disolución, doble exposición, triple exposición, o sobre-exposición, que hilvanan todo el guión. El uso de estas técnicas son un elemento más que sitúa el guión en un nivel de irrealidad que, por un lado, da sentido a nuestra idea de somnolencia; y por otro, nos acerca al concepto de surrealismo.

Utrera recuerda el ambiente de afición cinematográfica en la Residencia madrileña, donde la fascinación por Buster Keaton, Harold Lloyd, Ben Turpin, Mack Sennett y Chaplin era más que notoria, de manera que debería considerarse que estas experiencias como espectador, especialmente de 1919 a 1928, pudieron influir en el arte lorquiano posterior, particularmente en *Viaje a la Luna*. En la Residencia, nombres como Clair, Dulac, Cavalcanti, Epstein, y recursos de absoluta novedad, como «planos de máximo ralenti, secuencias de sueño... sorprendentes metáforas plásticas...» (Utrera, 1982: 28), formaban parte del ambiente cotidiano de los residentes. Kevin Power se encargó de recontar las posibles influencias en *Viaje a la Luna*, a saber: ideas estéticas del autor entre 1928 y 1931, especialmente «Las tres degollaciones» y *Así que pasen cinco años*, *Un perro andaluz*, los directores cinematográficos citados, y las ideas de Cocteau y Diaghilev.

A diferencia de Buñuel, Lorca no ingresa en la academia cinematográfica parisina que dirigía Epstein (Utrera, 1982: 35), lo cual no es óbice para que recurra en «La imagen Poética de Don Luis de Góngora»⁸ a la definición de metáfora del propio Epstein: «es un teorema en que se salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión». No dejando de lado nunca el universo poético común compartido por el guión y *Poeta en Nueva York*, debe considerarse la intención del autor de hacer acompañar el libro con «ilustraciones fotográficas y cinematográficas»⁹. Testimonios del momento, como el de Carlos Morla Lynch¹⁰, amigo de Lorca, ayudan a reconstruir el panorama fílmico en que se movió el poeta granadino. En 1931-32 Lorca vio

8. Conferencia leída en febrero de 1926 en el Ateneo de Granada (Utrera, p. 35).

9. Entrevista de Antonio Otero Seco a García Lorca: «Una conversación inédita con Federico García Lorca», publicada en *El mundo Gráfico*, febrero de 1937 (Utrera, 1982, p. 40).

10. *En España con Federico García Lorca, páginas de un diario íntimo*, 1928-1936, Madrid, Aguilar, 1957.

L'âge d'or de Buñuel, *Le sang d'un poète* de Cocteau y *La mort d'un ruisseau* de Livet. Contamos pues, con pruebas fidedignas sobre las que apoyarnos al considerar cinematográfico el origen de concepciones expresivas, recursos e imágenes posteriores en la obra lorquiana.

El momento preciso espacial y temporal que origina *Viaje a la Luna* está íntimamente ligado a Emilio Amero, con quien coincide en Nueva York. La experiencia americana es pues también, ingrediente generador del guión: la experiencia cinematográfica anterior de Amero¹¹, locales de jazz de Harlem... y también, el incentivo que suponía el film de Buñuel y Dalí, film surrealista estrenado en 1929¹². Entre todos estos elementos, y atendiendo a la trayectoria lorquiana, es el momento de evolución del neopopulismo al surrealismo, en el que el guión supone un punto de inflexión.

Viaje a la Luna podría considerarse como una espiral de metáforas concéntricas, conducentes a la muerte¹³ de una estética imposible, que van desde la luna del título, la gran luna que funciona como segunda pantalla donde todas las demás imágenes se proyectan, hasta las pequeñas metáforas hilvanadas en el texto. Si trazáramos una jerarquía de metáforas en el guión, la Luna del título ocuparía el lugar preferente. En un segundo nivel se colocaría el ejercicio metafórico codificador del autor, consistente en ir de lo universal a lo particular, resultando metáforas visuales, en el caso de *Un perro andaluz*, o verbales en el del *Viaje a la Luna*. El eje que vertebraría ese entramado, como ya se ha dicho, correspondería al montaje ideológico, que crea un contraste continuo de metáforas, y que genera el texto. En un tercer nivel, el ejercicio metafórico del espectador-lector, que debe ir de lo particular a lo universal, recorriendo el camino inverso al autor, tratando de ser, en la medida de lo posible, el lector-espectador modelo, siguiendo a Umberto Eco¹⁴. Finalmente, todo el guión lorquiano supone un ejercicio metaliterario, ya que es en esencia una metáfora; pero no una metáfora del mundo real, sino una metáfora de su propio mundo poético, fuera del cual *Viaje a la Luna*, pierde significado. Metáfora de metáfora, arte de arte.

11. Amero había creado un cortometraje titulado *777*, cuyo tema era el maquinismo (Utrera, 1982, p. 59).

12. Para recordar los datos precisos relacionados con los meses de 1929, cuando el film se estrena en París y Madrid, véase: Sánchez Vidal, 1988, pp. 218-220.

13. Ian Gibson (*Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, p. 322) mantiene el conocido significado de luna como muerte, viendo en esa muerte un amor imposible.

14. Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1981.

Si Berroa propone que los dibujos de Lorca deben ser vistos como un «ojo total» aglutinador de sentidos y de razón, es decir, una pupila que sea capaz de interpretar «la agónica realidad con la que se identifica todo lo humano» (Berroa, 1989: 173), cabe pensar en la posibilidad de ver en la luna que nos preside, esa pupila, ese ojo total del que habla Berroa, que obligaría al lector-espectador a leer-ver *Viaje a la Luna* como un viaje metaliterario guiado a un mundo poético lorquiano interior, cuyos cimientos se asientan en su propia lógica poética, entendiendo como tal la intención de mostrar la existencia agónica del hombre: una lógica imposible, pero lógica, al fin y al cabo. Imposibilidad como la que se muestra en «Nadadora sumergida»: «Se asegura que la bella condesa X era muy aficionada a la natación, y que ésta ha sido la causa de su muerte». Lo imposible es la esencia de dicho poema, así como de «Suicidio en Alejandría», cuya lectura provoca el desasosiego de la incompreensión. Porque aprehender el guión supone ver a través de la Luna, vale decir, a través de un velo de irrealidad, que marca el inicio y el final de un viaje metaliterario de ida y vuelta desde y hacia ella, en un panorama poético confeccionado a partir de la metáfora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAT, F., «Frederic Amat rueda *Viaje a la Luna*, de Federico García Lorca», *El País*, 27/III/1998, p. 44.
- BARTHES, R., «Sur le cinéma», *Les cahiers du cinéma*, n. 147.
- BERROA, R., «Poesía y pintura: la doble manifestación de símbolo y metáfora en la imaginación lorquiana», *Cuadernos americanos*, 15, año III, mayo-junio 1989, v. 3, pp. 164-198.
- DALÍ, S., *Dalí joven, 1918-1930*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
- DELLUC, L., *Photogénie*, Paris, 1920.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de, *Filmoliteratura; temas y ensayos*, Madrid, CSIC, 1954.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1981.
- ÉJXENBAUN, B., «Problemy Kinostilistiki», *Poëtika Kino*, Moscú, 1927.
- GALEOTA, V., «*Viaje a la Luna* di Federico García Lorca: Leggibilità di una sceneggiatura non-narrativa», *Annali Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 29, 2, 1987, pp. 357-367.
- GARCÍA LORCA, F., *Obras completas*, ed. M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996-1997.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique: système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

- GERSHATOR, D., «Federico García Lorca's *Trip to the Moon*», *Romances Notes*, 9, 1968-69, pp. 213-220.
- GIBSON, I., *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998.
- GUBERN, R., *Proyector de Luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- HERNÁNDEZ, M., «Luis Buñuel y Federico García Lorca: documentos de una amistad», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 27-28, 2001, pp. 167-178.
- HIGGINBOTHAM, V., «El viaje de García Lorca a la luna», *Ínsula*, 254, 1968, pp. 1-2.
- JACOBSON, Roman, «Is the Film in Decline?», *Language in Literature*, ed. K. Pomorska y S. Rudy, Cambridge, Harvard University Press, 1987, pp. 458-465.
- JOST, François, *Oeil-caméra: entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.
- LAFFRANQUE, M., «Equivocar el camino. Regards sur un scénario de Federico García Lorca», *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1982.
- MITRY, J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions Universitaires, 1990.
– *La sémiologie en question: langage et cinéma*, Paris, Cerf, 1987.
- MONEGAL, A., *Viaje a la Luna ; guión cinematográfico*, Valencia, Pre-textos, 1994.
- MORLA LYNCH, C., *En España con Federico García Lorca (páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1957.
- MORRIS, C. B., «Cinema, Theatre, and Literature: The Controversies», *This Loving Darkness. The Cinema and the Spanish Writers 1920-1936*, University of Hull, Oxford University Press, 1980, pp. 30-41.
– «La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 26, 2000, pp. 9-31.
- PEÑA, C., *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1996.
- POWER, K., «Una luna encontrada en Nueva York», *Trece de nieve*, 1-2, 1976, p. 142
- RAMOS, C., «Federico García Lorca en Eden Mills 70 años después», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 26, 2000, pp. 119-124.
- SÁCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí : el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.
- SANTOS TORROELLA, R., «Los putrefactos» de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Publicaciones de la Revista de Estudios, CSIC, 1995.
- UTRERA, R., *García Lorca y el cine*, pról. M. García Posada, Sevilla, Edisur, 1982.
– *Escritores y cine en España: un acercamiento histórico*, Madrid, ediciones J.C., 1985.
– *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.