

Secuencia Tercera

Toma 1

**VIAJE A LA LUNA
GUIÓN CINEMATográfico**

Toma 2

PIEZAS LITERARIAS PARA EL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

53

Se dice sobre una calle, ya
mucho de vestida de blanco luce un el
arte fino.

54

A parece una interior que vomita.
y enseña toda la gente del bar que
vomitaba.

*

55

Se dice sobre un ascensor dando
un refrito vomita. Se muere
el colapso interior del ascensor.

~~Se dice sobre un gato
y de los que se los dan a los niños
Estos gatos se mueven sobre el
horizonte de los ojos de los niños
que están en Londres y de los
58
Aparece una cama~~

Página de *Viaje a la luna*, guión cinematográfico escrito por Federico García Lorca, Nueva York, 1929. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Toma 1. *Viaje a la Luna*. Guión cinematográfico

Viaje a la Luna, guión cinematográfico, lo escribe García Lorca en un momento crucial de su obra poética y dramática; ha estrenado ya, antes de 1929, *El maleficio de la mariposa* y *Mariana Pineda*, ha publicado, entre otros títulos, el *Romancero gitano*, al que sus amigos los vanguardistas le critican ser poesía vieja. La llegada a Nueva York, en el año citado, tras la etapa “clasicista” *Odas* (1924-1929) y la de *Poemas en prosa* (1927-1929), significará una variación de sus rumbos poéticos; allí comienza a escribir *El público* y los temas básicos de su futuro *Poeta en Nueva York*. *Viaje a la Luna* se sitúa pues entre dos épocas de su producción poética: final del neopopulismo y comienzo de la etapa surrealista.

¿Qué influencias se ejercieron sobre Federico para animarle a escribir el guioncito? Una primera, ambiental, procedente de Buñuel y Dalí, tras redactar y rodar *Un perro andaluz*. ¿Vio Lorca esta película antes de emprender viaje a Norteamérica?; documentalmente no está probado aunque el granadino pudo haber leído el guión y cuanto ya se había publicado sobre su preparación y rodaje junto a los comentarios verbales de tantos amigos comunes. Una segunda, más concreta, se debe al conocimiento y amistad entablada entre el poeta y Emilio Amero, un diseñador gráfico de origen mejicano que trabajaba como publicista en una firma americana.

El manuscrito de *Viaje a la Luna*, propiedad durante muchos años de la familia Amero fue, gracias a las gestiones de Christopher Maurer, adquirido por la Biblioteca Nacional española, expuesto en el Museo de Arte Reina Sofía y, con posterioridad, publicado en facsímil con introducción y versión de Antonio Monegal³⁷. Hasta llegar a este punto, se sucede una larga historia

37 García Lorca, Federico, *Viaje a la Luna*, Pre-Textos, 1994. Edición, introducción y notas de Antonio Monegal.

de traducciones parciales al inglés³⁸ y otras retroversiones que, naturalmente, desvirtuaban la original expresión del autor.

El original está escrito en un total de 12 hojas, con el rayado peculiar de los cuadernos, y dividido, aparentemente, en 71 apartados; falta una página, perdida, donde debería aparecer el texto correspondiente a los bloques 28 y 29 y el rótulo o letrero “Viaje a la Luna”. Las dos primeras páginas están escritas en el anverso y el reverso; las restantes, sólo en el anverso. La escritura ha sido efectuada con un lápiz de color negro a excepción del título de la obra (en la primera hoja) que aparece en rojo. Todas las páginas presentan tres taladros equidistantes propios de los cuadernos con anillas. El texto, con tachaduras propias de un original, se presenta ológrafo aunque sin firma ni fecha.

Tras la mencionada compra por parte del Estado español del original lorquiano en posesión del artista mejicano, las investigaciones se han orientado hacia el contexto que entonces acogió a Federico y a las circunstancias en torno a la creación del texto cinematográfico. En tal sentido, la primera cuestión se centra en el grupo reunido en torno a la revista *Contemporáneos* (1928-1932) integrada por artistas mejicanos cuyo vanguardismo atacaba el academicismo autóctono de las diferentes artes y, al tiempo, defendía el tipo de cine dirigido por Man Ray, Luis Buñuel, Jean Epstein, Marcel L’Herbier, como instrumento expresivo digno de ser estudiado y practicado según criterio personal.

Emilio Amero, pintor, grabador, fotógrafo, cineasta, era uno de los integrantes del grupo y quien propuso al granadino la elaboración de un texto para hacer con él una película acaso semejante a su 7-7-7, cuyo título hacía referencia a los ritmos y combinaciones ofrecidos por las máquinas tragaperras y otras de

38 Inicialmente, su traducción al inglés, efectuada por Berenice Duncan, sirvió para conocer su composición y características. “*Trip to the Moon*. Filmscript by F.G.L., translated by Berenice G. Duncan”, *New Directions*, 18, 1964, págs. 33- 41. Por su parte, la hispanista Marie Laffranque ofreció su versión con las dos terceras partes del original lorquiano, según texto proporcionado por Amero, “en copia levemente retocada”, completándola con traducción del inglés. Laffranque, Marie, Braad Editions, Loubressac. En España, José Francisco Aranda ofreció una adaptación castellana en retroversión del inglés según la versión de Duncan. Aranda, José Francisco, *Papeles Invertidos*, n.l. IV-V, Santa Cruz de Tenerife. Las *Obras Completas* lorquianas de Editorial Aguilar, al cuidado de Arturo del Hoyo, incorporaron el texto por primera vez, en la edición del cincuentenario (1986): F.G.L. O.C., Aguilar, 1986, vol. II, págs. 1139-1148. Del mismo modo, lo encontramos en F. García Lorca, *Obras Completas*, II, Edición de Miguel García-Posada, Galaxia Gutenberg, págs. 264-278.

Con posterioridad a la adquisición española del manuscrito, Maurer lo publicó en F.G.L., *Collected Poems*, Edición de Ch. Maurer, Farrar Straus Giroux, New York, 1991.

semejante funcionamiento. Hasta aquí lo habitualmente reseñado sobre quién, cuándo y cómo estimuló a Lorca a escribir para el cine. Las cosas no parece que fueran tan simples. Un artículo firmado por Carlos Mérida en 1932³⁹ ilustra sobre las actividades artísticas de Amero con especial atención a su experiencia fotográfica y cinematográfica. Respecto a la primera, incluye referencias a la foto hecha por el mejicano al español⁴⁰, “tan acertada en su juego de luces y sombras” (¿es justa correspondencia la inclusión del nombre del artista en “Fábula y rueda de los tres amigos”, de *Poeta en Nueva York*: Enrique, Emilio, Lorenzo?⁴¹); por lo que afecta a la segunda, se componía de breves cintas tituladas *Río sin Tacto*, 3-3-3, *Despedida* que son “motivo de goces visuales, de imágenes sucesivas que alcanzan los linderos de lo poético y que actúan en el dominio del pleno surrealismo: poesía, imágenes, invenciones...”. El articulista aclara cuestiones, relativas a la autoría, de significativo calado: la primera cinta está “realizada en colaboración con Gilberto Owen ”mientras que, en referencia a la última, señala que “con argumento de Federico García Lorca”. Otros párrafos del artículo descubren apartados y composiciones de *Río sin tacto*: “1. Hombre de la luna. 2. Sombra humana contra el disco de un reloj. (...) 1. Caída del hombre de la luna. 2. Cuando cae de frente se acelera su caída (...) se sostiene ingrávido en el aire y en el vacío haciendo su caída extremadamente lenta”. Por el contrario, nada dice, salvo lo indicado, de *Despedida*, el argumento lorquiano. Sin duda, la información del articulista procede del conocimiento de la obra comentada pero, acaso también, de la amistad con el autor, de quien ya ha escrito en otras ocasiones según él mismo afirma y, en consecuencia, el resultado deviene en elogioso artículo.

Para los seguidores de Lorca y de su periplo neoyorquino, las preguntas surgen de inmediato: ¿cuál es el argumento lorquiano con este título?, ¿qué película se hizo con él?, ¿tiene algo que ver con *Viaje a la Luna*?, ¿es una parte

39 Carlos Mérida, “Fotografía y Cinematógrafo. Emilio Amero”, *Revista de Revistas*. México, 11 de diciembre de 1932, p. 1178.

40 Publicada en *El Universal Ilustrado*, n° 815, México, 2 de diciembre de 1932. Reproducida en F. García Lorca / F. Amat (1998): *Viaje a la luna*, Barcelona, Edicions de L'Eixample S.L. Última ilustración (sin paginación).

41 Obsérvese las referencias a Emilio a lo largo del poema. Lorca juega con las variantes en cada estrofa: “Estaban los tres helados (...) quemados (...) enterrados (...) momificados... Y, respectivamente, va enunciando de Emilio “por el mundo de los ojos y las heridas en las manos”, “por el mundo de la sangre y los alfileres blancos”, “en la yerta ginebra que se olvida en el vaso”. Y en otro verso el poeta añade: “Yo había matado la quinta luna”. Federico García Lorca (1996), *Obras Completas*, I, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, págs. 513-515.

del mismo, la que en alguna ocasión, antes de la muerte de Federico, Amero comenzó a filmar? Las respuestas, por ahora, quedan en el aire.

Que el guión de Lorca comenzó a rodarse tras su estancia neoyorquina lo evidencian las fotografías de Lola Álvarez Bravo: la primera reúne al grupo de cineastas alrededor de la cámara de 16 mm que, colocada sobre aparatoso trípode, establece un eje vertical a cuyos lados, en simetría semejante a la establecida por el cineasta en sus rítmicas películas, Amero, con gafas de concha y bilbaína, es rodeado por seis hombres, sentados tres a tres a su izquierda y derecha, tres a tres con corbata y sin ella, sobre un fondo de pared del que resaltan las figuras, puestas de pie, de dos mujeres, una de blanco y otra de negro; el suelo, con alfombra de esparto, acoge numerosos papeles todos con el dígito 13. La segunda foto responde a un decorado en exteriores (patio o terraza de una casa) donde, sobre la misma alfombra, se ve una cama, tomada en ángulo picado, y, a su alrededor, abundantes carteles con los números 13 y 22, junto a otros elementos decorativos. Una diferente fotografía, complementaria a las anteriores, muestra, en primer plano, un par de zapatos (uno de mujer y otro de hombre) diferentes.

El coautor de *Río sin tacto*, Gilberto Owen Estrada era también un sudamericano vecindado en Nueva York donde ejercía funciones burocráticas en el consulado mejicano y creativas en los grupos artísticos vinculados a *Contemporáneos* y otros semejantes. La amistad con Amero está suficientemente probada así como el carácter de la obra literaria, con fines cinematográficos, que éste escribió para aquél.

El artículo de Guillermo Sheridan, “Gilberto Owen y Federico García Lorca viajan a la Luna”⁴², se interesa por los guiones lorquiano y oweniano enjuiciando el momento de las respectivas creaciones y estableciendo significativas relaciones entre Amero-Lorca-Owen. Desde el primer momento, el autor parece dejar claro la simpatía por la obra de Owen y, en lo relativo al guión (o guiones), también la prioridad de su creación.

Diversos investigadores han descrito el espectáculo existente en Coney Island, ciclorama donde se combinaban teatralidad y mecanismos; Sheridan establece relaciones entre estos elementos y afirma: “Los trabajos de García Lorca y Owen se cruzan desde ahí: el viaje por el ciclorama *Trip to the Moon* culminaba en el palacio del *Man in the Moon*, protagonista de la leyenda popular anglosajona”. Alguna carta de Owen a Xavier Villaurrutia explica que su guión ya está terminado en el verano de 1928; y alguna de Lorca a Dalí, escrita desde Granada (verano de 1930), alude a la “pequeña película” que ha hecho

42 Revista *Vuelta*, n° 258, México, Mayo, 1998, págs. 16-22.

con un poeta negro⁴³. La hipótesis de Sheridan es que Amero le muestra a Lorca el guión de Owen y le propone trabajar sobre él para obtener otra versión acaso más expresiva o más económicamente filmable. Que Amero trabajó el original lorquiano lo demuestra la versión traducida, técnicamente ampliada y publicada, en 1961, en la revista neoyorquina *New Directions*, al margen de los dos intentos de filmación que, en fechas diferentes (antes y después del asesinato de Federico), efectuó. Luego, Sheridan establece comparaciones entre *Línea*, un libro de Owen en prosa poética, y *Viaje...*, el texto de Lorca; más allá de imágenes retóricas pertenecientes al común lenguaje simbólico de la época, enumera un conjunto de elementos, de semejanzas y parecidos más que razonables. Y para ello echa mano de diversos ejemplos de esos textos para concluir que ambos autores trabajaron en una tarea común, acaso sin saberlo, y en la que Amero, tras la trágica muerte de Federico, publicó el trabajo de éste y se olvidó del de Owen.

El articulista no oculta sus opiniones sobre *Viaje a la Luna*; por el contrario, lamenta la pérdida de buena parte de los de Owen, su defendido:

En rigor, antes que un guión, se trata de una secuencia de imágenes de empeñosa textura onírica, sumariamente esbozadas, que darían si acaso una docena de minutos en la pantalla en un apretado montaje de disolvencias, sobre-exposiciones y cortes tajantes, sin argumento convencional, pero nutrido de analogías, libres asociaciones y torturada simbología sexual. Francamente, confesaré que no me parece gran cosa: un simpático atado de materia prima para el desglose freudiano⁴⁴.

Al margen de cuantas justificaciones pretendan limitar la originalidad creativa de Federico en este guión, hay algunos textos propios que, a priori y a posteriori, confirman la capacidad del autor para concebir situaciones del mejor cine silente (“Diálogo de los cartujos”, “Diálogo de los dos caracoles”⁴⁵) y su interés por figuras, símbolos, personajes y recursos utilizados en su guioncito. Léase a tal efecto el texto inacabado *Diálogo con Luis Buñuel*, escrito hacia 1925, donde se esboza una conversación entre tres dialogantes, Luis (Buñuel), Augusto (Centeno) y Federico (García Lorca); transcurre en una “habitación

43 “Deseo que conozcas mis cosas nuevas, así como la pequeña película que he hecho con un poeta negro de Nueva York, que se estrenará cuando yo vuelva en un cine admirable de la calle 8 donde dan todas las producciones rusas y alemanas”. Carta “A Salvador Dalí”. F. García Lorca, *Obras Completas*, III, pág. 1173.

44 Sheridan, a. c., 14.

45 F. García Lorca (1996), O.C. II, págs. 189 y 191 respectivamente.

blanca con los muebles de pino” por cuya ventana se ven “largas nubes dormidas”. El tema se centra en una amistosa discusión sobre los viajes; para Luis, constituyen “una obsesión”, Augusto, quisiera viajar “a ciertos países” y Federico prefiere “viajar alrededor de mi jardín”⁴⁶.

¿Es *Viaje a la Luna* (1929) una de las respuestas a este deseo? Las otras serían cuantos elementos comunes forman parte del guión y, al tiempo, de *Poeta en Nueva York* y *El público*.

Viaje a la Luna se sirve de una simbología muy compleja que, si de una parte rinde tributo a la época, de otra, sugiere una crisis de identidad desarrollada en un clima angustioso donde los factores relativos a la violencia (resultado de la dialéctica mantenida entre el fatum del amor y la muerte) y a la sexualidad remiten a una biografía interior de su autor, como ocurre con cierta poesía de tema cinematográfico a la que Gubern⁴⁷ cataloga como “alusión ontológica” y Pérez Bowie⁴⁸, siguiendo a Weistein, denomina de “recepción productiva”, “... en la medida en que los universos contemplados en la pantalla actúan como desencadenantes de una escritura que, a la vez que los mimetiza y asimila, se sirve de ellos como moldes sobre los que se vierte la personal problemática del poeta”. Y es que en obras como *Viaje a la Luna*, *El público*, *Muerte de la madre de Charlot*, el proceso de identificación de Lorca con sus criaturas de ficción revela su crisis de identidad, semejante a la expresada por Cernuda respecto a los grandes divos del cine norteamericano o por Alberti en los personajes de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

Atendiendo a su estructura y composición, *Viaje a la Luna* está integrado por una serie de textos numerados: del 1 al 71; si seguimos el facsímil del manuscrito, el nº 2 se ha escrito sobre el párrafo primero por lo que según la versión se optará por dividir éste de un modo u otro; por su parte, los números 23 y 32 se han utilizado dos veces mientras que el nº 44 falta. Si consideramos estas repeticiones o ausencias como errores o descuidos del autor, debería, pues, aparecer un número más, 72 en total.

Convencionalmente podemos llamar “apartados” a cada uno de los textos numerados que arbitrariamente ha manejado el autor. Son, pues, apartados de

46 F. García Lorca (1996), O.C. II, pág. 637.

47 Gubern, Román (1999), *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Anagrama, pág. 36.

48 Pérez Bowie, J. A. (2003), “Rafael Alberti y el cine. Textos y contexto”, *Aire del Sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, Ed. de F. J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, Fundación CajaMurcia, pág. 304. El autor y la obra mencionada por este investigador es Ulrich Weistein (1975), *Introducción a la literatura comparada*, Planeta.

un “guión literario” y, en consecuencia, meras indicaciones para el hipotético realizador cinematográfico que, a su criterio, podrá estructurar, rodar y montar el conjunto numérico existente en *Viaje a la Luna*. Así lo han desarrollado las versiones existentes dirigidas por Javier Martín Domínguez (*Eclipse*, 1997) y Frederic Amat (*Viaje a la Luna*, 1998).

La composición del guión, desde un punto de vista externo, puede dividirse, según lo hace el autor, en dos grandes bloques separados por el título del guión; en el primero, se incluyen los veintinueve primeros apartados y en el segundo, los restantes hasta el final. Escenas que suceden tanto en el interior como en el exterior, en pasillos y avenidas, se combinan con las de un niño que llora y una mujer que le pega, con gusanos de seda, gotas de tinta y peces en agonía, junto a dos personajes destacados, “un hombre en bata” y “un muchacho en traje de baño”; aquél le ofrece un “traje de arlequín” a éste, que lo rechaza; un plano caleidoscópico cierra la primera parte mostrando a cien peces en agonía. A partir de aquí se ofrece un interior en el que lloran dos mujeres; una mujer de luto cae por la escalera; aparece el muchacho con el traje de arlequín y otro hombre con músculos y venas muy marcados. Escenas nocturnas de unos personajes en la calle, luego en un bar; se muestran en superposición, con objetos y personas, pájaros muertos, trenes. Una muchacha huye con el arlequín; éste la besa y a continuación quiere herirla; el arlequín resulta ser el hombre de las venas, disfrazado, que acaba muriendo. Un personaje de bata y una joven de negro ridiculizan al muerto. Se besan ante la tumba de un cementerio⁴⁹.

Son muy escasas las referencias espaciales concretas; en el apartado nº 7, se refiere a Broadway; podría deducirse que el escenario de los hechos es para el autor la América compleja y violenta de “la gran depresión” ocurrida en octubre de 1929, al poco tiempo de su llegada a Nueva York. Los lugares urbanos, avenidas, calles, bar, cementerio, se combinan con los animales, peces, gusanos, serpientes, cangrejos, sapos, de manera que los primeros quedan impregnados de la repugnancia suscitada por los segundos mediante una evidente sinestesia. El contraste se efectúa del mismo modo entre “personajes”, hombre de bata, muchacho en bañador, mujeres llorosas, y “objetos”, traje de arlequín,

49 Marie Laffranque resume así el argumento: “choque inicial, búsqueda angustiada del amor sexual a través de tres intentos o experiencias frustradas, desilusión final y muerte”. Divide el guión en “cinco partes o episodios de variadas secuencias: tabús sexuales, miedo y castigo inicial; asesinato de la inocencia: el deseo manchado y ahogado; calle del desamparo: desnudez, desorientación y vacío; búsqueda y careta: impotencia, crueldad, frustración; doble desposeimiento y muerte”. Laffranque, M., *Equivocar el camino...*, Travaux de L’Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982.

calavera, espirales de alambre; no existen entre unos y otros afinidades lógicas pero sí ofrecen imágenes llenas de fuerza plástica suficientemente elocuentes para prescindir de cualquier diálogo.

Algunos de los elementos utilizados en *Viaje a la Luna* responden a significados simbólicos con abundantes precedentes en la obra lorquiana; la Luna, identificada con la muerte, puede encontrarse en *Canción para la luna* y en *Bodas de sangre*; con valores eróticos en *Poema del cante jondo*; y además, con fecundidad y esterilidad, vida y naturaleza, belleza y mujer apocalíptica. En el guión, Federico ha manejado el sustantivo desde el mismo título de la obra a los diversos apartados de ella; así, en el 17 y 18 aparece como el resultado de una transformación que, a su vez, resulta nuevamente transformada: “cabeza muerta” – “cielo con luna” – “cabeza que vomita”; del mismo modo, en el 45, uno de los más complejos en su composición, los sucesivos planos deben ir presentando a tres hombres cuyas miradas a la luna harán que ésta aparezca alternadamente en la pantalla, como tal, o dando paso a una cabeza de pájaro y, en último lugar, a un órgano sexual y “el sexo en la boca que grita”. El apartado 71, “Y al final con prisa la luna y árboles mecidos por el viento”. Las connotaciones anteriormente apuntadas se insinúan también en este texto donde el autor no ha querido prescindir de un símbolo preferido en su poesía.

El pez es también referente numerosas veces utilizado, incluso el “pez luna”; así ocurre en *El público* donde la “Figura de Cascabeles” en conversación con la “Figura de Pámpanos” pregunta: “-¿Y si yo me convirtiera en pez luna?” (...) tú me contestarías: “-Yo me convertiría en una bolsa de huevas pequeñas”⁵⁰. En el guión aparece la “doble imagen del pez” en los apartados 13 y 24; la introducción finaliza, precisamente, con una serie de planos de peces que no son ahora medios para metamorfosearse en otras cosas, sino signos connotados de fecundidad que se superponen a la muerte; muerte y fecundidad que se alternan generando nuevos peces para acabar mostrando una agonía colectiva expresada por medio de un plano caleidoscópico de palpitante fuerza plástica.

Los numerosos apartados del guión son como un poema en el que la violencia es el resultado de la dialéctica mantenida entre el fatum del amor y la muerte; el final del trabajo muestra a “el hombre de las venas muerto sobre periódicos dispersos y arenques” mientras que “un muchacho con una bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro” se besan entre risotadas; la escena tiene mucho de escenario romántico, debidamente distanciada por un

50 García Lorca, F. O.C., II, págs. 612 y ss.

toque tan sarcástico como cinematográfico: la tumba es también el lugar en el que los amantes pueden besarse apasionadamente. Al “beso cursi de cine” sólo puede suceder el paisaje con “luna”. Los elementos eróticos se hacen también presentes: el perfil de los pechos femeninos, las partes sexuales de la mujer y del hombre aparecerían en la pantalla como resultado de transformaciones y metamorfosis, pero siempre con el valor inequívoco de lo que realmente significan.

En el apartado 3 y 23 maneja el blanco y el negro con valor de contraste aplicado a prendas como calcetines y bañadores; se precisa en repetidas ocasiones el color de los trajes, blancos o negros. Por su parte, los números “13” y “22” los usa el escritor para comenzar el guión; los muestra danzando como si de un filme de animación se tratara; esta prosopopeya es un precedente de la capacidad de vida con la que va a dotar el autor al resto de objetos y cosas manejados en el intento de película. Los números citados parecen tener para Lorca un especial atractivo y no ser fruto de la casualidad su elección; ya en *Suicidio en Alejandría* automóviles, tienda y kilómetro quedan identificados con tales números.

Como antes hemos dicho, el guión goza de una presencia exultante de lo fisiológico y lo anatómico: el vómito es recurso varias veces manejado como eficaz expresión de la repulsión sentida por el discurrir de la vida, de la ciudad; tal vez sea el precedente de *Paisaje de la multitud que vomita* (Anochecer de Coney Island) de *Poeta en Nueva York*, donde dice: “yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita”⁵¹; del mismo modo, músculos, venas y tendones, son los elementos designativos de uno de los personajes principales.

La sugerencia de Amero convierte a Lorca en escritor para el cine; es en este guión donde Federico más ampliamente ha manejado los elementos propios de este lenguaje de imágenes con los recursos específicos del cinematógrafo mudo. Ocasionalmente fusiona lo literario con lo técnico o aclara aspectos de la planificación y del montaje; así, usa más de diecisiete veces el “fundido encadenado” o la “sobreimpresión” (en término lorquiano “se disuelve”), donde la progresiva desaparición de una figura da paso a la presencia de la siguiente.

En otras ocasiones se alude a la función y uso de la cámara (o la máquina, así nombrada también): “recorrido por la máquina” (6), “la máquina recorre con rapidez” (12), “baja y sube” (34), “la cámara enfoca desde abajo (41); al ritmo: “a ritmo acelerado” (34); a las características del plano, siempre denominado “gran”: “al final un gran plano de un ojo...” (13); al objetivo, que es cubierto por elementos (peces y pájaros en agonía) que se acercan hacia él:

51 García Lorca, F. O.C., I, pág. 474.

“Pez vivo sostenido en la mano... hasta que muera y avance la boquita abierta hasta cubrir el objetivo” (27).

También se recurre al lenguaje escrito para señalar enfáticamente aspectos diversos; así en los apartados 5, 14 y 15 las palabras “Socorro Socorro Socorro”, o en el 32 (bis) y 64, el juego de carteles con “Elena, Helena, Elhena, el Hena”.

Un complemento literario oportuno para mejor acercarse a *Viaje a la Luna* lo constituye la conferencia de Federico “Un poeta en Nueva York”, donde comenta su experiencia neoyorquina y apunta la procedencia de los poemas según su conocimiento de la vida americana.

En su trabajo sobre *Viaje a la luna*, Kevin Power se detiene a considerar las imágenes y preocupaciones estéticas de la obra lorquiana durante la época 1928-1931; *Las tres degollaciones* marca una nueva etapa; las imágenes utilizadas alternan crueldad y humor, ternura e ironía; según García Lorca “responden a su nueva manera espiritualista” en la que la emoción se desliga del control lógico pero apoyándose en la lógica poética. Mediante la subconsciencia muestra una visión de la realidad distinta a la cotidiana. *Así que pasen cinco años* presenta imágenes de muerte y desesperación en la persona de un joven agobiado por obsesiones. Para Power, “la imagen surrealista aparece como respuesta natural a esas tensiones. Dado que sus impresiones más fuertes se manifiestan sobre todo de un modo visual en su obra, el plano cinematográfico pudo ser una herramienta adecuada para su inclinación al enmarcamiento y estilización de la imagen”. Del mismo modo, señala que las técnicas manejadas por Cocteau en el dibujo y en la poesía gráfica debieron interesar a Lorca; el escritor francés, en 1920, tituló una revista *Le Coq* y el granadino bautizó a la suya *gallo*⁵².

Por su parte, Marie Laffranque en su estudio *Equivocar el camino. Regards sur un scénario de F.G.L.*, analiza el texto lorquiano desde una perspectiva estructural, en íntima conexión con los elementos biográficos más pertinentes y el resto de la obra del poeta. Entre otros muchos aspectos, la hispanista pone de manifiesto el valor artístico que el cine tiene en la época, el interés de Lorca en manejar recursos gráficos para su obra, su intención de utilizar el cine entre sus actividades artísticas, la influencia de Amero en el tipo de expresión y estética utilizado; del mismo modo, puntualiza oportunamente ciertos elementos expresivos existentes en el guión, desde signos (Helena⁵³) y números, a

52 Power, Kevin, “Una luna encontrada en Nueva York”, *Trece de Nieve*, nº 1-2, Madrid, 1976.

53 Elena, acaso en referencia a la esposa de Emilio Aladrén o al primer nombre de Gala Dalí.

dibujos, referencias eróticas y religiosas, así como los recursos específicamente cinematográficos⁵⁴.

Para Eutimio Martín el propio guión puede aclarar, por su carácter visual, ciertos momentos de la obra lorquiana. Así, los apartados 14 y 15 le sirven para explicar por “la elocuencia insustituible de la imagen”, el valor del sintagma “la planta del pie” cuando comenta el verso “noche de los tejados y la planta del pie” de la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*: “La frustración amorosa, la sensación insoportable de soledad, ocurre cuando en lugar de la mano tendida no se nos ofrece a nuestra angustia más que la planta del pie, indiferente, que pasa sin reparar en nosotros”. En el guión dice: “Cada letrero de ¡Socorro!, ¡Socorro! se disuelve en la huella de un pie”. Del mismo modo, el hispanista señala la deuda de Lorca para con Víctor Hugo cuando explica el significado y valor de “las escaleras” en *Tierra y Luna, Poeta en Nueva York* y *Así que pasen cinco años*; aunque la fuente hugoliana de esta recurrente imagen suena muy atenuada cuando la protagoniza la lorquianísima luna y es ella quien sube y baja sin cesar las fatídicas escaleras. Y ¿qué decir de la distancia formal que separa los versos matrices franceses de esa cámara que reemplaza a la luna en el guión cinematográfico *Viaje a la Luna* con su incesante subir y bajar por las escaleras según leemos en las secuencias números 34 y 35?⁵⁵.

Antonio Monegal, en su introducción a la edición de *Viaje a la Luna*⁵⁶, titula un apartado “Entre el papel y la pantalla”; en 1994, aún no se había rodado ninguna versión cinematográfica aunque no habían faltado proyectos desarrollados que se quedaron en eso faltos de un presupuesto necesario⁵⁷; la película no existía, el guión no había sido rodado y por ello quedaba excluida en la historia del cine. A esta cuestión propuesta por él mismo, el investigador señala el carácter híbrido del texto, “a mitad de camino entre el cine y la literatura” por lo que considera que el valor del mismo no se agota “en lo que de arqueológico pudiera tener para una revisión de la obra del poeta, sino que quizá resida en su indefinición, en haberse quedado en lo que es: simplemente un esbozo de guión, un texto abierto a la vez a lo literario y a lo cinematográfico”.

54 Laffranque, M., *Equivocar el camino...*, Travaux de L'Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982.

55 Martín, Eutimio, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Siglo XXI, 1986, pág. 292.

56 Monegal, A., *Viaje a la Luna*, Pre-Textos, 1994, págs. 12 y 13.

57 Utrera, Rafael, “Viaje a la luna. Pantalla blanca para el guión de García Lorca”, *Ínsula*, nº 488-499, Julio-Agosto, 1987.



FGL: de Granada a la luna, Granada, 1998.

Tierra y luna, José Sánchez-Montes. El mundo de las luciérnagas, Francisco L. Rivera.

Paraíso cerrado, José Ángel Arias. Los remotos países de la pena, Javier Codesal.

El primer deseo, Colectivo La Sombra. El número dos, Rosa Vergés.

Paisaje de la multitud, Antonio Cano. Hombre que parece Lorca-luna, José Ramón da Cruz.

La curva de suspiro y barro, Francisco L. Rivera. Balad, balad, balad caretas, Rafael Goicoechea.

Tierra quemada, Carmen F. Sigler. El último regreso, Mariano Barroso.

Toma 2. Piezas literarias para el audiovisual contemporáneo

La conmemoración del nacimiento de García Lorca en su centenario, 1998, permitió una diversa utilización de aspectos personales y literarios mediante los que el audiovisual contemporáneo, con sus múltiples facetas de géneros y tecnologías diversas, conformaron una universal iconografía de Federico donde hombre y obra se manifestaron en sus aspectos más conocidos o, por el contrario, más secretos.

Su dramaturgia, su poética, encontraron un modo diferente de expresión y de comunicación con un público, otro público, acostumbrado ya a modos de recepción conformados por canales tan diversos como heterogéneos; para decirlo con palabras de Piero Menarini al referirse al teatro lorquiano y a su incidencia en la sociedad, “debe suscitar y provocar una diferente alternativa”⁵⁸ y, consecuentemente, la modificación de tantos elementos que van desde la estructura del espacio a los plurales modos de montaje. Acaso en este sentido, la obra de Lorca ha encontrado unas formas de representación intuitivas y explicitadas por el autor en su guión *Viaje a la Luna* donde, en opinión de García-Abad, “aparece en su universo creador como un nuevo cauce de expresión *metaficcional* muchos de cuyos motivos podemos rastrear en su teatro y en su poesía de vanguardia”⁵⁹.

Cuando Amero solicitó de Lorca unas características para el guión lo hace en 1929, momento inicial de la industrialización del cine sonoro; la simbología, expresión y estética utilizada es peculiar del lenguaje del cine mudo, aún más de un tipo de expresión, elocutiva y narrativa, cuyos modelos están en Ray, Epstein, Clair, y otros mencionados anteriormente. Parece evidente que tales modelos constituían los paradigmas dignos de ser seguidos por el artista mejicano. Y ello con la técnica propia de un cine tendente a desaparecer en el mercado y elaborada o resuelta por un cineasta cuyo manejo de ciertas mixturas le resultaban complicadas. Dicho de otro modo, la sintaxis del mudo conllevaba no utilizar banda sonora (verbal y musical) y, naturalmente, estar filmada en blanco y negro, además de resolver otras dificultades técnicas con la cámara y moviolas adecuadas. Amero nunca terminó su trabajo, habiéndolo

58 Menarini, Piero, “Federico García Lorca y el teatro de su época. En torno al sueño de la vida”, *Teatro, Sociedad y Política en la España del Siglo XX*, Coordinación y Edición: Vilches de Frutos, M^a F. / Dougherty, D., Boletín de la Fundación Federico García Lorca, n^o 19-20, 1996, pág. 153.

59 García-Abad García, M^a Teresa, *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro, cine*, Fundamentos, Madrid, 2005, págs. 42-43.

intentado en dos ocasiones, ni permitió que otros lo hicieran por disponer poco solidariamente del original lorquiano reservándose para sí.

Que la suerte conservara el texto y éste pasara a propiedad del Estado español es lo que ha propiciado que, como decimos, con ocasión del centenario lorquiano, algunos tuvieran la intención de llevarlo a la pantalla y, finalmente, lo llevaran. Los proyectos de Javier Martín Domínguez y Frederic Amat han dado como resultado dos películas con títulos distintos: *Eclipse* (1997) y *Viaje a la Luna* (1998).

En ambos casos los trabajos de “adaptación” y filmación se resuelven con los recursos y técnicas que no sólo el cine sino el audiovisual contemporáneo⁶⁰ pone a la disposición de un rodaje. En opinión de Amat: “mediante el montaje, el movimiento y la yuxtaposición de imágenes cargadas de sugerencias en el repertorio simbólico lorquiano, lleva a cabo una representación metafórica del deseo y de su frustración. Se puede interpretar como un viaje hacia el objeto del deseo, inalcanzable, en el que se lucha contra violentos obstáculos y mediante el cual se revela un conflicto sexual con manifiestas connotaciones homoeróticas”.

Los elementos decorativos suponen una formulación concreta de las sugerencias lorquianas del mismo modo que la elección de los personajes y, sobre todo, su composición y vestimenta resuelven pragmáticamente cuanto el texto apunta o sugiere. Las nuevas tecnologías crean disolvencias, encadenados, fundidos, etalonajes, marcas de color, plural composición de los mismos, raccord diversos, etc., según convienen a las unidades narrativas marcadas numéricamente por el autor del guión. De otra parte, la banda sonora, ritmada según momentos y carácter secuencial aporta ambiente y dramatismo, dílogos icónico-sonoras, subrayado de momentos, etc. añadiendo una connotación más al carácter del discurso cinematográfico y, ajeno, según se ha dicho, a la concepción lorquiana del poema.

El “documental”, la “ficción”, la “adaptación”, la “musicación” (permítanos la utilización de tales términos a pesar de su ambigua significación) son algunos de los “géneros” utilizados por los cineastas para versar sobre el personaje, el mito, el residente, el dibujante, el amigo, el autor, el director de escena, el asesinado, además de sus viajes, sus canciones, sus amistades, sus amores, sus miedos, su poética, su dramaturgia, su familia, sus gustos, sus manías, sus inquietudes, sus torturas, ...Sirvan como ejemplo algunos títulos del audiovisual

⁶⁰ Para otras cuestiones sobre el guión y la versión de Amat véase García-Abad, María Teresa (2005), o.c., págs. 42-58.

contemporáneo: *Federico García Lorca. Retrato de familia* (Nicanor, 1998)⁶¹, *Lorca: Así que pasen cien años* (López-Linares y Rioyo, 1998)⁶², *Los viajes de Lorca: Lorca en Nueva York* (Palacios, 1998), *Lorca y La Habana* (Tabio, 1998) y *Lorca en el Río de la Plata* (Mignogna, 1998)⁶³, *FGL: De Granada a la Luna*:

61 Federico García Lorca fue abatido por los disparos de un improvisado pelotón de fusilamiento cuando apenas contaba 38 años de edad, al inicio de la Guerra Civil española. Poeta, renovador del teatro, pianista, director, conferenciante y dibujante extraordinario, fue considerado por sus amigos Dalí y Buñuel como una fuerza creativa de dimensiones casi cósmicas. La película no sólo relata su vida a través de los testimonios de los familiares y expertos más cercanos al poeta, sino que nos guía con las palabras y poemas del mismo Lorca hacia los misterios más fundamentales de la existencia humana: la extrañeza de la naturaleza, los demonios de la identidad personal, la creación artística, el sexo, la infancia y la muerte.

62 Una mirada a sus músicas, sus dibujos, sus retratos, sus casas y sus viajes reales –más alguno imaginario– a partir de los documentos de una vida apasionante. La historia lorquiana, más allá de lo universal de su poesía, de su teatro, sigue presente en muchos espacios reconocibles y reconocidos. Lorca recordado en su centenario desde el lado que ha dejado su recuerdo en su paso por la vida –no solo como poeta, como dramaturgo–. Se quiere mostrar desde ese lado itinerante de hombre mestizo, de viajero que fue llenando su vida también en sus dibujos, en sus canciones. Un documental con grabaciones en los lugares de su vida itinerante, la memoria recuperada con entrevistas y documentos de los que le conocieron, el riquísimo material gráfico, filmado y sonoro que muestra lo apasionante de una vida demasiado corta.

63 *Lorca en Nueva York*. Nueva York, la belleza de su contorno de rascacielos afilados, el frenesí de su ritmo trepidante, los tremendos contrastes de sus calles... Un nuevo mundo que cambió el estilo de Federico García Lorca proclamando su madurez artística es el protagonista de esta pieza. La obra de Lorca tiene un antes y un después del viaje a Nueva York en 1929-30. Para comprender lo que supuso para el poeta su estancia en la gran metrópoli de Occidente, el programa rastrea su esencia desde dos puntos de vista: la interiorización que la urbe provoca en la vida del poeta y la exteriorización de imágenes, pensamientos y metáforas generadas por la ciudad en su obra.

Lorca y La Habana. El realizador cubano Juan Carlos Tabio plasma en imágenes, sensaciones y testimonios la visita que Federico García Lorca realizó a La Habana en 1930. El cineasta desgrana el recorrido de Federico por la isla, en un entramado documental. Imágenes de La Habana y música de danzón. Así da comienzo este viaje que más de 60 años después evoca el que emprendió el poeta. Federico llegó a Cuba para dar unas conferencias en la Hispanocubana de Cultura. Durante su estancia en la isla pudo conocer a personalidades sobresalientes de su cultura, como la familia Loynaz, y visitar numerosos enclaves que marcaron una parte de su obra.

Lorca en el Río de la Plata. Federico García Lorca llegó a Buenos Aires en octubre de 1933. Recuperar el recuerdo de su estancia en la capital, de los amigos de entonces, de las experiencias vividas en sus calles y en sus cafés. Además de mostrar ante la cámara los lugares emblemáticos del Buenos Aires de los años 30 que Lorca conoció, el director sitúa el centro neurálgico del documento en torno a una tertulia, la que sostienen

Tierra y Luna, El mundo de las luciérnagas, Paraíso cerrado, Los remotos países de la pena, El primer deseo, El número dos, Paisaje de la multitud, Hombre que parece Lorca-luna, La curva de suspiro y barro, Balad, balad, balad caretas, Tierra quemada y El último regreso (Sánchez-Montes, Rivera, Arias, Codesal, La Sombra, Vergés, Cano, Da Cruz, Giocoechea, Sigler, Barroso, 1998)⁶⁴, FGL: *Imágenes, palabras* (Zarza, 1998)⁶⁵, *Tardará mucho tiempo en nacer* (Calabuig,

personalidades de diversos ámbitos culturales de la ciudad porteña en el bar Tortoni. Alrededor de la mesa, la conversación gira en torno a un único motivo: Federico García Lorca. Para ilustrarla, allí sentados están la actriz Cecilia Roth, los actores Víctor Laplace y Alejandro Urdapilleta, el escritor Pedro Orgambide, el poeta Jorge Bocanera, la artista plástica Renta Schussheim y el pianista Antonio de Racco.

64 *FGL: de Granada a la luna* es un proyecto multimedia, en el centenario de Federico García Lorca, que incluye un doble disco compacto, doce piezas de video-creación, un documental, un CD-Rom interactivo, conciertos y exposiciones. La vida y la obra de FGL tienen una continua referencia a sus viajes, para los que Granada se reserva el papel de estación de partida y, también, de último destino. Ese concepto del viaje inacabado, parcialmente satisfactorio, parcialmente frustrado, se nos alcanza como una de las más trascendentes experiencias en la vida de Lorca. Con este elemento –el viaje– como base del trabajo se traza una serie de doce piezas que discurren paralelas al paradero de FGL. Cada una de ellas contiene uno o varios poemas de Lorca que han sido compuestos e interpretados musicalmente por reconocidos artistas. Con esas composiciones y su imaginación, diversos creadores audiovisuales y directores de cine españoles han elaborado una obra de videoarte que puede ser contemplada aisladamente o dentro del contexto global del relato que se pretende contar.

65 *FGL: Imágenes, palabras*. La filmación, realizada como complemento de una exposición itinerante, es una pieza condicionada a una duración (visionarla en el contexto de una sala) y a unos contenidos complementados a los desarrollados en los paneles gráficos para un público no especializado. Esta se inicia con las palabras del poeta: “Muchas veces, un pueblo está dormido como el agua de un estanque en un día sin viento”. Imágenes filmadas por su amigo el cineasta José Val del Omar se acompañan con música del compositor Manuel de Falla. Primeras imágenes que representan momentos de la infancia, continuando con el Madrid, de las vanguardias y verbenas, filmadas por Ernesto Giménez Caballero y Juan Guerrero Ruiz filmando a los compañeros de su generación, Guillén, Salinas, Altolaguirre, Alberti y Cernuda. Otras imágenes reflejan su relación con Salvador Dalí, su crisis sentimental ilustrada con sus dibujos, ambientado con el cante de *La niña de los peines*. La ciudad de Nueva York. “La Barraca”. Se escuchará la voz de Fernando de los Ríos, ministro que hizo posible este proyecto (1931-1933), parte filmada por Arturo Ruiz Castillo; se verá al poeta representando el papel de “la Sombra” en la obra *La vida es sueño* de Calderón y como fondo el romance de “Los cuatro muleros” con el propio Federico al piano. Otro de sus amigos, Enrique Amorim, lo filmará en Buenos Aires con motivo del estreno de *Bodas de Sangre*. Para terminar, el poema ‘Asesinato’ (*Poeta en Nueva York*) en versión de Paco y Pepe de Lucía y las palabras del poeta: “Porque los hombres se mueren pero los libros quedan más vivos cada día ...”.

1998)⁶⁶, *FGL. Federico cumple 100 años* (Negroni, 1998)⁶⁷, *Buscando a Lorca* (Vigorra, 1998)⁶⁸, *Viaje a la Luna* (Martín, 1997), *Viaje a la Luna* (Amat, 1998), *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (Saura, 2001)⁶⁹, *Lorca: el mar deja de moverse* (Ruiz Barrachina, 2007)⁷⁰, etc., etc.

66 *Tardará mucho en nacer* contiene aspectos biográficos de Federico García Lorca que aparecen a través de un comentado en off subjetivo de la voz del propio poeta (la locución es del actor granadino José Cantero). Otro comentario va marcando aspectos biográficos del poeta contextualizados con circunstancias históricas de la vida política de España, la Guerra de África, la dictadura de Primo de Rivera, la República, Casas Viejas, el Frente Popular, la CEDA, Falange Española, etc. A lo largo del documental van apareciendo fragmentos de secuencias rodadas de la *Comedia sin Título*, escrita por Federico García Lorca entre 1935 y 1936. Estos fragmentos, cuyo personaje principal es el autor, van situando el pensamiento de la última etapa de la vida de Lorca. Con la puesta en escena de la *Comedia sin Título* aparece otra sobre “El Teniente Coronel de la Guardia Civil” (1924) donde se sustituye al personaje de un gitano por el propio Federico que aparece como un poeta.

Otras secuencias describen algunas de las escenas posiblemente vividas por Federico García Lorca en los últimos momentos de su vida, incluyendo una dramatización del chantaje al que fue sometido para que su padre entregara dinero para la “causa nacional” y el testimonio de personajes involucrados en su apresamiento y posterior asesinato.

67 *FGL. Federico cumple 100 años*. Un retrato del poeta desde su nacimiento a su asesinato. Van figurando por la pantalla sus amigos, Falla, Dalí, Buñuel, Bello, entre otros, así como sus familiares más directos y el entorno geográfico, desde Granada a Madrid, de aquí a Nueva York, y el cultural, con los poetas y dramaturgos coetáneos, sin olvidarse del político, con las figuras más representativas del momento republicano, desde Azaña a Fernando de los Ríos. Los versos del poeta, los textos del dramaturgo se dejan oír en delicadas voces o en eximias representantes de la interpretación como Lola Membrives o Margarita Xirgu.

68 *Buscando a Lorca*. Serie documental de varios capítulos, 1: La Barraca. Teatro en el camino, 2: Yo seré tierra y flores, 3: El poeta y su mundo, 4: El crimen fue en Granada, 5: Donde el sueño tropieza con la realidad, que repasan la biografía de Lorca segmentándola en fases, desde su infancia y adolescencia a su asesinato, con la intervención de numerosos especialistas y familiares además de artistas que interpretan su poesía y su obra dramática.

69 *Buñuel y la mesa del Rey Salomón*. Guión de Carlos Saura y Agustín Sánchez Vidal. La acción se desarrolla en Toledo donde el productor de cine David Goldman encarga una película a Luis Buñuel. La propuesta incluye la búsqueda de la mesa del rey Salomón, que puede estar en algún lugar de la ciudad. En su apartamento de la Torre de Madrid, Buñuel imagina una película sobre su juventud en Toledo. Viajando a través del tiempo, en el año 2000, y en compañía de sus amigos Dalí y Lorca, se embarca en la aventura de encontrar la mítica mesa. Federico está interpretado por Adriá Collado, Dalí por Ernesto Alterio y Buñuel por El Gran Wyoming (Buñuel Viejo) y Pere Arquillé (Buñuel Joven).

70 *Lorca: el mar deja de moverse*. Documental en torno a la muerte de Federico con aportaciones de Ian Gibson, Félix Grande, Rafael Amargo, etc. Aporta investigacio-

Los últimos días de Federico han generado algunos títulos que precisan momentos de su cautiverio, fusilamiento y desaparición, tal como en *Lorca y los paseados de Víznar* (Sella / Codina, 2003)⁷¹, al tiempo que, en otros, se especula, desde la hipótesis, con su destino final, salvado de la muerte por casualidad y viviendo una vida donde la amnesia le impedía saber quién era, sea documento de televisión, *La otra muerte de Federico García Lorca* (Díez Moro, 1997)⁷² o largometraje, *La luz prodigiosa* (Hermoso, 2003)⁷³ basados uno y otro en la novela homónima de Fernando Marías.

nes para demostrar que la muerte del poeta nace en el propio entorno familiar. Se enfocan principalmente las relaciones entre los García Lorca y sus familiares de Valderrubio. El entramado político, personal y económico entre los García Lorca, los Roldán y los Alba comienza en el siglo XIX y culmina con la escritura por parte del poeta de *La Casa de Bernarda Alba*. Esta investigación se apoya en documentos aparecidos en los últimos cinco años, hasta entonces inéditos. “El mar deja de moverse” es la expresión que Lorca da sobre el asesinato en un verso de *Poeta en Nueva York*.

71 *Lorca y los paseados de Víznar*. Línea 900 ofreció un reportaje de Joan Sella dividido en dos capítulos sobre Federico García Lorca reconstruyendo su muerte. La primera parte, *Lorca y los paseados de Víznar*, aborda las circunstancias que llevaron a la muerte al famoso poeta español y otros granadinos que también fueron paseados en las inmediaciones del pueblo de Víznar, a siete kilómetros de Granada, por el bando nacional durante la Guerra Civil. En el segundo episodio del reportaje, el programa intenta localizar el lugar exacto donde está enterrado Federico García Lorca, y pone sobre la mesa el debate sobre si es conveniente o no localizar e identificar los restos de los cientos de republicanos asesinados en Granada durante la Guerra Civil que, como Lorca, están en fosas comunes. Los sobrinos del poeta han preferido que los restos de su tío continuaran en el paraje donde fue asesinado.

72 *La otra muerte de Federico García Lorca* pertenece al programa “Páginas Ocultas de la Historia” en el que se combinan datos históricos de algún suceso o personaje con la oportuna ficción sobre el mismo.

73 *La luz prodigiosa*. Basada en una novela de Fernando Marías y dirigida por Miguel Hermoso. Según los autores, Federico García Lorca no murió la noche del 18 de agosto de 1936. Amnésico y desfigurado a causa de los disparos, sobrevivió durante muchos años sin saber quién era. Muchos años después, fue visto por última vez. Acaso vivió mucho más. Guión de la película editado por Ocho y medio.