

**Rebeca Sanmartín Bastida**

Universidad Complutense de Madrid

# De Dalí a Lorca: El poema en prosa surrealista

**Palabras clave:** Siglo XX; García Lorca; Pintura y Poesía; Dalí; Buñuel; Surrealismo; Poema en Prosa.

**Keywords:** 20th Century; García Lorca; Painting and Poetry; Dalí; Buñuel; Surrealism; Prose Poem.

La obra de Federico García Lorca, quizás el más famoso escritor español del siglo XX, se divide en dos grupos: el Lorca que se ha llamado “folclórico”, autor del *Romacero gitano* y de dramas como *Yerma*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda de Alba*, todas ellas ambientadas en Andalucía; y el Lorca vanguardista, más cosmopolita y complejo de entender, con textos como *Así que pasen cinco años*, *Paseo de Buster Keaton*, *Poeta en Nueva York*, *El público* o los *Poemas en prosa*. Esta última obra es sobre la que va a versar este trabajo. Una obra un tanto olvidada, quizás por estar en prosa y por pertenecer a un libro que nunca llegó a publicarse como tal (los poemas se publicaron por separado en revistas literarias)<sup>1</sup>. De hecho, estos poemas no se suelen enseñar en las aulas españolas, y Durán, en su artículo sobre las vanguardias en el corpus de este poeta, ni siquiera los menciona<sup>2</sup>.

Sin embargo, aunque todo Lorca es un pozo sin fondo en cuanto a capacidad de descubrimiento, creo que los *Poemas en prosa*, que se han editado por separado tardíamente (en el año 2000, por Andrew A. Anderson<sup>3</sup>), necesitan de una especial atención, pues nos revelan, primero, un cambio de actitud fundamental para entender al Lorca

<sup>1</sup> *Santa Lucía y San Lázaro* se publicó en la *Revista de Occidente* (noviembre 1927); *Nadadora sumergida y Suicidio en Alejandría*, en *L'Amic de les Arts* (septiembre 1928); *Degollación de los inocentes*, en *La Gaceta Literaria* (enero 1929); *Degollación del Bautista*, en la *Revista de Avance* (abril 1930); *Amantes asesinados por una perdiz*, en *Ddooss: Revista de poesía* (marzo 1931). Los dos últimos poemas iban a aparecer en *Verso y Prosa*, pero por la escasa duración de la revista no se publicaron finalmente allí.

<sup>2</sup> Manuel Durán, «Lorca y las vanguardias», *Hispania*, 69.4, 1986, p. 746-770. Durán olvida comentar los poemas en prosa de Lorca cuando habla de *Poeta en Nueva York* como culmen del acercamiento de Federico a la vanguardia (p. 769).

<sup>3</sup> Federico García Lorca, *Poemas en prosa*, ed. Andrew A. Anderson, Granada, La Veleta, 2000. En las obras completas editadas por Arturo del Hoyo (*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 11 ed., 1966, p. 13-38) estos poemas son calificados como «Narraciones». Aunque también se pueden considerar poemas en prosa otras obras de Federico (como sus *Impresiones y paisajes*), me referiré sólo a los que se incluyen en el libro de Anderson, pues el poeta demuestra en una entrevista que los concibió como conjunto así titulado (Anderson, prólogo a García Lorca, *Poemas en prosa*, p. 10).

posterior, y, segundo, se configuran como tratados de «metapoética», es decir, de reflexión sobre su propia condición literaria, pues nuestro poeta se asoma, se aventura y discute eso que entonces se llamaba Suprarrealismo o Surrealismo.

Pero antes de comenzar su análisis, es preciso entrar en los vericuetos de la amistad, y en la famosa comunidad que fue la Residencia de Estudiantes (una residencia que se construyó en Madrid a comienzos del siglo XX al estilo de los *colleges* de Oxford y Cambridge, para que los universitarios estudiaran y vivieran allí, tutelados, y que se convirtió en el centro de una actividad intelectual fervorosa en los años 20). Especialmente, es necesario recordar dos figuras que acompañarán a Lorca en su salto estético de aquellos años y convivieron con él en la Residencia: el cineasta Luis Buñuel y el pintor Salvador Dalí. Sobre las avenencias personales de estos tres amigos y sus aventuras en la Residencia se ha escrito mucho y bien, como se apreciará por la poblada bibliografía que uno se puede topar en las bibliotecas. Pero a mí me gustaría ahondar, a través de estas relaciones, en el origen de los poemas en prosa de Lorca. Quizás, en mi opinión, no se ha investigado todavía lo suficiente sobre los motivos concretos que estos artistas compartían y que se ven reflejados en estos poemas.

Sánchez Vidal dejó bien claro en su libro sobre los tres amigos la labor de zapa que realizó Buñuel para alejar a Salvador Dalí de Federico García Lorca, que culminó en *Un perro andaluz*, película muda de 1929 en la que el poeta se sintió dolorosamente aludido (quizás por la ambigüedad sexual del protagonista, o también porque llamaban perros andaluces a los artistas del Sur que vivían en la Residencia)<sup>4</sup>.

Precisamente, los *Poemas en prosa* y la producción más surrealista de Lorca van a actuar como una reacción a estos estímulos y ataques, en especial con respecto a los de Dalí, a quien Lorca estaba más unido (de ahí que me vaya a centrar en el dúo de poeta y pintor). Entre los años 1927 y 1928 (años de la escritura de los *Poemas en prosa*), Buñuel se dedicó a criticar en sus cartas la excesiva amistad de Lorca y Dalí (le disgusta su naturaleza ambigua: llama a Federico «el novio»<sup>5</sup>). Denota asimismo poco aprecio por la obra de Lorca, de la que rechaza su aspecto más folclórico, que considera ya pasado de moda y lejano de las nuevas corrientes con las que él se familiarizaba en París, donde habitaba por entonces con el objetivo de adentrarse en el mundo del cine. Buñuel reclama una vanguardia que le lleva al Surrealismo, y nada podía estar más lejos de sus intereses que los poemas sobre gitanos de García Lorca. En cambio, en su opinión Dalí tenía talento sobrado para superar su época cubista y adentrarse en la nueva estética, siempre y cuando se separara de Lorca, con quien había colaborado haciendo los decorados de su drama neorromántico *Mariana Pineda*, obra desfasada para Buñuel<sup>6</sup>.

Resumiendo lo que precisaría de más espacio para ser bien explicado, Dalí recibirá cartas malévolas de Buñuel y se unirá con él en un frente, que comienza con la crítica del *Primer Romancero gitano*, como se llamaba el libro de romances que publica el grana-

<sup>4</sup> Todo este asunto aparece detallado en Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.

<sup>5</sup> Véase la carta reproducida en Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 162. Hay que decir que Luis Buñuel se descubre en sus declaraciones como homófobo, especialmente en su autobiografía *Mi último suspiro*, donde encontramos pasajes en los que demuestra su incompreensión hacia la homosexualidad y hacia Lorca.

<sup>6</sup> Véase la carta de Buñuel reproducida en Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 167.

dino en 1928. Ambos artistas escribirán a Lorca sendas cartas en las que rechazarán su estética, que consideran caduca. Dalí hacía tiempo que venía proponiendo a Lorca (en cartas, en cuadros, en sus poemas en prosa, que también escribirá, y durante sus estancias juntos en Cataluña en 1925 y 1927) la necesidad de la asepsia en el arte y de la anti-sentimentalidad, en boga en los circuitos catalanes, más vanguardistas que los de Madrid, donde vivía Lorca a caballo con Granada<sup>7</sup>.



Dalí y Lorca en una de sus estancias juntos en Cataluña, 1927

Dalí no sólo rechazará, como Buñuel, la metáfora tradicional, con asociaciones de semejanza, sino incluso la metáfora inconexa, pues su ideal vanguardista es que las cosas existan por sí solas, en una libertad que no implique una relación entre elementos, es decir, que los objetos se independicen (el poema que reproduzco en el Apéndice es una muestra explícita de esta intencionalidad). Las discusiones o “esgrima” intelectual, como las llama Lorca en su famosa *Oda a Salvador Dalí*, que se producían sobre estos temas entre Federico y el amigo, se ven muy bien reflejadas en un poema en prosa *Corazón bleu y coeur azul*, sin terminar y que nunca se publicó<sup>8</sup>.

Si Dalí, según el investigador Santos Torroella, tuvo una época lorquiana en su pintura, como se aprecia en las muchas ocasiones en que aparece la cabeza de Lorca en sus cuadros de estos años, también Lorca tuvo su época daliniana<sup>9</sup>. Y ésta es especialmente observable en los poemas en prosa. Época daliniana que indirectamente fue también buñuelesca, pues Dalí intercambiaba por entonces muchas ideas con Buñuel, a raíz de su incipiente interés por el Surrealismo. Entre Lorca y Buñuel hubo, directamente, menos

<sup>7</sup> Sobre la importancia de Cataluña y su vanguardia en la obra de Lorca puede verse Luisa Cotoner Cerdó, “Catalanista furibundo: Federico García Lorca entre Salvador Dalí y Sebastià Gasch”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 7.1, 2001, p. 5-26.

<sup>8</sup> El texto aparece reproducido en García Lorca, *Poemas en prosa*, p. 91-92.

<sup>9</sup> Sánchez Torroella ha indagado mucho en la obra de Dalí y, de paso, en su época de la Residencia; sobre la época lorquiana del catalán véase: Rafael Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre: Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, 1985; *Dalí residente*, Madrid, CSIC/Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1992; «Los putrefactos» de Dalí y Lorca: *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, CSIC/Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1995. Mario Hernández señala también una época daliniana en Lorca en «García Lorca y Salvador Dalí: del ruseñor lírico a los burros podridos (Poética y epistolario)», en Laura Dolfi, ed., *L'imposible/posible de Federico García Lorca: Atti del convegno di studi Salerno, 9-10 maggio 1988*, Nápoles, Edizione Scientifiche Italiane, 1989, p. 267-319: 270.

diálogo. De esta manera, tanto en la pintura de Dalí, como en los poemas en prosa de éste y Lorca, y en la literatura y el cine de Buñuel, aparecerán una serie de motivos comunes. Enumero, entre otros, los burros podridos, las cabezas cortadas, la astronomía, la putrefacción, los órganos amputados, la fisiología, el mundo de la clínica, los automóviles, el deporte, la electricidad, la figura de San Sebastián (exclusivamente en Dalí y Lorca), la ironía y el juego, la metamorfosis, la animalización, etc. Motivos todos ellos no arbitrarios, sino con una razón de ser.

Aunque ahora intentaré contextualizarlos, quiero recordar que en estos años imagen plástica y poesía se encuentran especialmente unidas, tras los experimentos ultraístas, futuristas o creacionistas. A raíz de los últimos adelantos técnicos, en el siglo XX, como en la Edad Media, la imagen vuelve a recobrar importancia primordial. Como diría Lorca en una carta al crítico de arte catalán Sebastià Gasch, por la misma época en que compone sus poemas en prosa, el criterio poético-plástico o plástico-poético disfruta de una "justa" unión: él puede decir que escribe y dibuja poesías<sup>10</sup>. De hecho, publica dos de sus poemas en prosa (*Nadadora sumergida* y *Suicidio en Alejandría*) acompañados de dibujos suyos<sup>11</sup>. Y no es infrecuente por entonces toparnos con pintores poetas como Rafael Alberti, o con pintores y cineastas, como Buñuel y Dalí, que escriben literatura.

Pues bien, en una estética compartida por varios artistas de la Residencia de Estudiantes, se busca un alejamiento del sentimentalismo y se intenta la objetividad poética. Esta estética incluirá mundos antes ajenos a la pintura o a la poesía, como podían ser los recién aparecidos universos del deporte; de los adelantos técnicos como el avión; el mundo del cine, de la fisiología y el microscopio. Los dibujos del médico español, Premio Nobel, Santiago Ramón y Cajal, por ejemplo, influirán hondamente en las representaciones plásticas de autores como Dalí<sup>12</sup>.

Dentro del mundo de la fisiología, interesa el tema de la disolución, de la putrefacción, explicitada en la imagen obsesiva de los burros podridos. Además, el término *putrefacto* pasa también a designar a aquellos hombres del mundo burgués decimonónico que se quedaron en estéticas trasnochadas. Dalí proyectará un libro con diferentes dibujos de estos tipos y un prólogo de Lorca que éste nunca realizó. Pero el rechazo al pasado y especialmente a la inmediata generación anterior tuvo diversos grados, desde el violento de Dalí y Buñuel, que en una carta insultan al poeta Juan Ramón Jiménez por su obra sentimental *Platero y yo*<sup>13</sup>, al rechazo más matizado de Lorca, que no se sumó a manifiestos anti-artísticos de Dalí y continuó valorando el papel que en la nueva estética habían jugado precedentes como Juan Ramón.

De hecho, se puede decir que en aquellos años 20, dos posturas se fueron configurando: la de la Generación del 27 en sí, mucho menos rebelde contra sus padres,

<sup>10</sup> Federico García Lorca, *Epistolario completo*, eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 508 & 519. (Cf.: «Estos dibujos son poesía pura o plástica pura a la vez», *op. cit.*, p.519).

<sup>11</sup> Además, la *Degollación de los inocentes* se vio ilustrada en *La Gaceta Literaria* con un dibujo de Dalí.

<sup>12</sup> En la Casa Encendida (Madrid) se han mostrado recientemente (noviembre de 2003) 169 dibujos de Santiago Ramón y Cajal, en una exposición titulada «Santiago Ramón y Cajal (1852-2003). Ciencia y Arte», donde se observa cómo el científico, extraordinario dibujante, puso sus dotes creativas al servicio de sus hallazgos en el microscopio.

<sup>13</sup> Véase Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 189, que reproduce la carta.

aunque algunos de sus miembros siguen las propuestas del Surrealismo, con cautela; y la otra posición más radical de hombres como Dalí o Buñuel, que se fueron a vivir a París, y que abogan por asumir los postulados del grupo francés de André Breton. No hay que olvidar que Dalí, ya libre de la sombra de Lorca y bajo la nueva influencia de Gala, llegó a declarar públicamente que escupía sobre su madre muerta (en un cuadro expuesto en la galería Goermans de París, en 1929), un acto de *épater le bourgeois* que le valió su inmediata entrada en el grupo surrealista y que su padre le desheredara<sup>14</sup>.

Pues bien, Lorca, según algunos enamorado de Dalí por estos años (y lo cierto es que el par de cartas suyas al pintor que se conservan – el resto están desaparecidas<sup>15</sup> –, son bastante reveladoras al respecto), se sintió pronto en la disyuntiva de aceptar o no los postulados más radicales que le iba proponiendo su amigo. No podemos saber qué hubiera sido de su obra sin este estímulo, tanto desde la crítica (las cartas rechazando su *Romancero*, que llevarían a Federico a protestar por ese mito de gitanería que le fue imponiendo la prensa, que le resultaba molesto) como desde la alabanza del amigo Dalí, quien le prometía que llegaría a ser el primer futuro poeta de verdad si abrazaba la nueva estética<sup>16</sup>. Y Lorca la abrazó, pero a su manera, como hacía todo, señalando que no quería caer en la escritura automática pero que también se daba cuenta de la renovación que suponía el prestar atención a universos como el del sueño (Lorca leyó a Freud, pilar del Surrealismo, y Dalí era un auténtico admirador del psicólogo austríaco<sup>17</sup>).

En las cartas a los amigos después de la publicación de su *Romancero*, Lorca dirá que este libro ya no le interesa casi nada, que se le ha muerto en las manos como criatura suya<sup>18</sup>. Influenciado por Dalí, aspira a un cambio hacia un mundo lejano de localismos y, con los *Poemas en prosa*, empieza su andadura hacia esa otra obra de arte que es *Poeta en Nueva York*. Además, en estos poemas en prosa evoluciona, como su amigo, del cubismo y la geometría al mundo de los instintos y el sueño surrealista, donde la emoción puede volver sin ataduras sentimentales.

En las conferencias que escribe por entonces, en sus poemas en prosa y en la futura obra que proyecte desde Nueva York y Cuba, Lorca asimilará una recreación de la imagen que olvida los parecidos de las metáforas, buscando los contrastes más imprevistos, como el reflejo impersonal de la crueldad, y despojando las palabras de cargas sentimentales, pero, eso sí, respetando una emoción que Dalí siempre rechazará<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> Véase Antonina Rodrigo, *García Lorca, el amigo de Cataluña*, Barcelona, Edhasa, 1984, p. 205.

<sup>15</sup> Ana María Dalí creía que se perdieron en la guerra, pero Gibson piensa que quizás fueron robadas de Port Lligat, pues Dalí afirmó en 1978 que las tenía en su poder. Ian Gibson, *Lorca-Dalí: El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza-Janés, 1999, p. 11.

<sup>16</sup> Véase el fragmento de la carta de Dalí a Lorca que reproduce Gibson, *op. cit.*, 1999, p. 205.

<sup>17</sup> Véase Gibson, *op. cit.*, p. 114-16 & 154.

<sup>18</sup> García Lorca, *Epistolario completo*, p. 585. Véase Gibson, *op. cit.*, p. 211.

<sup>19</sup> Sobre las conferencias, el Surrealismo y las concomitancias con la estética de los poemas en prosa, véase Andrew A. Anderson, "Lorca at the Crossroads: «Imaginación, inspiración, evasión» and the «novísimas estéticas»", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16, 1991, p. 149-173.

## II

El comentario (un poco esquemático, por cuestiones de espacio) de algunos motivos de los poemas en prosa nos puede permitir sacar unas cuantas conclusiones sobre el poema en prosa en general y sobre la repercusión de Dalí en la obra de Lorca. Los poemas en prosa que conservamos enteros y que se publicaron en vida del autor son seis; después hay otros de los que tenemos fragmentos o versiones no definitivas, que aparecen en apéndice en el libro editado por Anderson. Yo me voy a centrar especialmente en los seis primeros (aunque habrá referencias a los segundos), titulados *Santa Lucía* y *San Lázaro*, *Nadadora sumergida*, *Suicidio en Alejandría*, *Amantes asesinados por una perdiz*, *Degollación del Bautista* y *Degollación de los inocentes*.

1. En primer lugar, nos topamos con el mundo de los animales, un universo simbiótico en Lorca y Dalí. El burro o mulo podrido aparece con frecuencia en numerosos cuadros de Dalí, como *La miel es más dulce que la sangre* (de paradero desconocido, del que se conservan imágenes y su primera versión, fig. 1).



Figura 1.

En Lorca, el burro también se presenta de manera grotesca, lleva «anteojeras de cuero» (62); y el mulo tiene ojos como «puños de azabache» (57)<sup>20</sup>. Por otro lado, vemos al perro o mastín (59, 67, 82, 89 & 75), que nos recuerda la obsesión que Lorca y Dalí tenían con los canes, a los que se relaciona con la libido y la muerte (y aquí podríamos hablar de la influencia de *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, y del terror a morir que sentían los dos artistas<sup>21</sup>). Los perros aparecen con frecuencia en poemas de Lorca

<sup>20</sup> A partir de ahora cito directamente entre paréntesis de la edición de los poemas en prosa mencionada.

<sup>21</sup> Sobre la relación que Dalí establece entre Lorca y Maldoror véase Gibson, *op. cit.*, p. 125-26. El temor a la muerte de ambos artistas, y su relación con los perros, es tratado en Carlos Rojas, «Salvador Dalí et le spectre de Federico García Lorca», *Revue des Sciences Humaines*, 262, 2001, p. 149-161: 152-153. Véase también Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 216-218.

y en cuadros de Dalí (por ejemplo, en *Aparición de un rostro y un frutero en una playa*, con la faz borrosa de Lorca y el perro detrás, fig. 2), y, cómo no, dan título a la versión cinematográfica unísona de Buñuel y el pintor, *Un perro andaluz*.

Dentro de este imaginario, los animales se tiñen de un halo de crueldad: en los poemas en prosa de Lorca aparecen raposas (78), palomas que callan (78), gallos violentos (59, 102), perdices asesinas (76); y al ruiseñor, animal de connotaciones suaves, se le tiende a asociar con imágenes grotescas (82): no es casualidad que el burro con cabeza de ruiseñor aparezca en un poema en prosa de Dalí y en otro de Lorca<sup>22</sup>.

Pero fundamentales son en este bestiario los peces, que se encuentran tanto en los cuadros de Dalí como en los poemas de Lorca asociados a la sexualidad masculina (62, 64, 66, 72, 76, 95-97), aunque Dalí también los escogerá por su relación con lo líquido y viscoso. En el retrato que Lorca realiza de Dalí hace que de los dedos de este último salgan peces, símbolo de fecundidad. No obstante, lo que más abunda en sus poemas son los insectos, "creadores de los estremecimientos y las salivillas" (82), tales como piojos (102), moscas (65, 77, 101) y hormigas (70, 74, 92). La hormiga es motivo recurrente en los amigos de la Residencia de Estudiantes<sup>23</sup> (ahí están las hormigas que recorren la mano de *Un perro andaluz*), sin duda por su relación con lo podrido: las hormigas, como las moscas (65, 77), comen lo putrefacto.

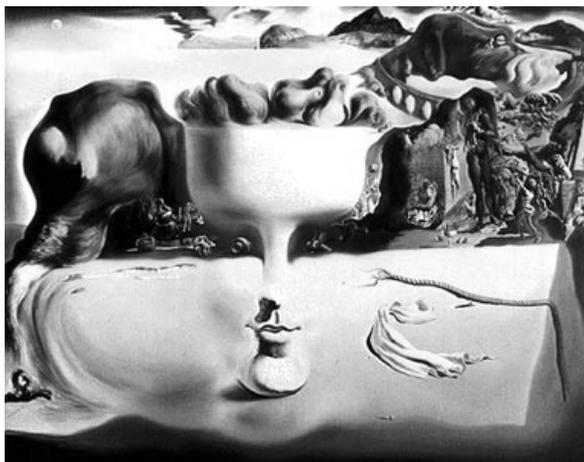


Figura 2.

Por último, la langosta, a la que tenía gran terror Dalí y que aparece en varios cuadros suyos pegada al rostro del pintor, como en *El gran masturbador* y *El juego lúgubre*

<sup>22</sup> Esta imagen del burro con cabeza de ruiseñor aparece en un manifiesto de *L'Amic de les Arts* (véase Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 203-204); en el poema en prosa lorquiano *Corazón bleu y coeur azul* (García Lorca, *Poemas en prosa*, p. 92); y en el poema en prosa daliniano *Pez perseguido por una uva* (véase el prólogo de Anderson a *op. cit.*, pp. 9-53: 46). Este último texto se publica primero como «Peix perseguit per un räim», *L'Amic de les Arts*, año III, 28, 31 [sic] septiembre 1928, p. 217-218.

<sup>23</sup> Moscas y hormigas aparecen también en los poemas en prosa de Alexandre: véase Vicente Alexandre, *Antología poética*, estudio previo, selección y notas de Leopoldo de Luis, Madrid, Alianza Editorial, 5.ª ed., 1980, p. 38-39.

(fig. 3) aparecerá también en el poema en prosa *Suicidio en Alejandría* de Lorca (“nos darán la cabeza de langosta”, p. 71). Todos estos animales e insectos juegan un papel importante en la metamorfosis del cuerpo humano, de la que luego hablaré.

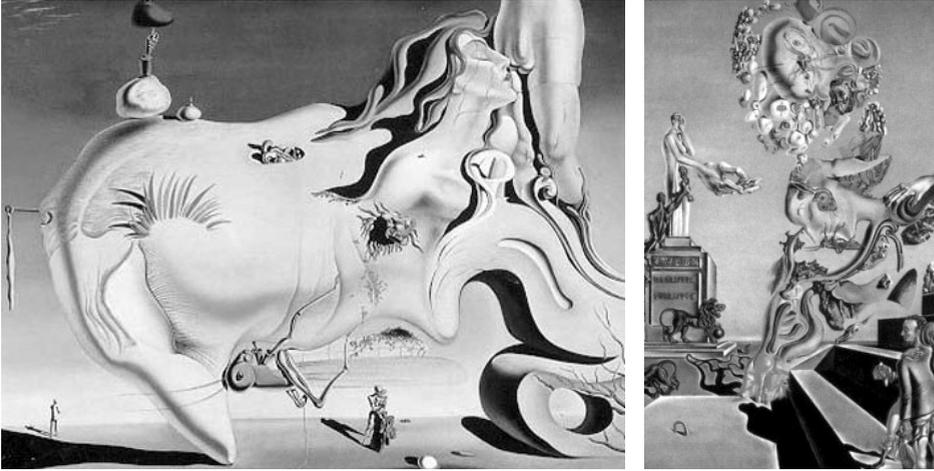


Figura 3.

2. En segundo lugar, en los poemas de Federico hay mundos nuevos como el de la ciencia, con su derivación de clínica: los pasillos de los hospitales, en su blancura fría, podían simbolizar esa asepsia que desea un artista como Dalí, que viene de la geometría cubista de sus primeros años. Un deseo que el pintor predica a Lorca continuamente y que plasmó en su poema en prosa *San Sebastián*, poema que gustó mucho al poeta, y del que reproduzco fragmentos en el Apéndice. En Lorca, la ciencia óptica de *Santa Lucía* y *San Lázaro* o la clínica de la *Degollación de los inocentes* irrumpen en un mundo arcaico. En este sentido se puede leer la siguiente cita, donde también se da animalización y se unen el mundo del mar y la religión con el del frío despacho de clínica.

Cuando entré en la catedral se cantaba la lamentación de las seis mil dioptrías, que sonaba y resonaba en las tres bóvedas llenas de jarcias, olas y vaivenes como tres batallas de Lepanto. Los ojos de la Santa miraban en la bandeja con el dolor frío del animal a quien acaban de darle la puntilla. (61)<sup>24</sup>

Continuando en esta línea *pseudocientífica*, las alusiones a las matemáticas, la física o a la geometría son frecuentes, mezcladas con ese bestiario que ya he comentado.

Santa Lucía fue una hermosa doncella de Siracusa.  
La pintan con dos magníficos ojos de buey en una bandeja.

<sup>24</sup> Léase el comentario a este fragmento de Terence McMullan, «Federico García Lorca's *Santa Lucía* y *San Lázaro* and the Aesthetics of Transition», *BHS*, LXVII, 1990, p. 1-20: 10-11. McMullan sigue la lectura errónea de las obras completas de Del Hoyo, y lee *diostrias*, por *diotrias*. Su “culturalista” interpretación de esta referencia aparece en p. 17, nota 12.

Sufrió martirio bajo el cónsul Pascasiano, que tenía los bigotes de plata y aullaba como un mastín.

Como todos los santos, planteó y resolvió teoremas deliciosos, ante los que rompen sus cristales los aparatos de Física. (58-59)

Lorca consigue entonces habitar el universo de estos poemas de números y de mapas (58). Con respecto a los números, aparecen continuamente, en un mundo donde la madre de San Lázaro cuenta los corazones de la aldea fijándose en sus latidos (63-64); las gentes hacen cuentas de multiplicar en las oficinas (59); y la dirección de la policía asegura que el rumor sube un mil por mil (78). De modo que todo está contado (mil hombres y cincuenta pares de bueyes [59], doscientos hijos [82], dos telegramas [76], tres tiempos [68], mil olas [68]); y numerado, y su recurrencia se extiende hasta las agujas del reloj (seis de la tarde [82], doce de la noche [64], cuatro en cuatro minutos [65]). Esto nos hace recordar esos relojes blandos de *La persistencia de la memoria* de Dalí (fig. 4).



Figura 4

Lorca atenúa o rechaza el dramatismo de la muerte introduciendo un mundo numérico en principio opuesto a cualquier carga emocional, como se puede apreciar en el comienzo de *Suicidio en Alejandría* (70):

13 y 22

Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales de la ciudad. Será necesario calmar a estas rosas, dijo la anciana. Pasaba un automóvil y era un 13. Pasaba otro automóvil y era un 22. Pasaba una tienda y era un 13. Pasaba un kilómetro y era un 22. La situación se hizo insostenible. Había necesidad de romper para siempre.

12 y 21

Después de la terrible ceremonia, se subieron todos a la última hoja del espino, pero la hormiga era tan grande, tan grande, que se tuvo que quedar en el suelo con el martillo y el ojo enhebrado.

11 y 21

El motivo de la astronomía es constante en estos poemas en prosa; por ejemplo, cuando el protagonista de *Santa Lucía y San Lázaro* contempla una estrella «fija y sorprendida dentro de un marco» (57). En este sentido, hay que contextualizarla en esa ansia de líneas y formas de la que ya habló Lorca en su *Oda a Salvador Dalí*, pasión geométrica que atribuye al pintor pero que también le posee a él. La astronomía, aliada con el cubismo, se hace símbolo de la asepsia más incluso que la propia ciencia o la clínica, y se opondrá al mundo de la putrefacción o del sentimentalismo en el *San Sebastián* mencionado de Dalí (véase el Apéndice).

3. La crueldad, que sobresale especialmente en las degollaciones, tiene que ver con ese deseo del Surrealismo de buscar el efecto estético del horror y su preferencia por las ceremonias mutiladoras, rupturistas. Se intenta, como diría Lorca, «que el horror mueva su bosque intravenoso» (79). A partir de ahí, se presentan con frecuencia en estos poemas en prosa imágenes degradantes. Pero el horror sobre todo se alcanza mediante la invocación de la sangre, que se desborda en rituales, llevados a cabo en la *Degollación del Bautista* en estadios de fútbol que a la vez son circos clásicos (79).

La recién parida tenía un miedo terrible a la sangre, pero la sangre bailaba lentamente con un oso teñido de cinabrio bajo sus balcones. (...) Se hacía intolerable la presencia de la luna, y se deseaba el toro abierto, el toro desgarrado con el hacha y las grandes moscas gozadoras. (77)

El autor declara en *Suicidio en Alejandría* que se hacen precisos la dentadura y el látigo (70), un reclamo que también se relaciona con su drama *El público*, y con el célebre gusto por el masoquismo de Dalí.

En los poemas en prosa *Degollación del Bautista* y *Degollación de los inocentes* aparece el motivo de las cabezas cortadas. Esta atracción por los cuellos cercenados, que se da asimismo en muchos cuadros de Dalí de la época (por ejemplo, en *Cenicitas*, fig. 5, o en *La miel es más dulce que la sangre*), podría tener que ver con esa ansia de escapar de la lógica, o sea, de la cabeza donde se aloja ésta, de cortar con un mundo de la razón que había impedido, según los surrealistas, dejar vivir al inconsciente. Se trata de que los sentidos hablen por sí solos, de que a los deseos reprimidos se les deje colonizar las cosas, de que no haya sujeciones.

Hay un gusto por los objetos cortantes, dentro de esa crueldad, que se aprecia en el bisturí clavado en la garganta del cronista de *Nadadora sumergida* (67), en los cuchillos que reivindicaban en voz alta los negros de la *Degollación del Bautista* (79) o en la navaja eléctrica y las puntas de aguja que se reclaman en la degollación de los inocentes (82). Los aparatos, en general, sean armas u objetos de clínica, recuerdan la obsesión por los aparatos de los cuadros de Dalí de esta época, que han sido relacionados con una cierta ambigüedad sexual<sup>25</sup> (figs. 1 y 5). Pero también hay objetos cortantes naturales,

<sup>25</sup> Los aparatos en Dalí se pueden interpretar como miedo a la sexualidad, a la seducción, y también representación de la objetividad (véase Ignacio Javier López, «Film, Freud, and Paranoia: Dalí and the Representation of Male Desire in *An Andalusian Dog*», *Diacritics*, 31.1, 2001, p. 35-48: 47).

como las frecuentes uñas de los poemas en prosa (74, 82), que aparecen mucho en los dedos fálicos de cuadros y dibujos de Dalí y Lorca<sup>26</sup>.



Figura 5

Por otro lado, el ojo enhebrado de *Suicidio en Alejandría* (70) nos recuerda la famosa escena de *Un perro andaluz* en la que se corta el ojo de una mujer con una navaja (fig. 6, donde se ve un fotograma del momento previo). Aunque Lorca escribió este poema antes, creo que no hay que hablar de una influencia del poeta sobre Buñuel y Dalí sino de un acerbo común en el imaginario de los tres autores.



Figura 6

#### 4. En estos poemas en prosa hay una pasión por los contrastes, por unir mundos

<sup>26</sup> Véase, por ejemplo, el retrato que hace Lorca de Dalí mencionado anteriormente. Al segundo le salen dedos de las uñas de la mano derecha, de donde parten peces, y el índice aislado de la mano izquierda, representante del pincel, es claramente fálico.

contrarios. De acuerdo con la estética vanguardista, cuánto más se alcanza una asociación chocante de objetos, más liberada queda la escritura. Así, el cuarto motivo es esa introducción de elementos modernos como automóviles, aviones, adelantos técnicos en medio del mundo poético tradicional. En Lorca, se asocia la tristeza a los cables de la electricidad o a las grandes bocinas del fonógrafo (60), dentro de ese intento continuo por meter el mundo de la ciudad, mezclado con el de la naturaleza, en la poesía. En estos poemas las bombillas eléctricas, los trenes, las luces de magnesio, el telescopio, se mezclan con las estrellas, el mar y los animales de campo. Algo parecido realiza Dalí en dos *Naturalezas muertas* de los años 1926 y 27, donde posiciona la cabeza de Lorca al lado de un avión. En este sentido, como muy bien dice en un momento el poeta, se glorifica “el exterior de las cosas” (p. 61; y ahí está Dalí, reclamando siempre una estética de lo exterior), y Lorca quiere “construir un piano sin emoción” (82). Ese exterior es también el de la astronomía mencionada, que se ha relacionado con la época cubista de Dalí. De hecho, se ha hablado del *Santa Lucía* y *San Lázaro* de Lorca como una oposición cubismo-surrealismo, y ya he mencionado antes que en estos poemas en prosa hay una mezcla de ambas posturas y una evolución hacia lo segundo. En estos momentos ya amenaza con entrar en el arte lo que es el mundo oscuro y surrealista del inconsciente, de los instintos, representado en la fisiología del cuerpo.

Relacionado con este universo, otro contraste que explota Lorca, heredero de los poemas en prosa de Baudelaire y su generación, lo constituye, dentro de su labor desmitificadora, la mezcla de lo natural y de lo artificial (asociado con la ciudad), que se ve en esas cinturas que se entrecruzan con vidrios o en los jóvenes que se aman ante los ojos de los químicos (75).

5. En esta línea, y como quinto motivo, el mundo del cuerpo y sus órganos se repite obsesionalmente en los amigos. Por ejemplo, los cuadros de Dalí de esta época resaltan la diferente anatomía del cuerpo, que aparece con frecuencia desangrado o mostrando su interior (como en *Las rosas sangrantes*, fig. 7).



Figura 7

Un cuerpo que se amputa, al que se le arrancan los órganos, como los ojos del poema en prosa de Buñuel (en el Apéndice), pero que también se artificializa, se reconstruye. Lorca podrá decir: «¡Oh mejilla izquierda! ¡Oh noroeste de barquitos y hormigas de mercurio!», uniendo el cuerpo con los barcos, las hormigas y el mercurio, dentro de ese microcosmos que voy describiendo. Pero es especialmente interesante cuando fusio-

na todas las partes del cuerpo: «Cabello,/con planta de pie./Planta de pie,/con mejilla izquierda. (...) Ojos cerrados,/con uñas abiertas./Cintura, con nuca,/y con playa», en *Amantes asesinados por una perdiz* (74). Nos acercamos a una metamorfosis de la que hablaré enseguida. Habría que recordar también el *Poema de las cositas* de Dalí, quien reclama la materialidad de los elementos, sobre todo en su aspecto disolutivo, muy en la línea del Surrealismo; y, en este sentido, se defiende la estética de lo blando, que se ve en esos relojes de los cuadros de Dalí (fig. 4) o en los relojes de arena de Lorca, que siguen sangrando aunque estén secas las heridas (83)<sup>27</sup>.

6. La ironía abunda en los poemas en prosa de Lorca. Es parte del espíritu lúdico de vanguardias, que le lleva a jugar con el sonido de las palabras y a eliminar lo humano emocional. La ironía imperante tiene un gesto fundamental en ese rechazo que muestra Lorca hacia la luna, elemento omnipresente, con connotaciones trágicas, en su producción anterior y posterior. Pero ahora hablará de «emoción *coja* que arrastra la luna menguante» (p. 62; el subrayado es mío) o de que «Se hacía intolerable la presencia de la luna» (77). Será la sangre triunfadora la que vengza a la luna, símbolo de la sentimentalidad rechazada, que se une a la leche maternal en una batalla (83). Lorca consigue transformar a la luna en un instrumento más de la crueldad, que corta como un cuchillo la cabeza del Bautista (79).

Al igual que en *Poeta en Nueva York*, se convocan varios nombres, muchos en diminutivo, que contrastan con el fin cruel (la muerte) para el que son nombrados: en la *Degollación de los inocentes* son «Pepito. Manolito. Enriquito. Eduardito. Jaimito. Emilito» (81). Pero también está la Genoveva del *Suicidio en Alejandría* (70). Esto puede tener que ver igualmente con el ideal de Dalí de nombrar sin ornamentación, presente en su *Poema de las cositas*<sup>28</sup>, que coincide con la obsesiva repetición del poema en prosa *La gallina*, que publicó Lorca casi como una concesión al automatismo surrealista (101-102).

Siguiendo con la ironía, estos poemas de Lorca son poesía escrita desde la distancia del autor, una escritura que podríamos simbolizar en ese mar (que siempre se relacionaba en Lorca con la pasión) hecho mapa distante que aparece en *Santa Lucía y San Lázaro* (58). Aunque el autor finja una frecuente primera persona, adquiere la lejanía de los cronistas de noticias, y si bien grita expresiones amorosas («¡Corazón mío! ¡Amor!» p. 71) van siempre acompañadas de elementos desmitificantes, rebajadores. Un «Amor, amor mío» desmitologizado (71), que aparece también en *Poeta en Nueva York*. Estamos ya lejos, por tanto, de ése: “Amor, amor, amor, y eternas soledades,” del drama neorromántico de Lorca *Mariana Pineda*<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Para Juan Antonio Ramírez, lo blando puede ser también «una metáfora del carácter “polimorfo” y de las metamorfosis del deseo» (*Dalí: lo crudo y lo podrido*, Madrid, A. Machado Libros, 2002, p. 38).

<sup>28</sup> Véase López, art. cit., p. 38.

<sup>29</sup> Para ejemplos de este tipo de exclamaciones en *Poeta en Nueva York*, véase García Lorca, *Obras completas*, p. 476, 501 & 528; y los maravillosos versos: «¡Amor de siempre, amor, amor de nuncal/¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadmé», del mismo libro (*op. cit.*, p. 476). La cita de Mariana Pineda está en *op. cit.*, p. 891.

7. El cosmopolitismo es otro elemento frecuente, vanguardista pero también heredero del Modernismo del poeta nicaragüense Rubén Darío o del Simbolismo de Baudelaire. Esto es muy claro en *Suicidio en Alejandría* o en *Nadadora sumergida*, donde se observa una mezcla del mundo inglés y francés.

Madame Barthou hacía irresistible la noche con sus enfermos diamantes del Cairo y el traje violeta de Olga Montcha acusaba, cada minuto más palpable, su amor por el muerto Zar. (68)

Se suicidaban sin remedio, es decir, nos suicidábamos también. ¡Corazón mío! ¡Amor! La *Tour Eiffel* es hermosa y el sombrío Támesis también. Si vamos a casa de Lord Butown nos darán la cabeza de langosta y el pequeño círculo de humo. Pero nosotros no iremos nunca a casa de ese chileno. (71)

Aparecen, además, juntas Margarita Gross con la españolísima Lola Cabeza de Vaca (68), que llevan contadas más de mil olas, motivo que Lorca recoge del *San Sebastián* de Dalí (en el comienzo del fragmento del Apéndice). En la costa francesa cantan los asesinos de los marineros, y el vals americano es mejor que el vienés, afirma el poeta (68).

8. Todo esto aparece propuesto por Lorca con una conciencia metapoética. Así, podríamos interpretar la frecuencia con que se da la palabra *lucha* como una revelación de la oposición de la estética antigua con la nueva, como esa orquesta lejana de *Nadadora sumergida* que batalla de manera dramática con las hormigas volantes (67). En este poema en prosa, Lorca llega a ser bastante explícito sobre la necesidad de abrazar una nueva estética, algo que también se ve en *Suicidio en Alejandría* («La situación se hizo insostenible. Había necesidad de romper para siempre» p. 70).

Desde entonces dejé la literatura vieja que yo había cultivado con gran éxito. Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan un nuevo temblor. Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio. (68)

Pero la lucha es más frecuentemente evocada en las degollaciones, de carácter violento, y con un uso abundante de la repetición, recurrente como en el *Poema de las cositas* de Dalí, muestra del espíritu compulsivo surrealista.

Tendrá que luchar con la raposa y con la luna de las tabernas. Tendrá que luchar, tendrá que luchar, tendrá que luchar, tendrá que luchar. (78)<sup>30</sup>

Relacionado con esta conciencia sobre su propia creación, aparece el motivo de la metamorfosis, de la fusión de elementos contrarios (como esas cabezas de Lorca y Dalí fundidas en cuadros del segundo, fig. 8). El autor emplea para crearla todo su espíritu lúdico, experimental. La cita siguiente es en este sentido iluminadora y recuerda el di-

álogo de las transformaciones de *El público* (75).

Eran un hombre y una mujer,  
o sea,  
un hombre  
y un pedacito de tierra,  
un elefante  
y un niño,  
un niño y un junco.  
Eran dos mancebos desmayados  
y una pierna de níquel.  
¡Eran los barqueros!  
Sí.

Las formas se fusionan unas con otras, como en los cuadros de Dalí, en que animales y personas se hacen uno, y a la vez también el poeta está transformando su estética: desde la estilización del *Romancero gitano*, donde ya aparecen metáforas sorprendentes, al mundo de los instintos de las *Degollaciones*; desde la emoción de los gitanos al mundo distanciado y anti-sentimental de los poemas en prosa.



Figura 8

9. Por otro lado, el motivo de San Sebastián es fundamental, aunque sólo aparezca de fondo en estos poemas en prosa. Sabemos que Lorca preparaba una conferencia sobre el mismo que nunca terminó, por una carta a un compañero de su generación, Jorge Guillén<sup>31</sup>. En su obsesión compartida por la muerte, Dalí y Lorca imaginarán a un

<sup>30</sup> Cf. con el final del poema en prosa *La gallina*, del Apéndice, donde también se ve la enumeración mencionada en el punto 2: «Luchaban. Luchaban. Luchaban. Así toda la noche. Y diez. Y veinte. Y un año. Y diez. Y siempre» (102).

<sup>31</sup> García Lorca, *Epistolario completo*, p. 374.

<sup>32</sup> La obsesión con la muerte de Lorca, que recuerda Ana María Dalí (quien sacó una foto de él haciéndose el muerto) en Rodrigo, *op. cit.*, pp. 122-23, es de todos conocida. Sobre la fijación en la muerte de Dalí, véase Rojas, art. cit., pp. 153-161. Por otro lado, léase la carta de Lorca a Dalí en la que alaba la indiferencia del santo, reproducida en Santos Torroella, «*Los putrefactos*» de Lorca y Dalí..., p. 60. Es curioso que Dalí siempre negara su homosexualidad. Según Rojas, combatió en vano la parte femenina de su identidad, que emerge continuamente (Rojas, art. cit., p. 161). Ahora se reconoce la existencia de amantes masculinos de Dalí (véase Gibson, *op. cit.*, p. 306-07, y también la película *Gala* [2003], dirigida por Silvia Munt).

San Sebastián (figura muy querida por los homosexuales) indiferente a su martirio<sup>32</sup>. Sin duda, están ahí las connotaciones eróticas del santo, con su cuerpo medio desnudo cubierto de flechas. Así, aparece ligado a Lorca en el cuadro de Dalí *Composición con tres figuras*, donde están fusionadas, como tantas veces, las cabezas de Lorca y Dalí<sup>33</sup>. En este sentido, es una pena que un libro reciente dedicado a la hagiografía de Lorca dedique a este santo pocas páginas, silenciando su importancia en la homosexualidad del poeta<sup>34</sup>.

10. Por último, podríamos destacar también de estos poemas el intento de palabra performativa que desarrollan, especialmente en las degollaciones. Palabra que se hace carne a través de anotaciones directas, y que tiene que ver con esa pretensión de la vanguardia de dar importancia a la pronunciación de los vocablos.

Bautista	¡Ay ay ay ay!
Los negros	¡ay ay ay!
Bautista	¡ay ay ay!
Los negros	¡ay ay!
Bautista	¡ay ay!
Los negros	¡ay!
<i>Los rojos</i> (apareciendo súbitamente)	¡Ay ay ay ay!

(...)

Bautista	Navaja
Los rojos	cuchillo cuchillo.
Bautista	Navaja navaja
Los rojos	cuchillo cuchillo cuchillo.
Bautista	Navaja navaja navaja
<i>Los rojos</i>	<i>cuchillo cuchillo cuchillo cuchillo.</i>
(77-79)	

La Vanguardia se interesa por el momento en que se produce la acción, como en una escena teatral. De la misma manera, según Santos Torroella, los dibujos de Dalí caminan de lo putrefacto hacia la putrefacción (es decir, del acto consumido hacia el proceso), proceso muy bien representado en un cuadro como *Bañista* (fig. 9)<sup>35</sup>. Se trata de recrear el momento de la acción.

<sup>32</sup> Véase Santos Torroella, «Entre Dalí et Lorca: la figure de Saint Sébastien», en *Pleine Marge: Cahiers de Littérature, d'Arts Plastiques et de Critique*, 11, 1990, p. 33-46.

<sup>34</sup> Me refiero a L. Elena Finardi, *I santi di Federico. Agiografia romano-andalusa di García Lorca*, Bolonia, Il Capitello del Sole, 1999.

<sup>35</sup> Santos Torroella, «*Los putrefactos*» de Dalí y Lorca..., p. 42-47.



Figura 9

### III

Considerando la tradición del poema en prosa francés del siglo XIX, y que este género se caracteriza, con respecto a otros, por adelantarse en incorporar elementos modernos, no nos debe extrañar que Lorca lo elija para romper con la estética anterior y adentrarse en el Surrealismo. Muchas de las características que he comentado en este trabajo provienen del imaginario compartido entre Dalí y Lorca pero también del mundo de la Vanguardia y de universos que ya se daban en poemas en prosa anteriores. El poema en prosa, según Utrera Torremocha, se relaciona con el hablar en libertad, con una forma de expresión más natural que el verso<sup>36</sup>. Cuando Dalí preconiza huir de los moldes, también la estructura del verso se ve aludida. Si el poema en prosa, por su especial carácter híbrido de verso y prosa, se constituye como género de ruptura con la poesía lírica en verso y con la unidad orgánica de la narración, Lorca lo escoge en un momento en que desea realizar un corte con su anterior producción, como hemos visto cuando comenta que hay que dejar atrás la vieja estética. La metamorfosis plástica de sus poemas personifica ese cambio estético que desea llevar a cabo en esta obra, pero también una falta de sentido, de unidad, un espíritu de fragmentación que ya se encuentra en los poemas en prosa de Rimbaud.

A partir de aquí, tal vez debamos preguntarnos qué precedentes tiene Lorca en su tratamiento del género del poema en prosa. Si Baudelaire introduce el elemento de la crueldad, de la indiferencia, del urbanismo, de la primera persona, etc., Lorca ahondará en estos componentes, haciendo hincapié en la crueldad de las degollaciones, por ejemplo, en la ausencia de sentimiento. Aunque la crueldad es elemento de la sensibilidad del artista moderno, por un Romanticismo llevado al extremo en su exaltación de la

<sup>36</sup> Para el desarrollo de esta teoría del poema en prosa, consúltese María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

voluntad del yo, las mutilaciones corporales y las frecuentes metamorfosis, el ambiente extraño y onírico tendrán que ver con la vena surrealista.

Además, elementos comunes en Lorca y Baudelaire, como la repetición de palabras, muestran una diferente raíz estética; en el francés, es fundamental el ritmo (la simetría, el paralelismo), mientras que en el español la repetición se relaciona con esa estética contemporánea que reivindica la cosificación, la emancipación del objeto (de la que luego derivará la estética de Andy Warhol), y las compulsiones instintivas (con todo su efecto liberador).

Pero Lorca sí hereda del Simbolismo francés el uso de la primera persona que rompe la unidad estilística tradicional del poema, y mezcla discursos y puntos de vista diferentes, ironizando sobre las palabras. Según Utrera Torremocha, el uso de la prosa permite parodiar y subvertir otros géneros, desorienta al lector y expresa la crisis de la poesía (o de la prosa, diría yo)<sup>37</sup>. El contraste de la prosa de Lorca se va a relacionar no sólo con ese deseo de contraponer objetos de mundos opuestos del Surrealismo (asociaciones inconexas) sino también con la tensión dialógica que se da en la tradición del poema en prosa.

Aunque los poemas de Lorca no abandonen cierta unidad final, no hay orden lógico, como no lo había en Rimbaud, y se disgrega el significado único con giros estilísticos inesperados, mostrando la capacidad cambiante del poema en prosa. Al igual que en Lautréamont, hay además frecuentes metamorfosis, símbolos e imágenes polivalentes, rupturas de ilusión narrativa en favor de discontinuidad temporal, fragmentarismo<sup>38</sup>.

Por supuesto, también hay que decir que los poemas en prosa de Lorca nos hablan de un arte deshumanizado que ya había proclamado en *La deshumanización del arte*, de 1925, el filósofo español Ortega y Gasset. Ahí se nos anuncia esta «santa objetividad», como la llama Dalí en el *San Sebastián* (en el Apéndice). Una huida de la realidad que rechaza lo anecdótico, y, como se muestra en los ejemplos, desnuda la sintaxis, muchas veces presentada en estilo telegráfico (predomina el sustantivo, se mezclan los tiempos de los verbos, etc.). Ya Rimbaud, como Mallarmé, había intentado liberarse de la finalidad comunicativa, que tiene como base la sintaxis, y favorecer un significado elemental de la palabra, para crear una disonancia, en el plano formal, que expresara la ruptura entre el yo y el mundo, a través de lo caótico, lo fragmentario<sup>39</sup>. Pero ellos se acercan a una forma musical que está ausente en Lorca, en este sentido más próximo a la pintura que a la música.

Así, aunque se reconozcan estos antecedentes franceses (tanto en el siglo XIX como en el XX los escritores de la nación vecina influyen más que los de otros países en los españoles), no cabe duda de que estos poemas en prosa se sitúan de lleno en la estética vanguardista de los años 20, época de experimentación, en la que el hecho artístico o *poético*, como lo llama Lorca, se presenta unido a otros fenómenos. De este modo, en los poemas en prosa de su generación encontramos rasgos parecidos: incertidumbre, alegoría, incoherencia simbólica, si bien Lorca resulta más hermético, irónico y oscuro

---

<sup>37</sup> Utrera Torremocha, *op. cit.*, p. 114-115.

<sup>38</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 145.

<sup>39</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 150.

que su compañero Luis Cernuda, por ejemplo, cuya obra surrealista se relaciona más con el ámbito del sueño y tiene mayor unidad de tono. Lorca y otro poeta, Vicente Aleixandre, comparten la intuición como guía, las falsas narraciones y una violenta y extraña imaginería, heredadas de Rimbaud y Lautréamont, pero con la suma de la influencia surrealista<sup>40</sup>. Los españoles se alejan en general del automatismo psíquico de Breton: de ahí el debate sobre si hubo verdadero Surrealismo en España o en qué se separó del francés.

Por otro lado, a diferencia del panorama literario del XIX español, cuando los críticos, admiradores de Chateaubriand, no diferenciaban el poema en prosa de la prosa lírica<sup>41</sup>, esta obra de Lorca se define como poema en prosa en sí, como género asentado. Expresa su autonomía, su no subordinación al relato, su propósito poético, pero también su contradictoria intención poemática, que se mezcla con el discurso de la narración o del teatro (véase la última cita de la sección II). Una dualidad del género entre poesía y prosa que se expresa como en Baudelaire o en Juan Ramón Jiménez (en *Diario de un poeta recién casado*) en la dualidad temática: Santa Lucía y San Lázaro, cubismo y surrealismo, naturaleza y ciudad<sup>42</sup>.

Hay que decir que si bien ya se mostraba una unión de pintura y poesía en los poemas en prosa de Baudelaire, y en el siglo XX hispánico, de Juan Ramón Jiménez o Rubén Darío, esta unión era de carácter sobre todo descriptivo, relacionada con el Impresionismo. La diferencia es que Lorca huye de la descripción que abunda en Baudelaire, Juan Ramón o Darío, quienes reflejan en su prosa la faceta decimonónica del escritor como crítico de arte, aunque su literatura disfrute también de autonomía con respecto a la pintura<sup>43</sup>. El acercamiento de Lorca a la pintura es a través del imaginario compartido con Dalí, y por la presencia de objetos evocadores. En este sentido, con menos narración y descripción, se podría decir que Lorca se acerca más al efecto poético en su recreación pictórica.

Del cubismo (geometría, línea, cantada por Lorca en su *Oda a Salvador Dalí*) pasamos, a través de los cuadros de Dalí y los poemas de Lorca, al Surrealismo de los instintos (crueldad, asociaciones inconexas). De fondo, Dalí y Buñuel aparecen luchando en correspondencia y obra contra los localismos (por ejemplo, los rechazados andalucismos de los romances gitanos) y buscan la materialidad del arte y una literatura más próxima a los instintos. Como vemos por los ejemplos del Apéndice, ellos se aproximan a la escritura automática defendida por el Surrealismo francés, mientras que Lorca mantendrá

<sup>40</sup> Véase, sobre todos estos poetas, sus poemas en prosa y el Surrealismo, Utrera Torremocha, *op. cit.*, p.343-387.

<sup>41</sup> Id., *ibid.*, p. 131. Sobre los inicios del poema en prosa en el siglo XIX, véase también Pedro Aullón de Haro, «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en España», en *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. y pról. de Javier Pérez Bazo, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, p. 97-123.

<sup>42</sup> Hay un enfrentamiento entre el mundo externo e interno en Juan Ramón, entre Nueva York y España.

<sup>43</sup> Colores y sensaciones abundan en los poemas de Darío, con títulos significativos como «Acuarela», «Agua-fuerte», «Un retrato de Watteau», «En busca de cuadros», «Al carbón»: véase Rubén Darío, *Azul*, Madrid, Espasa-Calpe, 16 ed., 1972, p. 91, 92, 95, 98, 99 & 102. También hay alusiones directas a la pintura en Juan Ramón, tanto en *Diario de un poeta recién casado* como en *Platero y yo*; y de Baudelaire se pueden consultar \_\_\_\_\_textos de *Le spleen de Paris* como «Les bons chiens».

<sup>44</sup> Durán, art. cit., p. 769. Lorca dirá a Gasch que «Yo estoy y me siento con pies de plomo en el arte» y que

(al menos hará gala de ello) el control último del poema por el autor, que no suelta del todo la forma narrativa<sup>44</sup>.

Los poemas en prosa de Lorca son un ejemplo de cómo la pintura fue por delante de la poesía; Federico se acopló a los postulados del pintor, pero no a través de la descripción, sino de una manera performativa, es decir, recreando los modos de hacer de su amigo (cosificación, anti-sentimentalismo, putrefacción, repetición, etc.). En este sentido, Lorca y sus cuerpos ya no se metamorfosean en los otros que componen la multitud, no se hacen caleidoscopio o espejo como en la máscara de Baudelaire, sino que se transforman en animales, en cosas, se alejan de la persona<sup>45</sup>.

En los años 20, la Vanguardia europea lleva al extremo el mundo romántico y su introspección subjetiva, por lo que el yo se desintegra y queda la realidad de los objetos, el propio yo reducido a objeto. Literariamente, la imagen plástica se conduce a su límite. En este momento, las artes se relacionan estrechamente unas con otras y los poemas dan importancia a la disposición visual de las palabras, a la puesta en escena de la palabra escrita. Esta correspondencia entre las artes tendría un modelo principal, como he tratado de mostrar, en la relación entre Lorca y Dalí<sup>46</sup>.

Podemos, pues, concluir este trabajo observando cómo a fines del primer tercio del siglo XX cine, literatura y pintura abordan todos, desde sus diferentes lenguajes, una imagen objetualista, antisubjetivista, que desembocará en el desenfreno onírico del Surrealismo. Lorca dirá en su epistolario que, mientras trabaja en estos poemas, se encuentra en un estado cercano al sueño, pero, eso sí, sin caer en él<sup>47</sup>. A diferencia de Buñuel y Dalí, se mantuvo más comedido en el Surrealismo, pero no quedó indiferente ante las sugerencias y propuestas de éstos: de hecho, se puede decir que profundizó en el Surrealismo por el acicate de sus amigos. Es sin duda en estos poemas en prosa (que escribe en el momento en que sus relaciones con estos artistas se hacen más estrechas y tensas) cuando anuncia su estética futura (un año después se va a Nueva York y escribe su gran libro de poemas y los dramas más vanguardistas de su producción). Nos encontramos entonces con el instante de la ruptura y de ahí quizás esa abundancia mayor de imágenes violentas, esa necesidad de escribir en prosa, porque, en palabras de Lorca, su escritura no aguanta la sujeción de los versos y él escribe por entonces abriéndose las venas<sup>48</sup>. En este sentido, Lorca no está tan lejano de Baudelaire cuando el francés afirmaba que los artificios del ritmo eran un obstáculo para expresar la verdad; es decir, el granadino entiende el poema en prosa como signo de autenticidad<sup>49</sup>.

«la conciencia más clara» ilumina sus poemas (García Lorca, *Epistolario completo*, p. 520 & 588).

<sup>44</sup> Baudelaire reclamaba el juego de la máscara, como nos recuerda Utrera Torremocha, *op. cit.*, 119.

<sup>46</sup> Sobre esta relación, y su significado en la correspondencia entre las artes, discurren largamente Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia: Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998 (véase p. 83); y Enric Bou, *Pintura en el aire: Arte y literatura en la Modernidad*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

<sup>47</sup> García Lorca, *Epistolario completo*, p. 518. Esto lo acerca al poeta Josep Vicenç Foix (a quien conoció) según el artículo de Noni Benegas, «De Lorca a Foix: *Nadadora Sumergida*», *Quimera*, 54-55, 1985, p.78-82: 80.

<sup>48</sup> De nuevo en una carta a Sebastià Gasch, Lorca comentará que sus poemas están en prosa «porque el verso es una ligadura que no resisten» (García Lorca, *Epistolario completo*, p. 589). Y A Jorge Zalamea le asegurará que «Ahora hago una poesía de *abrirse las venas*, una poesía *evadida* ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas. Amor de morir y burla de morir» (*op. cit.*, p. 587). Como se ve, Lorca alude aquí a esa ironía que ya he señalado.

<sup>49</sup> Cf. Utrera Torremocha, *op. cit.*, p. 91.

Es más, Lorca elige el género del poema en prosa (género problemático, pero también rupturista) para realizar su gran salto estético, acuciado por los consejos y el ejemplo pictórico de Dalí. Quizás, por todas estas razones, explicadas aquí de manera un poco somera, debiéramos prestar más atención a estas líneas olvidadas.

## Apéndice

Salvador Dalí:

Poema de las cositas

Ay una pequeña cosita mona, que nos mira sonriendo.

Estoy contento, estoy contento, estoy contento.

Las agujas de coser se clavan con dulzura en los niquelitos pequeños y tiernos.

Mi amiga tiene la mano de corcho y llena de puntas de París.

Mi amiga tiene las rodillas de humo.

El azúcar se disuelve en el agua, se tiñe con la sangre y salta como una pulga.

Me amiga tiene un reloj pulsera de masilla.

Los dos pechos de mi amiga; el uno es un movedísimo avispero y el otro una calma garota.

Los pequeños erizos, los pequeños erizos, los pequeños erizos, los pequeños erizos, los pequeños erizos; pinchan.

El ojo de la perdiz es encarnado.

Cositas, cositas, cositas, cositas, cositas, cositas,

cositas, cositas, cositas, cositas, cositas.

Hay cositas quietas, como un pan.

[Según versión transcrita por Gibson, *op. cit.*, p. 193<sup>50</sup>].

San Sebastián a F. García Lorca:

*Ironía*

(...)

Enriquet, pescador de Cadaqués, me decía en su lenguaje esas mismas cosas aquel día que, al mirar un cuadro mío que representaba el mar, observó: es igual.

Pero mejor en el cuadro, porque en él las olas se pueden contar.

También en esa preferencia podría empezar la ironía, si Enriquet fuera capaz de pasar de la física a la metafísica.

Ironía – lo hemos dicho – es desnudez; es el gimnasta que se esconde tras el dolor de San Sebastián. Y es también este dolor, porque se puede contar.

(...)

Grabados en la montura de platino de sus limpios y exactos cristales, se podía

<sup>50</sup> Véase la diferente transcripción del poema de Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 164-65, sacada de una carta de Dalí \_\_\_\_\_ a su amigo Pepín Bello.

<sup>51</sup> Este texto aparece también reproducido en Santos Torroella, «*Los putrefactos*» de Dalí y Lorca..., p.55-59.

leer *Invitaciones a la astronomía*; y debajo, con letras que imitaban el relieve: *Santa objetividad*.

(...)

#### *Invitaciones a la astronomía*

Acerqué el ojo a la lente, producto de una lenta destilación numérica e intuitiva al mismo tiempo.

Cada gota de agua, un número. Cada gota de sangre, una geometría.

(...)

Buster Keaton – ¡he aquí la Poesía Pura, Paul Valéry! –. Avenidas post-maquínísticas, Florida, Corbusier, Los Ángeles, Pulcritud y euritmia del útil estandarizado, espec-táculos asépticos, antiartísticos, claridades concretas, humildes, vivas, alegres, re-confortantes, para oponer al arte sublime, delicuescente, amargo, putrefacto...

Laboratorio, clínica.

La clínica blanca se remansa en torno de la pura cromolitografía de un pulmón.

(...)

#### *Putrefacción*

El lado contrario del vidrio de multiplicar San Sebastián correspondía a la putrefacción. Todo, a través de él, era angustia, oscuridad y ternura aún: ternura, aún, por la exquisita ausencia de espíritu y naturalidad.

Precedido por no sé qué versos del Dante, fui viendo todo el mundo de los putrefactos: los artistas trascendentales y llorosos, lejos de toda claridad, cultivadores de todos los gérmenes, ignorantes de la exactitud del doble decímetro graduado; las familias que compran objetos artísticos para poner sobre el piano; el empleado de obras públicas; el vocal asociado; el catedrático de psicología... No quise seguir. (...)

[Tomado de Gibson, *op. cit.*, p. 171-77]<sup>51</sup>

### Luis Buñuel

#### *Mojigatería*

Los charcos forman un dominó decapitado de torreones de los que uno de ellos me lo habían contado en mi infancia. De una sola ventana alta como los ojos de la madre cuando se inclinan sobre la cuna. Cerca de la ventana pende un ahorcado que se balancea sobre el abismo cercado de la eternidad, aullado de espacio. Soy yo. Es mi esqueleto del que ya no quedan más que los ojos. Tan pronto me sonrían, tan pronto me bizquean, tan pronto se me van a comer una miga de pan en el interior del cerebro. La ventana se abre y aparece una dama que se da *polisoir* en las uñas. Cuando ya las considera suficientemente gratuitas me saca los ojos y los arroja en la calle. Quedan mis órbitas solas sin miradas

sin deseos sin mar sin polluelos sin nada.

Una enfermera viene a sentarse a mi lado en la mesa del café. Despliega un periódico de 1856 y lee en voz alta:

«Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza no encontraron más que el viento por las desiertas calles. Sólo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron con bayonetas».

[Tomado de Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 184-185].

## Resumen

Este artículo aborda los poemas en prosa que escribió Federico García Lorca en su época vanguardista, editados recientemente por A. Anderson (2000). Esta obra es puesta en relación con la pintura de Salvador Dalí, con la que comparte muchos motivos; también se indaga en la relación que ambos artistas sostuvieron con el cineasta Luis Buñuel, que pudo ser acicate para esta producción en prosa de Lorca.

## Abstract

This article deals with Federico García Lorca's prose poems, written in his Avantgarde period, and recently edited by A. Anderson (2000). This corpus is related to Salvador Dalí's paintings, with which it shares many motifs. The relationship that both artists held with the film-maker Luis Buñuel proves to be essential for this prose production by Lorca.

