

# FEDERICO GARCÍA LORCA Y LA ESCRITURA DE LO SINIESTRO

Encarna ALONSO VALERO\*

- **RESUMEN:** Este trabajo se propone mostrar que uno de los problemas básicos de la etapa de la producción de García Lorca que el propio poeta llama “nueva manera espiritualista” y de muchos de los cuadros que en esta época pinta Dalí será la redefinición de las categorías de lo bello y de lo sublime desde la nueva categoría de lo siniestro. Si nos situamos en esta última categoría, el concepto teórico correspondiente será el inconsciente, noción problemática sobre la que García Lorca y Dalí no dejarán de trabajar en estos años y que se resolverá de manera distinta en cada caso.
- **PALABRAS CLAVE:** Federico García Lorca. Salvador Dalí. Siniestro. Freud. Inconsciente.

## Escribir lo siniestro

Este trabajo se propone mostrar que uno de los problemas básicos de la etapa de la producción de García Lorca que el propio poeta llama “nueva manera espiritualista”, al igual que de muchos de los cuadros que en esta época pinta Dalí, será la redefinición de las categorías estéticas de lo bello y de lo sublime desde la nueva categoría de lo siniestro.

A finales de la década de los años veinte, en las producciones de ambos artistas, como en la de Buñuel, el anhelo de destrucción del arte heredado propio de las vanguardias tiene, entre otras manifestaciones, la voluntad de destrucción del efecto estético con la revelación de lo siniestro.

En realidad, sobre todo en el caso de García Lorca, de lo que tendríamos que hablar es de redefinición de unas categorías a partir de otras, no de ruptura ni de renuncia total. Quizá el ejemplo más obvio lo encontramos en las odas y los poemas en prosa, los dos cauces genéricos extremos que García Lorca maneja a la altura de los años 1927 y 1928: en el caso de las odas, el problema fundamental va a ser la redefinición de la categoría de lo bello (con el concepto teórico básico de la limitación formal)

---

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

Artigo recebido em 20/10/2014 e aprovado em 18/11/2014.

desde la categoría de lo sublime (cuyo concepto teórico fundamental sería el absoluto); en el caso de los poemas en prosa, habrá que redefinir las categorías de lo bello y de lo sublime desde la nueva categoría de lo siniestro (con el concepto teórico básico del inconsciente), incoada en el horizonte romántico y que tiene su culminación en la reflexión de Freud, fundamentalmente en el ensayo titulado precisamente así, *Lo siniestro*, en el que explora Freud la determinación sensible y conceptual de lo siniestro y lo plantea como una de las indagaciones más características del Romanticismo.

En cualquier aproximación al concepto de lo sublime en el arte contemporáneo, el primer nombre que nos aparecerá, una vez situados en la posición kantiana (“La noche es *sublime*, el día es *bello*”; KANT, 1990, p.31), es sin duda el de Hegel, que no se desvía en este punto de su rechazo a la filosofía kantiana: lo sublime no sería más que la disimetría entre el mundo inteligible y el fenómeno, es decir, infinitud entendida siempre en un sentido negativo con respecto a la forma acabada y perfecta que cualifica lo bello: “Lo sublime en general es el intento de expresar lo infinito sin hallar en el ámbito de los fenómenos un objeto que se muestre apropiado para esta representación” (HEGEL, 1989, p.268).

Pero hay un elemento más decisivo en la reflexión hegeliana sobre el concepto de lo sublime que va a marcar de manera profunda la producción que nos proponemos analizar: la negativa de Hegel (1989) a acercar los conceptos de lo sublime y lo trágico, planteamiento tan fundamental que Gianni Carchia (1994) ha cifrado en esa posición el sentido profundo de toda estética del pensador alemán: la asociación entre lo sublime y lo trágico, que en el Romanticismo aparece como algo incuestionable, es en Hegel “[...] literalmente la exoneración del mito: en él tiene lugar esa depotenciación del mito en la forma, en que propiamente consiste la belleza” (CARCHIA, 1994, p.125).

La primera recepción idealista de lo sublime kantiano piensa lo trágico como lucha no resuelta entre potencias, como oposición sin resolución posible entre individuo y naturaleza, entre individuo y sociedad, entre las pulsiones contrarias dentro del propio individuo. Esta concepción del espíritu trágico, que atraviesa de lado a lado la obra poética y teatral de García Lorca, sobre todo a partir de lo que el poeta llama su “nueva manera espiritualista”, 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.

Todavía en Nietzsche encontramos la asociación de lo sublime a la tragedia, al hablar del arte trágico como realización de la posibilidad no reactiva de la voluntad de poder, desarrollada en la duplicidad de lo apolíneo (es decir, el instinto figurativo, la medida, el *principium individuationis* del mundo como representación schopenhaueriano) y lo dionisiaco, capaz de superar el principio de individuación; así, el arte trágico, en el que confluyen ambas tendencias, es un *pathos* siempre afirmativo, un sí pleno y múltiple dirigido a la existencia:

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. El coro satírico del ditirambo es el acto salvador del arte griego; en el mundo intermedio de estos acompañantes de Dioniso quedaron exhaustos aquellos vértigos antes descritos. (NIETZSCHE, 1997, p.78-79).

Señala Nietzsche las dos acepciones del discurso sobre lo sublime fundamentales para la producción literaria a partir del Romanticismo en general y para la obra de García Lorca en particular: la configuración trágica (en la representación de lo sublime) y la configuración humorística (en la representación de lo cómico). En el segundo caso (pensemos, por ejemplo, en los *Diálogos* de Lorca), la unidad de tragedia y comedia, es decir, la comicidad trágica del humorismo, es capaz de volver a iluminar toda la tensión dinámica que anima la idea de lo sublime. Es en este sentido, en definitiva, como hay que entender el humor y la risa como categorías fundamentales en la obra de autores como García Lorca o de Alberti, al dedicar poemas a Buster Keaton, Harold Lloyd o Charlot. La risa es en estos casos un arma contra todo lo reactivo, un arma que descompone tanto a su sujeto aparente como al objeto de su crítica; puesta en cuestión la noción de sujeto, el hasta ahora poseedor de una identidad única y estable ríe al comprender el engaño; de este modo, la lucidez experimenta horror y risa, haciendo coincidir la tragedia y la afirmación sin reservas de la vida.

De aquí no había más que un paso hasta lo siniestro. En *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Baudelaire (1968) había teorizado la relación mutua que existe entre la risa y el mal como problema metafísico:

*Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu don't il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire<sup>1</sup>.* (BAUDELAIRE, 1968, p.373).

---

<sup>1</sup> “La risa es satánica; es, por lo tanto, profundamente humana. Es, en el ser humano, la consecuencia de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, es a la vez signo de una grandez infinita y de una miseria infinita, miseria infinita en relación con el Ser absoluto del que posee la concepción, grandez infinita en relación con los animales. Es el choque perpetua de

En el caso español, es obligado recordar el ensayo que publicó en 1930 Gómez de la Serna (1988, p.204) sobre la “Gravedad e importancia del humorismo”, en el que define el humorismo como “el antídoto de lo más diverso”, “[...] la restitución de todos los géneros a su razón de vivir”, “la actitud más cierta ante la efimeridad de la vida”:

Como esos pensadores que creen que lo cómico es la simple degradación de presentar una idea elevada como mediocre, no sospechan que esa clara exhalación que produce la risa es comprensiva de que lo elevado es verdaderamente mediocre y que hay una moral práctica frente a la moral ideal y el humorismo es el conflicto de las dos morales. (GÓMEZ DE LA SERNA, 1988, p.214).

De este ámbito forma parte el ensayo de Freud dedicado a reflexionar sobre la nueva categoría de lo siniestro, donde explora su determinación sensible y conceptual y lo hace otorgándole un lugar central a la literatura.

Si nos situamos en la categoría de lo siniestro, el concepto teórico correspondiente será sin duda el inconsciente, concepto problemático al que ni Lorca ni Buñuel ni Dalí dejarán de dar vueltas en estos años y que se resolverá de manera distinta en cada caso.

El inconsciente es uno de los puntos fundamentales para estudiar la correspondencia de García Lorca con Gasch en los meses en los que se gesta la “nueva manera espiritualista”. A finales de agosto de 1927, envía Lorca al crítico catalán una carta en la que afirma que “[...] ya me voy *proponiendo* temas antes de dibujar, y consigo el *mismo* efecto que cuando no pienso en nada” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.516). La polémica venía de atrás: en esta carta el poeta dice estar llevando a la práctica una indicación anterior del propio Gasch, y, aunque evitadas por ambos interlocutores, hay dos palabras que subyacen a toda esta discusión: consciencia e inconsciencia, esta última, en el caso de García Lorca, y en virtud de no ceder al automatismo del primer manifiesto bretoniano, limitado en las siguientes líneas de la carta a apertura a lo irracional: “Pero *sin tortura* ni *sueño* (abomino del arte de los sueños), ni complicaciones” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.519). García Lorca no renuncia a lo bello pero sí lo redefine desde las categorías de lo sublime y lo siniestro; para Gasch, en cambio, que muestra ya en estos meses un indudable recelo hacia los movimientos de vanguardia, el arte sigue siendo estética y, en gran medida, estética de lo bello.

En agosto de 1927, tras afirmar que “[...] en cuanto cojo la pluma para dibujar, me vuelvo de lo más abstracto que existe. Tengo horror a lo anecdótico” (GARCÍA

---

esos dos infinitos donde se libera la risa. En lo cómico, el poder de la risa está en el reír y raramente en el objeto de risa” (BAUDELAIRE, 1968, p.373, traducción nuestra).

LORCA, 1997b, p.514), Lorca adelanta a Gasch algunos de los títulos de los dibujos que le enviará posteriormente: junto a “Cleopatra”, del que habla García Lorca (1997b, p.519) introduciendo conceptos como “emoción”, “super-realidad” o “magia”, aparecen nombrados “Ecce homo de escuela española” (número 138 en el *Libro de los dibujos*; HERNÁNDEZ, 1986), “Brisa de mar” (número 152), “Venusómetro” (151), “Suplicio de San José” (número 142, que en opinión de Andrew Anderson no forma parte de la serie; GARCÍA LORCA, 1997b, p.519) y “Poema del anzuelo” (número 134). En otra carta, esta vez de principios de septiembre de 1927, vuelve a hablar de “Cleopatra” y probablemente, aunque no de manera explícita, de “Poema del anzuelo”, añadiendo además otros títulos: “Torero sevillano” (número 132 de *Libro de los dibujos*), “Sirena”, “San Sebastián” (número 130) y “Pavo real” (131)<sup>2</sup>. En esta misma carta, a propósito de la forma de composición de los dibujos, sigue la polémica con Gasch a vueltas con el sueño y la consciencia, a lo que añade García Lorca otro de los elementos que hemos señalado como fundamental a la hora de estudiar su producción a partir de estos meses de efervescencia teórica: el humor, la risa. Escribe García Lorca (1997b, p.518).

Mi estado no es de *perpetuo sueño*. Me he expresado mal. *He cercado* algunos días al sueño, pero sin caer del todo en él y teniendo desde luego un atadero de risa y un seguro de andamio de madera. Yo nunca me aventuro en terrenos que no son del hombre, porque vuelvo tierras atrás en seguida y *rompo* casi siempre el producto de mi viaje. Cuando hago una cosa de pura abstracción, siempre tiene (creo yo) como un salvoconducto de sonrisas y un equilibrio bastante humano.

García Lorca está en un proceso de gran experimentación en las distintas artes y se encuentra en la situación de tener que justificarse tanto ante Gasch, por la clara apertura del poeta al irracionalismo, como ante Dalí, partidario de posturas más extremas y que no considera suficientemente atrevida la posición de Lorca. Así, intenta García Lorca en esta carta hacer ante Gasch una defensa de la consciencia que no resulta demasiado convincente a la luz de sus escritos teóricos e incluso de otras declaraciones que realiza en la propia carta:

Tienes razón, queridísimo Gasch, hay que unir la abstracción a la realidad. Es más, yo titularía estos dibujos que recibirás (te los mandaré certificados) *Dibujos humanísimos*. Porque casi todos van a dar con su flechita en el corazón.

---

<sup>2</sup> Afirma además Anderson que, aunque no se nombren en estas cartas, pertenecen también al mismo grupo “Arlequín ahogado” (número 137), “Melodía de violín” (139), “Canción” (número 140), “Danza macabra” (número 153), “Amor intelectualis” (número 154) y “Serenata” (número 155) (GARCÍA LORCA, 1997b, p.519).

Mi estado es siempre alegre, y ese *soñar* mío no tiene peligro en mí, que llevo *defensas*; es peligroso para el que se deja fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. Yo estoy y me siento con pies de plomo en el arte. El abismo y el sueño los *temo* en la realidad de mi vida, en el amor, en el encuentro cotidiano con los demás. Eso sí que es terrible y *fantástico*. (GARCÍA LORCA, 1997b, p.520).

Lo terrible y lo fantástico del abismo de la vida cotidiana y del amor: la categoría de lo sublime significó la extensión de la estética más allá de la categoría de limitación formal de lo bello; la exploración de esa nueva categoría, iniciada por Kant, correrá a cargo del horizonte romántico, que lo eleva a programa artístico y que lleva consigo la transición posterior hacia la categoría de lo siniestro. Eugenio Trías (1982, p.18) ha escrito que

[...] el análisis de Kant de lo sublime significa, en este sentido, el giro copernicano en estética: la aventura del goce estético más allá del principio formal, mensurado y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello. Que esa aventura al más allá (a lo infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelcitud y horror, en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro.

La revelación de lo siniestro destruye, según Trías, el efecto estético. En el caso de la producción de los tres artistas que estamos analizando es eso lo que se pretende, aunque esta afirmación hay que hacerla con cuidado: en la mayoría de los casos, especialmente si nos situamos en el arte que Dalí y Lorca consideraban su actividad fundamental, es decir, en terreno de la literatura en el caso de García Lorca y en el dibujo y la pintura en el caso de Dalí, nos encontramos con una situación compleja: se intenta revelar esa condición de manera que se preserve el efecto estético, lo bello y lo sublime literalmente se reescriben desde lo siniestro. Si nos situamos, en cambio, en el arte que no consideraban como propio, lo que se pretende es romper ese efecto estético, lanzarse directamente al abismo.

Así, Dalí, con los poemas que escribe por estos meses, muestra su voluntad de revelar lo siniestro y destruir el efecto estético porque no quiere ya situarse dentro de los límites de la estética sino inaugurar lo antiartístico, que no es imposibilidad de todo arte sino necesaria destrucción del arte heredado (lo que incluye la esfera de lo estético y del desinterés) para dar paso así a un nuevo arte. En definitiva, los cortes de sentido en el discurso, la ruptura de la continuidad semántica (recursos que también emplea García Lorca en los poemas en prosa y que suponen una agresión contra el sistema mismo de la poesía) son un recurso adecuado, una posibilidad más, de dar cuenta de lo siniestro.

La reflexión freudiana a propósito de lo siniestro se desarrolla en el terreno estrictamente psicológico: “[...] lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá cómo ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas” (FREUD, 1973, p.2484). Y más claramente todavía:

La voz alemana *unheimlich* es, sin duda, el antónimo de *heimlich* y de *heimisch* (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es espantoso, de modo que aquella relación *no* es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro. (FREUD, 1973, p.2484).

Pero advierte Freud (1973) que *heimlich* es un término que no posee un sentido único, sino que designa dos grupos de significaciones: por una parte, designa lo que es familiar y confortable; por otra, lo oculto y disimulado. *Unheimlich*, según la definición de Freud, se opondría al primero de estos sentidos, pero no al segundo; significaría, por una parte, lo oculto, lo íntimo y lo secreto, pero, por otra, lo inquietante y extraño:

Lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión [...]. Lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado. (FREUD, 1973, p.2498).

No obstante, tal como el propio Freud advierte, tratar el problema de lo siniestro en la literatura necesita un examen específico. Según explica, en la ficción no resultan siniestros situaciones, hechos o personajes que en la vida real sí lo serían (Freud ejemplifica este caso con los cuentos de hadas, o cuando el artista simplemente presenta un mundo que en la medida que sea se aparta del real: así, el infierno dantesco o los espectros de *Hamlet* o *Macbeth*):

Ante todo, sus manifestaciones son mucho más multiformes que las de lo siniestro vivencial, pero lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en las condiciones del vivencial. El contraste entre lo reprimido y lo superado no puede aplicarse, sin profundas modificaciones, a lo siniestro de la obra poética, pues el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de la realidad. Nuestra conclusión, aparentemente paradójica, reza así: “mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la

*poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real*". (FREUD, 1973, p.2503).

Un caso distinto es el que ocurre si el artista pretende situarse en el terreno de la realidad común, con lo que el efecto siniestro se multiplica. Pero las posibilidades son muchas; pensemos, por ejemplo, en *El público, Así que pasen cinco años* o en los poemas en prosa de García Lorca, que son un continuo traer a presencia lo siniestro, o incluso en su conferencia "Canciones de cuna españolas", en la que García Lorca define a los niños "con los centros nerviosos al aire, de horror y belleza, aguda" (GARCÍA LORCA, 1997a, p.123). Los niños aparecen asociados a la percepción de la belleza y del sentimiento del horror, junto a la presentación de las nanas como algo inquietante, causantes precisamente de ese horror, del efecto siniestro, que en las canciones de cuna es más que nunca lo inquietante en lo íntimo, "aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares" (FREUD, 1973, p.2484). Así, en su reflexión sobre las nanas, nos muestra Lorca ejemplos de lo *unheimlich* dentro de lo más *heimlich*; según García Lorca (1997a, p.118), "[...] el texto provoca emociones en el niño y estados de duda, de terror", pues la nana "[...] no sólo gusta de expresar cosas agradables mientras viene el sueño, sino que lo entra de lleno en la realidad más cruda". Uno de los ejemplos más obvios, según explica el propio Lorca, lo encontramos en el siguiente texto:

A la nana, niño mío  
a la nanita y haremos  
en el campo una chocita  
y en ella nos meteremos.  
(García Lorca, 1997a, p.123).

Según dice García Lorca (1997a, p.123) sobre esta nana, "[...] se van los dos. El peligro está cerca. Hay que reducirse, achicarse, que las paredes de la chocita nos toquen la carne. Fuera nos acechan. Hay que vivir en un sitio muy pequeño. Si podemos, viviremos dentro de una naranja. Tú y yo. ¡Mejor: dentro de una uva".

## Poemas en prosa: ¿qué puede haber más siniestro?

Los poemas en prosa lorquianos son un continuo traer a presencia lo siniestro. Ya hemos estudiado cómo la categoría estética de lo bello va a quedar sobrepasada para estos jóvenes artistas. O, dicho con palabras de Dalí: "¿Feo-bonito? Palabras que han dejado de tener todo sentido. Horror, eso es otra cosa, eso es lo que nos proporciona, lejos de toda *estética*, el conocimiento de la realidad" (SANTOS TORROELLA, 1987, p.91-92).



La cuestión es reflexionar sobre la forma en la que García Lorca va a convertir en productiva esta categoría, cómo va a reescribir las categorías de lo bello y lo sublime desde lo siniestro. Naturalmente, *re-escribir* implica necesariamente un cierto grado, mayor o menor, de conformidad con un determinado orden anterior que pretende incluirse en la nueva categorización. Hemos repetido que estos poemas en prosa son los textos en los que García Lorca llega a su momento de mayor transgresión (pensemos en la secuencia numérica que aparece en “Suicidio en Alejandría”) pero que hay un límite que nunca traspasa: ese límite lo establece el propio García Lorca (1997b, p.588-589) cuando, en su famosa carta a Gasch de 1928, defiende, frente al surrealismo, la “lógica poética”. La diferencia no es de grado sino de cualidad.

Aunque fundamentales, no podemos considerar como responsables únicas del efecto siniestro de los poemas en prosa lorquianos la mutilación y la violencia. Sin duda, la violencia, los miembros mutilados, son algo sumamente siniestro. Los temas aparecen con frecuencia a través de una visión que se apoya en el contraste entre el horror de los hechos, o la extrañeza en otros casos, y la absoluta distancia con la que se presentan e incluso su aparente apología (“De todas maneras podemos afirmar que se ignora el nombre de su maravilloso asesino”; “¡Alegrísima degollación!”; “Si meditamos y somos llenos de piedad verdadera daremos la degollación como una de las grandes obras de misericordia”; “La degollación fue horripilante. Pero maravillosamente desarrollada. El cuchillo era prodigioso”, GARCÍA LORCA, 1996, p.496, p.502, p.504).

Muchas son las temáticas señaladas por Freud como siniestras que encontramos en estos poemas. Entre ellas está el tema del doble o del otro yo, que aparece de manera ambigua, lo que lo hace aún más siniestro: Freud hablaba de la aparición de personas que pueden ser consideradas iguales, del acrecentamiento de la incertidumbre de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su doble, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta:

[...] con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio *yo* y coloca el *yo* ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del *yo*, participación del *yo*, sustitución del *yo*; finalmente con el *constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.* (FREUD, 1973, p.2493).

Recordemos *Un perro andaluz*: una mujer, la misma cuyo ojo hemos visto seccionar un instante antes, aparece sentada; un mismo personaje, interpretado por Pierre Batcheff, aparece dando cuerpo a tres figuras distintas: el ciclista, el hombre con la mano llena de hormigas y el doble asesinado por el anterior. Todos ellos coexisten, ubicándose de modo simultáneo en distintos espacios. Y es también el caso, en “Santa Lucía y San Lázaro”, del misterioso viajero de la estación de

ferrocarril, del que se nos dice además que “su mano derecha era de duro yeso” (GARCÍA LORCA, 1996, p.493): otra de las temáticas siniestras señaladas por Freud es la posibilidad de que algo sin vida esté animado o la duda sobre si un ser aparentemente animado es ciertamente viviente (Freud, siguiendo, aunque con reservas, a Jentsch, ejemplifica este caso con autómatas o muñecas de cera). García Lorca nos habla de los ojos de figuras semejantes a un maniquí, unos ojos a los que califica como terribles y monstruosos, fundamentalmente por fingirse humanos, por la suspensión en el juicio que, como en la pintura de De Chirico, se plantea sobre su realidad:

Todas las calles estaban llenas de tiendas de óptica. En las fachadas miraban grandes ojos de megaterio, ojos terribles, fuera de la órbita de almendra, que da intensidad a los humanos, pero que aspiraban a pasar inadvertida su monstruosidad, fingiendo parpadeos de Manueles, Eduarditos y Enriques. Gafas y vidrios ahumados buscaban la inmensa mano cortada de la guantería, poema en el aire, que suena, sangra y borbotea, como la cabeza del Bautista. (GARCÍA LORCA, 1996, p.489).

El propio Freud, como hemos visto, estableció el hecho de que la aparición de lo siniestro en la literatura merecía un examen distinto: en la ficción no son siniestras cosas que en la realidad sí lo serían (Freud pone el ejemplo de las convenciones propias de los cuentos). El poeta puede también situarnos en un mundo que, aunque menos fantástico que el de los cuentos, se aparte del mundo real, al admitir seres sobrenaturales o fantasmas: “Todo el carácter siniestro que podrían tener esas figuras desaparece entonces en la medida en que se extienden las convenciones de esta realidad poética” (FREUD, 1973, p.2503-2504). Así, según explica Freud, las ánimas del infierno dantesco o los espectros de *Hamlet* o *Macbeth*, son sin duda truculentos y lúgubres pero no son siniestros. Todo cambia si el artista pretende situarse en el terreno de la realidad, pudiendo así multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo posible en la vida real. Pero hay aún un recurso, el que utiliza García Lorca gran parte de sus poemas en prosa: la incertidumbre de no poder averiguar si estamos en el mundo real o en el imaginario, negándonos tanto una solución clara al respecto como las convenciones de esa otra realidad posible: lo siniestro se engarza siempre a lo familiar.

## El “teatro imposible”: algunas notas

Mucho de lo dicho anteriormente podría aplicarse al llamado teatro imposible de García Lorca, que también tiene entre sus principales características el acceso a lo siniestro.

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”:

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).

De este modo, hay que considerar *El público* como uno de los intentos más audaces de tragedia, como una de las reescrituras más subversivas de ese modelo, pasándolo por la vanguardia y por el intercambio estético que Lorca ha venido llevando a cabo en estos años, es decir, por todo el aprendizaje que supone la teorización y puesta en práctica de la “nueva manera espiritualista”. Y una de las maneras mediante las que se actualiza ese modelo será el recurso de lo siniestro.

*El público* establece un diálogo con una amplia tradición cultural y da voz a un entramado de referencias, no sólo literarias sino también filosóficas y míticas; de hecho, tanto en *El público* como en *Así que pasen cinco años* recurre García Lorca a un auténtico arsenal mítico, desde Platón y la Biblia hasta Calderón y Shakespeare:

Lo interesante quizás sea menos este listado de referencias que el identificar un procedimiento al que Lorca recurre para insertar su obra en un determinado marco cultural de discursos sobre el amor, sobre la verdad y sobre el teatro, en concreto en su vertiente de puesta en juego de la máscara, el disfraz y la metamorfosis. Lo que tienen en común todos estos ‘préstamos’ intertextuales es su carácter de mito. Algunos porque lo son en un sentido estricto, como el de Baco y Ciso, pero también todos los demás, porque por lo menos han llegado a asumir condición de mitos. Ya estén al servicio de un fin filosófico, religioso o meramente dramático, estos relatos, de Calderón, de Shakespeare, de Platón o del Evangelio, han pasado a formar parte del archivo mítico occidental. (MONEGAL, 2000, p.22).

La idea que queremos destacar es la siguiente: esos mitos están en *El público* reescritos en la mayoría de los casos desde la lucha por manifestar lo íntimo, lo secreto, lo reprimido, es decir, se reescriben desde lo siniestro.

Es el caso de la Figura de Pámpanos y de Cascabeles, elaboraciones del mito de Baco y Ciso, que aparecen aquí como figuras no exactamente humanas pero dotadas de vida y que llevan a cabo un ritual amoroso que hay que poner en relación con el problema de la represión y de los dos polos, asociados a la teorización de la *libido*, de Eros y Thanatos, y en el que se incluye la mutilación y la violencia.

También hay que hablar de la reescritura del mito desde lo siniestro en el caso del ‘uno’ que busca el Emperador, que Antonio Monegal ha asociado “con la definición del amor en el mito narrado por Aristófanes en *El banquete* de Platón” (2000, p.21):

FIGURA DE PÁMPANOS. Tú me conoces. Tú sabes quién soy. (*Se despoja de los pámpanos y aparece un desnudo blanco de yeso.*)

EMPERADOR. (*Abrazándolo.*) Uno es uno.

FIGURA DE PÁMPANOS. Y siempre uno. Si me besas yo abriré mi boca para clavarme después tu espada en el cuello.

EMPERADOR. Así lo haré.

FIGURA DE PÁMPANOS. Y deja mi cabeza de amor en la ruina. La cabeza de uno que fue siempre uno.

(GARCÍA LORCA, 2000, p.294).

La búsqueda y el encuentro amoroso de “uno”, que se identifica con ese “desnudo blanco de yeso” afirmando así la ambigüedad del juicio sobre el carácter viviente de las Figuras, aparece asociado a la violencia, a la mutilación, desde una experiencia eminentemente erótica que evoca a Thanatos, el principio trascendental del instinto de muerte, en relación con Eros.

Otro de los casos de relectura del mito desde lo siniestro lo encontramos en la representación de ciertos pasajes evangélicos, fundamentalmente de la Pasión. No importa repetirlo: destaca el carácter extrañamente viviente del Desnudo, la retórica de la crueldad, de la sangre y de la violencia, la distancia con la que esa retórica del horror se presenta; en definitiva, estamos ante lo secreto, lo íntimo, lo reprimido que pugna por salir a la luz:

DESNUDO.

Yo deseo morir. ¿Cuántos vasos de sangre me habéis sacado?

ENFERMERO.

Cincuenta. Ahora te daré la hiel y luego, a las ocho, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado.

DESNUDO

Es la que tiene más vitaminas.

ENFERMERO

Sí.

(GARCÍA LORCA, 2000, p.311).

Algo parecido podría decirse de la presencia en esta obra de Julieta y su diálogo con el Caballo Negro y los Caballos Blancos (con los que Antonio Monegal ha señalado el uso del coro heredero de la concepción nietzscheana de la tragedia y que según Huéllamo Kosma (1989, p.67) “constituyen la base amorfa, radicalmente animal, y, por tanto, difícilmente racionalizable, del fondo inconsciente”), en el que se desarrolla también toda esa retórica siniestra del erotismo violento, la crueldad y la sangre (“Los muertos siguen discutiendo y los vivos utilizan el bisturi”; GARCÍA LORCA, 2000, p.302):

CABALLO NEGRO. ¡Forma!;¡forma! Ansia de sangre.

JULIETA. Tumulto.

CABALLO NEGRO. Ansia de la sangre y hastío de la rueda.

*(Aparecen los tres CABALLOS BLANCOS;  
traen largos bastones de laca negra.)*

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Forma y ceniza. Ceniza y forma. Espejo.  
Y el que pueda acabar que ponga un pan de oro.

JULIETA *(Retorciéndose las manos.)*. Forma y ceniza.

CABALLO NEGRO. Sí. Ya sabéis lo bien que degüello las palomas. Cuando se dice roca, yo entiendo aire. Cuando se dice aire, yo entiendo vacío. Cuando se dice vacío, yo entiendo paloma degollada.

(GARCÍA LORCA, 2000, p.302).

Sin duda, uno de los casos más claros de lo siniestro en *El público* lo encontramos en el “Solo del Pastor Bobo”:

Es el personaje más adecuado para sacar a escena las caretas del *theatrum mundi* y vigilar el ‘gran armario’ de las máscaras: ese inmenso almacén de rostros vacíos que es el mundo. La canción sintetiza de modo simbólico las ideas nucleares del drama [...] El *introito* metadramático de *El público* confunde teatro y vida: la reflexión del personaje es aplicable a ambas realidades, coincidiendo con la configuración filosófica de raíz calderoniana que vertebra toda la obra. (GÓMEZ TORRES, 1995, p.42-43).

El armario del Pastor Bobo está lleno “*de Caretas blancas de diversas expresiones*”. La impresión siniestra se multiplica cuando, ante la petición del Pastor Bobo, “*las caretas balan imitando las ovejas y alguna tose*” (GARCÍA LORCA, 2000, p.320), un efecto al que sin duda también contribuye la locura del pastor sabio que resume con sus palabras toda la reflexión de la obra, situando la locura (uno de los ámbitos privilegiados de lo monstruoso y del que Freud afirma que posee para muchas personas un efecto siniestro) como la forma más próxima a la verdad.

ALONSO VALERO, E. Federico García Lorca and the sinister writing. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.65-79, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *This paper intends to show that one of the basic matters in Lorca's "nueva manera espiritualista" and also in many Dalí's paintings is the redefinition of two classical aesthetic categories, 'the beauty' and 'the sublime', from another point of view, the new category of 'the sinister'. The fundamental theoretical concept here is the unconscious, a problematic concept that García Lorca and Dalí will solve differently in each case.*
- **KEYWORDS:** *Federico García Lorca. Salvador Dalí. Sinister. Freud. Unconscious.*

## Referencias

BAUDELAIRE, C. **Oeuvres complètes**. París: Ed. du Seuil, 1968.

CARCHIA, G. **Retórica de lo sublime**. Madrid: Tecnos, 1994.

FREUD, S. Lo siniestro. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas III**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. p.2483-2505.

GARCÍA LORCA, F. **Obras completas I**: poesía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.

\_\_\_\_\_. **Obras completas III**: prosa. Barcelona: Galaxia Gutenber, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Epistolario completo**. Madrid: Cátedra, 1997b.

\_\_\_\_\_. **El público. El sueño de la vida vida**. Barcelona: Alianza, 2000.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. Gravedad e importancia de humorismo. In: \_\_\_\_\_. **Una teoría personal del arte**: antología de textos de estética y teoría del arte. Madrid: Tecnos, 1988. p.203-226

GÓMEZ TORRES, A. M. **Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca**. Málaga: Arguval, 1995.

HEGEL, G. W. F. **Lecciones sobre la estética**. Madrid: Akal, 1989.

HERNÁNDEZ, M. **Libro de los dibujos de Federico García Lorca**. Madrid: Tabapress- Grupo Tabacalera-Fundación Federico García Lorca, 1986.

HUÉLAMO KOSMA, J. La influencia de Freud en el teatro de García Lorca. **Boletín de la Fundación Federico García Lorca**, Madrid, n.6, p.59-83, 1989.

KANT, I. **Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.** Madrid: Alianza, 1990.

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

NIETZSCHE, F. **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pensamiento.** Madrid: Alianza, 1997.

SANTOS TORROELLA, R. (Ed.). Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca: 1925-1936. **Poesía:** revista ilustrada de información poética, Madrid, n. 27/28, p.1-155, 1987.

TRÍAS, E. **De lo bello a lo siniestro.** Barcelona: Seix Barral, 1982.

