

García Lorca y su relación con el cine

Desde el nacimiento del cine, el invento atrajo la curiosidad o el interés (a veces el menosprecio) de intelectuales y artistas. Incluso en fechas lejanas, el primitivo cine mudo francés intentó atraerse a escritores y académicos famosos para jerarquizar sus productos: *El asesinato del Duque de Guise* (1905) de Le Bargy y Calmette, fue el primer resultado de ese intento, cuyo nombre de productora, Les Films d'Art, da a la vez el sentido y la meta de su ingenua pretensión. Tratando de llevar el lienzo de plata a grandes intérpretes de teatro, como Réjane, Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Lambert... Encargando los guiones originales a escritores célebres como Anatole France, Rostand, Sardou, Lemaitre. La inmadurez de la técnica y la valla del silencio (el gesto reemplazaba a la palabra) hacían más visible en aquella etapa los abismos entre la expresión literaria y el lenguaje del cine, que aún balbuceaba sus primeros hallazgos en una imagen todavía estética.

Pasaría aún mucho tiempo antes que el acercamiento de los intelectuales al cine se hiciera más consciente de las características propias de ese medio. Precisamente fueron los poetas, escritores y plásticos de los movimientos vanguardistas que despuntan en el primer cuarto del siglo XX (expresionismo, dadaísmo, surrealismo, futurismo) quienes se acercaron al cine con espíritu abierto y fascinación, ante sus infinitos recursos aún inexplorados. Nacen entonces los primeros cineclubes y el movimiento de «avant-garde» (que se abrirá en distintas direcciones). Los escritores de esa época se deslumbran con los cómicos americanos, descubren a Griffith o Thomas Ince. E intuyen a veces escrituras afines a los ritmos del montaje o al lenguaje de los planos.

En España, ese interés se congrega en el recién fundado Cine Club Español y *La Gaceta Literaria*, donde aparecen las primeras crónicas cinematográficas de Luis Buñuel. El Cine Club exhibió buena parte del film de vanguardia que se hacía entonces en Francia (incluyendo al propio *Perro Andaluz* de Buñuel) sin excluir obras expresionistas alemanas o muestras de nuevo cine soviético, como *El acorazado Potemkin* de Eisenstein o *La madre* de Pudovkin.

Entre los asociados que presentaban estas sesiones de cine club, figuraban Giménez Caballero, director de *La Gaceta Literaria*, Pío Baroja, Gregorio Marañón, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Luis Buñuel, Federico García Lorca. Sin duda, como anota Rafael Utrera¹ en su documentado y excelente libro *García Lorca y el cine*, este cine de vanguardia tuvo influencia en la generación de poetas del 27 e incluso en las primeras películas de vanguardia y documentales que se realizan en el país. En el mismo García Lorca influirán en diversos textos sobre cine y en un guión, escrito en Nueva York en 1929: *Viaje a la Luna*.

Más adelante nos referiremos con más detalle a este poco conocido documento cinematográfico de García Lorca, cuya originalidad poética no excluye los parentescos con el estilo del cine de vanguardia de la época, en especial de *Le chien andalou*, de Buñuel.

¹ Rafael Utrera: «García Lorca y el cine». «Lienzo de plata para un viaje a la luna». Edisur. Sevilla, 1982. El mismo autor había publicado ya, otra interesante obra sobre la relación entre escritores y cine: «Modernismo y 98 frente a Cinematografía». Ed. Universidad de Sevilla, 1981.

Cine en la Residencia

Como señala justamente Utrera, el primer contacto de García Lorca con el cine (sobre todo con ese cine de *avant-garde*) fue durante su estancia en la famosa Residencia de Estudiantes, en Madrid. Allí conoció a otro estudiante que ya se interesaba por el cine: Luis Buñuel. El futuro cineasta genial organizó, entre 1920 y 1923, un cine club que se sumaba a otros actos culturales (conferencias, coloquios literarios, música) como curiosidad fascinante y nueva. Allí nace una amistad perdurable entre el poeta andaluz y el recio aragonés, que poco después, en 1925, se traslada a París, donde entraría en el círculo de colaboradores del cineasta Jean Epstein como ayudante de dirección, notablemente en *La chute de la Maison Usher* (1928). Buñuel regresa a Madrid ese mismo año, invitado por la Residencia para presentar algunos de los filmes de vanguardia que surgían en París, tanto en la tendencia impresionista (Delluc, Epstein) como en la surrealista, de la cual sería uno de los iniciadores, en cine, con su célebre *Chien Andalou*, realizado en 1929. El año anterior, como se ha dicho, presentó en la residencia algunos filmes vanguardistas franceses, *Entreacto* (1924) de René Clair; *La caracola y el clérigo* (1928) de Germaine Dulac (con argumento e interpretación de Antonin Artaud); *Rien que les heures* (1926) de Cavalcanti y *La caída de la casa Usher* (1927) de su maestro Jean Epstein.

Por cierto, en algunas cartas que cita J. Francisco Aranda², Buñuel no ahorra las críticas a sus compañeros poetas, explicables desde su punto de vista de partícipe en el movimiento surrealista recién creado y que, más tarde, explicaría a Francisco Aranda en estos términos: «Nosotros no poníamos en tela de juicio los valores artísticos de nuestros amigos. Los surrealistas nos proponíamos destruir el Arte y la Cultura». Por ejemplo, escribía el 14 de septiembre de 1928:

A Federico lo vi en Madrid, volviendo a quedar íntimos; así, mi juicio te parecerá más sincero si te digo que su libro de romances *El romancero gitano*, me parece (...) muy malo. Es una poesía que participa de lo fino y *aproximadamente* moderno que debe tener cualquier poesía de hoy para que guste a los Andrenios, a los Baezas y a los Cernudas de Sevilla (...) Hay dramatismo para los que gusten de ese clase de dramatismo flamenco; hay alma de romance clásico para los que gusten de continuar por los siglos de los siglos los romances clásicos; incluso hay imágenes magníficas y novísimas, pero muy raras y mezcladas con un argumento que a mí se me hace insoportable. (...)

Por supuesto, ya lejos de ese ardor iconoclasta, pero sin dejar de mantener sus ideas estéticas rebeldes, Buñuel hablará mucho de su antiguo amigo en su autobiografía *Mi último suspiro*, donde señala que «la obra maestra era él»... García Lorca, por su parte le dedicó varios poemas, como la serie de «Juegos» (Ribereñas, A Irene García, Al oído de una muchacha, Las gentes iban y Canción del mariquita), «dedicados a la cabeza de Luis Buñuel. En grand plain» (sic)³; o los once poemas de la «Suite del regreso», fechados el 6 de agosto de 1921.

Esta cálida amistad juvenil y prolongada en el recuerdo, se interrumpe cuando Buñuel hace su primer filme, el explosivo *Le chien andalou* que Lorca toma como una alusión personal en su título. Aranda sugiere, tras citar la carta transcrita más arriba, que el misterio del título, tan discutido desde entonces es una broma que Dalí y Buñuel hacen caer sobre «los perros andaluces», los béticos de la Residencia: «vemos que él, Dalí, Bello y otros amigos oriundos del norte, llamaban así a los «perros andaluces», a los béticos de la Residencia, poetas simbolistas insensibles a la poesía revolucionaria de contenido social preconizada por Bu-

² J. Francisco Aranda: «Luis Buñuel, biografía crítica». Ed. Lumen, Madrid, 1970.

³ La dedicatoria zumbona incluye un término de cine: «en gran plano», que Lorca escribe mal en francés: plain en lugar de plan.

ñuel, quizá antes que nadie en España (aunque años después Alberti y otros seguirían ese camino)⁴.

Por lo tanto, el supuesto insulto (limado más tarde por la propia evolución de los poetas) era más colectivo que individual. Años después, Lorca y Buñuel se reconciliaron, hacia 1934, cuando Buñuel aún residía en París, luego de realizar en España *Las Hurdes (Tierra sin pan)* en 1932.

En las memorias de Buñuel, por otra parte, éste recoge otras poesías y señala las circunstancias en que fueron compuestas; una de ellas, al dorso de una fotografía de ambos tomada sobre una motocicleta de cartón, «tras la madrugada, borrachos los dos, Federico escribió una poesía improvisada en menos de tres minutos»:

La primera verbena que Dios envía
es la de San Antón de la Florida.
Luis: En el encanto de la madrugada
canta mi amistad siempre florecida,
la luna grande luce y rueda
por las altas nubes tranquilas,
mi corazón luce y rueda;
en la noche verde y amarilla,
Luis: mi amistad apasionada
hace una trenza con la brisa.
El niño toca el pianillo
triste, sin una sonrisa,
bajo los arcos de papel
estrecho tu mano amiga⁵.

Ni en ésta ni en las anteriores poesías mencionadas, hay referencia alguna al cine, salvo en la dedicatoria de *Canciones*, cuando escribe en francés inexacto el equivalente a «Gran Plan». Más bien, parecen muestras de afecto y amistad que quieren perpetuarse en la ofrenda poética.

Más tarde, en 1929, como dice Rafael Utrera, Federico regaló a Buñuel un libro sobre el que «escribió unos versos, inéditos también» y que también se transcriben en *Mon dernier soupir*:

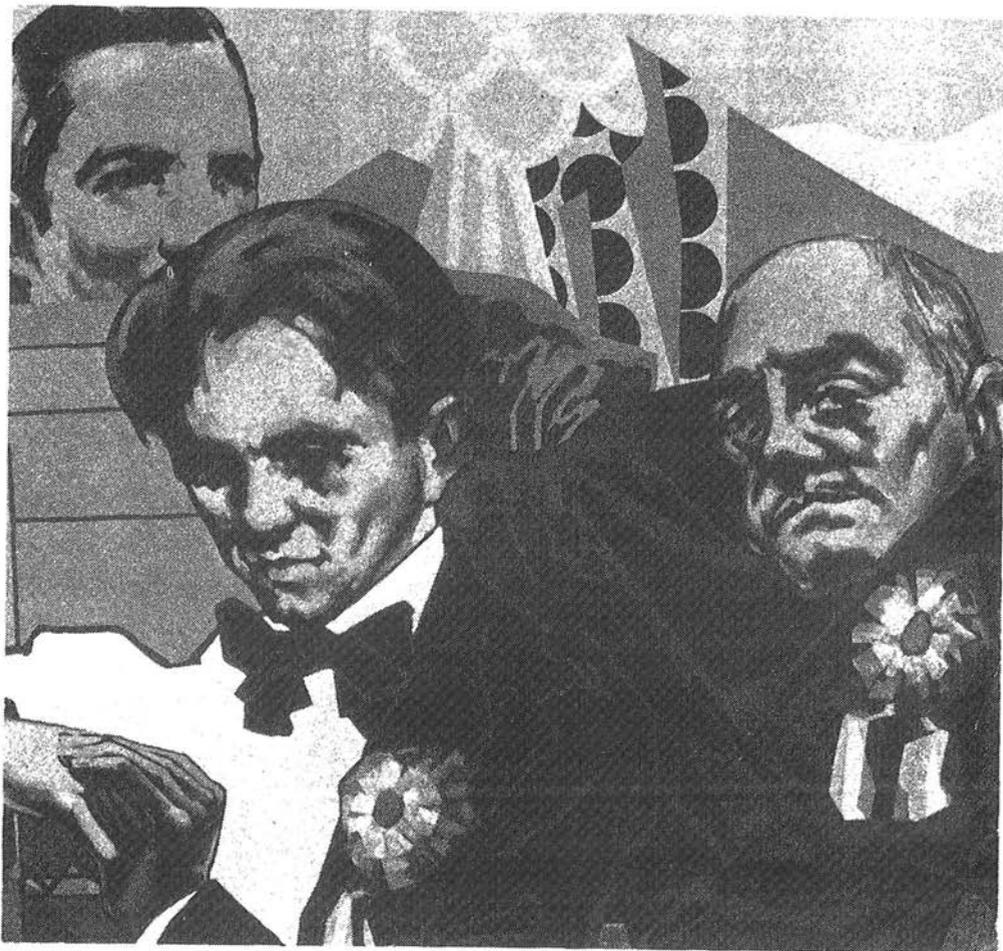
Cielo azul,
campo amarillo
Monte azul
campo amarillo
Por la llanura desierta
va caminando un olivo
Un solo
Olivo.

El cine en su obra

Antes de referirnos a los textos de García Lorca que específicamente tienen que ver con el cine —su guión *Viaje a la luna* y *El paseo de Buster Keaton*, destinado al teatro— cabe mencionar algunas referencias más o menos circunstanciales sembradas en obras diversas.

⁴ J. Francisco Aranda, *op. cit.* En la carta citada, Buñuel critica, además, a Rafael Alberti. Juan Ramón Jiménez, y otros.

⁵ Luis Buñuel: *Mon dernier soupir*: Editions Robert Laffont, París, 1982. Hay traducción española: Mi último suspiro (Memorias). Plaza y Janés, 1982. Hay que recordar que el redactor de estas «Memorias» de Buñuel (dictadas en numerosas sesiones) fue el escritor y guionista de sus últimas películas, el francés Jean-Claude Carrière.



Gardel, Federico y Buñuel. Obra de Chicano

Ya en una conferencia sobre Góngora leída en el Ateneo de Granada en 1926, cita a Jean Epstein transcribiendo su deficiencia de metáfora. Epstein, que además de cineasta era escritor, era citado a través de su libro *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence* (1921). Epstein era conocido en España a través de sus colaboraciones en revistas españolas, entre ellas *La Gaceta Literaria*, donde también colaboraba Buñuel. Este último, como ya se ha dicho, se marcharía a París en 1925 e ingresaría en el grupo de colaboradores de Epstein y sería su ayudante en *Mauprat*, (1926); *La sirène des tropiques* (1927) y *La chute de la Maison Usher* (1928).

En el número 1 de la revista *Gallo*, Federico relata *Historia de este gallo* (o sea de la revista) donde un personaje, Don Alhambro, decide fundar una periódico para sacar a Granada de su «sopor mágico». Esta idea nace también de un sueño que Lorca describe así: Don Alhambro «se durmió en el fondo rizado de un interminable film de brisa que la ventana proyectaba sobre su cabeza». Todo el relato abunda en imágenes y palabras de origen cinematográfico y, como anota Utrera, parece «un cuento que se hubiera transcrito tras la visión de una fascinante película de dibujos animados: la metáfora plástica compite afortunadamente con la literaria».

El mismo Utrera, en su libro ya citado, ha rastreado ciertas opiniones de Lorca referentes al cine que son muy interesantes. En 1935, en una entrevista que hace a Lorca Silvio D'Amico, el poeta define el personaje de *Doña Rosita la soltera* comparándola con los que encarnaba Francesca Bertini en el cine mudo italiano: «E' la storia comica d'una zitella esteticante e sentimentale tipo cinema dell'anteguerra: per intenderci alla Francesca Bertini.»⁶

También en 1935, en otra entrevista (sin firma) publicada en *El día Gráfico* de Barcelona, se habla más concretamente del deseo de «llevar al cine cuanto se relaciona con la lidia, con el toro de lidia. No el acto de la lidia, no. El ambiente: coplas, bailables, leyendas...» No se sabe si cuando Lorca decía «llevar al cine» se refería a escribir un guión sobre el tema o realizar él mismo un film (probablemente documental, por su descripción) sobre el ambiente de la lidia. Lamentablemente ese proyecto nunca se llevó a cabo y no hemos podido rastrear tampoco otras referencias al mismo.

En 1937, en una «Conversación inédita con Federico García Lorca» publicada en *Mundo Gráfico* por Antonio Otero Seco, dice Lorca que *Poeta en Nueva York* «llevará ilustraciones fotográficas y cinematográficas». Esto fue dicho pocos días antes de la partida del poeta hacia Granada, donde sería asesinado. Esta vez la tragedia dejaba este proyecto también trunco.

En suma, estas ideas, proyectos y opiniones sobre cine, revelan que Federico era un espectador asiduo y que conocía tanto la obra de la vanguardia experimental como el cine cómico de Keaton, Lloyd, Sennett y Chaplin (que tanto interesaba a sus colegas literarios de la época y a él mismo). Pero asimismo puede comprobarse que la imagen cinematográfica influye a veces en sus imágenes literarias, en recursos y técnicas de algunas de sus obras dramáticas.

La zapatera prodigiosa, por ejemplo, tiene «gags» de indudable parentesco con el cine cómico mudo e incluso lo indica en sus acotaciones al comienzo del segundo acto de la farsa: «esta es casi una escena de cine». En *La casa de Bernarda Alba* es aún más concreto; tras la lista de personajes, al inicio, acota: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental cinematográfico». Por último, como ha señalado C.B. Morris⁷, la influencia visual en los dibujos de Lorca, donde descubre las huellas de *Metrópolis* de Fritz Lang.

⁶ Rafael Utrera: García Ioca y el cine «Lienzo de plata para un viaje a la luna». Cap. III.

⁷ C.B. Morris: *This loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers (1920-1926)*. Oxford University Press. 1980.

El paseo de Buster Keaton

Los estudiantes de la Residencia, como a los poetas de la generación del 27, preferían a Buster Keaton. Lo señala el mismo Buñuel: «Nos gustaba más Keaton que Chaplin». Entre los grandes cómicos que iban descubriendo en las pantallas al tiempo que descubrían las vanguardias, estaban lógicamente Chaplin, el injustamente olvidado Larry Semon, Langdon, Harold Lloyd, Laurel y Hardy,... Pero como a los surrealistas franceses, les impresionaba más la comicidad compleja y seria de Buster Keaton. Quizá no es casual que escritores como Jorge Luis Borges sigan opinando lo mismo, destacando la sobria y profunda visión cómica del mundo frente a la sentimental y paulatinamente retórica dramaturgia chapliniana, sobre todo a partir de *Luces de la ciudad*.

Rafael Alberti publicó en 1929 su poema *Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca*, inspirada en el filme *Go West (Mi vaca y yo*, en el estreno español). Buñuel, en *Cahiers d'Art* (n.º 10, 1927) escribía una crítica entusiasta del filme de Keaton *Deportista por amor*, con argumentos claramente surrealistas: «El film es bello como un cuarto de baño: de una vitalidad de automóvil *Hispano*. Buster nunca buscará hacernos llorar, porque sabe que las lágrimas fáciles han periclitado».

El texto de Lorca, terminado probablemente antes de 1927 (se publicó en su revista *Gallo* en abril de 1928) no sólo está pensado con Buster Keaton como protagonista, sino que sus acotaciones se aproximan bastante a las de un guión cinematográfico; por ejemplo en ésta: «Buster Keaton sonríe y mira en "gros plan" ⁸ los zapatos de la dama» (...) La obrita se desarrolla en las cercanías de Filadelfia y los personajes, además de Keaton, son un negro, una americana, una joven, un búho y un gallo. Más que en los diálogos, es en la transmutación literario-poética de las acotaciones numerosas donde aparece el mundo de las imágenes de los filmes, que inspiran metáforas, absurdos y giros surrealistas.

El viaje a la luna

Durante el período en que Lorca vivió en Estados Unidos (1929-1930) conoció a Emilio Amaro, un diseñador gráfico de origen mexicano que trabajaba como publicista y que había realizado un cortometraje llamado 777, sobre el tema del maquinismo, que según supone Rafael Utrera, estaba seguramente «en la línea ofrecida por Man Ray y Duchamp». A pedido de Amaro, García Lorca escribe el guión de *Viaje a la luna*. Rafael Utrera en su libro ya citado muchas veces, narra la historia del proceso: «(...) sobre cómo lo escribió el poeta dice Amaro: "Lorca se dio cuenta de la posibilidad de escribir un guión al estilo de mi película, con el empleo directo del movimiento. Trabajó una tarde en mi casa para escribirlo. Cuando tenía una idea, tomaba un trozo de papel para apuntarla, tomando notas según le venían. Este era su sistema de escribir. Al día siguiente vino de nuevo, añadió unas escenas, lo terminó y me dijo «Mira lo que puedes hacer con esto; quizás sirve para algo».

Al parecer, como señala también Utrera, el filme no se comenzó de inmediato, pero tras la muerte de Lorca habría emprendido Amaro la preparación de la película, que quedó inconclusa. «El manuscrito original —escribe Utrera— es propiedad de Emilio Amaro, quien nunca ha permitido su publicación; sin embargo, sí accedió a que fuera traducido al inglés, lo que hizo Berenice Duncan titulándolo *Trip to the Moon*; el artículo de Richard Diers *A film script by Lorca* publicado en *Windmill Magazine* (n.º 5, 1963) incluía la mencionada traducción. Basándose en ella, el escritor J. Francisco Aranda, biógrafo de Buñuel y experto

⁸ En su edición del guión de *Viaje a la luna*: «Federico García Lorca. *Viaje a la luna (Guión cinematográfico)*. Edición e introducción de Marie Laffranque. Braad Editions, Loubrassac, 1980.

en literatura lorquiana, ha reconstruido el texto, en retroversión del inglés al castellano, procurando mantener el léxico de Federico así como la terminología cinematográfica que el poeta pudo conocer.»

Esta versión fue publicada por Aranda en la revista *Papeles invertidos* (n.º IV-V) y por lo tanto es una aproximación al texto lorquiano pero sin conocer el manuscrito. Por otra parte, Marie Laffranque publicó en 1980 una edición compuesta por dos terceras partes del manuscrito lorquiano (según una copia cedida por Amaro) que estaba «levemente retocada». Esta se completó por la traducción inglesa de Berenice Duncan ya citada.

La lectura de este texto, que propiamente debería colocarse en el estadio de «guión literario», es decir, aún no encuadrado en forma técnica, denota claramente la influencia del cine experimental surrealista que en sus tiempos se hacía en Francia (fines de los años 20) y sobre todo de *El perro andaluz*, de Buñuel. «Sin duda —dice Utrera y con él coincidimos— el poeta lo tenía como modelo en el momento de escribir su guión». Coincide además con el momento en que el autor, en Nueva York, abandona su neopopulismo del romancero y entra francamente en una línea surrealista que en su futuro *Poeta en Nueva York* alcanzaría una culminación.

Como guión surrealista, no tiene una línea argumental propiamente dicha, sino escenas y «cuadros» cuya conexión no obedece a reglas lógicas tradicionales, sino a una relación inconsciente. La ya citada hispanista Marie Laffranque hace una compilación de elementos temáticos⁸: «shock inicial, búsqueda angustiada del amor sexual a través de tres intentos o experiencias frustradas, desilusión final y muerte». No se especifica el lugar de la acción, pero por una cita que menciona la avenida Brodway, se supone que el escenario es Nueva York.

Un fragmento del guión puede dar una idea aún más clara de sus símbolos, claves e influencias, lo mismo que de su fusión de imaginaria poética y visual:

42. Una mujer de luto cae rodando escaleras abajo.
43. Se la ve en plano aproximado.
44. Otra visión muy realista de ella, lleva un pañuelo atado a la cabeza a la manera española.
45. Su rostro boca abajo, en doble imagen, sobre un diseño de venas y granos de sal, éstos en relieve.
46. La cámara enfoca de abajo arriba y sube las escaleras. En lo alto aparece un muchacho desnudo cuya cabeza es como un mapa anatómico. Los músculos, venas y tendones se ven destacados sobre la figura desnuda.
47. Lleva arrastrando el traje de arlequín.
48. Y aparece con medio cuerpo a la vista, mirando de lado a lado.
49. Lo que precede funde en una escena nocturna de calle, en la que tres figuras vestidas con un abrigo hacen signos de sentir frío. Los cuellos de sus abrigos están levantados. Uno mira hacia la luna y aparece la cabeza de un pájaro volando. Le retuerce el pescuezo hasta que muere ante el objetivo. El tercero mira a la luna; aparece en la pantalla una luna destacada sobre fondo blanco que funde en un órgano sexual masculino y después en una boca que grita.
50. Las tres figuras huyen por la calle.
51. Aparece en la calle el hombre de las venas tirado en la calle con los brazos en cruz.
52. Lo que precede funde en un grupo de triple imagen desdoblada de trenes expresos.
53. Los trenes funden en una imagen desdoblada de teclados de pianos y manos tocándolos.

Pueden destacarse asimismo, la aparición de animales que producen choques de repugnancia o sorpresa: gusanos, peces, serpientes, cangrejos, sapos, que aparecen en lugares di-

versos, desde bares a cementerios... Cabe acotar, además, que por su lenguaje y por las mismas acotaciones (aparición de palabras escritas como «Socorro!», se deduce que el guión, a pesar de haberse escrito ya en los comienzos del cine sonoro, está pensado como un filme mudo.

Lorca en cine

La filmografía basada en obras de Federico García Lorca es bastante extensa, repartida entre documentales (cinematográficos o televisivos) y largometrajes de ficción basados en sus piezas dramáticas.

El poeta mismo aparece en un filme y éste es quizá su único documento filmado. Lo realizó el escritor uruguayo Enrique Amorim en Buenos Aires, durante la visita del poeta a Suramérica, entre 1933 y 1934. El poeta y novelista Amorim era aficionado al cine y fue el productor, asimismo, de un cortometraje dirigido por Enrico Gras titulado *Pupila al viento*, con guión de Rafael Alberti y texto recitado por éste y por Teresa León. Amorim solía rodar breves filmes de aficionado por sí mismo, a sus amigos poetas y a escritores famosos que paseaban por el Río de la Plata. Estos filmes, conservados en la Cinemateca Argentina, incluyen unas breves imágenes de Federico paseando por las calles de Buenos Aires.

Exceptuado el cine comercial español franquista, que por obvias razones no rozó siquiera la obra de Lorca, hay un período inicial donde se hacen filmes en otros países⁹. El primer es, seguramente, *Bodas de sangre*, realizado en Argentina. Esta primera adaptación (hay otras dos, más recientes) fue dirigida en 1938 por el dramaturgo argentino Edmundo Guibourg y su protagonista fue Margarita Xirgu, entonces residente exiliada en Buenos Aires. También intervenían algunos actores de su compañía, como Pedro López Lagar, Amelia de la Torre, Helena Cortesina, Amalia Sánchez Ariño y Enrique Diosdado, entre otros. La música era de Juan José Castro y la escenografía de Rodolfo Franco. Duraba 104 minutos y su ritmo y estructura eran muy ceñidos al campo teatral.

En 1945, Luis Buñuel llega a México luego de sus conflictos en Estados Unidos y debe hacer un filme de encargo, *Gran Casino* (1946), que sin embargo fue el modesto comienzo de una sustancial carrera en dicho país. En realidad, dijo el mismo Buñuel, en una entrevista con *Cahiers du cinéma* (n.º 36) había pensado en otra cosa, invitado por la productora francesa Denise Tual: «... ya no tenía dinero en 1947, cuando Denise Tual me hizo ir a México. Quería que hiciese una película en Francia. Yo estaba encantado, creía que el cielo se abría. Se trataba de *La casa de Bernarda Alba*, pero no se pudo hacer porque la familia de García Lorca había vendido ya los derechos. Sin embargo, en México encontré a Oscar Dancigers, quien me propuso hacer un filme. Lo hice y me quedé en México»¹⁰.

El proyecto de *La casa de Bernarda Alba* data de 1946 y no se pudo llevar a cabo por los problemas legales narrados por Buñuel.

Hubo aún otro proyecto de hacer *La casa de Bernarda Alba* en 1954. Era una producción francesa de M. Thuillier con guión y dirección de Roger Leenhardt (*Dernières vacances*). Tampoco se llevó a cabo, pero se llegó a escribir el guión, que publicó parcialmente la revista española *Cinema Universitario* en el n.º 8.

En 1977, el director marroquí Souhel Ben Barka realiza una interesante versión de *Bodas*

⁹ Una excepción, sería un breve filme producido en plena guerra civil, tras acaecer su muerte; lo dirigía Justo Cabal. Este Federico García Lorca era, al parece, una interpretación de dos romances, con el montaje de palabras e imágenes.

¹⁰ Hay una divergencia de fechas. Buñuel posiblemente equivoca el año de su llegada, ya que el film producido por Dancigers es *Gran Casino*, de 1946. Pero el proyecto de *Bernarda Alba* es también de 1946.

de sangre, muy fiel al texto aunque adaptada al ambiente marroquí. El protagonista era Laurent Terziev, acompañado por Irene Papas. En 1981, por fin, se rueda el filme de Carlos Saura inspirado en la misma obra, pero basado a su vez en el ballet creado y montado por Antonio Gades. Ambos colaboraron estrechamente en esta versión musical danzada del drama lorquiano, que obtuvo un éxito internacional. Hay todavía una nueva versión, aún no estrenada, de *Bodus de sangre*, de origen búlgaro.

Otras presencias en cine

Hay una excepción dentro del cine del período franquista en cuanto a Lorca: *Doña Rosita la soltera*. Pero se trataba, en realidad, de un cortometraje que Antonio Artero realizó en 1965 como práctica de fin de curso y opción al diploma de director de la Escuela Oficial de Cinematografía. No hay otro filme reciente que se haya inspirado en obras de Lorca, salvo un proyecto mexicano de Gustavo Alatríste sobre *La casa de Bernarda Alba* del cual no tenemos noticias de que se haya llevado a cabo. Habría que mencionar también, aunque se trata de un filme que no trata directamente la figura de Lorca, *A un Dios desconocido*, que dirigió en 1977 Jaime Chavarrí. Su tema central es el amor homosexual. La primera parte transcurre en 1936, en Granada, a través de la figura de un joven que ama verdaderamente a su primo, el poeta, pero que, al resultarle inalcanzable se deriva a relaciones con otros. Allí, la presencia de Federico está apenas entrevista fugazmente. La segunda porción del filme, cuarenta años después, muestra al protagonista (mago de profesión), que regresa a los lugares de su infancia y evoca el pasado. *A un Dios desconocido* es una película de gran sutileza expresiva, que ahonda en la trágica marginalidad de una pasión entrevista desde la soledad final del protagonista.

Actualmente, Juan Antonio Bardem proyecta un filme sobre la vida y la muerte de Federico que se titulará precisamente *Lorca: muerte de un poeta*. Será encarado como serie para televisión, con cuatro capítulos y una duración total de cinco horas. Bardem prevé comenzar la serie entre marzo y abril de este año, 1986. Su coguionista es el historiador e hispanista Ian Gibson. Bardem ha declarado (en entrevista de *El País* del 7 de enero) que «Gibson proporciona la base histórica. Lleva 17 años con el tema y yo confío en sus investigaciones. El aporte es darle una forma dramática a la historia —añade el realizador de *Calle Mayor*—, un contenido que tendrá que ser riguroso al existir testigos históricos». Los capítulos llevarán estos títulos: *Impresiones y paisajes* (1898-1919); *La bandera de la libertad* (1919-1927); *El llanto* (1927-1936) y *La muerte del poeta*, que abarca desde que Lorca llega a Granada, el 14 de julio de 1936 hasta su ominosa muerte. Este último capítulo tendrá una duración bastante excepcional en filme televisivo: dos horas. Este es sin duda el proyecto más ambicioso y amplio sobre la figura de Federico García Lorca.

Alusiones y documentos

En escenas sueltas o alusiones diversas, las películas que citan al poeta granadino son relativamente numerosas. Vale la pena recordar *El ojo de la cerradura* (1965), donde se cantan textos del poeta. En *¡Viva la muerte!*, filme realizado en Francia por Fernando Arrabal, se escenifica una versión del asesinato, más simbólica que documentada.

Entre los documentales realizados fuera de España hay que destacar *Asesinato en Granada*, producción de la televisión sueca y dirigida por Humberto López, que contiene filmaciones en Granada y donde intervienen Francisco García Lorca, Vicente Aleixandre, José Luis Cano, Manuel Fernández Montesinos, Ana M.^a Dalí y Carmen Ramos. También para televisión (la RAI italiana), se realizó en dos episodios *El asesinato de García Lorca*, (1976), dirigido por Alessandro Cane. En Gran Bretaña se rodó en 1968 un filme producido por la BBC

con dirección de Peter Luke. Era un documental de una hora con reconstrucción y escenas de ficción sobre la vida de Lorca con escenificaciones de poemas, prosas y obras teatrales. Se llamaba *Deep Sound Black Sound*.

En España se cuentan, además de los ya mencionados, *El barranco de Viznar* (1976), cortometraje de José Antonio Zorrilla, que combina pasajes del espectáculo flamenco del conjunto La Cuadra con motivos que aluden a la muerte del poeta. La misma productora (Minus Films de Madrid) produjo en 1977 otro cortometraje titulado *Lorca y la barraca*, que dirigió Miguel Alcobendas. Une las escenificaciones del grupo teatral La barraca con escenas rodadas durante el homenaje popular realizado en Fuentevaqueros en junio de 1977. *España debe saber*, de Eduardo Manzanos (1977) roza en una secuencia datos bastante superficiales sobre la muerte de Lorca.

En 1984, por último, Jaime Camino realiza, para TVE, un filme de 90 minutos que intenta un homenaje a Lorca a través de reconstrucciones de su vida y su obra, donde cobran vida algunos de sus personajes, como el «Amargo». La voz del poeta (en la voz de José Luis Gómez), hilvana la historia. *El balón abierto* (que este es el título) abre sus ventanas sobre Granada y Nueva York... Se escenifican poemas, como el *Romancero* o el *Cante jondo*, obras teatrales (*Bodas de sangre*, *Yerma*, *Bernarda Alba*) y hay imágenes provocativas y contemporáneas de América que sirven de marco a los estupendos versos de *Poeta en Nueva York*. Este filme ambicioso y a caballo entre el documental y la ficción recreada, tiene momentos de gran belleza y otros poco logrados.

En resumen

Como podrá advertirse en esta breve revista de proyectos y realizaciones, el cine se ha interesado, en latitudes diversas, desde Argentina a Marruecos, por la obra dramática y la vida —no menos llena de vicisitudes sombrías— de Federico García Lorca. *Bodas de sangre* ha sido el texto más frecuentado, pero igualmente se podría haber intentado alguna versión de *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*. Es sin duda lamentable que Buñuel no haya podido llevar a cabo su proyecto sobre esta última. En cuanto a su propia vida, que previsiblemente podría llenar varias películas, tendrá en el telefilm de Bardem una posibilidad muy interesante de ahondar en aspectos poco hollados y es seguramente el proyecto que contaría con las mayores garantías de rigor histórico, gracias a las investigaciones minuciosas de Ian Gibson.

A un Dios desconocido es, dentro del cine español, la obra que más profundamente penetra, aunque alusivamente, en lo que Gibson llama la «faceta sombría del artista», en su lucha contra «una moral cerrada».

En cuanto a su guión inédito, es evidente que ahora sería muy poco practicable, ya que está concebido para una época del cine, la muda, que tenía un lenguaje expresivo muy distinto del actual, y que aún entonces, tenía un carácter muy experimental.

Algo se desprende, sin embargo, de esta sumaria historia de las relaciones entre Lorca y el cine: era ya, para él, un arte fascinante que le sugería imágenes poéticas y a la vez podía impregnar algunas de sus soluciones escénicas (por ejemplo en *Así que pasen cinco años*). Y quizá —es imposible saberlo— si la muerte y la guerra no hubiesen truncado a la vez estos primeros acercamientos, Lorca podría haber participado en la creación de un nuevo cine español que se demoraría en una larga noche de censuras.

José Agustín Mahieu