



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Letras Hispánicas

Los fantasmas de *Viaje a la luna*: Entre Lorca y Derrida

TESIS

Que para obtener el grado de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Fernando Axel Nájera Hernández

Asesora: Dra. Gabriela García Hubard



Ciudad Universitaria, México D.F., 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	4
Primer viaje a <i>Viaje a la luna</i>	10
<i>L'avenir</i> de la luna	40
La ley del Viaje	71
El cuerpo-por-venir	111
Anexo: <i>Viaje a la luna</i> (1929)	123
Bibliografía	134

¡Qué esfuerzo!
¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!
[...]

Pero el arco de yeso,
¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!,
sin esfuerzo.

Federico García Lorca, "Muerte"

Ahora, ya que estamos hablando de Lorca, de sus personajes femeninos y de todos estos fantasmas que continúan *embruja*do el mismo lugar y que tomamos sobre nosotros en el momento del duelo o de la intercomuni3n, estas voces, masculinas, femeninas se componen entre ellas. De esta forma cuando uno habla, cuando Yo hablo, cuando un "yo" habla, este "yo" es constituido y hecho posible en su particular identidad por este entretrejido de voces. [...] De este modo, la represi3n, cualquier tipo de represi3n, y en especial la represi3n sexual, empieza en cuanto se intenta silenciar una de las voces [...] Por lo tanto, la multiplicidad de voces es, desde el principio, el espacio abierto a los espectros, a los fantasmas y a todo aquello que ha sido reprimido, excluido o prohibido.

Jacques Derrida, *D'ailleurs*

Madre: Calla, he dicho. (En la puerta.) ¿No hay nadie aqu3? (Se lleva las manos a la frente.) Deb3a contestarme mi hijo. Pero mi hijo es ya un brazado de flores secas. Mi hijo es ya una voz oscura detr3s de los montes. (Con rabia, a la vecina.) ¿Te quieres callar? No quiero llantos en esta casa. Vuestras l3grimas son l3grimas de los ojos nada m3s, y las m3as vendr3n cuando yo est3 sola, de las plantas de los pies, de mis ra3ces, y ser3n m3s ardientes que la sangre.

Federico Garc3a Lorca, *Bodas de sangre*

INTRODUCCIÓN (o el viaje comienza con una pregunta)

¿Qué es el *movimiento*? ¿Qué es un “viaje”? Estas dos preguntas nos llevarán a cuestionarnos cosas mucho más allá de las respuestas que podrían llegar. Pues bien, trataremos de dar una respuesta a partir de dos autores (cada uno en/desde su respectivo punto). De manera muy particular será la obra de uno de estos autores la que nos llevará a cuestionarnos qué implicaciones tiene hablar de un cierto tipo de movimiento; pensemos, por ejemplo, en el movimiento metafórico en un desplazamiento que “circula por la ciudad, nos transporta a sus habitantes en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos en rojo, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones y prescripciones de velocidad” (Derrida, 1997: 209)¹. Será pues este texto el que nos *motivará* a nosotros mismos a lo largo del esfuerzo que realizaremos. Sin más preliminares, me refiero a un texto del autor andaluz Federico García Lorca: *Viaje a la luna*.

Ahora, muy legítimamente se nos podría preguntar “¿Qué pasa *por Viaje a la luna*? ¿Por qué razón hablar de este texto del autor de *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba*?”. Motivos podríamos hallar muchos y muy variados, desde quizás razones personales hasta un interés académico en una obra de vanguardia que no ha sido tan profusamente revisada como otras del mismo autor (algunos probables porqués los veremos más adelante). Otra pregunta que tal vez llegue a nosotros es qué vamos a estudiar de este *Viaje a la luna* (¿Qué pasa en *Viaje a la luna*?). Pues bien, nosotros mismos haremos un viaje a través de esta pequeña obra

¹ Esta referencia pertenece al texto de Derrida “La retirada de la metáfora”. Este texto forma parte de la discusión dada entre Ricoeur y el mismo Derrida en torno a la metáfora en el discurso filosófico. Ahora, si bien la discusión entre los dos va en torno a la discusión en la filosofía, muchas de las ideas expresadas habrán de servirnos para explicar algunos puntos del texto de Lorca. Para empezar, esta cita en particular nos da pie para involucrar no sólo la idea de movimiento implícita en la metáfora sino además el modo en que el texto de Lorca “se deja habitar” por este desplazamiento constante.

de Lorca (cabe aclararles que consta de setenta y dos secuencias breves) que durante mucho tiempo y por *de fault* ha sido catalogada como un guión cinematográfico (eso si le creemos no al mismo Lorca, sino al pintor que recibió el texto y que supuestamente iba a filmarlo).

Para intentar evitar que este movimiento nos descarrile, nuestro esfuerzo irá tras las pistas que nos permitan reconocer si el texto efectivamente es un guión cinematográfico o si (quizás) se trata de algo diferente. A fin de hacer este trabajo lo más exhaustivo posible llamaremos a declarar a varios autores que han comentado esta pieza de Lorca². En muchos casos las posturas de estos autores varían demasiado; a pesar de ello, este contraste nos servirá para corroborar algunas de las ideas que presentaremos. También hay otro detalle: algunos de estos críticos, por el peso de sus opiniones serán re-citados de manera continua a lo largo del texto (llegado el momento veremos porqué estos autores en particular han de ser recurrentes). Estos autores son Antonio Monegal, quien hizo la introducción a la primera edición en español del texto. También tenemos que señalar a Abilio Hernández con su idea de que el film está condicionado por la idea del guión. Además de Susan Larson quien hace una síntesis entre psicoanálisis y *cinografía*; y de Laura Sesana, quien retoma las distintas influencias del texto de Lorca. A todos ellos los dejaremos hablar con calma más adelante.

Antes de proseguir con nuestro propio viaje hay algo más que indicar. Comentamos que iríamos sobre la cuestión del género de *Viaje a la luna*. Hay otro autor que nos acompañará en este esfuerzo: se trata de un cierto filósofo francés cuyas reflexiones nos permitirán

² Antes que otra cosa, hay que mencionar que a pesar del intento de conseguir cada uno de los materiales que tratara sobre *Viaje a la luna*, no todos los textos pudieron ser revisados; esto se debió a la inaccesibilidad de estos análisis. Algunos de estos fueron “Una interpretación mitológica de *Viaje a la luna*.” de Piero Menarini; “The Illusory Journey: García Lorca’s *Viaje a la luna*” de Kristine Ibsen; “A Filmscript by Lorca” de Richard Diers y “Equivocar” de Marie Laffranque. Estos están referidos, aunque sea de manera indirecta a lo largo del texto.

profundizar en esta idea del género. El filósofo en cuestión se llama Jacques Derrida, y será a partir de textos como “La ley del género”, “Che cos’è la poesia” o *Espectros de Marx* que podremos hablar un poco más detalladamente del género. Y es que la idea de género que nos presenta el autor francés nos deja ver que la noción misma de género no es tan sencilla como suele pensarse.

Esta idea nos la presenta nuestro filósofo francés al señalar en su texto “La ley del género” que 1) los textos no pertenecen a un género determinado, sino que participan de varios (10), 2) que hay una división entre lo natural y lo artificial que también se proyecta en la noción de género: el filósofo retoma algunas consideraciones de Gerard Genette para señalar que incluso aquello que consideramos natural pertenece a un género y, en tanto tal, acaba siendo artificial (esto lo detallaremos en otra de las secciones). Además, el pensamiento derrideano nos permitirá expandir nuestro análisis de *Viaje a la luna* ya que esta ley de participación sin pertenencia nos puede conducir a tomar en cuenta los efectos de la misma en el texto: si un texto tiene un género claro, entonces es capaz de decirnos con claridad “quién es”, en tanto que el género vendría a ser un elemento determinante en el “deber ser” de un texto: cómo interpretarlo, cómo recibirlo e incluso cómo concebir su forma/contenido estaría en función del género marcado (Derrida, 1980, 5). En el otro extremo tenemos el ejemplo de una clasificación “apropiatoria” (x texto pertenece a x Género, como en la teoría de conjuntos), misma que dejaría sin sentido al texto, como ya no sólo Derrida sino también Lorca nos lo deja ver.

Esta idea de la apropiación “total” puede servirnos para hablar de un autor que ha analizado la obra de Derrida bajo la perspectiva de García Lorca. Se trata de Jean Paul Martinon. En su libro *On Futurity*, Martinon revisa y explica las posibilidades del *a’venir* en tres autores; uno

de ellos, nuestro filósofo, Jacques Derrida. Como explica el mismo Martinon, el provenir sería un desplazamiento espacial-temporal que constantemente viene, en contraposición (por poner un ejemplo) a un “futuro” determinado cuyo ser está precisamente en un tiempo que no está (11). Martinon apunta que este *porvenir* está en función de cierta *performatividad* que no permite que se establezca (o fije) la presencia del tiempo presente. El autor retoma *Bodas de sangre* de García Lorca para explicarnos la manera en la que varios de los vértices relacionados con el *a’venir* se entrelazan entre sí de modo tal que constituyan lo que él llama un “límite/*arribante*” (137).

La cita anterior del filósofo francés puede darnos varias pistas que nos ayudarán a explicar, más adelante, algunos aspectos del texto de Lorca. Por lo pronto vamos a quedarnos con la imagen del fantasma que nos presenta Derrida: el fantasma será, por decirlo de alguna forma, el sostén de muchas de las explicaciones que daremos a lo largo de este análisis. Ya que este fantasma nos refiere a un presente dislocado, en palabras de Derrida en *Espectros de Marx* (77). Entendamos esto último como un Uno-presente que permanece en la consciencia y en un presente temporal y espacial. Así, Uno “*es* cuando está presente, cuando se presenta a un sujeto. Y un sujeto *es* cuando se presenta a sí mismo en la inmediatez del acto de consciencia. Puesto que la ‘presencia’ se refiere a aquello que *es*, que es autónomo, independiente e internamente estable [...]” (77)³.

Entonces, pensemos un poco en las ideas que hemos comentado desde Martinon. Tanto este autor como Derrida nos ponen frente a un panorama en el cual el Uno no está presente en sí mismo. Esta ausencia de Unidad es tema frecuente en la obra de nuestro poeta andaluz y

³ Si bien estas líneas pertenecen al texto de Gabriela García Hubard, la autora ha parafraseado un fragmento de *Espectros de Marx*.

cobra especial relevancia cuando tomamos en cuenta algunos detalles provistos por ciertos críticos de su obra. David Loughran, en *Federico García Lorca: The Poetry of Limits*, nos dice, por ejemplo, que una constante en la obra de nuestro poeta andaluz es la búsqueda de la *Unidad* (*oneness*, dice el autor); es esta misma búsqueda lo que da origen y engendra muchos de los *relatos* de las obras lorquianas (169). Sin embargo, Loughran no se queda en remarcar esto; además, nos señala un punto que volverá a nosotros con frecuencia: que esta falta de mismidad conduce a una serie de transformaciones en función de ser-Uno (187). Estas modificaciones resaltan particularmente en *Viaje a la luna*, en donde (como veremos) cada cambio en la identidad deviene en una imagen diferente. Entonces, estas transformaciones, en tanto “perturbaciones” de la identidad habrán de tener un carácter revelador para nosotros. Además, lo anterior podemos explicarlo no sólo a partir del texto de Loughran sino además en una discusión entre Derrida y Paul Ricoeur en torno a la idea de la metáfora.

Vayamos con un poco de calma. Los textos involucrados en este debate del que hablamos nos ayudarán a explicar varios elementos del *viaje* de Lorca. Esto lo podemos justificar en la naturaleza del debate entre los dos autores franceses, mismo que transcurre en “La mitología blanca” y “La retirada de la metáfora” de Derrida y *La metáfora viva* de Ricoeur. En resumen, este se mueve en torno a la idea de la metáfora en el discurso filosófico y el papel que ésta ha ocupado a lo largo de la historia. Involucrar estos tres textos no será casual ya que el papel que le asignan los dos filósofos a la metáfora nos ayudará a desarrollar algunas ideas en torno a las imágenes del texto de Lorca, sobre todo en la relación que la metáfora tiene con la *identidad* (y, a su vez, la relación que tiene el género con aquélla). Por lo pronto quedémonos

con una cita de Ricoeur al respecto: “la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de *redescribir* la realidad” (15).

Este “redescribir” la realidad con el que Ricoeur define la metáfora tiene un significado especial dentro de la obra de Lorca que hoy nos entretiene, sobre todo al considerar la manera en la que se genera el proceso/movimiento metafórico del que hemos hablado. Es un engranaje metafórico lo que *mueve* al texto de Lorca; es su raíz oscura y una de las causas de su oscuridad textual. Es por esto que nos vemos en la necesidad de recurrir a un texto de Luz Aurora Pimentel para que nos ayude a aclarar algunas cosas: “Narración metafórica”. Es a través de este texto que veremos parte de los engranes (desquiciados) que dan motivo a *Viaje a la luna*. Pimentel nos ayudará a explicar la manera en que se entretejen las piezas del texto de nuestro andaluz.

PRIMER VIAJE A VIAJE A LA LUNA

And everything under the sun is in tune

But the sun is eclipsed by the moon.

"there is no dark side of the moon really. matter of fact it's all dark."

Pink Floyd, "Eclipse".

Biografía del autor.

Ahora pues, vamos a hablarles de varias cosas, de la división "invisible" entre diversos géneros y modos: entre teatro y poesía, entre ésta y el relato, entre el cine y la literatura, entre la imagen y la letra, pero también vamos a hablar de otro tipo de divisiones: entre lo público y lo privado, entre la risa y el llanto, entre el sueño y la vigilia y, por qué no, entre la vida y la muerte. Ahora, sin embargo, podemos hablar también de una división más sencilla y no por eso menos trascendental: de la división entre tres amigos.

Hemos puesto al inicio una palabra cuyo peso explicaremos posteriormente: "entre". La razón de esto puede representarse de manera más o menos gráfica en la línea que usamos para dividir: arriba/abajo. *Entre* un elemento y otro se realiza una ley que los mantiene separados pero que, al mismo tiempo, hace que permanezcan unidos. Posteriormente (comprometidamente) hablaremos acerca de qué produce esta división, por ahora nos centraremos en hablar de la unión de las piezas del rompecabezas.

Hablemos, entonces, de uno de los elementos de las categorías señaladas. Ya lo hemos mencionado, se trata del autor granadino Federico García Lorca, quien nació en Fuentevaqueros, cerca de Granada, el 5 de junio de 1898. Toda su infancia y su juventud vivió en Granada, en el año de 1919 partió para Madrid para entrar a la Residencia de Estudiantes; estudió Derecho. Detengámonos un momento, no se trata solamente de recitar

de memoria la vida de nuestro poeta; pongamos un poco más de atención al período madrileño de Lorca, a fin de introducir algunos elementos que desarrollaremos más adelante.

En su estancia en Madrid, García Lorca no sólo conoció a muchos de los que fueron sus compañeros de generación, sino también comenzó a desarrollar un interés en diversos campos del arte: música, dibujo y, por supuesto, la poesía (Cano, 40). Mantengamos en mente este último dato. Es alrededor de estos años en los que empieza a publicar algunas de sus primeras obras: *Impresiones y paisajes* (1918), *Libro de poemas* (1921), *Poema del cante jondo* (1921) y *El maleficio de la mariposa* (1921); en éstas ya se anuncian muchos de los temas que habría de trabajar posteriormente (Herrero, 1833). En la estancia en la Residencia de Estudiantes conoció a dos artistas con los que tuvo mayor contacto y que, a la larga, habrían de ejercer una influencia sobre él: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Para 1928 ya habían sido publicadas dos de las dos obras que más reconocimiento le dieron: *Mariana Pineda* (1927) y *Romancero gitano* (1928). No obstante, estas obras también fueron las que más críticas le provocaron por parte de Dalí y Buñuel, ya que el pintor y el cineasta consideraban que el sentimentalismo era excesivo (Sánchez Vidal, 142).

Después de la aparición del *Romancero gitano* sobreviene un período que nos interesa aún más: el viaje a Nueva York hecho entre 1929 y 1930 del cual saldrán muchas de las obras “incompletas” del poeta. Antes de profundizar en este viaje acabemos con el relato de la vida de nuestro dramaturgo. Después del viaje a Nueva York pasa a Cuba, a la Habana, y de ahí regresa a España. En 1931 comienza a dirigir el grupo de teatro itinerante La Barraca, con el que representa obras de los Siglos de oro. En 1933 realiza un viaje a Buenos Aires. En 1936, poco antes del levantamiento militar, parte hacia Granada para reunirse con su familia. Un

mes después del inicio de la Guerra Civil es arrestado en la casa del poeta Luis Rosales y asesinado en el camino a Víznar.

El viaje a Nueva York (o Lorca y las vanguardias)

Hemos comentado hasta este momento varios puntos que nos permitirán trazar las líneas que trataremos más adelante. Empecemos por este último punto: la muerte de Lorca dejó trancos muchos de los proyectos que estaba trabajando, entre ellos las obras de teatro *El público* y *Comedia sin título*, así como el libro de poemas *Poeta en Nueva York*, entre otras. Comentar qué obras en particular quedaron incompletas nos lleva a considerar un pequeño detalle: muchas de ellas fueron creadas o planeadas durante el viaje a la ciudad de Nueva York, y si bien varias de ellas han llegado a nosotros hay que considerar que muchas llegaron sin una versión definitiva⁴.

Cabe señalar que todas las obras mencionadas tienen algo más en común: son las piezas vanguardistas del poeta andaluz. Entre estos textos también se puede apuntar *El paseo de Buster Keaton* (1925) y *Comedia sin título* (1936): mientras el primero es una especie de antecedente del período neoyorkino, el segundo mantiene el mismo estilo vanguardista pero radicalizado. Otro de los textos que podemos mencionar como vanguardista y, además, de la misma época del viaje, es el que se considera el único guión de cine hecho por Lorca: *Viaje a la Luna*.

⁴ Por ejemplo, *El público* ha llegado a nosotros sin el “Cuadro cuarto” y, aparentemente, en desorden. En el caso de *Poeta en Nueva York*, no se sabe cuál era la lista definitiva de poemas y elementos que Lorca pretendía incluir en el poemario. Para mayor información al respecto cabe revisar la edición que hace María Clementa Millán a las dos obras. *Viaje a la luna* no es la excepción a esta “regla” ya que el texto nunca llegó a la pantalla, y cuando lo hizo llegó en dos versiones.

Ahora, la mayoría de las obras de vanguardia de Lorca tienen algo en común: muchas fueron planeadas o creadas durante el viaje que el poeta realizó a la ciudad de Nueva York, a finales de 1929. Primero, como dato biográfico, diremos que este viaje ocurre en medio de una crisis sentimental y creativa de Lorca: por un lado, estuvieron las rupturas con Emilio Aladrén y Dalí (e incluso su distanciamiento de Buñuel). Por otro lado, está la crisis que más nos concierne: la crisis creativa (y comunicativa).

Si bien una buena parte de la crítica recibió bien el *Romancero gitano*, fue una carta de Dalí lo que más afectó a Lorca: según el pintor el poemario era parte de la “substancia poética más gorda que ha existido” (Gibson, 588), en el sentido de que era extremadamente tradicional. Esta primera crítica de Dalí llevaría a Lorca a “abandonar la literatura vieja” (587). Poco después llegarían también las críticas del otro amigo, Buñuel. Él no dejaba de señalar que Federico era, como otros de sus contemporáneos, un putrefacto (608). No obstante, el punto más álgido de esta relación llegaría con *Un perro andaluz*.

Aclaremos algunas cosas: Lorca no vio la película ni en España ni en París ni en Nueva York, aunque es probable que leyera el guión en Estados Unidos. A pesar de esto, es posible que con el mero título Lorca se sintiera aludido, y tenía algo de razón: “perros andaluces” era el mote con el que el dúo Dalí-Buñuel llamaban a muchos de los poetas andaluces que siguieron la estética de Juan Ramón Jiménez. Además, García Lorca quizás podría haberse sentido aludido en el personaje andrógino aparecido a media película.

Al respecto, Nigel Dennis comenta que las obras producto del viaje a Nueva York (como las otras piezas vanguardistas del granadino) caen en una paradoja: son textos en los que Lorca pone en el centro la idea de comunicación y de arte (o sea, qué implica comunicarse con un otro, y qué es arte); no obstante, son las obras con las que un lector más difícilmente va a

comunicarse (138). Ante esta aparente contradicción podemos presentar dos ideas. Una: la tematización de la forma, poner como tema el discurso mismo hace del texto un “giro sobre sí mismo”; con esto nos referimos a una forma recurrente en las Vanguardias que consiste en tematizar la forma del texto y hacer de ésta un problema interno de la obra artística⁵. Otra: las producciones de las Vanguardias en general utilizan recursos que sacan el lenguaje de sus funciones típicas o de la mera función referencial.

Ahora, si seguimos con las hipótesis de Dennis veremos que este lenguaje intrincado es el mismo que le permite al andaluz tematizar el acto comunicativo y el acto artístico. Continuemos con la premisa de Dennis, ésta afirma que el tema de las primeras obras de Lorca (aquellas producidas entre 1919 y 1921) y las obras vanguardistas (desde la primera en 1925 a la última de 1936) tienen en común el tema que ya mencionamos, el problema de la comunicación y de la expresión artística (140).

Es en este punto que conviene comentar la afiliación de Lorca a las vanguardias, y es que una diferencia sustancial entre las primeras obras de Lorca y las del ciclo neoyorkino es el lenguaje al que apelan (Hardison, 102). Felicia Hardison nos explica que en las obras creadas durante el viaje a Estados Unidos hay un cambio léxico y estructural. Por un lado, elementos que son comunes en la llamada época neopopular (como son el caballo, el agua o el cuchillo) adquieren otra dimensión o son sustituidos por elementos escatológicos (como las alusiones al cáncer, el vómito, la orina, gusanos, etc.) o que refieren a la tecnología (el elevador o la ciudad misma) (103).

⁵ Esta idea de la “tematización de la forma” es algo que Derrida retoma en su texto “La ley del género”. Sin embargo, el filósofo lo lleva un poco más lejos al considerar que esta “tematización de la forma” abre un pliegue interno en el texto, mismo que acaba desestabilizando los bordes del texto. El filósofo francés llama a este movimiento “invaginación”; más adelante detallaremos más acerca de esto.

Uno de los cambios más significativos se da en la luna. La luna de Lorca condensa en sí, por lo menos, significados como el erotismo y la muerte (si no consideramos otros tantos). La “luna neoyorkina” parece no perder estos aspectos, no obstante que es una luna que “se vacía”: por momentos parece convertirse en un espacio indefinido y abierto para la ambigüedad, un punto que posibilita la transformación de los involucrados con ella. Este cambio en la luna es relevante para entender el cambio de las estructuras señalado por Hardison, y es que la luna pasa de ser un elemento incidente (y un poco insidioso) a ser un elemento que subyace en latencia (ya sea de modo primordial como en *Viaje a la luna* o tangencialmente como en algunos poemas de *Poeta en Nueva York*).

En el mismo artículo, Hardison comenta que este cambio en la luna se proyecta en la estructura misma del texto. Esta estructura, propia de los textos neoyorkinos, consiste en una metamorfosis familiarizada con la de Ovidio, con la sencilla diferencia de que las transformaciones de Lorca no se detienen (103). Bueno, pueden detenerse, pero el único evento en el que todas las transformaciones se detienen por completo es la muerte misma. Esta lógica ocurre en mayor o menor medida en todas las obras del ciclo neoyorkino (104)⁶. En *Viaje a la luna* este movimiento metamórfico se da pero a una mayor escala y no sólo mediante un diálogo o una transformación en los personajes sino en la forma misma del texto (106).

⁶ Por ejemplo, en *Poeta en Nueva York* en el poema “Muerte” hay una serie de transformaciones motivadas por el deseo de ser algo más. En *El público*, la “figura de cascabeles” y la “figura de pámpanos” llevan a cabo un juego de dominio que los conduce a una serie de transformaciones enunciadas; en la misma obra, los personajes van sufriendo una serie de transformaciones, para esto recurren a los cambios de vestuario. En *Comedia sin título* la Actriz se va despojando de disfraces hasta que, incapaz de asumir su propia muerte, queda en un disfraz completamente gris.

Ahora, afirmamos que parte de la “transformación” del propio Lorca está en el cambio léxico y semántico que sufren algunos de sus símbolos. El detalle está en que las figuras y símbolos “clásicos” de Lorca no son sólo los símbolos más conocidos (el caballo, el agua o el cuchillo), ya que el andaluz recoge, además, una serie de elementos provenientes de la tradición clásica española y de la tradición poética moderna (Morales, 138). Además de estos elementos, Lorca “reactualiza formas tradicionales” como el romance o el soneto. Estos cambios en las formas y contenidos de García Lorca son señalados por Andrés Morales como parte de la “mutación” de la poética del andaluz (138).

Pues bien, de acuerdo a Morales, lo innovador y vanguardista de la obra de Lorca no estaría en su afiliación a determinado movimiento vanguardista sino, más bien, en la capacidad de sintetizar la tradición española con poéticas contemporáneas (138). De este modo, podríamos pensar que en las obras del ciclo neoyorkino más que un “Lorca surrealista”, lo que tenemos es un “Lorca vanguardista”. Morales señala que el andaluz no sólo retoma elementos del surrealismo, también retomaría elementos de otras vanguardias, por ejemplo, el futurismo: elementos como el espacio citadino, los elevadores o las referencias a las máquinas serían aspectos que Lorca habría tomado de ese movimiento (139).

Un punto más que vale la pena señalar son las influencias extraliterarias dentro de un discurso verbal, de tal manera que las obras de Lorca se constituyen como obras interdisciplinarias (139). Esto puede verse en las intervenciones de dibujos en *Viaje a la luna*, o en las correspondencias que hay entre varios poemas de *Poeta en Nueva York* y los dibujos o ilustraciones propuestos por el granadino (140). De manera muy concreta, María Clementa Millán señala en su introducción a *Poeta en Nueva York* la inclusión de, por ejemplo, fotografías que complementaban el mensaje de los poemas (54). La misma autora argumenta

que en el caso de *El público* podemos ver influencias cinematográficas que interfieren o agregan sentido al texto. De acuerdo a la académica, esta influencia de otros discursos dentro de las obras de determinado género (poesía o teatro, por ejemplo) coincide con la influencia del surrealismo (2012, 85).

Clementa Millán, por otro lado, remarca la manera en que Lorca retoma la tradición de autores como Shakespeare, Calderón de la Barca, Goethe o Góngora. Esto concuerda con lo que decíamos anteriormente; sin embargo, esta autora le da otra dimensión al señalar que Lorca nunca ocupó la escritura automática del surrealismo ni tenía la carga ideológica o la “crítica al *pasadismo*” propios del futurismo (2012, 86). De hecho, Lorca, en sus obras neoyorkinas, recurre a estructuras de enunciación clásicas y “entramados lógicos” que se articulan a partir de formas gongorinas, misma que, conforme transcurre el texto, se van disipando (2010, 96). Esta “deconstrucción” de las figuras y formas literarias clásicas es uno de los puntos que resalta Clementa Millán de la obra vanguardista de Lorca.

Otra de las cosas que apunta Millán son los cruces genéricos, mismos de los que ya hablamos. El punto ahora es que, como señala Román Gubern, el cine se convirtió en el medio ideal para los proyectos vanguardistas en tanto que era capaz de resumir las artes plásticas, la música y la literatura (152). Además, por distintos motivos, diversos movimientos vanguardistas tomaron el cinematógrafo como medio ideal para sus discursos. Eventualmente, el cine se convirtió también en un medio utilizado por la Generación del 27.

Hace poco mencionamos una referencia que hizo Buñuel al respecto de Lorca. Lo interesante es que años después el propio Dalí, en su *Manifiesto antartístico catalán*, consideró que Lorca era, junto con autores como Cocteau, uno de los “grandes artistas de hoy” (Gibson, 742). El punto de Dalí era la experimentación que el andaluz llevaba a cabo en sus obras,

esto es la síntesis que Morales nos señalaba. Lo importante es que Lorca colocó en el centro de su obra lo mismo que los manifiestos de vanguardia: la comunicación en sí y el quehacer del arte. Sin embargo, Lorca nunca se plegó por completo a ninguno de los manifiestos contemporáneos; a pesar de esto, el poeta recoge influencias léxicas y estructurales de movimientos como el surrealismo y el futurismo, y esto, aunado a la historia específica de los textos neoyorkinos, es lo que les da a esas obras su carácter particular.

El viaje de *Viaje a la Luna*

De manera semejante a sus textos hermanos, el guión de Lorca pasó por una travesía antes de llegar a nosotros. Este viaje comienza con el viaje mismo de Lorca; entre 1929 y 1930 el poeta conoce al pintor mexicano Emilio Amero, con quien habla, entre otras cosas, de *Un chien andalou*, la película de Dalí y Buñuel. El mismo Amero le comentó de una película que había dirigido, *777*, en la que se muestra la predominancia de la máquina sobre el Hombre. Pocos días después el andaluz le entrega el original de *Viaje a la luna* a Amero y le dice que vea qué puede hacer con él (Monegal, 9). Después de la muerte de García Lorca, en 1940, el pintor intenta filmar el guión a modo de homenaje⁷. Sin embargo, el guión aparece hasta el año de 1964 en la revista *New Directions*, en una traducción hecha al inglés por Berenice Duncan. En 1980 Marie Laffranque hace la primera edición en español a partir de fotocopias del manuscrito y de una transcripción hecha por Amero. Fue hasta 1989 que el manuscrito de Lorca “apareció” en una mesilla de noche del pintor mexicano, encontrado por la viuda del pintor . En 1991 se publica la primera versión íntegra del texto, en inglés. Y, finalmente, hasta 1994 sale la primera versión crítica del texto en español, de manos de

⁷ No se sabe si esta representación se llevó a cabo, y, en caso de que fuera así, si llegó a terminarse. Si la película llegó a ser filmada totalmente, se desconoce la ubicación actual de ésta.

Antonio Monegal⁸. En 1998, como parte de la conmemoración del centenario de Lorca se filman dos películas basadas en *Viaje a la luna*, una de Frédéric Amat y otra de Javier Martín-Domínguez⁹.

Qué se ha dicho sobre el *Viaje a la Luna*

Hemos comentado un breve relato sobre la travesía de nuestro guión. Ahora vamos a poner el dedo en un renglón distinto y comentar otro tipo de relato: el que han trazado diversos autores en torno a *Viaje a la Luna*. A fin de hacer más sencillo el recorrido que iniciaremos, hemos dividido las distintas fuentes a partir de las coincidencias que entre éstas hemos encontrado.

El texto llevado a la pantalla

Como mencionamos, dos películas se hicieron durante los festejos del centenario del poeta. Si bien no profundizaremos en las relaciones entre el texto de Lorca y las producciones de cada director, sí consideramos necesario acercarnos un poco a las ideas tanto de Amat como de Martín-Domínguez. Y es que las perspectivas de cada uno así como en los detalles que resaltan pueden ayudarnos a develar algunos aspectos de *Viaje a la luna*.

Para empezar, Martín-Domínguez inicia al poner énfasis en el valor simbólico de la luna: la luna como ideal, espectro o aspiración. Este aspecto le sirve al director para señalar que esa misma luna *real* se vuelve “el objetivo” del poeta granadino (y de su obra). Ahora, el motivo de un viaje a la luna (real, hipotético o figurativo) le sirve entonces para explicar la obra de

⁸ Si bien las explicaciones de Antonio Monegal han sido parte fundamental de esta investigación ya que dieron un punto de partida, queremos señalar que en determinados aspectos de este esfuerzo hay una divergencia considerable respecto a sus consideraciones, sobre todo en lo relativo a la metáfora y la forma en que ésta interviene en la constitución del texto.

⁹ Las diferencias entre las dos versiones nos permitirán explicar algunas cosas que trataremos más adelante, sobre todo en relación al género del texto.

Lorca. Aquí, Martín-Domínguez argumenta que el viaje “real” a la luna, o la idea de *llegar* completamente, es un acto de conquista de ese otro que es la luna (Párr. 7). En este sentido, el texto de Lorca es una ironía de esa conquista en tanto que esta travesía no se completa, o dicho de otra forma, ese otro no es sometido a determinada ley o conquista. La imagen de la luna se convierte aquí en algo que trasciende a la luna real, es decir, la luna se convierte en metáfora del proceso metafórico mismo; así podemos notar a la luna como metáfora de la metáfora misma: el enlace entre un elemento y un significado que está diferido.

Por otro lado, Amat señala que la idea de la persecución de la luna “va mucho más allá: es una exaltación del amor en libertad, opuesta a los valores que reprimen el instinto y que todavía hoy pacen y balan por nuestros valles con máscaras de tolerancia que ocultan rostros de intransigencia” (344). Amat pone su lectura en términos de una reconquista del “amor inocente” que libere al hombre de las ataduras de la modernidad; además de tener en mente el amor homosexual como línea principal del texto¹⁰. Ahora, el “amor oscuro” por sí mismo no es el único eje de la lectura de Amat, aunado a éste está su frustración o la imposibilidad de realizarlo.

Pues bien, si es cierto que las posturas de ambos directores divergen respecto a qué resalta cada uno del texto de Lorca, hay puntos en común que nos ayudarán a aproximarnos a la obra. Para empezar, los dos hablan de la imposibilidad del *viaje*, entendido éste como la llegada a un objetivo final. Esta imposibilidad es un punto en común con los demás textos

¹⁰ Esta noción del “amor oscuro” como directriz de *Viaje a la luna* es una de las consideraciones en los primeros análisis del texto. La razón de que Amat repare en esto yace en un punto que explicaremos más adelante en esta misma sección.

que analizan la obra; todos remarcan la imposibilidad de totalizar algo dentro de la obra (o la obra misma).

Otro punto en el que concuerdan los dos directores es la relación que sostiene este supuesto guión con otras obras vanguardistas de Lorca, sobre todo *Poeta en Nueva York* y *El público*¹¹. Esto cobra relevancia por dos razones: la primera, que nos permite señalar el enlace existente entre las obras vanguardistas del poeta. Ligada a la anterior, está el hecho de poder revisar el texto de Lorca bajo una perspectiva más amplia, que incluya a las obras hermanas de *Viaje a la luna*.

Estudios generales

Pues bien, en este apartado tenemos algo que denominaremos estudios generales: la razón de esto yace en que todos los artículos y comentarios que incluiremos aquí se enfocan en hacer un análisis del texto sin centrarse en algún elemento en particular, daremos un ejemplo.

En la introducción que hace a la primera edición en español de *Viaje a la Luna*, Antonio Monegal comenta que el tema del guión es “una representación metafórica del deseo y su frustración” (Monegal, 18). Esto podría resultar aparentemente sencillo si no fuera por dos elementos de la cita del estudioso del guión: “representación” y “metafórica”. El estudio introductorio deja ver muchos de los conflictos con los que se encuentra el guión, por ejemplo, el valor de la metáfora: ésta se constituye a partir de un vínculo entre dos elementos. No obstante, en el guión de Lorca ocurre algo interesante: “Las metáforas de *Viaje a la luna* son todas *extradieéticas*, están fuera del mundo imaginario del relato porque no hay mundo al que remitirse. En este sentido es posible decir [...] que constituyen la diégesis del texto”

¹¹ Si bien los directores concuerdan en esto, cada uno resalta elementos que ligan al “guión” con alguna de las obras hermanas en particular; Amat lo hace con *El público*; Martín-Domínguez, con *Poeta en Nueva York*.

(18). Las metáforas del guión *se siguen* una a la otra¹², refieren a la imagen que las sucederá, sin que estas lleguen a un punto definitivo.

Dijimos que el estudio de Monegal dejaba ver muchos de los conflictos del guión, pues bien, vayamos con la otra palabra que señalamos: “representación”. Monegal da por hecho que una representación en el cine, y por lo tanto en el guión, presupone una narración, en tanto que teóricamente se re-presenta un relato (14). Ahora, aquí podríamos matizar algunas cosas; para empezar, que el cine (como él lo refiere) abarca una conjunción de elementos distintos que a la larga dan lugar a una significación específica (Carmona, 247). En segundo lugar, el guión sería tan sólo uno de esos elementos (de manera muy específica, un elemento técnico); en este sentido, el guión vendría a ser un sistema significativo diferente al cine (aunque en cierta medida posibilite la producción del filme), ya que sus códigos no remiten a otros elementos que sí son evidentes en la película¹³. Ahora pues, si volvemos a la cita del autor sobre el tema del guión veremos entonces que es posible trazar una línea “de principio a fin” en donde veamos cómo se desarrolla esa representación del deseo y la frustración¹⁴. Sin embargo, esta línea se ve frustrada no sólo por las secuencias de metáforas, sino por una serie de elementos que hacen parecer al guión ya no tan guión como hemos creído.

¹² Esto puede cobrar bastante sentido si consideramos que estamos hablando de un guión cinematográfico. La idea en particular tendrá importancia en los análisis que haremos del texto.

¹³ Pensemos, por ejemplo, en lo que el mismo Carmona nos ha señalado en su obra, *Cómo se comenta un texto filmico*, que nos habla de “emisores” y receptores” cinematográficos, que no son individualizados. Éstos serían articulados gracias a la manera en la que el filme mismo se constituye (247).

¹⁴ Cabe señalar, como continuamente veremos, que Monegal concibe una forma única de narración. Aquí cabría mencionar unas palabras del texto de Pimentel: “Recuérdese que la intersección sémica, en la base de la significación metafórica, se construye con los semas o unidades de significación *semejantes*” (327). De esta forma, si tomamos en cuenta la idea de Monegal de la cadena continua de significantes, cabría señalar que son estos desplazamientos metafóricos los que constituyen la narrativa misma.

Para este punto sería posible que Roman Gubern y su texto *Proyector de luna* nos ayuden a esclarecer este *misterio*¹⁵. El decimotercer capítulo de este libro presenta, de manera general, el contexto del guión de Lorca; ya que se centra en factores del contexto, trata de analizar el origen de las imágenes de *Viaje a la Luna*. Gubern relaciona las imágenes del texto con las de otras obras de Lorca, de igual manera, encuentra la línea *entre* el guión de Lorca y el guión (y la correspondiente película) de Dalí y Buñuel, *Un perro andaluz*. En esta misma línea se encuentra el texto de Laura Sesana, “Origen, temas y símbolos en *Viaje a la luna*, Federico García Lorca”; para ella la interpretación del texto, de manera semejante a *Un perro andaluz*, va de una serie de imágenes inconexas a “la traslación de la poesía en imágenes en movimiento” (Párr. 4). El punto de la autora son las “posibilidades” de las imágenes del texto: si bien no deja de lado la relación que sostienen ciertos elementos de la pieza de Lorca con la de Buñuel y Dalí (la luna o los elementos fálicos, por ejemplo), considera que estas imágenes trascienden la relación con *Un perro andaluz* y se cargan de otros significados.

La idea de múltiples significados en las imágenes de *Viaje a la luna* es una de las más importantes para el análisis del texto, como lo deja ver no sólo Sesana sino también Monegal. La carga semántica que tienen las imágenes del texto ha sido una de las causas por las que el texto no ha tenido una interpretación que termine por ser satisfactoria (Sesana, párr. 1). Además de lo anterior, ella considera (al igual que Monegal) que el lugar que ocupa el texto —entre el cine y la literatura— es otro de los aspectos que dificulta la lectura de la obra. Aquí es cuando Gubern puede ayudarnos de nuevo. Él también recoge las influencias cinematográficas de Lorca. Con base en el comentario a éstas dice “[...] como ocurriría en

¹⁵ La luna de *Viaje a la Luna* es un misterio como nos lo deja saber Antonio Monegal. La relación de la luna con lo misterioso es algo que no podemos dejar de lado, como nos lo aclara el texto de Laura Sesana, cuando afirma que la luna del texto de Lorca tiene una relación con Hécate. Además, la mencionada relación la verificaremos más adelante en los análisis que haremos de la obra.

Un chien andalou, existen algunas pistas para detectar cuál es la orientación del sentido de la propuesta o, dicho más vulgarmente, para averiguar de qué trata su discurso” (Gubern, 452). Además, reafirma la interpretación hecha por Ian Gibson: el *viaje a la luna* es un viaje psíquico e irrealizable a la luna como símbolo de la muerte, de la búsqueda imposible del amor (454). La secuencia de imágenes lleva a la imposibilidad, a un punto que nunca se clausura.

Por otro lado, la complicación del texto podría estar íntimamente relacionada con el de Dalí-Buñuel, como nos lo deja ver Agustín Sánchez Vidal en “*El viaje a la luna de un perro andaluz*”. En este artículo el autor se centra en especificar las relaciones que hubo entre el pintor, el cineasta y el poeta. En este sentido, *Viaje a la luna* es un producto inserto en el contexto de la Generación del 27 y recibe las mismas influencias que tenía el dúo Dalí-Buñuel: Chaplin, Keaton, Eisenstein, etc. Sin embargo, una de las cosas que llama la atención de este texto es que establece una relación entre *Un perro andaluz* y la producción neoyorquina de Lorca, el “guión” incluido; en este sentido, también comenta el dibujo que es mencionado en la obra, “El martirio de santa Rodegunda”. Por otro lado, esta intervención de un elemento no verbal nos permitirá hablar posteriormente de “los límites del texto” en tanto que esos discursos no verbales representan otro desafío al entendimiento del texto (Sesana, párr. 12).

La mención del dibujo nos posibilita volver a Monegal: como él mismo afirma, el lenguaje cinematográfico está planteado para convertirse en imágenes; a pesar de esto, el guión de Lorca, en primer lugar, no fue filmado y, en segundo lugar, posee apenas algunas especificaciones técnicas por lo que, más que considerarlo un guión, podríamos considerarlo una matriz temática. El texto, en cierta medida, está incompleto.

El texto (in)completo

Como hemos dicho, en muchos casos, y por varias razones, el texto de Lorca es considerado como un texto incompleto. Bajo esta perspectiva, hemos acomodado los siguientes artículos. En un primer orden podríamos hablar del texto de Abilio Hernández: “*Viaje a la luna* de Federico García Lorca: la pulsión de la escritura bajo el deseo del film”. En su ensayo el autor nos habla de las características del texto de Lorca: por un lado describe la cualidad de la escritura cinematográfica¹⁶. Por otro lado, cuestiona el lugar que ocupa el guión y el modo como éste debe ser interpretado; de acuerdo a Abilio Hernández es mediante el guión que el film puede ser¹⁷, esto quiere decir que es el guión, en tanto objeto abierto, el que intenta *comprometer* a un texto que habrá de devenir de él.

Abilio Hernández nos da un ejemplo de todo esto que hemos dicho. El foco de atención de *Viaje a la luna* está puesto en ciertos elementos, Hernández nos da una muestra ejemplar con el *fragmento*¹⁸ 30 del “guión”: “Dos mujeres vestidas de negro lloran sentadas con las cabezas echadas en una mesa donde hay una lámpara” (García Lorca, 1994: 66). En lugar de enunciar de otra forma la escena, en el guión se centra en las dos mujeres vestidas de negro,

¹⁶ Al parecer la noción de escritura que retoma este autor es la de Derrida: “Todo acto de escritura presupone que escritor y lector se envuelvan en una especie de *rendez-vous manqué*, ya que no estarán ambos presentes al mismo tiempo, ahora o en cualquier otro momento. Si no fuera así no habría necesidad de escritura” (Hernández, 89).

¹⁷ Abilio Hernández lo llama “lo pro-filmico”. Igualmente, sugerimos tomar esta idea con mucho cuidado ya que, de manera implícita, señala la existencia de una especie de origen que da motivo y sentido primordial al filme. En cierta medida podemos pensar, a partir de lo dicho por Hernández de lo “pro-filmico”, que existe un “metanarrador” o “autor implícito” mismo que vendría a ser una suerte de mano invisible que da dirección y orienta los recursos y procedimientos del texto. Esta idea permitiría explicar por qué tanto Monegal como Hernández buscan una justificación “autoral” al texto de Lorca, de modo tal que, si bien no recurren a la figura del poeta andaluz, sí presuponen una necesidad en el sentido del guión, y a partir de éste una necesidad en la película que devendría del mismo.

¹⁸ Esta palabra es con la que Monegal se refiere a cada una de las setenta y dos secciones del texto de Lorca. Por cuestiones metodológicas, referiremos a estas secciones como “cuadros”; de igual manera, a la consecución de dos o más cuadros los llamaremos secuencias. En algunos casos usaremos la palabra “escena” para referir a una construcción narrativa particular; por ejemplo la que ocurre en el cuadro 45 que incluye elementos más complejos.

el foco en las dos mujeres vestidas de negro nos permitiría señalar la importancia que éstas tienen para el desarrollo del guión¹⁹. Esta “descripción” cobra mayor relevancia cuando el autor deja ver que la construcción del film es la misma constitución del pro-fílmico ya que, al formular un mundo dislocado, sería mediante la palabra escrita (una sintaxis que obliga a la linealidad) que este mundo puede cobrar una especie de sentido. Pues bien, en el texto de Lorca pareciera ocurrir lo contrario: las secuencias parecen extendidas al infinito, la imagen *se distiende*; la palabra no delimita. En contraste con la delimitación mediante la palabra vemos cómo la *poesía*²⁰ o, más bien, la metáfora desborda no sólo los límites de la sintaxis que mencionamos, sino también el límite del texto: el autor considera que “la técnica de la imagen reenvía siempre para una metafísica de la imaginación” (Hernández, 95), dicho de otra forma, tenemos una imagen que siempre está enviando a un referente que resulta ser otra imagen que “envía su significado” a otro referente.

Además, el autor comenta la forma de enlace de las secuencias del texto: los elementos descritos en el guión desbordan la escena, es decir, que cierto cuadro se ve saturado de elementos²¹. Aunado a esta sobrecarga está el excesivo movimiento de los cuadros y de las secuencias²², en este paso de un lado a otro el desborde alcanza no sólo a las imágenes sino también la división entre lo real y lo imaginario (Hernández, 96). En este sentido, marca la diferencia entre la “representación” del mundo creado en la pantalla y el “hacer sentir” (Hernández, 97); *entre* estos dos se encuentra el par: *mundos originarios-pulsiones*

¹⁹ Como veremos al revisar el artículo de Laura Sesana, estas mujeres enlutadas efectivamente tienen un sentido particular dentro del guión. Eso sin mencionar que estas mujeres forman parte de la asociación que hace Lorca del color negro con el femenino.

²⁰ Abilio Hernández cita el poema “Muerte” de *Poeta en Nueva York* y cómo en este poema las imágenes mediante la palabra, llegan a la muerte o, en otras palabras, a ningún lado, aparentemente.

²¹ Mediante la doble exposición. Otro ejemplo es el cruzamiento de planos que se da en el cuadro 30.

²² En esto también Abilio Hernández señala una relación entre el guión de Lorca y el de Buñuel.

elementales (97). Este mundo está sin fondo (todo en él es fondo), y es aquí en donde habitan materias no totalmente formadas; Lorca nos da un perfecto ejemplo con su guión ya que las materias presentadas si bien están definidas, no terminan de ser entidades generales sin una identidad propia: “niño que llora”, “un gusano de seda”, etc.

Pues bien, “la pulsión no es sino la energía que toma posesión de los fragmentos del mundo primordial” (98). No obstante, lo único que esta energía posee son fragmentos o elementos fantasmagóricos (cabezas, torsos, bocas, etc.), de aquí que estos seres no acaben de tener identidad. Aquí es cuando, según Hernández, cobra importancia la única referencia extratextual enunciada en el texto (la imagen de Broadway de noche), ya que éste permite el ordenamiento de la “trama” o por lo menos darle un nivel de existencia a todo lo que acontece en el texto²³. Ahora sobre esta referencia cabe apuntar algunas cosas. Ricoeur nos dice que “[...] la posibilidad de que el discurso metafórico diga algo sobre la realidad choca contra la constitución aparente del discurso poético, que parece esencialmente no referencial y centrado en sí mismo. A esta concepción no referencial del discurso poético, oponemos la idea de que la suspensión de la referencia lateral es la condición para que sea liberado un poder de referencia de segundo grado, la referencia poética” (114). En este sentido esta referencia al “Broadway de noche” no sería un elemento significativo no-metonímico sino que se trataría de una referencia poética que no refiere propiamente al “teatro nocturno”, más bien, a una asociación de ideas; esta asociación de ideas resulta fundamental para tratar de aproximarnos al resto del texto ya que funciona de acuerdo a lo señalado por Monegal en su

²³ Pensemos un poco en lo que nos dice Ricoeur en *La metáfora viva*: “Esta omnipresencia de la metáfora es resultado del ‘teorema contextual de la significación’. Si la palabra es el sustituto de una combinación de aspectos, que son a su vez las partes que faltan en los contextos, el principio de la metáfora se deriva de esa constitución de las palabras” (115). Esta imagen en particular, re-creada mediante palabras, resulta bastante curiosa y es, a su vez, uno de los elementos constituyentes del ambiente del texto de Lorca. Esta referencia visual y su valor metafórico no es la única presente en el texto.

introducción, ahí afirma que el teatro que aparece señala el carácter que tendrá toda la obra: uno en que la teatralización lo rige todo (16)²⁴.

En este mismo sentido nos lleva el texto de García-Abad, quien describe el guión de Lorca como un texto *ostracón*, un texto fragmentario cuya aparente articulación ocurre a través del ensamblaje de las piezas disponibles (31). Cabe señalar que esta imposibilidad de “clausurar” el texto no implica una negación absoluta de la expresión en tanto que, entre los “trozos”, hay un espacio silente que no impide la comunicación, dicho de otra forma, el silencio se vuelve un grito *textualizado* (31). Si hace rato decíamos que es la palabra el factor limitante, ahora podemos decir que el vacío y el silencio son los que delimitan la secuencia del guión; ahora bien, si consideramos que el blanco es la representación del silencio (31), la luna de Lorca puede cobrar otro sentido, en especial si consideramos que la Luna es el “origen” y destino del guión (32). Para colmo, el texto remarca su carácter fragmentario al tratarse de un guión: este texto puede “redimirse” en la forma de una película; sin embargo, “el paraíso” nunca llegó para el texto de Lorca, razón por la cual queda abierto a una interpretación, como las que hicieron Amat y Martín-Domínguez²⁵.

Un guión, como tal²⁶, es un intermediario: un elemento entre la parte textual del cine y la parte del producto realizado. De manera semejante, el guión puede ser, como al menos lo interpreta Buñuel, el paso de la “poética” a la “cinemática” (Puyal, 761). La relación entre el cineasta y el poeta era una que trascendía la amistad misma y trastocaba las producciones de

²⁴ Esta “referencia en segundo grado” señalada por Ricoeur tendrá una mayor importancia en secciones posteriores de nuestro análisis ya que nos permitirá enlazar la idea de la metáfora presentada en el debate entre el hermeneuta francés y Derrida con el texto de Lorca. De modo muy específico esta “referencia poética” coincide con algunos aspectos apuntados por Luz Aurora Pimentel en su texto “Narración metafórica”.

²⁵ La autora cita las formas de la “logofagia” descritas y explicadas por Túa Blesa en *Logofagias: los trazos del silencio*. Además, a partir de ese texto, considera que la filmación del guión permite que éste de alguna forma quede “fijado”.

²⁶ Si aún continuamos considerando el texto de Lorca totalmente como un guión.

los dos artistas, de tal manera que la poesía del andaluz se vuelve un anuncio de la producción del aragonés: “En una conferencia sobre la imagen poética de Luis de Góngora, Lorca llama al ‘cinematográfico y antipoético poeta Jean Epstein’, y reproduce su celebrada definición de metáfora: ‘teorema en que se salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión’” (Puyal, 765). Este pre-nuncio de Lorca se puede ver en el pequeño texto “El paseo de Buster Keaton”. Esta relación resulta interesante si consideramos que la obra de Buñuel ha sido señalada como un poema (Puyal, 768), de aquí que la “trascendencia” que mencionamos alcanzaba no sólo la amistad personal o las relaciones intertextuales sino también las fronteras de los géneros; el guión de Buñuel y Dalí pudo ser llevado a la pantalla, aún así es considerado un poema, entonces, ¿en dónde queda el guión de Lorca?

Hagamos un esfuerzo por responder: Macarena Roca Leyva revisa las relaciones existentes entre el guión del granadino y la película producida a partir de éste por Frederic Amat. Para esto recurre a un análisis desde la teoría de la recepción, sobre la cual señala que esta interpretación no es exclusiva de lo literario, sino que también se puede extender más allá (121). Roca Leyva comenta que el mundo neoyorkino de Lorca y el mundo “neopopular” constituido en *Romancero gitano* son, esencialmente, los mismos; sin embargo, en la época del guión lo que podría señalarse es una “poética del vacío” que tiene un paralelo principalmente poético con *Poeta en Nueva York* y, especialmente “dramatológico” con *El público* (123). Esta relación nos permite inferir que la lectura de cualquiera de estos textos puede comenzarse o emparejarse a la par de sus hermanos.

En esta línea los elementos que Amat hace resaltar en la película son aquellos que enlazan a las tres obras: el doble discurso de lo plástico y lo simbólico (123)²⁷. Cabe señalar que una de las intervenciones que comenta de la realización de la película es aquella referente a aspectos más técnicos, así como también a la forma precisa en que ciertos elementos debían ser representados²⁸. Es por esto que se puede dudar de la firmeza de género del texto de Lorca.

Otra de las posturas que considera el texto de Lorca una “obra incompleta” es la sostenida por Guillermo Sheridan. En su texto “Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la luna”, el autor mexicano señala que la producción del texto no corresponde a una sola autoría: este texto de origen habría sido idea de Emilio Amero (el pintor y director que supuestamente iba a realizar la película), los guionistas habrían sido, en este orden, Gilberto Owen y García Lorca. Según Sheridan, Gilberto Owen se habría encargado de generar un primer escenario, y Lorca de hacerlo más sencillo²⁹ (aunque ninguno de los dos supiese de esto) (18). Sheridan justifica su hipótesis en los elementos que son propios del texto³⁰. Ahora, algo que cabe resaltar del texto de este crítico es que considera algunas de las fuentes que tuvo el texto de Lorca, por ejemplo, una montaña rusa que se llamaba “Viaje a la luna”. De alguna forma para Sheridan el texto de Lorca está incompleto debido a que no fue concebido por un solo autor sino hasta por tres: Amero, en su idea de filmar una película relativa al “Viaje a la luna”

²⁷ El primero correspondiente al uso particular de las imágenes y su acomodamiento y el segundo a la significación de estos elementos.

²⁸ Las “fallas técnicas” son las menos. El problema es mayor ya que hay fragmentos que podrían contener por lo menos siete secuencias.

²⁹ Sheridan considera que la idea fue de Amero quien buscaba hacer una película pero, al ser “el escenario de Owen muy costoso”, Amero le pediría a Lorca que hiciera algo más costeable.

³⁰ Esto a pesar de que reconoce que muchos de esos elementos, como el personaje desdoblado, están presentes en la estética de la época. De igual forma, Sheridan atribuye a la estética de Owen cosas como la luna y los animales muertos.

de Coney Island; de Owen, por crear un primer escenario para el texto; y de Lorca, quien termina de concebir el texto.

En cierta medida, lo que lleva a considerar que el texto de Lorca está incompleto, es la incapacidad de analizarlo como un todo, o sea que siempre falta *algo*, ya sea que falte la película o algo así como cordura entre todas las secuencias; ya sea una finalidad del texto (en forma de género) o, en resumen, un hilo capaz de conducir el texto a un destino más claro.

La cuestión del género sexual

Por otro lado, el texto de nuestro poeta no sólo “nos lleva al límite” por estar *inacabado* sino que también deja entrever un conflicto sexual en su narrativa. ¿Hemos dicho narrativa? Pues sí, el guión de Lorca no sólo ha sido puesto en las categorías de poema y drama, también ha sido tratado como una narración con una trama que puede ser, aparentemente, delimitada.

Daniel Gastadello nos habla de la “narrativa del pánico” mientras que Susan Larson habla del *Abject*³¹. Sin embargo, algo que comparten estos dos críticos es que señalan la posibilidad de una narración, de una trama y de la existencia de personajes, más o menos definidos. En ambos casos apuntan como centro de esta trama al cuerpo y a lo que se ve sometido éste. Gastadello en su artículo³² establece su análisis desde la corporalidad, descrita a partir de la perspectiva de Deleuze. A partir de la formación de tres estratos (organismo, significancia y subjetivación) esta “corporalidad” se ve sujeta a la cultura y a las reglas enunciadas por ésta (“Serás organizado, serás un organismo, articularás un cuerpo [...]”). Este encadenamiento

³¹ El concepto que retoma Susan Larson pertenece al corpus de Julia Kristeva. Debido a la amplitud que este concepto tiene dentro del pensamiento de la psicoanalista, lo mantendremos en inglés.

³² Referimos el nombre del artículo del autor argentino: “Narrativa del pánico. *Viaje a la luna* de García Lorca: la dimensión política de un proyecto de guión cinematográfico”, mismo en el que cita el texto “Cuerpo sin órganos” de *Mil mesetas*.

a la cultura se liga, de acuerdo al autor, con algo apuntado por Foucault: que las relaciones de poder ejercen su fuerza sobre una presa “inmediata” a la que someten (3). Ante esta sujeción el cuerpo, lo que llamamos cuerpo sólo tiene “permitido” expresar una cosa: pánico (3). Este pánico no abraza únicamente el contenido de la expresión sino la forma también (2). En *Viaje a la luna* todas estas relaciones son expuestas, no sólo mediante el tema del guión sino, además, a través del modo: la narración. Gastadello argumenta que desde su ciclo neoyorkino la obra de nuestro poeta adquiere un carácter de narración que posibilita expresar esta opresión y sus efectos.

Esta relación entre *cuerpo* y *narrativa*, entre el modo y lo que es narrado da lugar a una diferencia entre lo que vemos (o lo que se enuncia) y el papel que este elemento cobra, dicho en otras palabras, entre lo plástico y lo simbólico. Gastadello también nos da un ejemplo: Yerma puede ser una mujer por muchas de sus inclinaciones pero también puede ser un hombre por su aproximación a ciertos aspectos (4). El sistema de *Viaje a la luna* es un sistema que pone al límite nuestras nociones de género debido a que “los cuerpos reconocibles” y la semántica de éstos siempre quedan inestables. Este desajuste encuentra su manifestación en el nivel del género literario: al desestabilizarse la semántica de los cuerpos y la forma en que éstos pueden ser “recibidos” se desordena la percepción de la forma (8).

En un sentido similar Susan Larson establece una relación entre la elección del género y el tema que se trata en el “guión”. Larson retoma la noción de “cinografía” expuesta por Antonio Espina, quien fue compañero de generación de nuestro poeta. La cinografía, en pocas palabras, consiste en la “absorción” de las otras artes por parte del cine. En este sentido el “primer” comentario que hace la autora sobre el guión de Lorca va dirigido hacia cómo en el texto de nuestro andaluz queda manifiesta las relaciones entre las distintas artes (303), de

manera específica entre la letra y la imagen. De igual forma, señala las cualidades narrativas/no-narrativas del film: el guión propiamente no está en verso o en prosa, tampoco posee una línea estructural única; sin embargo, de manera semejante a lo que ocurre con *Un perro andaluz*, el guión de Lorca expone una postura “anti-mimética, anti-convencional, anti-tradicional” etc., que pone de manifiesto el erotismo y el deseo (305). Larson, además, no concuerda con la idea de que el texto de Lorca sea un imposible (o un indecible) sino que se pone en un terreno *entre* la imagen en movimiento (la ilusión en movimiento) y la letra, texto, literatura, etc. De igual forma que lidia en la frontera entre el deseo y su imposibilidad de realizarse o su frustración (305).

Otro de los conceptos que utiliza la autora para analizar el guión es el *abject*, retomado de Julia Kristeva. Larson explica el *abject* como la experiencia que nos pone al límite; dicho de otro modo, es la experiencia que permite y hace posible la división entre lo Uno y lo Otro, esto es, el establecimiento de un límite; no obstante, el establecimiento de estos límites genera una suerte de terror en sujeto, razón por la cual se rechaza la instauración de éstos (308). Según la autora, “hay tres aspectos de la abjección que se manifiestan en el texto de Lorca: 1) la perturbación de los límites 2) la experiencia del *abject* a través de la expulsión corporal y 3) cómo la actividad de exclusión es necesaria para garantizar que el sujeto ocupe su lugar en relación con lo simbólico” (306). En este sentido, las imágenes de la obra de Lorca concuerdan con lo que ha señalado la autora: en las múltiples imágenes es posible ver el rechazo de “algo” mediante el vómito; de figuraciones de repulsión sexual, así como también de la posesión total –la muerte– de algunos de los “personajes”. El “personaje” en que se centra la autora es el Hombre de las venas/Arlequín, el cual tiene una línea narrativa más o menos definida. Este ser es descrito por Larson como un monstruo, un ser que lleva a la

muerte a una cierta muchacha en el fragmento 59 al morderle el cuello y dejarla convertida en sólo un busto de yeso (307).

De igual manera lo llamativo de este “personaje” es su desdoblamiento: en el cuadro 50 sale el arlequín bailando con la muchacha a la que “el hombre de las venas” acabará asesinando. A la par, en la escena siguiente aparece el hombre de las venas aparentemente gritando. Todo esto ocurre sólo para darnos cuenta, en el cuadro 62, que los dos son ser. En este sentido parece ser que este “personaje” se impone a la muchacha que acaba en un ser de yeso, invidente, incapaz de otra cosa que ser un objeto.

Habíamos dicho que una de las manifestaciones del *Abject* era la expulsión y está en función de establecer los límites y dar posibilidad al significado, en este sentido las repetidas veces que el vómito se hace presente parece decirnos que los seres que habitan *Viaje a la luna* no terminan de ser estables –como el final del guión–, que están en constante movimiento (o vomitando constantemente) (311). Aquí los límites entre lo público y lo privado, femenino y masculino, e interior y exterior son puestos a prueba de tal manera que la categoría nunca es *digerida*, y a la larga es repelida de un modo no muy estético (o quizás sí). Es ese borde en el que existe *Viaje a la Luna* y en el que viven sus agónicos personajes.

El problema de la expresión

De manera semejante a como lo dijeron Larsson y Gastadello, Nigel Dennis retoma el asunto del género sexual y la frustración del deseo. Sin embargo, llega más allá al comentar que este conflicto va ligado a un problema comunicativo. Este meollo haya su máxima expresión en las producciones lorquianas que, según Dennis, aspiraban a comunicar el malestar del poeta (137).

Viaje a la luna (de forma semejante que *Poeta en Nueva York* o *El público*) es un texto conflictivo, atrevido no sólo en símbolos sino también en contenidos. Este conflicto no va sólo justificado por la inexpressión de la sexualidad sino también por una reflexión del quehacer artístico (o literario). En este sentido, de acuerdo a este autor, recurrir a un guión no es casual: en el guión está en gestación un producto que habrá de devenir en imágenes, en contraposición a esto tenemos la letra, la escritura, etc. Así, frente a la supuesta presencia de la imagen cinematográfica está “el olvido” de la tinta. Dennis señala que los cuadros 20 y 21 podrían parecer inconexas, a pesar de esto, se puede establecer una relación en tanto que *entre* ambas hay paralelismos: en ambos es la tinta la que ensucia algo, ya sea un plano blanco o las cabezas de los niños³³ que van cantando, entre estos dos elementos se establece un paralelismo que se ve coronado por el letrero de “No es por aquí”³⁴. Lo interesante de este letrero es la “posibilidad” que se presenta a continuación: “Puerta”. Como si esta puerta fuera una forma de salir de ese embrollo sin aparente salida. De igual manera, para Dennis no es casual la equiparación entre los niños y el plano en blanco: el sentido que cobra el blanco en esta escena está relacionado con el valor que cobran los niños: el de la inocencia manchada por la escritura. El plano en blanco puede ser también la hoja en blanco, el papel que no requiere de la letra debido a que pensamiento y expresión son uno mismo. De acuerdo a Dennis la aparición de la escritura va ligada a la pérdida de la inocencia: “El hablante lorquiano se presenta aquí como expulsado del Paraíso (‘Asesinado por el cielo’), arrojado

³³ Cabe señalar que, dentro de la imaginería de García Lorca, el color blanco refiere a la niñez, en algunos casos. Aquí en particular resulta llamativo ya que a lo largo de *Viaje a la luna* el color blanco suele referirse al sexo masculino. Nigel Dennis asocia esta interpretación del color blanco con *Poeta en Nueva York*.

³⁴ Lo llamamos así por las connotaciones con que Dennis lo carga. El autor explica que este letrero es una forma de rechazar el acto de la escritura frente a la simulación de la imagen, particularmente la cinematográfica.

del estado originario de inocencia propio del niño [...]” (141). Y si bien en esta cita se refiere a una pieza del poemario neoyorkino, es una idea que cabe expandir al “guión” de Lorca.

Para este punto cabría preguntarse qué es lo que se quiere expresar y que resulta imposible comunicar. Volvamos al inicio: por un lado, ya lo hemos dicho a través de los argumentos de Monegal, lo inexpresable es el deseo; sin embargo, la llaga no se queda ahí, si consideramos el análisis hecho por Dennis vemos que el problema no es sólo el deseo sino la comunicación misma (143). El viaje del texto de Lorca es además de una persecución del deseo, un viaje frustrado que, en cierta medida, no lleva a ningún lado (143). Pareciera que en el hecho de poder expresar el deseo está también la imposibilidad de asir el objeto deseado: si se puede enunciar este deseo es porque la expresión está arrancada del pensamiento (o viceversa), razón por la cual si la expresión (en particular la expresión escrita) no logra *llegar* a lo deseado, tampoco ese deseo puede ser realizado. Es mediante el juego de la imagen que existe una potencia más cercana de alcanzar ese sueño de “reunir” el pensamiento y su expresión (145).

Digamos ahora que el cine mismo parece un sueño, por ser el intento más efectivo de “destruir” la lógica del signo (por lo que hemos comentado que “reúne” expresión y pensamiento), hasta que se descubre que el film es, también, un signo. El problema de *Viaje a la luna* es que muchos de los recursos propios del cine que están presentes, por ejemplo, en *Un chien andalou*, se manifiestan en el guión lorquiano de otra forma (Pueyo, 476). En el texto de Dalí y Buñuel se recurre netamente a la imagen poética y caótica (476), mientras que en el texto de Lorca el mismo proceso ocurre pero con los varios letreros que pone a lo largo del guión. Por otro lado, en las pocas instrucciones técnicas que hay en el texto de

Lorca, hay referencias a poner de manifiesto que lo que se está presenciando es producto de un guión.

Carlos Miguel Pueyo nos dice que interpretar el guión de Lorca implica sumergirnos en el funcionamiento del cine mismo. Y es que si es cierto que el texto de Lorca no pasó a la pantalla sino hasta sesenta y dos años después de la muerte del poeta, al ser considerado un guión debe analizarse bajo la lupa de aquello en lo que va a devenir. Esto nos permite entender cómo y porqué se da la “fragmentación del mundo” en la obra de Lorca: que el film sea un arte metafórico o metonímico nos concierne en tanto que de esta manera podemos entender la forma de significación: mientras que la metonimia en el cine nos puede guiar hacia algo más general o grande por lo que la posibilidad de la denotación queda reducida, por ejemplo, la aparición de una mano puede implicar existencia de un cuerpo completo. Por otro lado, la metáfora o, más bien, la expresión metafórica nos lleva a un proceso de significación y de creación de sentido (478).

Antes de proseguir, profundicemos un poco en esta idea de la metáfora. A lo largo de *La metáfora viva*, Ricoeur nos señala que la metáfora es generadora de nuevos sentidos. La manera en que estos sentidos aparecen es por lo que él llama una tensión: “Así la propia semejanza debe entenderse como una tensión entre la identidad y la diferencia en la operación predicativa desencadenada por la innovación semántica” (14). La innovación semántica de la que habla Ricoeur se explica en el mismo texto: “la razón de la metáfora es la analogía o la semejanza” (123). Esta semejanza o analogía da lugar a una relación de aproximación, mismo que, por contacto acaba “infectando” el sentido original de una palabra o expresión. Aquí es que debemos prestar particular atención a las relaciones establecidas por Ricoeur ya

que son la base para explicar la idea del desplazamiento metafórico, mismo en el que se fundamenta y haya articulación en *Viaje a la luna*³⁵.

Pues bien, continuemos. En su artículo, Pueyo concuerda con Monegal al afirmar que el exceso de imagen del texto lorquiano hace imposible una sintaxis unívoca. Las metáforas a las que busca apelar el texto hacen una “sobre-creación” de significado de tal forma que es imposible que entre los elementos se establezca una sola línea fija. En este caos podemos decir que la Luna es la “madre de todas las metáforas”, al ser esa luna de la que emergen todas las cosas y a la que vuelven todas ella; es la pantalla sobre la que se proyectan las metáforas (484). El viaje a la luna no tiene sentido porque es una ida y una vuelta o, quizás, un nunca salir de la luna –o del símbolo de ésta, la cama.

En línea con las consideraciones de los críticos anteriores está Paul Julian Smith. La idea que presenta en “Reading Intermediality: Lorca’s *Viaje a la luna* (‘Journey to the Moon,’ 1929) and *Un chien andalou* (Buñuel/Dalí, 1929)” es que el problema de la expresión de ambos textos es un asunto de intermedialidad: ambas piezas están (como nos ha dicho Monegal hasta el cansancio) entre el cine y la literatura, pero Smith no se queda en ese detalle. Como cine (o cine potencial) en las dos obras está la tentación de la narrativa, un relato al que se superponen una serie de imágenes (párr.12), pero al mismo tiempo está la aspiración a un

³⁵ Aquí cabría complementar lo argumentado por Ricoeur con lo dicho por Derrida en “La mitología blanca”: “Pero a esta estética empírica de los contenidos sensibles debería corresponder, como su condición de posibilidad, una estética trascendental y formal de metáforas. Nos reconduciría a las formas *a priori* del espacio y tiempo” (267). El filósofo comenta esto después de exponer cuáles son las diferentes metáforas sensitivas que hay. Ahora, el punto de esto es justamente señalar el desplazamiento señalado por Ricoeur; en el caso particular de Derrida, el filósofo señala el paso de lo sensible a lo formal. Este paso de lo sensitivo a lo trascendental tiene un desempeño considerable en *Viaje a la luna*, sobre todo cuando consideramos el tema del género. Por otro lado, cabe señalar que el mismo García Lorca, en dos de sus conferencias, habla de este desprendimiento de los sensible a un plano que Lorca llama “Imaginación” (1988: 259), el poeta en “Imaginación, inspiración, evasión” comenta que es justamente mediante el lenguaje (y la metáfora) que se puede hacer una especie de reconfiguración de la realidad, al reconocer o crear asociaciones que quizás antes no eran evidentes (260). Aquí podríamos pensar, justamente como Ricoeur y Derrida que la metáfora, aún en el plano literario tiene una relación con una especie de ocultamiento de lo Identitario por parte del lenguaje.

nuevo lenguaje poético (párr. 16). Paul Smith resume en su artículo varias de las fuentes aquí citadas: le da razón a García-Abad al considerar que el texto *ostracón* es producto de este traslape genérico (o de estar conformado por fragmentos que no acaban de formar un Uno) y a partir de esto concluye algo semejante a lo dicho por Dennis: que el texto tiende hacia la imposibilidad de la comunicación.

Eventualmente, tanto la obra de Dalí y Buñuel como la de Lorca le sirven a Smith para concluir que estos textos van en la misma línea de otras producciones de vanguardia, las cuales aspiraron a superar las funciones más obvias del lenguaje aunque en el camino fueran devoradas por el problema de expresar un significado “puro”. Ahora, si, como el caso de Lorca, lo que se tiene es una metáfora que apunta siempre a otra metáfora/imagen, lo que se tiene es la incapacidad de señalar un elemento último, o un mundo concreto que sostenga todo lo demás. Así el viaje propuesto en *Viaje a la luna* es un viaje sin destino, un viaje a la luna –a la cama– con todas las implicaciones que pueda cargársele a este astro dentro de la imaginería de Lorca: deseo, erotismo, imposibilidad, penumbra, variación, marea, metáfora muerte.

L'AVENIR DE LA LUNA

Made me a slave to the secrets of your silence
But you told me to stay
And you told me you're mine

And our bodies float on the river
To the oceans of demise

In light of all things to come, why do you despair?
Because when you have no one, no one would care
So don't care

Opeth, "River".

Ahora, hablar de *Viaje a la luna* puede llevarnos a considerar los dos elementos del título: el viaje y la luna. Y es que si bien a lo largo del guión no es posible presenciar como tal un viaje ni ver la luna propiamente como destino³⁶, sí se proyectan una serie de elementos que permiten llamar "viaje" a lo que ocurre en el texto de Lorca. En este sentido la introducción que hace Monegal a la obra nos ayuda a explicar un poco las cosas: "En el proceso de metaforización multiplicada que recorre el guión, el común denominador está en la imagen redonda, pálida y luminosa de la luna, que subyace a todas las demás. Se trata de una luna trasgredida, de una luna cortada que abre a otras imágenes" (19). La cita anterior nos permite explicar los dos elementos del título: por un lado, la luna *abre y cierra* el texto de Lorca; por otro lado, se vislumbra una cierta noción de "viaje" relacionada con los procesos metafóricos dentro del texto.

Vayamos más lento. Ricoeur nos explica que el proceso metafórico no es simplemente un desplazamiento de palabras sino, además, una *transacción*³⁷ de contextos, significados,

³⁶ Ya no se diga ver en sí la luna, ya que, como se comentará más adelante, las apariciones de la luna son escasas.

³⁷ Señalamos esta palabra en particular, que sí aparece en la edición de *La metáfora viva* que hemos citado. La razón para mencionarla es una idea que apunta Derrida en "La retirada de la metáfora". Ahí el filósofo juega con una palabra francesa: *usure*, la razón por la que utiliza esta palabra es para apuntar un supuesto desgaste

trasfondos e ideas (116). Monegal nos explica que el texto de Lorca consiste en una serie de imágenes que están fuertemente cohesionadas entre sí (19). Con esto el crítico quiere darnos a entender, por un lado, que las diferentes secuencias e imágenes del texto de Lorca tienen una relación que él no considera narrativa a pesar de su proximidad espacial; por otro, que el significado de determinada secuencia está en una relación *diferencial* (aproximación-alejamiento del sentido) respecto a la siguiente: a causa de esto es que Monegal nos habla de una cadena de significantes cuyo final permanece diferido.

Vayamos un poco más despacio. Ricoeur nos decía que en la relación metafórica hay un contacto y tensión no sólo de palabras sino también de pensamientos e ideas. Esta serie de asociaciones permitirían ya construir una especie de sentido general de la obra, por decirlo de una forma. Recordemos que *Viaje a la luna*, según Monegal, sí tiene algo así como un sentido que lo direcciona: la Luna. Ahora, aquí la idea del crítico del guión puede parecerse insuficiente ya que pone a la luna exclusivamente como inicio y fin de la obra; y es justamente a partir de esta idea que Monegal explica el texto como una cadena de significantes cuyo sentido está delimitado por la “transmisión de significado” misma, la Luna.

Estas consideraciones pueden ya darnos pistas sobre el carácter del astro nocturno y de la naturaleza del texto de Lorca. No dejemos de lado un pensamiento de Monegal que no perderá vigencia para nuestro esfuerzo (y que, por lo tanto, no nos cansaremos de reiterar): que la luna es el sostén del guión. Si podemos concederle algo a Monegal es que acierta en

del significado a partir de la metáfora pero, al mismo tiempo, una suerte de relación *económica* que hay en el proceso metafórico, mismo que siempre permanece en un movimiento tensional y diferencial; en una relación que (como dijo Ricoeur) mantiene la tensión entre uno y otro significado y (como dijo Derrida) no es apropiado ni por un elemento ni por otro, y que, metafóricamente hablando, se mantiene en constante movimiento. En esta relación de tensión cabe señalar que la palabra usada por Derrida también refiere a la posibilidad de adquirir un significado nuevo.

apuntar que el límite del texto (en su apertura y clausura) es la luna; no obstante, la luna no es el tipo de límite que señala: el astro no es meramente una señal (o marca) “objetiva” de inicio y fin, además, se trata de un “espacio mental continuo” (Pimentel, 322). Este espacio mencionado es el que posibilita darle una especie de sentido al texto y se trata de la Luna misma. Aquí queremos señalar una sutil diferencia: hablamos de la Luna como la suma de significados que ya hemos apuntado, y no tanto a la luna como el astro nocturno en sí mismo³⁸. Ahora, esta diferencia nos permite señalar algo más: Luz Aurora Pimentel en “Narración metafórica” comenta que la identidad de diversas imágenes puede generar “formas de narrativa no predominantemente secuenciales” (322). En el mismo texto, la autora comenta que sucesos aparentemente inconexos son productores de un sentido narrativo, de modo tal que imágenes que podrían parecerse sin relación, en realidad, se conectan con imágenes que pueden estar en otro punto del texto (326). De esta forma, si bien concordamos con Monegal que el sentido está diferido, tenemos otra consideración y ésta es que en ese “espacio mental continuo” (la Luna) los sentidos no están dirigidos de modo unidireccional hacia la imagen o secuencia siguiente, sino que disparan su significado a lo largo del *viaje*. Esto resulta relevante para nuestro esfuerzo por varias razones, vayamos en orden.

Volvamos un momento con Ricoeur. Dijimos que el filósofo señalaba que la metáfora implica relaciones no sólo léxicas sino también semánticas y contextuales. Además, en *La metáfora viva* el autor afirma que el carácter de la metáfora funciona no solamente a partir de la palabra en sí misma sino de “la interacción, sobre la base del teorema del sentido contextual” (118). En este sentido podemos afirmar que las referencias en segundo grado que

³⁸ Con esto no queremos negar que la luna del *viaje* pueda referir a la luna como tal, en especial si consideramos otras obras del autor. A pesar de esto, *Viaje a la luna* es la obra de Lorca en que el astro condensa una mayor cantidad de significados, razón por la cual la Luna del *viaje* alcanza posibilidades semánticas que en otras obras no necesariamente tiene.

nos señalaba el teórico francés se constituyen no sólo a partir de determinada unidad léxica (pensemos, por otro lado, en un elemento con una carga simbólica cualquiera) sino que la generación de sentido opera desde la relación que estas unidades establecen entre sí. Esto en cierta medida coincide con lo que comentaba Monegal sobre el significado de las múltiples imágenes del texto de Lorca, ya que como nos señala este último autor, las imágenes de *Viaje a la luna* tienen su significado diferido en las subsecuentes imágenes, constituyendo así un espacio contextual en el que se desarrolla todo el *viaje*. No obstante, para poder aclararnos un poco más las cosas valdría volver a llamar a Pimentel, ella nos dice que:

[...] la metáfora es un fenómeno semántico que abarca los niveles abstracto y figurativo de la significación *en una sola operación discursiva*³⁹ [...] La configuración descriptiva opera así como punto de articulación metafórica que no sólo constituye una abolición de la distancia textual a la que obliga una lectura secuencial sino que propone nuevas formas de lectura —“telescópicas”, las llamaría yo— en las que la articulación metafórica genera una secuencia paranarrativa ausente de la superficie secuencial del texto. (329).

Esta disertación sobre la metáfora nos ayudará a explicar uno de los elementos más relevantes del texto de Lorca: la Luna. Hemos dicho que la Luna es el sostén del *viaje*, pues bien, expliquémonos un poco más sobre esto. Tanto la cita de Ricoeur como la de Pimentel nos permiten afirmar que mediante determinadas imágenes se constituye una suerte de espacio significativo. Esta idea va a hacer posible que expliquemos lo que decíamos de la luna como sostén del texto. Por un lado, Ricoeur nos habla de asociación focalizada de ideas disímiles y significados disímiles; aquí podríamos ver las múltiples imágenes y fragmentos del texto, los cuales parecen condensar/diferir su sentido hasta llegar a la imagen blanca de la luna. Por otro lado, el texto de Pimentel nos permite profundizar un poco más en esto:

³⁹ El subrayado es de la autora. Aquí lo que queremos señalar es que esta idea coincide con lo que Ricoeur en la introducción a *La metáfora viva*, ahí afirma que la metáfora focaliza dos ideas diferentes en un punto discursivo.

metafóricamente hablando, la Luna no se hace presente en el texto pero va dejando huellas salteadas, que no se conectan en una relación de causa-consecuencia, sino que están enlazadas mediante este sistema de relaciones semánticas explicado tanto por Ricoeur como por Pimentel.

Además, la narración metafórica explicada por Pimentel nos permite algunas cosas más. Por ejemplo, que el *viaje* transcurre por la relación metafórica habida entre la Luna y todas las demás imágenes. Esta relación del astro con todas las imágenes que de ella devienen nos lleva a considerar que la luna es metáfora del proceso metafórico mismo: dijimos que la Luna va dejando rastros a lo largo de la obra; pues bien, estos rastros no son meras trozos que constituyen la diégesis (como diría Monegal), más bien, se trata de trazos narrativos que *se dirigen* hacia la imagen blanca que es la luna. Esta es la razón por la cual Monegal llama a *Viaje a la luna* una reflexión sobre el proceso metafórico. Como veremos más adelante, la luna es la imagen que abre y cierra el texto, lo que curioso es que en una de esas apariciones no lo hace tal cual, aparece con la imagen de la cama. De esta forma nada del texto de Lorca sale de la Luna; la cual acaba siendo una especie de *pantalla* (metafórica) de todas las demás imágenes; entre ellas hay un constante intercambio de sentido que da una dimensión espacial y temporal al texto⁴⁰.

Pues bien, la luna, como *pantalla*, es la que posibilita la proyección de todas las imágenes; no obstante, estas imágenes están acomodadas de forma tal que, de acuerdo con Monegal,

⁴⁰ Pimentel señala en su texto que la narración metafórica adquiere su “espacio-temporalidad” a partir del movimiento metafórico mismo: mientras que el enlace entre dos campos semánticos distintos da una suerte de espacialidad; la temporalidad deviene del desplazamiento semántico mismo. Ambas ideas podemos asociarlas con *Viaje a la luna*; podemos ver en el *viaje* el desplazamiento temporal que se da a partir de la diseminación del significado de la Luna; y en la Luna podemos ver ese espacio en el que todo se desarrolla a partir de las relaciones que se establecen entre los elementos de la obra.

ellas mismas constituyen la diégesis misma del guión (18). Esto se resume en la afirmación de que detrás de una imagen (o una metáfora) no hay sino otra imagen (u otra metáfora). Si tomamos en cuenta la noción de que la metáfora se constituye de un vehículo, un tenor y una relación entre ambos, entonces, en el caso particular de *Viaje a la luna* lo que tenemos es que “el vehículo no acompaña al tenor, sino que lo sustituye” (18). Aquí cabría señalar unas cosas más. Luz Aurora Pimentel en “Narración metafórica” nos dice lo siguiente: “A fin de generar un texto rico en significados, el movimiento de lectura tiene que realizarse *a saltos*, en busca de semejanzas, condensando las secuencias narrativas que se vuelven significativas en virtud de alguna asociación, no ya por contigüidad sino por similitud” (326)⁴¹. Pimentel nos dice que dentro de ese proceso metafórico que mencionamos hay una dimensión narrativa inherente a sí, misma que se fundamentaría en la asociación de imágenes, ideas, sentidos, etc., señalada por Ricoeur. Podría decirse que la tensión semántica señalada por el teórico francés es el motor de un tipo de narración diferente al estimado por Monegal. No sólo esto, en la misma cita de Pimentel vemos que este tipo de narración no se da en una relación de causa-consecuencia: el sentido no está determinado de manera lineal en este tipo de narración. Ahora, a la luz de esta evidencia pensemos un poco en la cadena de la que nos habla Monegal: el autor de la introducción nos mencionaba una cadena de tenores en la que el significado final estaba diferido, si bien la apreciación del crítico suena adecuada para un texto como el de Lorca, hay un detalle que el mismo parece dejar de lado: que la relación a partir de la cual explica el texto de Lorca (la cadena de metáfora; es decir, una línea de metáforas) corresponde a lo que Pimentel considera una relación de tipo metonímico; es

⁴¹ El texto de la autora refiere muy particularmente a un análisis que retoma de un ensayo de Lezama Lima, “Mitos y cansancio clásico”. A pesar de esto, consideramos que las relaciones de similitud apuntadas por Pimentel facilitan algunas explicaciones que haremos sobre el texto de Lorca.

decir, como si la contigüidad de un fragmento respecto a otro fuera un único condicionante para producir el significado⁴².

Hasta aquí es que podemos ir de la mano de Monegal. Si la metáfora se ensambla en un *tejido* de tenores, ¿hasta cuándo llega el último significado? ¿Éste siquiera existe? Como veremos más adelante, el elemento que cierra este *texto* es la Luna. Sin embargo, esto no resuelve el problema sino que, como comprobaremos, lo acrecienta. Por ahora volvamos a este *tejido* de metáforas: debido a la forma como las secuencias y cuadros están enlazados, podemos considerar que entre cada uno de éstos hay una relación de *diferencia*: el significado de éstos 1) no estaría en sí mismos 2) estaría en conexión con las otras secuencias.

Esta separación entre una y otra imagen –generadora de sentido– hace posible que citemos un comentario sobre Derrida: “Como señala Jacques Derrida, el *porvenir* [l’avenir] no es más que la condición de todas las promesas o de toda la esperanza, de la espera, de toda *performatividad*, de toda apertura hacia el futuro” (Martinon, 1). En este sentido, el espacio abierto al *l’avenir* no es sólo aquél que se abre a la promesa sino a todo aquello que no es; en última instancia nos referimos al significado final del texto, o por lo menos a la promesa de este significado (el último eslabón de la cadena). Cada vez que un cuadro se abre al siguiente ocurre este evento de apertura al *porvenir*.

Así, la luna (junto con todas las imágenes que de ella devienen) se abre a esta posibilidad de *porvenir* (*à-venir*). La potencia de que esto ocurra recae en que las imágenes de *Viaje a la luna* no se anclan a un significado absoluto o, también, no se sostienen en un sentido final,

⁴² Cabe señalar que esta es una de las contradicciones en las que cae Monegal al leer el texto de Lorca. La revisión de la metáfora en el texto se vuelve fundamental para explicar detalles en torno al género del texto, ya que este movimiento metafórico constante hace que el texto permanezca radicalmente abierto incluso en su género.

ni siquiera la luna misma. Si continuamos con la explicación de Martinon veremos que este *a'venir* está en relación con un proceso luctuoso que abre el espacio a los espectros (111). Como más adelante podremos ver, *Viaje a la luna* se desempeña como un constante proceso mortuorio, mismo que está ligado a la amenaza de que esa imagen primera (y última), la luna, acabe de hacerse presente (o en todo caso que lleguemos a su seno), o de que deje ver lo que hay detrás de ella. Este constante proceso del que hablamos conlleva en sí una noción de movimiento que es el eje de todo el *viaje*; en realidad, es el viaje en sí, metafóricamente hablando.

Los espectros

Al principio de todo este esfuerzo expusimos una cita en la que Derrida hablaba directamente sobre García Lorca, en ella el filósofo retoma la manera como se constituye la identidad. Como dijimos, esta identidad no es uniforme ni unívoca; emerge del entramado de voces que están constantemente asediando un determinado lugar y tiempo (110). El problema comienza cuando alguna de esas voces queda silenciada; el mismo Derrida comenta que la aparición del espectro está tras *silenciar* alguna de esas voces. La represión de la que habla en esta cita en particular es una forma de acallar ese conjunto de voces. A pesar de esto, Martinon señala otro espectro en particular, el autor recurre a otro texto de Lorca, *Bodas de sangre*, para explicar la lógica de este fantasma: “En la obra de Lorca, por otro lado, es el espectro de la Mendiga quien, como la Muerte, ayuda al Novio a matar al amante de la Novia” (111).

Hay varias cosas que tenemos que decir de este espectro señalado por Martinon. Para empezar, cabe apuntar que en la obra de Lorca en general (no sólo en *Bodas de sangre*) hay una relación entre la muerte y la luna. La luna aparece como un anuncio de la muerte, como la posibilidad de que esa Mendiga aparezca; a pesar de esto, la luna y la muerte son entidades

separadas que no son idénticas entre sí⁴³. En segundo lugar, Martinon señala en el mismo texto que la Muerte es la más propia posibilidad de ser (110); esta idea cobra relevancia cuando retomamos el poema “Muerte” de Lorca: en esta pieza vemos como *todo* se transforma menos el “arco de yeso” que sirve para referir a la muerte. Esto puede darnos pistas del carácter de este espectro señalado por Martinon: la muerte es elusiva, no obstante, es en realidad lo único que nunca atraviesa alguna transformación⁴⁴.

Lo interesante a partir de aquí es la relación que se establece entre la Luna y la Muerte ya que ambas podrían parecer semánticamente opuestas: mientras la Muerte es la ausencia de ser (y la única *verdad* capaz de clausurar el texto), la Luna (como lo dijimos al inicio) abarca dentro de sí tal cantidad de significados que permite cohesionar el texto y darle una especie de sentido. Ahora, el vínculo que hay entre la Muerte y la Luna en el *viaje* es parecido en cierta medida al que establecen en *Bodas de sangre*: la Luna antecede a la Muerte; la anuncia, es su emisaria y su aparición en el cielo nocturno del *viaje* es augurio de movimiento y persecución, justo como en *Bodas de sangre*. No obstante, es aquí donde podemos apuntalar las características propias de *Viaje a la luna*. Para empezar, la Muerte nunca da la cara, ni siquiera al final del texto, lo único que nos motiva a considerar que la Muerte subyace al

⁴³ Esta idea nos permite ya hablar de un proceso metafórico y de sentido. El ejemplo que Martinon toma de *Bodas de sangre* hace posible explicar mejor esta idea: la relación entre el joven leñador (que representa a la luna) y la Mendiga (que representa a la muerte) va en función de encontrar a los amantes, o por lo menos que el novio los halle. Lo relevante aquí es que justamente se trata de una búsqueda que ya podría parecernos metafórica, además, en esta persecución, la luna va por delante de la muerte y es ésta quien clausura la escena en el plano onírico. En *Viaje a la luna* lo que podría parecer es que ambas entidades llegan a confundirse, aunque en realidad la Muerte nunca da la cara tal cual. Esta idea tiene cierta importancia para nuestro análisis.

⁴⁴ María Estela Harretche comenta que, por lo menos dentro de la obra de nuestro andaluz, la Muerte es la única *verdad* ineludible: es imposible escapar de ese “arco de yeso” (184). Además, la Muerte de Lorca en muchos casos parece acercarse a una noción de muerte ontológica ya que, por un lado, el ser de todo lo que es el cambio mismo, cualidad que puede representarse mediante la *de-formación* de la identidad que a su vez encuentra una forma de representación en la metáfora y en el desplazamiento de sentido que ocurre. Por otro lado, todo aquello que no-es es incapaz de transformarse; dentro del corpus lorquiano esto queda manifestado mediante distintos símbolos tales como el color blanco o el espacio vacío.

texto es el astro pálido que constantemente está asediando el texto. Ahora, debemos mencionar que, si bien, la luna es motor de la obra, ésta no acaba de hacerse presente.

Este carácter del astro nocturno está llevado al extremo. La luna no acaba de estar presente en el texto, a pesar de que su presencia se insinúa: su imagen aparece tal cual en los cuadros 17, 18, 45 y 72. Sin embargo, lo curioso es que, aún con esas pocas apariciones “objetivas” la secuencialidad (y la lógica) del texto se ve amenazada: todos los cuadros que mencionamos (con excepción del 72) desencadenan secuencias que podríamos pensar que no cobran sentido dentro de la obra.

Como dijimos al principio, son contadas las ocasiones en las que de manera evidente podemos ver la luna. Sin embargo, podríamos decir que sus *apariciones* son un punto angular ya que en ellas se sostienen ciertas secuencias del texto (y a la larga, la obra completa). Expliquémonos, dentro de estas apariciones hay una en particular que nos llama la atención: en el cuadro 45 de la obra podemos ver un escenario nocturno: “Ya en la calle oscura hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío [...]” (García Lorca, 70). A continuación, lo que ocurre es lo que más nos interesa: cada uno de los hombres pone su mirada en la luna y cada uno de ellos reconoce una imagen distinta en el astro; mientras el Hombre 1 sólo observa la luna; el Hombre 2 ve cómo un pájaro es estrujado hasta morir; por último, el Hombre 3 mira a la luna disolverse en la imagen de un “sexo de mujer” (70).

Las apariciones que ven los hombres pueden ser relacionadas, en primer lugar, con otra obra de Lorca: *El público*. Hablar de Hombre 1, 2 y 3 no es coincidente: en la obra de teatro del andaluz tres de los personajes relevantes (junto con el Director) son los Hombres con los mismos números. Estos hombres, de manera semejante a los de *Viaje a la luna*, reaccionan de manera diferente frente a un elemento que les permite transformarse, el biombo; en el caso

del supuesto guión, la luna misma. Sin embargo, mientras que en la obra de teatro el biombo tiene un papel significativo sólo en la primera parte de la obra, la luna, durante el viaje, tiene un papel más relevante. En este sentido, María Clementa Millán, en la introducción de *El público*, señala que esta posibilidad de travestirse está fuertemente ligada a las transformaciones de identidad que sufren todos los personajes a lo largo de la obra teatral. Este proceso se da en todas las obras neoyorkinas de Lorca (53). Estas trans-formaciones de la identidad resultan llamativas en el *Viaje* porque constantemente (casi) todo lo que aparece ahí se convierte en algo más. Es aquí que la idea de metáfora expresada por Ricoeur cobra una particular relevancia porque es mediante la contigüidad del significado que estas metamorfosis acontecen, no permitiendo que ellos acaben de *ser*.

A pesar de esto, cabe señalar que hay una cierta relación entre el biombo y la Luna⁴⁵: la posibilidad del cambio; podríamos decir que ambos llaman a un desnudamiento de los personajes en tanto que esto es “acercarse” a algo así como su verdadera identidad (o la venida de su última verdad). Este desnudamiento, no obstante, no es el establecimiento de una última verdad ya que el desnudo siempre puede amenazar con convertirse en un esqueleto (o en un “hombre de las venas”) (Harrette, 184). Al final de este desnudamiento queda el silencio y la muerte misma, si esto lo decimos en un color, el blanco de la luna, esto es la metáfora que todo lo absorbe. Así, es sobre y mediante esta metáfora-pantalla que las imágenes de los tres Hombres se proyectan.

Aquí podemos decir que se trata entonces de la venida de uno de los espectros que señala Martinon: la muerte (111). Esa cosa reaparece varias veces a lo largo del *viaje*, “No se sabe

⁴⁵ Ahora que, si tuviéramos que señalar diferencias podríamos señalar el carácter espectral de la luna, mismo que se asemeja al hueco de *Poeta en Nueva York*: un espacio vacío (o blanco, en el caso de la luna) que sirve como pantalla para otras imágenes, para que otras imágenes cobren sentido, aunque este hueco no tenga sentido.

si está vivo o muerto. He aquí —o he ahí, allí— algo innombrable o casi innombrable [...]” (Derrida, 20). No es que la Luna sea innombrable, pero el valor que tiene a lo largo del guión nos permite continuar con la cita de Derrida: “[...] algo, entre alguna cosa y alguien, quienquiera o cualquiera, alguna cosa, esta cosa, *this thing*, esta cosa sin embargo y no otra, esta cosa que nos mira viene a desafiar tanto a la semántica como a la ontología, tanto al psicoanálisis como a la filosofía” (20). El filósofo francés refiere de manera muy concreta a la manera en la que los fantasmas desestabilizan las categorías de la semántica, la ontología, el psicoanálisis, la filosofía, etc. No obstante, en nuestro caso, la Luna irrumpe en ciertas partes de la obra, estas irrupciones fantasmales justamente desestabilizan las categorías internas del texto y no permiten que el sentido de *Viaje a la luna* permanezca lineal. Algunas de estas interrupciones podrían parecernos muy casuales; por ejemplo, la escena que se desarrolla en el cuadro 45 en el cual la luna se muestra frente a los tres hombres. Lo curioso de esto es que justamente la luna se levante justo después de la introducción del “Hombre de las venas” y del “ambiente nocturno” (García Lorca, 1994: 69), como si estuviéramos en una digresión proveniente del mismo muchacho descarnado.

En este caso en particular, la luna nos permite hablar acerca de los dos cuadros anteriores. Para empezar, vemos la aparición de un personaje que cobrará una especie de protagonismo en el guión, el “hombre de las venas”. Luego, vemos el escenario nocturno de la irrupción. En este contexto, si bien esta especie de paréntesis de los tres hombres sirve para explicar las imágenes posteriores, las cuales tienen como foco al “hombre de las venas”⁴⁶, también se

⁴⁶ Cabe mencionar que no sólo la escena anterior contiene al hombre de las venas, sino también el cuadro inmediatamente posterior.

trata de una suerte de interrupción, sobre todo por la aparición de la luna. Y es que es a partir de la aparición del astro que todas las demás reacciones se desencadenan.

Ahora, cabe señalar otra aparición de la luna: en el cuadro 17 es de la cabeza de un muerto de la que proviene el astro blanco. Lo relevante es la progresión que hay antes y después de esta aparición: antes lo único que hay son gusanos de seda que emergen de “huellas de pie” (62): después de la luna, el cuadro da lugar a una cabeza que vomita (63). Aquí la luna sólo es un anuncio de un mundo despedazado o en descomposición, como llama Abilio Hernández al mundo de *Viaje a la luna* (97). El enlace entre las huellas y la cabeza que vomita es la luna: ésta se abre para que se proyecte esta otra apertura, sustituye la marca sólo para dar paso a una imagen que da muestra de la violencia de este mundo de pulsiones líricas (99). El mundo *dismorfo* del guión se sostiene en esa metáfora multiforme que es la luna. No es en un significado “apropiado” en el que se monta todo lo demás, sino en una metáfora *evasiva*, una metáfora que elude su clausura.

Si retomamos lo que dice Derrida podríamos afirmar no sólo que el mundo del guión es “un mundo originario sin-fondo [...] atravesado por un dinamismo energético que ni siquiera remiten a sujetos constituidos” (97), sino que, además, se trata de un mundo espectral, en donde la imagen *que viene* asalta a la imagen que la precede. Así, no sólo sería el teatro de Broadway el único referente capaz de “dar lugar y tiempo” a todo el texto, sino también la luna es la que genera una especie de marea que se mueve dentro de la obra toda. Detengámonos un momento para explicar un punto de más arriba: el mundo de *Viaje a la luna*. Abilio Hernández, retomando a Deleuze, explica que el mundo del texto de Lorca se localiza en medio de lo que el filósofo define como imagen-acción e imagen-afección. En un dominio que estaría constituido, según Hernández, por “los mundos originarios-pulsiones

elementales” (97). Según la interpretación que hace Abilio Hernández, mientras que la primera son todos aquellos elementos que refieren a una realidad concreta (espacios geográfico e históricos determinados), la segunda es la sensación que se puede causar mediante el texto (97).

Pongamos nuestra atención ahora en todo lo que se mueve en el texto de Lorca. Abilio Hernández apela a Deleuze para llamarlos “bestias humanas” (*Bêtes humaines*). Todas estas criaturas, generalmente están incompletas: no son pero tampoco terminan de no ser (97); la representación de esto yace en lo sin-identidad (en algunos casos, lo fragmentario) de las criaturas: una “cabeza asustada”, una “cabeza que vomita”, un “gusano de seda”, “una rana”, “un hombre con una bata blanca”. Lo “sin forma” de estas entidades yace en lo indefinido de su ser: estamos hablando de *cosas* antes que de entes perfectamente delimitados. Si a eso agregamos que lo que permite definir un elemento en el guión es lo que viene, vemos entonces que los habitantes del *viaje* no están precisamente presentes en sí mismos, es este espectro del que nos habla Martinon, el espectro del *à-venir*, que en este caso no sólo hace imposible señalar las lides de los “viajeros” sino también es lo que permite darle un significado a esas cosas.

Dentro de estas criaturas hay una (o más de una) que podría llamar nuestra atención. En el cuadro 43 la instrucción señala enfocar desde abajo hasta llegar a la parte de arriba, ahí lo que está es un muchacho cuyo cuerpo deja ver los “trazos anatómicos”: las venas, los músculos y los tendones. Este desnudo excesivo lleva en sus manos un disfraz de arlequín. Lo que nos llama la atención de este “hombre de las venas” es que resulta ser lo más cercano

que hay a un personaje⁴⁷. Pues bien, es este personaje el que aparece en las secuencias más narrativas del texto. Con esto queremos señalar, por ejemplo, cosas como que la secuencia de los tres hombres que ven que la luna se abre y se cierra con escenas que involucran a este ser. Sin embargo, es otra escena la que llama nuestra atención y que nos permitirá hablar mejor acerca de éste personaje.

A partir del cuadro 50 podemos ver que la acción transcurre en un bar:

Se disuelve sobre un bar donde hay varios muchachos vestidos de smoking. El camarero les echa vino pero no pueden llevarlo a su boca. Los vasos se hacen pesadísimos y luchan en una angustia de sueño. Entra una muchacha casi desnuda y un arlequín y bailan en ralentí. Todos prueban a beber pero no pueden. El camarero llena sin cesar los vasos que ya están llenos. (García Lorca, 71)

Esta escena no deja ver en sí al hombre de las venas; sin embargo, es llamativa por la aparición del Arlequín. Este arlequín contrasta con los demás por el hecho de ser el único que está en movimiento y “superar” la pesadez que rige en el bar. Ahora, si recordamos una de las escenas citadas anteriormente, nos daremos cuenta de que lo que llevaba en la mano el hombre de las venas era un traje de arlequín. Esto, sin embargo, no termina de aclararnos en dónde queda nuestro hombre de las venas. Pues bien, a fin de aclarar esta escena nos vemos en la necesidad de recurrir a la siguiente: “Aparece el hombre de las venas gesticulante y haciendo señas desesperadas y movimientos que expresan vida y ritmo acelerado. Todos los hombres se quedan adormilados.” (72). Frente al apaciguamiento de unos lo que tenemos es el desborde de vida de este ser de las venas; de manera paralela podríamos señalar lo que ocurre en la escena anterior en la que los vasos de vino se desbordan de la bebida. Ahora,

⁴⁷ Al respecto habla Daniel Gastadello en un artículo sobre el pánico que la cultura produce en el cuerpo lo que constituye la trama en *Viaje a la luna*.

nuevamente cabe revisar la escena que viene para hacernos de una mejor idea de lo que ha sucedido: “El hombre de las venas estruja una rana con los dedos” (72). Si antes el hombre buscaba manifestarse frente a aquellos que estaban en el bar, ahora, esa manifestación cobra existencia mediante la destrucción de otro ser.

Otra cosa que cabe señalar es que si consideramos el inicio del guión en la cama blanca y el final en la luna en movimiento veremos que todo viene y va hacia el espectro: no es sólo *dentro* del texto que la Luna sirve como apertura y clausura sino que, además, la Luna permite señalar el inicio y el fin del texto; de cierta forma todo está contenido dentro de la luna; al final lo que queda es el espectro, etc. Además, como señala Martinon, la muerte (siempre relacionada con la luna) de *Bodas de sangre* tiene un carácter “diferencial” en tanto que “se divide entre una distancia remota y una insostenible proximidad” (111). Este acecho de la luna puede igual recordarnos un comentario de Martinon: “Esta *venida* es, por lo tanto, esencialmente final: es, si se permite esta expresión, un *à-venir final*, o un *à-venir* que amenaza la posibilidad del *à-venir* mismo” (113). Esta *venida* está ligada no sólo a los espectros sino, también, a dos temas: el conjunto de voces y el duelo, o el presentimiento de la muerte (113). Martinon, apelando a Derrida, señala que el aspecto liminal de estos temas se debe a que vienen y se dirigen hacia lo que el filósofo francés llama “el espacio abierto a los espíritus”.

Ahora, este “espacio abierto a los espíritus” podemos verlo en dos sentidos en *Viaje a la luna*. Para empezar, podemos señalar algo que ya hemos comentado, que las secuencias sostienen entre sí una relación de *diferencia*, es decir, de distancia y proximidad. De esta idea podríamos volver a lo que señalaba Abilio Hernández del mundo en el que realiza todas las secuencias. Por otro lado, si nuevamente ponemos atención en el cuadro 50, en ésta: “Aparece

el hombre de las venas gesticulante y haciendo señas desesperadas y movimientos que expresan vida y ritmo acelerado. Todos los hombres se quedan adormilados” (71). Aquí la relación establecida entre el espacio y el tiempo podría servirnos, parcialmente, para explicar qué ocurre en estas secuencias: a partir de ese cuadro todo es el bar y los “clientes” que están ahí; a la par de esto vemos cómo el tiempo parece ralentizarse. Aquí todos los jóvenes en el bar están como si fueran parte de la “escenografía” antes que tener vida propia. Frente a esta escena cerrada y aletargada (recordemos que ocurre en un lugar cerrado, sin acceso a otra visión que la del bar) están estos dos personajes; tanto el Arlequín como el Hombre de las venas parecen irrumpir con el presente del bar: con su “baile en ralenti” (71) el Arlequín parece fundirse, de cierta forma, con el ambiente del bar.

En este muchacho, según Susan Larson, está latente un vampiro (307). Además, la autora reconoce en estos dos personajes la encarnación de uno de los conceptos de Kristeva: el *abject* (306), como explicamos en la primera parte del trabajo⁴⁸. El *abject* podríamos relacionarlo con la situación liminal con la cual Martinon habla del espectro de la muerte de Lorca; así, como apunta Larson, el guión es el ejemplo que permite demostrar la aparición de este límite que, al mismo tiempo llega como lo que Martinon llama el *newcomer* (137), lo mismo que Derrida llama en *Espectros de Marx* como *l'arrivant* (42).

Los dos personajes se asedian constantemente a lo largo del *viaje* hasta que, llegado un punto, pareciera que incluso uno de ellos acecha (o caza) al otro: el hombre de las venas al Arlequín y viceversa. Cuando el hombre descarnado parece haber sido silenciado, hace oír su voz (¿de angustia?); por ejemplo, cuando el Arlequín no solamente arranca su traje sino también su

⁴⁸ Lo mencionamos en la primera sección de este trabajo, de manera concreta nos referimos a la página 26, en la parte en las que repasamos los trabajos sobre *Viaje a la luna*, en la sección donde hablamos de los textos que abordan la obra de Lorca desde la perspectiva del género sexual.

piel, dando así lugar al Hombre de las venas. Sin embargo, esta *corporización* de la angustia o mejor dicho del límite (o la “experiencia limítrofe”), que al mismo tiempo es aquél que está más allá de éste (*the newcomer*), puede ser llevada aún más lejos como, nos deja saber María Estela Harretche al afirmar que el desnudo siempre puede denudarse todavía más, hasta llegar al esqueleto, hasta ese punto que amenace la posibilidad misma del *à-venir* (Martinon, 113). Así es como un *border/arrivant* (en palabras de Martinon) amenaza la posibilidad misma de ese *porvenir*.

El trabajo de duelo

Hasta ahora hemos hablado de los espectros que pueblan *Viaje a la luna*. No obstante, falta que comentemos la posibilidad misma de estos fantasmas. Martinon explica que esa posibilidad de espectro está en “la venida de la muerte” (*C’est la venue de la mort*) o trabajo de duelo (113). Aquí cabría señalar que, en relación a *Viaje a la luna*, podemos notar tres posibilidades de duelo que nos conciernen. Derrida habla de dos de estas formas de duelo. En primer lugar, el duelo es un esfuerzo por “*identificar* los despojos y en *localizar* a los muertos” (Derrida, 2012: 23).

El filósofo refiere, retomando la idea de un “duelo sano”, que este duelo busca definir claramente lo que está vivo y lo que está muerto; o sea, nada de fantasmas. Este esfuerzo por definir es equiparable a un acto de apropiación o, dicho de otra forma, hacer completamente nuestros esos restos mencionados por Derrida. Así, devorar al otro o cubrirlo con un traje como una mortaja es un esfuerzo de apropiarse absolutamente de ese otro, frente a esta aspiración de “apropiación absoluta” están los gestos de los que hablamos, como son vomitar o intentar gritar, mismos que reaccionan a ese esfuerzo por “tenerlo todo”.

En segundo lugar, Derrida en *Ecografías de la televisión* nos habla de un doble movimiento: “Pero al mismo tiempo hace falta que aquello de que me apropio se mantenga afuera, siga siendo suficientemente otro (que yo) para tener aún un sentido” (138). Este *double bind* (entiéndase como el deseo de apropiación y la imposibilidad de lograrla) es lo que el filósofo francés llama *exapropiación*. Este movimiento *exapropiatorio* inicia con la muerte, y es la lógica seguida durante el proceso de duelo y el proceso del sentido: “hace falta que trate de hacer eso mío, pero que siga siendo suficientemente otro para que haya un interés cualquiera en que sea mío o lo desee” (137). La idea es que el objeto deseado no sea completamente nuestro para que pueda generarnos interés (y sentido) que, al mismo tiempo, no acabemos de desear ese objeto.

A la par de esta definición de duelo, está lo que nos señala Martinon en su lectura de Derrida:

El duelo no precede mi muerte, y *mi más propia posibilidad* no precede todas las posibilidades fácticas, incluida la muerte empírica. ¿Por qué? Porque mi muerte ocurre a cada segundo, es mi constante compañía, es lo que constituye mis posibilidades existenciales, y el duelo implica una lógica del *double bind* que es una aporía por la cual el éxito falla y la falla triunfa (148).

La venida de la muerte (como en *Bodas de sangre*) no es algo que esté en un determinado punto en el futuro, más bien es algo que constantemente se está viviendo. Esta vivencia de la muerte es lo que Martinon llama *duelo*. Ahora, entre el Hombre de las venas y el Arlequín se desarrolla una constante asunción de su propia muerte, en tanto que uno busca ocupar el lugar del otro (este proceso, al parecer, no puede ser “resuelto”), y esta relación “mortuoria” queda plasmada dentro de la obra en algo que podríamos considerar un relato: el relato de este personaje doble. Esta relación que se establece entre los dos personajes pareciera ser una especie de *duelo*, sobre todo si nos plegamos a la lectura que hace Martinon del duelo

derrideano; este luto pareciera estar en función de una unidad espectral de ambos personajes. Monegal en su introducción al guión nos habla de esta pseudo-unidad entre el hombre de las venas y el Arlequín⁴⁹ y de los efectos de esta carencia de unidad (32).

Este relato que mencionamos atraviesa las setenta y dos secuencias del texto; sin embargo, no lo hace de manera tersa. La que podríamos considerar la primera aparición del personaje doble ocurre en el cuadro 10: “Las manos que tiemblan sobre una doble exposición de un niño que llora.” (61). Esta primera aparición marca el carácter de sufrimiento del personaje a lo largo de la obra⁵⁰. Más allá de esta aparición, Amat apunta que los números “13” y “22” que aparecen en la primera secuencia tienen un valor dentro de *Viaje a la luna*⁵¹. Estos números, según el director, señalarían dos edades importantes en la vida del personaje: la pubertad y la juventud.

La importancia de los números está en el mismo relato que mencionamos. Si consideramos la hipótesis de Amat de que el “13” y el “22” corresponden a dos de las edades del personaje doble podemos incluso señalar dentro del texto cuáles son los momentos correspondientes a cada uno de los números. Por un lado, el “13” correspondería a lo que ocurre durante la secuencia conformada por los cuadros 23 a 25:

23

Sale un hombre con una bata blanca. Por el lado opuesto viene un muchacho desnudo en traje de baño de grandes cuadros blancos y negros.

⁴⁹ Con lo que implica cada una: el hombre de las venas es un desnudo casi absoluto, el Arlequín es la máscara que, si bien no deja de ser un disfraz (una mentira), de manera irónica, también denota este engaño mediante la fusión de los colores opuestos en uno solo (32). Sobre todo cuando estos colores, de acuerdo al mismo Monegal, corresponden con los géneros masculino y femenino (el blanco y el negro respectivamente) (32).

⁵⁰ Gibson refiere el análisis hecho por Marie Laffranque para apuntar que este carácter de sufrimiento está relacionado con “los fantasmas de la represión infantil” (704).

⁵¹ Cabe señalar que los número 1, 2 y 3 cobran importancia de otra manera en otras obras de Lorca. En *El público*, tres de los personajes principales van numerados con el 1, 2 y 3, cada uno de estos números sirve para señalar el carácter de los personajes. En *Poeta en Nueva York* igualmente sirven para numerar los personajes de un poema, eso sin mencionar que en “Pequeño poema infinito” se hace un juego a partir de la relación de 1 y de 2. En “Suicidio en Alejandría” el texto comienza con un juego entre los tres números.

24

Gran plano del traje sobre una doble exposición de un pez.

25

El hombre de la bata le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa. Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de arlequín. (64)

Si vamos hasta el cuadro 25, vemos como el traje de Arlequín funciona como una mortaja: el *niño*⁵² se ve forzado a comerse el traje, y es acallado con éste. Mencionamos desde el cuadro 23 para señalar cómo la ambigüedad de este muchacho se encuentra únicamente en su área genital; no está aún descarnado ni cubierto por una máscara; de aquí que podamos afirmar que no es todavía el personaje doble que veremos después. Desde este punto el hombre de blanco le exige que se vista, que ponga un *límite* entre sí y el resto. A esta agresión por parte del Hombre de blanco la llamaremos “La irrupción del género”; esto debido a los efectos que tiene el traje de Arlequín no solamente sobre el muchacho sino sobre el texto mismo⁵³. Podemos decir que el primero de estos efectos es la duplicación del personaje; esto, como dijimos más arriba ha generado un problema en el texto que no podrá ser resuelto ni siquiera al final.

Por lo pronto recordemos que estamos hablando del número 13. Comentamos que el Hombre de blanco le exige al niño ponerse el traje; esta exigencia impone un límite al personaje y al hacer esto acerca al texto a su propio límite, ya que este gesto interioriza y tematiza la noción misma de límite (y de género). A partir de aquí tenemos dos posibilidades: por un lado, considerar lo que dice Susan Larson acerca de la experiencia limítrofe y la incapacidad

⁵² Queremos señalar que hay que tener sumo cuidado con esta palabra. Por un lado, Lorca señala que se trata de un “muchacho”; no obstante, tomamos en cuenta las consideraciones de Amat quien señala que los números que aparecen al inicio de la obra señalan las edades en las que acontecen, por un lado, esta agresión y, por el otro la muerte del “personaje”. Con base en esta consideración, podríamos afirmar que el “personaje” tenía trece años cuando ocurrió esto.

⁵³ Sobre algunos de estos efectos hablaremos más adelante, cuando tratemos plenamente el problema del género de la obra.

comunicativa a la que esta conduce, misma con la que concuerda Daniel Gastadello al hablar del “terror” (y el subsecuente mutis) que la organización y la delimitación producen en el cuerpo. Estas dos sensaciones van de la mano del gesto del Hombre de blanco (que, en un extremo, son actos represivos), y en cierto sentido justifican la separación del mozo en las dos personalidades que hemos mencionado. La “bifurcación” del ser, y la imposibilidad de ser Uno es lo que, a la larga conduciría al personaje (y en cierto sentido al texto mismo), al silencio.

En otro sentido, podemos coincidir con Martinon, quien afirma que esta venida del fin (o límite, o de la rivera) no es sólo un proceso de duelo, sino además un proceso que genera sentido. No obstante, Martinon no se queda ahí. Aquí se nos presenta una tercera vía: considerar que las dos posibilidades del duelo que mencionamos anteriormente son ciertas. Es aquí que entra en escena el Arlequín o, en palabras de Martinon, una aporía. Expliquemos esto: el Arlequín de cierta manera es resultado del conflicto que se nos presenta desde el cuadro 23: la demanda hecha por el Hombre de blanco y la incapacidad de responder a ella por completo⁵⁴ es lo que vuelve mudo al personaje. Las contradicciones contenidas en el Arlequín (y, en cierta medida, también su otro yo) no sólo son de género, que contenga en sí los colores que se asignan a hombres (blanco) y mujeres (negro); la cuestión llega al límite cuando vemos que la imposición del Hombre de blanco no ha asesinado al mozo, pero tampoco lo ha dejado indemne; no obstante, esta contradicción, como veremos, es lo que lo llevará a su muerte.

⁵⁴ Algunos de los críticos de *Viaje a la luna* han tratado de explicar quién es este sujeto. Por un lado, Laura Sesana sugiere que el Hombre blanco son las demandas de la sociedad. Por otro lado, si volvemos a considerar la introducción de Monegal podemos pensar que se trata del género masculino quien le está haciendo la demanda de límite a un ente que, de otro modo, hubiera permanecido en la indefinición.

El punto es que ese traje/límite no termina de fijarse (o no termina de llegar), una prueba rápida de ello es que el traje pierde su fuerza coercitiva en el cuadro 62: “Grita la muchacha y el muchacho de espaldas se quita la americana y una peluca y aparece el hombre de las venas” (74). La llegada absoluta del límite, o la posesión completa del traje de arlequín, no sólo sería el fin de este personaje, sino que también aniquilaría el relato. Esto último lo podemos explicar a partir de la interrelación que se establece entre el texto mismo y el personaje: si el *límite* aniquilara al personaje también podría acabar con el relato, cosa que se refuta con el giro que toma el texto a partir del cuadro 69. Podríamos decir, entonces, que esta llegada del borde amenaza al texto mismo.

Otro de los números que nos señala Amat es el 22. Si seguimos con la hipótesis de que estos números marcan las edades del personaje entonces podríamos señalar que gran parte de la acción del Arlequín/Hombre de las venas corresponde a este número. Uno de los sucesos que más llama nuestra atención es la “muerte objetiva” del personaje del relato, esto es cuando, al fin, podemos ver y reconocer su cadáver. Expliquemos la importancia de este suceso.

Dijimos que el asunto del límite y del género (como formas contenedoras de un Uno) era interiorizado en el texto a partir del cuadro 23: el problema ya no es sólo la vida y obra de este personaje, sino que, encima, ésta se confunde con el texto mismo, en cierta forma hay un paralelo entre lo que le ocurre a este personaje y al texto mismo⁵⁵. A lo que queremos llegar es a lo siguiente: aún con la muerte física del personaje el texto continúa, pero continúa con lo que Antonio Monegal considera que es un giro irónico (36). Este giro parte del cuadro

⁵⁵ Sobre los efectos de esta correspondencia hablaremos más adelante, cuando nos centremos plenamente en los problemas genéricos del texto.

69: “Viene un muchacho con una bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro. Pintan un bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto. Y se besan con grandes risas” (76). Aquí lo que llama nuestra atención es que la ambivalencia del personaje doble (disfraz y desnudo, simultáneamente) se ha acabado, lo que queda es algo así como un espectro, el espectro del relato mismo.

Bajo esta condición es que puede darse el giro mencionado por Monegal. La ironía del corpus/cuerpo de Lorca consiste en que el relato se ve en el límite del sentido, por el exceso de imágenes (por no decir que raya en el absurdo). Sin embargo, la huella de todo lo que ha acontecido no desaparece: “De ellos surge un cementerio y se les ve besarse sobre una tumba.” (76). De forma metonímica la muerte del personaje se hace ver. La burla hecha al personaje hace visible un aspecto que se ha insinuado a lo largo de todo el texto: que todo lo que ocurre es un proceso de luto (o duelo) que termina justamente en donde empezó: en la luna.

Volvamos un poco. Dijimos –de acuerdo con Martinon– que *Viaje a la luna* era un proceso mortuorio, que *nuestra muerte* no es un fenómeno que ocurra en determinado punto temporal, más bien es algo que constantemente está aconteciendo (viniendo). En este sentido, el *Viaje* podría ser un constante duelo, una especie de viaje al más allá (o una entrada del más allá al más acá) (Sesana, párr.21). Un punto en el que algunos críticos concuerdan para señalar esta constante asunción de la muerte (o duelo) es la serie de transformaciones (“reales” o insinuadas) que sufren algunos de los personajes a lo largo de la obra. Esta serie

de transformaciones se relacionaría con el *develamiento* de la verdadera identidad⁵⁶; éste, a su vez, que estaría en función de la cercanía de la muerte⁵⁷.

En este sentido, Laura Sesana en su artículo sobre *Viaje a la luna* comenta que una posible justificación e influencia para todas las transformaciones del texto sería la mitología griega (párr. 19). En primer lugar, la analista apunta como rasgo relevante las metamorfosis de Lorca como herederas de las de Ovidio. En segundo lugar, Sesana afirma que uno de los mitos presentes en el texto de Lorca es el mito lunar; lo relevante de esta afirmación es que las transformaciones estarían, de alguna forma, movidas por la luna misma, en tanto que ésta se comporta como el soporte o pantalla de las imágenes de la obra⁵⁸.

Ahora, que un crítico de Lorca señale que la luna tiene un papel preponderante y todo un relato tras de sí no es precisamente sorprendente, que le dé el significado que señala esta crítica es otra cosa. Para Sesana, la luna del *viaje* tendría relación con la diosa Hécate. Lo llamativo de esta afirmación es la carga simbólica que la luna recibe: la luna es un símbolo de fatalidad (tanto por la muerte en sí misma como del amor). Por otro lado, la autora señala que esta fatalidad está asociada a otros aspectos de la obra tales como el llanto, las tumbas o los

⁵⁶ Este “develamiento de la identidad” tendría relación, principalmente, con dos cosas. La primera de ellas sería el deseo de ser *algo más* o trascender; este problema se encuentra no sólo en *Viaje a la luna* o en la obra neoyorkina de Lorca sino en toda su producción. Un caso muy particular es el de *El público*, en donde todos los personajes degeneran cuando se develan sus “identidades reales” con excepción de uno: el Hombre 1 o Gonzalo, él es el único que se metamorfosea para mejor al ser reconocido su alter ego (la Figura de pámpanos”) como “aquel que es Uno”; sin embargo, esto lo conduce a la muerte. Esto nos lleva al segundo elemento: la muerte. En el poema “Muerte” de *Poeta en Nueva York*, las transformaciones de todos los elementos se dan en función de la cercanía de la muerte, misma que en todo el poema no se transforma nunca.

⁵⁷ María Estela Harretche, en su artículo “*Comedia sin título*: análisis de una revolución teatral”, señala que este desenmascaramiento no se detiene en el desnudo, sino que siempre puede llegar más lejos con la “llegada” de esqueleto, o sea, de la muerte (184).

⁵⁸ No se nos olvide lo que apunta Monegal, que la luna es el soporte, pantalla y referente de toda la obra. Las implicaciones de estas consideraciones las revisaremos más adelante.

vestidos negros; de manera muy particular menciona tres escenas en las que es posible ver esta relación con Hécate. Por un lado, están los cuadros 30 y 31:

30

Letrero: Viaje a la Luna.

Habitación. Dos mujeres vestidas de negro lloran sentadas con las cabezas echadas en una mesa donde hay una lámpara. Dirigen las manos al cielo. Planos de los bustos y las manos. Tienen las cabelleras echadas sobre las caras y las manos contrahechas con espirales de alambre.

31

Siguen las mujeres bajando los brazos y subiéndolos al cielo. (66)

La yuxtaposición del letrero y las mujeres vestidas de negro tiene varias lecturas. La que hace Sesana es que el viaje comienza verdaderamente a partir de este punto, justo después de que el niño ha sido agredido después del cuadro 25 (párr. 21). Lo interesante aquí es que dentro de la obra se hacen una serie de asociaciones: para empezar, está el letrero de *viaje a la luna*, éste, al menos lingüísticamente, refiere a la luna. En segundo lugar están las mujeres luctuosas; ellas están vestidas de negro, el color asignado al género femenino. El último vértice de estas correlaciones corresponde a los letreros que aparecen en las secuencias 34 y 65, ambos letreros señalan un nombre relevante en las obras neoyorkinas de Lorca: Helena⁵⁹.

El triángulo formado por los letreros de “Helena”, por las mujeres enlutadas y el letrero de “viaje a la luna” deja una gran ausente que, sin embargo, se ha estado anunciando a lo largo de toda la obra: la luna. Detengámonos un momento en esto. La razón de llamar a la luna la

⁵⁹ No está de más recordar que en *El público* se hace un juego fonológico entre el nombre “Helena” y “Selene”, diosa griega de la luna. Esta correspondencia reforzaría la idea de fatalidad relacionada con la luna, sobre todo si consideramos la carga significativa que tiene Elena de Troya, la mujer por la cual cayó una ciudad entera. Estas asociaciones entre la mujer y la fatalidad están referidas en el artículo de Laura Sesana.

gran ausente podemos darla en la idea que expusimos anteriormente: que la luna es la metáfora (o la metáfora de la metáfora) que sostiene y articula el texto de Lorca. Pensemos un momento en esta aparente contradicción; como mencionamos, las apariciones *efectivas* del astro nocturno son contadas (tres para ser exactos). Ahora consideremos unas cosas que nos dice Monegal: “Se trata, más que de una simple metáfora, de una poderosa reflexión sobre el proceso de metaforización [...]” (19). Esta idea de la luna como metáfora de la metáfora o, para ser más precisos, como metáfora del proceso metafórico nos da pistas ya del carácter elusivo de la Luna de Lorca. La Luna, en su carácter elusivo refiere al proceso mismo que ocurre en el *viaje*: el desplazamiento para llegar al sentido, desplazamiento en el que la luna, en su ausencia, tiene un papel principal ya que al eludirse ella como tal da lugar (y en cierta medida da sentido) a todos los figurines que habitan el *viaje*. Pensemos un poco en lo siguiente: la Luna del *viaje* condensa en sí una *indecible* gama de significados (algunos, aparentemente, disímiles entre sí); esto, por un lado, es lo que posibilita la aparición de los variados elementos del texto. Aún así, como hemos mencionado, la luna no queda del todo explícita dentro del texto de Lorca; podemos decir entonces que Ella, como la metáfora “suprema”, *se retira* o *se retracta* para dar paso a todo el movimiento de la obra, esto es el *viaje* mismo, la noción de viaje planteada desde el principio. Ahora, para explicarnos un poco mejor dejemos que hable Derrida:

Pero si la metáfora pasa de largo de todo aquello que no puede pasar sin ella, quizás lo que ocurre es que, de modo insólito, pasa de largo de sí misma, deja de tener nombre, sentido propio o literal [...] en su retirada, habría que decir en sus retiradas, la metáfora, quizá, se retira, se retira de la escena mundial, y se retira de ésta justamente cuando tiene

lugar su extensión más invasora, en el instante en que desborda todo límite⁶⁰ (1997: 210).

Ahora, lo curioso de la cita de nuestro filósofo francés es la descripción que hace de la metáfora le queda bastante bien a la Luna del texto de Lorca: la luna se repliega, se retira y al hacer esto deja un hueco o un espacio blanco en el que justamente ocurre todo aquello que pasa en *Viaje a la luna*. No obstante, la Luna, al replegarse, no desaparece sino que *se espectraliza*, manifestándose en expresiones que refieren de manera *escritural* a ella. Con esto queremos decir que la luna no se convierte en un Ser-Uno inmóvil que determine de manera teleológica el texto, sino que, como un curioso primer móvil, se acerca al fantasma que desata el desarrollo de una trama; un espectro que asedia a aquello a lo que da a luz.

Entonces, vemos que la Luna (el sostén-articulación del texto) es una metáfora *retráctil* que no deja de invadir e interrumpir el texto. Esto nos permite desarrollar un poco mejor las relaciones entre la Luna y sus “representaciones”. El vínculo de estas representaciones (los letreros y las mujeres enlutadas) se hace a partir de la feminidad de estos elementos. Especifiquemos un poco más las cosas: dos de estos elementos son letreros. El letrado dentro de un posible guión resulta curioso, en especial si dudamos de la coincidencia de que estos letreros se justifican a partir de la época en la que fue escrito⁶¹, sobre todo si consideramos que el primero de los letreros de Helena cae en algunas aparentes faltas de ortografía: “*Elena*

⁶⁰ Esta cita pertenece al texto de Derrida “La retirada de la metáfora”, la idea presentada por Derrida (de modo muy simple) es que en el caso particular del discurso filosófico la metáfora “se retira” para dar paso al Concepto filosófico; en el mismo texto Derrida comenta que la metáfora sería algo así como “la retirada del ser” en tanto que el Ser (en un sentido heideggeriano) *se oculta* tras una serie de “figuras o de pasos trópicos” (222). Ahora, lo relevante de esta cita para nuestro esfuerzo es la relación (en el tiempo) que sostiene ese ser con su Muerte. Esta relación cobra relevancia a la luz (de luna) del texto de Lorca, mismo en el que la verdad última (o la Verdad) está justamente en función de la Muerte (que en la obra de Lorca en general sería la única verdad ineludible). Es aquí que cobra particular relevancia la relación de la Luna con la Muerte, ya que justamente la Luna tiene entre sus múltiples significados la Muerte; la Luna así, como velo de la Muerte pero también con la polisemia que la caracteriza tendría un actuar bastante particular en su *retirada*.

⁶¹ Este punto cobrará particular relevancia cuando hablemos de la relación que estos letreros tienen con la experiencia del límite.

Helena elhena eLHeNa.” (67). Para empezar, resulta curioso que para anunciar este signo de fatalidad se escoja un letrero en lugar de alguna referencia pictóricamente más obvia. Por un lado, podríamos pensar que estos letreros son epitafios, idea que reforzaría la idea de luto presentada⁶² por Sesana; de cierta forma, estos letreros son prenuncios de la muerte que va llegando al texto, de la muerte que nunca ha dejado de asediar el texto. Por el otro podríamos suponer que se trata justamente de una luna velada y la razón por la que aparece justamente mediante un letrero tiene que ver con otros letreros que a continuación revisaremos: los letreros de *Socorro* y que en cierta medida todo ocurra en la tensión mortuoria que señalaba Sesana. Una opción más es que los letreros del *viaje* de Lorca sean una síntesis de las dos ideas anteriores.

Ahora, hay algo más que tenemos que decir: la deformación del primer letrero es perceptible sólo en la escritura. Esto nos permite rebatirle algunas cosas a Sesana, por ejemplo, que el viaje empieza *propiamente* con el letrero de “viaje a la luna”, en el cuadro 30. No podemos dejar de tener en cuenta a las mujeres enlutadas que aparecen en este cuadro y en el siguiente. Sin embargo, tampoco podemos dejar de considerar la aparición de otros letreros, como los que dicen “Socorro”, mismos que son señal de lo que ocurre a lo largo de la obra. Los letreros en general (y los de Socorro en particular) son señas de este constante proceso de duelo en tanto que referencian la siempre posible llegada de la muerte.

Tenemos que volver sobre la idea de que *Viaje a la luna* es un constante trabajo de duelo, si volvemos a las definiciones que presenta Derrida podemos ver dos cosas. En primer lugar, buscamos identificar quién es quién en el viaje: “*Es preciso saberlo*. Ahora bien, saber es saber *quién* y *dónde*, de quién es propiamente el cuerpo y cuál es su lugar –ya que debe

⁶² Esta idea en particular podría corresponder con el cementerio que aparece en la secuencia 70.

permanecer en su lugar—” (Derrida: 2012, 23). Es preciso que podamos terminar con el proceso de duelo (y de paso con la confusión) y podamos afirmar y determinar categóricamente quién es el personaje de *Viaje a la luna*, qué ocurre en *Viaje a la luna* y en el caso más extremo (en el último eslabón de la hipotética cadena) *qué es Viaje a la luna* (¿Qué pasa por *Viaje a la luna*?). Estos son algunos de los problemas que nunca se resuelven en el texto de Lorca.

A pesar de estas aspiraciones de Unidad y definición (mismas que son temas en todas las obras neoyorkinas de Lorca) el *duelo*⁶³ nunca termina. El personaje está disyunto de sí mismo y la aporía en la que cae no puede ser resuelta. El mundo de *Viaje a la luna* no sale de la luna; esto es el constante proceso metafórico en el que se encuentra, y la relación de *différance* que sostienen los cuadros no permite que el sentido último aparezca (o se haga presente). En última instancia, el problema del personaje se convierte en el problema del texto mismo: la historia despedazada del Arlequín/Hombre de las venas es un reflejo del *Viaje* y del viaje fallido que realiza hacia el sentido. Así, podemos empezar a vislumbrar algo: un texto disyunto no puede decirnos qué o quién es, ya que en cierta medida no es un Uno que hable y se sostenga por sí mismo, sino que está radicalmente intervenido por una multiplicidad de voces, o imágenes en este caso. El problema era más hondo (o jondo) de lo que pensábamos.

En parte el texto falla a causa de la no llegada de la muerte, o sea, la constante amenaza por su venida. Paradójicamente, si el duelo no termina, la muerte hace sentir sus efectos sobre el

⁶³ No sólo en el sentido mortuario sino también en el sentido de “Estoy en guerra conmigo mismo” o en guerra con algo o alguien más. Pensamos el duelo en todos los sentidos que se pueden leer en español, o sea, no sólo el proceso de luto sino también en el sentido de combate (definición que nos acerca, en cierta medida al lenguaje de las vanguardias). Además, podríamos señalar una posibilidad más al considerar lo dicho por Lorca en una de sus conferencias en la que habla del duelo contra el duende.

texto. Pero la muerte nunca da la cara: como dijimos la llegada del límite sería la aniquilación del personaje, del relato y de la obra en sí. Martinon considera que este espectro de la muerte es un límite/*arribante* que constantemente está desestabilizando el fin del proceso del sentido (112). Antes de continuar, recordemos la cita de Derrida donde nos habla del carácter retráctil de la metáfora: el filósofo nos decía que al mismo tiempo que la metáfora se retira es cuando es mayor su “extensión más invasora” (1997: 210). Esta cualidad invasora no se justifica únicamente en la manera en que la luna irrumpe dentro de la obra; además, como señalaba Monegal, la luna es un elemento radicalmente polisémico que condensa en sí múltiples significados. Esta condensación de significados o, parafraseando a Ricoeur, síntesis de dos (o más ideas) en una sola expresión (o manifestación o imagen) (116) es lo que le da a la luna su tan particular temperamento. Al contener dentro de sí una cantidad desbordante de significados, los “personajes” del *viaje* pueden verse proyectados en esa pantalla y manifestarse.

Otra cosa, cabe adelantar que la muerte no llega, que lo más que nos aproximamos al “fin absoluto” es acercarnos a la imagen pálida que abre y cierra el texto, ella que es metáfora y pregonera de la muerte, aquella por la que hemos estado aguardando: la Luna. Sin embargo, la luna no se queda quieta, como vemos al final del guión mismo, como si ni aceptara ser un marco meramente estático. De este modo la Luna como pantalla y límite del texto de Lorca se convierte en invasora de aquello que delimita, llevando la obra al borde la posibilidad comunicativa. Los efectos de este aparente caos superan al personaje y trascienden el texto, afectan el lenguaje mismo y el proceso comunicativo. Vamos a verlo.

LA LEY DEL VIAJE

Ce soir, la lune rêve avec plus de paresse;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
Qui d'une main distraite et légère caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins,

Baudelaire, "Tristesses de la lune".

Oublie de fermer les paupières sur ses yeux de verre clair,
Sur ses yeux de verre
Au clair de la lune transie
Lilith sifflait une melodie.

Léonie Lousseau, "Lilith"

Ahora, pensemos en una pregunta muy específica: ¿una obra como *Viaje a la luna* tiene ley alguna que la conduzca? A primera vista podríamos pensar que no, que el texto de Lorca (igual que otros textos clasificados como surrealistas) “ocurre a causa de un desborde de riqueza o libre productividad anárquica e inclasificable” (Derrida, 1980: 10)⁶⁴. No obstante, es un rasgo distintivo del guión el que nos permite *delimitar* el texto, esto es que le permita a la obra estar ensamblada. Este rasgo lo señala Monegal como el sostén mismo de todo el *viaje* y, además, se anuncia desde el título mismo de la obra: la luna.

⁶⁴ Esta cita de Derrida, perteneciente a “La ley del género” le sirve al filósofo para explicar que la apertura de interpretación de un texto no se debe a ese “desborde de riqueza” que menciona, sino que se puede justificar en los efectos de la marca de género y la delimitación (o, más bien, la imposibilidad de delimitar) de los géneros y del texto mismo.

Lo anterior podemos justificarlo, para empezar, en la explicación que da Monegal sobre la luna: que ésta es la metáfora que da lugar a las imágenes que vienen, y que las imágenes del guión finalmente se dirigen hacia ella. Por otro lado, el mismo autor señala que la luna es la última metáfora de una cadena cuyo último tenor no termina de llegar, de modo tal que este proceso queda abierto (como una herida): en otras palabras, el significado final permanece diferido a lo largo de la obra. Si éste es el sostén de la obra, ¿cuál es el sentido del texto? ¿Lo tiene siquiera?

Para intentar dar una respuesta recurriremos a otro texto de Lorca, a una de sus conferencias. En “La imagen poética de don Luis de Góngora”, el poeta andaluz señala un rasgo –bastante original– sobre las *Soledades* de Góngora; dejemos que el poeta mismo hable: “Góngora elije entonces su *narración*⁶⁵ y se cubre de metáforas. Ya es difícil encontrarla. Está transformada. La narración es como un esqueleto del poema envuelto en la carne magnífica de las imágenes” (García Lorca, 1980: 243). Al leer el poema de Góngora, Lorca no deja de lado que el poema es considerado casi un vicio en la literatura, esto se debe a lo obscura que la obra de Góngora ha sido considerada (227). El granadino atribuye la obscuridad de *Las soledades* a la forma en la que el poema está constituido, no olvidemos esto.

Para el caso de *Viaje a la luna* lo que nos interesa de este juego “gongorino” es cómo la metáfora (en el caso más radical, la luna misma) funciona como articulación. Sin embargo, cabe decir antes un detalle: mientras que en el caso de *Las Soledades* permite establecer una relación entre dos géneros (o, según Genette, modos; el narrativo y el lírico) y, con esto, darle

⁶⁵ El subrayado no viene en el texto de Lorca, lo retomamos del artículo de Nadine Ly. Esto en función a lo que la autora señala: la narración de Góngora no es únicamente uno de los modos de los que participa el poema sino que, según la autora, es la estructura que Lorca resalta en el poema; sin que ésta sea la única que pueda remarcar en el poema.

“forma” al enorme poema lírico; en el caso de la obra de Lorca el proceso metafórico –cuyo desenlace permanece diferido– apunta no solamente a una conjunción entre las secuencias sino que interviene en la *narración* misma. Así, el texto de Lorca se ve trastocado (y hasta cierto punto trastornado) por aquello mismo que le permite “tomar forma”: la metáfora.

Demos un paso más: la manera en la que el texto de Lorca está constituido lo pone en crisis; en primer lugar, porque constantemente parece que la *narración* va a desparramarse por la ausencia de un hilo conductor, más allá de la luna. En segundo lugar, cabe mencionar las apariciones más específicas de la luna⁶⁶; estas repentinas interrupciones ponen de manifiesto un juego que ocurre a lo largo del guión (en el cual la luna *ocupa* un estelar): la venida de lo que Jean Paul Martinon llama “límite/*arribante*” o la muerte misma. En tercer lugar, lo que esta venida —que no termina de ocurrir— implica: que los límites del texto no yacen definidos; en un primer orden las consecuencias de esta indefinición podemos verlas en el género mismo del texto.

La locura del género

Pensemos un momento en esto del género; ¿a qué nos referimos cuando decimos “género”? Si nos ceñimos a una definición extremadamente básica podemos decir que “los géneros son clases de textos” (Todorov, 35). Puede ser. No obstante, esta definición parece estar coja en tanto que “disimula mal, tras la pluralidad de los términos puestos en juego, su carácter tautológico” (35). Evitar caer en esta tautología será de vital importancia para que sigamos adelante con *Viaje a la luna*. Pues bien, un comentario acertado sería éste que hace Todorov:

⁶⁶ Estas apariciones específicas serán comentadas más adelante, ya que el análisis de estas irrupciones de la luna nos permitirá explicar más profusamente la complicación del género de *Viaje a la luna*.

“Un género literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas”
(36).

La relevancia de la cita anterior podemos señalarla si consideramos los comentarios de otro autor, Genette: “Las dos categorías de objeto, entrecruzadas con las dos categorías de modo, van a determinar una cuadrícula de cuatro clases de imitación que corresponden precisamente con lo que llamamos géneros” (Genette, 191). Las categorías de objeto a las que se refiere Genette son lo que conocemos como tema⁶⁷, mientras que las categorías de modo se refieren a la manera en la que se hace la representación, ya sea narrativa, mimética (diálogo) o mixta (diálogo-narración); dicho de otra forma, el cruce de estas dos resulta en una cierta codificación de propiedades discursivas.

Todo esto, ¿tiene que ver con *Viaje a la luna*? Digamos que sí. Antes dijimos que nos convenía evitar la tautología a fin de acercarnos al texto de Lorca, pues bien: la clasificación de la obra ha pasado por varias discusiones (a pesar de su “juventud”) que, finalmente, la han catalogado como un guión de cine. Estas discusiones pasan por un aspecto de una de las citas de Todorov: si un género es literario o no. El autor profundiza en esta diferencia en función de cuestionarse hasta qué punto un género discursivo cualquiera pasa a ser un género literario⁶⁸ (con todas las implicaciones que esto de “literario” pueda tener en occidente);

⁶⁷ Que, en el caso específico del texto de Genette, son aquellos tratados en las poéticas de los griegos, en cuyo caso son “el superior” o el que representa a los hombres nobles y el “inferior”, que representa a los hombres comunes. Jonathan Crimmins, en su artículo “Gender, genre and the Near Future in Derrida’s ‘Law of Genre’”, señala que ésta misma es la configuración que delinea Genette sobre el género. Por otro lado, el comentario que hace Derrida sobre el texto de Genette parte de esta separación entre modo y género que hace este último.

⁶⁸ Aquí cabe apuntar algunas cosas mencionadas por Bajtín. En su texto “El problema de los géneros discursivos”, el autor señala que los géneros discursivos emergen de la codificación de palabras y enunciados (265). Esto resulta relevante no sólo por lo que dice Bajtín sino también por lo que comentábamos de Todorov: ambos señalan que la diferencia entre un género literario cualquiera y un género discursivo yace en una codificación de elementos que pueden variar de lengua a lengua o de cultura a cultura. La idea en particular suena apropiada para nuestra investigación ya que, si bien hemos puesto en duda el género del texto de Lorca, de antemano no hemos cuestionado su *literariedad*. Cabe agregar que la discusión se vuelve más profunda e interesante si tomamos en cuenta la discusión de si el guión cinematográfico es Literatura. Por un lado, cabe

Todorov comenta que tiene que haber la conjugación de elementos internos y externos, digamos, por ejemplo, una *especificación* (de elementos dentro del texto) o una *narrativización* (o sea, que dentro de la narración algún otro acto lingüístico se halle incrustado).

Volvamos con *Viaje a la luna*. El texto ha sido llamado “guión”, por una considerable cantidad de críticos. La razón de esto, en parte, se encuentra en la oscura historia de la obra: perdida, y reencontrada casi cincuenta años después de su redacción. Amero, el pintor al que Lorca dejó el texto, nos dijo que se trataba de un guión de cine; Frederic Amat y Javier Martín-Domínguez filman el guión no sin ciertas complicaciones provocadas por lo que consideran la naturaleza de éste: Amat remarca los aspectos teatrales del texto incorporando elementos de otras obras de Lorca⁶⁹. Martín-Domínguez, por otro lado, resalta los aspectos poéticos de la obra⁷⁰.

No es nuestro afán profundizar en las películas creadas a partir del texto de Lorca, no obstante, las diferencias entre las interpretaciones hechas por los directores pueden llevarnos a considerar algo que Monegal ya decía en la introducción al texto: “*Viaje a la luna* no es por un lado literatura y por el otro cine; ya hemos dicho que no es ninguna de las dos cosas, pero al mismo tiempo ambos convergen en el texto de manera que nos lleva a plantearnos este parentesco entre cine y poesía [...]” (14). Aunque el mismo Monegal analiza el texto

decir que el lenguaje de la obra de Lorca recurre a imágenes que no están presentes en otros textos de tipo técnico. Por otro lado, el texto de Lorca le ha servido, por ejemplo, a Monegal para afirmar de manera implícita que el guión tiene algo de literatura. Estas discusiones y otras de línea semejante no serán atendidas a profundidad en este trabajo.

⁶⁹ Según Macarena Roca Leyva, estos elementos son, por ejemplo, atribuir rasgos físicos específicos a las mujeres y los hombres que aparecen en la obra; además, agrega y remarca los elementos fálicos ya existentes con el fin de resaltar el conflicto sexual del texto.

⁷⁰ El mismo Martín-Domínguez en su comentario sobre el texto señala que se trata de un texto “mitad poema, mitad guión”.

como si se tratara de un guión, no deja de ser cuidadoso al señalar que el texto no es precisamente tal (si bien podría producirse un filme a partir de éste, como se ha hecho).

Ahora, para abonar más a esta cuestión de si el texto de Lorca es o no un guión dejemos que Monegal nos mencione algunas cosas: “El cine ha sido, y es, una forma de comunicación mayoritariamente prosaica, decantada hacia la narración” (14), en cierta medida podríamos decir que el cine (y el guión del que proviene) tienden hacia el relato, en tanto que en el guión cinematográfico suelen hilarse y presentarse una trama. Sin embargo, las secuencias de la obra de Lorca, y la relación que se establece entre ellas no son propiamente narrativas (o no en un sentido “clásico” de la palabra); un posible significado final de éstas se encuentra diferido en el proceso metafórico que constituye la obra misma. Entonces, hacemos una vez más la pregunta, ¿es el texto de Lorca un guión? Aquí cabría apuntar algunas cosas señaladas por Luz Aurora Pimentel: “hay otras formas posibles de organización narrativa que permiten lecturas no predominantemente secuenciales, sino *constructivas*, en otras palabras, construcciones de lectura capaces de dibujar verdaderas *figuras paranarrativas*” (322). La idea de la autora parece contrastar bastante con la exposición de Monegal y de hecho nos permite refutar su idea de una concatenación de significantes, en favor de la idea que presentamos de un *textum* semántico en el cual los significados diferidos no conducen exclusivamente a una imagen sino que se diseminan en las posibilidades semánticas, metafóricas y plásticas de las imágenes. Este *textum* sería una de esas formas de las que nos habla Pimentel.

Pues bien, una respuesta podríamos darla no solamente mediante la introducción de Monegal, sino también en otros textos que analizan la obra. Por ejemplo, Daniel Gastadello afirma que se trata de una “narración sobre el cuerpo” (1). García-Abad lo posiciona cerca de las piezas

de teatro cortas de Lorca, como *El paseo de Buster Keaton* o *Quimera* (40). Nigel Dennis señala que efectivamente puede ser un guión, no sin reservas por las relaciones tan entrañables que sostiene con *Poeta en Nueva York* y *El público* (138). Susan Larson señala que sí se trata de un guión de cine, considerando que el cine engloba en sí la literatura, el teatro y la pintura (302)⁷¹. Alfonso Puyal señala que se trata de un poema llevado a la cinematografía (761). Abilio Hernández señala que se trata de un texto que apunta a un mundo incompleto, sin referir precisamente el género de éste (98). Ahora, esta revisión, si bien puede resultar informativa en cuanto a las consideraciones genéricas del texto, no termina de aclararnos el género de éste.

Otra posible respuesta podríamos tenerla en la revisión hecha a los cuadros de la obra. Por un lado, vimos la secuencia abierta desde la luna, aquella de los tres hombres que ven *algo* en el astro (cuadros 45 y 46). Lo curioso de esta secuencia es que, para que se desate la visión de cada uno de los hombres, éstos tienen que ver primero a la luna, aunque sea sólo un instante⁷². Resumamos: el relato se “desata” con la aparición de la luna, la metáfora “absoluta” que mencionamos. Ahora, esta situación podemos extrapolarla a lo que ocurre durante todo el *viaje*, comencemos por el caso más sencillo de explicar.

El último cuadro del texto de Lorca dice “Y al final con prisa la luna y árboles con viento” (76), más allá de otras consideraciones que diremos más adelante, en lo que tenemos que fijarnos es en este detalle: es la luna la que cierra la obra. Sin embargo, es también esta cosa-

⁷¹ Queremos señalar que si bien podemos dudar del carácter literario del guión cinematográfico, Larson retoma las ideas de Antonio Espina quien, dentro del contexto de las vanguardias artísticas, consideraba que el cine era una síntesis de todas las artes, incluidos el teatro y la literatura.

⁷² Genette, en su texto “Géneros, tipos y modos”, señala que “lo narrativo puro (*telling* sin *showing*, en terminología de la crítica americana) es una pura posibilidad, casi privada de realidad a escala de obra completa” (198). De este modo, podríamos pensar que el cine de vanguardia podría acercarse a esta idea de un narrativo puro en tanto que apela únicamente a la imagen.

que-posibilita-el-relato la que abre la obra en general: “Cama blanca sobre una pared gris [...]” (59) es lo que dice la primera escena; Monegal explica que la cama, al menos en el *Viaje*, es una representación de la luna al tener en sí la conjunción del erotismo y la muerte (29)⁷³. Así, esta obra de Lorca se abre y cierra con la aparición de la luna.

Con base en este punto parecería que la Luna ha desrielado el movimiento típico de la metáfora, en el que un vehículo se dirige a un tenor ya que podríamos quedarnos con la impresión de que en algunos casos la cama es una metáfora para la luna mientras que en otros la luna es una metáfora de los significados de la cama. Esta situación podemos explicarla en dos sentidos. Por un lado, podemos pensarlo en el sentido que nos señala Ricoeur: “la comparación como un poner en presencia dos ideas heteróclitas, ‘de modo brusco y sorprendente’” (118)⁷⁴. El hermeneuta nos recuerda que la idea de comparación que presenta es, implícitamente una relación de significados, valores, referencias, etc., que pueden estar asociados de modos variables. Las conexiones establecidas en *Viaje a la luna* serían tan radicales que ni siquiera habría una dirección determinada para leerlas; de todos modos, ese desplazamiento/movimiento semántico y metafórico es el sostén mismo de la obra. Otra posible lectura es la que podemos hacer a partir de “La retirada de la metáfora”: “Su retirada tendría, entonces, la forma paradójica de una insistencia indiscreta y desbordante, de una remanencia sobreabundante, de una repetición intrusiva, dejando siempre la huella de un trazo suplementario, de un giro (*tour*) más, de un re-torno (*re-tour*) y de una *retirada* (*retrait*)

⁷³ En última instancia, como el mismo texto deja ver en la escena de los cuadros 67 y 68, el erotismo no sólo está relacionado con la muerte sino que, incluso, el erotismo es una antesala de la muerte. Monegal señala esta relación en su introducción, en la página 35. En esa parte de su introducción Monegal señala que, en las escenas mencionadas, la aparición de la cama y del cuerpo del muerto insinúan que la muerte del personaje ocurrió debido a una especie de liberación sexual.

⁷⁴ Dentro de la cita de Ricoeur hay una cita de Breton que pertenece a *Les Vases communicants*, pp. 123.

en el trazo (*trait*) que habrá dejado directamente en el texto”⁷⁵ (211). Así, volveríamos con la idea de la condensación de significados en la Luna y en tanto tal como una posibilidad de significación que, no obstante, interfiere dentro de aquello que posibilita; la Luna sería así un elemento “desobediente” que desbordaría los límites de la obra y a causa de eso dejaría la obra en una polisemia que imposibilitaría señalar un sentido y una dirección únicos.

Esta consideración sobre el astro tiene que ver con lo siguiente: es en este espacio condensado que se desarrolla el “relato” del personaje. Sin embargo, este relato no es solamente el del Arlequín y el Hombre de las venas, en cierta medida también es el relato del “género mismo” (en el doble sentido de la palabra que estamos invocando). Para empezar a explicar esto recurramos a un cuadro del texto de Lorca: como ya lo mencionamos, en la escena 25 del texto vemos cómo “un hombre de bata blanca”⁷⁶ le ofrece un traje a un muchacho que va casi desnudo (lo único que lleva es un traje de baño ajedrezado), éste rechaza el traje, a esto el Hombre de blanco reacciona obligándolo a comerse el traje de arlequín (65).

Ahora, lo relevante de esta escena mencionada está en algo que llamamos “la irrupción del género”: *dentro* del relato es expuesta la demanda e imposición del género, ambas expresadas mediante el gesto del Hombre de blanco hacia el muchacho. Monegal nos ayuda a entender esto. Él afirma que el traje es de un Arlequín⁷⁷, y es que esto no hace sino anunciar que se trata de “una ironía reveladora” (32); el traje enmascara, sí, pero no oculta su cualidad de

⁷⁵ Nuevamente referimos que esta cita pertenece a un texto que comenta un asunto filosófico; no obstante, por la relación que se establece entre la metáfora, la *identidad* del texto, y la Luna como metáfora-soporte que *se retira* de la obra, consideramos que esta referencia cabe dentro de la investigación. En especial si consideramos que la idea de metáfora la hemos puesto dentro del debate entre Ricoeur y Derrida.

⁷⁶ Es importante hacer referencia al color de la bata del hombre; Monegal explica en la introducción al texto (página 36) que los colores polarizados (blanco y negro) son una referencia al género de los personajes, y la “distinción tajante” es una referencia a la ausencia de conflicto y de matices; esto es, la pertenencia clara y manifiesta a un género.

⁷⁷ Con la ambigüedad que esto pueda implicar por la conjugación de lo masculino (blanco) y lo femenino (negro).

disfraz⁷⁸. En segundo lugar, el traje (del Arlequín) parece ser necesario para que el personaje sea *reconocido*, como podemos ver en los cuadros 50 y 51⁷⁹; en éstos el Arlequín y el Hombre de las venas comparten un mismo espacio y, a pesar de esto, el único capaz de manifestarse es aquel que tiene un traje puesto⁸⁰, el desnudo es invisible o, en todo caso, ignorado⁸¹.

Pues bien, se nos podría preguntar qué relación tiene esta secuencia con el género de *Viaje a la luna*. Este fragmento del relato ejemplifica cómo se da algo que llamamos “la irrupción del género”. Para explicar estos cuadros vale la pena que volvamos –nuevamente– con Derrida: “Si un género está destinado a ser en su *telos*, entonces: ‘no mezclar los géneros’, no se debe mezclar los géneros, se debe no mezclar los géneros” (1980: 3). El filósofo usa esta frase al inicio de “La ley del género” para hablar de cierta interpretación del género; ésta dice, más o menos, que el género se comporta como un límite que no debe ser traspasado; y este límite está relacionado con un deber-ser de algún texto perteneciente a determinado género; o sea, una *promesa* de lo que debe ser. A esta postura, el francés la llama una postura normativa del género (3).

En este sentido, el gesto del Hombre de blanco parece una demanda al mozuelo para delimitarse mediante el traje, una exigencia para que cumpla con cierto rol. Sin embargo, no

⁷⁸ Al respecto, Derrida señala, en *Espectros de Marx*, que el “presente” siempre necesita enmascararse del pasado a fin de poder dar cara a lo que tiene ante sí, de tal modo que la identidad de este Uno-presente nunca queda realmente enlazada con el espacio-tiempo en el que se encuentra (35). Esta idea nos parece relevante para nuestra investigación ya que en el texto de Lorca podemos notar que es mediante la máscara o el disfraz que es posible hacerse notar: la parte del personaje que puede hacer algo así como comunicar es precisamente el Arlequín.

⁷⁹ En esta secuencia el Arlequín se aparece frente a un grupo de muchachos en un bar, en la siguiente escena aparece el Hombre de las venas, pero en lo que parece ser un segundo plano, ya que ni siquiera es considerado por la muchacha con la que baila su álter ego.

⁸⁰ Por otro lado, las secuencias en las que el Hombre de las venas puede “comunicar algo” es con la violencia de por medio, por ejemplo, en el cuadro 62 en donde sólo queda el busto de una muchacha.

⁸¹ En todo caso, los efectos relacionados con el “Hombre de las venas” son otros, entre éstos están las visiones de los tres hombres del cuadro 45, o el desquicio del Arlequín a partir del cuadro 59 que desemboca en la aparición del Hombre de las venas.

dejemos de lado las consideraciones de Monegal: que se trata de un disfraz de Arlequín, mismo que no deja de resaltar su artificiosidad. La aparente contradicción entre la exigencia del disfraz y la naturaleza de éste puede llevarnos a considerar por lo menos dos cosas. Por un lado, que tras esa interpretación que presenta Derrida del género hay algo más; por otro lado, el texto de Lorca nos da una pista de la idea de género que lo conduce.

Vamos con calma. En “La ley del género” Derrida considera que, quizás, la normatividad del género sea en realidad un desafío a la imposibilidad de no mezclar los géneros, o sea, que la ley existe para cubrir el crimen ya ocurrido (3). El disfraz trata de cubrir la desnudez⁸²; tras la imposición del traje de Arlequín lo que hay es la imposición de la ambigüedad y el reconocimiento de que el traje (o el género) es solamente eso, un traje. No obstante, en este sentido, tanto el texto de Derrida como el de Lorca llegan todavía más lejos, y es ahí donde nos permiten explicar con más detalle *Viaje a la luna*.

Todo este problema genérico del que hemos hablado se podría resumir en una cosa: el Arlequín mismo. El Arlequín de Lorca viste de blanco y negro, en su figura están expuestos dos colores que a lo largo de la obra tienen valores fijos: el blanco para el hombre, y el negro para la mujer⁸³. Por esto último, este arlequín de cierta forma es la representación de la mezcla de los géneros. La naturaleza lúdica del disfraz, así como la imposibilidad de sostenerse⁸⁴, es la solución a la contradicción que comentamos más arriba.

⁸² Sin embargo, como vemos en el mismo texto, esa *desnudez* eventualmente vuelve a emerger. Este resurgimiento de la desnudez se da en un contexto de violencia en el que “El hombre de las venas” acaba matando a la muchacha que lo acompaña. De acuerdo a Larson, lo significativo de este gesto ya que supone una especie de muerte y una quasi-apropiación de la muchacha por parte del Hombre de las venas: esto en tanto que trata de apoderarse de ella y si bien la muchacha queda petrificada, esta estatua se vuelve inviolable (308).

⁸³ Ejemplos de este tipo podemos verlos también en el hombre de la bata blanca que le ofrece el traje de Arlequín al joven en el cuadro 25 o las dos mujeres que lloran en la secuencia 30 o “una mujer enlutada” que cae de una escalera en el cuadro 39 (pág. 68).

⁸⁴ Nos referimos al cuadro 62 en la que el personaje se arranca el disfraz.

Esta naturaleza lúdica del Arlequín nos permite ir aún más lejos. El traje blanco y negro resume la idea de la ambigüedad genérica. No obstante, esta ambigüedad genérica no surge solamente al intentar definir el género sino también en la ambigüedad sexual; el hecho de que ambas se conjuguen en el Arlequín hace más interesante este juego. Dicho de otra forma, el texto de Lorca problematiza con su propio género, pero también lo hace con el género sexual, con ese que consideramos *natural*. Aquí una cita de Derrida puede ayudarnos a complementar: “Los géneros pasan de uno a otro. Y no se nos puede prohibir creer que entre la mezcla de género como locura de la diferencia sexual y la mezcla de géneros literarios hay relación alguna” (1980: 20). Entonces, el texto de Lorca nos deja ver que, como dice Derrida, no sólo los géneros se cruzan entre sí, además, los géneros considerados naturales (sexuales) y los artificiales (textuales) se traslapan entre sí.

Ya que mencionamos al Arlequín podemos avanzar con el otro punto que teníamos que decir: la luna del *viaje* pareciera tener cierto parentesco con el Arlequín. ¿Qué podría llevarnos a aseverar semejante premisa? Pues bien, digamos que se trata de algunos detalles. El primero de ellos es que tanto el Arlequín como la Luna tienen *en sí* la impureza y la contaminación del género: el Arlequín como *corporización* de este conflicto al llevar en sí lo masculino y femenino y por “representar” la historia del género; la luna, por otro lado, por ser la “forma” de esa inconsistencia: el texto proviene de ésta, está delimitado por ella. Al mismo tiempo la luna da pie a todos los géneros de los cuales *Viaje a la luna* “participa”: el último tenor de toda la imagen poética; la apertura y clausura del relato; la pantalla en que todo se proyecta, y el escenario de la vida y la muerte del Arlequín (y de su alter ego).

Lo anterior nos permite hacer una afirmación sencilla pero muy importante: el género problemático de *Viaje a la luna* es también su contenido. Esto podría parecer una cita, como

que alguien más ya lo dijo. “Quizás una cita. Lo había previsto en ese texto que me parece el ejemplo, como un ejemplo de la figura infigurable de la *clusión*” (Derrida, 1980: 11). La “clusión” o cierre al que se refiere Derrida en la cita anterior está relacionado –en cierta medida– con la apertura y clausura que hace la luna del *viaje*⁸⁵. ¿Qué queremos decir con esto? Para empezar, en el mismo texto, el filósofo francés habla de “la marca del género”. Esta marca es repetible (o re-citable) en tanto que puede generar el reconocimiento de un texto dentro de determinado género, no obstante, este rasgo es también una ironía en tanto que no pertenece a aquello a lo que delimita⁸⁶. Es a partir de esta noción de la marca que Derrida señala “la ley del desborde”: “Un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género” (10). Esto último nos concierne mucho por el caso del *viaje* de Lorca, mismo que pareciera que, de modo desquiciado, participa de varios géneros; su marca (¿cuál podría ser su marca? La Luna misma, quizás) lo desmarca de cada uno de ellos.

Ahora, esta relación entre la marca y el género que delimita podríamos decir que es la misma existente entre el ejemplo y lo que se busca ejemplificar. Algunas veces hemos dicho que *Viaje a la luna* podría servirnos como muestra del problema del género, y de hecho lo ejemplifica tanto en su forma como en su contenido⁸⁷. Vamos a ponerlo en otras palabras: entre el ejemplo y lo que ejemplifica hay un espacio irreductible que hace que el ejemplo no termine de pertenecer; entre el probable género del *viaje* y el texto mismo hay un *out of joint*

⁸⁵ Derrida muy en particular se refiere al texto “La folie du jour” de Maurice Blanchot para hablar en “La ley del género”. Hemos tomado y seguiremos tomando aquellas partes y elementos que sirvan a nuestro esfuerzo.

⁸⁶ Derrida da el ejemplo de que la marca de la novela no es novelesca (1980: 11)

⁸⁷ Si bien sabemos que esta separación y distinción es difícil de sostener, retomamos la idea de la “Ley del género” de Derrida donde, según Leslie Hill, el filósofo retoma una serie de diferencias establecidas como naturales por Genette (60). Uno de los esfuerzos hechos por nuestro filósofo es señalar que detrás de estas distinciones lo que está es el *género* mismo: el sistema clasificatorio en que están montados el arte, la literatura, pero también los géneros sexuales. El mismo Derrida señala que estas divisiones aparentemente naturales han sido producto de una “deformación al ser naturalizados” (1980: 6).

que no nos permite tomarlo como muestra, ni siquiera del problema genérico contenido en sí. Esto es lo que a la larga nos dice el Arlequín de Lorca: que entre el traje y el desnudo hay tal espacio virtual que ellos no son uno, ni son identificables el uno con el otro. En este sentido, si el Arlequín hablara quizás podría decir lo siguiente: “Un ejemplo lleva siempre más allá de sí mismo. A veces, puede que siempre, quien da el ejemplo es desigual al ejemplo que da, incluso aunque haga todo lo posible por seguirlo de antemano (...)” (Derrida: 2012, 47).

A todo esto, ¿qué tiene que ver la lógica del ejemplo con nuestra explicación del género de *Viaje a la luna*? Pues bien, una posible solución hubiera sido señalar qué género ejemplificaba el texto de Lorca. Esto hubiera sido posible de no ser por un detalle: “la participación sin pertenencia” del texto de Lorca; expliquemos esto, si bien Derrida nos dice que todos los textos participan de varios géneros sin pertenecer a alguno (cosa que en sí problematiza con la lógica del ejemplo ya que entre el texto y *su* género no se genera una relación llana ni transparente, esto es una relación de pertenencia), el texto de Lorca está, por decir lo menos, desquiciado. Digamos, entonces, que el texto de Lorca está en un limbo genérico: la participación sin pertenencia nos dice, por un lado, que no *entra* en ninguno de los géneros. Sin embargo, tampoco los está negando: a lo largo del texto hay una serie de referencias a otras obras de Lorca, esta relación es importante señalarla ya que pareciera que se trata de una invasión de otros géneros en el guión. Por ejemplo, en el cuadro 2 dice: “Una mano invisible arranca los paños” (59), no está de más mencionar que Monegal, en su introducción al texto afirma que se trata de una referencia a la apertura de un escenario teatral (30). Para dar otra muestra de la incidencia del teatro pensemos en la secuencia 7: “Vista de Broadway de noche con movimiento de tic-tac [...]” (60). Esta intromisión del teatro

podríamos decir que se cierra en el cuadro 68: “Aparece una cama y unas manos que cubren un muerto” (75)⁸⁸. Eso sí, cabe señalar que entre el teatro y el cine hay más elementos en común que con otros géneros, esto se debe a aspectos como un guión que precede a la obra.

De todas estas recurrencias al teatro una que debería llamar en particular nuestra atención es la del cuadro 7, ya en ésta, de modo abierto, apunta hacia un teatro⁸⁹, pone de manifiesto que se trata de un artificio y sobre esa superficie condiciona el resto de las reglas de su juego⁹⁰.

Sin embargo, la constante “contaminación genérica” se deja ver también en otra secuencia: “Doble exposición de barrotos que pasan sobre un dibujo: *Muerte de Santa Rodegunda*” (68).

Lo interesante de esta referencia pictórica es que se trata de uno de los dibujos hechos por Lorca durante la estancia neoyorkina, y por pequeña que sea no deja de referir a un tipo de discurso no verbal dentro de algo que hasta la fecha ha sido considerado un guión⁹¹. El dibujo en sí parece trazar por sí mismo una línea: a primera vista podemos señalar que en el dibujo hay un doble vomitando; la cuestión del vómito se repite a lo largo del texto⁹². Lo que nos llama la atención es que se trate de un doble (uno dentro del otro, por cierto, ocupando el mismo espacio). Lo anterior podría tratarse de una referencia al personaje doble del *viaje* el

⁸⁸ Cabe señalar que esta “línea teatral” va de la mano de los períodos de apertura y clausura del texto, mismos de los que hablaremos más adelante.

⁸⁹ Este aspecto es importante mencionarlo. En *El público* no se deja de poner de manifiesto que se trata de una especie de reflexión sobre el quehacer del teatro y del arte; en la misma obra hace una crítica a cierto teatro que busca mantener las apariencias de los atuendos. De igual manera en *Poeta en Nueva York*, la imagen del teatro sirve como paralelo de dos cosas, por un lado, el vacío en el que nada tiene sentido o la tumba bajo la tierra, de la cual pueden emerger los sufrimientos.

⁹⁰ Abilio Hernández desarrolla esta idea en su texto “*Viaje a la Luna* de Federico García Lorca: la pulsión de la escritura bajo el deseo del film”, ahí señala que esa presentación del teatro de Broadway es, de cierta manera una entrada a un teatro, por lo que ya estaríamos en algo semejante a *El público*: teatro dentro del teatro. Para esto, Hernández recurre, además, a ver el montaje que da Lorca a algunos de los elementos dentro del texto, por ejemplo, el cuadro 30

⁹¹ Sólo para dar una idea de este dibujo, se trata de una silueta doble, como muchos de los dibujos de Lorca, que está vomitando una serie de puntos rojos sobre un balde. Más allá de necesitarlo para una interpretación de *Viaje a la luna*, la explicación de este dibujo no nos concierne.

⁹² De manera particular nos referimos a los cuadros: 18, 33 y 55.

Arlequín/Hombre de las venas⁹³. Pues bien, como señalamos antes, estas aparentes irrupciones de otros géneros artísticos tienen una significación especial⁹⁴; son parte de las imágenes que conforman el *viaje*. La diferencia de estas imágenes es que *referirse expresamente* al objeto constituiría una forma particular de referencia ya que no se expone el objeto *per se*, más bien se le re-construye mediante el lenguaje; según Manuel Asensi, esto sería una forma de “abrir mundo” (270), esto podría parecer una suerte de freno al movimiento desencadenado del *viaje*. Lo curioso es que a lo largo del texto de Lorca podemos ver esta forma de referir elementos, razón por la cual podríamos volver a la referencia poética de Ricoeur.

Ahora vayamos un poco más lejos: la línea trazada por lo teatral y lo pictórico se enzarzan junto con el relato del personaje, parecieran ser líneas alternas a la historia de este ser doble. Propongamos algo, ¿y si las líneas de lo teatral y lo pictórico fueran metáforas o imágenes poéticas que refieren a la vida y muerte del Arlequín/Hombre de las venas? Podríamos hablar entonces de la irrupción de lo poético. Esta interpretación nos daría la posibilidad de dar una respuesta al caos de las imágenes superpuestas a lo largo de la obra. Entonces el texto, de manera muy particular no pertenecería a ninguno de los géneros que lo constituyen; es más, participaría de manera oscilatoria en cada uno de ellos; detallemos esta frase: el caos y el ritmo de las imágenes serían no sólo el probable movimiento cinematográfico de la obra sino el movimiento mismo del texto, puesto de manifiesto mediante la incongruencia y aparente

⁹³ La validez de este comentario podría comprobarse si consideramos la forma en la que el traje de Arlequín es interiorizado por el niño en el cuadro 25: el traje es forzado a entrar mediante la boca.

⁹⁴ Decimos aparentes ya que pretender que no existe un contacto entre las artes visuales y las verbales serían presuponer que existe alguna especie de pureza genérica que hemos tratado de criticar a lo largo de este trabajo.

inconexión de sus constituyentes. Al final, todas estas líneas que mencionamos permanecen articulado por la metáfora misma, como lo dijimos al principio.

Esta oscilación, además, nos señalaría la no predominancia de los géneros que integran el texto de Lorca, ya que ni el relato del personaje se sostiene por sí mismo, ni lo hacen las otras líneas del *corpus*. Demos otro paso: Supongamos que este movimiento oscilatorio y rítmico se viera a su vez proyectado en el texto mismo, no sólo como su forma caótica sino también como un contenido *escatológico*: hace poco hablamos del esfuerzo “definitorio” del duelo: el deseo de señalar la pertenencia del muerto al “más allá”. Pues bien, este mismo atrevimiento es el que se hace en la asignación del género; en cierta medida en eso consiste la asignación del género, en señalar la pertenencia pura y definitiva a una categoría, poder decir que determinado texto pertenece a un género en específico.

Ahora, frente a ese “duelo sano”, *Viaje a la luna* nos muestra otra cosa: la imposibilidad de asumir por completo el desafío del género⁹⁵. El detalle con la “irrupción del género” en *Viaje a la luna* es que ocurre violentamente: un hombre forzando a un mozuelo a consumir un traje. Ante esto se presentan varias situaciones. Para empezar, dijimos que era un contenido escatológico: este rechazo al “duelo sano” queda expresado mediante el acto de vomitar. Es a lo largo de 4 cuadros en las cuales podemos ver esto (18, 38, 55 y 56)⁹⁶. Estos procesos biológicos hacen posible que pensemos en un cuerpo/corpus enfermo. Como si algún elemento no coincidiera con aquello mismo a lo que constituye.

⁹⁵ Este doble movimiento es lo que Derrida llama exapropiación: “[...] llamo exapropiación a ese doble movimiento en que me dirijo al sentido con la intensión de apropiarme de él, pero a la vez sé y deseo, lo reconozca o no, que siga siendo extraño a mí, trascendente, otro, que permanezca ahí donde hay alteridad” (1998: 137). El movimiento que señalamos en el *viaje* es este constante juego entre la inserción del género y el rechazo a éste o la imposibilidad de asumirlo.

⁹⁶ Sólo como dato al margen, resulta interesante notar que dos de estos cuadros ocurren antes del desenmascaramiento del Arlequín.

Este movimiento “exapropiatorio” tiene que ver con la oscilación de la que hablamos: la entrada y salida de algo desde el cuerpo⁹⁷. Sin embargo, también está relacionado con el movimiento que señalamos al principio: la diferencia que da sentido a un texto cualquiera es la misma que no permite que exista ni un género ni un significado último en la obra de Lorca. El movimiento del *viaje* desestabiliza a tal grado las aparentes fronteras que el contenido y la forma se confunden entre sí: “este texto que se desarrolla y enrolla en una revolución permanente cuyas vueltas están hechas para desafiar todo achatamiento” (Derrida, 1980: 13). La cuestión del género era sólo un síntoma de un corpus enfermo o de un cuerpo por venir. Esta revolución permanente nos lleva a pensar el verdadero problema al que nos enfrenta este texto: al quedar desquiciadas todas las fronteras, ¿se puede decir algo? Lo que queda es el *silencio*⁹⁸.

Los límites y el problema comunicativo

Hemos tanteado un terreno en el cual nos vemos en la necesidad de profundizar. Dejemos que la pregunta por el género quede suspendida un momento. Esta suspensión de la pregunta, o mejor dicho de la respuesta que ha de venir, tiene que ver con esto que hemos anunciado: la dificultad expresiva. De hecho, buscar una resolución a la cuestión del género de *Viaje la luna* es lo que nos ha conducido a este punto. Ahora, resulta justo y, en cierta medida, necesario revisar el *paso* hacia el “silencio”.

⁹⁷ Este “vomitar” podríamos relacionarlo con la invaginación que señala Derrida en “La ley del género”, en la cual señala cómo los pliegues del texto de Blanchot se hunden dentro de sí. Esto se verá con más detalle más adelante.

⁹⁸ Sugerimos tomar con cuidado esta idea del silencio. Ya que si bien no nos referimos exactamente a un silencio en el sentido expresado por Martinon (silencio producto de una represión). En otro sentido, la idea de silencio de esta subsección está en cierta medida con la definición de Martinon pero, a su vez, en contacto con la idea presentada Dougherty quien sugiere que el silencio es una forma en que el problema comunicativo o la imposibilidad de expresarse hayan una especie de solución ya que, como este mismo autor nos dirá, el silencio en Lorca adquiere diversos matices que no coinciden complementemente con la idea de Martinon, o en todo caso, la superan.

El texto de Lorca, dijimos, no sostiene una relación de pertenencia (no pertenece a alguno) con algunos de los géneros que lo constituyen; no obstante, tampoco los niega. De hecho, en cierta medida, los re-afirma. Este contacto y mezcla entre géneros podría llevarnos a considerar dos cosas. Una, que las fronteras entre los géneros nos son tan sólidas como pensábamos⁹⁹. Otra, que los límites entre géneros retumban cuando se les lleva al límite: el caso de *Viaje a la luna* es algo excepcional, lo decimos muy en serio ya que este texto de Lorca se trata de uno que en particular se aleja de la regularidad del lenguaje¹⁰⁰. De igual forma que *Poeta en Nueva York* o *El público* se cuestionan el ser y quehacer de la poesía y el teatro, respectivamente, podríamos decir que el texto de Lorca cuestiona la esencia, pero de algo más; quizás, a fin de cuentas, *Viaje a la luna* sí sea un guión.

El punto es el siguiente: mientras un texto amenaza más o pone en tela de juicio el género del que principalmente participa, más sencillo resulta señalar cuál es ese género. Esto en sí podría parecernos irónico. Por otro lado, el punto con *Viaje a la luna* es que no sólo resulta una amenaza (o, incluso, una parodia) para el género sino que además pone el dedo en la llaga del problema de la clasificación. Aclarémonos: si seguimos pensando en el texto de Lorca como un guión el punto no es sólo que lleva al límite la frontera del género, o que recurra a elementos de otros géneros, “contaminando” el texto mismo, sino que el *viaje* de Lorca resulta ser un anuncio o, más bien, un prenuncio de la imposibilidad del género. Una marca de que el género, a la larga, no puede completarse ni los límites, sostenerse. Esto queremos remarcarlo; Derrida en “La ley del género” nos dice: “[...] se los ha deformado

⁹⁹Además, aunado a este punto está lo que afirmaba Derrida en cierta cita de “La ley del género”, que entre el género textual y el sexual no existe una mayor diferencia que entre los géneros literarios.

¹⁰⁰ Queremos anotar que, en mayor o menor medida, todo el lenguaje consiste en desplazamiento metonímicos y metafóricos. Ricoeur nos señala que “la conversación ordinaria consiste en seguir estos desplazamientos” (114). La radicalización de *Viaje a la luna* consiste en llevar esto al límite del sinsentido.

casi siempre *naturalizando*. Según un proceso clásico, se han considerado naturales estructuras o formas típicas cuya historia es tan poco natural como posible” (6). El texto de Lorca lo que nos demostraría (si puede demostrar algo) es justamente la impureza genérica y la imposibilidad de separar los géneros.

Ahora, convoquemos nuevamente un fragmento de *Viaje a la luna*; no llamaremos la ya citada secuencia conformada por los cuadros 61, 62 y 63, en las cuales el Arlequín se desquicia del traje que le fue impuesto en el cuadro 25. Y es que si bien esos cuadros ponen de manifiesto de manera clara la forma en que el género falla en fijarse, y a la larga no concluye aquello para lo que fue dispuesto¹⁰¹, hay otro conjunto de secuencias que de manera aún más particular “dan voz” al problema del género y lo hacen mediante aquello a lo que nos conduce el *viaje*: el silencio. En el cuadro 21 podemos ver esto: “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*” (64). Este cuadro por sí, ya podría decirnos bastante por la articulación entre el plano blanco con las manchas de tintas y el letrero que viene a continuación¹⁰². Sin embargo, nos aproximaremos a esta secuencia en función de *la que viene*: “Puerta” (64).

La secuencia mencionada puede llevarnos a retomar algunos puntos a comentar. Para empezar, pueden resonar las primeras palabras de “La ley del género”: “No mezclar los géneros. No mezclaré los géneros.” De éstas, Derrida plantea dos lecturas, y una tercera que

¹⁰¹ Recordemos lo que dijimos hace poco, lo que Derrida nos dice en “La ley del género” de que el género nos habla del origen del texto y del destino al cual tendría que llegar.

¹⁰² Nigel Dennis hace un comentario sobre este cuadro y su “doble contenido” en su artículo “Viaje a la luna: Federico García Lorca y el problema de la expresión” en el cual señala que las manchas de tinta sobre una especie de hoja es una prueba entre el pensamiento y su “realización” o su expresión, de modo tal que la escritura o la expresión parecieran ser una especie de mancha o impureza.

consiste en que esas dos primeras líneas corresponden a un desafío¹⁰³. La lectura del texto de Lorca que intentamos hacer es la siguiente: el letrero “no es por aquí” seguido de la “puerta” es una forma irónica de anunciar lo que el filósofo francés enunciaría años después. Vamos a plantearlo de otra forma: el letrero ya nos avisa que, quizás, tan sólo quizás, estemos errando en el camino *genérico*, que tal vez este camino nos lleve a un punto *sin fin*. Decimos “sin fin” por dos razones: la primera, por el juego de aperturas y clausuras que se hace a lo largo del texto (mismo del que hablaremos más adelante). La segunda, y que llamará nuestra atención, es que al “errar” su camino el género no puede cerrarse, no puede cumplir con el fin que le fue dispuesto. Por lo tanto, no termina de *ser* aquello que se nos prometió que sería. Quizás, el texto de Lorca no sea un guión de verdad.

Ahora, pensemos en algo más: la relación entre el cuadro del letrero y el de la puerta puede recibir otra lectura todavía, sobre todo si la consideramos en función del problema que estamos atendiendo. Tomemos en cuenta un detalle de “La ley del género”: “[La marca del género] Puede también contradecir esta conciencia o mentir la mención explícita, volverla falsa, inadecuada o irónica [...]” (10). Ahora, supongamos que el letrero “No es por aquí” y los otros que aparecen son una marca de género, propia de la cinematografía: algo que la delimite de los otros géneros recorridos por Lorca (a lo mejor, existe la posibilidad de que la obra del andaluz sí sea un guión). En este caso tendríamos que considerar la función de los letreros en el cine de la época: representar la voz o alguna acotación necesaria. No podemos dejar de tener esto en cuenta. Sin embargo, en el contexto en que aparece el letrero no podemos dejar de recordar lo que nos decía el filósofo francés: en un primer momento el

¹⁰³ De manera particular Derrida habla de la imposibilidad de mantener la pureza de los géneros y, por lo tanto, lo sólido de las fronteras que los separan.

mensaje errado que se da con las manchas de tinta, en un segundo momento ante la equivocación del camino (*No es por aquí*) lo que se nos presenta es una salida/entrada que eventualmente da paso a la secuencia de “la irrupción del género” (cuadros 23 a 25).

Este pensamiento del letrero como marca nos parece interesante: el caso del “*No es por aquí*” es el más descarado por la puerta, porque se dirige directamente a la cuestión de género cuando de antemano ha señalado que el camino está errado. No obstante, hay otros letreros que vale la pena mencionar. Por ejemplo, aquel del cuadro 30: “Letrero: *Viaje a la luna*” (66). Resulta curioso ver no sólo que la primera parte de esta secuencia es el título mismo de la obra, sino el lugar que ocupa dentro del *viaje*. No es el lugar privilegiado de la cama del inicio ni el punto final del escrito, no. La secuencia se encuentra casi a mitad del texto, como si en este punto, habiendo ocurrido todo lo que ha pasado, hubiera un inicio dentro de la obra ya abierta, o como si de cierta forma apenas fuera a empezar la “acción” de la obra.

Esta clase de aspectos de los letreros pueden conducirnos a pensar en el aspecto irónico del *viaje*. Detallemos esto. Hemos explicado que varios de los letreros de *Viaje a la luna* tienen un comportamiento peculiar, burlesco, incluso. El “No es por aquí” y el título de la obra como marcas del guión pueden llevarnos a dudar ya no sólo del género sino incluso de la naturaleza misma del texto: la ironía de estos letreros deja insegura la posibilidad de tomar en serio lo que dicen (Hutcheon, 14). En el primer caso podemos hablar de lo irónico del letrero por presentar una puerta justo después de señalar que no es por ahí. En el segundo caso deberíamos desconfiar de lo anunciado por el texto, o pensar que el sentido de esta cláusula no está en la literalidad de su contenido sino en algo más: si el *viaje* se localiza a partir de este letrero, entonces, ¿qué es todo lo previo a este? ¿Entraría esto aún dentro de la categoría de guión?

Estos dos letreros nos han servido de motivo para explicar de distintas maneras cómo *Viaje a la luna* pone en crisis los límites: los de su *propio* género y, al hacer esto, los de sí mismo. Por otro lado, no dejemos de considerar estos letreros como una marca de género, como un elemento que distingue el género “cine mudo” de otras cosas. Si retomamos las palabras de Derrida las menciones al texto mismo (*Viaje a la luna*) o la “invitación” al género (*No es por aquí*) no pertenecen del todo al corpus y, a pesar de esto, señalan los límites del mismo. Esta paradoja es donde se desarrolla la obra de Lorca. El resultado de esto es que la pieza, como llegamos a insinuarlo, devenga en una madeja de voces enredadas¹⁰⁴.

Pero vayamos más lejos. La idea de que estos letreros sean marcas genéricas nos suena bien. Además, éstos interrumpen constantemente el discurso del texto. Y si bien Monegal, así como Nigel Dennis, nos señala que estos letreros son una marca de pertenencia del texto al cine mudo de la década de los veinte (esto es una forma de delimitar el texto), también es cierto que estos letreros apuntan a otro lado: nos mienten o se burlan. Ahora supongamos. Imaginemos que el corpus/cuerpo lacerado de *Viaje a la luna* no acaba de coincidir con las características del guión cinematográfico, aún de vanguardia y surrealista. Todavía con esta posibilidad abierta, y aún de la mano de Derrida podemos hacer un comentario llamativo sobre estos letreros.

Hace rato dijimos que *Viaje a la luna* contiene elementos que nos permitirían ligarlo a otros géneros, incluso elementos no-verbales. Volvamos a la hipótesis de que el texto de Lorca no es un guión cinematográfico (o por lo menos no del todo), en ese caso ¿los letreros aún

¹⁰⁴ Cabe mencionar que el aspecto irónico de *Viaje a la luna* no se queda únicamente en los letreros que aparecen a lo largo del texto sino que también puede verse poco antes de la última secuencia, a partir de la escena 69, justo cuando ya ha terminado el “relato” del personaje doble. Más adelante detallaremos los efectos de la penúltima secuencia (cuadros 69, 70 y 71). A partir de ésta, nuevamente será posible explicar este punto del silencio o como ese “epílogo” “anula” la historia del Arlequín/Hombre de las venas.

cumplirían alguna función de peso? Digamos que sí. Más allá de las consideraciones genéricas, recordemos lo que hemos dicho sobre los letreros y, ahora sí, recordemos otros letreros que salen a lo largo del texto: en el cuadro 34 aparece un letrado que dice “*Elena Helena elhena eLHeNa*”¹⁰⁵ (67). En este letrado es posible ver una diferencia perceptible sólo en la escritura; una *aparente* gran falta de ortografía que, encima, resulta silenciosa. Semejantes resultan los letrados que salen en los cuadros 5, 14 y 15, todos ellos dicen y repiten la palabra *Socorro*, como si se tratara de un grito de ayuda. Lo que nos llama la atención es que estos letrados (sólo uno de ellos, quizás), no parecen tener la función de señalar expresiones de algún personaje. Lo que queremos remarcar es que para dar esta especie de grito se recurre no a la voz sino al letrado y, a partir de esto, a una especie de silencio.

El silencio en la obra de Lorca no es algo nuevo. La imposibilidad de expresarse tampoco lo es en *Viaje a la luna*, como lo vimos en la primera parte de este esfuerzo. Sin embargo, estos letrados nos permiten darle otro sentido a esta idea del silencio. Dru Dougherty habla del silencio en el teatro de García Lorca: “[...] es justo observar que el silencio, entendido como uno de los muchos lenguajes escénicos, no ha recibido la atención que merece siendo, como es, un resorte del que García Lorca se servía constantemente en su teatro” (23). En su artículo el autor señala dos cosas importantes: una, que el silencio no es necesariamente la aniquilación del lenguaje; dos, la manera como éste funciona dentro de la obra de Lorca.

Afirmamos que el problema genérico de *Viaje a la luna* era un síntoma de un “problema” mucho mayor. No obstante, esta consideración sobre el género nos daba pista de a dónde se dirige: el problema expresivo. Otras pistas las hemos obtenido de los letrados. La capacidad

¹⁰⁵ Si bien un análisis de este letrado ya se había hecho anteriormente, retomarlo servirá a los fines que buscamos. En este caso hablar de lo liminar del texto y su relación con lo silencioso.

comunicativa que en su artículo Dougherty le atribuye al silencio es bastante llamativa, ya que, como afirma el autor, detrás del silencio hay elementos considerados inefables en la obra de Lorca tales como la muerte, la represión o el deseo (Dougherty, 24). En este punto podríamos decir que el silencio deja de ser sólo tal para convertirse en un signo, y en cierta medida es lo que afirma Dougherty para el caso del teatro de García Lorca. Si pensamos que el *viaje* está contaminado por el teatro, podríamos pensar que lo que pasa aquí es, en realidad, una radicalización del silencio: que todas aquellas categorías que presenta el crítico están presentes e infundidas en el texto de Lorca¹⁰⁶. Así, ante la ausencia absoluta de diálogos o expresiones vocales el único medio posible para expresarse es esta irrupción de la escritura¹⁰⁷.

Sin embargo, hay algo que tenemos que señalar: nos hemos adelantado un poco; hemos dicho que, mediante los letreros, es posible darle algo así como una voz al silencio. Digamos que, entonces, el silencio es equiparable a un signo¹⁰⁸, o sea, que tiene un significante y un significado. No obstante, al plantear esta consideración no podemos dejar de tener en cuenta que es el silencio mismo lo que constantemente amenaza con desestabilizar la posible lectura del texto: muchos de los letreros, de las irrupciones que acontecen a lo largo de la obra, las escenas con olor a ironía dejan un cuerpo/corpus herido que en última instancia sería incapaz de darnos “su última voluntad”.

¹⁰⁶ Las categorías de las que Dru Dougherty habla en el artículo “El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca” son las “criaturas del silencio” o los personajes que imponen o se autoimponen el silencio. La “puntuación de reticencias” se refiere al uso de expresiones (¡Chiss!, o ¡Chitón!) o acotaciones que conduzcan al silencio. Por último, “el texto callado” que consiste en apelar a “lo que se nota” a partir de los silencios del texto. Dougherty aclara que estas tres “formas de silencio” están entrelazadas y se superponen entre sí.

¹⁰⁷ Esta idea es necesaria tomarla en cuenta si consideramos el texto un guión ya que el cine, y por lo tanto el guión del que proviene, buscan apelar a un lenguaje predominantemente visual.

¹⁰⁸ Esta idea del silencio como signo la presenta Roland Barthes en *Lo neutro*, en un momento profundizaremos en esta idea.

Todas estas heridas pueden conducirnos a pensar que el texto está –como lo dijimos anteriormente– incompleto (o, para ser más precisos, abierto o suspendido): cada una de las marcas que mencionamos nos muestran en cierta medida las *limitaciones* del texto. Ahora, estas lindes se encuentran dentro y desde ahí señalan el ritmo y el silencio mismo de la obra. Es aquí que el problema del género de *Viaje a la luna* vuelve a cobrar relevancia porque esos mismos límites que se traslapan en el texto son los que intervienen dentro y a lo largo del texto, en cada una de las líneas que hemos trazado (la narrativa, la teatral y la pictórica). Este movimiento nos puede llevar a pensar dos cosas: una, que estos límites están en continuo desfase, esto es que no permanecen fijos. La otra es que estos límites son puestos “al límite”, es decir, que éstos se ven “golpeados” por aquello que deberían demarcar. Digamos algo más: este fluir y la latente amenaza de “romperle los tímpanos” al límite (Derrida, 1989: 21) es el conducto que nos deja a las puertas del silencio. Este asunto del silencio se hunde hasta las raíces más profundas del texto; incluso va ligado al primer motor del texto: a la luna y con ésta, a la muerte.

Pues bien, puede que aquí nos sirva enfocarnos en la noción de límite. Si volvemos un momento a “La ley del género” podremos notar que la idea de límite está relacionada con la marca y la cláusula del género: “La cláusula del género, en otras palabras, hace los géneros posibles pero también los hace imposibles; y no hay tal cosa, por lo tanto, como un solo *género*¹⁰⁹ puro” (Hill, 66). Vayamos por partes con esta cita. Para empezar, la idea de hablar de *géneros* nos da ya una noción de pluralidad, debido a que un sistema clasificatorio como el género es necesario en función de la existencia de más de uno; que una marca los de-limite

¹⁰⁹El autor, en el original en inglés, utiliza la palabra “*genre*” que sirve para referirse a los géneros literarios, musicales, artísticos, etc., y por otro lado, la palabra “*gender*” que refiere al género sexual.

nos habla ya de la existencia de una frontera entre ellos. Sin embargo, la frontera no es únicamente una separación sino un constante punto de contacto. Esta idea del límite tenemos que recordarla, porque un ejemplo de esto lo vemos en la figura del Arlequín.

Por otro lado, y en otro nivel, si hablamos de una marca que posibilita la *delimitación* podemos decir que algo se encuentra dentro de esa categoría, y que otros elementos que no coinciden con esa seña se encuentran fuera. Como hemos dicho, el desafío de *Viaje a la luna* a la ley del género consiste no solamente en su ambigüedad genérica (no obstante que de ahí parte), sino en la imposibilidad de constituirse en sí mismo: dijimos que el texto estaba herido, enfermo; incluso vomita. La causa de las laceraciones al cuerpo del texto está en todas estas irrupciones que acontecen. Ahora, la relevancia de lo que hemos dicho está en el continuo desfase de los límites; la no permanencia de éstos puede hacer que nos preguntemos qué está afuera y qué está adentro de la marca de *Viaje a la luna*.

Este movimiento de los límites ya lo hemos mencionado, es lo que Derrida llama “invaginación”. El asunto con la invaginación en la obra de Lorca es que no sólo acontece en el texto, además es –en cierta medida– un elemento temático: una de las irrupciones que comentamos son los rostros que vomitan, esto es que lo que está adentro salga abruptamente. Desde distintas perspectivas Monegal, Susan Larson y Daniel Gastadello afirman que este acto está relacionado con la imposición de un límite. Por un lado, Monegal apunta que el vómito es una reacción por lo que el “hombre vestido de blanco” le hace al muchacho en el cuadro 25, o sea hacerlo comer el traje (23). Esta asociación resulta interesante si consideramos algo: que –en cierta medida– la agresión del cuadro 25 consiste en hacer que algo externo pase a integrarse al interior del cuerpo del muchacho.

Si a esta explicación agregamos los comentarios de Larson y Gastadello, las cosas podrían resultar un poco más claras. Gastadello, por un lado, apunta a la demanda de “la cultura” por un *cuerpo* organizado e inteligible (2). Por otro lado, Susan Larson, explica la forma y el contenido del texto a partir del *abject* de Kriteva, dentro de los elementos del *abject* que Larson rastrea en el texto de Lorca hay dos en particular que llaman nuestra atención: “la perturbación de los bordes y límites, y la experiencia del *abject* mediante la expulsión corporal”, esto en función de mantener un equilibrio con lo simbólico (306). Lo que nos interesa de las consideraciones de estos dos autores es que concuerdan con lo que dice Monegal en tanto que vomitar tiene que ver con la sujeción del cuerpo a un aparato clasificatorio o que permita definirlo; así que quizás no sólo los cuerpos del *viaje* vomitan, quizás el mismo texto lo hace.

Por otro lado, algo en lo que coinciden Larson y Gastadello es que esta relación entre el cuerpo y la definición conduce hacia el silencio. La justificación de esto yace en que el *cuerpo* termina rechazando los géneros que le son impuestos (Larson, 306), como si éste ocupara un “espacio cavernoso” entre los géneros. Esta misma idea podemos tenerla sobre *Viaje a la luna*, y el detalle es que esta aversión al género está tematizada en el relato del Arlequín/Hombre de las venas y en algunas de las irrupciones al texto, por ejemplo, los rostros que vomitan. Frente a lo que Gastadello denomina “terror ante la cultura”, el silencio (pensemos en la represión) se apodera de los cuerpos y la única salida que se encuentra a eso es expulsar lo que se encuentra adentro, una vez interiorizado el traje de Arlequín.

Ahora, Derrida en “Tímpano” nos señala que hay una amenaza constante de dejar sin voz un discurso si se le lleva a sus propios límites¹¹⁰: “¿Qué forma puede tener este juego de límite/pasaje, este *logos* que se plantea y se niega a sí mismo dejando sorda su propia voz?” (23). Éste es uno de los puntos que nos atañe del texto de Lorca; ver hasta donde se arraiga el problema del género del texto y las consecuencias de este problema. En cierta medida podríamos afirmar que una de las consecuencias de este desfase o invaginación de los bordes es el silencio; en el peor de los casos que el texto no nos esté diciendo nada. Dicho de otra forma, cuando los bordes definitorios son traspasados se tiende hacia la imposibilidad de decir algo.

No obstante, puede que esta conclusión no nos satisfaga del todo, sobre todo si retomamos el texto de Dru Dougherty sobre el silencio en Lorca y las consideraciones de Barthes. Del lado del primero vemos que el silencio (por lo menos en la obra de Lorca) no es una negación de la expresión sino una forma desesperada de ésta. Por el lado de Barthes, el silencio es elemento ambiguo: por un lado, se constituye como un elemento cuyo significado está “desconectado” del significante (73), a la vez, el silencio sostiene dentro de sí la posibilidad de “ser desbaratado” como elemento significativo (73). Esta ambivalencia del silencio se vuelve relevante cuando volvemos al espacio blanco y condensado que es la Luna, misma que se convierte en la pantalla que delimita, posibilita pero que también asedia el texto.

Ahora, la invaginación vuelve a llevarnos al campo del cuerpo, al del contacto de cuerpos y de géneros, de la cópula entre éstos (53). Es en ese saco que se abre en el que se posiciona

¹¹⁰ El filósofo francés en particular se refiere al discurso filosófico, sin embargo, consideramos pertinente esta idea para nuestra investigación, ya que si bien este texto hace referencia a las formas en que el discurso filosófico puede verse perforado (o en palabras más acordes a nuestro esfuerzo desquiciado), la idea de cómo un discurso lidia con sus propios límites ayuda a complementar la investigación.

Viaje a la luna: “¿Qué pasa cuando el borde construye una frase?” (Derrida, 1980: 16), cuando el borde construye una frase lo que queda manifiesto es la *indecidibilidad* y la dificultad del texto de decirnos “quién es”, y esto en el texto de Lorca queda expuesto cuando se (re)aparecen dos entidades que nunca son la misma a pesar de estar relacionadas: la muerte y la luna, el motor de todo el viaje. Vamos a verlo.

La Luna

Desde el inicio hemos señalado la importancia de la luna en el *viaje* de Lorca: ésta es el origen y el destino de la obra, es el sostén de todas las imágenes y relatos del texto, además de ser la pantalla en la que se proyecta todo lo que acontece en la obra. En cierto modo todo lo anterior está relacionado entre sí y podríamos resumirlo en un enunciado: la luna es el límite del viaje, como lo dijimos al inicio de esta sección, y al ser tal es también la ley que conduce la obra. Esto puede sonar bien, pero aún cabe una pregunta más: ¿qué tipo de límite es la luna?

Planteemos el problema de otro modo: la luna es lo que contiene el texto pero, en tanto tal, no deja de ser contenido ni re-productora de éste. Entonces, podríamos pensar que la luna es “La enorme matriz de todas esas preguntas” y que “forma el poderío temático no-tematizable de un simulacro de relato” (Derrida, 1980: 18). La anterior cita de Derrida nos permite “darle la vuelta” a la pregunta que hicimos: la luna viene a ser la matriz (o útero) de todo el *viaje*. Es una matriz en tanto que engendra o “da a luz” a todo aquello que aparece en el texto; al mismo tiempo, es sobre ella que se representa la obra entera, el escenario sobre el que se escenifica todo, y el telón (o velo) que abre y cierra la obra. Pensemos nuevamente en la idea

de la luna como una pantalla o una superficie de la que emergen las extrañas y, aparentemente, inconexas imágenes de *Viaje a la luna*. Sin embargo, estas imágenes y relatos no están del todo dislocados: es en y por la luna (la pantalla espectral) que las imágenes del texto adquieren algo así como cohesión. Y es que la luna de Lorca, como *pregonera* por excelencia, resulta ser una condensación de diversos significados (Sesana, párr. 20). Esto es que en la luna confluyen tanto la posibilidad de realización del deseo o el erotismo, como la muerte en potencia. Ambos siempre en un punto indecible, o en una suspensión o diferimiento del significado.

Ahora, una prueba de que la luna abre y cierra el texto podemos verla en el inicio y el final “objetivos” del texto: en el cuadro 1 tenemos “Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas” (59). Por otro lado, al final, en el cuadro 72 tenemos: “Y al final con prisa la luna y árboles al viento” (76). De acuerdo a varios críticos del texto, aquí lo que tendríamos son dos manifestaciones diferentes de la luna. En un primer momento, la luna de la primera secuencia o, mejor dicho, la cama sería esta condensación de significados y de posibilidades (Monegal, 28). No obstante, la cuestión va un poco más lejos: la cama como *blanco* no es sólo un espacio ambiguo entre el amor y la muerte (o la latencia de éstos) sino que también es el espacio de la cópula y del contacto íntimo entre los cuerpos, dicho de otra forma, de la consumación (o no) del matrimonio (Crimmins, 45). Este contacto aplica de forma tal que cuando hablamos de cuerpos podemos también referirnos a los géneros de los que participan; así la cama (o la luna) viene a ser también el lugar y el momento en que los géneros (ya sean sexuales o textuales) se pueden confundir. Esto tenemos que recordarlo

ya que se trata de la primera apertura del texto y en tanto tal es la que marca la pauta y el ritmo del resto de la obra y de las apariciones de la luna.

En segundo lugar, tenemos que mencionar el “último” final de *Viaje a la luna*, el ya citado cuadro 72. En ella vemos algo que nos da pistas sobre la naturaleza del *viaje*: que después de todo lo que ha ocurrido no terminamos de llegar al destino definido desde el título: la luna, aún en la última escena, está rodeada de movimiento (y según Monegal, Larson y Gastadelli, de angustia), como si en cualquier momento el astro pudiera volver a abrirse como en el cuadro 18 o en el 45. El constante movimiento es uno de los ejes del texto y muestra de esto es la relación que hay entre algunos cuadros del texto y las secuencias que pueden establecerse a partir de la continuidad entre ellos; estos cuadros continuos forman varias secuencias a lo largo de la obra. Pues bien, estas secuencias nos permiten establecer algo más: que hay más de un inicio y un fin en *Viaje a la luna*.

Explicemos lo anterior un poco más: unas líneas más arriba hablamos de varias secuencias del texto, del relato del *viaje* y de algunas líneas (la pictórica y la dramática) que irrumpían y bordeaban el relato del personaje doble. La idea que queremos exponer es que todas estas secuencias no tienen su génesis en el “inicio objetivo” de la obra o, dicho de otra forma, los 72 cuadros del *viaje* no están en una única serie lineal de causa-consecuencia. Algunas de estas hebras del texto tienen, por decirlo de una forma, su propio origen, lo que provoca que también tenga lugar su propia clausura. Ejemplos de estas secuencias son por ejemplo la que se abre en el cuadro 44 y que expone las reacciones de tres hombres a la luna (70). No obstante, como mencionamos, es la luna (o sea, el límite del texto) la que eventualmente permite estas aperturas (y supuestas clausuras, por lo que comentamos sobre la última escena en movimiento).

Ahora, con lo anterior nos encontramos con una especie de paradoja: la luna es la que sostiene el texto, pero la luna como espacio condensado también da lugar a otros elementos que interrumpen el relato del personaje doble y que no permiten una continuidad de éste. Todas las irrupciones que impiden que nos acerquemos a un sentido final del texto tienen su raíz en el mismo elemento que le da vida a la línea que esas irrupciones amenazan. Esta constante imposibilidad del relato es lo que nos llevó a afirmar que el texto de Lorca no era del todo un guión, que el cuerpo de la obra estaba tan herido por otras marcas genéricas que es sólo por efecto de la luna (la cama blanca en la que confluyen muerte, erotismo, la idea de la metáfora y otros referentes) que el texto de Lorca puede sostenerse.

Pues bien, vamos a detallar cuáles son esos inicios y términos del texto de Lorca. En primer (y en último) tenemos las escenas relativas a la luna (la cama y la luna con prisa). En segundo lugar, tenemos el cuadro 2: “una mano invisible arranca los paños”, misma que Monegal señala como la apertura de un escenario teatral; lo relevante de esto es que, si consideramos la hipótesis del crítico, todo lo que veremos después se coloca en el plano de la representación dramática, esta idea podemos reforzarla con las consideraciones que presenta Abilio Hernández al analizar el cuadro 7: “Vista de Broadway de noche con movimiento de tic-tac. Se disuelve en el anterior” (60); según este último crítico esa única referencia histórico-geográfica “identifica el mundo lunar” del *viaje* (98), dicho de otra forma, establece el plano en el que todo se va a desarrollar: el del teatro¹¹¹.

¹¹¹ Si bien todas las obras del ciclo neoyorquino presentan una autorreflexión en torno al papel del arte y de la literatura, es en el teatro en donde Lorca presenta sus puntos más radicales. Por ejemplo, en *El público* y *Comedia sin título*.

Esta idea valdría contrastarla con lo que pasa en *El público* o *Comedia sin título* en donde desde el principio se pone el teatro como *centro*¹¹². Esto mismo ocurre con *Poeta en Nueva York*: desde el primer poema está la discusión sobre el quehacer poético. Aquí es en donde *Viaje a la luna* difiere radicalmente de sus obras hermanas ya que al principio y al final (o sea al límite) está la ambigüedad y la metáfora cuyo significado está siempre por venir, es decir, la luna. El efecto más inmediato que podemos ver de esto es que la apertura y clausura del *viaje* no son absolutas; con esto queremos referir a los múltiples inicios y finales que acontecen a lo largo de la obra.

Veamos esto de los múltiples inicios y finales. El inicio del relato del Arlequín/hombre de las venas empieza en el cuadro 10, con el niño llorando, y éste es el inicio de la línea que nos permite darle más sentido al texto en cuanto que las pistas de este relato pueden ser rastreados con cierta facilidad (lo hemos hecho ya, en una sección anterior). En el cuadro 22 una puerta se abre, literalmente, para dar paso al relato del género en el cuadro 23. En el cuadro 30 vemos el anuncio de *Viaje a la luna* seguido de una escena luctuosa; esta escena cobra mayor importancia cuando consideramos lo que Abilio Hernández ha llamado, de otra forma, el ambiente lunar del *viaje*, y es que este ambiente es el que está relacionado con estas re-aperturas del texto: en la cuadro 2 con la ruptura metafórica de la luna; en el cuadro 21, el anuncio de la *Puerta* se hace mediante un plano blanco manchado de tinta (mismo que Monegal relaciona con la luna como hoja en blanco) y en el cuadro 30 tenemos el anuncio mediante un letrero que señala el viaje a la luna. Por supuesto, no se nos olvida la escena del cuadro 45 en la cual nuevamente la luna se abre para dar lugar al microrrelato de los 3

¹¹² En el caso de *Comedia sin título* la primera escena ocurre con “el Autor” recitando un prólogo que trata sobre el teatro. Por otro lado, de acuerdo a la interpretación que se retome de la pieza, *El público* empieza o con una canción que canta a la careta o con el público demandando ver al director del teatro.

hombres que la ven. Así, la luna parece ser la génesis de todas estas reaperturas, las cuales, por cierto, son como cráteres en el relato del Arlequín/Hombre de las venas.

Con base en lo anterior podríamos decir que de cierta forma esa luna del primer cuadro (la cama) se repite a lo largo de todo el texto. Y en última instancia, en el cuadro 72 queda abierta la posibilidad de que el astro pueda reabrirse como lo hizo anteriormente. Esta posibilidad de que la luna reaparezca o tenga una reapertura es también una de las razones por las que no se puede fijar un sentido último al texto: la luna como metáfora “absoluta” es el límite diferido de la obra; éste nunca acaba de llegar, ya que tras cada imagen hay otra imagen y el eslabón final de la cadena es la luna, la cual no es sino la metáfora de varios aspectos de la obra de Lorca. Esta condensación de significados implica de cierta forma la ambigüedad y la contaminación entre ellos; por esto la primera imagen de la cama: ¿hasta qué punto podemos decir que se trata de lecho matrimonial y del lecho mortuario?

La relación de las imágenes entre sí, y la relación de las imágenes con la luna nos permiten hacer un par de afirmaciones. En primer lugar, que la luna final (con todo lo que implica) posibilita que hablemos de un final diferido; es aquí que el relato del Arlequín/Hombre de las venas parece ser sólo uno de los varios pretextos de la obra, cuando el movimiento mismo de la obra es el tema central de ésta. En segundo lugar, podemos decir que la luna, en tanto límite del texto, es un límite espectral: uno que siempre está en movimiento, que aparece y desaparece, que “se expande” y “se repliega” a lo largo de la obra, incluso, no es explícito en su primera aparición. Esto último nos permite responder la pregunta sobre qué tipo de límite era la luna, pues bien he aquí nuestra respuesta: la luna es la pantalla fantasmal, un límite espectral que sostiene toda la obra, incluso todavía con más cohesión que el relato del

Arlequín/Hombre de las venas ya que éste parece ser una de las manifestaciones que emergen de la luna.

Respecto a esta idea de la pantalla fantasmal hay algo que Derrida puede decirnos: “Todos los fantasmas se proyectan en la pantalla de ese fantasma (es decir, un ausente, pues la pantalla misma es fantasmática [...])” (116). Esta cita nos permite continuar con nuestro análisis de la luna. Por un lado, nos permite confirmar una sospecha: que todas las otras imágenes de *Viaje a la luna* son espectros que rondan un mundo desmembrado, estos van desde el personaje del relato hasta las mujeres luctuosas; aquí es importante que recordemos la idea del movimiento que ha recorrido todo el texto: cada una de las imágenes del *viaje* se agota en el movimiento que difiere el significado último, y cuyo motor está en la luna misma. Por otro lado, nos permite afirmar esto: la luna es la gran ausente del texto; pocas veces se muestra como tal o mediante un símbolo; sin embargo, las veces que se muestra es para dar paso a otro elemento del texto de modo tal que, como pantalla, la luna tiene un aspecto que podríamos llamar autorreferencial en tanto que aparece dentro de las fronteras de lo que delimita.

Estas apariciones de la luna nos llevan a otro punto: el relato de Arlequín/hombre de las venas no es el tema principal de texto. Este relato (cuyos límites se encuentran en los cuadros 10 y 68) está sobrepasado por la luna que lo impulsa; como si la pantalla misma fuera un personaje que se hace ver dentro del caos de *Viaje a la luna*. La relevancia de este detalle yace en que esta aparición de la “metáfora absoluta” a mitad del texto acelera el ritmo del mismo. Es decir, el cambio constante de imágenes y el *diferimiento* de su significado es algo que ocurre a partir de la luna y por influencia de ésta; todas las imágenes adquieren la naturaleza de

primera imagen, la de la luna: móviles, insostenibles, con un significado diseminado en varias posibilidades.

Esta naturaleza de la luna corresponde a lo que hemos llamado la “metáfora absoluta” o “metáfora en sí misma”; la metáfora de la que nos habló Monegal en su introducción a la obra, aquella en la que el tenor está diferido en la siguiente imagen. Esta relación entre las imágenes y la luna es lo que podríamos llamar el movimiento de *Viaje a la luna*: el desplazamiento que realizan todas las imágenes, incluida la luna. Recordemos también que la idea misma de metáfora implica un desplazamiento, una relación entre el vehículo y el tenor; un movimiento del significado de éste a aquél. En el caso de *Viaje a la luna* este movimiento no encuentra un punto final sobre el cual establecerse, ni siquiera en el cuadro 72. Además, este movimiento subyacente en la imagen de la luna tiene un último efecto que ya hemos comentado: si el vehículo no halla un tenor fijo, entonces la posibilidad de significar se complica en exceso.

He aquí la última ironía de *Viaje a la luna*. Monegal señala que una de las múltiples lecturas de la obra de García Lorca es que se trate de “más de una simple metáfora, de una poderosa reflexión sobre el proceso de metaforización” (19). En este sentido, esta ironía consistiría en que si bien la metáfora posibilita el proceso comunicativo, aquí la metáfora desquicia al texto, dicho de otra forma, lo deja en *silencio*. Sin embargo, este silencio no es una negación de la comunicación ni del significado sino que son éstos llevados al límite. Si tuviéramos que dar un ejemplo es la misma situación en la que se encuentra el Arlequín/Hombre de las venas: el género del Arlequín no satisface la pulsión básica del Hombre de las venas pero esta pulsión es el anuncio de la muerte inevitable.

Ahora, no es casualidad que el personaje que represente el relato del género esté disyunto y es que esta es la misma naturaleza e identidad de la obra: una identidad que no pertenece a ningún género sino que participa de varios de ellos; de igual forma, que no es idéntica a sí misma, y es que el texto siempre va a tener tras de sí más de un significado, por lo menos tenemos la muerte, el erotismo y los géneros, a la par de la imposibilidad y el deseo de comunicar.

Podemos dar un ejemplo más: la secuencia formada por los cuadros 66 a 72 es de las más variadas de todo *Viaje a la luna*, ésta consiste en una serie de clausuras a todo lo ocurrido durante el texto. La secuencia pasa de la insinuación de un orgasmo en el cuadro 66: “Estas palabras se disuelven sobre grifos que echan agua de manera violenta” (75), hasta la muerte del personaje doble en 67 y 68: “Y estos grifos sobre el hombre de las venas muerto sobre periódicos abandonados y arenques” y “Aparece una cama y unas manos que cubren un muerto” (75). En cierta medida aquí podemos ver la relación entre la muerte y el erotismo, y más claramente la correspondencia entre éstos y la cama. A pesar de esto, no es ahí en donde se cierra el texto. La obra continúa por 4 cuadros más:

69

Viene un muchacho con una bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro. Pintan un bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto. Y se besan con grandes risas.

70

De ellos surge un cementerio y se les ve besarse sobre una tumba.

71

Plano de un beso cursi de cine con otros personajes.

72

Y al final con prisa la luna y árboles con viento. (76)

Estos cuatro últimos cuadros nos permiten ver de manera resumida lo que ya ha acontecido a lo largo de los otros 68 cuadros: el drama del género y la agonía de éste, de igual manera vemos la predominancia del silencio en la burla que se hace del personaje muerto. En los dos muchachos vemos cómo el género no causa conflicto. Incluso vemos lo que Monegal considera una burla de los finales felices hollywoodenses (36). Al final vemos la luna que se corresponde con la cama del inicio. Por lo que ocurre en estos cuatro cuadros nos atrevemos a considerar que se trata de una vuelta sobre sí mismo del texto. Dicho de otra forma, se trata de una última invaginación; en este caso todo lo que ha ocurrido durante el relato queda fuera de los límites trazados en el llanto del niño y la muerte del Hombre de las venas. Este primer relato se repite de otra forma que no sólo parodia lo que ha ocurrido, sino que deja abierta la posibilidad de otro relato más.

Este último giro del texto de García Lorca nos regresa a la pregunta sobre los límites del texto, la pregunta sería en qué punto se detiene el proceso metafórico creado por Lorca. Aquí Derrida puede darnos orientación: “Para responder a semejante cuestión –en dos palabras, ¿no es cierto? – se te pide saber renunciar al saber. Y saber hacerlo bien, sin olvidarlo jamás: desmoviliza la cultura pero no olvides nunca en tu docta ignorancia eso que sacrificas en la ruta, al atravesar la ruta.” (1988: párr. 1). Esto lo dice el filósofo cuando se le pregunta qué es la poesía; así el texto de Lorca nos demanda no darle muerte asignándole un género en específico. Este es el *secreto* de la obra de Lorca, que su género está suspendido debido a la ley que lo conduce: la luna.

La demanda se concreta mediante el constante movimiento del *viaje* y la imposibilidad de *clausurar* el texto. Podríamos decir que “Su acontecimiento siempre interrumpe o desvía el saber absoluto” (Párr. 14) ya que el cuerpo de *Viaje a la luna* no termina de llegar; no se

completa. Es un cuerpo semejante al del Arlequín/Hombre de las venas. Un cuerpo/corpus que no tiene género ya sea porque se viste con la ambigüedad del Arlequín, o porque está descarnado y al borde de la muerte. Cuando el borde es lo que habla, como ocurre a lo largo del texto (no se nos olviden las irrupciones de la luna), siempre queda la posibilidad de vislumbrar lo que viene detrás del velo; el desnudo que amenaza con convertirse en descarnado y éste en esqueleto o la muerte misma, el límite por excelencia. Al fondo de todo esto queda una imagen blanca, espectral que es la luna sobre la cual se han proyectado todas las sombras que hemos mencionado, como si se tratara de un teatro de sombras surrealista. Esta pantalla que no sólo es un soporte formal y material sino que, encima, se “atreve” a intervenir en aquellos a lo que da origen.

EL CUERPO-POR-VENIR (o los fantasmas de Lorca o el duende de Derrida)

Ay, déjame ver tu piel

Ay, déjame ser tu piel

Déjame ayudarte

Namás dime cómo

Y así será.

“La llorona”, Caifanes.

Ahora, recibimos una vez más la pregunta “¿Qué pasa con *Viaje a la luna?*”. Hemos empezado con una pregunta, no es casual, y es que en el momento en el que se anuncia una pregunta se saluda también la siempre posible llegada de una respuesta (Derrida: 1988, párr. 17). Para responder a esta pregunta en particular, lo acabamos de decir, sin embargo, consideramos necesario (un deber) recordar que “se te pide saber renunciar al *saber*¹¹³. Y saber hacerlo bien, sin olvidarlo jamás: desmoviliza la cultura pero no olvides nunca en tu docta ignorancia eso que sacrificas en la ruta, al atravesar la ruta” (párr. 1). Para aprender es necesario que exista el olvido, que podamos enterrar cierto conocimiento adquirido; ya que el aprendizaje (esto es apropiarse de algo) se figura como una revolución la cual, no obstante, no puede enterrar por completo aquello que ya estaba ahí.

Ahora, debemos hacer una aclaración: el género mismo es una herencia que puede verse amenazada por una nueva revolución, así es esto. Digo “herencia” por una razón: que la herencia nunca es transmitida de manera llana; entre el que da y el que recibe siempre hay una ruptura irreductible, misma que hay entre un padre y su hijo. Además, según el mismo

¹¹³ Quiero resaltar esta palabra por las implicaciones que tiene dentro del texto de Derrida. A lo largo del texto asocia directamente el *saber* a determinada forma discursiva, la prosa, en contraposición al poema, el cual, apunta el filósofo, rehúye de la forma clásica del saber (pensemos en algo así como un saber-prosa que se organiza justamente por las forma que Derrids resalta el final de su texto).

Derrida, “La herencia implica la decisión, la responsabilidad, la respuesta, y por consiguiente la selección crítica, la elección; quiérase o no, siempre hay elección, sea o no consciente” (Derrida y Stiegler: 1998, 89). Aprender, entonces, no es un acto mediante el cual se adquiere un cierto bien que meramente queda almacenado; así, por ejemplo, “aprender a vivir” no es simplemente adquirir una vida (la de uno mismo) sino, sobre todo, hacerse responsable de esto. Ahora, el aprendizaje (como la herencia) no puede ocurrir sin la muerte de por medio: “aprender a vivir” por uno mismo no se puede sino, tan sólo, mediante algún otro, esto es uno que no sea yo, y siempre en el juego dado entre vida y muerte.

Ahora, en el *corazón* de todas las cosas siempre ha sido puesto un “yo”; un sujeto cuya identidad nunca ha sido puesta en duda; éste es uno respecto a sí mismo. No obstante, nunca estaría de más volver al género pregunta para aclararnos un poco más las cosas y volver a decirnos “¿Quién es yo?”, sobre todo si “Estoy en guerra contra mí mismo, es verdad, no sabe hasta qué punto, más allá de lo que pueda adivinar, y digo cosas contradictorias, cosas que están, por así decirlo, en una tensión real, que me construyen, me hacen vivir y me harán morir” (Derrida: 2007, 45). Estas palabras fueron una cita, un intruso en el corazón de este discurso que trato de articular. Sin embargo, sin esta cita (o sin las otras habidas o que pueda haber) sería incapaz de enunciar palabra alguna y es que a la larga volvemos a la lógica de la herencia y del aprendizaje; un “yo” no permanece unido sino por el efecto de esa tensión que menciona la cita. Este Yo, como vemos en *Viaje a la luna*, permanece unido por la tensión generada por el proceso metafórico que mueve las “vidas” de los dos “personajes” y por el *out of joint* que tensa el ser de los dos. La obra de Lorca es un ejemplo *radical* o una profecía dramática de lo que años después habría de decirnos la deconstrucción derrideana.

Esta tensión es producto de toda herencia y de la forma como ese “Yo” se constituye. Derrida puede ayudarnos a explicar este punto: “Cuando uno habla, cuando Yo hablo, cuando un ‘yo’ habla, este ‘yo’ es constituido y hecho posible en su identidad de ‘yo’ por el entrelazamiento de voces.” (Derrida en Martinon, 110). De acuerdo a la cita anterior, la unidad del Yo del que hemos hablado sólo sería posible en función de las relaciones (y tensiones) que establecen las voces mencionadas por nuestro filósofo francés. No nos compliquemos tanto, estas voces (o ecos, podríamos decir) pueden ser las mismas herencias de las que vengo hablando desde el principio¹¹⁴. Ahora, no podemos dejar de mencionar otra *tensión* que nos ha movido a lo largo de nuestra lectura: la tensión entre identidad y diferencia, también conocida como semejanza, de la que nos habló Ricoeur. Esta tensión entre lo Uno y lo otro es lo que mueve el texto de Lorca al no dejar que la marea de imágenes se estabilice: la Luna esa meta-metáfora no deja que el sentido se estanque ya no digamos en un significado unívoco pero, además, en una dirección interpretativa.

Ahora lo que puede llamar nuestra atención es la manera en la que estas voces se relacionan con el corpus/cuerpo. Como dijimos anteriormente, la herencia y el aprendizaje se dan con la muerte de por medio, con este mismo espacio (o ruptura) abierto entre el padre y el hijo. A la par, como mencionamos, la herencia o el aprendizaje no pueden ser simplemente almacenados; de hecho, constituyen el corpus/cuerpo de una manera particular, esto es de manera intrusiva. Todas estas voces *asedian* y *encantan* al sujeto que enuncia (y al texto, a la obra artística, al discurso, a la lengua misma, etc.), y de alguna forma imposibilitan su existencia como un Uno definido en sí mismo, por sí mismo, para sí mismo, etc. De esta

¹¹⁴ En otro sentido y desde otra perspectiva, podríamos considerar que estas voces mencionadas por el filósofo francés tienen una relación con la idea de intertextualidad presentada por Bajtín, y más adelante con la “muerte del autor” de Roland Barthes.

manera, el cuerpo se convierte en el campo de batalla del género y se vuelve a su vez un elemento sensible que acaba siendo desplazado por un concepto trascendental (digámosle corpus). Pensemos así en la lectura que hacía nuestro filósofo francés sobre el paso de lo sensitivo a lo inmaterial y podemos dar una explicación de la deformación que el mismo filósofo nos decía en “La ley del género”: al desplazar ese concepto “material” que es el cuerpo nos quedaríamos con la mitología del corpus.

Pensemos un momento en la ya mencionada idea de presencia. Un Uno *presente* es tal en tanto que está delimitado del resto (del pasado, del futuro, de allá, acullá, y todo lo demás). Así un cuerpo/corpus sano sería aquel en el que no hay elementos intrusivos, irrupciones que no le permitan manifestarse *a viva voz* (o a voz viva). Ahora, esta *definición* que hemos dado parece entrar en conflicto con la idea de aprendizaje que expusimos. Mientras que el presente (la presencia) *es* una existencia “plena”, el aprendizaje (así como la herencia) *debe* llevar en sí la posible ausencia del heredero o del que hereda; dicho de otra forma, que los límites entre los vivos (el presente, el original, la pureza, etc.) y los muertos no queden tan claros como podría desearse. Es esta disyunción (o tensión, como dije anteriormente) lo que le permite al Uno mantenerse como tal (Derrida: 2012, 31). “Ahora”, pensemos que esa disyunción sólo puede ser pensada “en un tiempo de presente dislocado, en la juntura de un tiempo radicalmente dis-yunto, *sin conjunción asegurada*”¹¹⁵ (31).

Esto que hemos dicho podría sintetizarse en una frase de *Hamlet* que Derrida retoma: “*The time is out of joint*”. La frase evoca que el presente permanece dividido, construido “a través

¹¹⁵ Las cursivas son mías. La importancia de esta última frase recae en algo que el mismo Derrida dice más adelante: que ese “dis-” no corresponde a una negación del tiempo o a un tiempo absolutamente quebrado sino a un tiempo “sin juntura asegurada ni conjunción determinable” (31), esto sería un desajuste que no permita que el presente (con todo lo que éste implica) pueda fijarse como una categoría absoluta ni certera.

de un continuo movimiento de propensiones y retenciones, es decir, el presente está fisurado, y es acechado por el pasado y el futuro, pero sobre todo por un ahora dislocado, que amenaza la unidad y provoca la dispersión” (García Hubard, 18). Si tuviéramos que simplificarlo podríamos decir que el presente (y el Uno) no es idéntico a sí mismo, está *fuera de quicio*, zafado, como lo dice el mismo Derrida retomando juguetonamente a Shakespeare.

El *out of joint* de la continuidad temporal va de la mano de la pregunta del inicio “¿Cómo se aprende a vivir?”. “Aprender a vivir” implica que la identidad –plena– de esa vida no está *presente*, en especial si consideramos que para que el aprendizaje (o la herencia) se dé, tiene que estar la muerte de por medio. Ahora cualquiera podría preguntarme “¿Por qué la insistencia en la muerte?” La muerte es un intruso, generadora de tensión por excelencia. Ella nos sitúa desde un espacio-tiempo tan íntimo como nuestro propio ser; semejante asedio puede llevarnos a pensar que quizás el Uno no tenga unidad ni siquiera en los rincones más íntimos de sí.

Es en este punto que vale la pena volver a mencionar a Derrida: recordemos que es mediante la muerte que puede aprenderse. Además, tiene que haber una ausencia en el nivel estructural no sólo para aprender sino, también, para poder comunicar cualquier cosa (García Hubard, 16). Por otro lado, el filósofo francés tiene un gesto bastante provocador dentro de su obra: la literatura aparece al lado de la filosofía y la *asedia*¹¹⁶ constantemente, esta aparente interrupción del otro al Uno tiene implicaciones en otras diferencias binarias, como la que se da entre cuerpo y mente.

¹¹⁶ Consideramos pertinente anotar que la palabra que utiliza Derrida es *hanter* que tiene un equivalente en el *haunt* del inglés, aunque en español sea imposible traducir este verbo por completo, se ha intentado traducir como “asediar”, “embruja” o “encantar”.

Estas irrupciones del otro en el Uno tienen que ver con la disyunción de la que hablamos anteriormente. La irrupción implica no sólo que el Uno no está separado completamente de todo aquello que no es sí mismo, sino que además este Uno está intervenido e interferido de todas aquellas voces que menciona Martinon. He ahí la relevancia del epígrafe: un Yo (un Uno) es la piel, el *cuerpo* de diversos fantasmas que nunca se han ido, que todavía no llegan, que tal vez nunca *estén aquí*. Aquí cabría decir que el cuerpo (o corpus) se convierte en el campo de *duelo* –de batalla– de estas voces y el tiempo-espacio en el que estas voces son reprimidas en el nombre del Sentido. Así, el fantasma (como el del padre de Hamlet que refiere Derrida) se comporta como un intruso en el tiempo-espacio del Uno: esa cosa que antes fue parte de lo propio ahora no es más que otro, un intruso. A pesar de esto, los *muertos* (es decir, los ausentes) pueden hablar mediante nosotros; un caso académico, el de la cita; un caso más interesante, el del ventrilocuo.

Si se trata de ventrilocuos conviene que pensemos en algún otro texto de Federico García Lorca, no obstante, no mencionaremos alguno de sus poemas en particular o el texto que aquí nos entretiene sino una de sus conferencias: “Teoría y juego del duende”. En esa conferencia Lorca habla de una especie de poder oscuro que motiva a la poesía: “Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” (307); para “entender” al duende es necesario renunciar al saber, a cierta búsqueda de saber. Sin embargo, no debe cederse a la persecución del duende en tanto que la llegada absoluta de éste siempre permanece ligada a la venida de la muerte misma (314). Esta constante amenaza, a pesar de todo, permite darles emoción y sentido a las cosas: “porque con duende es más fácil amar, comprender, y es *seguro* ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales” (315). Aun Felicia Hardison le da a la

noción de *duende* un carácter ético relacionado a la piedad con otros seres, a la capacidad de ser hospitalario (107), este aspecto cobrará más sentido en un momento.

Podrían preguntarme a este punto –muy legítimamente– qué tiene que ver todo esto con el cuerpo. Dejaré que Lorca vuelva a hablar nuevamente por mí: “Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete [...]” (311). Hay “artes” que particularmente necesitan de duende, de esta amenaza latente (como el corazón) de la muerte; la poesía y la danza son algunas de ellas, sin embargo, a la larga lo que este duende, esta presencia mortuoria, necesita es un cuerpo en el cual pueda manifestarse: no un cuerpo que pueda hacer suyo, más bien uno del cual no tenga propiedad: es la voz que entra desde la planta de los pies la que se manifiesta mediante el artista en general, mediante el cuerpo del artista.

En su conferencia, Lorca ejemplifica (muy líricamente) los efectos de la venida de este duende: sobre Nietzsche nos dice que abrasó su corazón, una “*Niña de los peines* se levantó como loca [...] y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende” (310). Es curioso ver cómo el poeta utiliza en más de una ocasión el verbo “abrasar” ya sea que se trate del corazón (simbólicamente hablando, claro; en realidad, podemos estar hablando de su psique o de alguna parte de su cerebro) o de la garganta, pero siempre es alguna parte del cuerpo o del sujeto la que se ve comprometida por un agente que, podría parecer externo. Lorca antes de hablar del duende habla de otras dos “criaturas”: la musa y el ángel, de éstos señala claramente que vienen de *fuera*. El duende yace latente en la sangre, en las venas de su “víctima”; además, hay que despertarlo, perseguirlo y dejarse perseguir. El duende, como podemos ver no es externo, ni termina de estar presente *en* el

cuerpo del poseso; de hecho, García Lorca dice que no hay mapa que pueda señalar el lugar en el que el duende *está* (307).

Lo riesgoso del duende no está sólo en lo que hasta ahora hemos enunciado. La cercanía de la muerte (o de cierto límite) ya de por sí amenaza bastante la estabilidad de la *vida presente*. Sin embargo, el duende trae a nosotros otros efectos, digamos que se acerca un poco a lo que decía Martinon sobre las múltiples voces (o permite que esta trenza de voces se haga evidente). La herida del duende es una que no sólo lacera al cuerpo del *artista*¹¹⁷, además martilla aquella línea que sirve para dividir el mundo de los vivos y de los muertos, la tierra: “Aquí todo (re)aparecido parece venir y reaparecer *desde la tierra*, venir de ella como de una clandestinidad soterrada (el humus y el mantillo, la tumba y la prisión subterránea), para volver allí, como a lo más bajo, hacia lo humilde, lo húmedo, lo humillado. También nosotros tenemos que pasar aquí, pasar por alto, en silencio, pegado a la tierra, el retorno de un animal” (Derrida: 2012, 108). Que no se nos olvide que Lorca remarcaba que el duende no emerge de la garganta sino del suelo, de la tierra y de todos aquellos sufrimientos enterrados que dan lugar al *cante jondo*.

Regresemos un poco sobre nuestros pasos: el cuerpo es el que se ve comprometido en nombre del duende, *debe* estar herido (de *deber*, así en imperativo), que haya una hendidura en donde pueda alojarse (como el pecho abierto que reclama la luna en *Bodas de sangre*). Es por esto que debe renunciarse al saber porque, como con el espectro derrideano, el duende de Lorca no trata de averiguar un camino final a una verdad única, sino que todo esto se trata del espacio que el espectro o el duende puedan ocupar, pensemos por ejemplo en la “pantalla blanca” de *Viaje a la luna*. Derrida parece no alejarse mucho de este dictado cuando habla

¹¹⁷ Pensemos en “artista” en un sentido más etimológico, alguien que realiza alguna actividad.

sobre qué cosa es la poesía: “Llamarás poema a un encantamiento silencioso, a la herida áfona que de ti deseo aprender *de corazón*”¹¹⁸. Entonces, “cuando este ciego sin edad oye pero no ve venir la muerte” (Derrida, 1988) es cuando puede surgir esto que se ha llamado poesía, esto que Lorca le atribuye al duende. Aún más, el mismo Derrida nos dice “No hay poema sin accidente, no hay poema que no se abra como una herida”, en una frase que sería bastante digna de un poeta. A la larga, esta herida de guerra (con el duende) es lo que permite que esto que llamamos arte se materialice.

No olvidemos que estamos hablando del cuerpo. En algún punto de su texto “Che cos’è la poesia”, Derrida nos dice lo siguiente: “Sobre todo, no dejes que el erizo se reconduzca en el circo o en el adiestramiento de la poiesis: nada por hacer (*poiein*), ni “poesía pura”, ni retórica pura, ni *reine Sprache*, ni ‘puesta-en-escena-de-la-verdad’”. Este erizo del que nos habla, que es una metáfora que usa el filósofo para hablar del poema, no debe ser dominado por estos grandes finales; el duende a final de cuentas es irreductible, y es que para que el duende pueda aparecerse debe continuar latente la posibilidad de una muerte: no la certeza de ésta, ni la certeza de la vida sino un espacio virtual entre ambas.

Ahora juguemos: tratemos de trazar un cuerpo con algunos de los escamoteos poético-filosóficos que comentamos. Es seguro que este cuerpo tiene corazón (quizás no esté funcionando del todo bien), es muy probable que este corazón sea motivo de discusiones simbólicas, bioéticas, jurídicas que hoy no nos incumben, pero es este órgano el centro de este monstruo Frankenstein que hoy armaremos ya que irriga (de memoria, de sangre, etc.) el resto del cuerpo. Tiene pies por donde pasa el duende según Lorca, y muy seguramente

¹¹⁸ Cabe mencionar el juego que hace el filósofo con esta frase que, en francés, *par coeur*, o en inglés, *by heart*, significan “de memoria”.

tiene manos que le permiten escribir, cincelar o bailar. Es muy probable que tenga ojos y oídos desde los cuales perciba esa realidad a la que no se somete (García Lorca: 1988, 261) y de la cual se libera mediante la metáfora. A lo mejor tiene cabeza; aunque no sabemos si ésta se posa sobre sus hombros o la trae en otro lado pero la tiene ya que no puede dejar de pensar ni *organizar* (recuerden bien esta palabra). Lo que les puedo afirmar categóricamente es que tiene genitales, esos mismos que tapamos porque estamos desnudos al sentir la necesidad de no estar desnudos (García Hubard, 22). Ahora lo que no puedo decirles claramente es el género de este cuerpo.

Un cuerpo así es posible encontrarlo en el texto de García Lorca que nos ocupa hoy, en *Viaje a la luna*. Recordemos que uno de los personajes es descrito como un muchacho que “Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos, con los músculos, las venas y los tendones” (69). Este monstruo no deja de no tener género; esto se remarca en que su alter-ego es un muñeco de Arlequín cuyo traje está a cuadros blancos y negros; éste es el juego en el que nos mete Lorca: en un mundo en el que no existe ni organización (esta palabra proviene de la palabra órgano) ni género.

Comentábamos que no es fácil definir el género de este cuerpo/corpus, expliquemos un poco mejor esto. Derrida en su texto “La ley del género” nos dice que el género es lo que un cuerpo/corpus debe ser en su *telos*, en otras palabras, que es la finalidad que tiene o la misión que estaría obligado a cumplir (3). Derrida nos recuerda que a este suceso que es el género siempre lo asediará/encantará la posibilidad de lo que pudo haber sido y no fue (Hill, 62). Esto de nuevo es un problema en tanto que el género (ya sea el de un bebé o el de alguna obra) es considerado de lo más íntimo del cuerpo (McDermid, 3), o por lo menos una parte esencial de la identidad.

Aquí de nuevo vuelve a ser Lorca quien nos ayude a explicar un poco las cosas. En otra de sus conferencias, “La imagen poética de don Luis de Góngora”, el andaluz nos dice lo siguiente:

Pero ¿cómo mantener una tensión lírica pura durante largos escuadrones de versos? ¿Y cómo hacerlo sin narración? Si le daba a la narración, a la anécdota, toda su importancia, se le convertía en épico al menor descuido. Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad ni sentido. Góngora elige entonces su narración y se cubre de metáforas. Ya es difícil encontrarla. Está transformada. La narración es como un esqueleto del poema envuelto en la carne magnífica de las imágenes. Todos los momentos tienen idéntica intensidad y valor plástico, y la anécdota no tiene ninguna importancia, pero da con su hilo invisible unidad al poema. (243)

Lo que Lorca nos dice es que la metáfora logra tensar a *Las Soledades* lo suficiente para mantener los géneros unidos; el relato es sólo el esqueleto del corpus de Góngora. El Lorca de *Viaje a la luna* lleva más lejos su propuesta al señalar, por ejemplo, en *El público*, que incluso la metáfora es lo que sostiene la identidad de un Uno cualquiera; de esta forma la metáfora parecería ser algo así como una “rodilla genérica” (al parecer el cuerpo del que hablábamos también tiene articulaciones). Lo curioso es que no sólo Lorca nos habla de *articulaciones*.

En otro lado, “La ley del género”, Derrida nos presenta un juego de palabras en francés: “*je-nous*” (yo-nosotros) y *genoux* (rodilla), las dos expresiones suenan igual en francés. Este juego le sirve al filósofo para explicar la relación que se establece entre los géneros: cuando mencionamos uno de los géneros (je), anunciamos la idea de género en general (nous), esta articulación es la misma que no permite 1) que las fronteras genéricas sean una separación tajante y 2) que los géneros queden fijos en tanto que todos los textos no pertenecen a ningún género y participan de varios (Derrida: 1980, 10).

El corpus/cuerpo de Lorca es un ejemplo de un cuerpo desquiciado, *out of joint* o herido. El género a la larga, tanto en la sexualidad como en la literatura, es un traje, como el del Arlequín de Lorca, una imposición al cuerpo desollado que nos presenta en su texto, al cual, por cierto, me niego a llamar guión cinematográfico por la razón de que el género no termina de quedar claro. Con esto quiero decir que la obra de Lorca no es *necesariamente* un guión cinematográfico. Así, si volvemos con el fantasma de Derrida; vemos que el cuerpo es ese otro que nunca dejamos de ser; ese espacio “abierto-cerrado” en el cual el duende y la luna pueden alojarse. Así que preguntémonos una vez más ¿Qué pasa por *Viaje a la luna*? No pasa nada el *viaje* de Lorca nos deja justo en donde empezamos: en la pantalla blanca en que todo se proyecta y detrás de la cual se oculta el límite último.

ANEXO: *VIAJE A LA LUNA* (1929)

1

Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas.

2

Una mano invisible arranca los paños.

3

Pies grandes corren rápidamente con exagerados calcetines de rombos blancos y negros.

4

Cabeza asustada que mira fija un punto y se disuelve sobre una cabeza de alambre con un fondo de agua.

5

Letras que digan *Socorro Socorro Socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimientos de arriba abajo.

6

Pasillo largo recorrido por la máquina con ventana de final.

7

Vista de Broadway de noche con movimientos de tic-tac. Se disuelve en el anterior.

8

Seis piernas oscilan con gran rapidez.

9

Las piernas se disuelven sobre un grupo de manos que tiemblan.

10

Las manos que tiemblan sobre una doble exposición de un niño que llora.

11

Y el niño que llora sobre una doble exposición de una mujer que la da una paliza.

12

Esta paliza se disuelve sobre el pasillo largo otra vez, que la máquina recorre con rapidez.

13

Al final un gran plano de un ojo sobre una doble exposición de peces, y se disuelve sobre el siguiente.

14

Caída rápida por una montaña rusa en color azul con doble exposición de letras de *Socorro Socorro*.

15

Cada letrero de *Socorro Socorro* se disuelve en la huella de un pie.

16

Y cada huella de pie en un gusano de seda sobre una hoja en fondo blanco.

17

De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta un cielo con luna.

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.

20

Cabezas de los niños que cantan llenas de manchas de tinta.

21

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*.

22

Puerta

23

Sale un hombre con una bata blanca. Por el lado opuesto viene un muchacho desnudo en traje de baño de grandes cuadros blancos y negros.

24

Gran plano del traje sobre una doble exposición de un pez.

25

El hombre de la bata le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa. Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de arlequín.

26

Gran plano de manos y traje de arlequín apretando con fuerza.

27

Se disuelve sobre una doble exposición de serpientes de mar del aquárium y éstas en los cangrejos del mismo aquárium y éstos en otros peces con ritmo.

28

Pez vivo sostenido en la mano en un gran plano hasta que muera y avance la boquita abierta hasta cubrir el objetivo.

29

Dentro de la boquita aparece un gran plano en el cual saltan, en agonía, dos peces. Éstos se convierten en un caleidoscopio en el que cien peces saltan o laten en agonía.

30

Letrero: *Viaje a la Luna.*

Habitación. Dos mujeres vestidas de negro lloran sentadas con las cabezas echadas en una mesa donde hay una lámpara. Dirigen las manos al cielo. Planos de los bustos y las manos.

Tienen las cabelleras echadas sobre las caras y las manos contrahechas con espirales de alambre.

31

Siguen las mujeres bajando los brazos y subiéndolos al cielo.

32

Una rana cae sobre la mesa.

33

Doble exposición de la rana vista enorme sobre un fondo de orquídeas agitadas con furia. Se van las orquídeas y aparece una cabeza enorme dibujada de mujer que vomita que cambia de negativo a positivo y de positivo a negativo rápidamente.

34

Una puerta se cierra violentamente y otra puerta y otra y otra sobre una doble exposición de las mujeres que suben y bajan los brazos.

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

35

Las mujeres se dirigen rápidamente a la puerta.

36

La cámara baja con gran ritmo acelerado las escaleras y con doble exposición las sube.

37

Triple exposición de subir y bajar escaleras.

38

Doble exposición de barrotes que pasan sobre un dibujo: *Muerte de Santa Rodegunda*.

39

Una mujer enlutada se cae por la escalera.

40

Gran plano de ella.

41

Otra vista de ella muy realista. Lleva pañuelo en la cabeza a la manera española. Exposición de las narices echando sangre.

42

Cabeza boca abajo de ella con doble exposición sobre un dibujo de venas y granos gordos de sal para el relieve.

43

La cámara desde abajo enfoca y sube la escalera. En lo alto aparece un desnudo de muchacho. Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos con los músculos y las venas y los tendones. Luego sobre el desnudo lleva dibujado el sistema de la circulación de la sangre y arrastra un traje de arlequín.

44

Aparece de medio cuerpo. Y mira de un lado a otro. Se disuelve sobre una calle nocturna.

45

Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío. Llevan los cuellos subidos. Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en la pantalla una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita.

46

Huyen los tres por la calle.

47

Aparece en la calle el hombre de las venas y queda en cruz. Avanza en saltos de pantalla.

48

Se disuelve sobre un cruce en triple exposición de trenes rápidos.

49

Los trenes se disuelven sobre una doble exposición de teclados de pianos y manos tocando.

50

Se disuelve sobre un bar donde hay varios muchachos vestidos de esmoquin. El camarero les echa vino pero no pueden llevarlo a su boca. Los vasos se hacen pesadísimos y luchan en una angustia de sueño. Entra una muchacha casi desnuda y un arlequín y bailan en ralentí. Todos prueban a beber pero no pueden. El camarero llena sin cesar los vasos que ya están llenos.

51

Aparece el hombre de las venas gesticulante y haciendo señas desesperadas y movimientos que expresan vida y ritmo acelerado. Todos los hombres se quedan adormilados.

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.

53

Sale una esponja y una cabeza vendada.

54

Se disuelve sobre una calle. La muchacha vestida de blanco huye con el arlequín.

55

Aparece una cabeza que vomita. Y en seguida toda la gente del bar que vomita.

56

Se disuelve sobre un ascensor donde un negrito vomita. La muchacha y el arlequín suben en el ascensor.

57

Suben en el ascensor y se abrazan.

58

Plano de un beso sensual.

59

El muchacho muerde a la muchacha en el cuello y tira violentamente de sus cabellos.

60

Aparece una guitarra. Y una mano rápida corta las cuerdas con unas tijeras.

61

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

62

Grita la muchacha y el muchacho de espaldas se quita la americana y una peluca y aparece el hombre de las venas.

63

Entonces ella se disuelve en un busto de yeso blanco y el hombre de las venas la besa apasionadamente.

64

Se ve el busto de yeso con huellas de labios y huellas de manos.

65

Vuelven a salir las palabras *Elena elena elena elena*.

66

Estas palabras se disuelven sobre grifos que echan agua de manera violenta.

67

Y estos grifos sobre el hombre de las venas muerto sobre periódicos abandonados y arenques.

68

Aparece una cama y unas manos que cubren un muerto.

69

Viene un muchacho con una bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro.

Pintan un bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto. Y se besan con grandes risas.

70

De ellos surge un cementerio y se les ve besarse sobre una tumba.

71

Plano de un beso cursi de cine con otros personajes.

72

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

MUERTE DE SANTA RODEGUNDA



BIBLIOGRAFÍA

Amalric, Jean-Luc. *Ricoeur, Derrida et l'enjeu de la métaphore*. París: Presses Universitaires de France, 2006.

Amat, Frederic. "Pintura-poesía. Entrevista a Frederic Amat". En *Revistas UCM*. En: revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/42886/45860. Última revisión: 13/01/2016.

Asensi, Manuel. "La metáfora en Paul Ricoeur: Un debate entre Hermenéutica y Deconstrucción." *Semiosis*, enero-diciembre 1989, no. 22-23, p. 255-277. Revisado en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6375/2/19892223P255.pdf>.

Bajtín, Mijaíl. "El problema de los géneros discursivos". *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 2012.

Barthes, Roland. *Lo neutro*. Trad. Beatriz Sarlo. México: Siglo XXI, 2004.

Cano, José Luis. *García Lorca*. Barcelona: Salvat, 1985.

Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra, 1991.

Crimmins, Jonathan. "Gender, Genre, and the Near Future in Derrida's 'The Law of Genre'". *Diacritics*, vol. 39, no. 1, 2009, pp. 45-60. Revisado en: www.jstor.org/stable/41416227. Última revisión: 31/ 01/ 2017.

Dennis, Nigel. "Viaje a la Luna de Federico García Lorca y el problema de la expresión". *Revista canadiense de estudios Hispánicos*. Vol. 25. No. 1. Palabra e imagen de los Siglos de Oro a la Cámara oscura. Otoño 2000. pp. 137 - 149. <http://www.jstor.org/stable/27763684>. Última revisión: 20/ 04/ 2016.

Derrida, Jacques. "La Ley del género". Revisado en <https://es.scribd.com/doc/102170682/Derrida-Jacques-La-ley-del-genero>. Trad. Jorge Panesi. 1980. Universidad Nacional de La Plata. Última revisión: 20/ 04/ 2016.

_____. "Che cos'è la poesia". *Derrida en castellano* Revisado en <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.htm>. Trad. J.S. Perednik. 1988. Última revisión: 20/ 01/ 2017.

_____. "La mitología blanca", *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1989 (1971).

_____. "Tímpano", *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1989 (1972).

_____. "La retirada de la metáfora". *Cuaderno Gris*. Época III, 2. 1997: 209-233. (Monográfico: Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur. Trad. Gabriel Aranzueque Sahuquillo. Revisado en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/298/22247_La%20retirada%20de%20la%20met%20C3%A1fora.pdf?sequence=1. (1987).

_____. *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*. Trad. Nicolás Bersihand. Buenos Aires: Amorrortu, 2007 (2004).

_____. *Espectros de Marx*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, 2012 (1993).

Derrida, Jacques y Stiegler, Bernard. *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Trad. M. Horacio Pons. Buenos Aires: Eudeba, 1998 (1996).

Dougherty, Dru. “El lenguaje del silencio en el teatro de Federico García Lorca”. *Valoración actual de la obra de García Lorca*. Madrid: Universidad Complutense, 1988.

García Lorca, Federico. “La imagen poética de Don Luis de Góngora”. *Prosas*. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1988 (1927).

_____. “Imaginación, inspiración, evasión”. *Prosas*. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1988 (1928).

_____. “Juego y teoría del duende”. *Prosas*. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1988 (1933).

_____. *Viaje a la Luna*. Introducción de Antonio Monegal. Valencia: Pretextos, 1994.

_____. *Poeta en Nueva York*. Edición de María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 2010 (1940).

_____. *El público*. Edición de María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 2012 (1980).

García-Abad García, Teresa. “Viaje a la Luna: del texto óσtpakon a la imagen onírica”. *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 26. No. 1. Teatro y cine: La búsqueda de nuevos lenguajes Expresivos. 2001. pp. 27 – 44. <http://www.jstor.org/stable/27742033>. Última revisión: 02/ 09/ 2016.

García Hubard, Gabriela. “Cuerpos y/o corpus espectrales, performativos y plásticos. Derrida-Butler-Malabou”. *Revista Interfaces, Saberes e Poderes do Corpo*, Volumen II/2013. Revisado en: <http://www.cla.ufrj.br/images/docs/interfaces/split/19/01.%20cuerpos%20y%20o%20corp%20espectrales.pdf>. Última revisión: 03/ 07/ 2017.

Gastaldello, Daniel. “Narrativa del pánico. Viaje a la Luna de García Lorca: la dimensión política de un proyecto cinematográfico”. *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura Cultural Españolas Contemporáneas*. Octubre 2008. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/16255>. Última revisión: 03/ 07/ 2016.

Genette, Gérard. “Géneros, ‘tipos’, modos”. Trad. María del Rosario Rojo. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/libro, 1988 (1977).

Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barelona: Crítica, 2011.

Hardison Londré, Felicia. "Lorca in Metamorphosis: His Posthumous Plays". *Theatre Journal* vol. 35 no. 1, 1983, 102-108. Revisado en: <http://www.jstor.org/stable/3206705>. Última revisión: 20/ 01/ 2017.

Harrette, María Estela. "Comedia sin título: análisis de una revolución teatral." *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*. Department of Hispanic Studies, 1998. Revisado en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_024.pdf. Última revisión: 20/ 01/ 2017.

Hernández Cardoso, Abilio. "Viaje a la Luna de Federico García Lorca: la pulsión de la escritura bajo el deseo del film". *Semiosfera* 8. Primavera 1998. http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/7990/Semiosfera_1998_8_Cardoso.pdf?sequence=1. Última revisión: 03/ 01/ 2017.

Hill, Leslie. *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Bristol: Routledge, 1995.

Larson, Susan. "'Cinegrafía' and the Abject in Federico García Lorca's Viaje a la Luna". *Romance Quarterly*. University of Kentucky. Septiembre 2011. <http://dx.doi.org/10.1080/08831157.2011.602946>. Última revisión: 02/ 01/ 2017.

Loughran, David K. *Federico García Lorca. The Poetry of Limits*. Londres: Tamesis, 1978.

Ly, Nadine. "Lorca y la teoría de la escritura: 'La imagen poética de don Luis de Góngora,'" *Valoración actual de la obra de García Lorca*. Madrid: Universidad Complutense, 1988.

Martín-Domínguez, Javier. "Viaje a la luna". *Javier Martín-Domínguez. Blog*. En: <http://javiermartindominguez.blogspot.mx/2009/07/viaje-la-luna.html>. Última revisión: 20/ 01/ 2017.

McDermid, Paul. *Love, Desire and Identity in the Theatre of Federico García Lorca*. Suffolk: Tamesis, 2007.

Morales, Andrés. "Metrópolis de Fritz Lang y Poeta en Nueva York de Federico García Lorca". *Revista Chilena De Literatura*, no. 53, 1998, pp. 137-143., www.jstor.org/stable/40356929.

Nandorfy, Martha J., "Duende and Apocalypse in Lorca's Theory and Poetics." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 26, no. 1/2, 2001, pp. 255-270., www.jstor.org/stable/27763767.

Pimentel, Luz Aurora. "Narración Metafórica". Revisado en http://132.248.9.9/libroe_2007/1042713/A22.pdf.

Pueyo, Carlos Miguel. "Entre el sueño y la vigilia: la semiótica de Viaje a la Luna, de Federico García Lorca". *Bulletin Hispanique*. Tomo. 108. No. 2. 2006. pp. 475 - 486. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-640_2006_num_108_2_5264. Última revisión: 20/ 01/ 2017.

Puyal, Alfonso. "Lorca y Buñuel: de la poemática a la cinemática". *Bulletin of Spanic Studies*. Octubre 2011. Vol. 88 - 7, pp. 761-775. Revisado en: <http://eds.b.ebscohost.com.pbidi.unam.mx:8080/ehost/detail/detail?vid=9&sid=c2224082-49a8-40ee-962d-933c82fdaba7%40sessionmgr113&hid=107&bdata=JnNpdGU9ZWZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=hus&AN=525509938>. Última Revisión: 03/ 09/ 2016.

Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980 (1975).

Sánchez Vidal, Agustín. "Viaje a la luna de un perro andaluz". *Valoración actual de la obra de García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la casa Velázquez*. Madrid: Universidad Complutense, 1988.

Sheridan, Guillermo. "Federico García Lorca y Gilberto Owen viajan a la luna". *Vuelta*. Vol. 22, no. 258, 1998, 16 – 22. Revisado en: <http://biblat.unam.mx/es/revista/vuelta-mexico-d-f/articulo/gilberto-owen-y-federico-garcia-lorca-viajan-a-la-luna>.

Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros literarios". Trad. Antonio Fernández Ferrer. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/libro, 1988 (1987).