

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades

Federico García Lorca: Los Putrefactos

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Mención: Literatura Española

Tesista:

Paulina Valente Uribe

Profesor Guía: Andrés Morales

Septiembre, 2000

..	1
Agradecimientos a: .	3
Tema (Oración Tópica) . .	5
Introducción al Tema - Corpus de Estudio . .	5
Paráfrasis . .	7
Hipótesis .	7
Objetivos .	7
• Generales . .	7
• Específicos . .	7
• Pragmáticos . .	8
I. Metodología de Estudio .	9
Marco Teórico .	9
Descripción Poética Lorquiana .	10
Análisis de la Poética Lorquiana .	10
Comparación de la poética de Lorca con las poéticas de Vicente Aleixandre y Luis Cernuda .	11
La Palabra Putrefacto . .	12
Descripción de la Criatura .	15
Lo Putrefacto en la Lírica Lorquiana: Romancero Gitano - Poeta en Nueva York .	16
El hombre con su sino .	19
Voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir. .	19
II. Aplicación Modelo y Matriz de Michel Riffaterre en Versos de Lorca . .	25
Lo Grotesco y lo Surrealista en Relación a lo Putrefacto . .	27
III. Análisis a Modo de Conclusión .	31
El Libro que no Pudo Ser . .	31
Conclusión Final . .	35
IV. Anexo: Comentarios Material Gráfico Los Putrefactos . .	37

Imágenes . .	39
Bibliografía .	45

A mis padres, Federico García Lorca, José Ángel Valente y Pepín Bello

Agradecimientos a:

Alfredo Valverde

Claudio Pueller

José García Velasco

Juan Camilo Lorca

Residencia de Estudiantes de Madrid

Tema (Oración Tópica)

Federico García Lorca: Los Putrefactos

Introducción al Tema - Corpus de Estudio

La presente investigación pretende introducirse en parte de la poesía de Federico García Lorca para conocer un aspecto no dilucidado de la obra del poeta andaluz a través del término putrefacto. Se dará cuenta de la influencia y del impacto que el término produjo reflexionando, al mismo tiempo, acerca de este concepto relacionado con la literatura.

Podemos apreciar, a simple vista, que el término putrefacto parecía ser una palabra que prometía invadir las páginas de los libros, los periódicos de la época y, además, sería el concepto que estaría en boca de las nuevas generaciones de aquellos tiempos. Federico García Lorca se encargaría del prólogo y Salvador Dalí de las ilustraciones; material que iba a formar un libro, un libro que se perdió entre muchos papeles, sueños y memoria.

En la España de los años veinte, en los cafés y en las tertulias literarias la palabra putrefacto comenzó a rondar y a ponerse en boca de muchos intelectuales. El término tenía relación con el mal olor de los muertos (putrefacción) y, además, se utilizaba para

definir a todos los seres humanos o cosas anticuadas, atemporales, sin vigencia.

El grupo del 27 buscó códigos que lo identificaran. Estos códigos partieron sin querer sólo por la perspicacia, la agudeza y la inteligencia de sus integrantes. El juego de *Palabras de la Gallina*, *Los Caballeros de Toledo* y *Los Putrefactos* eran los puntos en común que unían al grupo. Siendo cada uno de ellos diferente a los demás y muy talentosos, fueron capaces de canalizar aquel talento en un mismo lenguaje. En particular la palabra putrefacto influyó más intensamente en Pepín Bello, Salvador Dalí y Federico García Lorca. Los jóvenes desahogaban sus rabias contra una sociedad burguesa y burócrata como queriendo cambiar, en forma irónica, a aquellos que iban por las calles desfachatados, envidiosos, vulgares, empobrecidos de mente y ambiciosos.

Dentro del ámbito histórico-político, la burguesía liberal que deseaba una España humana y libre siente miedo, el gobierno perdía más y más el control de la situación. La derecha, a su vez, comienza sus acciones terroristas y los fascistas, que se presentaban como los salvadores de la nación, cuentan con más y más adherentes. Muchos vacilaban en su lealtad al gobierno. Por ello es sancionado el general derechista Francisco Franco. Pero resulta ser él el hombre de la Falange Española Tradicionalista, movimiento dirigido y fundado en 1932 por José Antonio Primo de Rivera hijo del dictador el general Primo de Rivera que se tomó el poder alrededor del año 1925, cuando las corrientes artísticas, intelectuales y literarias tomaban cada vez más fuerza y forma. De esta manera el fascismo, el falangismo y el nacionalismo se situaron en un terreno "social" solamente para combatir mejor a las organizaciones marxistas e imponerles las armas del terror y de la violencia. Es en este contexto que el término putrefacto adquiría más influencia y poder.

Según el investigador español y estudioso de Lorca y Dalí, Santos Torroella, el pintor catalán cada vez se ponía más surrealista, todo ello con las inevitables connotaciones eróticas que, a seguido, aparecerán en su obra como el flácido y putrefaciente rostro del Gran Masturbador, repetido hasta la saciedad y la contraposición, no menos reiterada, entre relojes blandos y relojes duros.

La atrofia moral de esas personas representadas como putrefactas, estaban llenas de actitudes innobles, carentes de honradez, personas desdobladas y cínicas que vuelven podrida la ciudad y que envenenan el aire contagiando a los que los rodean. Invaden gobiernos, parlamentos, se multiplican en las casas y en los hospitales.

El libro sobre los putrefactos tenía un objetivo: difundir el término literariamente y representar a los personajes en forma plástica. Las causas por las cuales el libro *Los Putrefactos* no se llegó a publicar son, aparentemente, de origen incierto. A través del estudio del término putrefacto se pueden llegar a descubrir algunos atisbos. Desde las diferentes experiencias de vida del poeta español, siempre en estrecha relación con el grupo del 27, podemos encontrar señales que van, poco a poco, uniendo eslabones. Es en ese punto donde podemos dar cuenta de que el distanciamiento que existió entre el ilustrador de esta posible publicación Salvador Dalí y el poeta, habría determinado el destino de aquel material, que al no existir redacción del prólogo que Lorca habría prometido escribir, el libro no se imprimió.

Dalí y Lorca abandonaron la proyectada aventura editorial; dato de la mayor

importancia, porque anuncia la crisis amistosa que no tardaría en producirse entre ellos.

La vida y la obra de Federico García Lorca han sido estudiadas intensamente, sin embargo, no se ha abordado desde la anteriormente expuesta perspectiva. Durante el desarrollo de la presente Tesis el término irá tomando forma en definición y contexto. En la presente investigación se intentará realizar una lectura de la poesía de Lorca asociada al término putrefacto.

Para llevar a cabo esta Tesis contamos con material periodístico, ensayos, estudios analíticos, biografías, así como material gráfico del propio Salvador Dalí.

Paráfrasis

“Federico García Lorca nos deja su voz desnuda. La que no se apagará, porque como todo gran poeta, grita a la inmensidad que no responde” Miguel Ángel Asturias

Hipótesis

El término putrefacto influyó en la poesía de Federico García Lorca. Se puede llegar a descubrir en determinados versos del poeta español cómo el concepto está presente en silencios, metáforas e imágenes. La palabra putrefacto cruza determinados versos de la poesía de Federico García Lorca y la marca ejerciendo “poder” y dominancia no sólo en lo lírico, sino también, en el propio escritor andaluz y en los personajes más cercanos a su vida.

Objetivos

• Generales

Analizar el término putrefacto, dando cuenta de la influencia y del impacto que produjo en la poesía de Federico García Lorca, reflexionando, al mismo tiempo, acerca del concepto a nivel de imagen literaria.

• Específicos

- Definir, desde diferentes perspectivas, el concepto putrefacto. 1.
- Conocer el origen de la palabra intentando realizar una reflexión sobre el tema enunciado. 2.
- Encontrar lo putrefacto en la poesía de Lorca y cómo este concepto se introduce en los versos del poeta español centrándose, principalmente, en algunos poemas de los libros Romancero Gitano y Poeta en Nueva York. 3.
- Conocer el aporte cultural y literario de la palabra putrefacto. 4.
- Relacionar lo grotesco y lo surrealista con lo putrefacto. 5.

• Pragmáticos

A partir de lo anterior, se pretende perfilar el sentido del concepto putrefacto dentro de ciertos márgenes: el medio y el conocimiento en los versos de Lorca, con el propósito de que el investigador especializado disponga de un instrumento para estudiar éstos a través de la comprensión, trasfondo y acercamiento a la palabra.

I. Metodología de Estudio

La metodología se inserta dentro de un diseño exploratorio que no pretende agotar la obra de Lorca sino buscar una nueva mirada, poniéndole acento al aporte del espíritu del poeta como genio creativo. Contempla instrumentos periodísticos de investigación trabajando en el análisis de contenido de reportajes, artículos, entrevistas en profundidad, material periodístico general y literatura relacionada al estudio temático, como también a través de la búsqueda de información en las diversas investigaciones que se han realizado sobre el tema.

Marco Teórico

El marco teórico de la investigación se perfilará en base al estudio sobre la aplicación del modelo y la matriz de Michel Riffaterre en versos de Lorca. De acuerdo a éste, se realizarán diferentes análisis de los versos de Federico García Lorca, específicamente en determinados textos poéticos de los libros anteriormente mencionados: *Romancero Gitano* y *Poeta en Nueva York*. Esto no quita que se pueda utilizar una perspectiva de interpretación textual donde la hermenéutica nos servirá como instrumento para analizar el texto, en el sentido de aportar otro sesgo a la investigación. En este ámbito, la integración de varias miradas conformará el punto interesante de la presente Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Española.

Descripción Poética Lorquiana

Federico García Lorca en su poética se aleja del análisis personal sobre su poesía. El trabajo analítico se lo deja a los profesores y a los críticos literarios y, al parecer, se desentiende. Sin embargo, en su poética de todas formas juzga y opina sobre la poesía.

La Poesía para Lorca, escrita con mayúscula, es muy difícil de entender y el poeta está convencido de que ni él ni nadie sabe realmente el significado de la Poesía.

Sin embargo, existe la literatura. Para Lorca la literatura es un medio, un transporte, un puente, un soporte, una herramienta que le sirve para hablar de los sentimientos: “Yo tengo el fuego en mis manos -escribe-. Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente, pero no puedo hablar del fuego sin literatura”. Dubitativo y cambiante acerca de las demás poéticas el YO lorquiano hace una suerte de presagio en relación a la poesía. La mala poesía será tal vez apreciada como se aprecia la mala música -apunta- pero después Lorca anuncia que la mala poesía será destruida para crear una nueva e interminable: **“Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana, y no terminarlo nunca”**.

Federico García Lorca sabe que es capaz de hablar de poesía y reconoce que ha tocado el tema alguna vez en las conferencias que ha ofrecido durante su carrera literaria; sin embargo, reconoce también que es incapaz de hablar de su propia poesía. Si bien es cierto que Lorca sabe lo que es ser un poeta y también sabe lo que es un poema, cierto es también, y lo explica él mismo en su poética, que ser poeta se debe a su esfuerzo personal y no solamente a un don divino (de Dios o del diablo), escribe.

Análisis de la Poética Lorquiana

Tal vez no es necesario que Federico García Lorca dé explicaciones acerca de su poesía. Los versos del poeta andaluz pueden hablar por sí solos y es esa la esencia de la escritura lírica. Lorca siente que él no es nadie para hablar de Poesía. Lo primordial es mirar -comenta- mirar para después tomar la literatura como soporte para utilizarla y viajar a través de ella transformando el lenguaje en palabras poéticas.

Amancio Saburgo Abril en su artículo **“Claves Interiores de la Poesía Lorquiana”**, escribe que **“García Lorca es un poeta pleno, del todo y de la nada. Su poesía está levantada sobre el corazón del pueblo y sobre la soledad trágica de su alma (...)”**.

En el surrealismo la relación entre la imagen y la realidad es con frecuencia onírica, disparatada. Sin embargo, en García Lorca existe una especie de ‘razón poética’, es decir, una lógica matemática de las imágenes (...). **Lorca, más allá del sentido racional, en el sentido de lo poético, descubre un universo cuando escribe: ‘Su luna de pergamino / Preciosa tocando viene, / por un anfibio sendero / de cristales y laureles’¹**”.

Federico García Lorca escribe una poética de viva voz; esta poética habla de la poesía como del canto, la música. En la poética de Lorca, vemos cómo el poeta juega con las palabras y con las definiciones. Lorca define lo que es la poesía con la frase **“Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana, y no terminarlo nunca”**, en este sentido el poeta habla del conocimiento y de la creación. El conocimiento destruye a otro conocimiento para finalmente crear uno nuevo. Lorca, en ese sentido, plantea que la Poesía es un trabajo abierto en la diacronía en el acto mismo de la escritura, de la palabra. El poeta habla de la “Destrucción” en el sentido de “Construcción”, es un volver a construir el Partenón desde el punto de vista de la restitución del romance, de volver a recoger las raíces de la poesía árabe, retroceder a los inicios para crear lo nuevo. Es esta, a fin de cuentas, la dialéctica del poeta andaluz: la idea de la “Destrucción” y la idea de “Construcción”.

Ramón Xirau plantea, en el artículo publicado en la misma revista Cuadernos Hispanoamericanos “Federico García Lorca Poesía y Poética”, que **“la ‘poética’ de Lorca es una teoría de España que ‘le duele’ y le pesa al poeta andaluz”**.²

En la poética de Lorca se da a entender que una obra se hila o encadena en torno a la tradición, sin embargo, cada parte de lo nuevo está dentro de un tejido, cada nuevo elemento está ligado a lo antiguo y esta conexión existe de todas formas.

Federico García Lorca, restituye el romance, la poesía gallega, y él mismo como poeta renace. La idea de García Lorca es plantear la escritura poética como un ejercicio que opera como motor de todo lo nuevo e innovador. Su poética está planteada al fin y al cabo como una suerte de contrastes.

Comparación de la poética de Lorca con las poéticas de Vicente Aleixandre y Luis Cernuda

Si leemos la poética de Lorca, Aleixandre y Cernuda, vemos que García Lorca tiene problemas para definir lo que es Poesía. El mismo parte con la interrogante “Pero ¿qué voy a decir yo de la Poesía?” de esta misma manera Vicente Aleixandre parte con una frase planteada en forma negativa: **“No sé lo que es la poesía” y no sólo no sabe lo que es la poesía sino que también desconoce y desconfía de todo juicio de poeta. Pero luego, finalmente, define poesía y explica que para él la poesía no es una cuestión de palabras sino, más bien, de sentimientos: la poesía -escribe- es clarividente fusión del hombre con lo creado”**.

Por su parte el poeta Luis Cernuda reconoce que no sabe nada, que no quiere nada ni espera tampoco nada. Cernuda realiza una intervención existencial en su poética. Se pregunta acerca de su vida, acerca de su ser y del mundo que lo rodea: **“...el muchacho**

¹ Amacio Saburgo Abril. Artículo “Claves Interiores de la Poesía Lorquiana”. Revista Cuadernos Hispanoamericanos. Septiembre – Octubre, 1986. 435 – 36. Homenaje a García Lorca. La poesía con Federico en España. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Volumen II. La Poesía.

² *Ibid.*, 1.

que yo fui, ¿qué relación tiene con el hombre que soy yo? (...) ¿Soy el mismo -se pregunta- que escribió aquellas antiguas líneas que antes trasladé? -Tal vez no” -se contesta a sí mismo-. Escribe sobre España acerca de las arenas que son suyas, sobre las arenas de la costa que sustentan “*desnudos cuerpos juveniles*”. Pero el sol, el mar, la juventud, ¿no son los mismos en todo el universo?: “Entonces yo soy *aquél, aquel mismo*”, puntualiza.

Para ilustrar este sentimiento de búsqueda del poeta, en uno de sus poemas el autor sigue en torno a las mismas interrogantes, las que parecen ser infinitas: “**¡Qué silencio! ¿Es así el mundo? ...Cruza el cielo desfilando paisajes, risueño, hacia lo lejos**”.

Se ve a la luz de la escritura poética de estos tres autores que las temáticas que utilizan en los poemas se encuentran en un punto en común: la naturaleza y en ella existe un sentimiento íntimo de compenetración con los fenómenos naturales: el viento, el fuego, la brisa, la rosa, el ave, los ríos, los glaciares de invierno. En los tres predominan más estos fenómenos que la ciudad de cemento. Sólo los poetas al viajar, al encontrarse de frente a ciudades aplastadoras escribirán sobre este tema pero no antes de salir de España. Es España, por otra parte, la que está presente en la literatura permanentemente, puede doler la España en algunos rincones del alma como también dar sentimientos de placidez: “**en cuanto a mi país, -escribe Cernuda- no me aqueja tristeza o laxitud que no se aclare al pensar que allá en el Sur las olas palpitan al sol sobre las arenas mías (...)**”.

Respecto a la poética de Federico García Lorca existe una correspondencia con su poesía. Lo que el poeta plantea en la teoría, en el sentido de crear y tejer sobre lo antiguo es válido, aquel rescate por el Verbo y el YO del gitano está presente en los versos de Lorca casi como una regla. La literatura es para Lorca el transporte, el medio que sirve para expresar sus sentimientos y este “razonamiento” se ve reflejado en sus versos.

La Palabra Putrefacto

Según el Diccionario de Símbolos de Juan Eduardo Cirlot la putrefacción es “**El simbolismo alquímico de la putrefactio, que se representa gráficamente por medio de cuervos negros, esqueletos, calaveras y otros signos fúnebres, integra -como el signo zodiacal de Piscis- el principio de la nueva vida. Por ello se dice que es el renacimiento de una materia después de la muerte y la disgregación de su escoria. Psicológicamente, es la destrucción de los restos mentales que estorban para el avance evolutivo espiritual.**”³

Alrededor de los años veinte la palabra putrefacto comenzó a sonar en los cafés y en las tertulias literarias de España. El término se usaba para denominar a todas aquellas personas o cosas que estuvieran pasadas de moda, en estado de petrificación y/o pertenecientes a una burguesía caduca. Esta palabra tenía relación también con el mal olor que se percibe en los cadáveres antes de su sepultura (putrefacción).

³ *Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ed. Labor, S.A. Cuarta edición Barcelona, 1981. p. 377.*

Con este término se buscaba descalificar a las antiguas generaciones, estaba presente entonces la controversia entre lo viejo y lo nuevo, lo ancestral y la nueva creación que se estaba gestando, un mundo interior que se escapaba por los poros de los artistas e intelectuales de la época.

José Moreno Villa publicó un artículo en Madrid en el mismo año que se le daría nombre al grupo del 27. Él fue el primero que hizo mención impresa a la palabra putrefacto: ***“Hace dos años -escribió Moreno Villa- nació un grupo literario en Madrid, todo un tipo de hombre que se resumía en la palabra putrefacto (...). En aquel grupo ‘el putrefacto’ era unas veces un espíritu normativo y petulante, hueco y lleno de lugares comunes, de rutina y de sensatez imbécil. Pero otras veces no se trataba de un ente moral, sino muy plástico. El pintor catalán llegó a esbozar un libro, y yo vi los dibujos, en que el putrefacto era verdaderamente repugnante. Parece que lo más característico del tipo eran los bigotes. Pues bien: como el libro no se publicó, la palabra, con su nuevo significado, no se ha difundido y no ha llegado a cansar ni a cobrar antipatía. De otro modo ahora estaríamos renegando de ella como de los pasodobles que cada verano lanzan los organillos y las ‘menegildas’, al dulce y claro ambiente madrileño”.***⁴

La palabra putrefacto comenzó a cuajar entre los habitantes de la “Colina de los Chopos” (nombre del monte donde se encuentra hasta hoy el edificio de la Residencia de Estudiantes en Madrid, lugar donde vivió Federico García Lorca, Salvador Dalí, Pepín Bello y Luis Buñuel, entre otros) y de la que hasta mayo de 1995, se desconocía su origen exacto. Santos Torroella atribuye en su ensayo “Los Putrefactos de Dalí y Lorca” a dos posibles autores: Federico García Lorca y José Bello. Este último señaló al diario ABC de España que la idea fue suya: ***‘Dalí, García Lorca y yo éramos inseparables, muy buenos amigos, siempre mantuvimos el contacto. La última vez que vi a Federico fue en Madrid, yo tenía mi casa pero él aún vivía en la Residencia. Con Dalí me escribía mucho. También solíamos reunirnos los tres en Lyon. Hablábamos mucho sobre ‘los putrefactos’, un término que se me ocurrió a mí, aunque luego lo adoptamos todos’.***⁵

El poeta Rafael Alberti, según recoge Santos Torroella en su libro, corrobora la versión de Bello: La palabra la inventó Bello aunque fue aprovechada por Dalí con mucha gracia. Los dibujos de Dalí tienen mucha fuerza, en ellos se repiten los bigotes, los sombreros y las pipas. José García Velasco, actual director de la Residencia de Estudiantes, dijo a ABC que ***“en cierto modo, los dibujos de Dalí son parecidos a los que George Grosz realiza en su primera etapa, algo que el mismo Dalí reconoce aunque apunta que los suyos intentan reflejar ‘la lírica de la estupidez humana’”***⁶

Según Ian Gibson en su obra “Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936”- Dalí era un pintor indudablemente dotado, ello ya se sabía. Pero se

⁴ Moreno Villa J. “Escritos superficiales-Equilibrios en las palabras”, *El Sol*, Madrid, 20-IX-1927.

⁵ *Diario ABC*, páginas de *Cultura*. Martes 9-5-95.

⁶ *Ibid.*, 5

revelaba, además, escritor de talento (como el poeta llevaba tiempo augurando). San Sebastián constituye un hecho de tal importancia en la biografía de Lorca, además de la de Dalí. En un extracto de los escritos de Salvador Dalí a Federico García Lorca el pintor expresa: **“El lado contrario del vidrio de multiplicar de 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 se qué versos del Dante, fui viendo todo el mundo de los putrefactos: los artistas de todos los gérmenes, ignorantes de la exactitud del doble decímetro graduado; las familias compran objetos artísticos para poner sobre el piano; el empleado de obras públicas; el vocal asociado; el catedrático de psicología... No quise seguir. El delicado bigote de un oficinista de taquilla me enterneció. Sentía en el corazón toda la poesía suya exquisita y franciscana y delicadísima. Mis labios sonreían a pesar de tener ganas de llorar. Me tendí en la arena. Las olas llegaban a la playa con rumores quietos de Bohémienne endormie, de Henri Rousseau”.**⁷

Según Francisco García Lorca, hermano del poeta, en su libro “Federico y su mundo”, todo comenzó en el Café Alameda en Granada donde alrededor de 1920 Federico y sus amigos se juntaban en una tertulia a la que llamaban “El Rinconcillo”. Allí, sobre el mármol blanco de la mesa, Federico se había aficionado a trazar dibujos. El proceso y la evolución de la palabra fue tomando forma de a poco. Se dice que fue en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, y no en Granada donde nació la “criatura”. En las propias palabras del hermano del poeta se explica este nacimiento: **“De esos dibujos del café nació un género caricaturesco en el que se representaban diversidad de tipos. A veces se dibujaba la imagen que correspondía a una actividad profesional desusada o inventada -peluquero de arzobispos, vendedor de cornucopias-, o simplemente el tipo que correspondía a un apellido raro. Yo recuerdo perfectamente el dibujo que hizo Federico de un turista francés, H. Troplong (nombre que vimos en un catálogo de libros que alguien llevó al café), y cuya pronunciación francesa, necesariamente nasalizada, obligó a destacar, colgante formidable, la nariz. Este juego fue llevado a la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde se originó el nombre de putrefactos que designó a estas caricaturas, ya con una cierta connotación literaria. El término putrefacto designaba más especialmente al conservador en arte, aunque se extendiera al reaccionario en cualquier sentido, al mezquino, al pedante, al aburrido. Muchos amigos de la Residencia de Estudiantes dibujaron putrefactos, incluido Dalí, a quien quizá se le debe la invención de la palabra”.**⁸

Santos Torroella encuentra la mejor definición para la palabra y el libro que no se llegó a publicar y explica que son clara y explícitamente “Caricaturas con connotación literaria”. Trazos cargados de poesía, redondas formas eróticas, curvas nocturnas, amorosas y despreciables, ridículos cuerpos ínfimos en un rincón del papel, amor y odio prendidos de un mismo hilo. Sátira impresa: dibujos poéticos.

⁷ ⁷ “Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca. 1898-1936”. Ian Gibson. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1998. p. 283

⁸ “Los Putrefactos” de Dalí y Lorca. Rafael Santos Torroella. Madrid, 1995. p. 22

Descripción de la Criatura

Rafael Alberti describió por primera vez a los putrefactos en uno de los documentos recopilados por Rafael Santos Torroella: **“El putrefacto (...) resumía todo lo caduco, todo lo muerto y anacrónico que representan muchos seres y cosas. Dalí cazaba putrefactos al vuelo, dibujándolos en diferentes maneras. Los había con bufandas, llenos de toses, solitarios en los bancos de los paseos. Los había con bastón, elegantes, flor en el ojal, acompañados por la ‘bestie’⁹. Había el putrefacto académico y el que sin serlo lo era también. Los había de todos los géneros: masculinos, femeninos, neutros y epicenos. Y de todas las edades. El término llegó a aplicarse a todo: a la literatura, a la pintura, a la moda, a las casas, a los objetos más variados, a cuanto olía a podrido, a cuanto molestaba e impedía el claro avance de nuestra época”.**¹⁰

El filósofo José Ortega y Gasset en su libro *La Deshumanización del Arte*, plantea este tema desde dos polos opuestos: lo viejo y lo nuevo, se acerca, de esta manera, al término putrefacto en el sentido de lo tradicional y lo moderno, así explica que **“el arte nuevo es un hecho universal. Los jóvenes más alertas de dos generaciones sucesivas -en París, en Berlín, en Londres, Nueva York, Roma y Madrid- se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún, les repugna”.**¹¹ Esta repugnancia podría aludir indirectamente al término putrefacto.

El médico, biólogo y pintor surrealista, Luis Sáen de la Calzada, escribe que **“Don Ortega y Gasset, un hombre que ha enseñado a pensar a los españoles, incluso a sus detractores, solía emplear la palabra ‘petrefacto’ (así, con e, y no con u como primera vocal) para referirse a lo que, de un modo u otro, es mi permeable a no importa qué brisa. La piedra, en efecto, no piensa, permanece desde siglos y siglos; únicamente sufre los procesos de la erosión y los metamórficos que, naturalmente, le vienen de fuera; pero su esencia es piedra, fósil de la materia o materia fósil”.**¹²

En efecto entre petrefacto y putrefacto no existe mayor distancia, ni más diferencia que las vocales. El sentido finalmente es el mismo, no hay que dudar que el significado lo tenían ya muy claro en la Residencia de Estudiantes y estos jóvenes “hombres vanguardistas” comenzaban a multiplicar y multiplicar estudios de putrefactos y más putrefactos por todos los cafés de Madrid. Se había transformado en un lenguaje común,

⁹ Esta “bestie” era una especie de perrito pequeño con facciones de putrefacto que, según Alberti, constituyó un antecedente simbólico del film “Chien andalou” cuyo guión escribiría con Luis Buñuel más adelante.

¹⁰ *Ibid*, 8. Op. Cit., p. 24.

¹¹ José Ortega y Gasset. *Ensayo La Deshumanización del Arte (1925)*. Séptima edición, Madrid, 1962, pp. 11-12.

¹² Sáen de la Calzada, L. Ed. *Revista de Occidente*, Madrid, 1976, p. 42.

en un código de complicidad, un juego que había tomado cuerpo y que se transformaba en una característica típica del grupo del 27.

Luis Sáen de la Calzada quien, además, perteneció a la compañía de Teatro Universitario La Barraca escribe: ***“En La Barraca y supongo que entre los poetas de la generación del 27, la palabra era putrefacto, lo pútrido, lo que olía mal y de lo que era necesario apartarse. Putrefacto, adjetivo introducido en la vida por Federico García Lorca, resultaba ser también lo no vigente, ciertos modos y modas, determinadas formas de expresarse de tal o cual tema, incluso el modo de tratar comportamientos y conductas, todo podía encajar en la palabra condenatoria de putrefacto (...).”***¹³

Más adelante -como relata Rafael Santos Torroella en su estudio- sobre todo en política, ***“(...) los que imperaron fueron los dicterios de cavernícola y troglodita que, sobre todo durante la Segunda República, se emplearon para demostrar a cuanto en aquella significara regresión, tradicionalismo o conservadurismo recalcitrantes. Entre lo descompuesto y lo pétreo (...) vemos como implicaban un retroceso en el tiempo. (...) El vocablo putrefacto suponía, pues, una descalificación más en la sempiterna lucha entre generaciones viejas y nuevas, lucha incrementada en épocas en que, como en la nuestra ocurre, la remoción y desasosiego de una o varias crisis acumuladas y profundas en todos los órdenes de la vida, aceleran el natural reemplazo, sucesorio de unas generaciones por otras. El hecho de que un insulto tan irónicamente espeluznante como el de putrefacto, cuya equivalencia en la acepción apuntada no parece que exista o se haya generalizado en otros países, podría llevar a la conclusión de que en el nuestro, la pugna entre lo viejo y lo nuevo, lo ancestral y lo moderno, ha sido más intensa y encarnizada que en los demás.”***¹⁴

Es a Federico García Lorca el que le atribuye Jorge Guillén la acuñación de la palabra putrefacto cuando en su edición de las cartas del poeta por él recibidas escribe: ***“(...) La generación de Federico ignora el marfil de torre. Las puertas no servían para defender ninguna clausura, que habría sido putrefacta. (Vituperio que inventó Federico, Café de la Alameda, Granada. Los putrefactos: dibujos de figuras grotescas. (...) el adjetivo pasa a Salvador Dalí, a Pepín Bello y todos lo empleamos.) La putrefacción de la encerrona estética no fue nuestro pecado (...).”***¹⁵

Lo Putrefacto en la Lírica Lorquiana: Romancero

¹³ Sáen de la Calzada, L. Ed. *Revista de Occidente*, Madrid, 1976, p. 42.

¹⁴ “Los Putrefactos” de Dalí y Lorca. Rafael Santos Torroella. Madrid, España. 1995. p. 17.

¹⁵ “Federico en Persona-Semblanza y Epistolario”. Guillén, J. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1959, p. 27.

Gitano - Poeta en Nueva York

- Interpretación Literaria Selección Poemas Libro Romancero Gitano
- Interpretación Literaria Selección Poemas Libro Poeta en Nueva York

Con el tiempo, ha surgido la necesidad de una disciplina como la estética, ya que, las modalidades como la crítica, la teoría literaria, la hermenéutica, etc. dejaban de lado la condición estética del objeto literario. La estética se preocupó del objeto artístico desde la Edad Media hasta el Romanticismo; donde se diferenciaron los objetos estéticos; desde ese momento surge la estética actual diferenciándose de la disciplina filosófica. Diversos autores han tratado de clasificar los objetos (Heidegger, Tilday, Kant); pero se ha llegado a la conclusión de que los objetos son inestables y dinámicos, de allí que produzcan diversos tipos de percepción. Dependiendo del tipo de percepción que producen los objetos es la distinción que se hace de ellos, y un tipo específico de percepción se denomina estética, y estos objetos despiertan la concreción estética. En estos objetos, se produce una conversión óptica, un cambio en su modo de existir los hace objetos estéticos.

El desplazamiento óptico que posibilita el objeto estético se inicia ya en la infancia, pues los niños ya antes de hablar son poetas, juegan en asociaciones por imaginación. Esta construcción por imaginación produce un efecto cognitivo al descubrirse la noción de espectáculo; y este todo imaginado, que se hace contemplable, también se puede materializar y es allí cuando surge un objeto. Cuando un objeto se espectaculariza, surge la concreción estética; para ello se requiere de un espectador, alguien que contemple.

El cambiar de ámbito se da gracias a la fantasía, que ayuda a redefinir el objeto primario. El concepto de objeto de arte difiere de objeto estético, básicamente en la operación técnica dominante; el objeto artístico es regido por la tecné (proceso racional de elevar el singular a su universal), que es la consagración de la razón. Hay que destacar, que así como la tecné es el instrumento de la razón, la imaginación es el instrumento de lo entusiástico.

Para el hombre la actividad primaria es el imitar; lo que no es la gesticulación o mimo sino la posibilidad que tiene cada ser humano de vivir el mundo. Lo que primeramente imita es al ser humano y su mundo, para luego ser capaz de modificar un sector de la materia de lo dado y así acoger su imitación del mundo. Lo que reproduce es la imitación del mundo, no los referentes que lo pueblan. La imitación es mundificar, crear mundos.

Para Aristóteles el hombre conoce el mundo mediante la imaginación. Lo que imita el hombre es el hombre en acción, y la acción humana es construir mundos. Para constituir esto no es suficiente la masa ni el color ni el volumen, pues hay que conferirle lenguaje, pero no el lenguaje tecné sino el del logos.

El capítulo cuarto de la Poética de Aristóteles se inicia planteando los orígenes de la poesía. Especificando que ésta obedece a dos causas, ambas de origen natural.

- Reproducir imitativamente; sólo imita lo que es visible para él, lo que existe para él. Ya de niños se imita (se reproduce imitativamente) y es en esto en lo que nos

diferenciamos de los animales.

Todos se complacen en las reproducciones imitativas (nos agrada ver representadas cosas que en la realidad no). Ya que, a todos los hombres les resulta agradable aprender, pues al mirar una semejanza se aprende. Y, aunque el placer sea breve, mediante la contemplación sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa. El aprender es posterior al imitar, a la estética. El objeto de arte no nace de la tecné ni del color ni del sonido, no son vehículos para imitar sino que se puede imitar en ellos.

Debido a la naturaleza imitativa de la poesía, ésta surge en forma espontánea, de la improvisación. Como es natural el imitar, la armonía y el ritmo, los hombres dieron a luz en improvisaciones la Poesía.

Aristóteles realiza una clasificación de la poesía según el carácter del poeta; es así como hay poetas heroicos (aquellos que imitan las acciones bellas y las de los bellos) y poetas yámbicos (los poetas ligeros que imitaron lo vil). Aristóteles habla de lo medio, bajo y alto que son modalidades de existencia que se sostienen en un tipo de discurso.

El discurso de lo bueno (una idea alta) es sostenido por la figura del héroe, aquel que asume lo que los dioses le envían, el héroe trágico lucha con el fatum y contra el orden espacial y temporal fijado por los dioses, el destino - hado. Es héroe pues asume su destino aunque vaya contra su propio interés, aunque trate de revelarse. Este asumir no es automático, primero lucha (no es héroe) y luego el asumir entregarse al hados. Asumen en plena conciencia. Sólo así el texto imita lo bueno o lo alto. Deben enfrentarse dos modos de existencia la humana (lo natural) y la divina (sobrenatural). Se asume la presencia de uno en lo otro. Quienes imitan el modo alto son almas nobles.

La voz que se entrega en los siguientes poemas (como objeto estético) de ambas obras literarias se sitúa en un presente refiriéndose a un pasado cercano; de esta manera podemos apreciar una tensión temporal en cada una de las imágenes poéticas. Es por esta razón que no existe un claro sentido del tiempo, el texto se presenta en forma atemporal, no dándose fechas ni indicaciones de ningún tipo.

Las selecciones a continuación realizadas pertenecientes a las obras de Federico García Lorca presentan una idea de putrefacción, pues todas ellas poseen rasgos comunes: degradación, decadencia, deshumanización junto con la necesidad, el deseo, la búsqueda.

Al convertirnos en lectores comprensivos somos capaces de relacionar el texto leído con diversos referentes, esta dimensión del asunto, denominada intertextualidad, nos permite profundizar la visión de putrefacción que se nos entrega en selección de las dos obras del poeta andaluz. En la siguiente interpretación literaria, estudiaremos el nivel del primer círculo hermenéutico, sirviéndonos de éste como herramienta para mejor interpretar lo comunicado por cada verso, analizando aquello que signifique un aporte relevante al estudio.

El arsis y la tesis de los dibujos de Dalí se presentan como la tensión y distensión en el marco de la caricaturas. En la lírica del poeta andaluz vemos cómo los versos generan una suerte de contrapuntos y oposiciones que él mismo va creando en su viaje interior.

En el libro *Romancero Gitano* (1924-7) los elementos que se repiten como la sangre, la luna, la muerte, el árbol, se intensifican convirtiéndose en el lamento colectivo, lírico y dramático de un pueblo, un canto de salvaje serenidad frente a la muerte que galopa y acecha. Cada poema queda bañado en luz espectral, en una penumbra de palabras cuyo ritmo arrebatado no deja respirar. El gitano vive violentamente, cara a la muerte, luchando como poeta contra la esterilidad, palpitando el misterio de vivir. La naturaleza se desdobra y entrecruza en imágenes híbridas. A veces, lo natural es lo que no cambia, lo que permanece eternamente como el estribillo, casi un telón de fondo indiferente a la sangre que corre. Otras veces, la naturaleza participa en la agonía humana: amenaza al hombre, lo ayuda a escapar, lo personifica. En "Cortaron Tres Árboles" (de Canciones, 1921-4) se escribe: "Eran tres. / (Vino el día con sus hachas). / Eran dos. / (Alas rastreras de plata). / Era uno. / Era ninguno. / (Se quedó desnuda el agua)".

En *Romance de la Luna*, la luna se muestra a la luna acosada: **"Si vinieran los gitanos / harían con tu corazón / collares y anillos blancos". Pero los gitanos y el aire lloran después de la muerte de la luna. Y ellos, en otro poema, serán destruidos a su vez: "¡Oh ciudad de los gitanos! / la Guardia Civil se aleja / por un túnel de silencio / mientras las llamas te cercan. / ¡Oh ciudad de los gitanos! / ¿Quién te vio y no te recuerda? / Que te busquen en mi frente. / Juego de luna y arena."**

El hombre con su sino

En ese paisaje alucinado, perfil entre lo real y lo soñado, la muerte, temida pero respetada, atrae al poeta. Es el tema del destino, de lo inevitable, que aparecerá después en sus obras teatrales. En el dramático encuentro del hombre con su sino, asoma la dignidad de la lucha, los objetos toman su verdadera forma, subterránea y transfigurada, desnudos y violentos al rebelarse: **"Con un cuchillo, / con un cuchillito / que apenas cabe en la mano / pero que penetra fino / por las carnes asombradas / y que se para en el sitio / donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito."**

En esta alegoría a la muerte donde los versos nos conducen a la herida que se nutre y expande, que se pudre, la muerte viene dulce y calmadamente por el camino. Viene despacio con forma de muerte cargada de balas. Y al que al poeta le escribe se encuentra al pie del patíbulo. El escenario en que se presentan los versos son, generalmente románticos: lugares sin gente, oscuros, lúgubres, con luna agónica y menguante. En esta selección algunas demostraciones a continuación se citan.

Voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir.

Voces antiguas que cercan voz de clavel varonil. Les clavó sobre las botas mordiscos de jabalí. En la lucha daba saltos jabonados de delfín. Bañó con sangre enemiga su corbata carmesí, pero eran cuatro puñales y tuvo que sucumbir. Cuando las estrellas clavan rejones al agua gris, cuando los erales sueñan verónicas de alhelí, voces de muerte sonaron cerca del

Guadalquivir.(...)

(Muerte de Antoñito El Camborio)

(...) Ajo de agónica plata la luna menguante, pone cabelleras amarillas a las amarillas torres. La noche llama temblando al cristal de los balcones, perseguida por los mil perros que no la conocen, y un olor de vino y ámbar viene de los corredores. Brisas de caña mojada y rumor de viejas voces, resonaban por el arco roto de la media noche. Bueyes y rosas dormían. Sólo por corredores las cuatro luces clamaban con el furor de San Jorge. Tristes mujeres del valle bajaban su sangre de hombre, tranquila de flor cortada y amarga de muslo joven. Viejas mujeres del río lloraban al pie del monte, un minuto intransitable de cabelleras y nombres. Fachadas de cal, ponían cuadrada y blanca la noche. Serafines gitanos tocaban acordeones. Madre, cuando yo me muera, que se enteren los señores. Pon telegramas azules que vayan del Sur al Norte. Siete gritos, siete sangres, siete adormideras dobles, quebraron opacas lunas en los oscuros salones. Lleno de manos cortadas y coronitas de flores, el mar de los juramentos resonaba, no sé dónde. Y el cielo daba portazos al brusco rumor del bosque, mientras clamaban las luces en los altos corredores.

(Muerto de Amor)

Verde que te quiero verde. Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar y el caballo en la montaña. Con la sombra en la cintura ella sueña en su baranda, verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Verde que te quiero verde. Bajo la luna gitana, las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde. Grandes estrellas de escarcha, vienen con el pez de sombra que abre el camino del alba. La higuera frota su viento con la lija de sus ramas, y el monte, gato garduño, eriza sus pitas agrias. ¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...? Ella sigue en su baranda, verde carne, pelo verde, soñando en la mar amarga. Compadre, quiero cambiar mi caballo por su casa mi montura por su espejo, mi cuchillo por su manta. Compadre, vengo sangrando, desde los puertos de Cabra Si yo pudiera, mocito, ese trato se cerraba. Pero yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa. Compadre, quiero morir decentemente en mi cama. De acero, si puede ser, con las sábanas de Holanda. ¿No ves la herida que tengo desde el pecho a la garganta? Trescientas rosas morenas lleva tu pechera blanca. Tu sangre rezuma y huele alrededor de tu faja. Pero yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa. Dejadme subir al menos hasta las altas barandas, ¡dejadme subir!, dejadme hasta las verdes barandas. Barandales de la luna por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres hacia las altas barandas. Dejando un rostro de sangre Dejando un rostro de lágrimas. Temblaban en los tejados farolillos de hojalata. Mil panderos de cristal, herían la madrugada.

Verde que te quiero verde, verde viento, verdes ramas. Los dos compadres

subieron. El largo viento, dejaba en la boca un raro gusto de hiel, de menta y de albahaca. ¡Compadre! ¿Dónde está, dime? ¿Dónde está tu niña amarga? ¡Cuántas veces te esperó! ¡Cuántas veces te esperara, cara fresca, negro pelo, en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe se mecía la gitana. Verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Un carámbano de luna la sostiene sobre el agua. La noche se puso íntima como una pequeña plaza. Guardias civiles borrachos en la puerta golpeaban. Verde que te quiero verde. Verde viento. Verdes ramas. El barco sobre la mar. Y el caballo en la montaña.

(Romance Sonámbulo)

De voces de muerte y agónica luna habla Lorca en su *Romancero Gitano* y aquella muerte baña con sangre enemiga toda posible pureza. Las voces de muerte rondan, muerden y resuenan en cada palabra, los puñales clavan estrellas y la noche llama y tiembla. El temblor es la oscuridad y la oscuridad perversa es deseo y temor. En el poema Romance Sonámbulo es el color verde el que marca y cruza cada verso. El verde denomina putrefacción. La gitana está muerta en el agua con ojos de fría plata y bajo la luna gitana, las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas. Yace su carne verde, su pelo verde; pero verde el amante la ama y todo se vuelve verde, verde el viento, verdes las ramas y ella sueña en su baranda. El tiempo sigue con su minuto cruel y en el poema nos demuestra cómo la realidad irrumpe fría con su manto cotidiano, llega la guardia civil y la casa “ya no es mi casa”.

El mundo que nos presenta Lorca en su poesía es también un mundo que revela fragmentos de vida que se va deshojando en el alma del poeta, verso a verso, palabra a palabra. En el libro *Poeta en Nueva York* (1930) se repite la sangre, la luna, la muerte, el árbol. Pero el ritmo del verso se violenta; se quiebra la estructura segunda del romance que antes había podido encuadrar y custodiar estos temas. Aquí todo es “un alfiler que bucea / hasta encontrar las orillas del grito”, es “**agonía, agonía, sueño, fermento y sueño**”. El mundo se momifica, deformándose, poetizando “con los animalitos de cabeza rota / y el agua harapienta de los pies secos. / Con todo lo que tiene cansancio sordomudo / y mariposa ahogada en el tintero”. La vida aún es lucha, pero la masificación le ha estancado; el caballo es un intestino colgado del rascacielos. Los negros son los únicos gitanos en esa gangrena de cemento. Federico es “**un poeta sin brazos, perdido entre la multitud que vomita**”. La quieta y ensoñada Andalucía se convierte en el paroxismo de la pesadilla surrealista. La naturaleza y los mitos populares que daban límite, figura y sentido a la contienda entre hombre y muerte, van quebrándose. Hay otro tipo de muerte que no es leal o heroica: la de los muertos en vida, la de “los hombres que no sueñan”, “**los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras**”, **los que no aman “la lengua azul de las playas**”.

Esta “puesta en escena” de un universo carcomido por el consumo, el cemento y lo podrido de las mentes humanas está fielmente representado en la selección de los versos que a continuación se citan. Pertenecen al libro *Poeta en Nueva York*.

(...) La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba. No hay rubor.

Sangre furiosa por debajo de las pieles, viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes, bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna del cáncer. Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y ceniza de nardo, cielos yertos en declive, donde las colinas de planetas rueden por las playas con los objetos abandonados. Sangre que mira lenta con el rabo del ojo, hecha de espartos exprimidos, néctares de subterráneos. Sangre que oxida el alisio descuidado en una huella y disuelve a las mariposas en los cristales de la ventana. Es la sangre que viene, que vendrá por los tejados y azoteas, por todas partes, para quemar la clorofila de las mujeres rubias, para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo. Hay que huir, huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos, porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse y una falsa tristeza de guante y rosa química (...)

(Oda al Rey de Harlem)

(...) Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano. Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo, con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles, acabó con los más leves tallitos del canto y se fue al diluvio empaquetado de la savia, a través del descanso de los últimos desfiles, levantando con el rabo pedazos de espejos (...).

(Danza de la Muerte)

Se quedaron solos: aguardaban la velocidad de las últimas bicicletas. Se quedaron solas: esperaban la muerte de un niño en el velero japonés. Se quedaron solos y solas: Soñando con los picos abiertos de los pájaros agonizantes.

(Paisaje de la Multitud que Orina)

En cada palabra inserta en estos versos está presente la muerte, una muerte solitaria, abandonada. La muerte desolada, que no escucha, que se quiebra, que se apaga en el cemento que lapida cualquier signo de vida que se asome. Es un cáncer, la enfermedad moderna que oprime cualquier vestigio que bendiga vida. La sombra que atisba vida es adormecida por la bruma densa de la ciudad. Cómo intentar ser vida en una sangre que no tiene puertas, en una noche boca arriba. Donde no hay rubor. Donde la sangre furiosa por debajo de las pieles, viva está en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes. Federico García Lorca está viviendo en cada verso la putrefacción de su cotidianeidad. Estos magníficos personajes putrefactos nacidos en los cafés y tertulias, los que rondaban su vida en la España de Granada y Madrid -cuando su familia y amigos le protegían y vigilaban fieles su sombra brillante- venían ahora en su más profunda soledad idiomática y cultural a formar parte de este reino carcomido por la lujuria, el individualismo y la muerte de los días que, poco a poco, lo arrinconaban en un cuarto de alguna residencia en Nueva York.

Perdido el poeta andaluz, perdidas sus palabras entre tantos rascacielos y tan ínfimos sus pensamientos se volvían que su alma se esfumaba lentamente con el viento.

Cada pájaro agonizaba y se iba alejando el diluvio empaquetado de savia. Hay que huir.

A través de la lectura de los versos se desencadena de inmediato una profundidad de sentimientos en la obra, se denota el arrastramiento de lo pictórico y lo literario.

En una carta de Dalí a Bello, publicada por Rafael Santos Torroella, el pintor escribe que **“Dentro de muy poco saldrá un libro de putrefactos mío, con un prefacio de Federico García Lorca. En el fondo, la putrefacción es el SENTIMIENTO (con mayúsculas). Por lo tanto, algo inseparable de la naturaleza humana. Mientras haya atmósfera terrestre hay putrefacción. Lo único fuera de nuestra atmósfera es la ‘astronomía’. Por eso oponemos la Astronomía a la Putrefacción...”**¹⁶

Cualquier “señor tonto” es visto con odio, con saña, con rabia, en un sentido social. En cambio, gracias al término y a la creación de estas criaturas poéticas, los autores han elevado al señor tonto, a la idiotez, a la categoría lírica. A través de los trazos y los versos que están escondidos en los dibujos se llega a la lírica de la estupidez humana pero que, sin embargo, este tema está tratado con un cariño extremo, casi franciscano.

Los artistas del grupo del 27 están encantados con el término: **“adoramos la palabra -escribe Lorca en la recopilación de Rafael Santos Torroella- el señor tonto, nos entenece hasta las lágrimas –y lo besaríamos- no es nuestra obsesión, es nuestra alegría”**.¹⁷ Como si la palabra fuera un escudo de protección contra la “peste” de la putrefacción que invade inevitablemente al mundo.

Lorca emplearía constantemente la palabra putrefacto connotando el término a las acepciones de trasnochado, académico o rutinario. De todas formas podemos encontrar en los poemas citados una finura sensitiva, complejidades anímicas y la muerte tan presente.

La idiotez se veía entonces como una categoría de alarma, un llamado de atención. Aquí se encontraba un grupo que estaba creando, que le ponía nombres a los sentimientos y que estos mismos se plasmaban en dibujos. Era una crítica social, pero una crítica constructiva, renovadora. No era, como se podría pensar, una crítica negativa, ensordecedora, que se encaminaba hacia un túnel sin salida. Por el contrario, este grupo de jóvenes quería enfrentar a la sociedad contra un espejo, mostrar todo lo que estaba caduco y presentar formal y honestamente a una nueva fuerza creativa que pretendía apoderarse de las calles, de los cafés, de las tertulias, para dar un llamado de alerta a la sociedad de aquella época.

Federico García Lorca trae a colación este término y lo cruza en sus versos de *Romancero Gitano* y *Poeta en Nueva York*, pero ya no es un juego. Para el poeta andaluz es una vivencia que le duele y que se transforma en dura cotidianeidad. La putrefacción

¹⁶ “Los Putrefactos” de Dalí y Lorca. Rafael Santos Torroella. Madrid. 1995. p 38.

¹⁷ *Ibid.*, 16. Op. Cit., p. 39

ronda verdaderamente por nuestras bocas, y se le debe respetar porque es la muerte la que acecha. El putrefacto de bigotes, el hombre caduco y lleno de condecoraciones, envidioso anticuado se puede transformar en un peligroso enemigo. Del que uno ríe puede ser el que maneje un fusil siendo capaz de borrar cuanta alegría quede en nuestras palabras y cuánta vida sostenga nuestras manos.

El poder de la palabra putrefacto tuvo una influencia importante en la lírica del poeta andaluz. El concepto se presenta frente a los versos de Lorca y llega a transformarse en el director de imágenes esenciales y medulares en el discurso poético. La muerte siempre rondó a Lorca como un fantasma temido por el poeta andaluz. La muerte y la putrefacción se hacen visibles en cuerpo de metáfora y silencio. Esta obsesión por la muerte invade no sólo los versos del poeta sino muchos de sus días.

II. Aplicación Modelo y Matriz de Michel Riffaterre en Versos de Lorca

Para comprender con mayor cabalidad el concepto de putrefacto en la lírica lorquiana, tomaremos algunos elementos expuestos por Michel Riffaterre en su texto "Sobredeterminación Semántica en Poesía". El autor centra su exposición en las ideas de modelo y matriz refiriéndose que **"(...) la poesía expresa algo diciendo otra cosa (...) y el discurso poético no es posible de ser percibido sin tomar en cuenta que, en primer lugar, (...) el poema contiene dichos inaceptables que hace que el lector esté consciente que lo que está leyendo no es lenguaje normal (...); que es, tal vez, metafórico o metonímico y que se debe buscar en otra parte la ayuda para manejar este alejamiento de lo literal. Segundo, que la ayuda puede ser encontrada sólo si otro texto equivalente está disponible en alguna otra parte, es decir, en uso lingüístico. (...) el poema resulta de la transformación de una afirmación simple y literal a una perífrasis compleja, más larga y no literal. En el caso más extremo la transformación de una palabra en un texto (...)"**¹⁸ A esta unidad básica de sentido actualizada por el poema, Riffaterre la llamará matriz y denominará modelo al **"primer componente del texto desde el cual el lector pueda volver (referirse de vuelta) a la secuencia asociativa hasta que el poema llega a su fin. Matriz, modelo, texto son variantes de la misma estructura."**¹⁹

¹⁸ Sobredeterminación Semántica en Poesía. Michael Riffaterre. N°33bi; D. 9. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. p. 1

Aplicaremos este estudio semántico en los siguientes cuatro versos del poema Romance Sonámbulo publicado en el libro *Romancero Gitano*:

(...) ¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...? Ella sigue en su baranda, verde carne, pelo verde, soñando en la mar amarga. (...)

La pregunta inicial del verso sirve de modelo para la descripción de la gitana que está inmóvil en su baranda y que no se altera ni se mueve para ver quién vendrá y por dónde. La palabra verde sirve de modelo para la secuencia de verdes que se suceden y reiteran en el poema y que le dan cadencia y ritmo. La matriz sería, en este caso, la muerte. Esta muerte viene a buscar a la gitana que sueña su muerte en la mar amarga. La muerte aparece como la esencia de los versos puesto que los versos están contenidos en la matriz (la muerte).

De todas maneras cabe destacar que para explicar, según Riffaterre, la derivación textual la matriz sola no bastaría, ni tampoco lo haría el modelo tomado en forma separada, puesto que sólo los dos en combinación crean el lenguaje especial en el cual todo lo que el sujeto estético detecta es expresado en los códigos de la muerte. **“(...) La matriz es así el motor, el generador de la derivación textual, mientras que el modelo determina el modo de esa derivación. La derivación misma no depende únicamente del juego entre matriz y modelo. El desenvolvimiento del texto poético está además restringido por factores formales y semánticos(...)”**²⁰

Muerte y putrefacción entonces vendrían juntas a conformar la matriz de estos versos. La matriz se configuraría como el molde que genera continuados ejemplares similares al primitivo.

Veamos qué sucede en los siguientes ocho versos del mismo poema citado anteriormente:

(...) Con la sombra en la cintura ella sueña en su baranda, verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata. Verde que te quiero verde. Bajo la luna gitana, las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas. (...)

Los versos describen a la gitana fría con ojos de luna. Nuevamente la matriz se traduciría en la muerte: *las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas*, la gitana verde, con la luna reflejada en los ojos, apunta la mirada al cielo; pero muerta está y no puede ver nada. El modelo continuaría, en esta secuencia de versos, siendo el color verde.

Trabajaremos en los siguientes cuatro versos pertenecientes a la Oda al Rey Harlem del libro *Poeta en Nueva York*:

(...) Sangre que oxida el alisio descuidado en una huella y disuelve a las mariposas en los cristales de la ventana. Es la sangre que viene, que vendrá por los tejados y azoteas, por todas partes, (...)

Cada palabra expuesta por el poeta, en los versos presentados, se encuentra en acorde con el modelo, de esta manera cada uno de los componentes se repite varias veces y el desarrollo de lo textual se autorregula paulatinamente. La matriz se devela, en este caso,

¹⁹ *Ibid.*, 18.p.1

²⁰ *Ibid.*, 19.p.2

como “la huida”. La paranoia del personaje está latente, se ve venir la destrucción, el apocalipsis, la muerte; nuevamente la putrefacción. Se debe huir y es ese el mensaje central de las palabras. El modelo estaría representado por la sangre, como una cadena asociativa, como la esencia de este llamado, de este clamor, de esta plegaria por la salvación.

Veremos ahora los versos siguientes pertenecientes al poema Danza de la Muerte del libro Poeta en Nueva York:

(...) Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano. Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo, con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles, acabó con los más leves tallitos del canto y se fue al diluvio empaquetado de la savia, a través del descanso de los últimos desfiles, levantando con el rabo pedazos de espejos (...).

La matriz en estos versos estaría presentada como muerte y resurrección, la muerte bajo la muerte del deshecho (guano) pero que al mismo tiempo germina lo nuevo, fertiliza la tierra para que nazca lo puro, el diluvio se transforma en descanso. El modelo reiterativo no está en estos versos tan explícitamente planteado como en los citados anteriormente. Se podría decir que es la calma la que le otorga sentido a la secuencia de palabras que forman el poema. La calma sería el modelo que se estaría presentando en este texto.

Podemos deducir frente a los textos ya analizados que la muerte y la putrefacción cruzan la poesía de Lorca (enmarcada en los libros citados y específicamente en los poemas trabajados). En cada texto el poeta le da sentido a la muerte, la menciona implícita o explícitamente, la hace suya y la aleja con temor. El tema central de la lírica lorquiana en estos textos sería la muerte como cambio de estado y finalmente como renacimiento.

Lo Grotesco y lo Surrealista en Relación a lo Putrefacto

“No tengan duda, son los enemigos del orden los que ponen en circulación ese filtro de lo absoluto. Lo pasan clandestinamente bajo los ojos de los guardianes en forma de libros, de poemas. El pretexto anodino de la literatura les permite dar, a un precio que desafía toda competencia, ese fermento mortal cuyo uso ya hace tiempo debió generalizarse... Compren, compren la condenación de sus almas, por fin conseguirán la perdición. Aquí tienen la maquinaria que trastorna el espíritu. Yo doy al mundo esta noticia de primera plana: un nuevo vicio acaba de nacer, un vértigo más le ha sido dado al hombre: el surrealismo, hijo del frenesí y de lo incierto. Entren, entren, aquí es donde comienzan los dominios de lo instantáneo... (Aragón. *Le Paysan de París*, 1924)”²¹

Es este nuevo fenómeno que conmueve a los creadores, esta criatura bulle junto a lo

²¹ *Historia del Surrealismo. Maurice Nadeau. Santiago Rueda Editor. Buenos Aires, 1948. p. 13*

grotesco y a lo putrefacto. Había que cambiar cada formato, cada prosa literaria, cada verso simétrico y estructurado.

Cuando nos referimos a “vanguardismos” tenemos en la mente una serie de corrientes literarias. Bodelaire afirmaba que *los poetas no ven nunca la injusticia donde no existe, pero sí a menudo donde no la ve la mirada no poética*, por lo que no era poeta aquel que, a juicio del vulgo, carecía de condición poética por excelencia. Es ésta una definición del poeta tan indirecta -pero tan válida- como aquella que define el poema como “todo lo que está escrito en verso” o la que intenta un primer acercamiento al concepto de vanguardia a través de su carácter cerrado, elitista y divorciado del gran público.

La aventura a la que se lanza la literatura del siglo XX tiene sus raíces en el pensamiento de hombres del anterior, como Nietzsche y Kierkegaard y en los grandes poetas malditos como Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire y Mallarmé. Son ellos quienes siembran los cimientos de los futuros vanguardismos. En base a una sensibilidad en la que la sociedad burguesa ya no se reconoce, es donde se desencadena un proceso de interrogación, búsqueda y experimentación de las formas de expresividad.

Lo “fantástico” -escribe André Breton- al que el surrealismo no deja de recurrir y que excluye de la forma más radical la aplicación de una consigna como la del realismo socialista, constituye para nosotros la clave por excelencia que permite explorar este contenido latente, el medio de tocar ese fondo histórico secreto que desaparece tras la trama de los acontecimientos. Solamente en la proximidad de lo fantástico, en ese punto en que la razón humana pierde su control, es donde existen todas las posibilidades de que se traduzca la emoción más profunda del ser, emoción incapaz de proyectarse en el marco del mundo real y que, por su propia precipitación, no tiene otra salida que la de responder a la solicitud eterna de los símbolos y de los mitos. Por otra parte el término grotesco apunta hacia tres dominios: ***“el del proceso del creador, el de la obra y el de la percepción de ésta, convirtiéndose en un tecnicismo indispensable para la estética, cuya aplicación adquiere distinta latitud según proceda: del creador, del objeto creado en sí o de quien lo aprecia.”***²² .

El término grotesco, inicialmente, se confina a señalar peyorativamente expresiones tenidas por deformes y monstruosas. Posteriormente, el término se utiliza para denominar cierto tipo de hechos estéticos. El término grotesco se convierte en un concepto sustantivo de la estética general.

Lo grotesco se entiende en el sentido de lo bajo, lo burdo, lo crudo y lo burlesco. El vocablo ha sido empleado en las artes de la música, la literatura y la plástica. Ravel compuso *Grotesques*, existe incluso una clase de tipos de imprenta que tiene el nombre de “Grotesca”. A través de los libros de estética se va arrastrando el concepto de lo grotesco como subclase de lo cómico, pero lo cómico relacionado con el mal gusto. Conocemos, también, títulos como el del romántico E. Allan *Poe Tales of the Grotesque and the Arabesque* (Cuentos de lo Grotesco y de lo Arabesco).

Si recorremos las salas del Museo del Prado en Madrid nos encontraremos con la

²² *Lo Grotesco. Su Configuración en Pintura y Literatura. Wolfgang Kayser. Ed. Nova. Buenos Aires, 1964. p. 4*

magnífica obra de Velázquez “Las Meninas”, un grupo de niñas agraciadas con la infanta al medio. En un espejo se refleja la pareja real, la que está ubicada en la posición del espectador o sujeto estético. En el mismo salón representado se encuentran dos meninas más, pero contrahechas y deformes, sin embargo, éstas no hacen más que armonizar el ambiente hogareño del lugar. Lo feo estaría siendo parte natural de aquella corte.

Si pasamos a las salas que congregan las pinturas de Goya nos encontramos con Saturno devorando a sus hijos, los desastres de la guerra donde seres se retuercen y gritan a la desesperación del holocausto o las criaturas pertenecientes al mundo onírico y fantástico.

“Las palabras grottesca y grottesco, son derivaciones de grotta (gruta), y fueron acuñadas para designar una determinada clase de ornamentos que en las postrimerías del siglo XV se hallaron con ocasión de unas excavaciones hechas primero en Roma y luego en otros lugares de Italia. Lo que se descubrió fue una especie, hasta el momento desconocida, de pintura ornamental antigua (...).”²³

El rasgo más característico de lo grotesco tiene que ver con la mezcla de lo animal y lo humano, o bien lo monstruoso y se desprende un primer documento escrito en alemán: **“(…) En la introducción a su *Geschichklitterung (Esbozo de la Historia)*, 1575, Fischart habla de las ‘botijas, receptáculos, y cajas como los vemos hoy día en las farmacias, que tienen forma extraña y son caprichosos, gruta-grottescos y fantásticos, aclarando esta referencia con la enumeración, que ocupa páginas enteras, de monstruosidades (en Dante, en Giotto, en Ovidio, en las costumbres carnalescas, en las representaciones del diablo tal como aparecen en los cuadros dedicados a las tentaciones de San Antonio, y en otros ‘sueños de pintores’). Con ello da rienda suelta a su presunto enojo sobre esas deformaciones ‘ridículas, presumidas y a menudo hasta espantosas’.”²⁴**

Lo monstruoso ha surgido de la relación entre la confusión de los dominios, de lo desordenado y desproporcionado siendo, estos elementos, ya parte de las características de lo grotesco.

El sentido de lo surrealista, lo grotesco y lo putrefacto convergen hacia un destino común: el cambio. Este cambio tiene como esencia la creación, dinamiza cuanto inventa, rompe simetrías, propicia desequilibrios, mezcla contrarios, anula proporciones. Adular y hacer arte de lo caduco, de lo insensato, de lo que sobrepasa a la realidad, de lo absurdo, ridículo y feo.

Se trata de una revelación del arte y de los creadores, de un romper esquemas, de embellecer lo llamado “feo, escandaloso, burgués, antinatural” tomarlo y transformarlo en arte plástico, musical, teatral, dancístico y literario. Es llevar esta putrefacción a los ámbitos elevados de la naturaleza artística, transportarla a un contexto urbano, cotidiano y hacerla parte de las vidas como un objeto más de belleza, para contemplar la propia fealdad de la humanidad en permanente estado de cambio.

²³ *Ibid.*, 19.p. 17

²⁴ *Ibid.*, 20. p. 24

III. Análisis a Modo de Conclusión

El Libro que no Pudo Ser

Para Rafael Santos Torroella lo que existió al principio fue aquella serie de dibujos de los putrefactos, concebida por Dalí, según su correspondencia con Lorca, para formar y editar en Figueras, en colaboración con él, un libro del cual éste sería el autor del prólogo o ensayo preliminar. En aquella obra Dalí no aspiraba sino a componer un álbum a modo de repertorio de caricaturas de personajes en actitudes y escenas diversas extraídas de la vida cotidiana y tratadas humorística o satíricamente pero, en general, intrascendentes, sin nada en su trasfondo de aquellas intrincadas y conturbadas connotaciones que después -a no mucho tardar- se generalizarían en su obra. Unas connotaciones que, contra lo que él no podía sospechar, pues ni siquiera podía tener plena conciencia de ello entonces, acabarían por desvelarnos un secreto íntimo -el de la conciencia de un homosexualismo- que, a pesar de todo, nunca acabó de salir completamente a la luz.

Moreno Villa explica en su artículo que el término no se difundió lo suficiente y que es ese el motivo de la no edición: ***“Los putrefactos -escribe- no llegó a publicarse debido a que el nombre que designa a los dibujos no se difundió, y en esto sí se erró, pues la palabra ha permanecido hasta hoy tan viva o más que entonces, en cambio Dalí y Lorca abandonaron la proyectada aventura editorial; dato de la mayor importancia,***

porque anuncia la crisis amistosa que no tardaría en producirse entre ellos y que tanto repercutiría en sus obras respectivas”.²⁵

Pero ¿qué sucedía con el libro que ambos amigos comenzaron a proyectar en abril de 1925? Santos Torroella comenta, en el libro anteriormente citado, que Dalí ya tenía hechos los clichés en la imprenta en Figueras a la que había encargado la edición, pero hacía más de un año que Lorca le tenía pendiente un prólogo que no acababa de remitirle pese a las reiteradas súplicas que el pintor le dirigía en sus cartas; en ocasiones, incluso recurriendo a los buenos servicios de Pepín Bello, quien estaba siempre dispuesto a prestarlos, y como mencionamos, mucho tenía que ver con la invención, designación e instauración del término putrefacto en la Residencia.

Así, en una carta escrita por Dalí a Lorca, el artista reclama:

“Estoy esperando tu(s) sugerencias sobre la putrefacción, para editar inmediatamente el cuaderno, si vinieras en seguida mejor! ¿Que te parece incluir el paseo de Buster Keaton? Te respondo de lo depuradísima que saldrá la edición. Se que lo estas haciendo, que lo recibire mañana, mañana pasado a lo más tardar; o es que no te enternecen ya mis pequeños putrefactitos? Acuérdate de tu cuarto de la resi, de PEPIN (...)”²⁶

En otra carta de Dalí a Lorca, el pintor escribe:

“Querido Federico: Te hare todas las portadas que quieras, para las revistas que me digas - pero me tienes que precisar mas, darme los datos: tamaño negro-color, etc. grado de putrafacción de la rebista Veo tristemente que no llega la foto ¡ el prologo ! Seras capaz de no hacerlo! que señorito mono eres! No te enternecen ya mis señores - tan exquisita que quedara la Edición tirada sobre papel japon. ¡Ay! No tienes siquiera de hablar de mis dibujos - dar solamente una idea de la putrefacción, 5 cuartillas... por Dios, por LA Madre de Dios azlo no me escribas sin mandarmelo - Parece mentira que no te guste, sentarse a escribir sobre esto, ¡ para mi! (...)”²⁷

En otra correspondencia fechada el día 10 de abril de 1926, Dalí le escribe a Bello: **“¡Obliga por todos los medios a que Federico me mande inmediatamente el prólogo para el libro de los putrefactos!... Será estupendo. Hazlo por yo -insiste utilizando un evidente aragonesismo como para tenerlo más a su favor-, (por ‘yo’) y por la putrefacción”.**²⁸

Sin embargo, el prólogo de Lorca nunca llegó a ver la luz, ni los ojos de Dalí pudieron leerlo, tal vez la amistad ya se estaba enfriando y la intensidad de amor y de proximidad dejaban una huella de dolor en el corazón y en los sentimientos del poeta andaluz. Los intentos de Dalí por obtener el prólogo fueron en vano. Dalí continuó haciendo putrefactos, los que luego derivaron a otras técnicas pictóricas. A esas amenas

²⁵ *Ibid.*, 4

²⁶ Figueras, finales de febrero, principios de marzo de 1926. Transcrita en revista *Poesía*, núms. 27-28, p. 32.

²⁷ Figueras, mediados de marzo, 1926. Transcrita en revista *Poesía*, núms. 27-28, pp.34-36

²⁸ *Ibid.*, 16. *Op. Cit.*, p. 38

caricaturas de los putrefactos la seguirían angustiosos dibujos que produjo en aquella época. La ruptura y el alejamiento se abalanzaban sobre esta apasionada y bella amistad. El compromiso emocional de Lorca hacia Dalí quizás fue más fuerte y el poeta prefirió alejarse de su amigo, de quien se dice recibió un desprecio, y de los proyectos en conjunto.

Bueno hubiese sido que estos putrefactos hubieran perdurado en el tiempo como una manera de hacer espejo con la sociedad contemporánea y las generaciones futuras, para que vieran cómo esta plaga aumenta con los días y se pega al cemento como lacre.

Un libro que quedó inconcluso, los dibujos trasnochados de Dalí y un supuesto prólogo que Lorca escribiría habrían sido el registro de una época marcada por este matiz, la locura inmensa e infinita que estos jóvenes necesitaban expresar en un libro que, por motivos no claramente visibles, no pudo llegar a ser.

Ciertamente existía una obsesión por parte de Lorca hacia Dalí quien escribe en una carta: ***“Dalí el maravilloso sobre toda ponderación, me ha mandado unos ensayos poéticos que son un encanto. Yo siento cada día más el talento de Dalí. Me parece único y posee una serenidad y una claridad de juicio para lo que piensa que es verdaderamente emocionante. Se equivoca y no importa. Está vivo.”***²⁹

Son los años del apasionamiento de Lorca por éste, entre 1925 y 1928. A este pintor le convenía aprovechar la seducción del poeta andaluz ya que se beneficiaba de los elogios que le dedicara ya un escritor con prestigio. Así nació la mencionada y espléndida Oda a Salvador Dalí (1926): (...) ***¡Oh salvador Dalí, de voz aceitunada! No elogio tu imperfecto pincel adolescente / ni tu color que ronda / la color de tu tiempo / pero alabo tus ansias de eterno limitado. / Alma higiénica, / vives sobre mármoles nuevos. / Huyes la oscura selva de formas increíbles. / Tu fantasía llega donde llegan tus manos, / y gozas el soneto del mar en tu ventana. (...)***

Resulta interesante deducir que San Sebastián tuvo un especie de misticismo para los que desconocían el acercamiento de Dalí a lo literario. Sin embargo, solamente el poeta andaluz era capaz de intuirlo y recordemos la carta que le envió el pintor al poeta: ***El lado contrario del vidrio de multiplicar de 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 se qué versos del Dante, fui viendo todo el mundo de los putrefactos: los artistas de todos los gérmenes, ignorantes de la exactitud del doble decímetro graduado; las familias compran objetos artísticos para poner sobre el piano; el empleado de obras públicas; el vocal asociado; el catedrático de psicología... No quise seguir. El delicado bigote de un oficinista de taquilla me enterneció. Sentía en el corazón toda la poesía suya exquisita y franciscana y delicadísima. Mis labios sonreían a pesar de tener ganas de llorar. Me tendí en la arena. Las olas llegaban a la playa con rumores quietos de Bohémienne endormie, de Henri Rousseau, donde se ponía en evidencia el mensaje oculto del texto que, a simple vista, parecía ser una respuesta a la Oda a Salvador Dalí y donde denotamos una clara evasión de Dalí a eludir las indirectas***

²⁹ Lorca-Dalí. *El Amor que no Pudo Ser*. Ian Gibson. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1999. p. 199.

“declaraciones de amor” que Lorca imprimía en su pluma en la citada Oda; siempre el pintor temeroso a tener tendencias homosexuales y no corresponder fielmente en relación a lo físico.

Poco a poco otro antiguo huésped de la Residencia de Estudiantes, Luis Buñuel, se acerca a Salvador Dalí. En variadas cartas enviadas por este joven cineasta a José Bello denotan claros celos por la estrecha relación existente entre Lorca y Dalí. Además de los celos literarios que Buñuel le tenía a Lorca. Y, poco a poco, la presión por parte de Buñuel hacia Dalí tendrá efecto.

El 5 de septiembre Luis Buñuel le escribe una carta a Pepín Bello (quien, al parecer toma palco en el asunto) lanzando la más feroz ataque contra Lorca y Dalí, donde el cineasta demuestra, aunque sin reconocerlo, la ansiedad que le provoca el hecho homosexual:

“Federico me revienta de un modo increíble. Yo creía que el novio (Dalí) es un putrefacto pero veo que lo más contrario es aún más. es su terrible estetismo el que lo ha apartado de nosotros. Ya sólo con su narcisismo extremado era bastante para alejarlo de la pura amistad. Allá él. Lo malo es que hasta su obra podría resentirse. Dalí influenciadísimo. Se cree un genio, imbuido por el amor que le profesa Federico. Me escribe diciendo: ‘Federico está mejor que nunca. Es el gran hombre. Sus dibujos son geniales. Yo hago cosas extraordinarias, etc. etc. Y es el triunfo fácil de Barcelona. Qué desengaños terribles se iba a llevar en París. Con qué gusto le vería llegar aquí y rehacerse lejos de la nefasta influencia del García. Porque Dalí, eso sí, es un hombre y tiene mucho talento.’”³⁰

La amistad entre Lorca y Dalí se diluía lentamente entre la distancia y las interferencias de Buñuel. A las cartas de Lorca, Dalí responde afectuosamente, con frases poéticas sueltas como:

Si una muestra no te diera de mi amor y simpatía, en verdad amada mía poco atento pareciera; dignate pues placentera aceptar lo que te ofrezca, alma, vida y corazón. Con un cariño igual un amor extenso y sin fin y sólo me siento feliz cuando a tu lado puedo estar.

Sin embargo, a esta entrañable amistad interfieren motivos personales de cariño ilimitado e incompromiso; códigos no resueltos entre los dos protagonistas de la historia; afirmaciones que quedan putrefactas ante nuestras ausentes fuentes directas. El poeta andaluz no quiso escribir el prólogo para la edición de dibujos putrefactos; un distanciamiento entendible frente al amor puro. Dalí nunca logró olvidar aquel desaire, aquella lejanía. Fue en ese momento cuando empezó a llamar perros a los escritores andaluces, comenzando por Federico García Lorca. En 1928, se filmó la película *Un Perro Andaluz*. Dalí había colaborado en el guión y Luis Buñuel había realizado la cinta. El nombre del film lo ideó el propio Dalí; éste generaría las más diversas interpretaciones y alusiones oníricas sobre el poeta del sur de España.

Lorca se alejó frente a la distancia de su querido Dalí. Lo putrefacto ya estaba en su sangre y pronto la mismísima putrefacción lo cubriría bajo las letras N.N en su tierra española dominada por el fascismo.

³⁰ *Ibid.*, 20. Op. Cit., p. 196.

Conclusión Final

Nos queda por deducir finalmente, con los antecedentes aquí recopilados de esta historia de un libro que no pudo ser, que los matices eróticos y de sentimiento sutilmente reconocidos por los protagonistas son los que los llevan al fracaso de una amistad y por lo tanto al término del proyecto editorial de Los Putrefactos. Unido a lo anterior, está la influencia e intervención de Luis Buñuel que hicieron que el proyecto quedara disperso en papeles recuperados por pocos y recordados por muchos.

Claro está que los protagonistas quisieron mantener sus razones en estricto secreto. Sin embargo, frente al estudio podemos dilucidar las claves que nos dan las pautas para comprender el desenlace de esta historia. Las señales se nos presentan en las cartas, en los poemas y en los cuadros del pintor catalán dando cuenta de que la relación se estaba distanciando.

Federico García Lorca en sus odas a “Salvador Dalí” y al “Santísimo Sacramento del Altar” *-Honda luz cegadora de materia crujiente, / luz oblicua de espadas y mercurio de estrella / anunciaban el cuerpo sin amor que llegaba / por todas las esquinas del abierto domingo- donde Lorca lo denominó su género furioso, quedando la última oda inconclusa al señalar, el propio poeta, “(...) que en ella se respiraba demasiado crispadamente por la herida. (...) Estas obras componen una secuencia sumamente significativa del enfriamiento momentáneo o cautelar al menos, de su amistad. (...) Por otra parte, tienen de réplica o contrarréplica de ellas, las obras más importantes pintadas por Dalí en el mismo período, desde sus primeros tanteos cubistizantes (1922-23), hasta sus incipientes pinturas surrealistas o presurrealistas, pasando por lienzos como los titulados Naturaleza muerta: Invitación al sueño, Composición con tres figuras-Academia neocubista y La miel es más dulce que la sangre (...)*.³¹ “Durante la visita de Lorca a Cadaqués en la primavera de 1925, Dalí había hecho unos dibujos para un retrato del poeta en el acto de representar su propia muerte, entierro y putrefacción, macabra ceremonia que (...) Lorca solía desarrollar en su dormitorio de la Residencia de Estudiantes. Ahora acaba el cuadro, que se titula Naturaleza muerta (Invitación al sueño). En este lienzo de vivos colores son inconfundibles la cabeza del poeta, retratada en forma de cabeza heroica procedente de Picasso, y la mesa redonda que formaba parte del mobiliario de la terraza de Es Llané. Junto a la cabeza del poeta, Dalí ha colocado uno de los aparatos triangulares que no tardarán en proliferar su obra. Con su orificio central y sus largas y zanquivanas piernas, que dan la impresión de que pueden tambalear en cualquier momento, quizás simbolizan la sexualidad femenina tan temida por Lorca y Dalí”,³² augura Ian Gibson en su libro Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser.

³¹ *Ibid.*, 16. Op. Cit., p. 32.

³² *Ibid.*, 20. Op. Cit., p. 153.

Respecto a los escritos del artista no olvidemos el ya citado ensayo donde en la primera parte se habla sobre Los Putrefactos mencionándose los sentimientos (con mayúsculas) y donde se contiene, permanentemente, una imagen ficticia y perentoria del poeta.

Finalmente, cada uno de los artistas tomó rumbos diferentes. El libro los putrefactos era ya parte de la memoria y de un trago amargo difícil de olvidar.

IV. Anexo: Comentarios Material Gráfico Los Putrefactos

Una imagen interesante que grafica y representa ya directamente al aspecto físico de los putrefactos es “Bona Gent” (Buena Gente), este dibujo fue creado por Dalí en 1925 en tinta china sobre papel (10,5 x 13 cm.). En este dibujo los putrefactos exagerados en su fisonomía muestran una delicada postura y refinamiento. Estos putrefactos son más inofensivos que otros. Ridiculizados en sus asientos, viejos e incapaces de hacer daño. (Ver imagen 1)

“Napoleón en el Grand Sain Bernard”, 1925. En este trabajo realizado en tinta china sobre papel se muestra la caricatura de un personaje miserable pero arribista y con delirios de grandeza o putrefacto. Este militarcito a caballo ironiza a Napoleón en el Monte San Bernardo. (Ver imagen 2)

En el dibujo “A Pepín”, 1925, donde la técnica utilizada es de lápices plomo, negro y cera sobre papel (21,5x16 cm.) se muestra a este gran putrefacto, condecorado de medallas, montando su caballo de enorme cabeza y dientes de tecla de piano. Este absurdo jinete apocalíptico posa, se dirige a quién sabe dónde y fuma su puro. El tema de los militares está ligado y coincide con la dictadura de Primo de Rivera de los años veinte en España. De aquí que a estos señores enmedallados se los rebaja a la condición de putrefactos. Se sabe también que Dalí y su padre sufrieron algún tipo de persecución en dicha dictadura. (Ver imagen 3)

Este dibujo en el que se utiliza la técnica de lápices de colores y acuarela sobre

papel (23 x 18,5) se titula "Ola y Vestias", 1925. Perros y peces putrefactos ("vestias") aparecen en esta imagen. En no pocas oportunidades en el alejamiento de Dalí y Lorca, el pintor envía al poeta postales con este perrito con una nota bastante despreciativa: "Ola / Lo / r / qui / ta / Dalí", podemos pensar que ya estaba graficando al propio Lorca como un putrefacto perro andaluz. (Ver imagen 4)

"La Pesca 3" se titula esta obra realizada en tinta china, pluma y lápiz sobre papel (17,5x17,5 cm.). Es este un putrefacto más dulce, más enamorado y más lírico que el anterior. El putrefacto romántico lee un poema de amor posiblemente y su corazón se encuentra dilatado en el centro de su pecho. (Ver imagen 5)

Imágenes



Figura 1.



Figura 2.

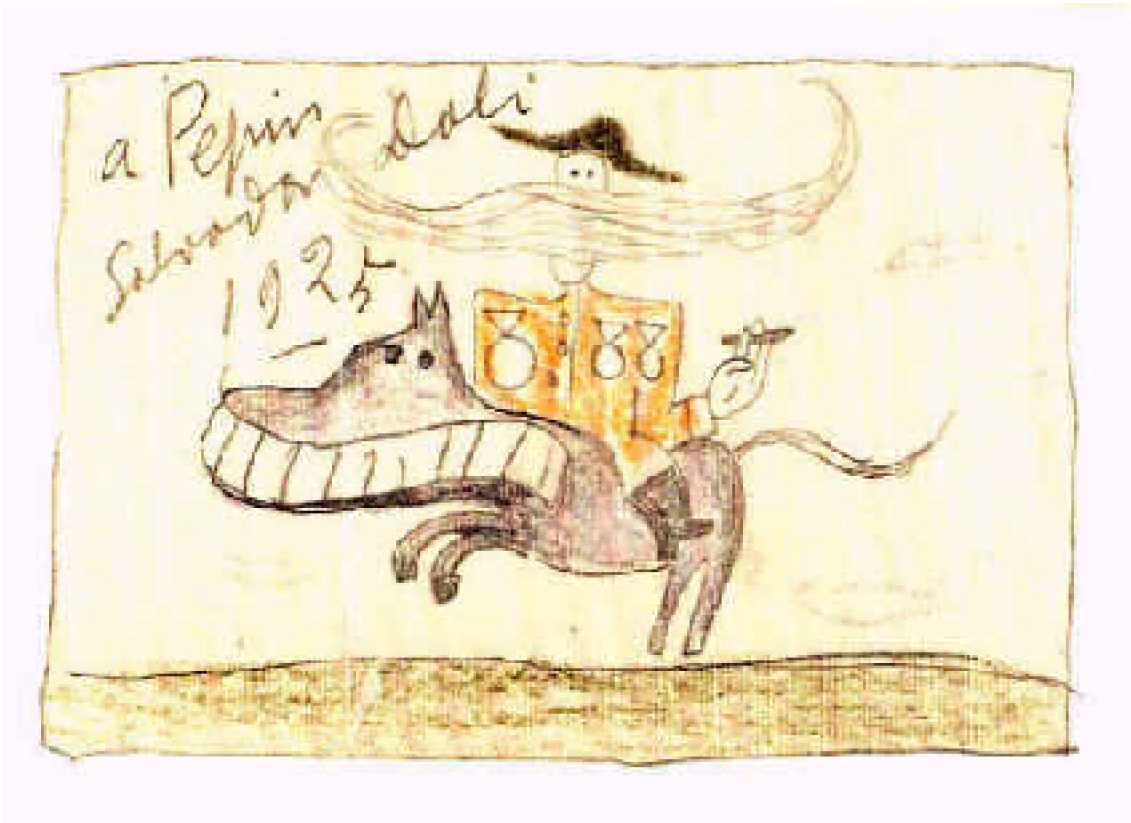


Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.

Bibliografía

- Escritos Superficiales-Equilibrios en las Palabras. Moreno Villa, J. El Sol. Madrid, 1927.
- Historia del Surrealismo. Maurice Nadeau. Santiago Rueda Editor. Buenos Aires, 1948.
- Federico García Lorca. Obras Completas. Recopilación y notas de Arturo Hoyo; prólogo de Jorge Guillén; epílogo de Vicente Aleixandre. Tercera Edición. Ed. Aguilar. Madrid, 1957.
- Poesía Española. Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos. Dámaso Alonso. Ed. Gredos. Madrid, 1957.
- Federico en Persona-Semblanza y Epistolario. Guillén, J. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1959.
- Poesía Española. Significado y Significante, forma exterior y forma interior. Dámaso Alonso. Ed. Gredos. Madrid, 1960.
- La Deshumanización del Arte (1925). José Ortega y Gasset. Ensayo. Séptima Edición. Madrid, 1962.
- Lo Grotesco. Su Configuración en Pintura y Literatura. Wolfgang Kayser. Ed. Nova. Buenos Aires, 1964.
- “Recordando a Federico”. Ariel Dorfman. Revista Ercilla. Santiago, 1966.
- Teoría de la Expresión Poética. Carlos Bousoño. Ed. Gredos, 4º Edición. Madrid 1966.
- Revista de Occidente. Madrid, 1976.

- La Producción del Texto. La Explicación de los Hechos Literarios. Michael Riffaterre. Ed. Du Seuil. París, 1979.
- Movimientos Literarios de Vanguardia. Joaquín Marco. Salvat Editores S. A. Barcelona, 1979.
- Diccionario de Símbolos. Juan Eduardo Cirlot. Ed. Labor, S.A. Cuarta edición Barcelona, 1981.
- Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria. Ed. Ariel. Barcelona, 1989.
- Poeta en Nueva York. Y otras Hojas y Poemas. Federico García Lorca. Edición, transcripción y notas, Mario Hernández. Tabapress, Fundación García Lorca. Madrid, 1990.
- José Bello: "Lo 'Putrefacto' se me ocurrió a mí". Entrevista a José Bello, Paulina Valente Uribe, Diario ABC. Madrid, 1995.
- "Los Putrefactos" de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser. Rafael Santos Torroella. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C) y Amigos de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 1995.
- Revista Ercilla, año XXXII. N° 1601. Santiago, 1996.
- Artículos sobre Federico García Lorca publicados en diferentes periódicos españoles. Archivo Residencia de Estudiantes. Madrid, 1998.
- Los Putrefactos. Por Salvador Dalí y Federico García Lorca. Dibujos y Documentos. Centro Cultural Caixa Catalunya. La Pedrera. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Barcelona, 1998.
- Para Leer a Gabriela Mistral. Ana María Cuneo. Universidad Andrés Bello. Ed. Cuarto Propio. Junio, 1998.
- Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca. 1898-1936. Ian Gibson. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1998.
- Lorca-Dalí. El Amor que no Pudo Ser. Ian Gibson. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1999.
- Artículos publicados en periódicos sobre Federico García Lorca. Archivo Biblioteca Nacional de Chile.
- Sobredeterminación Semántica en Poesía. Michael Riffaterre. N° 33bi; C. 9. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades.