

GARCÍA LORCA Y LO TRÁGICO: SOBRE NIETZSCHE Y SUS RETORNOS

Encarna ALONSO VALERO*

- **RESUMEN:** En este artículo nos proponemos mostrar que la lectura de Nietzsche determina la noción de lo trágico y la concepción de la tragedia en la producción de Federico García Lorca, sobre todo a partir de lo que el propio poeta llama su “nueva manera espiritualista”. La interpretación nietzscheana de la tragedia griega y sus consideraciones sobre la esencia de lo trágico van a marcar tanto las tragedias *Bodas de sangre* y *Yerma* como el revolucionario intento de tragedia que es *El público*. También serán la base de la conferencia “Juego y teoría del duende”, en la que Lorca expone el núcleo ideológico más sistemático y maduro de lo que supone su “nueva manera espiritualista”
- **PALABRAS CLAVE:** García Lorca. Nietzsche. Trágico. Tragedia. Mito.

Tragedia y mito

En el verano de 1928 expresa García Lorca repetidamente su conciencia de estar cerrando un ciclo en su producción y su voluntad de iniciar una nueva etapa, a la que el propio poeta llama “mi nueva manera espiritualista”, un cambio que hay que entender asociado a un intenso debate estético y también a una gran crisis artística e ideológica.

Mito y tragedia constituyen los dos accesos básicos para el esclarecimiento, en la “[...] nueva manera espiritualista” lorquiana, de la noción de lo trágico, un fenómeno que, ya según la teorización de Nietzsche, cuenta con esas dos manifestaciones fundamentales (ÁVILA CRESPO, 1986). Es clara la deuda de García Lorca con la interpretación que Nietzsche hace de la tragedia y con sus consideraciones sobre la esencia de lo trágico, expuestas fundamentalmente en *El nacimiento de la tragedia*. Allí el filósofo alemán, a través de la tragedia griega, analiza su propio tiempo, es decir, actúa sobre él intempestivamente, pensando creativamente las posibilidades de la tragedia antigua, tal como debe hacer, en su opinión, la filología en general:

* UGR – Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Literatura Española. Campus de Cartuja. Granada, España – 18071. enalonso@ugr.es

Artigo recebido em 29/03/2014 e aprovado em 14/07/2014.

“Porque no sabría qué sentido tendría la filología en nuestra época si no fuera el de actuar intempestivamente dentro de ella. Dicho en otras palabras: con el fin de actuar contra y por encima de nuestro tiempo a favor, eso espero, de un tiempo futuro” (NIETZSCHE, 1999, p.39). De ahí que carezca de importancia el hecho de que Nietzsche explique la tragedia griega a través de nociones schopenhauerianas, problema que él mismo reconocerá en su “Ensayo de autocrítica” (NIETZSCHE, 1997, p.33-34), pues lo fundamental es el análisis y la crítica que hace de su propio tiempo a partir fundamentalmente de lo que considera las dos innovaciones principales del libro:

Las dos *innovaciones* decisivas del libro [*El nacimiento de la tragedia*] son, por un lado, la comprensión del fenómeno *dionisiaco* en los griegos: el libro ofrece la primera psicología de ese fenómeno, ve en él la raíz única de todo el arte griego. Lo segundo es la comprensión del socratismo: Sócrates, reconocido por vez primera como instrumento de disolución griega, como *décadent* típico. (NIETZSCHE, 1998a, p.76).

Según Nietzsche, “[...] la predilección por las cosas enigmáticas y terribles es un síntoma de fuerza [...] El gusto por la tragedia distingue a las épocas y a los caracteres fuertes” (NIETZSCHE, 1967, p.328). La actitud heroica, la apuesta trágica, no están del lado de lo seguro y lo no contradictorio sino de la lucha y la ruptura interior. Este espíritu trágico, que atraviesa de arriba a abajo la obra poética y teatral de García Lorca, sobre todo a partir de la “nueva manera espiritualista” (ALONSO VALERO, 2005), no es ni una síntesis de contrarios ni un estado de no contradicción: lo trágico afirma las dos caras de la máscara y es trágico justamente en la medida en que mantiene la tensión sin destruirse por ello. Además, para Nietzsche, en la apuesta trágica el valor tiene que ir siempre unido al conocimiento, vínculo que aparece simbolizado por el águila, es decir, el orgullo y el valor, y la serpiente, el conocimiento y la inteligencia. Ese conocimiento es conocimiento del sentido de la tierra, y la voluntad y la inteligencia no deben romper el vínculo: el querer tiene que estar limitado al conocimiento del propio poder. Esto significa en Nietzsche querer lo necesario, aquello que nos ha sido dado azarosamente (sin intención, y por tanto, sin finalidad), encontrar el punto justo en el que la voluntad se reconcilia con lo necesario. La actitud adoptada es la actitud heroica, la tensión requerida por el juego de gran magnitud, por la apuesta trágica, lo que significa en última instancia querer lo necesario, lo que nos ha sido dado azarosamente, secundar la naturaleza y expresarla, de ahí que la imposibilidad no provoque el resentimiento ni el espíritu de venganza, respuesta del débil, sino la afirmación de lo que azarosamente tocó en suerte, lo que no excluye la decisión que el ser humano debe tomar:

En verdad, tampoco me agradan aquellos para quienes cualquier cosa es buena e incluso este mundo es el mejor. A éstos los llamo los omnicontentos. Omnicontentamiento que sabe sacarle gusto a todo: ¡no es éste el mejor gusto! Yo honro las lenguas y los estómagos rebeldes y selectivos, que aprendieron a decir “yo” y “sí” y “no”. (NIETZSCHE, 1998b, p.275).

Lo trágico y lo dionisiaco son conceptos íntimamente unidos y suponen una afirmación sin reservas de la vida, incluso en lo que presenta de más sombrío, pues el dolor y el sufrimiento están plenamente justificados por ella. La apuesta trágica se sitúa en el lugar en el que confluyen las dos tendencias sólo aparentemente contrapuestas y simbolizadas por Apolo, el instinto figurativo, el dios de las artes, único medio para reconciliar al hombre con la vida, el *principium individuationis* del mundo como representación schopenhaueriano, y Dionisos, el dios de lo caótico, de lo desmesurado, capaz de superar el principio de individuación, renovando así la alianza de los seres humanos entre sí y con la naturaleza, el dios de la música, de los estados contrapuestos de alegría y sufrimiento, del júbilo y el espanto. El arte trágico, que realiza la posibilidad no reactiva de la voluntad de poder y se desarrolla en la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, junto a la lucha y al dolor que deriva de él, es siempre un *pathos* afirmativo, un sí pleno y múltiple dirigido a la vida, a las fuerzas de signo distinto:

Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo. (NIETZSCHE, 1997, p.78-79).

En realidad, trágico, afirmativo y dionisiaco acaban siendo sinónimos (en las últimas obras del pensador prácticamente nombrarán todo arte sano) y Nietzsche presenta la música como arte paradigmático de lo dionisiaco. Desde el principio, destaca Nietzsche la “[...] antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dionisos” (NIETZSCHE, 1997, p.40).

Según la teoría de la tragedia que establece Nietzsche, la música está estrechamente relacionada con el mito, horizonte de toda cultura, siendo en última instancia el medio supremo de su exposición. La función del coro es la de encarnar el consuelo metafísico, hacer posible la música como imagen onírico-simbólica, materializarla bajo el efecto apolíneo del sueño. La música es “la sustancia del instinto” (GUTIERREZ GIRARDOT, 1997, p.77), un rastro sensible del sentido al que

apuntan los fenómenos múltiples, soporta a su lado la imagen y el concepto para dar lugar a la síntesis de arte dionisiaco y apolíneo que es la tragedia. La afirmación de lo múltiple, el juego de contrastes, es el origen de esta nueva forma de valorar que defiende la necesidad imperiosa y primera de la afirmación de la vida; para Nietzsche, lo fundamental será la afirmación que sigue al desgarramiento, pues aunque lo que vemos en la tragedia es siempre una pérdida y una caída irremediable, la apuesta trágica implica la necesidad de la serenidad y la alegría (*Heiterkeit*).

“Juego y teoría del duende”

El nacimiento de la tragedia es sin duda la fase del pensamiento nietzscheano que más influyó en la poética de García Lorca y que intentaremos poner en relación con “Juego y teoría del duende”; “aunque se presenta como una “lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España”, la conferencia expone el núcleo y el anclaje ideológico más maduro de lo que desde 1928 denomina su “nueva manera espiritualista” (SORIA OLMEDO, 1999, p.215), pues

[...] las consecuencias de esta lectura de Nietzsche se proyectan sobre su poesía y su teatro. Legitiman la idea del erotismo ligado al cuerpo, el dolor y la muerte que sustentan *Diván del Tamarit* y los *Sonetos*. Alientan la idea de la tragedia en *Bodas de sangre* y *Yerma*. Alientan el metateatro, la dialéctica entre teatro y vida del llamado “teatro imposible”. (SORIA OLMEDO, 1999, p. 221).

En esta conferencia plantea García Lorca que es la música el arte paradigmático del duende, noción que presenta claras analogías con lo dionisiaco nietzscheano:

[...] todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza, y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de un modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto. (GARCÍA LORCA, 1997b, p.155).

Son muchos los problemas que se condensan en esta frase (la poesía hablada, la necesidad de un cuerpo vivo, la perpetua renovación de las formas, el problema del tiempo centrado en el instante y en el “presente exacto”) pero podría decirse que todos están incluidos en la concepción lorquiana de la música, pues la especulación sobre el duende se articula, dicho en palabras de Nietzsche (1997, p.40), sobre la “antítesis enorme, en cuanto origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dionisos”. Lorca capta el reconocimiento del Nietzsche seguidor de Schopenhauer de la música como paradigma de todo arte,

la música que va más allá de la combinatoria de sonidos, la música que necesita del grito y del cuerpo (“La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire”, GARCÍA LORCA, 1997b, p.154) y habla de la danza, de la poesía hablada, de un cuerpo vivo que interprete.

Como explica el propio García Lorca (1997b, p.151), el duende

[...] es, en suma, el espíritu de la Tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente de Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiuriya de Silverio.

Sólo unas líneas después, el duende es situado en la cima de una tríada (ángel, musa y duende) en cierta manera análoga a la de “Imaginación, inspiración, evasión”, y de nuevo aparece aquí Nietzsche (al que llama “artista”), junto a Cézanne, el pintor que, según se nos dice en el *Sketch de la nueva pintura*, inicia el constructivismo en la pintura moderna: “Toda hombre, todo artista, llámese Nietzsche o Cézanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con su ángel, como se ha dicho, ni con su musa” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.152). García Lorca, empleando una cuidadosa batería de citas que entromete la literatura extranjera y la reflexión sobre lo irracional, señala que “ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa formas” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.152): “En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.152). La musa, como la imaginación, está “enferma de límites”, mientras que el duende es el motor de la evasión, como en la pintura surrealista de Miró.

Como ha dicho Andrés Soria Olmedo, “[...] la extensa meditación sobre la idea de límite, primero como elemento de disciplina y luego como impedimento, culmina ahora en la reflexión sobre el límite último que es la muerte” (SORIA OLMEDO, 1999, p.218). La misma opinión es compartida por Marie Laffranque, que afirma que en este momento la inspiración exige un enfrentamiento con el dolor o el peligro: el duende es el dolor mismo, la conciencia hiriente de lo trágico (LAFFRANQUE, 1967). La obra de arte es el resultado de la lucha que el artista sostiene con su duende, una realidad indefinible pero necesariamente abocada a la muerte, pues “[...] el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.159). Así, la elección del cante flamenco, de los toros o de España, “[...] el único país donde la

muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su cualidad de invención” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.161) es absolutamente fatal, y la compensación de tal lucha está en la seguridad de ser amado y comprendido, en acceder a la comunicación.

No podemos pasar por alto “el hecho decisivo de que la posesión del duende es el resultado de una lucha” (SORIA OLMEDO, 1999, p.216): este término hay que entenderlo aquí en el sentido nietzscheano del *agón*, es decir, como “juego, lucha, lírica y naturaleza”, a la vez que como “conocimiento de la contradicción” (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1997, p.80 y 81).

Empieza la tragedia

En el capítulo dedicado a estudiar “El retorno infantil del totemismo”, asocia Freud (1993, p.202) la tragedia a la culpa y analiza la función del coro:

La culpa trágica es aquella que el héroe debe tomar sobre sí, para redimir de ella al coro. La acción desarrollada en la escena es una deformación refinadamente hipócrita de la realidad histórica. En esta remota realidad fueron precisamente los miembros del coro los que causaron los sufrimientos del héroe. En cambio, la tragedia le atribuye por entero la responsabilidad de sus sufrimientos y el coro simpatiza con él y compadece su desgracia. El crimen que se le imputa, la rebelión contra una poderosa autoridad, es el mismo que pesa en realidad sobre los miembros del coro, esto es, sobre la horda fraterna. De este modo queda promovido el héroe, aun contra su voluntad, en redentor del coro.

Con un razonamiento que se acerca enormemente al de Nietzsche, Freud establece que la culpa proviene de la introyección de las tendencias agresivas; en realidad, podría decirse que en este punto se encuentra una nueva articulación de lo trágico que, como la nietzscheana, será fundamental en la “nueva manera espiritualista” lorquiana: el conflicto entre Eros y Thanatos, el apetito de vida y de disolución de la vida, pueden considerarse una nueva lectura de lo trágico, dos nuevas máscaras, como lo dionisiaco y lo apolíneo, de la tensión trágica.

Conviene recordar aquí el diálogo entre la “Figura de Cascabeles” y la “Figura de Pámpanos”, en el que el juego vertiginoso de disfraces, cambios y máscaras es en definitiva un juego trágico que afirma la omnipresencia de lo trágico y lo dionisiaco en la obra de García Lorca, esta vez en clave freudiana, y complementaria en muchos aspectos con la anterior: la que provoca la polaridad entre Eros y Thanatos,

FIGURA DE CASCABELES. (*Tímidamente.*) ¿Y si yo me convirtiera en hormiga?

FIGURA DE PÁMPANOS. (*Enérgico.*) Yo me convertiría en tierra.

FIGURA DE CASCABELES. (*Más fuerte.*) ¿Y si yo me convirtiera en tierra?

FIGURA DE PÁMPANOS. (*Más débil.*) Yo me convertiría en agua.

FIGURA DE CASCABELES. (*Vibrante.*) ¿Y si yo me convirtiera en agua?

FIGURA DE PÁMPANOS. (*Desfallecido.*) Yo me convertiría en pez luna.

FIGURA DE CASCABELES. (*Tembloroso.*) ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

FIGURA DE PÁMPANOS. (*Levantándose.*) Yo me convertiría en un cuchillo. En un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras.

FIGURA DE CASCABELES. Llévame al baño y ahógame. Será la única manera de que puedas verme desnudo. ¿Te figuras que tengo miedo a la sangre? Sé la manera de dominarte. ¿Crees que no te conozco? De dominarte tanto que yo dijera: “¿si yo me convirtiera en pez luna?”, tú me contestarías: “yo me convertiría en una bolsa de huevas pequeñas”.

FIGURA DE PÁMPANOS. Toma un hacha y córtame las piernas. Deja que vengan los insectos de la ruina y vete. Porque te desprecio. Quisiera que tú calaras hasta lo hondo. Te escupo (GARCÍA LORCA, 1997a, p.290).

El erotismo y la sexualidad evocan en *El público* el instinto de muerte, del que se nutren en gran medida las máscaras y el juego trágico en su superposición vertiginosa, puesto que el instinto de muerte no puede analizarse sino en su relación con las máscaras y las metamorfosis. El diálogo de las transformaciones amorosas entre las dos figuras no puede ser más sintomático: todo ese ritual ejemplifica de manera perfecta el rechazo de la representación y la apuesta por la diferencia, la negación de la individualidad y la evidencia de la máscara, y es en este contexto en el que hay que entender tanto el problema de la represión como el de la relación entre Eros y Thanatos: las máscaras se alimentan del instinto de muerte y es precisamente Thanatos quien somete a Eros a unas metamorfosis a la vez vivas y mortales y a un puro dinamismo creador; las transformaciones que en el diálogo se nos van describiendo desde una experiencia eminentemente erótica (y recordemos que son figuras a medio camino entre la vida y la ausencia de ella, dos figuras no exactamente humanas, animadas a pesar de su carácter de figuras) evocan con toda claridad el principio trascendental del instinto de muerte, que tiene pleno sentido en la conmoción de la metamorfosis y es un principio positivo, un instinto primordial, en tanto que afirma la transformación y el retorno y que asume plenamente que las máscaras y las transformaciones constituyen el simulacro mismo, que no hay nada más que pluralidad y disgregación.

Antonio Monegal (2000, p.28) ha señalado un hecho fundamental: la conveniencia de “estudiar seriamente la importancia de una lectura de *El público* como tragedia”. Así, hay que considerar *El público* como uno de los intentos más audaces de tragedia, como una de las reescrituras más subversivas de ese modelo:

Uno de los recursos convencionales de la tragedia a los que Lorca saca partido con suma eficacia es el coro, lo cual permite considerar su teatro como heredero, en este aspecto, de la concepción nietzscheana de la tragedia. Y ese uso del coro aparece reflejado en *El público* sobre todo a través de los Caballos. El concepto de tragedia que aquí está en juego tiene menos que ver con estructuras argumentales que con la representación de las fuerzas y tensiones que movilizan una dialéctica carente de síntesis apaciguadora.

Si definimos lo trágico desde el punto de vista del conflicto planteado como un callejón sin salida, en el que todas las opciones son terribles o destructivas, y cuyo desenlace ineludible es la muerte, *El público* resulta ser una de las propuestas más innovadoras para una reformulación contemporánea de la tragedia (MONEGAL, 2000, p.29-30).

García Lorca utiliza además un auténtico arsenal mítico puesto al servicio de la tragedia que es *El público*, y esto habría que entenderlo en un sentido muy próximo al que Nietzsche otorga al mito (ÁVILA CRESPO, 1986), que se opone a lo histórico en el sentido mismo de historiográfico y es una sede primordial sagrada (NIETZSCHE, 1997) en la que prevalece el componente dionisíaco.

Podríamos, en primer lugar, preguntarnos cómo historiza García Lorca en *El público* lo trágico y la tragedia, cómo se hace esa reformulación y por qué se reformulan aquí esos modelos.

Si pensamos en la teorización nietzscheana de la tragedia, en ella parece estar presente una especie de fuerza ciega que recorre la historia (fuerza que se identificaría con lo dionisíaco, fundamentalmente) y que sería lo que motiva y condiciona la repetición. De hecho, la noción del eterno retorno está claramente en relación con la de la voluntad de poder (que designa, por un parte, a la propia vida en tanto que conjunto de todas las fuerzas y, por otro lado, a cada cuerpo como campo de fuerzas concretas), emparentado a su vez con la noción de lo trágico que Nietzsche expone y desarrolla en *El nacimiento de la tragedia (Así habló Zaratustra)* es en gran medida la puesta en práctica del *pathos* trágico descrito y teorizado en esa obra de juventud de Nietzsche).

Un planteamiento semejante, el de una fuerza ciega que va a través de la historia y que motiva la repetición (aunque ya no desde la idea del tiempo circular, fundamental en el caso de Nietzsche, y con un planteamiento de la repetición selectivo, al contrario de lo que encontramos en el filósofo de Sils-María), es el que establece Freud cuando recorre y analiza el banquete del tótem desde los sacrificios de

animales o los sacrificios humanos hasta la eucaristía (no hablamos, naturalmente, de una equivalencia teórica sino de la proximidad y el aire de familia que tienen estas dos exposiciones de carácter más o menos mítico). Para ambos pensadores, por lo tanto, y a pesar de las diferencias de lo planteado por uno y otro, el problema fundamental sería establecer cómo se repite.

En este punto habría un matiz diferencial definitivo entre estos planteamientos y las posturas que entienden la repetición al modo de la metáfora de la espiral de Barthes o incluso del retorno nietzscheano concebido como selectivo, tal como propone Deleuze, desde un planteamiento que presenta grandes problemas si se enfrenta a los textos nietzscheanos y del que podría incluso decirse que deforma la doctrina de Nietzsche sobre el eterno retorno. Ese matiz fundamental del que hablábamos estaría en la diferencia entre una fuerza ciega que recorre la historia y que motiva la repetición frente al absoluto voluntarismo que encontraríamos en estas otras posturas. Desde este segundo planteamiento, el problema básico sería por qué se repite, dentro, como hemos dicho, de un planteamiento voluntarista, tanto en el caso de la exposición de Deleuze, al plantear el retorno como vuelta únicamente de lo afirmativo, como en el de la espiral barthesiana, uno de los pocos instrumentos metodológicos propuestos explícitamente por Barthes (1993), que la utiliza reiteradamente para hablar de su propia relación con la literatura y para estudiar la producción de distintos autores:

Enfin, quant à l'avenir, il faut se rappeler que le mouvement du temps culturel, n'est pas linéaire: certes, des thèmes peuvent tomber définitivement dans le démodé; mais d'autres, apparemment amortis, peuvent revenir sur la scène des langages: je suis persuadé que Brecht [...] n'a pas dit son dernier mot: il reviendra, non certes tel que nous l'avons découvert au début des *Essais critiques* mais si je puis dire, *en spirale*: c'était la belle image de l'Histoire proposée par Vico (reprendre l'Histoire sans la répéter, sans la ressasser)¹ (BARTHES, 1993, p.1168).

En el caso de la reformulación moderna de la tragedia que es *El público*, probablemente no sólo habría que plantearse cómo se repite el modelo de la tragedia sino también por qué se repite: en tal caso, tendríamos que hablar de absoluto voluntarismo y pensar en razones éticas e incluso políticas, es decir, en la historización del modelo de la tragedia.

¹ “Por último, en cuanto al futuro, hay que recordar que el movimiento del tiempo cultural no es lineal: los temas pueden quedar definitivamente pasados de moda; pero otros, aparentemente amortecidos, pueden volver a la escena de los idiomas: estoy convencido de que Brecht [...] no ha dicho su última palabra: él volverá, sin duda no como lo descubrimos al principio de los *Ensayos críticos* sino, podría decir, en espiral: esa era la bella imagen de la Historia propuesta por Vico (retomar la Historia sin repetirla, sin reiterarla)” (BARTHES, 1993, p.1168, traducción nuestra).

Gutiérrez Girardot (1997, p.81) conecta la tragedia tal como la entiende Nietzsche y la dialéctica hegeliana a través del *agón*, entendiendo por tal el conocimiento en la contradicción, “[...] pero a diferencia de la dialéctica hegeliana, la dialéctica de Nietzsche no maneja conceptos, sino juicios, es decir, decisiones”. Nada dice este autor de manera explícita acerca de la izquierda hegeliana o el materialismo dialéctico, ni, por tanto, de hasta qué punto podría extrapolarse esa conexión a la dialéctica marxista, aunque probablemente podría afirmarse que la cuestión del *agón*, estaría más próxima entre Marx y Nietzsche que entre Nietzsche y Hegel, incluso en el problema, señalado por el propio Gutiérrez Girardot, del juicio y la decisión.

Pese a que cualquier intento de acercar los planteamientos marxistas y los nietzscheanos parece difícil de sostener, podríamos reflexionar sobre la posibilidad de aproximar la noción del *agón* en los planteamientos de Marx y Nietzsche, frente a Hegel, por dos motivos fundamentales: la concepción nietzscheana de la mercancía y del hombre como animal económico, desarrollada fundamentalmente en *La genealogía de la moral* (NIETZSCHE, 2000) y las “inversiones” que ambos pensadores realizan: Marx la del hegelianismo (aunque Althusser defiende que la “revolución teórica” de Marx no supone una inversión de la dialéctica hegeliana sino su ruptura epistemológica, la famosa *coupure*; ALTHUSSER, 1971, p.127) y Nietzsche la del platonismo:

Marx y Nietzsche se oponen entre sí de modo análogo a como se oponen los dos pensadores que les sirven de marco referencial. La misma lejanía presente entre Hegel y Schopenhauer está también ahora presente en ellos. Pero uno y otro llevan a cabo importantes *inversiones*: Marx invierte el hegelianismo y combate enérgicamente el idealismo, por ese camino llegará a su propuesta materialista; por su parte, Nietzsche reconoce en su filosofía la inversión del platonismo, y por ese camino llegará, a su vez, a su propuesta de transvaloración (ÁVILA CRESPO, 1999, p.112).

No obstante, a pesar de lo dicho anteriormente, hay que insistir en la dificultad que implica trazar afinidades entre la filosofía de Marx y de Nietzsche y que obliga a no llevar demasiado lejos las analogías, especialmente en el caso de la dialéctica y la tragedia. Remedios Ávila ha señalado lo inconciliable en lo profundo de ambas posturas, la dialéctica marxista y la tragedia nietzscheana, centrándolo en la oposición fundamental entre drama y tragedia:

Marx y Nietzsche simbolizan de algún modo una oposición radical: la oposición existente entre drama y tragedia. En este sentido Marx me parece muy próximo a Hegel, y la filosofía de aquél comparte con la de éste una visión triádica esencial: planteamiento, nudo y desenlace. La posición de Nietzsche a este respecto me parece cercana a la tragedia: no hay planteamiento ni coda; no

hay principio ni final: existe únicamente nudo, es decir, desarrollo. *Dialéctica y tragedia* se oponen aquí, pues, profundamente (ÁVILA CRESPO, 1999, p.112).

En el caso de las articulaciones de la noción de lo trágico en García Lorca, y en concreto en el problema de *agón*, hay que insistir en el hecho de que el conflicto de fuerzas opuestas en el que encuentra su base el agonismo trágico, de manera semejante a la forma unamuniana de presentar la dialéctica y el concepto de “agonía”, nada tendría que ver con la dialéctica hegeliana e incluso podría decirse que ambos planteamientos, en sentido estricto, se excluyen, con la distancia insalvable que enfrenta a la dialéctica tal como la concibe Hegel, por una parte, y tal como la entendió Schopenhauer y recogió Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, por otra (CEREZO GALÁN, 1996).

El retorno de lo trágico

Según Nietzsche (1997), lo que sostiene y determina la tragedia moderna es el hábito moral, que implica las nociones de culpa y de castigo. El espectador de la tragedia moderna, que asume el abismo y la diferencia entre escena y público, es, al contrario de lo que ocurría con el de la tragedia anterior a Eurípides, testigo pasivo de lo que ocurre en escena y no parte de la representación. La disolución de la individuación que el coro representa hace que en la tragedia antigua no haya público, sólo participantes en el espectáculo, pues la tragedia griega era una forma suprema de acercarse al ámbito de la embriaguez trágica y perderse en la unidad primordial.

De este modo, el aspecto lúdico tiene una importancia fundamental en esta labor de construir vínculos comunicativos (así ocurre, por ejemplo, en el caso de las marionetas lorquianas, en las que no tiene sentido el abismo entre espectador y espectáculo). Esta experiencia del arte como juego (y no es gratuito que García Lorca llamase “Juego y teoría del duende” a la conferencia en la que expone el núcleo teórico fundamental de su producción de los últimos años) tiene una importancia decisiva, pues el juego escapa de la razón conforme a fines y exige la participación activa, aceptando difícilmente la figura del mero observador.

García Lorca hace explícita la distinción entre tragedia y drama (TRÍAS, 1984) en unas declaraciones hechas en 1935:

Fíjese que ya han puesto en los carteles el nombre real con que debía ir bautizada la obra. “Tragedia”. Las compañías bautizan las obras como “Dramas”. No se atreven a poner “Tragedia”. Yo, afortunadamente, he dado con una actriz inteligente como Margarida Xirgu, que bautiza las cosas como hay que bautizarlas. (GARCÍA LORCA, 1997c, p.617).

Pero en *Bodas de sangre*, la novia y Leonardo sólo son inocentes respecto de la acción trágica (como la acción final de *Yerma*, por ejemplo), donde no hay lugar para la culpa puesto que su acción no es moral sino que tiene una dimensión estética (es decir, sensible, física, vital, pasional). Incluso en los casos en los que aparece la culpa (“LEONARDO. Después de mi casamiento he pensado noche y día de quién era la culpa, y cada vez que pienso sale una culpa nueva que se come a la otra; pero siempre hay culpa”, GARCÍA LORCA, 1997d, p.438), viene dada desde el orden moral, lo que explica tanto el diálogo imposible entre la novia y la madre al final de la obra como la distancia que establece la novia entre su voluntad y la acción trágica:

Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (*Entra una Vecina.*)

MADRE. Ella no tiene la culpa, ¡ni yo! (*Sarcástica.*) ¿Quién la tiene, pues? (GARCÍA LORCA, 1997d, p.472).

Sin olvidar aquí el problema básico de la *hybris*, conviene destacar que en la tragedia griega no puede existir la culpabilidad en el sentido cristiano-moderno porque no hay elección; la culpa (RICOEUR, 1982) sólo tiene sentido en la tragedia moderna, donde se introduce el problema de la decisión. Esa ausencia de finalidad y de culpa está en la base de la relación que Nietzsche establece entre lo trágico y el azar y que Lorca también planteará, aunque sólo en cierto sentido: en el caso de García Lorca, como hemos visto, es primordial el sentimiento de culpa, de ahí el valor de la inocencia (DOMENACH, 1967).

Freud habla de “culpa trágica” (aunque no en el sentido estricto de la culpa cristiana-moderna) asociándolo a la problemática de la responsabilidad y sobre todo a la del coro. Según Freud, la culpa, que hace equivaler con la conciencia moral, proviene de la introyección de las tendencias agresivas (como vimos, para la teoría freudiana Eros y Thanatos son los dos polos que rigen nuestro destino, asociados a la teorización de la *libido*). En *Tótem y tabú*, señala Freud (1993, p.202) al héroe trágico como el redentor del coro, motivo fundamental por el que cae sobre él todo el peso de la “culpa trágica”:

¿Por qué debe sufrir el héroe de la tragedia y qué significa la “culpa trágica”? Debe sufrir porque es el padre primitivo, el héroe de la gran tragedia primera; la cual encuentra aquí una reproducción tendenciosa. La culpa trágica es aquella que el héroe debe tomar sobre sí, para redimir de ella al coro. (FREUD, 1993, p.202).

Para Freud (1993), en el pasado remoto fueron precisamente los miembros del coro (la horda fraterna) los que causaron los sufrimientos del héroe; a pesar de ello, la tragedia atribuye por completo al héroe la responsabilidad de sus sufrimientos, de manera que el coro compadece su desgracia.

Como ha explicado Fernández Cifuentes (1986, p.153), “[...] hablar, decir, son instrumentos de la fatalidad, cómplices de la transgresión y de la muerte”. Encontramos “nombres” (o su ausencia, su hueco) como Novio, Madre, Muchacha, en una indeterminación que ejerce una función similar a la de las más caras o los títeres, en este caso bajo la noción general de cierta relación familiar. Leonardo es la excepción: el nombre propio lo distingue, le concede una individualidad y una peculiaridad, una “culpa” concreta, que será un punto fundamental en torno al que gira la obra.

La raíz de las tragedias lorquianas está en la distancia entre lo que el esquema conceptual del psicoanálisis llama el *Ich* y el *Es*, el yo (principio de realidad del aparato mental) y el ello (conjunto de energía pulsional del inconsciente). No puede extrañar, por tanto, que estos hechos sean colocados en la propia obra del lado de la sinrazón cuando son juzgados desde el hábito moral, aunque la experiencia de la no-razón que vive el héroe trágico en ningún caso eso supone la experiencia de la locura.

En *Bodas de sangre*, aparece de manera clara esa distancia entre el *Es* y el *Ich*:

¡Ay que sinrazón! No quiero
contigo cama ni cena,
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera,
porque me arrastras y voy,
y me dices que me vuelva
y te sigo por el aire
como una brizna de hierba (GARCÍA LORCA, 1997d, p.463).

Para poder hablar de dimensión trágica es imprescindible que el héroe trágico pase a la acción, pues sin ella sería imposible la tragedia y supondría el predominio de las fuerzas reactivas sobre las activas, es decir, el resentimiento (es el caso, por ejemplo, de la madre del novio en *Bodas de sangre*, o incluso la novia y Leonardo antes de que se produzca la acción trágica). El triunfo de las fuerzas reactivas hace que la reacción, en lugar de activada, sea sentida y se convierta así en un resentimiento. Lejos de la debilidad que el resentimiento supone (NIETZSCHE, 2000), la tragedia exige pasar a la acción. El héroe trágico sabe que perderá la apuesta, pero también conoce la imposibilidad de eludirla, de manera que su vida pasa fatalmente por lo inevitable de esa condición trágica:

LEONARDO.

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
Porque yo quise olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.
Es verdad. ¿No lo recuerdas?
Y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba.
Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas
(GARCÍA LORCA, 1997d, p.463).

Pero el problema de la acción no es en este caso moral sino trágico y se desenvuelve con una implacable lógica dentro de las claves que nos han sido dadas desde el principio. En este sentido hay que destacar, como ya hemos señalado, la función del lenguaje: el destino (el caso de Yerma es el más extremo), está contenido en palabras pronunciada por o sobre el protagonista trágico, pues “no son palabras para informar o referir sino para hacer, deshacer, transformar” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986, p.167), “transita en el discurso de la obra una constante preocupación –obsesión- por la palabra, una mezcla de pavor y de deseo ante la presencia y el poder de las palabras” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986, p.168): “El acontecimiento oscuro y amenazador que marca el *turning point* de la obra, se define perentoriamente como una cuestión de palabras [...] no son las cosas o los hechos sino las palabras lo que rige el curso de la obra; más aún: que las palabras son los hechos y las cosas en la obra” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986, p.169).

También nos ofrece el lenguaje desde el primer momento noticia sobre el tiempo, nos anuncia que el presente al que asistimos no forma parte de una concepción lineal y no es, por tanto, irrecuperable sino, al contrario, retorno y repetición. Como ha explicado Luis Fernández Cifuentes (1986, p.157),

[...] el lenguaje interviene, junto al transcurso de los acontecimientos, para proporcionar al espectador otra doble percepción del tiempo: por una parte, el tiempo sensiblemente concreto de la representación, que el espectador puede cronometrar; por otra, la noticia verbal de que ese presente no es un transcurso irrecuperable sino una nueva reproducción del pasado, un accidente cuyo

origen y cuyo destino es la repetición; a la vez un acontecimiento concreto y una forma general de acontecer que no se distingue de otras –pasadas, futuras– más que en insignificantes variaciones.

Pero en la concepción del retorno que propone García Lorca, repetir no es obligatoriamente “[...] añadir una segunda y un tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la “enésima” potencia” (DELEUZE, 1988, p.38): “A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido” (GARCÍA LORCA, 1997d, p.420); “NOVIA. Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica. / CRIADA. ¡Así era ella de alegre! / NOVIA. Pero se consumió aquí. / CRIADA. El sino. / NOVIA. Como nos consumimos todas” (GARCÍA LORCA, 1997d, p.434).

La repetición no pasa necesariamente por un volver a hacer o un volver a decir: hay que distinguir entre la repetición resultante de la afirmación, es decir, según la naturaleza, y la repetición del moralista, que determina lo que puede y debe ser repetido bajo la forma de la ley moral, lo que supone confundir la repetición con el hábito y la reafirmación del deber. La ley moral otorga un poder (negado por la naturaleza) para santificar la reiteración en función de las categorías del bien (si lo que se repite es el orden del deber, el hábito moral) y del mal (si la repetición es según la pasión, el placer, la naturaleza). Pero el hábito no es afirmación de la repetición, y de ahí el recuerdo constante de la madre, la incapacidad para olvidar lo que no se puede soportar: el resentimiento, la reacción no activada, niega la repetición, pues justamente se recuerda para no repetir, mientras que la afirmación de la repetición implica la inocencia del devenir.

ALONSO VALERO, E. García Lorca and the tragedy: about Nietzsche and his returns. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.1, p.111-127, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *In this paper we try to show how Nietzsche's philosophy determines the notion of the tragic and the conception of tragedy in Federico García Lorca's literature, especially since the statement about his "new spiritualist way". The nietzschean interpretation of Greek tragedy and his reflections on the essence of tragedy will mark tragedies like *Bodas de sangre*, *Yerma* and *El público*, a revolutionary attempt of tragedy. Nietzschean philosophy is also the basis of the conference "Juego y teoría del duende", the most systematic exposition of Lorca's "new spiritualist way".*
- **KEYWORDS:** *García Lorca. Nietzsche. The tragic. Tragedy. Myth.*

Referencias

ALONSO VALERO, E. **No preguntarme nada**: variaciones sobre tema lorquiano. Granada: Atrio, 2005.

ALTHUSSER, L. **La revolución teórica de Marx**. México: Siglo XXI, 1971.

ÁVILA CRESPO, R. **Nietzsche y la redención del azar**. Granada: Universidad de Granada, 1986.

_____. **Identidad y tragedia**: Nietzsche y la fragmentación del sujeto. Barcelona: Crítica, 1999.

BARTHES, R. **Oeuvres complètes**. París: Seuil, 1993. v.1.

CEREZO GALÁN, P. **Las máscaras de lo trágico**: filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno. Madrid: Trotta, 1996.

DELEUZE, G. **Diferencia y repetición**. Gijón: Júcar, 1988.

DOMENACH, J. M. **Le retour du tragique**. París: Éditions du Seuil, 1967.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. **García Lorca en el teatro**: la norma y la diferencia. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986.

FREUD, S. **Tótem y tabú**. Madrid: Alianza, 1993.

GARCÍA LORCA, F. El público. In: _____. **Obras completas II**: teatro. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997a. p.279-327.

_____. Juego y teoría del duende. In: _____. **Obras completas III**: prosa. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997b. p.150-162.

_____. Entrevistas y declaraciones. In: _____. **Obras completas III**: prosa. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997c. p.354-639.

_____. Bodas de sangre. In: _____. **Obras completas II**: teatro. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997d. p.413-475.

GUTIERREZ GIRARDOT, R. **Nietzsche y la filología clásica**. Málaga: Analecta Malacitana, 1997.

LAFFRANQUE, M. **Les idées esthétiques de Federico García Lorca**. París: Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

MONEGAL, A. Una revolución teatral inacabada. In: GARCÍA LORCA, F. **El público**: el sueño de la vida. Madrid: Alianza, 2000. p.7-42.

NIETZSCHE, F. La voluntad de dominio. In: _____. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1967. v.4, p.15-393.

_____. **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo**. Madrid: Alianza, 1997.

_____. **Así habló Zaratustra**. Madrid: Alianza, 1998a.

_____. **Ecce homo o cómo se llega a ser lo que se es**. Madrid: Alianza, 1998b.

_____. **Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida**: II intempestiva. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

_____. **La genealogía de la moral**: un escrito polémico. Madrid: Alianza, 2000.

RICOEUR, P. **Finitud y culpabilidad**. Madrid: Taurus, 1982.

SORIA OLMEDO, A. Me lastima el corazón: Federico García Lorca y Federico Nietzsche. In: DÍEZ DE REVENGA, F. J.; PACO, M. (Ed.). **Tres poetas, tres amigos**: estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso. Murcia: Caja Murcia, 1999. p.205-223.

TRÍAS, E. **Drama e identidad**. Ariel: Barcelona, 1984.

