



Narrativa del pánico. *Viaje a la luna* de García Lorca: la dimensión política de un proyecto de guión cinematográfico.

Daniel Gastaldello

Universidad Nacional del Litoral

dgastaldello@unl.edu.ar

Resumen

Luego de institucionalizarse en 1989, la crítica abocada a *Viaje a la luna* (García Lorca, 1929) desplegó un sinnúmero de análisis operando reenvíos permanentes a la vida privada como modelo del texto. En este sentido *Viaje a la luna* se puede entender como un texto sobre-escrito, con marcas que se decodifican en lugar de otra cosa y se vinculan con otras de la biografía.

Más allá de esto, el texto porta en la forma misma un sentido: la experticia en el manejo de la lengua poética equivale a la especialización en cualquier otro sistema y práctica artística. Los problemas que nos convocan a esta investigación pueden pensarse desde varias preguntas iniciales: su “divergencia” del sistema, sus tópicos recurrentes y su función, la vinculación con la estética surrealista, qué propiedades hereda de la entonces naciente técnica cinematográfica, qué patrones se retoman y rediseñan desde y hacia el sistema mencionado. En *Viaje a la luna* no sólo se reconoce una operatoria propia y específica, sino que también se están importando marcas, gestando y experimentando con mecanismos que trabajarán en algunos elementos puntuales de la producción posterior de García Lorca.

Esta reflexión nos permite hacer un paneo sobre el sistema lorquiano para reconocer una facultad, un instrumento que da poeticidad lingüística a su teatro, teatralidad escénica a su ensayo, densidad teórica a su poesía, y que tiene que ver con una apropiación privativa de la lengua. Este proceso lo podemos entender como una Producción de catálisis exhaustiva. Sobre este mecanismo, *Viaje a la Luna* desplegará una concepción funcional del cuerpo y la determinación esperada culturalmente. Así, el texto problematiza el lugar del cuerpo en la cultura, y a partir de esta interpelación se hace factible una reorganización de los textos del sistema lorquiano sobre la base de una problemática, la del cuerpo y su lugar en la imaginación colectiva, en lo político, lo social e incluso lo económico.

Palabras clave: Federico García Lorca – Viaje a la luna – cine – narrativa – cuerpo

Presentación

Dice Guilles Deleuze:

Consideremos los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación. Serás organizado, serás un organismo, articularás un cuerpo, de lo contrario, serás un depravado. [...] Serás sujeto y fijado como tal [...] de lo contrario sólo serás un vagabundo. (Deleuze, 1997: 51)

Esta idea nos fija en el problema de la corporalidad en un contexto, pero dado que abundan a esta altura las reflexiones sobre cómo el cuerpo se sujeta a la cultura, este



trabajo intenta indagar en cómo el arte, y en particular García Lorca, en 1929, construyó con *Viaje a la luna* una teoría en esta línea fijándolo en un texto problemático para la crítica especializada. Roland Barthes (1984) advirtió que la lengua tiene la propiedad de articular todos los demás sistemas de significación, y esto nos sirve como marco para pensar, en primera instancia, cómo la experticia de García Lorca en el manejo de la lengua poética equivale a la especialización en cualquier otro sistema, en este caso la narrativa cinematográfica. Del mismo modo Algirdas Greimas (1983) postuló que, debajo de la superficie textual, se organizan “figuras” asimilables a las gestálticas, semas que devendrán en sentidos que luego tomarán la forma de una narrativa. En *Viaje a la luna* no sólo se reconoce una operatoria propia y específica para la construcción del texto destinado al cine, sino que también se están importando marcas, gestando y experimentando con mecanismos que trabajarán en algunos elementos puntuales de la producción posterior del autor, en general las que atañen al cuerpo, y en particular al pánico que experimenta el cuerpo ante lo que le es extraño: la cultura. Este distanciamiento entre cuerpo y cultura será, en el devenir de su obra, una constante de la que conoceremos luego casos puntuales (bajo la forma de determinados personajes). El orden y la gramática de la cultura, su acecho y demanda sobre el cuerpo, la diseñarán como sinónimo de muerte.

Antecedentes

Salvando algunas líneas de trabajo específicas, la mayor parte de la producción de García Lorca fue abordada por la crítica concentrándose en problemas de distinta naturaleza: en algunos casos con una temática o un tópico que intentaría condensar la totalidad de la producción del autor, por ejemplo, “el amor”, “la frustración”, “la herencia”..., y con mayor complejidad, estos temas son orientados para explicar cómo filian la tradición con la vanguardia, el pasado con el presente, entre otras problemáticas. Pero al analizar *Viaje a la luna* muchas preocupaciones de la crítica fueron en busca de explicaciones suplementarias (como en una especie de movimiento provocado por la consternación): su especificidad literaria, su vínculo con las convenciones del género cinematográfico, y en especial los nexos con la biografía. Pero más allá de esto, creo que *Viaje a la luna* puede ser leído en otra clave prescindiendo de lo temático, lo genérico y lo biográfico, y se puede hipotetizar que en este texto se plantea una problemática estructural y mayor, donde el cuerpo es abordado sin andamiaje anecdótico. En este texto la forma la *dice* (en un programa narrativo específico) el pánico que luego leeremos en otros textos de García Lorca (en especial en su teatro y en su poesía más “narrativa”).



Narrar el cuerpo

Viaje a la luna sitúa al cuerpo en un problema universal: está amenazado por la cultura, y ante ella sólo le cabe expresar pánico. Para profundizar en el caso que nos ocupa, más que dar con la ontología del cuerpo, conviene antes preguntarnos qué se dijo sobre su función, esto es, debemos pensar al cuerpo desde su función más que desde su naturaleza.

La ciencia de la historia abordó el problema, estudiando esta “variable” de la existencia humana situándolo en el terreno de una demografía, una economía o de una patología históricas. Se lo incluyó en sus análisis como sede de necesidades y de apetitos, como sitio de procesos fisiológicos y de metabolismos, como objeto de enfermedades y eje del intercambio con otros objetos. Se lo abordó como un factor que podía explicar qué relación existía entre un evento o proceso histórico y el comportamiento biológico¹. Esta inclusión del cuerpo “biológico” implica la necesidad de darle un lugar al cuerpo entre los factores que definen los acontecimientos históricos, sobre todo porque el cuerpo está claramente inmerso en la vida política de un grupo. Si nos centramos en procesos más detallados, las características del cuerpo no sólo inciden en ciertos eventos históricos, sino que también son materia constante de análisis y trabajo en la distribución del poder en tanto que es al cuerpo al que se le asignan funciones. En palabras de Michel Foucault: “Las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (Foucault, 2004: 33)².

Este “cerco político del cuerpo” posibilita que se entablen relaciones complejas y bilaterales de tipo económicas. El cuerpo es fuerza de producción en un sistema determinado, en el que el factor de la necesidad opera como instrumento constituido (en forma real o ficticia) y constitutivo. El cuerpo es en tanto devenga en cuerpo productivo y sujeto a determinadas reglas de operación. Obviamente, como ya lo indagó el mismo Foucault, no son únicamente la violencia o la fuerza física los únicos factores que mantienen un cuerpo en el sistema, “puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo, puede

¹ Por ejemplo, casos de enfermedades que diezaban comunidades, y las consecuencias políticas de esta desaparición; aptitudes de ciertos cuerpos con determinada alimentación que propiciaban la migración o no de un espacio determinado; modos de intercambio de objetos en función de necesidades específicas, entre otras relaciones posibles que no nos abocaremos a analizar en esta instancia, sino a tenerlas en cuenta.

² Si bien Foucault no fue el único autor que trabajó esta problemática, y sumado a esto debo notar que no adhiero plenamente a todos de sus postulados (dadas las últimas revisiones que se han operado sobre las tesis de este autor), me es obligatorio rescatar su aporte en esta genealogía sobre las representaciones del cuerpo y su importante aporte a la idea que más adelante comentaré como “función del cuerpo”.



ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico” (Foucault, 2004: 34). Esto implica que debe existir un "saber" sobre el cuerpo, un sistema de representaciones sobre *lo que debería ser* el cuerpo, que no necesariamente se corresponda con un saber científicamente fundado sobre su funcionamiento, y un control o “dominio” de las fuerzas productivas del cuerpo operando conjuntamente con lo que se sabe: eso que se instituye como el saber sobre el cuerpo y ese dominio organizan lo que podría llamarse la *tecnología política del cuerpo*. En palabras de Foucault: “El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos. Y si le es preciso todavía a la justicia manipular y llegar al cuerpo de los justiciables, será de lejos, limpiamente, según unas reglas austeras” (Foucault, 2004: 19).

En esta mirada sobre el cuerpo, entonces, lo que importa no es su naturaleza, sino su función y las creencias que sobre él se ciernen. El cuerpo es en tanto devenga en algo productivo y sujeto a determinadas reglas de operación. Obviamente, como ya lo indagó Foucault, no son únicamente la violencia o la fuerza física los únicos factores que mantienen un cuerpo en un sistema, sino que el sujeto es contenido en una cultura según las funciones asociadas a su cuerpo. El cuerpo es, entonces, una *función*, un proceso (culturalmente ineludible), en el que para cada ocurrencia (o cuerpo material) existe potencialmente y bajo reglas comunes, un destino que le dará sentido³.

Los cuerpos de García Lorca

En la mayoría de los textos de García Lorca (especialmente en el teatro donde la narrativa es más organizable) el cuerpo de cada sujeto opera como un segundo sujeto: una cosa es lo que quiere un sujeto y otra cosa lo que puede hacer (movilidad, migración, lucha, sometimiento, trabajo...). De esta diferencia emergen y se hacen legibles problemáticas como la infertilidad, la vejez, la belleza, la herencia... A su vez, un cuerpo “sujeta a / es sujetado por” otro sujeto, “permite / impide” algo, “espera / huye” de un espacio o situación. Un cuerpo puede tener en sí mismo estatuto de sujeto independiente, y posee determinada historia, ocupa un determinado lugar y puede realizar una acción específica más allá de la subjetividad que se textualiza. Por ejemplo, a *Yerma* se le asocian signos de una subjetividad (vinculadas con lo femenino) pero a su cuerpo le corresponden otros (relativas a lo masculino). *Yerma* es una mujer (por su afinidad a lo doméstico, a la sumisión) o puede

³ Mi postura personal al respecto es que además el sujeto elige sujetarse a determinados roles, construcciones de identidad, situaciones y normas, sea por razones fundadas, placer o incluso por motivos inexplicables. Pero en lo que respecta a este texto (y tal vez la mayoría de los otros textos) de García Lorca, la elección de un lugar para el cuerpo en una red de relaciones culturales no es pertinente: este sistema literario demanda esta perspectiva, que es la que recortaré para su análisis.



ser un hombre (por su aproximación a semas como la lucha, la ira, la cacería...). Probemos releer *La casa de Bernarda Alba* o *Bodas de sangre* y preguntémonos quiénes son los vivos y los muertos, los hombres y las mujeres, los humanos y las bestias, los libres y los “cazados”.

Lo que se postula en *Viaje a la luna* no es una nueva funcionalidad o rediseño de la relación entre cuerpo y cultura sino un caso de la relación conflictiva entre el sujeto y su materia, el deseo por un lado y la función que se espera de su cuerpo por otro. De esa determinación emerge el pánico, como un signo constitutivo de una trama que *dice* al cuerpo. En el sistema de sujetos que se instalan en el texto, se presentifica una gramática exterior al sujeto, y esa organización podemos entenderla como otro sistema de cuerpos que demanda cierta función del cuerpo ajeno. Esta gramática demanda potencialidades, saberes y deseos que entran en tensión con el cuerpo al que se dirigen; pugnan por el cuerpo de un sujeto puntual y no el de otro cualquiera. Es así que el conflicto se hace legible al reconocer un cuerpo con funciones determinadas, que es demandado por esa gramática para que sea *otro* (realice otras acciones o se ubique en otro espacio o en otro tiempo). De este modo, esta gramática diseña una *teleología del cuerpo*. Lo que conocemos por “crisis” en la narrativa lorquiana sería entonces el emergente, la resultante, de sujetos y cuerpos específicos evaluados como desfavorables para esta gramática. Esa proyección y asociación de una teleología se enuncia en campos semánticos relativos al tormento, la persecución o la muerte, sea para transformarlo o para disolverlo. Debe notarse además que en la obra de García Lorca, el proceso de influencia, persecución y tormento nunca concluye, sino que se auto-asigna otro orden de representaciones o se simula como otra gramática (simula cambiar pero se sintetiza en otro orden nuevo), nunca desaparece sino que rige y organiza la disposición de sus sujetos y cuerpos seleccionados. Los cuerpos deseados por sus potenciales funciones serán reclamados tanto por una gramática como por un sujeto específico (no diría el “personaje”, sino el “dueño de ese cuerpo”) acudiendo a una propia teoría de lo aceptable y esperable, esto es, a un código penal interno al texto. Puesto un cuerpo en el centro de un conflicto, unas subjetividades se lo disputan (incluso el mismo propietario de ese cuerpo) y este debate lo rige una gramática (o normas culturales legibles en el texto bajo la forma de estereotipos o del deber ser).

Podemos así abstraer la siguiente taxonomía: hay cuerpos gramaticalizados, en proceso de gramaticalización, y no gramaticalizables. Entre los primeros encontramos a aquellos sujetos que no son demandados por un orden cultural porque sus funciones se alinean a lo esperable (por ejemplo, Bernarda Alba), y son generalmente quienes operan las



persecuciones, tormentos y cacerías de otros o de sí mismos; entre los segundos a aquellos que se encuentran o tienden a alinearse a algún tipo de orden para eludir la penalidad (el novio en *Bodas de sangre*); los últimos observan a aquellos que, pese a las operaciones realizadas sobre sus cuerpos, no ponen sus propiedades a disposición de lo que se les demanda (los que escapan, resisten o mueren). Debemos aclarar que este es un recorte rudimentario, una taxonomía superficial, puesto que en los textos lorquianos (sobre todo el dramático) un mismo sujeto está generalmente observado en más de una clasificación, y puede ir variando su posición según con qué otro sujeto o principio sociocultural se relacione. Los programas narrativos de cada sujeto van modificándose a lo largo del texto. El conflicto entonces se presentaría no como el resultado de una simple disparidad de un sujeto frente a otros, sino principalmente por ser el “sí mismo” uno de los problemas centrales, y en segundo lugar la presencia de un principio que demanda de su cuerpo otra función (por ejemplo *Yerma*).

Los cuerpos en *Viaje a la luna*

Viaje a la luna es un texto extraño ya desde su forma. Se trata de 71 frases, versos, párrafos, escenas, cuadros... no sabría cómo definirlos. Lo cierto es que presentó un problema para algunos críticos, esforzados por definir el texto desde la especificidad de estos fragmentos de texto, y lo curioso es que una vez definidos, recortan considerablemente la mirada sobre la escritura misma. Si obviamos el ejercicio de dotar de una naturaleza a estos fragmentos de escritura, con ello estamos deshaciéndonos del género, y podemos ingresar a lo que más adelante mencionaré sobre lo que entiendo como el proceso de catálisis exhaustiva de García Lorca.

Una vez sorteado este problema de la forma, nos queda el problema del contenido: ¿de qué se habla en *Viaje a la luna*? Yo creo que no se habla de un problema puntual, sino que se habla de un modelo, de una matriz que luego volveremos a leer una y otra vez en el resto de la obra lorquiana. Marie Laffranque resume así el argumento de *Viaje a la luna*: “choque inicial, búsqueda angustiada del amor sexual a través de tres intentos o experiencias frustradas, desilusión final y muerte” (Laffranque, 1980: 6). De este modo, divide el guión en “cinco partes o episodios de variadas secuencias: 1. tabús sexuales, miedo y castigo inicial; 2. asesinato de la inocencia: el deseo manchado y ahogado; 3. calle del desamparo: desnudez, desorientación y vacío; 4. búsqueda y careta: impotencia, crueldad, frustración; 5. doble desposeimiento y muerte” (Laffranque, 1980: 6). Para Rafael Utrera (1986), esta clasificación en momentos se afianza con los símbolos manejados,



desde el traje de arlequín a los peces en agonía, que sugieren una crisis de identidad desarrollada en un clima angustioso donde predomina la violencia y la sexualidad.

Propongo que revisemos esta segmentación y propongamos otra. Podemos ver en *Viaje a la luna* dos sistemas semánticos que se cruzan. Por un lado, programas narrativos de subjetividades y cuerpos reconocibles y comunicables, que fácilmente pueden seguirse en una lectura lineal. Por otro lado construcciones de imágenes procesadas y retrabajadas hasta la incompreensión y la incomunicación, que aportan varios sentidos y “enturbian” la lectura lineal, lo que nos da la posibilidad de pensar que hay una concentración en el significante visual y la interpelación al lector para que los sistematice, como por ejemplo la remisión permanente al cuerpo. Algunos sentidos ya están sistematizados en el teatro y en la poesía de García Lorca y los volvemos a ver en *Viaje a la luna*: tópicos como la invasión, la violencia (signos que remiten a algún tipo de agresión por acción u omisión), animales que mueren, transformación, objetos en choque con los sujetos, golpeando, limitando.

Tanto en todo el sistema lorquiano como en este texto en particular, se puede reconocer una historia del concepto de cuerpo desde las funciones asociadas por una instancia regente (como dijimos diseminada, invisible, pero con existencia material). De este modo, *Viaje a la luna* tematiza las formas que toman el tormento, la persecución, la cacería y la muerte (desplegados en el teatro y la poesía lorquiana) sobre el cuerpo inútil para la cultura y los metaforiza en un texto sin precisiones temporales y espaciales (Broadway es también un no-lugar desde la perspectiva de *Poeta en Nueva York*) y sin bautizar a sus personajes, como abstracciones de sujetos.

A lo largo de todo el sistema lorquiano el cuerpo se inscribe entre los *objetos* demandados por la cultura para producir / reproducir otros objetos de valor (lo leemos en *Bodas de sangre* y *Mariana Pineda*, por ejemplo). El mismo se hace legible en *Viaje a la luna*, en los cuerpos asociados a funciones específicas o vinculados a la ilegalidad por las funciones detentadas.

Con *Viaje a la luna*, el sistema lorquiano ingresa no sólo a la abstracción de una época, sino a todas las épocas posibles, donde el cuerpo ha sido objeto de demanda. Así, el sistema de normas y eventos que se deben (re)producir construyen un contexto correccional y un cuerpo corregido.

García Lorca y su Producción de catálisis exhaustiva

Decía que la forma de *Viaje a la luna* nos permite ensayar algo sobre el sistema en general: podríamos decir que García Lorca “cruza” géneros, lo que nos propone releer la



poesía en clave teatral, el cine con andadura poética, y así con toda su escritura. Más allá de lo que podamos leer sobre el cuerpo en todo el sistema, desde la forma misma del texto podemos generar nuevas hipótesis de lectura que observen una construcción en la que los géneros se hacen permeables entre sí (o, mejor dicho, donde los géneros ya no importan).

Esta reflexión me permite adelantarme y hacer un paneo sobre el sistema lorquiano en su totalidad: aparentemente, “algo” está rigiendo toda la escritura de García Lorca (*Viaje a la luna*, su teatro, sus conferencias y su poesía), una suerte de sentido transversal, una “facultad” que opera como matriz de toda su producción. Se trata de una noción que da “poeticidad lingüística” a su teatro, teatralidad escénica a su ensayo, densidad teórica a su poesía, y que tiene que ver con una apropiación privativa de la lengua. No se trata de una aprehensión sencilla, puesto que atraviesa y observa todos los niveles de análisis lingüístico (fonético, morfológico, semántico, sintáctico...) y va más allá, a lo sociocultural y su imaginario. Este proceso que me aventuro a adjudicar a todo el sistema lo puedo nominar (al menos momentáneamente) como una “Producción de catálisis exhaustiva”.

Antes abordar esta última idea, considero lícito transparentar una última convicción sobre el sistema lorquiano, a los fines de dar un marco de comprensión de los supuestos que guían determinadas lecturas y sostienen algunas hipótesis sobre el texto que comento. Se atiende especialmente a este dato: García Lorca (y esta vez sí me importa, por única vez, el sujeto biográfico) indagó en diversas áreas de la producción artística, no sólo en la poesía y en el teatro, sino también en la música, en la plástica... Tuvo un ensayo de incursión al escribir este guión para cine (el cual, a esta altura del análisis, puede ser ya considerado un texto cuyo “género” puede discutirse y hasta no considerarse). Esta complejidad en su producción es lo que la crítica denominó “una vida en arte” y que tiene que ver con hacer confluír un conjunto de escritos bajo un mismo programa, un mismo proyecto, y por ende, una misma lógica (una Poética) que dé sentido de unidad a lo que García Lorca ideara y pusiera a consideración de una sociedad y una cultura.

Puedo sin embargo observar desde otra perspectiva esta multiplicidad en la producción, y pensar que la escritura de García Lorca se instala posiblemente en el mundo para ser *vista*: es una escritura destinada, proyectada más allá de lo puramente lingüístico. ¿Por qué preocuparse por la especificidad de *Viaje a la luna*, si prácticamente toda la obra de García Lorca puede pensarse como para ser vista? Cuando en el texto teatral se instituye el signo /casa para Bernarda Alba, seguramente se estará proyectando una escenografía, la materialización de ese signo /casa, con las combinaciones sintagmáticas y paradigmáticas de lo que puede ser montado en escena: las formas, los colores, la música, los cuerpos en



ese espacio. Igualmente, cuando por ejemplo a Soledad Montoya se le advierte: “caballo que se desboca / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas”, se está sin dudas demandando la construcción de una escena compleja entre las representaciones de esos signos, en este caso puntual no solamente el ritmo, sino también el peso, la masa y la fuerza de esos “cuerpos” presentificados (el del caballo / el del mar) y una relación violenta que los junta (desbocar > tragar). En síntesis, más allá de las posibles “intenciones escriturarias” del sujeto biográfico García Lorca, es viable pensar que, bajo la multiplicidad de construcciones lingüísticas (que no se acotan a un género discursivo ni a una forma estable y recurrente), hay una construcción extra-lingüística, un “más allá” o “más acá” del verbo, que está íntimamente relacionado con otros sentidos como la audición de los significantes y, sobre todo, la visión de “eso” que está en lugar de “otra cosa” como diría Charles S. Peirce. Un análisis puramente lingüístico de su producción es pasible de ser incompleto, acaso hasta rudimentario, y requeriría acaso de una especie de *story board* privado, íntimo de un lector para ser discernido en las múltiples dimensiones en las que el texto lingüístico fue programado.

Desde una convicción casi íntima, los lectores de García Lorca sabemos que su escritura presupone siempre algo más del lector, del otro que asiste a la estructura iniciada en las palabras: interpela a más sentidos que los empleados para leer signos lingüísticos, demanda acciones que van más allá de leer un texto lingüístico. Dice Roland Barthes:

En el dominio de la lectura no hay pertinencia de objetos: el verbo *leer*, que aparentemente es mucho más transitivo que el verbo hablar, puede saturarse, catalizarse, con millares de complementos de objeto: se leen textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc. (...) El objeto que uno lee se fundamenta tan sólo en la intención de leer: simplemente es algo para leer, un *legendum*.

Y más adelante agrega: “...en la lectura, todas las conmociones del cuerpo están presentes, mezcladas, enredadas: la fascinación, la vacación, el dolor, la voluptuosidad; la lectura produce un cuerpo alterado” (Barthes, 1984: 158).

Es en este sentido que leer a García Lorca (cualquiera sea el objeto de la lectura, *Viaje a la luna* o cualquier otro texto del sistema) demanda, como dice Barthes, saturar, catalizar el texto con múltiples objetos que los que se remiten, demanda poner en escena un conjunto de imágenes que provienen de la cultura pero sobre todo de la intimidad del lector. Esas imágenes, esos semas que mencionaba en las primeras líneas de este trabajo, están densificados en *Viaje a la luna* y aparecen como ocurrencias, casos específicos, puntuales,



en el resto de las obras de García Lorca. En este sentido, *Viaje a la luna* (caratulado por algunos como “literatura menor”) puede operar como la matriz de todas las imágenes y conflictos sobre el cuerpo, como una teoría, producto de una reflexión densa sobre el problema. El texto es el resultado de una deducción, cuyos casos particulares pueden ser la mayoría de las obras del sistema.

Síntesis final

Vimos que en los textos de García Lorca es constitutiva la gramática: sin un universo hostigante y demandante, los cuerpos no tienen ser, carácter, saberes ni destino, se disuelven en la identidad nula y desaparecen en una lucha estéril contra nadie. *Viaje a la luna* reitera el tormento, pero su contraparte, la resistencia y la huida están suspendidas, como en una pesadilla. En el teatro y en la poesía de García Lorca la gramática organizadora de cuerpos va tomando distintas formas para subsistir, pero en este texto no se transmuta en nada, sino que se reproduce por encima de las acciones del sujeto, esto es, lo ignoran. Luego lo veremos en su poesía y en su teatro: la amenaza, la cacería, el terror y la desolación no serán temas sino puntos de partida, elementos constitutivos de los sujetos que ponga en escena. En este sentido, lo que se diseña en *Viaje a la luna* no es una historia sino, como decía antes, una matriz donde se condensan todas las imágenes y todas las subjetividades que los textos lorquianos desplegarán más tarde. Veremos cómo, al igual que en *Viaje a la luna*, en la poesía y el drama de Lorca cada elemento que se asocia a lo privado es desnaturalizado, se lo vuelve alienante. Todo lo que expresa propiedad generará un conflicto, y ese conflicto se materializará no como miedo ni temor sino como pánico, entendido como el padecimiento ante la pugna interminable, cuerpo a cuerpo, con la muerte.

Bibliografía citada

Barthes, Roland (1984) [1964]. *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.

Deleuze, Gilles (1997) [1981]. “Cuerpo sin órganos”, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos.

Foucault, Michel (2004) [1975]. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la Prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Greimas, Algirdas (1983) [1976]. *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós.

Utrera, Rafael (1986). *Federico García Lorca-Cine: El cine en su obra, su obra en el cine*, Madrid, ASECAN.



Laffranque, Marie (1980). *Equivocar el camino. Regards sur un scenario de Federico García Lorca*, Loubressac, Braad Editions.

Datos del autor

Analista en Informática Aplicada (graduado en 1997). Facultad de Ingeniería y Ciencias Hídricas (FICH). Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Profesor en Letras (graduado en 2004) y *Licenciado en Letras* (graduado en 2006). Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC). UNL

Tesista de la *Maestría en Política y Gestión de la Ciencia y la Tecnología*. Facultad de Farmacia y Bioquímica, UBA.

Jefe de Trabajos Prácticos de la asignatura *Semiótica general* y del *Seminario de Narrativas audiovisuales* para las carreras de Profesorado en Letras y Licenciatura en Letras. FHUC, UNL.

Docente de la asignatura *Semiótica general* para el Bachiller en Letras y del *Seminario en Semiótica* para la Licenciatura en Enseñanza de la Lengua y la Literatura en el marco del Programa de Educación a Distancia (UNLVirtual). Docente de *Ciencia, Arte y Conocimiento* y *Estudios universitarios y Tecnologías* en la modalidad presencial y UNLVirtual.

Responsable de la configuración didáctica de materiales educativos y Capacitación docente en nuevas tecnologías. Centro Multimedial de Educación a Distancia (CEMED), UNLVirtual.

