

GILBERTO OWEN Y FEDERICO GARCÍA LORCA VIAJAN A LA LUNA

GUILLERMO SHERIDAN

para Miguel Cervantes

Durante su estancia en Nueva York, Federico García Lorca escribió un guión cinematográfico que tituló *Viaje a la luna* para el pintor y cineasta mexicano Emilio Amero. Para celebrar el centenario del nacimiento de Lorca, el catalán Frederic Amat, otro pintor y cineasta, ha comenzado a filmarlo sesenta y ocho años después.

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 freudiano.

Pero no es tanto el guión lo que me interesa, sino la historia de las circunstancias que rodean su redacción. Y en especial que Gilberto Owen (1904-1951), antes de que apareciera García Lorca, hubiese escrito también un guión para Amero.

Nacido en 1901 en Ixtlahuaca, cerca de la Ciudad de México, Amero fue amigo de los poetas del grupo de los Contemporáneos, cuya simpatía por la plástica y el cine vanguardista tuvo que haberlos reunido en algún momento anterior a 1932, pues en ese año, en su revista *Contemporáneos* (1928-1932), se da noticia de la fundación de un cine club —el primero en México— en el que los poetas le encargan a Amero las funciones de secretario. Seguramente se conocían desde antes: además de que pertenecían a la misma generación, Amero había expuesto sus cuadros desde 1921 y, amigo de Jean Charlot y ayudante de José Clemente Orozco, se movía en el ambiente de los pintores de vanguardia con quienes los Contemporáneos hacían causa común en la querrela contra académicos y nacionalistas.

Amero salió joven de México: en 1926, el poeta José Juan Tablada ya lo menciona en un artículo sobre artistas mexicanos en Nueva York. Amero bus-

caba ahí fortuna en la cofradía de Miguel Covarrubias, Julio Castellanos, Luis Hidalgo y otros que se financiaban la vocación ilustrando revistas o diseñando aparadores (Amero los de *Sack's Fifth Avenue*). A pesar de un apreciable talento como grabador, no tuvo mayor éxito: de acuerdo con las investigaciones de Ricardo Pérez Escamilla (que posee una buena colección de grabados de Amero), en 1930 regresó a México a buscar fortuna como cineasta; en 1934 vuelve a Nueva York con la misma intención; en 1946 se instala en Norman, Oklahoma, de donde era oriunda su esposa, y sede de la Universidad Estatal donde impartió clases hasta su muerte en 1976. En esa casa de Norman es donde apareció el manuscrito de Lorca.

Supongo que recluso en ese tedioso agujero del *midwest* norteamericano, Amero habrá recordado con frecuencia su paso por los *roaring twenties* neoyorquinos, cuando su juventud, su talento y sus amigos le habrían augurado un destino más envidiable. Fabienne Bradu narra en *Antonieta* (México: FCE, 1991) que cuando la Rivas Mercado arraiga en Nueva York en 1929, luego de los desastres —políticos y amorosos— con Vasconcelos, ingresa a un grupo de amigos en el que, además de Amero, militan Paco Agea, Dámaso Alonso, Gabriel García Maroto y Federico de Onís. Poco más tarde, García Lorca ingresaría a ese cogollito y se sumaría a las tardeadas en el departamento/estudio/sala de cine que Amero tenía en la Calle 60. Ahí se organizaban las excursiones a museos, teatros o cines y se elegía el restaurant para la cena, antes de recalar en *Small's Paradise*, un preferido club de Harlem donde oían jazz y donde García Lorca se emborrachaba de *negros, negros, negros, negros*.

García Lorca y Antonieta se hacen suficientemente amigos como para que el poeta le comente a su familia en una carta que ha conocido a una simpática "millonaria mexicana". Por lo que toca a Amero, simpático y bien parecido, ingresó a tal grado en el afecto de García Lorca, que éste le otorgó papel protagónico en la "Fábula y rueda de los tres amigos" de *Poeta en Nueva York*:

Enrique,
Emilio,
Lorenzo.

*Estaban los tres helados;
Enrique por el mundo de las camas;
Emilio por el mundo de los ojos y las heridas en las manos;
Lorenzo por el mundo de las universidades sin tejados...*

Tres años más tarde, en Buenos Aires, García Lorca le habla de sus amigos mexicano-neoyorquinos a Salvador Novo —con quien vive “una pasión furiosa loca de atar”¹—, quien evoca una de esas charlas en *Continente vacío*:

Hablaste de las gentes de México que conoces: de Julio Castellanos, nuestro pintor más puro y más grande; de la monstruosa y mexicana generosidad de Amero y de la pobre Antonieta...²

Por su parte, en el testimonio recogido por Richard Diers para la primera edición de *Viaje a la luna*,³ Amero recuerda a García Lorca cantando música popular española y explicando el origen y el significado de cada canción, amable y comedido, adverso a los rascacielos y a la zona comercial de la ciudad. En uno de esos rascacielos, desde 1927, en el consulado de México, Gilberto Owen se pasaba las mañanas redactando las filiaciones medias de los marineros que se dirigían a Veracruz o a Tampico en sus cargueros.

García Lorca y Owen se conocieron, pero no creo que mucho. Owen prefería la amistad de los escritores neoyorquinos sobre las de los hispánicos. García Lorca abominaba de la ciudad y Owen la veneraba. El andaluz no menciona nunca al sinaloense —si bien habría que confirmar con Manuel Fernández Montesinos que no hay cartas en la Fundación—, quien lo hace una sola vez, en carta de 1948 dirigida al último de sus amores, Josefina Procopio:

Yo he tenido amigos con los nombres más raros. Recuerdo que García Lorca me decía “Qué raro que me llamen Federico” y yo a veces me ruborizo cuando tengo que confesar que me llamo Gilberto.⁴

Quizá se vieron alguna vez en el departamento de Amero y se corrieron alguna jugera en el pequeño paraíso de los negros. Quizá hablaron de Juan Ramón y de la *Antología* de Gerardo Diego. Quizá se mostraron mutuamente sus poemas... Lo que sí es seguro es que los dos trabajaron en el guión para la película de Amero, aunque quizá sin saberlo.

No hay forma de averiguar cómo se gestó el pro-

yecto, pero creo que Owen eligió el tema de la luna. Ya se ha mencionado en relación al guión de García Lorca que, durante esa época, había un espectáculo del mismo nombre en el parque de diversiones de Coney Island. En realidad, no se trataba de un espectáculo sino de un “ciclorama”: una mezcla de espectáculo teatral y atracción mecánica realizada por Frederick Thompson, el inventor del moderno parque de diversiones, que estrenó su *Trip to the Moon* en 1902 con tal éxito que el ciclorama sería la principal atracción de su Luna Park durante un par de décadas⁵ (la “multitud que vomita” del poema de García Lorca alude a la reacción de muchos visitantes al parque al descender de los juegos mecánicos; y de ahí viene también la “montaña rusa” que aparecerá en el guión). Todavía en los tiempos en que García Lorca y Owen están en Nueva York, un remozado *Trip to the Moon* vive sus últimos días en las playas veraniegas de Coney Island, antes de sucumbir al éxito del cinematógrafo. En su descripción de ese ciclorama, el historiador Jeffrey Stanton narra que sesenta espectadores subían a una “nave espacial” que “volaba”, cruzaba una tormenta atroz y alunizaba en un cráter donde una docena de chicas “selenitas” recibía a los visitantes y los conducía al palacio —hecho de queso azul— donde moraba “El Hombre de la Luna” (los visitantes tenían derecho a un trozo de queso).⁶ El personaje central de la secuencia que conocemos del guión de Owen es precisamente ese “Hombre de la luna”. Los trabajos de García Lorca y de 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: un hombre de cara manchada que, como en el relato de Owen, es un sujeto travieso y unidimensional, puro perfil, cuya presencia abunda en imágenes y canciones populares (como *Elmo's Tune*, tonada tan famosa que

*...the hurdy-gurdy, the birdie,
the cop on the beat,
the candy maker, the baker,
the man in the street,
the city charmer, the farmer,
the Man in the Moon,
they all sing Elmo's Tune...*

El manuscrito de García Lorca reapareció en 1961, en Norman: a los veinticinco años de su muerte, Amero recuerda estar en posesión de su guión y del manuscrito; le coloca un oportuno *copyright* al guión y permite que se publique, traducido, en la revista *New Directions* que James Laughlin dirige en Nueva York. Pero lo que publica ahí es el guión ya retrabajado por él mismo. Por otro lado, le

pide a Francisco García Lorca una autenticación del manuscrito de su hermano, que Paco le concede. El guión de Owen está perdido —quizá en la misma casa de Oklahoma donde aún viven la viuda y un hijo de Amero, veterano de Corea afectado por demencia de guerra— y sólo se conserva un fragmento de su trama, una secuencia incorporada a un escrito fragmentario titulado *El río sin tacto* (1930). Pedí a la viuda de Amero información sobre el guión de Owen y no hubo respuesta. La posibilidad de que reaparezca como el de García Lorca es remota.

El "escenario" de Owen se habrá perdido en el remolino de descuido, casi de indiferencia, con el que solía tratar sus manuscritos; un descuido que sus amigos procuraban reparar recogiendo lo que dejaba tirado. *El hombre de la luna* parece haberse escapado. El manuscrito de García Lorca habría tenido un destino similar de no ser porque su celebridad hizo más acuñable la memoria de los herederos de Amero, que lo volvieron a encontrar en 1989 y lo vendieron a la Biblioteca Nacional de Madrid gracias a los oficios de Christopher Maurer, quien propició una nueva edición, insistentemente prologada y anotada por Antonio Monegal.⁷ En todo caso, García Lorca casi consigue perderlo: *Viaje a la luna* es uno de esos manuscritos que, como escribe Monegal, son

los textos más rodeados y preñados de misterio de la obra lorquiana, de los que más viscosidades han pasado, más problemas textuales presentan y a la vez más oscuros son, resulten ser el producto de un viaje del poeta: ese viaje físico a Nueva York en 1929 que marca también una mudanza en su trayectoria estética.

Ese misterio se ahonda al ser cruzado con la historia de Owen. Una carta a Xavier Villaurrutia establece que termina su "escenario" antes del 28 de julio de 1928 y que, después, él y Amero avanzan en el guión técnico:

Estoy haciendo, con Amero, una película. Creo que va a ser algo digno de mi grupo. Te enviaré el escenario, que tiene algún valor literario. Naturalmente que exigencias técnicas me hacen cambiarlo a cada instante...⁸

Hay que pensar que, mientras consigue el evasivo financiamiento, Amero trabaja y retoca el escenario modificándolo por "exigencias técnicas" que seguramente lo son también económicas. Un año más tarde, Amero conoce a García Lorca; en el invierno de 1929-1930 se entusiasma al oírlo hablar de *Un chien andalou* —más tarde organizará su primera exhibición en México— y le muestra, a manera de

credencial cineasta, un "cortometraje vanguardista" titulado 777 (1927) sobre máquinas y mecanismos. Según el testimonio de Amero,

Lorca vio la posibilidad de escribir un guión en el estilo de 777, que privilegiaba el empleo directo del movimiento. Se puso a trabajar una tarde en mi estudio, re-dactándolo... Al día siguiente regresó y agregó algunas escenas que había pensado en la noche, lo terminé y me dijo: "Anda, veamos qué puedes hacer con esto..."⁹

Como es obvio, en su entrevista con Diers en 1961, la "mexicana generosidad" de Amero ha olvidado completamente el escenario original de Owen. No deja de ser curioso este empeño en editar su memoria alrededor del único protagonismo de García Lorca, pero no es difícil suponer las causas.

El mismo García Lorca, en carta a Salvador Dalí fechada en "Granada, verano de 1930", recogida en su *Epistolario completo*, en la única alusión al proyecto, agrega otro dilema:

Deseo que conozcas mis cosas nuevas, así como una 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...¹⁰

El "poeta negro" se presta a conjeturas: no puede ser Amero, que no es poeta y es rubio; y sería difícil imaginar a un poeta negro neoyorquino que trabajara en español con un andaluz que no hablaba inglés. Entonces, ¿quién era?

Frente a la amnesia de Amero y el enigma de García Lorca propongo otra hipótesis: García Lorca se interesa en el trabajo como cineasta de su amigo; Amero le muestra el "escenario" de Owen; García Lorca lo discute con Amero, y quizá también con Owen. De ser así, Owen pasaría a ser el poeta negro de la carta. Owen era moreno —gracias a que el DNA mesoamericano de su madre, Margarita Estrada, derrotó al rubio de William Owen, el padre irlandés—, pero no más moreno que el mismo García Lorca. Y, en caso de ser Owen, ¿sería el negro de García Lorca un calificativo literario para su extraña poesía o personalidad? ¿O se trataría tan sólo de un gesto más de su ansiosa mitología negrófila? Pues no hay que olvidar que, al hablar de negros, García Lorca se refería por igual a los marginados: "negros, gitanos, judíos, moriscos"...¹¹

En todo caso, quizá García Lorca se ofreció a redactar una versión nueva del guión, o a modificar la de Owen, haciendo las veces no de un *script-doctor* como los actuales, pero sí las de un proveedor de imágenes más filmables y financiadas. Amero entonces retrabaja el guión de García Lorca y lo

adapta aún más, lo que explica las numerosas alteraciones de la versión publicada en inglés en 1961 respecto a la edición facsimilar de Monegal en 1994.

De acuerdo con el testimonio romántico y parcial que Amero concede a Diers, luego del asesinato de García Lorca comenzó a filmar el guión "como protesta", pero nunca concluyó la filmación. La verdad es que Amero había comenzado a filmar la película antes de octubre de 1930 (o por lo menos eso dijo), y la había abandonado de hecho, mientras García Lorca viaja a La Habana, pues en el número de *Contemporáneos* correspondiente a ese mes, Owen publica el fragmento de *El río sin tacto* en el que, en la tercera persona que empleaba para hablar de sí mismo, dice:

Se adivinaba la invención del cinematógrafo. Y para ayudar a ello escribió un argumento, que después Amero dejó en las primeras escenas.¹²

Pudo ser que Amero comenzase a filmar efectivamente a su regreso a México, en marzo de 1930, y abandonara luego; o bien que lo abandonado fuese no la filmación, sino la elaboración del guión técnico. No hay modo de saberlo. Pero de la carta de García Lorca a Dalí del verano de 1930 se deduce que Amero le ha prometido estrenar la película en la Calle 8 al regreso de ambos a Nueva York (que García Lorca sólo deseó). Y desde luego esto obliga a una conclusión más: que Amero, por algún motivo, dijese en 1930 a Owen que había comenzado y abandonado la filmación de su guión, y a García Lorca que ya "había hecho" la película con el suyo. Ese motivo puede ser muy sencillo: *les estaba diciendo la verdad a los dos*, o al menos, parte de ella: en realidad él mismo estaba haciendo una adaptación de una idea original de Owen retrabajada por Lorca... De cualquier modo, sea cual sea la verdad completa, Amero contradice su testimonio posterior en el sentido de que fue en 1936, luego del asesinato, cuando comenzó a filmar y, desde luego, al hacerlo, pone en tela de juicio que hubiese sido el guión de García Lorca el elegido.

Las cosas no fueron tan simples como las presenta Amero, evidentemente tan halagado por el rozamiento que la celebridad de García Lorca le otorga como para sacrificar el papel de Owen en la historia. (El testimonio de Amero hace agua no sólo por ahí: por ejemplo, dice que Siqueiros y Luis Arenal lo enteran del asesinato de García Lorca en 1936, cuando Siqueiros ni siquiera estaba en México y como si la prensa mexicana no hubiese relatado exhaustivamente el asesinato.) Así pues, se impone tomar el testimonio de Amero con cautela: está

vendiendo sus warholianos quince minutos de celebridad y no le interesa opacarlos con el recuerdo de Owen, que todavía en 1961 —cuando Diers rinde su testimonio— era un relativo desconocido incluso en México: un negro.

En 1929, cuando García Lorca llega a Nueva York, Owen no tiene en su haber más que un librito de poemas, *Desvelo* (1925), oprobiosamente inédito, y sus dos novelitas (*La llama fría*, 1925, y *Novela como nube*, 1928). Pero desde 1927 está escribiendo los formidables poemas en prosa de *Línea*, tomado de la mano de Max Jacob y de otros protosurrealistas: una poesía de sorprendente audacia y calidad, obsesiva, fresca, secreta, cuyas extrañas imágenes y procedimientos descoyuntadamente singulares sorprendieron incluso al conservador Alfonso Reyes, que no titubeó en apadrinarlos para la editorial Sur de Buenos Aires (1930).

Las semejanzas entre lo que queda del escenario de Owen y el *Viaje a la luna* de García Lorca aumentan frente a los veinticinco poemas en prosa de *Línea*, escritos al mismo tiempo que el "escenario". Las únicas escenas en el guión de García Lorca que carecen de correlativos en la prosa de Owen, son las que tienen que ver con las ranas y los cangrejos, pero no con los freudianos peces. Desde luego, muchos de esos temas pertenecían, en mayor o menor grado, a la retórica del momento y no sería imposible encontrarlos también en otros poetas, como Cocteau (el tema del cuerpo fuera del cuerpo; el frac deshabitado; la sombra que usurpa al cuerpo, etc.), pero, sin que deje de haber temas muy lorquianos, el parecido de las atmósferas en *Línea* y *Viaje a la luna* es intenso: desde la cama abandonada, todo es un sueño, o un delirio; todo sucede en interiores oprobiosos, en cuartos, corredores y escaleras más o menos caligarescos entre los que reptan el apetito sexual y la culpa; la obsesión con las ventanas que son rejas que son son guillotinas; con los peces que son falos; o mujeres que lloran; mujeres que se convierten en estatuas o maniqués; cuerpos que son sombras que son arlequines que son huecos; la Helena que aparece en Lorca y la Hannah que aparece en Owen. Hasta la visita al bar es semejante:

GARCÍA LORCA:

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 ralenti. Todos prueban a beber pero no pueden. El camarero llena sin cesar los vasos, que ya están llenos.

OWEN:

Le ponen un trozo de hielo sobre la frente. El pelo negro, liso, lo estaña y es un espejo. Sostiene así, sobre su cabeza, buen equilibrista, todas las luces del bar. Su compañera, para disculparse o para desquitarse, se vuelve a sonreírnos. Viéndose en el hielo, se alarga los ojos, saca un tubo de sangre para enrojecerse el corazón que le cuelga, como esas argollas de los salvajes, de la nariz...

Atención: no estoy diciendo que el *Viaje a la luna* venga de *Línea*; sí que es notable la familiaridad de la imaginación que hay en el poemario de Owen y en el guión de Lorca. En todo caso, lo que me interesa es entender estas coincidencias y compartir las circunstancias que las explican. Veamos un ejemplo de esta imaginación en un poema de *Línea* —muy cinético, por cierto— en el que hay varios temas que reaparecen en *Viaje a la luna* (el escenario de la recámara, el arpa, el protagonismo de ventanas y escaleras, el llanto en cuarto vecino, los hombres en la calle, los ojos cerrados/abiertos):

ANTI-ORFEO

Pasa el ciclista pedaleando la pianola de la lluvia. Mi máquina empieza a escribir sola y los tejados tartamudean telegrafía. Alargamos al arpa dedos de miradas. La luz pasa de incógnito y ni dentro ya de la sala nos permite alzarle el velo. Nuestras manos contra la ventana chorrean sangre. El crimen fue romper los violines de nuestras corbatas; la mía lo mereció: quería tocar marchas triunfales, y ya sabes que en esta casa no se disimulan desórdenes. Pero la tuya, Orfeo, no, que era sólo una corbata de toses.

Al cielo le gritaremos que el buen juez por su azul empieza el aseo, que coja esa espuma y que se seque los ojos. Está encerrado, llora y llora, castellana cacariza, en el torreón al revés del pozo.

Esos hombres están enamorados de la noche; abren el paraguas para llevar consigo, sobre sus cabezas, un trozo de cielo nocturno. ¿Linneo no era tan linco? Olvidó esos árboles transeúntes.

Cerramos los ojos para reconocernos. Pero nos duelen recuerdos imaginarios. Una forma se precisa. El aire se hace más y más delgado, conmovido, para entrar por la cerradura a la pieza vecina, donde alguien llora. Nuestra forma aprende caricias de consuelo. Entonces yo, para no recordar a Verlaine, dije tu nombre. Un murciélago echó a volar en pleno día, bajo tu tos —quise decir, bajo la lluvia.

Por otro lado, el fragmento del escenario de Owen que conocemos —y hay que imaginarlo más vasto—

tiene más la textura del cine cómico norteamericano de la época que la gravedad introspectiva del *Viaje*. Owen es más argumental y el trabajo asociativo se sujeta a una causalidad narrativa más formal, más sobre la continuidad que sobre la substitución; más metonímico que metafórico.

Veamos un fragmento de la secuencia inicial del “escenario” de Owen, reescrito en prosa (*Obras*, pp. 110–111) en el que los espacios en blanco significan corte o disolvenca:

close-up del hombre de la luna medalla del dante hombre de la luna medalla de cualquiera sombra humana contra el disco de un reloj hombre de la luna sombra humana girando en el disco de un reloj hombre de la luna (...) se hace girar la cámara para verle de frente y es nadamás una línea moneda de frente moneda de canto (...) el hombre de la luna bostezando entrecortado se frota las manos friolentas enguantadas de blanco como de maniqué

Después de esto, la luna se convierte en una claraboya desde la que se asoma el Hombre de la Luna: desde su punto de vista ve la tierra: ve Manhattan: Manhattan se convierte en un órgano viril: panorámica de Manhattan. Por asomarse tanto, el Hombre cae de la luna: cuando cae de lado se acelera; cuando se pone de perfil, flota como una hoja: cae en la punta de la torre Woolworth: se mete al elevador...

... como no tiene sino perfil le es fácil hallar acomodo el elevador baja tan rápido que las miradas de los pasajeros se quedan arriba vista de la cúpula del woolworth tapizada de ojos vista de los rostros que caen en el elevador todos sin ojos.

El final de la secuencia es más de cartoon Hanna-Barbera que de Mack Sennett, dos espíritus que, desde luego, nada tienen que ver con el guión de García Lorca, sobrio y sombrío salvo su final paródico. Si se coteja con un fragmento cualquiera del *Viaje a la luna* se percibe que no hay mayor similitud:

6. *Pasillo largo recorrido por la máquina con ventana de final.*

7. *Vista de Broadway de noche con movimiento de tic-tac.¹³ Se disuelve en el anterior.*

8. *Seis piernas oscilan con gran rapidez.¹⁴*

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

Sería difícil proceder a una comparación minuciosa entre las obras sin extender oprobiosamente este artículo, pero me limitaré a comentar sólo un par de detalles que confirman que, más allá de una familiaridad de época y de gusto, en el escritorio de Amero se juntaron las propuestas de Owen y de

Lorca. Se hallan en el procedimiento y en algunos temas de las secuencias iniciales de las dos versiones. Tanto "El hombre de la luna" como *Viaje a la luna* tienen en común acceder a la primera imagen de la luna a partir de huellas en la tierra. El tema de las huellas, obsesivo en Owen y tópico clave de su laberinto poético,¹⁵ aparece al inicio en una rápida secuencia que se resumiría así: pies que dejan huellas en la arena; las huellas forman el número 88; las olas convierten el 88 en cero grados, 0°; el 0° se convierte en una imagen de la tierra con su luna:

OWEN:

quedan por huellas dos ochos (...) la huella del tacón es un cero más pequeño con el mismo juego de olas se forma el signo 0° (...) el cero grados es ya un sol con su planeta (...) se aclara la visión no es sólo un planeta con un satélite a éste pasa toda la atención en realidad es la luna...

La secuencia de García Lorca:

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

15. *Cada letra 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.*

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

Donde el 88 de Owen se convierte en el Socorro de García Lorca; las huellas en gusanos de seda, y éstos en la cabeza que da la luna. Los elementos han cambiado, pero operan sobre un proceso analógico semejante. Más similar aún es que, tanto lo que conocemos de la versión de Owen como la de García Lorca, comiencen con pies y con números simbólicos:

GARCÍA LORCA:

1. *Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos (sic) 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...*

OWEN:

a la derecha quedan por huellas dos ochos una ola le-

vanta el número 88 otra une los dos guarismos (...) un pie masculino con zapato de golf baja por el ángulo derecho...

De este modo, el 88/0° de Owen se convierte en el 13-22 de Lorca¹⁶; la playa se convierte en los paños, y las olas del uno en la mano invisible del otro, pero en ambos casos los pies tienen atuendo de golfista: el zapato de Owen y las medias *argyles* de García Lorca. No es difícil encontrar en esta situación las "exigencias técnicas" que pudieron retrasar el trabajo de Amero con Owen e incluso llevarlo a buscar una adaptación con Lorca. Owen es exigente, su escena es cara y difícil de producir (supone mar, olas, animación) mientras que la de García Lorca no exige mayor inversión ni esfuerzo (salvo la animación de los números danzantes, que desaparece en la versión de 1961, obviamente descartada por Amero). Otros tópicos podrían ser más atribuibles al código imaginativo de la época, pero no está de más destacarlos: cabezas de alambre; brazos de sal; figuras que se pierden en calles nocturnas; arlequines; niños que lloran. No así otros, demasiado particulares: el Manhattan que en Owen se convierte en pene y el Broadway que en García Lorca se convierte en vagina; la aparición en Owen de Santa Orlamunda y de Santa Rodegunda en García Lorca, las dos tras las rejas, etc.

En todo caso, creo haber expuesto suficientes razones para suponer que entre la obra de los dos poetas, en ese episodio de sus vidas, hay las necesarias coincidencias para postular que trabajaron en una tarea común. Que ellos hubiesen estado enterados, o no, es otro asunto: sólo Amero lo supo y la clave final quizá sólo exista en un olvidado cajón en Oklahoma.

Un último detalle que debería ser motivo de un artículo aparte, pero que es más fácil incluir aquí de una vez: entre los grabados de Amero que tiene Ricardo Pérez Escamilla hay un interesante retrato firmado en Nueva York en 1930. La imagen es la de un joven de rasgos levemente orientales y nariz aguileña. Estoy seguro de que se trata de Owen. En la edición de sus *Obras*, se recogen tres fotos de esos años. Siempre pensé que una era foto oficial para algún documento, y que las otras dos mostraban a Owen, muy serio, en alguna reunión de amigos. Ahora me doy cuenta de que no, de que Owen estaba posando para este retrato y de que fueron tomadas por el mismo Amero. Quizá fue su manera de agradecerle la colaboración a su proyecto de película, la que Frederic Amat estrenará pronto y en la que, me temo, no se le dará crédito alguno al poeta desenfocado.

Notas

¹ La frase es de Novo, en carta recogida por James Valender en "Cartas de Salvador Novo a Federico García García Lorca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 548, febrero de 1996.

² *Contínente vacío*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935. Recogido en *Viajes y ensayos*, recopilación de Antonio Saborit y Sergio González Rodríguez. México: FCE, 1997, pp. 784-785. Es interesante que, al narrar su amistad con García Lorca, Novo siempre comience sus párrafos con la misma frase: "Federico entraba y salía..."

³ *Trip to the Moon*, traducción de Berenice Duncan, prólogo de Richard Diers. Nueva York: *New Directions in Prose and Poetry*, 18, 1964, pp. 33-41.

⁴ Owen, *Obras completas*, recopilación de Procopio, Chumacero y Schneider. México: FCE, 1971, p. 279.

⁵ El mismo Luna Park que inspira en los mismos años a Luis Cardoza y Aragón, a quien García Lorca conoce en Nueva York y a quien dedica poema.

⁶ Cfr: <http://naid.sppsr.ucla.edu/coneyisland/index.html>

⁷ Federico García Lorca, *Viaje a la luna* (guión cinematográfico), edición, introducción y notas de Antonio Monegal. Valencia: Pre-textos, 1994.

⁸ Owen, *op.cit.*, p. 260.

⁹ Citado por Diers.

¹⁰ Federico García García Lorca, *Epistolario completo*. Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Cátedra, 1997, p. 693. Los editores comentan en nota al pie: "Presumiblemente, alusión a *Viaje a la luna*, guión para una película que pensaba hacer en colaboración con el mexicano Emilio Amero. No hemos podido

identificar al poeta negro; posiblemente se tratara de otro proyecto aparte pero, como en el caso de *Viaje a la luna*, no realizado..."

¹¹ Dice en entrevista a Gil Benumeja en 1931: "Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos, del gitano, del negro del judío o del morisco que todos llevamos dentro" ("Estampa de García García Lorca", *Obras completas*. Madrid: Aguilar, decimoquinta edición, 1969, p. 1700).

¹² "El río sin tacto" en la sección "Otros poemas", en sus *Obras*, edición de Josefina Procopio. México: FCE, 2a. edición, 1979, p. 110.

¹³ Dice Owen: "Nueva York es una teoría de ciudad construida sólo en función del tiempo, Manhattan es una hora, o un siglo..."

¹⁴ En Owen hay "las seis hijas de Orlamunda".

¹⁵ Por ejemplo, en "Nueva nao de amor" (poema 8):
Guarismo que repite, interminable,
la huella de tu paso...

O en *Sindbad el varado* (canto 8):

... (la respuesta) *que se quedó en bajorrelieve*
en la arena...

Esas huellas suelen formar el número 8 o el signo de "cero grados" (0°), que es representación también de su nombre incierto: Gilbert Owen, como en "El infierno perdido":

...contacto bobo del cero
grados que era su inicial...

¹⁶ Monegal recuerda que "13 y 22" vienen de la prosa de García Lorca "Suicidio en Alejandría". Ambos números son favoritos también de Owen, que ubica en Alejandría, N.Y., uno de sus poemas. <

