

El Teatro de Federico García Lorca: Recurrencia de lo siniestro

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Graciela-Cristina Piñero Jiménez



Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura

Director **Dr. Antonio Sánchez Trigueros**

Granada, Junio 2017

El Teatro de Federico García Lorca: Recurrencia de lo siniestro

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Graciela-Cristina Piñero Jiménez



Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura

Director **Dr. Antonio Sánchez Trigueros**

Granada, Junio 2017

A mis padres

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Graciela-Cristina Piñero Jiménez

ISBN: 978-84-9163-482-9

URI: <http://hdl.handle.net/10481/48229>

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Resumen/Abstract	5
Introducción	6
Lo siniestro: concepto y estudio del término	11
Pensar lo siniestro: Filosofía, Psicología y Psiquiatría	26
Manifestaciones de lo siniestro en la Literatura	61
Constatación de la existencia de lo siniestro en la obra de Federico García Lorca	71
Lo siniestro en el Teatro de Federico García Lorca	175
Estudio de lo siniestro: “La trilogía de la tierra”, el mal llamado “teatro imposible”	210
Ejemplos de lo siniestro: un análisis pormenorizado de las Comedias	308
Estética de la recepción	369
Conclusiones	401
Referencias bibliográficas	409

AGRADECIMIENTOS

Basten unas pocas palabras para agradecer su labor a todas aquellas personas que me han rodeado en los momentos en los que he estado investigando y elaborando la tesis:

Al Profesor Don Antonio Sánchez Trigueros, por su calurosa acogida y la confianza depositada en mí.

Al Profesor Don Antonio Chicharro Chamorro, por la premura y el interés demostrados.

A la Profesora Doña María José Sánchez Montes, por su disponibilidad.

Al Profesor Don Enrique Baena Peña, por devolverme la ilusión y la confianza perdidas.

To my English Teacher, Don Ángel Sanz Sainz for helping me to solve my insecurities.

A Alejandro Jiménez Pérez, por su disponibilidad, entereza, pericia y rapidez.

A Ferrán Rodríguez Cortacero, porque el mundo de la informática no tiene secretos para él.

A Ismael Martín Sánchez, por su paciencia infinita.

A mi familia, por su soporte.

RESUMEN

El propósito del presente trabajo es demostrar la efectiva existencia del concepto de lo siniestro en la obra de Federico García Lorca, particularmente en las manifestaciones teatrales pertenecientes al Ciclo Neoyorquino, y ahondar en la repercusión en el receptor, tanto en cuanto lector como en cuanto espectador.

Para ello, dicho concepto será definido y observaremos cómo es posible seguir su trayectoria desde la Antropología hasta la Literatura, pasando por todas las disciplinas relacionadas con el pensamiento y la Filosofía.

Este estudio partirá de lo general para llegar a lo particular: Desde la concreción de lo siniestro descubriremos cómo las premisas esbozadas como universales van tomando forma en las obras particulares que, en su totalidad, definen el imaginario del autor.

Palabras clave: siniestro, manifestaciones teatrales, receptor, disciplinas, imaginario.

ABSTRACT

The purpose of this research paper is to prove the effective existence of the concept of the sinister in Federico García Lorca's work, particularly in his theatrical manifestations belonging to his "Ciclo Neoyorquino", as well as to go in depth about its effect on the receiver, both as a reader and spectator.

For this purpose, the already stated concept will be defined noticing how it is possible to follow its development from Anthropology to Literature, going through all the disciplines related to thinking and Philosophy.

This analysis will turn from the general into the particular: From the sinister notion we will realize how the generally accepted premises are taking shape in the specific works, which as a whole, establish the author's view.

Keywords: sinister, theatrical manifestations, receiver, disciplines, author's view.

INTRODUCCIÓN

Las gentes a quienes espanta mis realidades son fariseos que viven sin asustarse la misma realidad.

Federico García Lorca

Para Granada y sus habitantes, Federico García Lorca es un icono estudiado con profusión desde muy diversas perspectivas, tanto vitales como a nivel de su obra. Muchos autores de gran calado (Ian Gibson, Miguel Caballero Pérez, Eduardo Molina Fajardo, Pilar Góngora Ayala, entre otros) se han decantado por el estudio que focaliza como crucial la biografía del autor, es decir, un estudio biografista; mientras que otros muchos, no menos importantes, han preferido poner el punto de mira en distintos aspectos de sus obras como el costumbrismo, la política, la homosexualidad, el desengaño, el acercamiento a las clases menos pudientes...

Pero nadie ha profundizado en un tema que esboza Encarnación Alonso Valero en su tesis doctoral: Lo siniestro como aspecto recurrente en toda su obra, mucho más visiblemente en el teatro.

Es de esa ausencia de profundidad en un aspecto crucial, por la cantidad de manifestaciones que de lo siniestro nos encontramos, de donde surge la necesidad de realizar un estudio pormenorizado. Así, cuando nos referimos al ámbito de lo siniestro, nos damos cuenta de que podemos hallarlo en casi toda la obra de Federico: desde la poesía hasta el teatro, sin olvidar sus epístolas e, incluso, sus manifestaciones pictóricas.

Con este trabajo queremos demostrar la efectiva existencia del concepto de lo siniestro en las obra de García Lorca en general, y en su teatro del Ciclo Neoyorquino en particular, y ahondar en la repercusión en el receptor, tanto en cuanto lector como en cuanto espectador.

Para ello me he planteado los siguientes objetivos:

En primer lugar, definiré el concepto de lo siniestro, para lo cual me serviré del Diccionario de la Real Academia Española, con el que realizaré una aproximación filológico-histórica al término. Por otra parte, trataré de datar la primera aparición literaria de este término, y constatar qué factores hacen de una instancia que sea siniestra. Recabaré información sobre la experiencia de lo siniestro en el arte en general y lo contrapondré a lo terrorífico.

Posteriormente seguiré la trayectoria de dicho concepto desde lo filosófico-psicológico hasta lo literario, teniendo en cuenta el concepto de lo sublime y lo que de siniestro engloba, dando importancia a las manifestaciones de lo trágico, de lo cómico y lo grotesco, sin pasar por alto las instancias que se refieren a lo subjetivo como son la catarsis y las alusiones al inconsciente. Observaré de cerca las repercusiones que lo siniestro tiene en el teatro, y delimitaré el personaje del trickster como exponente.

Más tarde analizaré las manifestaciones que de lo siniestro encontramos en la obra de Federico, constatando que muchos autores han hablado de ello otorgándole otros nombres. Recorreré la trayectoria de García Lorca y su relación con el Surrealismo y me detendré en algunos de sus símbolos más usuales para fundamentar mi pensamiento de universalidad y relación con lo primitivo, observaré las diatribas acerca de su evolución y me plantearé la cuestión de su ideología religiosa.

Luego pasaré a analizar las obras teatrales de nuestro autor, indicando para las que corresponda su pertenencia a la llamada Trilogía de la Tierra, y poniendo en cuestión la idea de la denominación de Teatro Imposible para algunas de sus manifestaciones teatrales del Ciclo Neoyorquino.

Seguiré tomando ejemplos concretos de lo siniestro en sus tres obras fundamentales de dicho Ciclo Neoyorquino, sirviéndome para ello del texto de sus obras, para terminar con la idea de la Estética de la Recepción acerca de las repercusiones que de la obra lorquiana se pueden estudiar ya sea derivadas de las puestas en escena o de la lectura de sus textos.

Así, el estudio que llevaré a cabo partirá de lo general para llegar a lo particular. Esclareceré el concepto de lo siniestro y el ámbito que ocupa, núcleo de mi trabajo, y descubriremos cómo las premisas esbozadas como universales van tomando forma en las obras particulares que, en su totalidad, definen el imaginario del autor objeto de nuestro estudio.

Para realizar este trabajo utilizaré el método de razonamiento deductivo. Esto es, partiendo de afirmaciones generales que constataremos como ciertas, demostrando su veracidad por medio de ejemplos, llegaremos de un modo lógico a conclusiones reales.

Sobre aquellos críticos que han trabajado la obra de Federico García Lorca desde un punto de vista biográfico, es posible decir que, aunque todos somos una parte de lo que hacemos, en muchas ocasiones al realizar la lectura de las cartas de Federico, por poner un ejemplo que relaciona literatura y vida, se olvida que, a pesar de que nos encontremos ante documentos de índole privada, el que las firma es un artista a tiempo completo, con todo lo que eso conlleva. Es decir, que la mente de Federico es una mente tan abierta, de tamaña inteligencia y tan acostumbrada a los juegos de palabras (tanto con él mismo como con otras personas) que no puede evitar, por ser parte de él, introducir en las cartas una porción de su arte.

También se deja de recordar que la epístola es asimismo un género literario, por lo que hay que tener muy presente que aunque en estos casos estemos ante un Lorca más cotidiano, no hay que tomar sus cartas como un testimonio verídico de la realidad que le rodeaba en el que basarse para extraer un juicio.

Federico García Lorca es un autor que se presta a ser estudiado desde puntos de vista muy excluyentes y nucleares, generalmente primando vida, pasión y muerte sobre obra.

No obstante, hay que hablar de otros autores con los que coincidimos en el planteamiento, precisamente porque estudian la obra de Federico desde la obra en sí, sin pararse a descubrir comuniones, que a veces vienen cogidas por los pelos, con su vida. La tendencia de los escritores extranjeros que escriben para el extranjero, generalmente sin mayor difusión que en el país propio (no hablo de Ian Gibson), se centran más, al hablar de nuestro autor, en su obra y en el significado que esta tiene.

Claudio Guillén, en España, no pertenece al rango de autores biografistas. Él nos alerta sobre el “fundir o confundir la palabra de Federico con la realidad de su vida” (1990: 220-221)

Pues Federico, “pertenece[...] a esa clase de genios de los que [...] Stanislavski dice: ‘sus exigencias espirituales son tan elevadas [...] que no son comprendidas de inmediato por sus contemporáneos [...]’” (VELASCO, 2000: 309).

Antes de entrar propiamente en materia, me parece necesario establecer ciertas premisas que sirvan como guía de lectura de este trabajo:

Mi intención al realizarlo es involucrar al supuesto lector tomándolo de la mano para llevarlo conmigo a través de la investigación que he elaborado y de la que es fruto. Para ello, basándome en el discurso propedéutico, utilizaré en ocasiones el plural que hará

referencia a esos lectores en potencia, pues quisiera establecer un pseudo diálogo y que no se extraiga una impresión de que hablo ex-cátedra, nada más lejos de mi intención. Por otra parte, a sabiendas de que no todo es abarcable ni está en mi pretensión abarcarlo todo, he dejado algunos huecos en el discurso, para darle la posibilidad de rellenarlos con su bagaje cultural y conocimientos a todo aquel que participe en este trabajo con su lectura.

LO SINIESTRO: CONCEPTO Y ESTUDIO DEL TÉRMINO

A lo largo de este trabajo trataré de demostrar que podemos adscribir a Federico García Lorca dentro del ámbito de lo siniestro.

Para ello, tomaremos como muestra sus obras, centrándonos fundamentalmente en aquellas manifestaciones teatrales que forman parte del Ciclo Neoyorquino: las tres obras de teatro, una de ellas incompleta, que se denominaron “teatro imposible” atendiendo a una malinterpretada frase de Federico, como explicaré más adelante. Me refiero a *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*.

Pero, para denominar como siniestros estos objetos de nuestro estudio, primero hay que dar cuenta de qué es lo siniestro. Para ello nos acogeremos a definiciones dadas. Hemos de servirnos del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su vigesimotercera edición, para determinarlo como tal:

siniestro, tra.

Del lat. *sinister*, *-tri*; la forma f., del lat. *sinistra*.

1. adj. Dicho de una parte o de un sitio: Que está a la mano izquierda.
2. adj. Avieso y malintencionado.
3. adj. Infeliz, funesto o aciago.
4. m. Suceso que produce un daño o una pérdida material considerables.
5. m. Der. En el contrato de seguro, concreción del riesgo cubierto en dicho contrato y que determina el nacimiento de la prestación del asegurador.
6. m. desus. Propensión o inclinación a lo malo. U. m. en pl.

Para tener un visión de conjunto, he estimado oportuno recoger toda la información que sobre este término se nos ofrece; pero en realidad lo que interesa a nuestro estudio son solo unas cuantas acepciones, que pasaré a explicar.

En la primera acepción nos encontramos el término usado en su vertiente situacional, es decir, para indicar propiamente una dirección o posición en el espacio. De sus derivaciones podemos retrotraernos a la creencia popular que asocia la derecha a lo bueno y la izquierda a lo malo o demoníaco. No en vano el Hijo está sentado a la *derecha* o a la *diestra* del Padre en la tradición bíblica. Por tanto lo que no está a la derecha, está a la izquierda y ése es el mal.

Hasta no hace mucho tiempo, los niños zurdos eran obligados a escribir con la mano derecha dado que todo lo referente a la izquierda estaba tachado de maldito, es por ello por lo que con esa mano se dan las higas de ofensa, mientras que la derecha se utiliza para servirse de ellas como defensa, en la presencia de un aojador o de una persona siniestra en el aspecto que venimos comentando, es decir, relacionada con el mal y que como tal puede causar mal al prójimo.

Lo que nos da pie a referirnos a la segunda acepción, pues es siniestra toda aquella persona con malas intenciones cuyo mayor deseo es sembrar el mal entre sus semejantes. En ocasiones, según creencia popular, puede ser de manera intencionada, así harán uso de las maldiciones, sortilegios o figuras de vudú. Si se emplean estas artes, se producirán pérdidas y mala energía también sobre la persona de aquel que las está realizando. Por otra parte, como digo, siempre según creencia popular, están las personas que sin quererlo pueden hacer daño a los de su alrededor, simplemente en un intento de sobreprotegerlos o por mirarlos demasiado. En este caso, al ser sin querer, las personas que lo hacen, no reciben pérdida alguna, pues no han de pagar tributo al mal que no ha sido invocado, sino involuntario.

Con la tercera acepción se nos está haciendo referencia a los acontecimientos. Generalmente relacionados con la muerte, o con todo aquello que causa disgusto porque se ha torcido y no ha salido como era de esperar. Aquí el término siniestro se difumina un poco y se hace más abarcador.

Como más adelante indicaremos, todo lo que envuelve el mundo de los difuntos y la vida del más allá para ciertos autores estaría dentro de lo siniestro, y para otros, como Freud, se encontraría en el ámbito de lo espeluznante, que sobrepasa lo siniestro para llegar al horror.

Así, nos dice:

Lo [...] *siniestro* [...] casi siempre coincide con lo angustiante en general. Sin embargo, [...] el empleo de un término especial [...] será justificado por el *hallazgo* [...] *de un núcleo particular* [...] que permite discernir, en lo angustioso, algo [...] ‘siniestro’ [los subrayados son del autor] (FREUD, 2007 [1919]: 2483).

Como estos términos forman parte de la subjetividad y son inconmensurables en cuanto al grado en que se producen en cada sujeto, no podemos dar cuenta de un límite a partir del cual se pueda emplear un término u otro. En estos casos en que la subjetividad impera, el autor es libérrimo de adscribir los estímulos donde estime más oportuno, siempre y cuando se sirva de una investigación con cierto rigor científico, es decir, que tome muestras de diferentes sujetos para establecer su tesis. Caso de que esto no pudiera hacerse y que tomara únicamente como sujeto experimental su persona, no podría sentar bases con carácter axiomático y habría de aceptar que su trabajo se trata de una hipótesis

que es tan real en cuanto se produce al menos en un caso, pero que no es elevable al rango de general pues faltan factores de contraste.

En mi caso, me serviré de las dos vertientes, pues no en vano estoy realizando un trabajo de una instancia sobre la que, si bien someramente, algo se ha investigado. Es por ello que me resulta importante establecer un documentado estado de la cuestión, pero sin dejar de lado la labor de campo sobre la experiencia.

Aclarado este punto, entramos en las siguientes acepciones cada vez alejándonos más de los orígenes de la palabra y centrándonos en su evolución como concepto a lo largo del tiempo.

En este caso en que se habla de pérdidas materiales, no hemos dejado de observar que el término conserva su cariz primigenio en cuanto a su relación con lo malo. Igualmente en la quinta acepción, con la que va de la mano.

Finalizamos con la sexta, donde vemos cómo ya ha caído en el desuso como término generalizador que sirve para hablar de lo malo. El motivo de su poco uso, no es otro que la paulatina laicización de la sociedad.

En otro tiempo, en el que la Iglesia Católica tenía más peso socialmente que en nuestros días, se poseía una *weltanschauung* o cosmovisión general que podríamos denominar como *a la sombra* de a las Escrituras; así, como dije más arriba, si el lugar del Hijo es la diestra es el lugar de lo bueno. Por tanto el lugar que, por antonimia, ocupa el malo ha de ser el izquierdo.

También la evolución lingüística ha tenido algo que decir al respecto, pues ya no se emplean los términos diestra y siniestra, sino derecha e izquierda respectivamente. De todos modos, se mantiene el apelativo de “diestro”, con su matiz positivo, para referirse a una persona que es muy ducha en algo.

Asimismo los partidos políticos no pueden ser diestros, ni tampoco siniestros, pues entraríamos en connotaciones que no vienen muy al caso.

Sentadas las bases sobre el significado y la evolución del término en castellano, me parece interesante y necesario recoger el estudio que Freud realiza del término “siniestro” en alemán.

Interesante, porque todo estudio de la palabra lo es; necesario, porque al ser el de Freud el estudio más antiguo sobre lo siniestro, que a su vez se basa en el de Jentsch, todos los que con posterioridad hemos decidido trabajar sobre ese tema, lo tenemos como referencia indudable. Así la profesora Encarnación Alonso, o Eugenio Trías se sirven de sus referencias y en sus estudios, igual que en el que nos ocupa, emplean con conocimiento de causa los términos *heimlich* y *unheimlich*.

Así, Freud nos dice: “En el *Wörterbuch der Deutschen Sprache* de Daniel Sanders (1860), el artículo ‘*heimlich*’ contiene las siguientes indicaciones” (2007 [1919]: 2485), en su primera acepción se refiere a lo “perteneiente a la casa, a la familia”, a los “animales [...] domesticados”, y aquello “Íntimo [sic], familiar; que evoca bienestar”. Y añade una segunda acepción que hace referencia a lo “Secreto, oculto” (*Apud* FREUD, 2007 [1919]: 2486).

A su vez, se hace necesario presentar “el antónimo *Unheimlich*: inquietante, que provoca un terror atroz.” (FREUD, 2007 [1919]: 2487).

Asimismo recoge Freud otra fuente: en

el *Deutsches Wörterbuch*, de Jacob y Wilhem Grimm (Leipzig, 1877) [...]: ‘*Heimlich* [...] cómodo, sin temor’ designa también un lugar libre de fantasmas [...] familiar, amable, íntimo.

[...] *oculto a ojos extraños, escondido, secreto* [el subrayado es suyo]
(2007 [1919]: 2487).

Compilando la información extraída, concluye (cita que observamos en los trabajos de Alonso y Trías):

lo siniestro [:] [...] aquella suerte de espantoso [sic] que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. [...] La voz alemana *unheimlich* es [...] el antónimo de *heimlich* [...], imponiéndose [...] la deducción de que lo siniestro causa espanto [...] porque *no* es conocido, familiar. [El subrayado es suyo]. Pero [...] no todo lo [...] nuevo [...] es [...] espantoso, [...] lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas [...]. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro. Jentsch [...] Ubica [...] lo siniestro [...] algo en que uno se encuentra [...] desconcertado, perdido (2007 [1919]: 2484).

Dice Eugenio Trías que la primera vez que se recoge en la literatura en castellano el término *siniestro*, es en el *Cantar de Mío Cid*. Y nos justifica con esta cita:

´Hasta Bivar ovieron agüero
desde Bivar ovieron agüero sinistro`

de la cual nos explica:

Opuesto a diestro [...] hace referencia a zurdo y torcido. [...] siniestro hace referencia también al efecto que resulta del ejercicio de un poder malévolo [...] a distancia, por contacto o substracción de objeto, o por [...] arrojó de mirada sobre un ser desprevenido. (TRÍAS, 1982: 29-30).

Donde se está refiriendo a toda suerte de hechicerías, como puede ser el mal de ojo o incluso el vudú, que se puede realizar a distancia sobre un muñeco que represente a la víctima, generalmente acompañado de una pertenencia que le ha sido robada.

No he podido localizar la versión del *Cantar* que maneja Trías, y las que yo he recogido hablan de la corneja que vuela, ora a la diestra, ora a la siniestra, es decir a la izquierda. Pero una de las que he manejado me parece reseñable, tanto para escribir el modo más común de encontrarnos ahora los versos a los que alude Trías, como por las notas que a pie de página recoge Rodríguez Puértolas:

A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra

y entrando a Burgos oviéronla siniestra

Es cierto que los agüeros antaño se extraían mediante la interpretación del vuelo de las aves, (“avüero” que, por evolución fonética pasó a escribirse y a pronunciarse “agüero”, por cambio del punto de articulación de las oclusivas sonoras debido a una confusión de oído) entre otras instancias; de ahí la proveniencia del conocido dicho de “ave de mal agüero” referido a una persona o a una situación que, siempre que se da o aparece, las cosas salen mal pues se tuercen, o salen de un modo no esperado, siempre tirando hacia la vertiente negativa.

De esto nos dice Rodríguez Puértolas: “la corneja volando por la derecha era señal de buen agüero, y lo contrario si aparecía por la izquierda; recuérdese el sentido moderno de ‘siniestro’” (1996: 65), donde el autor nos deja entrever que la siniestra, es decir, la izquierda, en el sentido más puro de localización, se contamina y nos connota lo siniestro en su sentido de aciago, malhadado, funesto.

Más adelante, el verso 2615 del *Cantar* volverá a aludir a los “agüeros”, en este caso utilizando propiamente el término: “Violo en los *avueros* el que en bueno cinxo espada [el subrayado es mío]” (1976 [c.1207]). Donde observamos lo que más arriba apunté acerca de la evolución fonética de la palabra.

Sobre la evolución de lo siniestro en el Arte en general, del cual la literatura y el teatro, objetos de nuestro estudio, forman parte, Eugenio Trías nos hace un recorrido que no tiene desperdicio:

el arte [...] renacentista [...] sug[iere] [...] lo siniestro bajo forma de ausencia [...]. El barroco introduce lo infinito en la representación. La reflexión kantiana daba a esta infinitud [...] el concepto [...]de[...] lo sublime [...]. El romanticismo [...] elabora [...] la experiencia de lo siniestro. [...] El arte contemporáneo se especializa en este territorio (1982: 156-157).

Es un concepto que se ha estudiado partiendo del deseo.

El imaginario de lo siniestro, quizá por su imprecisión a la hora de ser definido en lo tocante a sentimientos, ha sido interpretado de diversas maneras, por según qué autores; la profesora Encarnación Alonso Valero, siguiendo a Freud, lo define como aquella instancia que produce en el receptor una reacción de incomodidad al ver, por ejemplo

cómo entes inanimados presentan comportamientos, acciones o gestos que los aproximan a la vida. Constata que cuanto más se parecen a la misma, mayor incomodidad producen, llegando a crear un miedo no exento de placer; a fin de cuentas lo tétrico, desde la visión del receptor es ese sentimiento que (con)mueve y fascina pues toca puntos clave en el ánimo, mediante la animación de lo inanimado y la aparición de ánimas y espectros: “las producciones de García Lorca [...] tiene[n] [...] la voluntad de [...] la revelación de lo siniestro.” (ALONSO, 2005: 25)

Juan José Lahuerta también concibe lo real trastocado como germen de lo siniestro, pues son esas situaciones familiares que se nos hacen extrañas las que nos dan cuenta de que hay algo que escapa a nuestro control, porque “la inteligencia actúa [...] automáticamente [...] si lo que esa parte de la mente toca se vuelve [...] inquietante, es porque ella misma lo reconoce y lo des-conoce [sic] a la vez”. (1989: 10)

Porque el control es algo muy importante para el ser humano. Antropológicamente hablando, desde que el hombre ha dejado atrás su etapa instintiva para entrar en la propiamente intelectual, la necesidad de controlar el medio se ha hecho patente en él. Esto es porque al haber perdido el instinto de conservación en su más animalizada forma, se defiende del medio sabiendo en cada momento qué sucede a su alrededor. Si esa certidumbre de control se pierde, la seguridad decae y comienza el miedo. Es en ese momento entre la incertidumbre y el miedo donde el hábitat se vuelve siniestro por descontrolado.

Constatado por las distintas corrientes psicoanalíticas y psiquiátricas, ya desde Freud y, en nuestros días por un discípulo suyo, el Doctor en Psiquiatría Manuel Ángel Soria Dorado, podemos apuntar que entre los miedos recurrentes en los diferentes casos estudiados está, aparte del de la muerte, que es casi universal, el de la pérdida de control,

y junto con él el de la locura; pues es, a fin de cuentas, un ejemplo más de lo que podría ser entendido como la pérdida del control de uno mismo y del mundo que nos rodea. Una pérdida de control de la que devendrá la muerte, pues, merced a nuestra evolución, estamos indefensos ante un medio hostil para el que no tenemos armas instintivas que nos defiendan en un impulso acción-reacción.

De todos es sabido que en el mundo de los sueños todo está permitido. En él podemos vivir las situaciones más extrañas, los sucesos más sorprendentes, los estados más increíbles; y todo ello de un modo ajeno a nuestro control.

Es precisamente esa falta de control la que crea un estado de alerta que, como tal, no es plácido; la tensión es palpable. Esa tensión que no se satisface por medio de la consecución de lo deseado que podría ser tomar las riendas sobre aquello que se sueña, en este caso, tiene que aflorar por algún sitio, sumiendo a la persona que lo está padeciendo en un estado de locura por no poder llegar a dónde deseara, estado que, en ocasiones se prolonga en la vigilia.

Precisamente es esa sensación de lo que se denomina “duermevela” la que pretende reflejar nuestro poeta en su obra teatral *Así que pasen Cinco Años*.

Lo tético, lo siniestro, es lo más terrible a lo que un receptor se puede enfrentar. Más que lo terrorífico donde todo se presenta a los ojos. El motivo de la terribilidad arriba sostenida en el caso de lo siniestro es debido a las veladuras que lo envuelven dotándolo de otros tintes que sobrepasan lo meramente explícito dando lugar a la imaginación.

Aunque, según nos dice Carrera, las reacciones ante aquello que, para según qué sensibilidad puede considerarse siniestro, pues a fin de cuentas es una “emoción suscitada en el receptor” y con ese ámbito se está trabajando, sin conocerlo, son muy diferentes.

Así apunta que pueden llegar a producirse “otras [...] como la risa [...] o la fascinación sin tintes siniestros” (CARRERA, 2015: 230)

Al igual que se pueden dar manifestaciones no fantásticas pero que conservan ese espíritu de lo pavoroso. Es por eso que no todo el mundo tiene la misma capacidad para asumir lo siniestro del mismo modo, dado que esto depende mucho de la imaginación, que se verá reforzada también con la disposición con la que se afronte el hecho en cuestión y la sensibilidad emocional del momento en el que se produzca. El sentimiento de lo siniestro es siempre catártico en tanto explosión necesaria para el alivio de una tensión producida por aquello que se está manejando, presenciando, escuchando....

Un ejemplo de reacción ante lo siniestro podría ser el que sigue: una sensación inexplicable que se traduce en un escalofrío de placer, miedo, desesperación... Necesidad de romperse del dolor que se siente por un vaciarse y llenarse a la vez. Una suerte de éxtasis que puede finalmente salir en forma de lágrimas.

Relacionado con el ámbito de lo siniestro, lo pavoroso, lo terrorífico, encontramos el “miedo metafísico” (ROAS, 2011: 93ss) que no es sino el sentimiento que produce el hallarse ante manifestaciones de esta índole.

Es definible como la sensación que se tiene ante instancias que sabemos que no pertenecen a la realidad, que no las podemos encontrar en nuestra vida cotidiana, pero aún así nos producen esa inquietud profunda que pone nuestros sentidos sobre aviso para responder ante una posible amenaza.

El miedo metafísico se contrapondría al miedo físico, que es la reacción ante una instancia que se está dando a nuestros ojos y que concebimos que puede causarnos algún tipo de daño.

Pero, ¿dónde podemos encontrar lo siniestro? Pues según la profesora Alonso Valero

lo siniestro tiene una presencia más importante en los textos en los que [...] las alusiones a la sangre la violencia y la mutilación [...] son [...] metáforas del desmembramiento y la agresión que sufre el propio texto (ALONSO, 2005: 32).

Pero, no siempre el elemento concebido como siniestro causará el efecto de tal si el receptor no está preparado para interpretar el mensaje de ese modo. Así, según quién sea el receptor de cada mensaje, cuáles sean sus circunstancias (ánimicas, sociales, culturales) y en qué momento se envíe dicho mensaje, la recepción se completará de diversa manera. Aun siendo el mismo receptor, todas las circunstancias variables que hay a su alrededor, influyen en el proceso, por tanto con un solo segundo de diferencia el mensaje puede ser recibido de muy otra manera que un segundo antes. Sí que es cierto que, como venimos diciendo, existen unas definiciones que tratan de acotar el objeto de nuestro estudio para conseguir abordarlo y convertirlo en estudiable, pero no lo es menos que, estas premisas son solo generalizaciones que actúan a modo de pautas o directrices que marcan el camino a seguir, pero que en ningún momento garantizan (ni lo pretenden) que se den los resultados esperados.

Y ante la misma situación nos hallamos cuando tratamos de definir instancias como lo fantástico o lo terrorífico, e intentamos establecer diferencias entre ellas. Así, siguiendo a Carrera, decimos que

lo fantástico [...] se define [...] por el choque entre lo inconcebible y lo imposible, [lo terrorífico] [...] basa su ontología en una emoción en concreto –compartida por personajes y receptores-, con independencia de lo que genere (CARRERA, 2015: 231).

Lo cual es indicativo de lo que vengo señalando pues todo aquello que, como lo terrorífico en este caso o lo siniestro en el que nos ocupa, radica su existencia en las emociones, no pueden ser definidos objetivamente pues las emociones ni lo son, ni pueden ser tratadas de igual manera. Como sigue diciendo Carrera,

un fenómeno al que se asocia[...] lo siniestro [...] fija la brecha entre [...] lo cierto [...] y [...] lo ignoto, informe y perverso. Es la revelación de esta otredad, silenciada e irreductible a la lógica de lo cotidiano, lo que produce el desasosiego característico del terror artístico (2015: 233).

Desasosiego que aumentará de forma directamente proporcional al desconocimiento sobre lo que se ve. Así, a mayor revelación, menor desasosiego; a mayor cultura, menor incertidumbre; a mayor sensibilidad, esta vez sí, mayor constancia de lo siniestro.

No hay que dejar de lado la idea que nos transmite Carrera al hablar del ‘terror artístico’. Pues, ¿a qué alude este término?

Para responder a esta pregunta, hemos de poner sobre la mesa la idea de que Carrera nos está hablando siempre desde un punto de vista ficcional; es decir: en los casos que él propone, el receptor sabe en todo momento que se trata de una obra de arte lo que ante

sus ojos se presenta, y por tanto no va a reaccionar ante ella como si se encontrara con la misma instancia en la vida real.

Carrera nos está dando por hecho la existencia del *pacto* existente entre creador y receptor, quien sabe que, lo que se presenta ante sus ojos pertenece al ámbito de la ficción y como ficción lo toma.

Por todo ello, el sentimiento que se produzca como reacción ante el estímulo que se esté presentando, siempre podrá denominarse con el añadido de *artístico* pues está producido por una obra de arte, no un acontecimiento de la vida. Así tendríamos también la diferenciación arriba apuntada entre miedo físico y miedo metafísico. Ese miedo metafísico del que hablé puede relacionarse con este *terror artístico* frente a lo que podríamos denominar terror físico.

Ahora bien, si de todos es sabido que nos encontramos ante una obra artística, es decir, ante la ficción; ¿cómo puede ser que se logre el efecto deseado por el autor de la obra, (con)mover al receptor, mediante el miedo, el terror, el goce o la catarsis? Para ello todo emisor de mensaje ha de servirse de ciertas estrategias que le aseguren que la comunicación va a completarse, es decir, que el receptor va a reaccionar del modo esperado al recibir el mensaje. Así,

[...]el relato de horror se funda en el ‘qué pasará’, [...] de suerte que una segunda lectura o visionado conlleva una inevitable pérdida del impacto primigenio y, en consecuencia, de su poder de ficción terrorífica (CARRERA, 2015: 236)

Utilizando el suspense, el autor de una obra de terror, sabe que tendrá éxito. No se produce de igual manera en el ámbito de lo siniestro. Como la de lo siniestro es una instancia que se produce en la mente de los receptores, será mucho más difícil poder demarcar su éxito con el uso de ciertos elementos que podrán funcionar o no, en función del auditorio.

Llegados a este punto se hace necesario establecer la diferencia entre lo siniestro y lo terrorífico.

Si bien es verdad que existen ciertas estrategias para que un estímulo sea interpretado como siniestro, no necesita de tantos requisitos como el terrorífico para llevarse a cabo. Aunque la parte negativa es que, frente a lo que puede considerarse objetivamente terrorífico, lo siniestro, como digo, responde más a la subjetividad. Es por ese motivo que existe una ratio mayor de respuestas ante lo terrorífico que ante lo siniestro.

Uno de los trucos que se utilizan para causar efectos es el de no mostrar por completo las cosas, que produciría lo que Stephen King denomina “repulsión” (1987: 22), sino dar pábulo a “la inquietud causada por lo entrevisto, lo apenas percibido que [...] potencia la imaginación del lector.” (CARRERA, 2015: 237).

Pero esto no es nuevo, “Ya lo dijo Lovecraft en la [...] obertura de su ensayo de 1927: el miedo a lo desconocido es el más antiguo y poderoso.” (*Apud* CARRERA, 2015: 237), pues como reza un refrán popular, “el ojo del amo engorda al caballo”, lo que significa que todo se magnifica en tanto en cuanto son asuntos que nos conciernen. Por tanto, lograr esa ambientación que haga que sintamos lo que se nos está mostrando como de nuestra incumbencia, eso es el arte.

Aunque nos dice Carrera que el teatro no es el mejor medio para reflejar esta instancia de lo velado, lo escondido, lo no reflejado totalmente, porque la esencia del

teatro está en mostrar; y para que se produzca el encanto hay que ocultar, yo me atrevo a afirmar que, en el ámbito de lo siniestro, a pesar de ser el fenómeno teatral un arte “a los ojos”, no pierde su efecto; como le ocurre, por el contrario, a lo terrorífico.

PENSAR LO SINIESTRO: FILOSOFÍA, PSICOLOGÍA Y PSIQUIATRÍA

Es muy interesante hablar de un pensamiento que podríamos decir, se halla en los orígenes de lo siniestro. Me estoy refiriendo al pensamiento de lo “trágico”.

Muchas veces no queda muy claro a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de lo trágico y es común pensar en un subgénero literario, relacionado con la teatralidad y de tema desdichado.

Esto es correcto, pero a la vez no lo es.

Cuando hablamos de lo trágico tenemos que ir mucho más allá y no quedarnos en la minucia de lo que sería denominable como *tragédico* (válgame el uso como diferenciación entre lo trágico como pensamiento y lo *tragédico* como perteneciente o relativo a la tragedia como subgénero literario).

Lo trágico, como pensamiento filosófico, se trata de la constatación de que por el hecho de ser seres humanos, la muerte se nos presenta como un final inexorable y cada vez más próximo. Es nuestro destino, nuestro *fatum*.

La tragedia como subgénero literario, ha dado una vuelta de tuerca más al *fatum* y lo ha convertido en algo que, si bien inexorable, es previamente conocido y se sabe que sucederá. Generalmente es algo que el receptor sabe de antemano y que el protagonista no, y es tanto más trágico cuanto que sabiendo lo que va a suceder, no se

puede interceder para que cambien los hados, y ver al personaje cumpliendo con su destino causa esa sensación de desazón.

Un ejemplo de lo *tragédico* lo encontramos en *Edipo rey*, donde podemos ver cómo el mismo Edipo, sin conocer que en sí mismo está la culpa, promete tomar medidas contra el asesino del rey Layo, su propio padre. Por el mito sabemos cómo Edipo conocía, gracias a un oráculo que él iba a matar a su padre y casar con su madre, y creyendo que los suyos eran los que le adoptaron tras ser abandonado por Layo, quien temía por su vida, decidió marchar para huir de su sino. En un camino mató a su padre y por un cúmulo de circunstancias acabó casando con su madre y siendo rey de Tebas. Lo puramente trágico (y en este caso *tragédico*, en cuanto representación que pertenece a un género literario) estriba en que se nos pone de manifiesto la imposibilidad de huir del destino.

Para entrar más de lleno en el autor objeto de nuestro estudio, cuando leemos o asistimos a una representación de *Bodas de sangre*, desde el principio se nos está mostrando cómo el Novio está abocado a la muerte igual que su padre y su hermano. Más aún cuando la Madre descubre que la Novia estuvo ennoviada con uno de los Félix, de la familia de los asesinos de su marido e hijo. En ello observamos cómo los Félix van en un mismo saco (asesino uno, asesinos todos) y como la familia del Novio va en otro, en este caso el de los muertos. Pero ese es su *hado aciago*; es su *fatum* ineludible y conocido, no sólo por los receptores, sino también por ellos mismos, aunque crean que no les va a llegar nunca.

Establecida esta diferenciación entre lo trágico y lo *tragédico*, y ejemplificada para mayor claridad, pasaremos a apoyarnos en los términos que los filósofos han empleado haciendo referencia a estas circunstancias. Con ello, podemos decir que los

orígenes del pensamiento filosófico de lo trágico se establecen en un pensamiento que, en el ser humano está relacionado con la muerte.

Este pensamiento de lo trágico no resulta tras una labor de elaboración ni es fruto de una erudición adquirida, sino que es instintivo, por tanto primario e inherente al ser-en-sí de todo ser humano. Sirve como banderín de enganche del ulterior estudio de las intuiciones.

Es por eso que, tratando de esclarecer el complejo imbricado de circunstancias que se convierten en el pensamiento trágico, Sánchez Pascual nos lo aclara en román paladino. Siguiendo una correlación lógica, da cuenta de aquello que tiene lugar en nuestro cerebro en el momento en que nos cuestionamos acerca de nuestra existencia. Así,

La vida es [...] dolor y sufrimiento: [...] la vida tiende a [...] salir de su dolor y reconcentrarse en su unidad primera. [...] esa reunificación se produce en la muerte, [...] la muerte [...] significa el reencuentro con el origen. [...] El pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación [...] de la vida y de la muerte (SÁNCHEZ PASCUAL, 1993: 18-19).

Es precisamente por eso por lo que podemos afirmar que el hombre, el ser humano, por el mero hecho de serlo, está abocado, instintivamente, al pensamiento trágico, pues forma parte de su ser-en-sí.

Por todo eso se producirá la consciencia de la existencia de los opuestos, cuando el hombre se dé cuenta de que para que la existencia de un elemento abstracto, concretable en diferentes manifestaciones, es necesaria (léase, imprescindible) la existencia de su contrario. Así sabemos que existe lo fuerte por oposición a lo débil, lo sosegado por

oposición a lo agitado, lo bello por oposición a lo feo; y será en la búsqueda del término negativo en la que se disfrute el positivo en toda su amplitud.

Por eso es necesaria en el hombre esa consciencia de lo que es y lo que no-es, para tomar conciencia de la plenitud de toda entidad que se compone no sólo de sus elementos positivos, sino también de los que a la negatividad se refiere.

Pero, evidentemente, esta capacidad del ser humano, pese a ser instintiva no fue instantánea, necesitó de “un proceso en que [...]el *instinto* apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del *horror* [los subrayados son míos]” (NIETZSCHE, 1993 [1886]: 53).

Con ello, hemos de aludir a la necesidad del hombre primitivo de aferrarse a la mitología para explicarse todo aquello que acontecía a su alrededor.

“Un pueblo al principio de su existencia venera el mito y la leyenda, lo sorprendente, lo monstruoso, lo inexplicable” (DE CHIRICO, 1990: 38); a medida que pasa el tiempo, con la evolución, surgen explicaciones plausibles para aquello que en principio pareciera indescifrable.

La idea primigenia es la idea del mal, y de ella surge la cosmogonía que, en diversas regiones, tiene diferencias sustanciales pero un denominador común: se trata de una organización en que el bien y el mal toman su lugar.

De ello es colegible que, como el bien ha conseguido domeñar al mal, toda idea de bien surja por necesidad frente al mal, y es de esa premisa de donde podemos extraer la derivación de lo bello como procedente de lo horroroso (en el sentido primigenio de pavoroso, que luego dimanó en sinónimo de feo), derivación instintiva, aunque no exenta de la presencia de un agón, pues siempre entre lo positivo y lo negativo, ha de haber una

lucha de fuerzas encontradas, lo que popularmente se conoce como *duelo de titanes* que alude, cómo no, a la mitología primitiva.

Y cómo del primitivismo se deriva en manifestaciones que mantienen sus raíces afianzadas en los orígenes del hombre, con el surgir de los nuevos artistas que se nutren de “recuerdos y vaticinios” que no son otra cosa que reminiscencias de un pasado primitivo; así “descubre [...] nuevas espectralidades” (DE CHIRICO, 1990: 29).

Es por eso que, en la creación, también ha de producirse esta lucha pues “el talento para el sufrimiento [...] es un talento correlativo del artístico” (NIETZSCHE, 1993 [1886]: 55); cosa que conocía Federico a la perfección cuando en “Juego y teoría del Duende” nos da cuenta de la imposibilidad de que surja el arte del sosiego, han de darse circunstancias violentas que hagan surgir la chispa creadora. Y

en este peligro supremo de la voluntad, aproximase [...] el *arte*, como un mago que salva [...]: 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 [los subrayados son del autor] (NIETZSCHE, 1993 [1886]: 78-79).

Lo que también puede venir a colación, no ya solo desde el punto de vista del artista, sino también del receptor, desde el momento en que ciertos estímulos nos superan, llegando a convertirse en insoportables. Es en ese momento cuando se hace necesario un estallido, una catarsis purificadora que reduzca la tensión acumulada y nos sirva a modo de descarga cuando ya no se puede más, cuando hay que canalizar de alguna manera para

no reventar, el arte torna en sublime o en cómico para convertir en ajeno lo que se está contemplando.

Sólo así, podremos decir que el mensaje transmitido con una obra de arte en general, y la teatral en particular, ha llegado a su destinatario y ha producido el efecto deseado, pues “el espectador perfecto [...] es el que deja que [...] la escena actúe sobre él [...] de manera corpórea y empírica” (NIETZSCHE, 1993 [1886]: 75). Es decir, no quedándose en lo plástico, sin entrando en la realidad que sirve como ejemplo de vida al que lo ve, y viéndolo, recibe el mensaje en su plenitud.

Y es exclusivamente mediante esta recepción plena a la que se puede llegar a esa catarsis de la que hablábamos. Pero, ¿qué es realmente la catarsis? ¿Cómo se manifiesta?

La catarsis, como venimos apuntando, no es otra cosa que el alivio de las tensiones interiores adquiridas al contemplar una obra de arte. Fundamentalmente este estado catártico se alcanza al presenciar una representación teatral, aunque no exclusivamente.

Las formas en que esta se manifiesta son variables, en cuanto dependientes de la subjetividad del receptor, y de la circunstancia que a este concierna en el momento de la asistencia al espectáculo. Pero siempre están íntimamente ligadas al sentimiento. Así una reacción catártica frente a un elemento dado puede traducirse en llanto, risa o gritos. Y mediante esa catarsis conseguimos un estado de vuelta a la calma, que puede considerarse placentero, por mor del estado de displacer en el que nos encontráramos inmediatamente antes. Así, nos dice Nietzsche al respecto: “en el placer supremo resuena el grito del espanto [...] los dolores despiertan placer” (1993 [1886]: 235).

De las tres manifestaciones catárticas que hemos apuntado, quizá sea más instantánea la que se refiere al grito. El grito se utiliza como una válvula de escape a una instancia que, de no dejar salir, acabaría por comernos por dentro pues apela a nuestros

sentimientos y de ellos surge. Así “en el *grito* [...] intensificar el sonido hasta la sonoridad pura es algo que sólo logra la embriaguez del sentimiento [el subrayado es suyo]” (NIETZSCHE, 1993 [1886]: 253-254).

Pero ¿qué elementos son los que producen la catarsis?, es decir, ¿cómo un artista puede transmitir a sus receptores un sentimiento colectivo, que funcione en todos y cada uno de ellos? Pues es en este punto en el que hay que hablar de universales. Un universal es un objeto, hecho, circunstancia o instancia que se repite en todo ser humano por el mero hecho de serlo, es decir, que apela a su ser-en-sí porque forma parte de él ya sea consciente o inconscientemente.

Es por ello que, para llegar a (con)mover y lograr con ello la comunicación plena, “Al *poeta* dramático [el subrayado es del autor] [...] se le plantea [...] que tenga pleno discernimiento de aquello interno y universal” (HEGEL, 1989: 834).

Y ¿qué circunstancia hay más universal que el sueño? Es por eso por lo que muchos autores, sobre todos los que quieren transmitir un mensaje que funcione, es decir, cuentan con el receptor como puntal de su obra, recurren al uso de las instancias intervinientes en el campo de lo onírico como “presupuesto de todo arte figurativo” (NIETZSCHE, 1993 [1886]: 41) de donde “el hombre sensible al arte [...] saca [...] su interpretación de la vida, [...] no son solo [...] imágenes agradables [...]: también [...] oscuras, tristes, tenebrosas” (NIETZSCHE, 1993 [1886]:42).

Y como en el mundo de lo onírico existe lo terrible, lo siniestro se convierte en un universal que compete a todo ser humano. Si bien es cierto que al igual que lo sueños no se pueden controlar, lo cual los convierte en algo no confortable por la pérdida de voluntariedad que conllevan, también lo es que, como vengo diciendo, de lo incómodo se

llega a lo placentero, y es necesaria la existencia del polo negativo, del polo de la negación, para que se dé la del polo de lo positivo.

Aunque, como dice De Chirico “el sueño es un fenómeno extrañísimo y un misterio inexplicable pero aún lo es más el misterio y la apariencia que nuestra mente otorga a ciertos objetos” (1990: 37); pues dependiendo de en qué estado se encuentre el receptor, la interpretación de según qué estímulos puede conllevar distintas recepciones que darán lugar a diferentes reacciones. Si nos encontramos en un estado de vigilia, la reacción ante ciertos elementos será muy otra que la que tendremos en un estado de duermevela o incluso de sonambulismo.

Otro universal que podemos constatar es que el ser humano es por naturaleza eminentemente musicado y que la música tiene en él ciertos efectos, pues en su lenguaje, hace inteligibles ciertos conceptos basándose en la relación que entre el sonido y una imagen mediatizada por el recuerdo o el conocimiento existe en nuestra memoria.

La música sirve como catalizador de sentimientos y como evocadora de imágenes; “la melodía [...] lanza a su alrededor chispas-imágenes”. (NIETZSCHE, 1993 [1886]: 69). Imágenes que nos retrotraen a lo más primitivo de nuestra existencia, a lo que en filosofía se conoce como lo Uno primordial, que es fundamentalmente la esencia de la individualidad, por contraposición a la diversidad. Así nos dice Nietzsche: “la música [...] se refiere [...] a la contradicción [...] y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, [...] antes de toda apariencia” (1993 [1886]: 72). Donde podemos observar también esa lucha primordial que se manifiesta en todas las instancias de lo primitivo. Esa lucha que se convierte en la esencia de la vida y del arte.

Y, como esencia, dentro de los efectos que la música causa en el receptor del mensaje nos encontramos con esa capacidad de vehicular los sentimientos del hombre

hacia la situación que posibilita una catarsis, ejerciendo un efecto cuasi mágico. Ya nos lo dice Nietzsche, quien la asimila a una especie de sortilegio, que dispone al receptor a creer “en milagros, mediante el cual ve transformadas mágicamente todas las cosas [...] Es la *música* [el subrayado es del autor]” (NIETZSCHE, 1993 [1886]: 249).

Estamos hablando de universales y de los sentimientos que producen. Pero dónde tienen lugar esos sentimientos, a qué ámbito pertenecen, es un interrogante que se hace necesario plantear para seguir el decurso de aquello que trato de explicar.

Apoyándonos en Freud para ello, observamos que, en todo ser humano, se puede establecer una relación entre lo inconsciente, lo consciente y lo preconscious.

Lo inconsciente es aquello que no podemos controlar, que no depende de nosotros y se asimila al espacio de lo instintivo, pues del mismo modo que “un instinto [,] [...] actúa como una fuerza constante y [...] la persona no puede sustraerse a él” (FREUD, 2007 [1933]: 3155). Lo inconsciente, al estar en el mismo ámbito de lo instintivo, tiene las mismas consecuencias.

Lo preconscious es el filtro por el que pasan los estímulos para que, si se consideran aptos para ello, se conviertan en algo consciente, si no, irían a parar al ámbito de lo inconsciente, donde quedan los deseos inconfesables de toda persona, sobre los que más adelante haré hincapié. Así, “la represión no consiste en suprimir y destruir una idea que representa al instinto, sino en impedirle [sic] hacerse consciente. [...] dicha idea está en un estado [...] ‘inconsciente’” (FREUD, 2007 [1915]: 2061).

Es decir, en toda persona existe una autocensura que se produce de manera cuasi automática e imperceptible. Dicha autocensura sirve para filtrar aquellos pensamientos que, como dije arriba, no son aptos para hacerse conscientes.

Llegados a este punto es donde se hace necesario dar cuenta de los filtros existentes para delimitar esta aptitud.

Por una parte está la moral, que es la que dictamina si un pensamiento puede hacerse consciente en cuanto a si es correcto o no moralmente hablando. Por otra está la justicia, el miedo...

Todos estos elementos funcionan como tamiz que evita que “los malos pensamientos”, en lenguaje bíblico, alcancen la conciencia. Pues en caso de hacerlo, habría que luchar con ellos de manera voluntaria y a sabiendas, lo que produciría un gasto de energía ingente en el sujeto.

Volviendo a las premisas de Freud, comprobamos que pre- , in- son los prefijos que se le pueden añadir al término “consciente”. Para el psicoanalista, el uso de la palabra *subconsciente* no es correcto: “habremos de rechazar [...] el término ‘subconsciencia’” (FREUD, 2007 [1915]: 2064).

Dada cuenta del proceso mental que todo ser humano realiza para aprehender el mundo, entramos en otro sentimiento que también se produce en la mente; este es, el de lo siniestro.

Lo siniestro está patente en todo el arte que apela a una imagen y, como tal, es explicable. Quizá en literatura no se haya utilizado mucho este concepto como definidor, porque primero habría que imaginarse la imagen (que no nos viene dada) y luego, dando un paso más, extrañarnos con ella. Esa siniestralidad implícita puede no ser apreciada por un lector reacio a “trabajar” con el texto de una manera que le hace tornar el placer de una lectura relajada por la labor de otro tipo de lectura.

Pero el teatro tiene una ventaja: por ser un arte que mediante las puestas en escena se nos muestra a los ojos, el primer paso ya está dado; sólo resta dejarnos llevar por la

obra y que esta no quede meramente en algo plástico sino que cale más hondo. Solo así podremos constatar la existencia de lo siniestro pues es necesario que nos demos cuenta de que, como dice De Chirico, “cualquier cosa tiene dos aspectos: uno corriente, [...] y el otro espectral o metafísico que sólo pocos individuos pueden ver” (1990: 41), y de que no todo el mundo tiene las mismas aptitudes para llegar a comprender toda instancia que a sus ojos se presente. O al menos para comprenderla de cierta manera específica. Solo de unos cuantos es la facultad de llegar más allá.

Sirva de aclaración al respecto que, a mi modo de ver, Federico no solo iba, sino que permanecía más allá; era su estado natural.

Ese más allá pertenece al ámbito de lo sublime: “La sublimidad [...] va más allá de lo terrenal, [...] un más allá inefable y sugerido” (BOZAL, 1985:11). Pero, ¿qué es exactamente lo sublime?

Pues si nos acogemos al término y a su formación etimológica podemos decir que sería toda instancia que encontraríamos sub- limes, es decir, por debajo (o fuera, en este caso) de los límites. Lo sublime es una categoría de la estética que se encuentra situada en un ámbito que excede la delimitación (hecha por el hombre, ojo) de las diversas categorías estéticas como pueden ser lo bello, lo feo, lo terrorífico..., en palabras de Burke, “un principio de sublimidad [...] produce la mas fuerte mocion que el ánimo es capaz de sentir [sic]”. (BURKE, 1985 [1757]: 92-93).

Según Valeriano Bozal, lo sublime surge de la poesía, y por ende de la literatura, y todo lo que de apelativo a los sentimientos hay en esta como en las demás artes: “y [...] proyectándose [...], se convertirá en una categoría estética.” (1985: 8).

Pero precisamente por existir una delimitación marcada por el hombre, existen instancias que van más allá. Estas, que son las que forman parte de lo sublime,

generalmente se confunden con lo excelso, con la elevación a la enésima potencia de los sentimientos positivos que en nosotros despiertan estas obras de arte.

Pero nada más lejos de la realidad, aunque “Es una tontería reprochar a la multitud que carezca del sentido de lo sublime si confundimos lo sublime con algunas de sus manifestaciones formales” (ARTAUD, 2007 [1931]: 100).

Lo sublime, como venimos diciendo, es algo que supera los límites, pero en todas direcciones, por lo tanto, etimológicamente hablando habría que adoptar el término de ex-lime, como inclusivo, pues en esta categoría están comprendidos también los sentimientos negativos despertados por las obras de arte. En este caso, Eugenio Trías emulando a Kant, nos da cuenta de que “el sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos [...] conceptuados negativamente, faltos de forma, [...] desmesurados, desmadrados, caóticos” (1982: 20).

Pero que una obra de arte tenga la capacidad de despertar en nosotros, los receptores, cualquier tipo de sentimiento trueca las sensaciones negativas por estas producidas en elementos positivos en cuanto artísticos, en cuanto sublimes, en cuanto (con)movedores de las pasiones y del ánimo. Por eso nos aclara Bozal que “pena y terror son rasgos de lo sublime, rasgos positivos, no negativos”. (1985: 15). Porque es algo que va más allá del límite de modo positivo, aunque tengan los rasgos connotación negativa en sí.

Se habla del placer estético que produce la contemplación de una tragedia y los motivos por los que, algo que no es bueno, deriva en ese placer. Que exista esa derivación, en sí tiene una connotación positiva. Pues “El sentimiento de lo sublime se alumbraba [...] en [...] ambivalencia entre dolor y placer. El [...] sujeto experimenta a la vez un sentimiento placentero [...] se sobrepone al miedo y a la angustia.”(TRÍAS, 1982: 25).

Es decir, que no es que no exista ese sentimiento angustioso o ese miedo, sino que, aun existiendo, el receptor es capaz de superarlo y extraer el placer no solo de la manifestación artística en sí, sino de la capacidad de auto superación, que ha visto una de sus metas conseguidas. Pues el arte tiene capacidad para

elaborar estéticamente los límites [...] de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de teclas del horror.” y “Elaborar como placer lo que es dolor (TRÍAS, 1982:76).

Y esta capacidad de elaboración se consigue desde el momento en que podemos constatar que nos encontramos en la denominada *zona de confort* cuando somos los receptores de una obra artística.

Por tanto, esta nos induce a lo sublime por medio del disfrute que de ella extraemos, sin pararnos a pensar en lo doloroso, como tal. Esto es, en la contemplación de una obra artística en general, y por supuesto, en el teatro, objeto de nuestro estudio en particular, el receptor/espectador tiene la tranquilidad de saber que lo que se presenta en dicha obra no pertenece propiamente al ámbito de la realidad cotidiana; es ficción: una realidad artística, algo muy diferente que forma parte de nuestras vidas sólo en el momento de la contemplación y las posteriores reminiscencias que acarree, pero nunca como una instancia que condicione sustancialmente el día a día de los receptores. “La satisfacción que hallamos [...] se ha atribuido [...] al consuelo que recibimos considerando que [...] es [...] ficción [...] nos contemplamos libres de los males [...] representados [sic]”(BURKE, 1985 [1757]: 98).

Ese pensamiento de seguridad, ese sentimiento de no implicación total con lo que se está presenciando es lo que denominamos la *zona de confort*, desde la que el receptor mantiene las distancias con la obra demarcando unas diferencias necesarias. La existencia de esa zona de confort es la que permite que el disfrute sea pleno y que la preocupación que el espectador tenga en el momento de la recepción sea solo artística.

El espectador del drama es un individuo sediento de experiencia; [...] el autor y los actores del drama le posibilitan todo esto al ofrecerle la oportunidad de identificarse con un protagonista. Pero [...] le evitan [...] cierta experiencia, pues el espectador [...] sabe que si asumiera [...] el papel del protagonista, debería incurrir en [...] pesares, sufrimientos y espantosos terrores (FREUD, 2007 [1906]: 1272)

De ahí se puede explicar que, a pesar de contemplar en las obras de arte las escenas más desgarradoras o los crímenes más atroces, no existe una preocupación más allá de lo meramente artístico pues no es real, y aparte, es algo que no nos salpica, que no altera el devenir de nuestras vidas. Por ello, se puede decir, que existe instintivamente cierto ámbito en la sique de todo ser humano que se puede considerar malvado; instintivamente el hombre se alegra cuando el mal le sobreviene al prójimo y él puede tomar posición como espectador, pues “es otro [...] quien [...] sufre en la escena y [...] trátase solo de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal.” (FREUD, 2007 [1906]: 1273)

Para diferenciar el gusto por lo bello del gusto por lo *bizarre*, otorgamos a este la denominación de deleite, y es así como el mismo Burke nos dice y como Bozal nos remarcará que sucede: “cuando pena y peligro no nos son próximos, [...] el tipo de placer

que [...] producen [...] recibe el nombre de *deleite* [el subrayado es del autor]” (BOZAL, 1985: 19), que se diferenciará del disfrute que origina la belleza.

Y ese deleite tendrá su manifestación de diferente manera, según sea originado por el peligro, por el terror o por otras causas, que generan una reacción en el espectador que se incluye en el ámbito de lo sublime. Así: “Los peligros [...] producen una especie de éxtasis emocional [...]. El terror implica dominio [...] de una fuerza superior [...] ante la cual estamos perdidos” (BOZAL, 1985: 19).

Porque las reacciones de lo sublime son anuladoras, así se sintió Stendhal al contemplar la Basílica de la Santa Croce; porque llevan consigo “efectos de dominio absoluto, que nos introduce en una tensión emocional insoportable, en la suspensión de los movimientos del alma” (BOZAL, 1985: 21), así nos sentimos nosotros, y hemos de explotar en la catarsis. Dado que, mediante la recepción de la obra artística que hemos presenciado, hemos realizado un viaje de ida y vuelta vehiculado por lo terrible. Después de eso, el receptor experimenta en sí un cambio que será notorio. Eso mismo preconiza Kant en su *Crítica del Juicio* y así nos lo resume Eugenio Trías:

lo terrible-trágico es en arte sublimado [...]. Es el arte [...] ritual: promueve un descenso al infierno, un viaje a lo imaginario y al horror, pero ese viaje reconduce de nuevo a lo cotidiano, [...] el sujeto queda [...] transformado (1982: 77).

Este recorrido nos cambiará, como vengo diciendo, no solo haciéndonos crecer en experiencia, que, aunque parezca difícil de creer, las representaciones teatrales pueden ser tenidas en cuenta como si de experiencias se trataran pues al ser una situación que se da a los ojos es una situación vivida (o vivenciada, como se suele decir utilizando un

sesquipedalismo); y, como en toda experiencia, el sujeto siente y vive en sus carnes y en sus órganos aquella circunstancia que proceda. Viviendo y reaccionando ante los estímulos nos encontramos con “Temor intensísimo, pavor, espanto, horror, temor próximo al terror” que producen una “retracción violenta del sujeto respecto a una situación que define como profundamente amenazante” (TRÍAS, 1982: 130), al identificarse el espectador con el actor.

Esta reacción producida será mayor o menor según las circunstancias; léase: la ambientación, el estado de ánimo del receptor, el estado de ánimo del emisor (en este caso el reparto teatral), la iluminación, los decorados, el resto de los espectadores, las dimensiones de la sala y mil y un factores más que, a simple vista, parecieran minucias pero que tienen una importancia que no hay que dejar de otorgarles. Tanta, como que del conjunto de todos ellos depende el éxito de la comunicación primaria consistente en la transmisión de un mensaje desde el primer emisor, que sería el autor de la obra de arte hasta el último receptor, que sería aquel que la disfruta o padece.

Y ya que

es la función del drama [...] provoca[r] [...] una ‘catarsis de las emociones’, [...] se trata de procurarnos acceso a fuentes de placer [...], el principal papel le corresponde a la liberación de los propios afectos del sujeto, y el goce [...] ha de corresponder [...] al alivio que despierta su [...] descarga (FREUD, 2007 [1906]: 1272).

Será esa catarsis en la que estallaremos la que, como venimos diciendo, actuará con propiedades pseudoterapéuticas, en el sentido en que, como dice Burke, en los

momentos en que nos vemos (con)movidos por el dolor y/o por el terror, los sentimientos que nos producen influyen en nuestra fisicidad:

las cosas que causan dolor, obran sobre el ánimo por medio del cuerpo; y [...] las que causan terror, mueven los órganos del cuerpo por la operación del ánimo, [...] conviniendo las dos [...] en una tensión, contracción, ó moción violenta de los nervios [sic] (1985 [1757]: 198-199).

Pese a la antigüedad de la fuente manejada, y la posibilidad de considerar periclitadas muchas de las instancias que en ella se recogen; pese a considerar que la forma en que se está expresando puede ser seudomédica, y pensar que las emociones causadas por algo ajeno a nosotros, no nos pueden causar tamaña reacción; obsérvese con la experiencia, mediante la contemplación de una película de terror o una ópera (por no recurrir sola y exclusivamente al ámbito teatral, en el que, defendemos que se hace necesaria dicha catarsis) la (con)moción a la que se puede llegar y la necesidad de alcanzar el momento catártico para evitar un sobrecogimiento posterior.

No obstante, más recientemente, y bebiendo de fuentes más antiguas que lo que a Edmund Burke respecta, nos encontramos con lo que nos señala Eugenio Trías para explicar con claridad el sentido próximo a la Medicina y terapéutico que opera la catarsis, no ya solo en el ánimo, sino incluso en el cuerpo del receptor:

Catharsis sería liberación; [...] evacuación de humores anímicos excesivos, emociones [...] predominantes que obstruirían el [...] metabolismo psíquico. Mediante la *catharsis*, el alma se libraría de enfermedad [...]. Aristóteles, hijo de médico [...] habría dado a *catharsis* [...] esta

significación [...] concibiendo [...] la tragedia como medio de higiene anímica preservadora de una salud concebida como armonía. (1982: 131-132)

Por eso decimos que, el ámbito de lo sublime, como el de lo siniestro, que pertenece a aquél, no es algo explicable, sino hay que vivirlo, contemplarlo in situ: no solo verlo, sino sentirlo y experimentar esa catarsis. Pero hay que tener en cuenta que “una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado [...] dispar en los distintos individuos” (FREUD, 2007 [1919]: 2483). Para esta instancia, ver *Zur Psychologie des Unheimlichen*, “Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift” 1996. N° 22-23.

Y, con esto, todo aquello que nos (con)mueva, pertenecerá al ámbito de lo sublime:

“La pasión que produce lo [...] sublime [...] es el *asombro* [sic] [el subrayado es suyo]” (BURKE, 1985 [1757]: 110).

Así, Don Juan de la Dehesa indica que “Burke sienta [...] que es un principio de sublimidad todo lo [...] terrible, ú obra de [...] modo análogo al terror [sic]” (DEHESA, 1985 [1807]: 60) y utiliza para la explicación la analogía con un sentimiento conocido, ante la dificultad de explicar esta instancia a todo aquel que no la haya experimentado, pues está fuera de lo razonable. Por tanto, nos encontramos, pese a no denominarlo de ese modo, ante el apartado de lo sublime que se da la mano con lo siniestro. Pero no todos los autores presentan acuerdo en esa circunstancia.

Dentro de los elementos de la estética, tenemos que hablar también de otras instancias que, según el autor a quien consultemos pueden considerarse incluidas dentro del ámbito de lo sublime o no. Me refiero a lo cómico y lo grotesco.

En mi opinión, todos los elementos capaces de crear esa (con)moción en el receptor, pertenezcan al ámbito al que pertenezcan, pueden formar parte de lo sublime, precisamente por el hecho de mover. Jean Paul va aún más lejos, pues para él “el *humor* [...] es [...] lo ‘sublime invertido’” (*Apud* CARCHIA, 1994: 133) considerando, como Carchia, que “Sublime [...] es [...] la transfiguración de lo feo y de lo accidental” (1994: 134).

Es decir, para estos autores, dentro de este ámbito de lo sublime no entran aquellas categorías relacionadas con la negatividad, pues definen lo sublime como aquellas instancias que se encuentran fuera de los límites, solo hacia lo excelso.

Ante esto, decir que es mucho más completa la forma de ver la situación en que lo feo puede pasar a formar parte de lo sublime, pues nos encontramos con más manifestaciones de este tipo en el arte que las contrarias. Y no hay que olvidar aquellas bases que sentáramos previamente, cuando observamos que existía la necesidad de conocer la existencia de los dos polos para poder establecer una comparación que fuera la que diera cuenta de la demarcación entre lo positivo y lo negativo (no tomados como relacionables a lo bueno y lo malo sino simplemente como contrarios, dentro incluso de el mismo grupo). Sin el conocimiento de lo que no-es no se puede saber lo que es, como apunté más arriba. Así “no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté [...] presente [...] *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado* [los subrayados son del autor]” (TRÍAS, 1982: 17).

Eugenio Trías nos da cuenta de que para que exista lo bello, ha de encontrarse lo siniestro en negativo.

Cuando hablo de negativo, en este caso, me permito hacer un símil con el campo de otra arte, me refiero a la fotografía. De todos es sabido que el proceso que la cámara realiza consiste en tomar la imagen positiva para convertirla en una negativa que permanece como tal hasta que es revelada.

En este caso, lo siniestro según Trías funcionaría como ese negativo, que no se ve pero cuya existencia no podemos obviar, pues sin él no sería posible que la imagen que obtenemos al tomar una foto, se hiciera visible.

Pero, como todo negativo, si sale a la luz, no resulta precisamente bello, es esa belleza estropeada que venimos comentando: “Lo siniestro [...] queda [...] determinado [...] como la *sombra* [...] de lo bello, aquello que toda legislación estética [...] debe apartar de sí [el subrayado es del autor]” (TRÍAS, 1982: 154). Por eso podríamos decir en palabras de Schelling que “lo siniestro es ‘revelación de aquello que debe permanecer oculto’” (*Apud* TRÍAS, 1982: 18).

Llegados a este punto, y como estamos hablando de de lo cómico y lo grotesco, me veo en la necesidad de definir cada una de estas instancias:

Nos encontramos con algo cómico cuando la pasión que mueve es la de la risa. En ocasiones esa comicidad es un tanto sádica o negra (si lo que nos hace reír es contemplar cómo el sujeto experimenta un daño; la tradición del *clown* siempre es de ese modo). Pero lo fundamental para describir lo cómico es situarse en el punto de vista del receptor y los sentimientos que en él se producen como reacción ante un estímulo que se puede englobar dentro del ámbito de lo cómico.

En este caso, lo cómico siempre producirá placer, tranquilidad y gusto por lo que se está viendo.

En otro orden de cosas está lo grotesco, cuando la comicidad tiene unos aires trágicos o tristes; cuando según el receptor, el mensaje transmitido puede causar risa o dar pena, o llegar a mover otros sentimientos en el ánimo.

De lo grotesco a lo siniestro hay sólo un paso. Es por eso que con Carchia, podemos decir: “Lo cómico [...] privilegia [...] lo grotesco, que [...] crea una surrealidad. Se trata de una cómica de lo inquietante, de lo siniestro” (1994: 159). Porque lo grotesco, proviene de lo cómico.

En cuanto a estas instancias, como vengo diciendo a lo largo de todo el trabajo, es muy difícil delimitar objetivamente donde acaba una para principiar otra, dado que depende muy mucho del receptor y de su situación personal del momento. No es lo mismo que una persona con un estado de ánimo determinado, por ejemplo de felicidad, se enfrente a ciertos estímulos, que lo haga en el momento en que está pasando por una depresión o un momento bajo en su vida, por cualquier circunstancia, o que el momento en que se produce la recepción sea neutro.

Hay muchos detalles que tocan en el ánimo del receptor porque este está predispuesto a tal en ese momento. Esa es la magia del arte, y con ello de la literatura y del teatro.

Sobre esto, Trías nos dice, cuando nos habla de Kant: “el sentimiento de lo sublime [...] se despierta [...] a través de una incitación necesaria de la sensibilidad” (TRÍAS, 1982: 26).

Lo sublime en toda su extensión, con todo lo que engloba o no, según cada autor, léase lo siniestro, lo trágico, lo bello, lo grotesco, lo cómico... Es una categoría estética a la que solo se puede llegar apelando a la subjetividad de los sentimientos, que como

hemos dicho, no son los mismos, según en el momento de su vida que se encuentre el receptor.

De todo esto hemos de quedarnos con la importancia de que, frente a la necesidad que existe en nuestros días de que todo sea mecánico o tecnológico, existen ámbitos que nos llevan a las más altas cotas de disfrute, como puede ser la experiencia de lo sublime, que no dependen de lo racional, sino que están imbricados en el ámbito de lo emocional, de lo vivencial, de lo puramente humano. Y es este ámbito, que Trías junto con Kant sitúa por encima del entendimiento, es decir, le da mayor importancia, el que hay que cultivar para poder tener siempre una experiencia de lo sublime en toda su plenitud.

De todo lo que vengo diciendo, colegimos que para definir lo siniestro, tenemos que hablar de la instancia vivida como tal, no de algo considerado, que es tan mudable como el estado de ánimo de todo receptor:

Lo siniestro debe sobrevenir y sorprender [...] como una nueva revelación de la realidad a sí misma, como su incapacidad de reconocerse. Siniestro, dice [...] Freud, es ese mirarse al espejo y reconocer en uno mismo a otro. (CARCHIA, 1994: 171)

Si bien es verdad que lo que para algunos puede llegar a ser siniestro, para otros resultaría hasta cómico, también lo es que el camino de lo cómico a lo siniestro es más sencillo de recorrer que el inverso. Así Carchia nos compara el sentimiento de lo siniestro tanto en el arte como en la vida con el que produce lo cómico, pero, como podemos comprobar, a él también le resulta imposible definir objetivamente lo siniestro y entra en el terreno de lo subjetivo:

en el plano del arte lo siniestro es grotesco y no simplemente cómico; [...] en el plano de la vida da miedo y no sólo hace reír. [...] Lo siniestro [...] se puede concebir como una experiencia del escalofrío (1994: 168-169)

No hay que pasar por alto que Carchia se ha referido a la “surrealidad” como principio de lo siniestro. Y es que será el Surrealismo el que, por utilizar (entre otros recursos) la ambientación onírica, en ese estado universal de duermevela en el que todo ser humano se ha visto alguna vez y ha comprobado cómo los elementos que le eran familiares se le vuelven grotescos, incluso amenazantes, sea el movimiento artístico más dado a estas circunstancias. Así, hablándonos de Pirandello y su obra, nos da perfecta cuenta de aquellos elementos que hacen que ciertas manifestaciones artísticas pasen al ámbito que nos ocupa: pasen a ser siniestras.

En la [...] evolución [...] de Pirandello en dirección a una suerte de ‘surrealismo’, volvemos a encontrar [...] lo siniestro [...] los temas del doble, [...] la disgregación de la identidad. [...] la suspensión de realidad [...] que [...] se convierte en familiar y extraña al mismo tiempo. (CARCHIA, 1994: 179).

Llegados a este punto, hemos de explicar el motivo por el que una obra de arte nos puede causar una (con)moción.

La explicación nos retrotrae de nuevo a esos universales a los que aludí más arriba, esos que están presentes en todo ser humano por el hecho de serlo que conectan con sus

raíces primitivas que se basan en los instintos, formando parte de su esencia y constituyendo su ser-en-sí.

Acerca de esto, en el terreno de la Siquiatría y siendo un elemento ampliamente desarrollado por Freud, podemos decir que en todo ser humano existen unos deseos inconfesables, e inconfesados, que según el carácter de la persona, llegarán a conformarse en hechos o, simplemente quedarán arrumbados en una parte de la mente. “El nódulo del sistema inconsciente es constituido por represión de instintos [...] o sea por impulsos de deseos” (FREUD, 2007 [1915]: 2072)

Estos deseos están relacionados con la subversión de la norma y pueden relacionarse con el asesinato, la violación, a fin de cuentas con el daño al prójimo. Inevitablemente, de un modo instintivo, estos deseos afloran en algunas ocasiones. Si la persona que los siente es sensible ante ellos y se pregunta el motivo de estos pensamientos, esta circunstancia puede llegar a convertirse en una tortura.

Si [...] el acceso de lo preconscious a la conciencia se halla determinado por una [...] censura, [...] el sistema preconscious comparte las cualidades del sistema consciente y [...] la [...] censura ejerce sus funciones en el paso desde el inconsciente al [...] consciente (FREUD, 2007 [1915]: 2065).

Así, que en las manifestaciones artísticas se haga una apelación a esa parte, oscura, de nuestra sique, amparándose en la ficción, nos puede llevar a recordar que, fuera de esta, nosotros sentimos en ocasiones deseos de que se llevaran a cabo en la realidad ciertas atrocidades. Es por eso que nos sentimos identificados con estas manifestaciones artísticas y nos (con)mueven.

Al recibir el mensaje emitido,

alcanzamos un conocimiento de ese conflicto [...] que es [...] reminiscencia de nuestra estructura arcaica. [...] ese proceso de reconocimiento produce [...] una [...] identificación con el héroe [...] que [...] produce [...] un sentimiento de horror, [...] que patetiza *siniestramente* en lo real las fantasías de nuestro deseo inconsciente [el subrayado es del autor] (TRÍAS, 1982: 135-136)

Entendiendo esa identificación con el héroe como un reconocimiento de nuestros deseos en aquello que vemos que los cumple, ya sea personaje, objeto o simplemente representación abstracta de un sentimiento; es por eso por lo que nos sentimos asustados. Porque se nos pone ante los ojos el placer que nos produce que se cumplan ciertas circunstancias que responden a nuestros deseos primarios inconfesables. Así “fijado por ese escenario de confusión y desmesura donde los deseos primarios son realizados, [...] escenario siniestro” (TRÍAS, 1982: 153) nos encontramos imbuidos ante la siniestralidad que va de la mano con la realidad; una realidad muy profunda en tanto en cuanto nos afecta en lo que no nos atrevemos a confesar y lo manifiesta a los ojos. Es como si se violara nuestra intimidad, como si se destapara un secreto de confesionario. A pesar de que es algo que, en su naturaleza no se pudiera aludir como deíctico, el receptor lo puede interpretar como una deixis acusadora. Es por ello que se siente incómodo a la par que identificado y toma mayor partido en la obra. Y será esta experiencia la que nos imbuya al máximo en el ámbito de lo siniestro, con todo lo que esto implica:

La inscripción de las experiencias inconscientes reprimidas [...] daría lugar al sentimiento de lo siniestro, ese retorno de cosas [...] cuya aparición ante el sujeto produce en él el sentimiento de horror y de espanto (TRÍAS, 1982: 164).

Como vengo manteniendo, lo siniestro es una categoría estética que se englobaría, a pesar de que haya controversias al respecto, dentro de la de lo sublime, excediendo esos límites que arriba mencioné por su parte inferior, imaginado que, lo bello, lo excelso se sitúan arriba y lo terrorífico y lo siniestro estarían por debajo, en lo sub, como es convencional.

Hemos observado también que lo siniestro está relacionado con el ámbito de aquello que nos (con)mueve el ánimo por algún motivo en concreto, pero generalizando, porque se trata de un universal que alude a todo ser humano por el hecho de serlo.

Hablábamos de que los sueños son una de las instancias que podemos considerar universales, al igual que los deseos ocultos que todas las personas poseemos en nuestra mente.

Hay algo a lo que todavía no hemos aludido, aunque lo mencionamos al hablar de lo trágico, y que hemos de considerar ineludible. Me refiero a la muerte, como el universal de los universales, el elemento que hace que todos los seres humanos, con independencia de los logros que hayamos conseguido en nuestra vida, seamos iguales en la hora final.

Un elemento que es seguro y, es precisamente por su seguridad por lo que resulta pavoroso; un final que no se sabe cuándo llegará y por ello, causa angustia. Un hecho universal que desemboca en un miedo universal, estudiado y recogido por muchos psiquiatras y psicólogos en sus entrevistas con los pacientes.

Lorca también tenía este miedo. Me permito hacer esta afirmación a la luz de los testimonios de aquellos que le conocieron; pero, como ya dije desde un principio, no es

mi intención estudiar a Federico desde su biografía. No obstante, podemos afirmar esta tesis tomando como ejemplo su obra:

¿Quién leyendo los poemas de *El romancero gitano* o asistiendo a una representación de *Así que pasen cinco años* o *Bodas de sangre*, no ha sentido cómo el autor le transmite su preocupación por la muerte y todo lo que la circunda? ¿Quién no puede decir, que en la letanía del primer acto de *La casa de Bernarda Alba*, o en las palabras de la Criada, no hay una inquietud referente al más allá, que verá su colofón en el suicidio de Adela?

¿No es gusto por la muerte el utilizar la más famosa de la Historia personificada en un Desnudo Rojo en *El público*? Y las más injustas, las menos comprensibles por haber llegado fuera de hora, son las muertes de los niños. Niños muertos que nos encontramos en *Así que pasen cinco años*, *Poeta en Nueva York* y en una alusión futurible en *Comedia sin título*, entre otros.

Al respecto nos dice Freud:

Muchas personas consideran *siniestro* [...] cuanto está relacionado con la *muerte*, con *cadáveres*, con [...] *los espíritus* y *los espectros*. [...]dificilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos [...] casi todos seguimos pensando [...] igual que los salvajes, no nos extraña que el primitivo terror ante los muertos conserve su poder entre nosotros y esté presto a manifestarse frente a cualquier cosa que lo evoque. Aún es probable que mantenga su viejo sentido: el de que los muertos se tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia. (2007 [1919]: 2497-2498).

Ese pensamiento de muerte es uno de los temas clave en la filosofía de Miguel de Unamuno. El filósofo aborda el tema desde distintas perspectivas, y lo seguiremos como guía para dar cuenta de ello.

Así partiremos de que la “*conscientia*, es conocimiento [...]. El dolor es el camino de la conciencia [...] por él [...] los seres vivos llegan a tener conciencia de sí”

(UNAMUNO, 1976: 132), que ya tiene en sí la necesidad del dolor para llegar a conocerse. Unamuno nos iguala el dolor con la razón; en este caso, cuando se refiere a seres vivos, hemos de leer seres humanos, pues de todos es sabido que somos los únicos que mantenemos ese sentido de individuo y queremos diferenciarnos.

Es por eso, por ese raciocinio que tenemos, que damos en pensar en la inexorabilidad de la llegada de la muerte. “Aunque [...] nos sea congojosa esta meditación de nuestra mortalidad, nos es [...] corroboradora” (UNAMUNO, 1976: 58) en tanto en cuanto nunca nos equivocamos al pensar en que nos llegará la hora: llega para todos.

Instancia inexorable y segura. Por ello... ¿hasta qué punto es sano obsesionarse con ello, si sabemos que no se gana nada?

También esta conciencia de muerte, esta certeza, puede convertirse en impulsora del arte, “Sogno, follia, creazione, [...] una diversità talmente clamorosa da costituire quasi una istanza di condanna a morte” (MANGO, 1989: 129).

Locura a la que no solo alude Mango, pues los pacientes siquiátricos que presentan patologías relacionadas con el miedo a la muerte, necesitan de tratamiento dado que la meditación sobre la muerte es un pensamiento racional que puede tornarse en irracional si no se sabe gestionar. Es por eso que “Lo viril, dicen, es resignarse a la

suerte, y pues no somos inmortales, no queramos serlo [...]. Esa obsesión [...] es una enfermedad. Enfermedad, locura”. (UNAMUNO, 1976: 64).

En una persona completamente sana se pueden rastrear estos sentimientos, estas pulsiones, estos miedos. Pero cuando ya ha derivado en enfermedad, lo que sería una elevación de la obsesión a un alto grado, tenemos, entre otras cosas la neurosis. No obstante, no hay que confundir y tener en cuenta que, en ciertos tipos de neurosis, como la denominada traumática,

la verdadera causa [...] es [...] el sobresalto [...] Cualquier afecto que provoque [...] miedo, [...] angustia, [...] o [...] dolor [...] puede actuar como [...] trauma. De la sensibilidad del sujeto [...] depende que el suceso adquiera [...] importancia traumática. (FREUD, 2007 [1895]: 42-43)

Lo que significa que, en todo ser humano está expuesto a padecer cualquier tipo de enfermedad psiquiátrica por mor de una mala gestión de sus sentimientos, o bien por causas ajenas a su persona que han causado en él cierta (enorme) impresión.

Uno de los miedos a la muerte es el que se basa en la incertidumbre. A este respecto “Las más *graves* cuestiones metafísicas surgen [el subrayado es del autor]” (UNAMUNO, 1976: 195): ¿Hay algo después de la muerte? ¿Dónde, cómo? ¿Seguimos siendo nosotros mismos cuando nos morimos? ¿Nos encontramos con nuestros seres queridos después del trance?

Sobre estos temas ha pensado Unamuno, hasta llegar a la obsesión, pues lo ha convertido en uno de los motores de su vida, al igual que al leer ciertas obras de Federico

nos quedamos con “Ese pensamiento de que me tengo que morir y el enigma de lo que habrá después, es el latir de mi conciencia.” (UNAMUNO, 1976: 57).

Un universal, dado que “los hombres no han dejado de tratar de representarse el cómo puede ser esa vida eterna, ni dejarán nunca [...] de intentarlo”. Es por todo ello por lo que existen ciertas pseudociencias que favorecen la comunicación con el más allá o el estudio de las energías posteriores al trance de la muerte: “el espiritismo, la metempsicosis, la transmigración de las almas [...] y otras” (UNAMUNO, 1976: 194).

Son estas preguntas, es este miedo a la muerte lo que a veces (los escritores románticos eran buen ejemplo de ello, y no podemos negar que Federico bebe de las fuentes del Romanticismo) conducen a una suerte de prurito de muerte que se basa en la idea del acabar de una vez, para que se resuelvan todas las preguntas ya que

Si del todo morimos todos, ¿para qué todo? [...] el ¿para qué? [...] es el padre de la congoja [...]. Es el desenfrenado amor a la vida [...] lo que más suele empujar al ansia de la muerte [...] ¿para qué vivir? [...] así [...] se le llama liberadora a la muerte. (UNAMUNO, 1976: 50ss.).

Aunque esto no es relacionable, al menos no en todos los casos con las ideas suicidas, que serán un derivado del mismo.

El prurito de muerte es muy común y se presenta casi en todas las personas, Freud generaliza aún más diciendo que se trata de “un *instinto de muerte* que no dejamos de hallar en ningún proceso vital [el subrayado es del autor]” (FREUD, 2007 [1933]: 3161).

Pero en contra de ese prurito de muerte y ante la incertidumbre existente sobre lo que hay después de esta, se piensa asimismo en la posibilidad de la inmortalidad del alma. Aunque, como con todo lo relativo a lo *post mortem*, no existe ninguna certidumbre que nos dé clara cuenta de la existencia, o no, de dicha inmortalidad ya que

Ni [...] el anhelo [...] de inmortalidad [...] halla confirmación racional, ni [...] la razón nos da aliciente y consuelo de vida [...] en el fondo del abismo se encuentran la desesperación [...] y el escepticismo (UNAMUNO, 1976: 107).

Es este deseo de inmortalidad que impera también de modo universal en todo ser humano, que se recurre a distintos métodos para que quede una constancia de su paso por el mundo: Planta un árbol, ten descendencia, escribe un libro, reza la máxima popular, pues esa será la mejor manera de perpetuarse. Pero es “esta tremenda lucha por singularizarse, por sobrevivir [...] en la memoria de [...] otros [,] [...] mil veces más terrible que la lucha por la vida” (UNAMUNO, 1976: 65-66).

No obstante, a pesar de todo esto, siempre quedará una válvula de escape pues ya que pensar en que el alma es inmortal no responde a la razón, también tenemos que tener en cuenta que “Tan inconcebible es la inmortalidad del alma, como [...] su mortalidad absoluta” (UNAMUNO, 1976: 109).

Todo lo que venimos diciendo hasta ahora es imbricable y está imbricado en el ámbito de lo siniestro. Pero no ha habido nadie que explique con mayor puntualización qué es lo siniestro, o mejor, qué manifestaciones del mundo que nos rodea nos llevan a pensar que estamos ante lo siniestro, que Sigmund Freud.

Basándose en los escritos de un colega suyo, Ernst Jentsch, Freud nos da las pautas para saber qué elementos son los que, a la inmensa mayoría de los pacientes, de los que se saca estadística generalizadora, les parece siniestro. Así sabemos que los tres elementos más siniestros son:

1. La animación de los objetos que se pensaban inanimados. Todos hemos tenido la experiencia de asustarnos ante muñecos que parece que están vivos, y de muchos es conocida la fobia a las muñecas de porcelana, miedo que se ha aprovechado en el terreno de la ficción y se ha utilizado con profusión en la creación de novelas, cuentos y filmes, entre otros géneros.
2. La duda ante si un elemento con el que nos encontramos está vivo o es un muñeco, caso referente el de los autómatas, algunos maniqués y los muñecos de ventrílocuo.
3. Referentes a las personas, los ataques epilépticos, y los de demencia, que en tiempos antiguos, sin los avances de la medicina, no se sabía si eran por causa del demonio, llegando a creer que la persona en cuestión estaba poseída y practicándole toda clase de exorcismos. Pues

El profano ve en ellas [sic] la manifestación de fuerzas que no sospechaba en el prójimo pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en los rincones recónditos de su propia personalidad. (FREUD, 2007 [1919]: 2499).

En el caso de los comportamientos no habituales en seres humanos, debidos a una enfermedad o patología, suelen parecer siniestros en tanto en cuanto incontrolables.

Hemos hablado de los ataques epilépticos con la cantidad de movimientos involuntarios que producen, la visión de la persona con espuma en la boca y el riesgo de

llegar a la muerte por un infortunado accidente con su lengua; también encontramos siniestros las pérdidas de conocimiento, el sonambulismo o los estados de anestesia y sedación.

Pero no hemos de pasar por alto los comportamientos repetitivos de las personas que padecen neurosis, o las que tienen diferentes síndromes como el de Asperger o son diagnosticadas de autismo.

En ellas se da la repetición de una serie de movimientos y rituales que, si al verlos en los niños pequeños los consideramos normales porque forman parte de su reconocimiento del entorno, al observarlos en estos pacientes pueden parecernos siniestros.

El motivo de esto no es solo porque se salgan de la normalidad estándar, que también, sino que, al ser una cosa que nosotros no podemos controlar, y que ellos mismos tampoco pueden, los vemos como subyugados por los instintos primordiales. Esto nos lleva a las más altas cotas de desazón:

la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva) [los subrayados son del autor], inherente [...] a la esencia [...] de los instintos, [...] un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que [...] domina [...] el curso [...] del neurótico (FREUD, 2007 [1919]: 2496).

Obsérvese cómo los que están más cercanos a los instintos son los niños pequeños y lo que vulgarmente se ha conocido bajo el nombre genérico de “locos”, de los que siempre se ha dicho que, junto con los borrachos, nunca mienten. “Lo [...] infantil [...] también domina la vida psíquica de los neuróticos” (FREUD, 2007 [1919]: 2500).

Quizá este miedo a la verdad también influya en el hecho de que puedan ser comportamientos tachados de siniestros, e incluso, como señala el propio Freud, de “demoníacos”. Así,

que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o [...] que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro. (FREUD, 2007 [1919]: 2492).

De un lado están esos comportamientos que no se pueden reprimir, pues cursan en patología; de otro, están las represiones a aquello que quisiéramos exteriorizar pero que no somos capaces de hacerlo. Con lo cual,

“es convertido por la represión en angustia [...] lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería [...] *la esencia de lo siniestro* [los subrayados son del autor]” (FREUD, 2007 [1919]: 2497).

En otro orden de cosas, hablando de las rutinas cotidianas, en ocasiones nos encontramos con que se dan situaciones fortuitas en nuestras vidas que interpretamos como casualidades: que vayamos paseando por la calle y nos caiga una teja de algún tejado que no esté bien ensamblado, que se cruce con nosotros cierta persona, que el viento se haga darse la vuelta a nuestro paraguas, pueden parecernos circunstancias casuales, e incluso divertidas, si no se produce daño.

Pero que siempre que se pase por al lado del edificio de las tejas mal ensambladas nos caiga una teja, y siempre al pasar por el mismo sitio nos encontremos la misma persona o se nos vuelva el paraguas, acaba por parecernos siniestro, pues buscamos explicación

no sólo a la repetición de un acontecimiento que no es cotidiano, sino al por qué siempre sucede en el mismo lugar. Así nos lo explica Freud:

El factor de la repetición de lo semejante [...] despierta [...] la sensación de lo siniestro [...] es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos la idea de lo nefasto, de lo ineludible (FREUD, 2007 [1919]: 2495).

En estos casos, influye mucho la persona a la que le sucedan estos acontecimientos y la capacidad imaginativa que tenga. Para más de uno la repetición de las circunstancias resultará divertida; y es que, en ocasiones, a pesar de hallarnos ante circunstancias que podríamos vivir como casualidades, nuestra imaginación nos juega una mala pasada.

Así nos dice Freud que “debemos diferenciar lo siniestro que se vivencia, de lo siniestro que únicamente se imagina o se conoce por referencias”, pero esto es por un simple hecho evolutivo que tiene que ver con el pensamiento desde nuestros orígenes como seres racionales, aunque en ocasiones,

las antiguas creencias sobreviven en nosotros [...] en cuanto *sucede* algo [...] susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones [...] experimentamos la sensación de lo siniestro [el subrayado es del autor] (FREUD, 2007 [1919]: 2502).

De donde colegimos que la capacidad de percepción del ámbito de lo siniestro permanece latente en todo ser humano pero solo se desarrolla en algunos, quienes consiguen “despertar lo siniestro”. Así, el grado de siniestralidad será tan subjetivo como

la siniestralización de aquellas cosas que pasan, con la única explicación de la complicación de nuestra psique, de ser familiares a ser desconocidas, alentadas por traumas infantiles que provienen de nuestra esencia primitiva reprimida.

MANIFESTACIONES DE LO SINIESTRO EN LA LITERATURA

Como hemos visto, lo siniestro podemos encontrarlo en todos los ámbitos de la vida, y estudiarlo desde diferentes ciencias ya sean del pensamiento, como la Filosofía (con sus derivaciones en Antropología y Estética) ya sean ciencias que estudian el pensamiento, como la Psicología y, en el terreno de la Medicina, la Psiquiatría.

Era de esperar que, una instancia de estas características, que se presta a un estudio pormenorizado en tan diferentes ámbitos también tuviese sus manifestaciones literarias; sobre todo en un ámbito tan jugoso en todo lo que tiene de universal. Por sus connotaciones, los elementos literarios relacionados con conceptos como el que nos ocupa, que son estudiables desde puntos de vista tan dispares pueden llegar a tomar sustancia de mitología. A fin de cuentas, el hombre desde que el mundo es mundo se ha hecho preguntas, se ha cuestionado las cosas y ha extraído sus propias conclusiones. También se ha sentido identificado en mayor o menor medida con los diferentes acontecimientos que se van produciendo en el devenir de su vida, uno de ellos, los

sentimientos de respuesta que actúan como el efecto que se deriva de una causa que los provoca.

Rayanos en lo instintivo, es algo cuasi automático, irracional, a lo que se le quiere encontrar una explicación plausible.

Llegados a este punto, me resulta muy interesante demostrar que en la Literatura desde siempre se han intentado responder los interrogantes de la mejor manera posible, o, al menos, de la más lógica.

Y como Federico García Lorca, objeto de nuestro estudio, resulta ser un erudito que maneja un bagaje cultural extensísimo, no podía ser menos y había de interesarse por las cuestiones que se vienen planteando desde el principio de los tiempos.

Una de las formas en las que abordar el conocimiento de la sique en el ámbito literario es sirviéndose de algunos de los elementos que los surrealistas manejaran con éxito. El más utilizado, por su relación con ese momento en que el cerebro está en una situación en la que, si bien no abandona del todo la realidad, tampoco está metido en ella de lleno es el sueño. Para Achille Mango el sueño es motor del arte en general y de la creación en particular. Será en su característico discurrir en el que las obras de arte toman consistencia virtual que se hará tangible en el momento en que el artista se abandone a la creación: “nel momento del sogno è terribilmente permeato di pienezza e di senso della realtà” (MANGO, 1989: 132).

La selección de los temas a emplear es muy importante y sobre todo el enfoque que se les va a dar, pues los temas de por sí, no son siniestros.

Con los mismos elementos, como pueden ser la ambientación el uso de los personajes o el tono empleado, se establecerá una diferencia notoria según la forma en la que son narrados. Así, en la fantasía se da la posibilidad de que las cosas sean siniestras, pero no

lo son, pues todo vale. Esto entra dentro del pacto narrativo tácito que se establece entre el emisor/autor y el receptor/lector-espectador quien conociendo el género se espera que sucedan acontecimientos que en otras manifestaciones literarias serían siniestros; así, que los deseos se cumplan cuando se manifiestan en voz alta y que a la mujer del cuento de

Los tres deseos” se le coloque una morcilla (según qué versión) en la nariz, en lugar de siniestro puede resultar hasta cómico. O una resurrección de los muertos como en el caso del cuento de “Blancanieves y los siete enanitos

(según qué versión), no resulta para nada siniestra, sino un final feliz.

Así, según el enfoque que el autor decida darle a su mensaje/obra, resultará con un efecto o con otro. “si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad [...] Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras [...] vivencias” (FREUD, 2007 [1919]: 2504); pero con un aliciente, que eleva a un mayor rango la posibilidad de toparse con elementos siniestros pues “la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro, [...] y [...] conserva en la poesía todo el carácter siniestro que tenía en la vivencia real”. (FREUD, 2007 [1919]: 2504). Pero también se da la circunstancia vista desde la perspectiva contraria. Por la aceptación de ese pacto narrativo, “*mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía*” [el subrayado es del autor] (FREUD, 2007, [1919]: 2503); por tanto, de nuevo, nos encontramos ante la magia del arte en general y de la literatura en particular, que es capaz de hacer que nuestra sique se vea modificada y que se establezca una comunicación completa entre emisor/autor, y receptor/lector-espectador.

De gran importancia también es el uso de los personajes. Por ejemplo el empleo del doble de un personaje o, que en una misma familia se repitan inexorablemente los mismos acontecimientos (cónfer *Bodas de sangre* con una familia de asesinos y otra de víctimas que han tomado sus respectivos roles de los que no hay modo de escapar): “el [...] ‘doble’ [...] se convierte en un siniestro mensajero de la muerte” (FREUD, 2007 [1919]: 2494).

Los personajes también pueden ser un elemento que nos introduzca directamente en el ámbito de lo siniestro. Hay uno en particular que, en el momento en que aparece, convierte el ambiente en inquietante, que derivará con posterioridad a lo siniestro.

Me estoy refiriendo al *trickster* (ver WRIGHT, 2000) que podría traducirse como ‘impostor’, ‘fraudulento’, ‘embaucador’..., cuya raíz es *tricky* (truculento) y cuyo ámbito de estudio no solo se limita a la literatura, sino a todas las ciencias que se refieren a la sique: “the concept of the trickster-function [...] on anthropology, psychoanalysis and literary theories, is a new approach which provides the opportunity for fresh interpretations” (WRIGHT, 2000: 10).

Es un personaje popular, que suele aparecer en casi todos los relatos, “wherever there is a literary or an oral folk tradition”, sembrando el caos pues “[it] takes pleasure in the confusion [...], standing at the cross roads of paradox and ambiguity” (WRIGHT, 2000: 3). Es un maestro del artificio, un loco que genera planes con malicia.

Porque ha de estar ahí, porque forma parte del imaginario popular, al igual que podemos encontrarlo en la vida:

The trickster presents evidence of some primitive aspect of the human psyche [...]. The trickster is the embodiment of the collective shadow- those contents of experience which, coming up from below the threshold of consciousness and civilized acceptability are dark, chaotic and threatening (WRIGHT, 2000: 4).

Pero, a la vez que un elemento problemático, en cuanto a confuso, frente al que no sabemos cómo comportarnos porque en cada ocasión muestra una cara diferente, es también una figura fresca, una figura que se puede permitir el lujo de desvelar la realidad porque al moverse entre camuflajes nunca se sabe si está manifestando sus sentimientos.

Es un personaje límite, entre la vida y la muerte, “the guardian of the liminal realm, on the threshold between two worlds” (WRIGHT, 2000: 6).

Y es precisamente en ese límite donde Wright nos sitúa el teatro. Sí que es cierto que las representaciones teatrales están en un lugar liminal entre la literatura y el espectáculo, la comunicación y la performance, el arte y la vida. Quizá por eso se pueda decir que

Theatre [...] can be seen as just such a liminal space. [...] Theatre can be seen as the ‘safe’ arena for the playing out of dangerous pursuits. It provides the safe distance from which to explore fears surrounding loss of control in the face of disorder, while the playful combination of categories presents the thrill of risking new possibilities and suggestive freedoms. (WRIGHT, 2000: 6)

pues se experimenta en ese limbo intermedio sin arriesgar a hacerlo en la vida, pero con repercusiones en la misma dado que, como nos dice Hegel el teatro es “la fase suprema de la poesía y el arte en general” (1989: 881) pero, para que llegue a su punto máximo de desarrollo ha de ser representado, y con la “vitalidad” que en palabras de Hegel alcanza, estará pasando a formar parte de la vida.

Un teatro donde se dará la manifestación heraclitiana del tiempo, pues “El actor [...] no repite dos veces el mismo gesto” (ARTAUD, 2011 [1932]: 15), ya que “el teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo.” (ARTAUD, 2011 [1932]: 101). Pues toda representación, aunque sea del mismo libreto, realizada por el mismo director escénico con la misma compañía y el mismo decorado en la misma sala, nunca será la misma. Existen variaciones sensibles entre unas y otras; y, aún más, existen variaciones fisiológicas y síquicas, estas apenas perceptibles, en todos los elementos humanos que componen el hecho teatral: director escénico, actores, espectadores... Pues cada segundo que pasa nos acercamos un segundo más al final, es decir, envejecemos un segundo, y vamos adquiriendo nuevas experiencias que irán pasando a formar parte de nuestro bagaje.

Margarita Ucelay, nos habla del teatro con ese aspecto importante que es el de la efimeridad, ese aspecto heraclitiano que hace que cada montaje sea “único e irreproducible”, aunque sea la misma obra la que se esté representando; incluso si la voluntad es mimetizar una representación.

Es por eso por lo que Ucelay colige que el teatro se siente como vivo precisamente por ser irrepitible, “pues sólo lo que es perecedero está verdaderamente vivo” (1986: 52).

Achile Mango va un poco más allá cuando nos compara el hecho teatral con un juego que tiene sus reglas específicas. Una vez jugado, siempre cabe la posibilidad de

volver a jugar utilizando las mismas reglas “Ma in maniera diversa e con altri risultati” (1989:132).

Es precisamente la inmediatez del teatro, por lo que de vívido y vivido tiene; lo que hace necesario manifestar que el teatro, en esa visión de lo ritual, casi mágico, está unido antropológicamente a los orígenes del hombre.

En toda tribu primitiva (y las que aún se mantienen) se realizan ceremonias de comunicación con los dioses, con el más allá, con los espíritus y con los demonios en las que un elegido, que tiene el carácter de hechicero de la tribu, será el que lleve la voz cantante en la ceremonia y el que logre, por medio de distintos elementos como pueden ser los movimientos, los cánticos, las invocaciones, los bailes, la música y los trajes, que se produzca esa comunicación. Esa comunicación que no es solo (si lo considerásemos posible) con el más allá, sino también con el resto de la tribu que hace las veces de auditorio y siente en su persona los efectos del rito que se está llevando a cabo.

Algo muy parecido, *mutatis mutandis*, sucede en el teatro, que “es una formidable invocación a los poderes que llevan al espíritu, [...] a la fuente [...] de sus conflictos” (ARTAUD, 2011 [1932]: 36); los actores –uno o varios- son los que llevan la voz cantante y consiguen, mediante su puesta en escena, (con)mover a los espectadores, favoreciendo en ellos la catarsis que actúa de modo cuasi terapéutico.

Es por eso por lo que Artaud nos habla de la necesidad de comulgar con lo “metafísico” en el teatro, como una vuelta a los orígenes, la recuperación de un valor prístino más relacionado con lo primitivo que aún existe en el imaginario colectivo, aunque más o menos escondido. Y que el sacarlo, el volver a ponerlo en juego, por ser un universal, es capaz de mover a las personas que viven esa experiencia, que es, a fin de cuentas, el fin que se persigue: “devolver al teatro esa idea de elemental mágico [...]

recobrar por medio del teatro [...] los medios de inducir al trance”. (ARTAUD, 2011 [1932]: 107).

El teatro es aquella manifestación artístico-comunicativa que solo puede darse en escena, aunque no hemos de pensar en un teatro a la italiana cuando utilizamos esta palabra; con el paso del tiempo la escena ha cambiado, generalmente aumentando de tamaño e “invadiendo” el territorio que antes estuviera reservado para el público.

Pero lo que no ha cambiado, pues es imposible, dado que constituye la esencia es lo que conforma “El material [...] de la poesía dramática”; esto es, “la voz humana [...] la palabra hablada” (HEGEL, 1989: 847).

El teatro ha de retrotraerse a sus orígenes mágicos y ha de concebirse de ese modo: sin ataduras y sin miedos.

Es por todo esto necesario reseñar el manifiesto sobre el teatro de la crueldad, de Antonin Artaud, contemporáneo al momento en que Federico García Lorca escribía sus obras menos comprendidas en su tiempo, que responden a estas premisas pues, como preconiza Artaud, este teatro ha de estar basado fundamentalmente en hacer que el espectáculo llegue al espectador de un modo visceral, que le marque, que siga resonando en él después de pasada la obra y el tiempo. Es una comunión con el pasado para alcanzar un futuro. Por eso “es necesario permitir que ese espectador se identifique con el espectáculo [...]. Conocer de antemano los puntos [...] que es necesario tocar es arrojar al espectador en trances mágicos” (ARTAUD, 2011 [1932]: 181)

El teatro, el hecho teatral, no ha de apelar tanto a la razón como a los sentidos, pues si es auténtico “libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual”. (ARTAUD, 2011[1932]: 34).

Pero lo más importante del teatro, aparte de su carácter de irrepetible y su apelación directa al espectador, es la capacidad de cambio que posee una misma obra según quién realice la puesta en escena (director teatral); según sean los actores, tanto física como psicológicamente, sin dejar de lado, por ser imprescindible, su vertiente interpretativa; según los decorados infieran más o menos en ciertos aspectos dotándolos de importancia; y cómo no, según el auditorio. Por eso podemos decir que, dependiendo de cómo se gestionen todas estas instancias, así saldrá el resultado dado que, como nos dice Artaud

La puesta en escena [...] no es reflejo de un texto escrito”, la puesta en escena es un cúmulo de circunstancias aunadas, entre las que se encuentran los gestos, las palabras, la música, las luces... Y será esta la que dote de vida a un texto teatral. Y esto “sólo puede realizarse en escena” (2011 [1932]: 97)

Artaud defiende la necesidad de que el mensaje que se transmite en el teatro alcance a (con)mover al espectador, pues solo mediante esa (con)moción, se podrá alcanzar la catarsis y con ella la certeza de que el mensaje no ha sido truncado sino que ha llegado al receptor del mismo. Para que se produzca esa moción, en ocasiones se hace necesario emplear el recurso de la violencia, pues muchas veces el espectador necesita de un estímulo que lo ponga en disposición de recibir el mensaje, en un estado de alerta para que no se pierda nada de lo que vendrá a continuación. Pero siempre sin dejar de lado que nos encontramos en un mundo a caballo entre la ficción y la realidad, que nos deja en una zona de confort muy segura que es la que permite la existencia de la catarsis. Así “el público creará en [...]el teatro [...] si le permite[...] liberar en él

mismo la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror” (ARTAUD, 2011 [1932]: 113).

Sueños y realidades, pero nunca dejar de lado que, a pesar de estar en una zona de confort, somos apelados una y otra vez por instancias que nos llevan a que se desaten en nosotros diferentes sentimientos que nos hacen partícipes de lo que está ocurriendo en escena. Los más comunes son los de alerta, peligro, inquietud, miedo...

Artaud nos dice que para que esto funcione lo que hay que hacer es introducir en la representación sorpresas que mantengan despierta y alerta la atención del espectador. Pero no nos habla de sorpresas agradables sino que preconiza una (con)moción por medio de lo que él denomina una “idea de peligro”, y ¿qué mejor que, para hacer efectiva esa idea, utilizar el ámbito de lo siniestro recurriendo a lo que Freud define como tal? Por ejemplo con

la aparición repentina de un ser fabricado, de trapo y madera, inventado [...], que no correspondiese a nada, y sin embargo perturbador por naturaleza, capaz de devolver a la escena un pequeño soplo de ese gran miedo metafísico que es raíz de todo el teatro antiguo (2011 [1932]: 54-55).

Y con ello se conseguirá ese mantenerse en los orígenes que tocan el universal de todo el ser humano por el mero hecho de serlo. Un universal que forma parte del ser-en-sí del espectador que asiste a la representación y se verá apelado por ello. Con todo esto conseguiremos que el teatro evolucione desde sus raíces y nunca pierda su esencia que es lo que lo instauró en tal desde el principio de los tiempos.

CONSTATACIÓN DE LA EXISTENCIA DE LO SINIESTRO EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Hemos explicado en qué consiste lo siniestro. Llegados a este punto, vamos a defender cómo esos elementos que se definen como siniestros podemos encontrarlos por doquier en la obra de García Lorca, no solo en su etapa neoyorquina (que es donde más a las claras se manifestarán) sino en toda su producción.

Para ello partiré del cambio que el propio Federico constató como un antes y un después en su trayectoria. Hablo de su denominada ‘nueva manera espiritualista’.

Como ha dicho la profesora Alonso Valero la *nueva manera espiritualista* de Federico García Lorca viene propiciada por las circunstancias circundantes como el advenimiento de las Vanguardias y la observación de la posible reciprocidad entre las artes, que, junto con el carácter experimental de los -ismos estaban abonando un terreno cuya semilla se encontraba en el artista y su personalidad polifacética. (Ver ALONSO VALERO, 2005 y ALONSO VALERO, 2014a).

Por otra parte no ha de olvidarse el beneficio que causó, en cuanto a relaciones personales, la Residencia de Estudiantes, lugar donde distintas personalidades de muy

diversos ámbitos (ejemplo paradigmático y muy recurrido es el trío Lorca-Dalí-Buñuel) tuvieron la posibilidad, no solo de establecer lazos personales, sino también artísticos.

Simplemente por juego surgió la aplicación de Federico al dibujo, un talento intrínseco y no aprendido, y con bastante éxito artístico en su realización, en la consecución del objetivo que se plantea.

La utilidad que le daba a sus dibujos era variada, desde usarlos a modo de indicación para el vestuario de sus composiciones teatrales, hasta servirse de ellos para adornar su firma. Y por supuesto, regalarlos.

En cuanto a la temática que en ellos se puede observar, también es muy variada, pero predominan los tintes siniestros. Tiene toda una colección que se podría relacionar con un bestiario *sui generis*.

Los ojos también son recurrentes en nuestro poeta. Aparecen con diferentes aspectos: abiertos, cerrados, con pestañas, sin ellas, llorosos, colocados en su lugar, o no, en la cara de una persona, como miembros ajenos a ella, en multiplicidad...

Por otro lado están las imágenes de los payasos y los arlequines, que en la mayoría de ocasiones se ven formando una superposición de personalidades, como varias caras de una misma moneda; dibujos que, como nos dice Bou, “demuestran hasta qué punto eran importantes los desdoblamientos, las caretas, las máscaras” (2000: 86).

Payasos y arlequines que no sólo aparecerán en el dibujo, sino que irán mucho más allá, simbolizando, aparte de los desdoblamientos de personalidad arriba señalados, como el “enmascaramiento del yo íntimo” (BOU, 2000: 86), la técnica del metateatro, que fue utilizada en varias ocasiones por nuestro autor con el fin de crear tensiones. A este respecto, Bou nos habla de “juegos que se derivan de las situaciones metateatrales” (2000: 86).

Infancia, ¡divino tesoro!

Estas imágenes que venimos comentando, estos dibujos de payasos y arlequines, vistos desde una perspectiva externa con lo que llamaríamos una visión inocente o naif, tienen cierto aire infantil. Pero cuando se profundiza un poco más y se deja de lado esa visión primaria, se ve efectivamente que, si a infancia se refiere, ofrece ciertas connotaciones que nos hacen pensar.

El tinte con el que Federico acompaña a estas imágenes, marca la inquietud por la pérdida de la infancia que está reflejada en bastantes de sus poemas, y si bien no necesariamente traumática es algo palmario para la humanidad: una pérdida sin retorno, un camino hacia el fin último, el límite último, de la vida.

Miguel García-Posada, es más duro al hablar de este tema, pues se refiere al escalón o salto temporal que vemos en la obra de Federico, y que demarca muy bien la diferencia entre la infancia y la muerte. El genio granadino nos da a entender en sus escritos que perder la infancia es lo peor que puede suceder pues después de ella la vida pierde su sentido. Así, “El adulto, en tanto que tal, está muerto” (GARCÍA-POSADA, 1986: 186).

Pero Federico no cesa en el empeño de “encontrar al niño que el adulto fue”, aunque constata y nos hace darnos cuenta de que resulta un “Viaje inútil” (GARCÍA-POSADA, 1986: 186).

El tema de la infancia perdida y no recuperable es recurrente en la obra de Lorca. En este caso nos encontramos ante el hecho de pensar la vida como una instancia trágica, es decir conducente a una muerte inexorable donde, por el mero hecho de nacer ya sabes que vas a morir, y al perder la infancia, estás a dos pasos de la tumba, es por ello que

“Niños y locos [...] solamente esos manantiales de irracionalidad pueden salvar la vida” (GARCÍA-POSADA, 1986: 188); ese es el motivo fundamental en que ambos, niños y locos, están muy presentes en su obra. Sobre todo los niños.

Pero en estos personajes hay un punto más de tragedia, que nos introduce directamente en el ámbito de lo siniestro dado que nos muestra que no hay salida, ya que, a pesar de su posibilidad de salvarla, es precisamente la vida lo que se pierde, porque el niño deviene en adulto y el loco no es escuchado, es encerrado.

Un ejemplo de personaje acallado por su locura sería María Josefa, la madre de Bernarda Alba que vive bajo llave en su habitación, encerrada por su hija, para ocultarla de la vista de las vecinas.

Hablamos de la infancia perdida como tema recurrente en Lorca, si bien se hace necesario realizar una puntualización: García Lorca no utiliza el tópico simbolista de la infancia perdida tal y como lo hicieron los poetas franceses. Aunque para él también sea “un [...] tema[...] central[...]” (CRUZ, 1995: 65). Pero está, como el resto de las influencias que utiliza pasado por su tamiz, reelaborado y recreado con tintes propios, “una reelaboración [...] que [...] encierra [...] una imagen total de la vida y del mundo” (GARCÍA-POSADA, 1986: 193).

Y decimos que Federico va más allá del lugar común porque, en el caso que nos ocupa, no se queda solo en la infancia como paraíso perdido, “un estado edénico de perfección” (DENNIS, 1998: 22); sino que demuestra por qué la infancia es un paraíso, y por qué se ha perdido; “la tragedia del adulto que no quiere serlo” (GARCÍA-POSADA, 1996: 12) que se alcanza con esa pérdida, y en qué desemboca toda vida de todo ser humano “sometido a una honda desazón sentimental” (GARCÍA-POSADA, 1996: 12): la inexorable e ineludible muerte que es el destino.

Autores como Miguel Ángel García, reflexionando sobre el asunto que nos ocupan dan un paso más allá, pues no se quedan solo en la recurrencia del motivo de la infancia perdida en la obra de Federico, sino que nos dan cuenta de por qué este tema es tan recurrente en el genio granadino.

Si de todos es sabido que Federico cultiva este tema con tristeza y no con placer, también es sabido que la tristeza viene provocada por esa pérdida de la infancia. García Lorca desearía volver a ella y mantenerse niño por siempre, entroncando con el llamado en psiquiatría *Complejo de Peter Pan*.

Por otra parte, como veremos más adelante, Federico García Lorca no paraba de jugar con las palabras y sus significados, con las ideas y la semántica, con todo y con todos. Es por eso que Miguel Ángel García, nos dice:

Ya Freud advirtió que quizás la poesía fuese el único medio de seguir manteniendo viva la infancia: '[...] la poesía [...] es la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles' (Ver FREUD, "El poeta y los sueños diurnos") [sic] (2000: 550).

Y por eso, porque García Lorca no quiere perderla, la rescata mediante los juegos poéticos, aunque, a pesar de todo se vea abocado a "el despeñamiento obligado del paraíso infantil en el horror de la historia y del tiempo" (GARCÍA, 2000: 549).

Pero esta añoranza por la infancia no es exclusiva ni de la poesía ni de Federico; es una instancia que podemos considerar universal en toda persona, pues a pesar de que siempre parezca que los tiempos pasados fueron mejores, es el de la infancia evocado de una manera especial. Quizá ese sentimiento venga producido por la constatación de que

son momentos irrecuperables, y aunque todos lo sean, la infancia lleva aparejados recuerdos de seres queridos que quizá ya no estén en el mundo, o de la despreocupación que solo era posible en ese tiempo feliz.

Es por eso que “la contraposición [...] Paraíso/Historia [...] afecta [...] a esos tres niveles (personal, colectivo, universal)” (GARCÍA, 2000: 552).

Pero, frente a todo esto, es curioso que, también de forma universal, estemos deseando lo que no tenemos: los mayores volverían a su infancia y los niños ansían crecer; y es por eso que el desván serviría de máquina del tiempo pues, en sus juegos los niños “descubren retazos de la historia de los mayores”, y los mayores arrumban su pasado. Es por eso que se le puede un matiz “tétrico” (MENDOZA FILLOLA, 1998: 93) a todo lo que se puede encontrar allí, e incluso al mero hecho de explorar en un desván, pues en él se está explorando realmente en los sentimientos.

Valga la aclaración de que Mendoza utiliza el término *tétrico* en el mismo sentido en el que estamos estudiando como siniestro.

Llegados a este punto, si bien, como digo siempre, no me decanto por el biografismo en el análisis de las obras literarias, ya que me parece que estudiar la obra desde esa perspectiva supone recortar sustancialmente su riqueza, hay cierta circunstancia no muy aludida que algunos autores como Ramond la presentan como relevante a la hora de estudiar esa recurrencia del tema de la infancia, bien perdida, bien truncada por la muerte.

Y es que en la vida de nuestro genio, se produjo un acontecimiento que pudo hacer mella en su sensibilidad: La muerte de su hermano pequeño, que contaba con solo dos añitos de edad cuando él tenía cuatro.

Tampoco Ramond cultiva la tendencia biografista, y considera, como yo, que “no hay que pensar que los textos [...] sean una metáfora del hermano desaparecido” (RAMOND, 1988: 129); si bien esta circunstancia seguro impresionó al niño Federico.

A la luz de los escritos de García Lorca, podemos constatar que el tema de los niños muertos será algo bastante recurrente, que generalmente se relaciona con otras muertes de niños que tuvo el infortunio de presenciar, como la “Niña ahogada en un pozo” que da título a uno de sus poemas neoyorquinos, trasunto de una tragedia real.

Pero se puede dar un paso más en la investigación, y no quedarse solo con la pérdida de la infancia como un universal que atormenta por su inexorabilidad, sino que, en un mundo (tanto literario como real) en el que la falsedad es lo que prima, en el que las personas se ocultan bajo máscaras que, a fuerza de ser utilizadas, acaban por absorberlas, se une a aquella pérdida la de la propia identidad, que deriva en alienación. Así,

lo único que queda [...] es la búsqueda de sus [...] raíces, la recuperación del ser (noción que converge con la de infancia, aunque se tenga conciencia de que la vuelta a ese paraíso infantil no es posible [...]) (ALONSO VALERO, 2005: 75).

Esta pérdida de la identidad, este alienarse, no deja de ser siniestro en tanto en cuanto pérdida de control no ya del medio, sino de uno mismo. La constatación de que no se puede nunca llegar a controlar la esencia, porque todo es mutable, ejemplificado en este caso por medio de las máscaras que nos hacen pensar en aquello que esconden y que nunca sale a la luz. La idea de la máscara detrás de la máscara es muy importante en el sentido de que puede haber muchas caras de una sola moneda, lo que hace incontrolable

a la persona no solo ante sí misma, como veníamos diciendo, sino también ante los demás. A esa imposibilidad de llegar a la esencia nos viene a colación lo que dice Alonso Valero: “Hablar del [...] origen supone [...] la idea de la pérdida” (2005: 77). El origen de la persona esa esencia que se pierde camuflada entre tantas máscaras, por una parte. Por otra, la pérdida de lo que se ha sido y que no se podrá recuperar en ningún momento pues, más que cualquier otra instancia, es en la persona donde encontramos llevado a su máximo extremo la idea heraclitiana del río.

Corrientes científicas aseguran que cada vez que respiramos, contribuimos con el oxígeno inhalado a nuestra propia oxidación. Nada más siniestro que saber que nos estamos muriendo un poquito cada segundo que pasa. Por eso, todo ese mundo de mentiras solo se puede solucionar con algo, si no verdadero, al menos sincero: el arte, que en palabras de Alonso Valero es “el lugar [...] de la verdad, [...] identifica[...] el [...] origen con la idea del instinto entendido como [...] impulso primario” (2005: 70).

Y ¿por qué ese arte puede ser considerado como verdad? porque nace de los instintos, no es una fuerza tan pensada como sentida. Pero con el “¡joj!” (GARCÍA LORCA, 1997c: 589) de Federico, advertimos que esto no tiene nada que ver con el automatismo, aunque sí con la idea rousseauiana de que “el origen y la pureza están antes de la civilización”. Es por eso ese “afán de destrucción del arte para construir un arte nuevo, más puro: lo informe, lo convulso, [...] lo siniestro, van contra la cultura ‘descivilizan’” (ALONSO VALERO, 2005: 71).

Unas ideas que se acercan también a las de Nietzsche y Freud sobre lo siniestro, como hemos visto.

En relación con el sufrimiento y el sentimiento de pérdida, se relaciona con distintos problemas en la vida de nuestro autor de quien se dice que marchó a Nueva York

con motivo, entre otros, de haber sufrido un desengaño amoroso con Emilio Aladrén Perojo; aunque Cummings coloca como desencadenante las desavenencias políticas en la dictadura de Primo de Rivera.

Pero como entrar en estas circunstancias supone tocar elementos biográficos del poeta, que no vienen al caso en este trabajo, prefiero no entrar en diatribas. Si bien es cierto que este viaje fue definitivo y supuso un *turning point* en palabras de Fernández Cifuentes, en la obra de Federico.

Viaje a Nueva York.

Para Antonio Monegal este viaje “fue [...] el origen de muchos de los misterios de su obra” (1996: 13), pues Federico vivió en primera persona el crack de la bolsa, lo que resultó una experiencia traumática en tanto en cuanto presencié escenas que se salían de lo normal y convertían la vida de los “felices años veinte” en una siniestra danza de la muerte y la desesperación. De ahí surge la necesidad de Federico de volcar en su obra todo lo que le rodeaba.

Es por eso que el mismo Monegal nos señala que en Nueva York, a la luz de los acontecimientos, “Lorca percibe los rasgos siniestros de esta modernidad” (1996: 13); aunque en este caso se vea también relacionado con lo sublime, pues es algo que se sale completamente de todos los paradigmas.

Así, convierte lo siniestro de la vida en siniestro del arte cuando hace esa alusión a lo sublime, y precisamente es en eso en lo que hemos de centrarnos a la hora de estudiar a Federico. Pues lo que trato de focalizar a la hora de estudiar la obra lorquiana son los elementos siniestros que incluye en su obra y que, por su capacidad, nos hace vivir como

tales a los receptores; y no tanto lo que él viviera como siniestro, pues esto pasaría a formar parte de su biografía.

Aunque este *turning point* del que hemos hablado si bien se realiza sobre su obra, algo tiene que ver con sus vivencias, con su experiencia, con su visión “llena de tormento, angustia y desesperación en palabras de horror y execración [...] la crisis [...] transformó al poeta” (EICH, 1958: 162-163). A lo que yo añadiría: “y su obra”; que, como digo, es lo que nos interesa. Es por eso que Martínez Nadal asegura que “la esencia última de la poesía lorquiana” (1980: 39) será fruto de su estancia en Nueva York.

El Duende.

Constantemente estoy haciendo alusiones a mi falta de interés por tomar una perspectiva biografista de la obra de Federico, pues como dicen Josephs y Caballero, “es necesario olvidar [...] la vida del autor” (2003: 13), para poder llegar a un aprehendimiento libre de etiquetas.

No obstante hay que señalar que muchos estudiosos han elegido ese punto de vista y García Lorca ha sido estudiado siempre, por un amplio sector de la crítica desde la óptica de problemas con su sexualidad, represiones sexuales, etcétera... a modo de justificación de un posible estado de melancolía que lo empujara a liberarse por medio de la creación.

Ante esto la pregunta, o, mejor dicho, las preguntas cruciales: ¿las represiones sexuales crean en todo caso un estado melancólico?, ¿la melancolía lleva siempre a la creación artística?, ¿es inherente al artista la represión?, ¿todo reprimido será capaz de conseguir ese Duende?

La respuesta a las preguntas no es sino un nuevo interrogante, pues, de todos es sabido que no tiene demasiado que ver, aunque ayude, el estado anímico, la disconformidad con el mundo y las tensiones sexuales; aunque sea el propio Federico el que nos invite a pensar que la llamada al Duende, ese que se encuentra en las representaciones vividas, ha de realizarse desde un estado próximo a la muerte.

Pero no nos perdamos al hablar del Duende, que he aludido más arriba y que ahora vuelvo a sacar a la palestra. Para definirlo, para saber de lo que hablo cuando menciono al Duende de Federico, creo que no hay nadie mejor que él, y no hay palabra de más autoridad que la suya; pues fue el primero que, en una charla de importancia académica se atrevió a plasmarlo, como veremos más adelante.

Quedémonos con la infancia perdida algo, como previamente argumenté, inevitable en todo ser humano y por ello tanto más terrorífico como motivo para “abrirse las venas” en la llamada al Duende. Duende que ya existía previamente en los cuentos infantiles y las leyendas como personaje burlón que no solo ayuda cuando se le antoja, sino que además exige un tributo por la ayuda prestada. Y ¿qué mejor tributo que la sangre?; ¿cuál de más valor que la vida?

Es por ello que García Lorca incluye en la denominación a su “Teoría del Duende” la palabra “Juego”, porque el Duende juega con aquel que lo llama, se burla de él hasta extraerle su bien máspreciado y, muestra a la Muerte con cara de luna. (Ver CORREA, 1957; ARANGO, 1995; SALAZAR RINCÓN, 1999).

Pero para entender esta entrega del artista a su obra, el receptor también tiene que abrirse las venas, pues una obra del sufrimiento que el Duende exige como condición sine qua non solo se puede entender desde el sufrimiento.

Acerca de esto, del sufrimiento necesario para enfrentarse al duende, Urara Hirai Nagafuchi nos dice “el artista, para llevar a cabo la creación, debe luchar con su duende” (NAGAFUCHI, 2014: 24) Donde observamos ese agón, esa tragicidad de la lucha.

Andrés Soria Olmedo señala también el concepto de la lucha al hablar del duende. Nos dice: “la posesión del duende es el resultado de una lucha” (1999: 216), que diferenciará “El artista auténtico” (SORIA OLMEDO, 1991: 71) del que no lo es. Donde va un paso más allá pues si bien veníamos coligiendo que toda arte ha de servirse del Duende, el profesor nos hace una diferenciación entre arte auténtico y arte impostado (el término es mío). Siendo este último aquel que no puede llegar a ser considerado arte en el propio sentido de la palabra pues no ha invocado al Duende ni combatido con él. Porque “la inspiración exige [...] dolor o el peligro: el duende es el dolor mismo, la conciencia, hiriente [...], del mal o de la desgracia” (SORIA OLMEDO, 1991: 71-72)

Aquí estamos ante un intento de acaparar lo no visible pero existente, el preconsciente y el inconsciente, esa apelación continua a lo que no puede ser revelado pero se sabe que está. Es lo que crea ese sentimiento de estar conviviendo con lo siniestro. Algo que atormenta desde fuera y a lo que resulta imposible poner fin porque, realmente, no se sabe lo que es.

Nagafuchi nos alude a Shuko Takebe, autor japonés, quien analiza etimológicamente el término *duende*, y nos dice

antiguamente *duende* habría hecho referencia al ‘dueño de la casa’ [...] ‘duen de la casa’ [...] En una época premoderna [...] haría referencia a [...] un [...] dueño del hogar donde uno reside, en un mundo [...] más allá de esta realidad. [...] una fuerza o poder trascendental que nos controla o [...] protege [...] con el tiempo [...] significa ‘espíritu que habita en una cosa’ [...]. Sin embargo,

[...] en Andalucía [...] comienza a utilizarse [...] para referirse a [...] ‘el arte que no se puede explicar’ (NAGAFUCHI, 2014: 18-19).

Y es ese arte inexplicable el que inspira a Federico. Por eso es, según García-Posada, que en sus obras vemos una ingente “cantidad de elementos irracionales, mágicos [...] un clima sonambular de irrealidad”, pues en los momentos en los que llega el Duende, “El poeta [...] es habitado por fuerzas irracionales, oscuras” (1996: 31), y estas le hacen alcanzar lugares inverosímiles. Donde Miguel García-Posada está señalando que, de no ser por esa posesión de Federico por parte del Duende, los textos de aquél no podrían ser escritos. Será el Duende el que los cree y haga a Federico que los escriba. Por eso nos habla también García-Posada “del otro lado”; un lado que no es la luz de la realidad sino es la sombra del habitáculo de ese Duende que solo vendrá si se le llama para luchar con él.

Dicho todo esto, pasemos a explicar propiamente, “Juego y Teoría del Duende” dentro del ámbito de las conferencias.

JUEGO Y TEORÍA DEL DUENDE

Todas estas referencias que vengo haciendo al Duende, han de ser explicadas y bien encuadradas en la obra de Federico.

Para ello tenemos que remitirnos a la conferencia denominada “Juego y teoría del Duende”, que pronunció Lorca en Octubre de 1933 en Buenos Aires.

En dicha conferencia nos da cuenta de que toda creación artística, para que sea pura y desgarrada, necesita de un duende que la habite. Ese duende solo se manifestará si en la circunstancia en que es invocado hay dolor, hay desgarramiento, hay sangre.

Por tanto, estamos ante una equiparación de la creación a una lucha agónica en la que solo habrá fruto si se deja en ella una parte de la vida.

Obsérvese el grado de siniestralidad que alcanza esta instancia; sobre todo cuando Federico dota de personalidad al Duende, pero no deja clara la imagen que este ha de tener, lo cual se presta a que en la imaginación de cada uno el Duende tome una apariencia completamente distinta.

Pero lo que sí deja claro es que esta apariencia no será, pues no puede serlo, en ningún momento plácida ni bella; sino que está relacionada con la muerte, con la agonía, con la lucha.

Algunas imágenes que de Juego y teoría del Duende corroboran lo que venimos diciendo, son:

“el duende es [...]un luchar [...] es cuestión de [...] sangre; [...] y, a la vez, de creación [...] No quiero que nadie confunda el duende con el demonio teológico de la duda, [...] ni con el diablo católico [...].No. El duende de que hablo, es oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates [...] y del [...] demonillo de Descartes (GARCÍA LORCA, 1997a: 151).

Sangre y creación, muerte y vida. El acto de creación es aquel en el que el creador dona un poco de su sangre a lo creado para que cobre vida.

Trae reminiscencias de ceremonias rituales, con lo siniestro por bandera.

Es en este punto Federico nos deja claro cómo no tenemos que imaginar ese Duende, aunque no nos diga exactamente cómo es.

Todo artista [...] que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, [...] al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre (GARCÍA LORCA, 1997a: 152).

Agonía, lucha, esfuerzo... Búsqueda del duende como encerrado en un castillo en los aposentos más recónditos. Imágenes que recuerdan a las mazmorras donde tenían lugar las torturas en la Edad Media, en un ambiente sórdido y siniestro. Ahí es donde está el duende, con el que hay que luchar:

La verdadera lucha es con el duende [...] que quema la sangre [...], que agota [...], que rompe [...], que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo (GARCÍA LORCA, 1997a: 153).

El fragmento que sigue es reseñable porque, como apuntaré, ciertos autores entre los que se puede considerar a la cabeza a Francisco Umbral, tachan a Federico de “poeta maldito” al estilo de Rimbaud.

Umbral utiliza, para defender su tesis, el supuesto gusto por lo demoníaco de Federico y su rechazo para con Dios.

Como diré más abajo, yo no entro a considerar esos indicios que me parecen ajenos a lo que a mi trabajo se refiere, pero sí que es cierto que, en algunas ocasiones, los argumentos de Umbral hacen aguas, y este es uno de ellos: Federico no utiliza el Duende como

sinónimo de Demonio o como medio de invocación a Satanás; es más, deja clara su postura al respecto, cuando nos advierte sobre las posibles confusiones.

Y no solo eso, también relaciona el Duende con Dios en su parlamento. Por lo tanto, esa parte de la argumentación de Umbral pierde su base con lo que apuntamos ahora:

en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de ‘¡Viva Dios!’, profundo, humano, tierno grito, de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende (GARCÍA LORCA, 1997a:155).

Muy interesante, y muy traído y llevado por los estudiosos y los amantes de Federico (lorquistas y lorquianos respectivamente, como gusta diferenciar Antonio Carvajal), es el siguiente fragmento:

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo [...] es en la música, en la danza y en la poesía hablada [...] que necesita un cuerpo vivo que interprete [...] porque [...] nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto (GARCÍA LORCA, 1997a: 155).

Con esto de que “nacen y mueren” se refiere a la música, la danza y en la poesía hablada, que podía ser considerada trasunto del teatro, dado que en ellas se cumple la premisa de que por mucho que se repitan, nunca saldrá igual, depende muy mucho de las circunstancias que rodeen a estas representaciones el modo de ejecución. También en ello está subyacente la idea heraclitiana del río que no es el mismo río.

Como conclusión, Federico nos dice que “el duende no llega si no ve posibilidad de muerte” (GARCÍA LORCA, 1997a: 159); lo que no significa que la muerte vaya a producirse, pero sí que es cierto que, en el encuentro con el duende, se perderá (un poquito) la vida.

SKETCH DE LA NUEVA PINTURA

El “Sketch de la Nueva Pintura” es otro documento que vale la pena reseñar. En él encontramos a un García Lorca entendido en esta arte pues no debemos olvidar que estamos ante una conferencia, con la parte propedéutica que implica, que, descubriendo su existencia y abogando por lo que Darío Villanueva denomina “la iluminación recíproca de las artes” (cónfer VILLANUEVA, 2014), trata de poner en relación todo lo que entendemos por arte, esto es, todo lo que implica una creación surgida de la inspiración, sin dejar de lado la elaboración.

Parándonos a analizar desde una perspectiva, llamémosla filológica, la capacidad de Federico para descubrir y analizar el arte, también conocida como sensibilidad, no hemos de dejar de hacer mención al espiritualismo de su *nueva manera* como una apelación a la sensibilidad de los receptores (de espíritu a espíritu, de sensibilidad a sensibilidad); pero no mediante el bucolismo y las escenas maravillosas de cuento de hadas, sino mediante una crudeza que tiene que rebasar la realidad para no morir de pena, una crudeza que obliga al artista a abrirse las venas con tintes superrealistas, en un momento en que todos son conscientes de que, como el mismo Lorca dice, “la gran guerra destruye la realidad real [...] es la madre de la nueva pintura” (GARCÍA LORCA, 1997a: 147). De la nueva pintura y de esa *nueva manera espiritualista* esa forma que, como arriba dije, está creada por un espíritu y va dirigida a otro espíritu; pero también que utiliza a

este para evadirse del cuerpo , dejarlo anclado en la tierra y volar por encima de los problemas en una visión platónica y dualista de la composición del hombre.

Pero la sapiencia del poeta acerca de la pintura no es casual.

Si bien es verdad que, como venimos apuntando, su sensibilidad le capacitaba para entender todo aquello que observara, su estancia en la Residencia de Estudiantes fue decisiva, pues allí tuvo la oportunidad de escuchar “cerca de mil conferencias” como él mismo apunta en “Juego y Teoría del Duende”; y de disfrutar de las ya apuntadas relaciones con otros artistas, especialmente la que le unía a Salvador Dalí, posteriormente truncada por diferentes motivos.

Pasemos ahora a analizar sus palabras en esta conferencia, denominada “Sketch de la nueva pintura” o “Sketch de la pintura moderna”, fechada en 1928:

Un soneto bajo el punto de vista poético no representa nada más que un soneto y una silla no representa nada más que una silla. Pero ¿qué dice? ¿Qué expresa? Eso ya es otra cosa. [...] sentida por el pintor juegan y entrelazan sus naturalezas dando origen a un mundo que conmueve o hace pensar al que lo ve.

Se ha partido de la realidad para llegar a esta creación [...] el poeta crea la imagen que define, el pintor crea la imagen plástica que fija y orienta la emoción (GARCÍA LORCA, 1997a: 142)

Aquí está el mensaje de la diferencia entre significante y significado, porque el sentido depende de la perspectiva del que lo mira. Así el significante no da lugar siempre a la misma interpretación.

Y es así cómo, desde la suya, nos habla de un cuadro de Miró:

Este paisaje nocturno donde hablan los insectos [...] y ese [...] panorama, o lo que sea, que no me importa saberlo ni lo necesito [...]. Vienen del sueño, del centro del alma, allí donde el amor está en carne viva [...]. Yo experimento ante estos cuadros [...] la misma emoción *misteriosa y terrible* [el subrayado es mío] que siento en los toros en el momento que clavan la puntilla [...]. Momento en que nos asomamos al borde de la muerte que clava su pico de acero en el tierno e intangible temblor de la materia gris. (GARCÍA LORCA, 1997a: 143)

Aquí observamos una evocación. No es ya lo que el pintor (también extrapolable a autor teatral) quiere decir con sus obras, sino lo que se puede ver en ellas (“no me importa saberlo ni lo necesito”). No es ya el qué es, sino el qué transmite al receptor. Y cómo Federico habla de esa pureza y la relaciona con lo siniestro de la muerte o el misterio terrible de unas emociones que surgen al dar rienda suelta a todo aquello que llevamos dentro, en el “centro del alma”.

ELOGIO DE ANTONIA MERCÉ “LA ARGENTINA”

Otra conferencia que vale la pena reseñar es el “Elogio de Antonia Mercé ‘La Argentina’”, conferencia de 1930, donde Federico presenta la danza como una lucha, esa agonía de la expresión que también encontramos en el teatro. Así: “la danza es una [...]. Lucha ardiente y vigilia sin descanso como todo el arte” (GARCÍA LORCA, 1997a: 133)

Así sigue hablando de esta lucha: “el poeta batalla con los caballos de su cerebro” (GARCÍA LORCA, 1997a: 133) Y ahí está el quid de la cuestión: La explicación de la posibilidad creadora de arte y el sentimiento de angustia que es el que da el fruto.

CANCIONES DE CUNA ESPAÑOLAS:

No hay que dejar de lado las canciones, que se pueden denominar como quizá uno de los ámbitos más tétricos, más siniestros, que Federico García Lorca aprovechará para su teatro.

La profesora Alonso Valero recoge estos tintes siniestros cuando alude a la conferencia de nuestro autor sobre las nanas, fechada en 1928, que se suponen canciones infantiles; aunque la tradición española corrobora la siniestralidad en la educación de los niños por medio de los cuentos populares y de ese afán por dormirlos que no dudaba en asustarlos, tanto si era necesario como si no -recuérdese al respecto al Coco, el Bute, el Sacamantecas, el Hombre del Saco...-). Así, “las nanas como algo inquietante, causantes [...] de ese horror, del efecto siniestro, que [...] es lo inquietante en lo íntimo” (ALONSO VALERO, 2005: 101).

Precisamente la intención de estas es hacerle ver al niño que el lugar donde duerme, si lo hace (“el Coco se lleva a los niños que duermen poco”) es seguro, está protegido, está controlado por los progenitores, (generalmente la madre) quienes pueden evitar el ataque de los seres más monstruosos gracias a su conocimiento: una forma de control.

En su obra observamos, aparte de las canciones de cuna, la recurrencia a canciones de temas infantiles, lo cual retrotrae de nuevo a esa infancia perdida sobre la que no se puede volver en el eterno caminar hacia la muerte, pues no poseemos el control sobre el devenir del tiempo.

María Teresa Babín nos da cuenta de que

En [...] las nanas recogidas en las diversas regiones españolas se destaca el embrujo y la sustancia lírica de la letra y del ritmo. [...] Su prosa se impregna de realismo mágico, logrado con la transmutación de la realidad objetiva (BABÍN, 1976: 205).

Más adelante nos alude a la nana popular granadina, de la zona de Motril, que dice:

“a la nanita de aquél que llevó el caballo al aguay lo dejó sin beber”.

Y de ella tenemos que resaltar que Federico también la menciona en su conferencia; “La sugestión [...] que el poeta siente al oírla explica[...] el poder que ejerce sobre su imaginación” (BABÍN, 1976: 217-218)

Donde lo que sugestiona, no es otra cosa que lo siniestro que ante la presencia de un hecho definible de tal que se ve, oye o siente, dando lugar a que su imaginación se dispare. Pues

“la melodía da [...] un tono que hace dramáticos en extremo a ‘aquél’ y a su caballo; y el hecho insólito de no darle agua una rara angustia misteriosa” (GARCÍA LORCA, 1997a: 121)

Con este ejemplo podemos desarrollar la idea de lo siniestro, siguiendo los parámetros establecidos por Freud, como aquello que siendo cotidiano cambia en algo esa cotidianidad. Lo conocido se convierte en desconocido y causa escalofríos. Ciertamente es que ir al río a beber puede implicar beber o no, pero como lo normal sería hacerlo, que no se haga no cuadra y crea ese malestar psicológico que nos separa del ámbito de lo familiar.

Y será este tipo de recurso el que utilice Lorca para, a lo largo de su obra, penetrar en el ámbito de lo siniestro, tratando instancias familiares que se han desfamiliarizado. Será lo que Babín interprete como “Los sentimientos humanos que Lorca descubre en estas nanas” (1976: 363). De donde se extrae que comienzan los primeros acercamientos del niño a lo siniestro desde que la madre, que es el paradigma de seguridad para el bebé, canta una nana sembrando el terror o la duda en un receptor, su hijo, que tiene una

imaginación desbordante y que, merced a la misma hará vívidos sus miedos más profundos. Lo siniestro es el prístino terror.

Es por eso que Babín se permite dudar de que estos textos tan duros vayan dirigidos a un público infantil, cuando dice: “en la prosa de Lorca [...] se oye a las madres cantar las nanas tenebrosas si de nanas infantiles se trata” (1976: 373). Pero, en este caso la autora no parece tener en cuenta que estas nanas no están solo en las obras de Lorca, sino que son populares en la vida real y cotidiana.

Una vez establecido lo que los críticos piensan al respecto de esta conferencia de García Lorca, me parece muy reseñable traer a la palestra algunos fragmentos de la misma.

Federico García Lorca, con su carácter de hombre eminentemente musicado, dotado como tal por sus estudios de Música, pero con el ritmo bullente en su sangre desde su nacimiento, se da cuenta de que

“La melodía latente, estructurada con sus centros nerviosos y sus ramitos de sangre, pone vivo calor histórico sobre los textos que a veces pueden estar vacíos y otras veces no tienen más valor que el de simples evocaciones” (GARCÍA LORCA, 1997a: 114)

esto es, que teniendo un mismo texto, se le añade música o no y cambia por completo el mensaje que con él se transmite.

Estos mensajes pueden ser muy diversos: de tranquilidad, de paz, de nerviosismo, de miedo... Así el poeta nos compara la cultura española con la europea cuando nos dice que

España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños. [...] Existe una canción de cuna europea suave y monótona [...] llena[...] de ternura y amable simplicidad.

La canción de cuna europea no tiene más objeto que dormir al niño, sin que quiera, como la española, herir al mismo tiempo su sensibilidad (GARCÍA LORCA, 1997a: 115).

Es decir, que va en la esencia de la tierra española el uso de este tipo de canciones con toda la riqueza de su fondo, para dormir a los niños. De un modo tan llamativo, que hasta el propio Lorca que es conocedor de los ritmos populares, se pregunta cómo se ha concebido este tipo de canciones para los pequeños en su tierna sensibilidad.

Se pueden encontrar en el campo español ritmos sorprendentes o construcciones melódicas llenas de un misterio y una antigüedad que escapa de nuestro dominio [...]:

Pero aun dentro de esta tristeza sobria [...] España tiene cantos alegres [...]. ¿Cómo ha reservado para llamar el sueño del niño lo más sangrante, lo menos adecuado para su delicada sensibilidad? (GARCÍA LORCA, 1997a: 116)

Unas melodías siniestras y unas letras aún más inquietantes. En ellas pareciera que, en lugar de dormir al niño lo que se quisiera fuera instaurarle un tremendo pavor: “la letra de las canciones va contra el sueño y su río manso. El texto provoca emociones en el niño y estados de duda, de terror”. (GARCÍA LORCA, 1997a: 118).

De nuevo Federico nos hará alusión a un recurso que se emplea desde el principio de los tiempos y del que él mismo hará uso en su literatura: la indeterminación. Como apuntábamos al hablar de “Juego y teoría del duende”, el hecho de mencionar a un

ente sin permitir que sea conocido en su totalidad hace necesaria que la imaginación del sujeto que lo percibe comience a funcionar, y así cada receptor lo dotará de las características que, por el contexto, más se adecuen a la sensación que este le produzca. Por tanto es aún más terrorífico cuanto más desconocido e incontrolable, susceptible de reflejar todos los miedos.

La fuerza mágica del Coco es precisamente su desdibujo. [...] Se trata de una abstracción poética y por eso el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites (GARCÍA LORCA, 1997a: 119).

Del ejemplo que recoge Babín,

“a la nanita de aquel
que llevó el caballo al agua
y lo dejó sin beber”

Federico García Lorca interpreta:

Ese *aquel* y su caballo se alejan [...] siempre de manera silenciosa [...]. Nunca el niño los verá de frente. Siempre imaginará en la penumbra el traje oscuro de *aquel* y la grupa brillante del caballo. [...] Pero la melodía da [...] un tono que hace dramáticos en extremo al *aquel*, [los subrayados son suyos] al caballo y al hecho [...] de no darle agua una rara angustia misteriosa (GARCÍA LORCA, 1997a: 121).

Donde Federico ha demostrado cómo la imaginación de cada receptor ante lo indefinido funciona de una manera distinta, como he apuntado arriba. En su caso la oscuridad el dramatismo y la angustia están presentes. Y continúa ejemplificando de este modo:

En la región de Guadix se canta:

A la nana, niño mío
a la nanita y haremos
en el campo una chocita
y en ella nos meteremos:

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 (GARCÍA LORCA, 1997a: 123).

Donde se puede ver lo siniestro en primer grado. El peligro es inminente pero no se sabe qué es, no se puede controlar. Cuanto más pequeño es el sitio donde se escondan, más difícil será que los encuentren.

Y finalmente nos da cuenta de que

el grupo [...] de canciones de cuna [...] más frecuente [...] está compuesto por aquellas canciones en las cuales se obliga al niño a ser actor único de su propia nana.

Se le empuja dentro de la canción, se le disfraza y se le pone en oficios o momentos siempre desagradables (GARCÍA LORCA, 1997a: 124).

Y esta angustia se transferirá de una a otra etapas de la vida, desde la infancia hasta la vejez. Lo que Babín denomina “perenne angustia” (BABÍN, 1976: 331), que comienza en el nacimiento, alentada por las canciones de cuna que les transmiten sus madres.

Es con este sentimiento con el que “Los niños terminarán por dormirse queriendo escapar del mundo trágico y cruel que sus madres les cantan” (SAINERO, 1983: 310). Todo esto unido al escenario en que las madres pondrán a dormir al niño, sobre todo cuando ya intentan que duerma en su habitación solito, con la penumbra y el canto que acompaña al momento del sueño, que será en el que se encuentre más vulnerable; es decir, un ambiente siniestro, que favorece la llegada de algo aún más siniestro, hace que se produzca “la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres” (FREUD, 2007 [1919]: 2505).

El motivo de que la oscuridad se asocie siempre con lo siniestro, viene dado porque desde la más tierna infancia se ha mantenido al niño en relación con cuentos e historias que asocian “los fantasmas y duendes á la oscuridad. [...] me parece que la oscuridad puede ser terrible por[que] [...] en [...] completa oscuridad es imposible saber si estamos seguros, ignoramos los objetos que nos rodean [sic]” (BURKE, 1985 [1757]: 211-213)

LA IMAGEN POÉTICA DE DON LUIS DE GÓNGORA

Otra conferencia que sería necesario reseñar es “La imagen poética de don Luis de Góngora”, de 1926, donde la lectura generalizada de la misma por los diversos autores, se ha focalizado en torno a la caza de las metáforas, como si fuera un acto sangriento y doloroso; también en sentido de lucha.

Pero no ha sido demasiado aludido un punto de vista por el que me decanto, este es, el de la caza como vuelta a lo primitivo; ese volver a encontrarse el hombre consigo mismo, pero en su imagen de hace miles de años, y pararse a pensar sobre lo que está haciendo. Porque si bien es verdad que la creación requiere sufrimiento y muerte, también es una labor primordial (en cuanto primerísima) que nos une con nuestras raíces.

Nadine Ly nos habla de esta concepción del primitivismo pues para ella será la del poeta “la situación del primitivo que va a cazar” (LY, 1988: 174).

Si bien es verdad que esta autora nos remite también al tema del peligro y de la sangre, considero lo más interesante esta relación con el primitivismo porque significa la vuelta a unos orígenes comunes que permanecen en la universalidad de los seres humanos. Quizá esa idea de cazar la metáfora es matarla para cristalizarla en el texto, pero luego volverá a cobrar vida cuando el texto sea leído. Dice Ly: “el poeta convertido en cazador [...] ha de dar [...] con la metáfora” (1988:175).

En esta conferencia, fundamentalmente se habla del *modus scribendi* de Góngora, como poeta que se sirve de las metáforas para componer sus creaciones. Federico extrapola y nos habla de la necesidad de todo poeta (léase escritor) a la hora de enfrentarse con el *horror vacui* producido por la hoja en blanco.

El poeta que va a hacer un poema [...] tiene la sensación de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo. Un miedo inexplicable abre fuentes y niños muertos en su interior. [...] Hay que salir. Y éste es el momento peligroso para el poeta. El poeta [...] debe estar sereno frente a las [...] representaciones de locura que han de pasar ante sus ojos (GARCÍA LORCA, 1997a: 65-66).

Y ha sido este tema de la cacería el que se ha extendido entre la crítica, a la hora de hablar de esta conferencia, pero poco (o nada) se ha tocado el tema de los términos que van de la mano de lo siniestro, porque, si bien un poeta es un cazador de metáforas (en mayor o menor medida), también es alguien que siente miedo a un nocturno de bosque; que le asaltan niños muertos, imagen como decíamos, recurrente en Federico, trasunto de la infancia perdida; en este caso, significando que el poeta se siente como aquel niño que fuera que hoy ya está muerto, pero conserva ese miedo cerval; niño atrapado, angustiado, con necesidad de salir. Se encuentra ante un peligro porque se da de bruces con gran cantidad de visiones. Entre ellas la de la locura, peligrosa visión pues enfrentarse con ella puede hacer que, aquel que se atreve, se vuelva loco.

IMAGINACIÓN, INSPIRACIÓN, EVASIÓN

“Imaginación, inspiración, evasión” es una conferencia datada en 1928, que también se alude como “La mecánica de la poesía”. El texto está perdido y podemos trabajar con reconstrucciones que, sobre ella, han hecho algunos autores.

Ly nos habla de ella de modo muy relacionable con la precedente (“La imagen poética de Don Luis de Góngora”), en el sentido en que se da cuenta de la cristalización de algo que se escribe, por lo tanto pierde su vivacidad. Ya se ha cazado, y es un mero trofeo, sin la vida de la pieza. Pues “Escribir [...] es [...] matar al tema” (1988: 167).

Donde encontramos esa relación entre creación y muerte, creación y dolor y el hecho de matar para crear. En todo esto observamos cómo Federico concebía el tema en libertad hasta que, una vez escrito perdía toda su vivacidad.

Con estas mismas premisas podemos extrapolar al teatro, pues los textos teatrales están hechos para verse representados. Cuando se leen, parece que les falta algo, que les falta vida...

Es por todo esto que nos habla Ly de que la situación de la metáfora y de la imagen poética deben ser buscadas por “el camino del ‘sueño’ o del ‘subconsciente’ [...] fuera del ‘ambiente lógico’” (1988: 178), y esto es algo que Federico maneja perfectamente. Si bien con Freud apuntamos que el término *subconsciente* no es correcto, muchos autores lo utilizan para referirse a lo que en términos freudianos sería el *inconsciente*.

ARQUITECTURA DEL CANTE JONDO

Nos cuenta Umbral acerca de la conferencia sobre el Cante Jondo, del año 1931, donde Federico García Lorca nos habla de las canciones que podrían ser englobadas bajo esta denominación. Basándose en la conferencia, extrapola Umbral sus conclusiones a toda la obra de nuestro autor.

Umbral nos manifiesta su idea acerca del “malditismo” en la poética de Lorca, al más puro estilo de Verlaine o Rimbaud:

En toda la conferencia hay una conciencia de drama y magia, de orientalismo y muerte, de nocturnidad y conjuro [...] Lorca [...] ha dicho siempre [...] que hay que ponerse en trance, entregarse a lo desconocido [...] como devoto del duende –del demonio- le consideramos maldito [...]. Porque [...] el duende es [...] una inspiración determinada por el mal, [...] un declarado estado de maldad (1975: 106-107).

CHARLA SOBRE TEATRO

Como el ánimo del presente trabajo es destacar la vertiente teatral de Federico García Lorca, no podíamos dejar de lado, de entre sus conferencias la que nos informa con mayor detalle sobre las intenciones del autor.

Si bien escrita en lenguaje poético, esta conferencia de 1935, esclarece el pensamiento crítico y revolucionario de García Lorca.

Sobre la falsedad del teatro nos dice:

Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rocas mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido (GARCÍA LORCA, 1989a: Folio1).

Que es lo que entronca con esa idea de las nuevas obras creadas por verdaderos poetas dramáticos en donde la realidad esté presente y no se deje camuflar por los oropeles que mantienen al público en la incultura de la mentira.

Pues bien conocidas son sus palabras que dicen:

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre (GARCÍA LORCA, 1981a: Folio 2)

es decir, es necesario servirse del teatro para mostrar aquellas parcelas de la realidad que no pueden ponerse en evidencia de otra manera.

POETA EN NUEVA YORK

Adentrándonos en otro tipo de escritos, en este caso dejando el ámbito de las conferencias de lado, vamos a fijarnos en parte de su poesía; para ser más exactos nos centraremos en el poemario *Poeta en Nueva York*.

En este poemario nos encontramos con decadentes paisajes (“de la multitud que vomita”, “de la multitud que orina”); y entre ellos, el Duende que necesita de la llamada de la muerte para hacer acto de presencia... una muerte física que acecha al mundo, una muerte mental que se ha hecho dueña de los cerebros de las grandes potencias, una muerte que invoca a un Duende que no tiene más remedio que aparecer para evitar una locura colectiva que provoque la desaparición de la belleza junto con la del arte.

En esta obra, perteneciente al Ciclo Neoyorquino, así denominado por estar motivado por su viaje a Nueva York, que ejerció de *turning point* en su obra, como arriba comenté, podemos encontrar innumerables muestras de lo siniestro.

Para empezar, el tono en el que está escrito el poemario es siniestro en sí mismo, lo cual ya dice mucho de la obra.

Hablando de *Poeta en Nueva York* los estudiosos de la obra, han constatado la aparición de elementos novedosos en su *modus scribendi* que son los que yo considero

como siniestros. Estamos hablando de la crudeza reflejada en el poemario, la aparición de elementos escatológicos, miembros mutilados, fluidos corporales...

A partir de estas instancias se crea la diatriba que se ha mantenido durante mucho tiempo, y aún hasta la fecha, pues los críticos se dividen entre los que consideran a Lorca como surrealista, alegando que en sus obras podemos ver muchas características del movimiento y los que consideran que no puede concebirse como tal, ya que él mismo negó en su día pertenecer al Surrealismo; para ello remiten a la carta a Sebastià Gasch donde el propio Lorca asegura quedar fuera del movimiento porque sus creaciones están trabajadas y elaboradas, y no cultivan la escritura automática e inconexa.

De ahí saldría una posible tercera vertiente que, siendo condescendiente diera en considerar su praxis como un Surrealismo (por los temas) elaborado (porque no se abandona al inconsciente) y que no necesitara de más requisitos para ser considerado tal.

Ante esto, a mi modo de ver, se produce un cierre de miras bastante considerable a la hora de establecer esta discusión, porque si bien los críticos se basan en los distintos aspectos de su obra para considerarle o no surrealista, parten de la base de una idea parcelada y excluyente en la que, según manifiestan, se es o no se es; sin término medio.

Aunque Higgimbothan nos diga que el desacuerdo “se debe al poeta [...], que en su afán de evitar ser clasificado negó que el surrealismo entrara en sus poemas” (1975: 299), es una forma de echar balones fuera, dado que si consideramos el asunto desde la perspectiva de Higgimbothan, no deberíamos encuadrar a Federico dentro de ningún movimiento, pues en ningún momento él se siente parte de un grupo.

De todos modos pienso que, como en todos los temas espinosos, no hay que estar tanto a ese radicalismo de la teoría de opuestos, sino que hay que analizar las diferentes manifestaciones desde la posibilidad de la flexibilidad.

Así, el estudio del autor en cuestión, en este caso Federico García Lorca, en lugar de ser parcelado y encorsetado se enriquece con la libertad que le otorga una visión más relajada.

Esta libertad de óptica contribuye también a considerar al autor de turno como un artista en pleno y no como un mero objeto de estudio único e inamovible.

No obstante, es necesario romper una lanza a favor de la didáctica y las facilidades que supone, a la hora de abarcar personalidades tan ricas, acotar y delimitar para una mayor comprensión. Si bien esa acotación ha de hacerse sabiendo que se está dejando de lado una parte del todo, y no desde la visión totalizadora de la negación.

Por todo ello, al respecto del Surrealismo, me decanto por señalar que, si bien Federico niega una y mil veces su adscripción a ese movimiento, como veremos más abajo, sí que es cierto que el Surrealismo hizo mella también en él. Lo cual no significa que fuera un adscrito fiel al movimiento.

Para afirmar esto nos basamos en la teoría del “contagio”; esto es: Las personas vivimos en una época histórica precisa en la cual se están desarrollando diferentes tendencias artísticas, políticas y filosóficas, dentro de una vertiente cultural y religiosa determinada y con un denotado carácter social. Aunque queramos, no podemos mantenernos ajenos a lo que a nuestro alrededor sucede, pues, orteguianamente, somos nosotros y nuestra circunstancia. Es por ese motivo por el cual, aunque sea por contagio, se pueden observar ciertas pinceladas de nuestro alrededor en nuestra vivencia y, con ello en nuestra creación (que no es sino una parte de nuestras vivencias).

Federico no fue menos, y con su tremenda sensibilidad pudo descubrir y hacer suyas todas las instancias que le rodeaban. Pues, como dice Ángel del Río, es destacable “su

facilidad [...] para asimilar y aprovechar cualquier corriente literaria o artística que estuviera en aquel momento en el aire... era como un sexto sentido” (RÍO, 1989: 12). Y haciendo suyo todo lo que le rodeaba, se vio influido, en mayor o menor grado, aunque sea *a contrario sensu*, en su obra.

El motivo por el que García Lorca se negaba a ser tenido por surrealista no era otro que su condición de artista, pero también de intelectual, parte esta de la intelectualidad que no quería que se viese puesta en entredicho por aquellos que consideraban el movimiento Surrealista emergente, sin la visión de la distancia, como un entretenimiento de personas que no eran capaces de elaborar un discurso sino que dependían de lo que les saliera en el abandono a la escritura automática, al más puro estilo de André Breton.

No obstante Lorca conoció el movimiento y lo vivió muy de cerca, en la Residencia de Estudiantes con sus compañeros y amigos Salvador Dalí o Luis Buñuel, entre otros. Y esa moda de la época tiene por fuerza que producir un contagio, y de hecho este contagio se da en la escritura del genio granadino, quien de manera deliberada, también hizo sus ensayos en esta materia con el guión cinematográfico *Viaje a la Luna*. Pues estaba rodeado de lo que Soria Olmedo denomina “estímulo surreal”; y por eso “responde también a ese estímulo” (2000: 18).

Charles Marcilly nos habla del “contagio” en términos historicistas. Para él, que las obras estén inscritas en un momento concreto resulta: “su mayor fuerza y su más temible debilidad” (MARCILLY, 1988: 137). Fuerza en el sentido de que son claro ejemplo de un momento histórico concreto; pero es esa concreción del momento la que se convierte en su punto débil cuando pierde comprensión con el pasar de los años.

En este punto nos dice Marcilly que todos los artistas están imbuidos en el momento en el que viven y esas modas se dejan ver en sus creaciones. Aparte, el receptor también está viviendo en esos momentos y, tácitamente entiende lo que se le muestra. Es la historicidad la pertenencia a un momento histórico con todo lo que eso conlleva.

Entonces, con todo esto que venimos diciendo, Federico no se puede considerar surrealista, pues no se adscribe a la ideología, pero sí puede considerarse tal, pues adopta varias de las técnicas que pertenecen a este movimiento.

En conclusión: es un artista que bebe de las fuentes de todas aquellas corrientes que le rodean y de las más clásicas, pero que crea un estilo propio y personal. Un estilo ecléctico a veces no comprendido, a veces denostado, pero siempre original.

Como decía Jorge Guillén “hacia... Federico” (Cónfer GUILLÉN, Jorge, 1959).

El motivo por el que reseño con exhaustividad las opiniones de la crítica acerca del Surrealismo en Lorca no es otro que el de la relación que estas guardan con el ámbito de lo siniestro, objeto de nuestro estudio.

Es necesario señalar que, si bien es cierto lo siniestro por subjetivo e inconmensurable nunca ha sido estudiado como tal, es decir, con su denominación exacta y específica, también lo es que en casi todos los estudios sobre la obra de Federico, sobre todo en los que tocan la época conocida como “Ciclo Neoyorquino”, que es la que los defensores de un Lorca surrealista ponen como ejemplo, siempre se han dado pinceladas de siniestralidad incluyéndolas dentro del ámbito surrealista.

Por todo ello, me he propuesto desmembrar las opiniones de los críticos y tratar de llamar las cosas por el nombre que creo deben tener. A lo surrealista, cuando lo haya, surrealista, y a lo siniestro, en su caso, siniestro.

Sin más prolegómenos, paso a reseñar las diversas críticas.

Lorca, poeta surrealista.

Entre los autores que más tajantemente defienden el Surrealismo en Federico García Lorca podemos citar a Eutimio Martín, quien en una afirmación categórica asegura que “Lorca se mostró más auténticamente surrealista que el mismo André Breton” (MARTÍN, 1988: 46). Esto lo justifica en la constatación del sentimiento de frustración que podemos señalar en la obra de Federico. Toda frustración requiere una evasión; y esa evasión encontrará su válvula de escape en el Surrealismo.

Francisco Umbral piensa que, Federico ha bebido de las fuentes del Surrealismo y puede considerarse poeta surrealista. Pero aunque lo consideremos dentro de los críticos que defienden el Surrealismo en García Lorca, también deja claro que no se puede relacionar con el escapismo y la falta de control. Así podemos ver que en *Poeta en Nueva York*: “escribe por entonces ‘en surrealista’, [...] los poemas de negros solo son surrealistas de apariencia, no pierden nunca el hilo dramático coherente” (1975: 110). Es llamativo cómo, hablando del Surrealismo hace referencias a lo siniestro, sin mencionarlo, como más arriba apunté:

Casi todos los poemas de este libro tocan ese fondo de naturaleza turbia o reflejan una oscura conciencia. La fórmula surrealista [...] viene potenciad[a] [...] por el drama y el misterio. Hay mucha oscuridad y mucha muerte en *Poeta en Nueva York* (1975: 121).

Díaz-Plaja también comunica su idea de que Federico abrazó de alguna manera el Surrealismo. Si bien no lo afirma de un modo tajante, tampoco lo niega; menciona su

“etapa surrealista” a partir de lo que él denomina “poemas americanos”, que hacen referencia a *Poeta en Nueva York* y *Tierra y Luna*, si bien mantiene que no se abandona a la escritura automática para que su obra no resultara “vacía de equilibrio, exhausta de humanidad” (DÍAZ-PLAJA, 1968: 168-170).

Es decir, que Díaz-Plaja apunta que el surrealismo que en Federico se puede reseñar es un Surrealismo elaborado.

Agustín Sánchez Vidal también considera que Lorca abrazó el Surrealismo a partir de su viaje a Nueva York, pues “entre 1927 y 1929 [...] se producen [...] una serie de cambios [...] traduciéndose en [...] la adopción de la escritura surrealista en Lorca” (1988: 146), que derivaron de la presión de Buñuel y Dalí (sobre todo el primero, dado que el segundo era más bien un gregario, influenciado por “las cosas del García”, como el mismo Buñuel decía). Ambos se enfadaron con Lorca porque aseguraban que pertenecía a la poesía vieja, enclavándolo en el gitanismo y en su relación con los putrefactos, que así era como llamaban ellos a los poetas que no habían adoptado ningún eco vanguardista. Estas ideas no vanguardistas “le acarrearán choques y disgustos con sus dos mejores amigos de aquellos años” (CANO BALLESTA, 1999: 11), y este hecho le afectó.

Para algunos autores, como Sánchez Vidal, Federico se sintió desafiado y con la obligación de no dejar que se riesen de él. “el resultado [...] sería [...] su ciclo literario de cuño *surrealista*, con el cual responde al reto que Buñuel y Dalí le plantean” (1988: 182); para otros, como Grande, si bien se sintió herido por sus críticas, el cambio que se opera en el poeta, “más que una concesión, una respuesta a la provocación de sus amigos, fue una elaboración consciente” (2005: 127) sin mayores ideas subyacentes.

Rosa Fernández Urtasun también considera que a partir de la estancia en Nueva York, que abrió el denominado Ciclo Neoyorquino, Federico abrazara el Surrealismo. Así nos dice: “El viaje a Nueva York [...] tuvo mucho que ver con la progresiva evolución del surrealismo lorquiano” (2000: 525).

Esta crítica es defensora de la existencia del Surrealismo en Lorca y mantiene que el punto de inflexión (o *turning point*) viene demarcado por su viaje; al igual que otros estudiosos que coinciden o no en la idea del surrealismo de Federico, creen que a partir de dicha estancia se produjo un cambio en la persona que redundó en su escritura (que es, a fin de cuentas, lo que nos interesa).

Sobre este mismo tema, y conocedora de las diatribas, sigue diciendo Fernández Urtasun “Lorca, [...] no acaba de aceptar la influencia del Surrealismo [...]. Los poetas del 27 negaron [...] la influencia del surrealismo en su obra” (2000: 527).

Donde se refiere a la mala prensa del Surrealismo en la época pues se basaba en la influencia de lo onírico, el subconsciente y la escritura automática, que es algo que, como Federico, denostaban los autores que no lo profesaban por pensar que no había elaboración detrás de ello.

Lo que nos viene a decir con estas palabras Fernández Urtasun es que, a su modo de ver, toda diatriba al respecto de si Lorca es surrealista o no, basándose en sus palabras, es innecesaria; dado que la negación al surrealismo no era ni gratuita ni única; ya que era recurrente entre los escritores de la época. Por tanto, la estudiosa propone evitar dejarse llevar por las palabras de Federico a la hora de considerar su obra y encuadrarla, según sus rasgos, donde le corresponda.

Lo que personalmente veo un poco radical, pero sigo diciendo que para realizar una labor de estudio, a veces es necesario acotar para que la materia en cuestión pueda abarcarse y no se convierta en una cantidad ingente de datos sin relación.

Volviendo a la consideración de Federico, que a mi modo de ver, pese a no ser un surrealista puro, tampoco es denostador de dicho movimiento, en palabras de Fernández Urtasun: “no quiso ser llamado surrealista, porque eso habría sido [...] decir que no se preocupaba por el resultado, ético y estético, de su obra” (2000: 528).

Oliva también defiende la existencia del Surrealismo en Federico, pero sin darle mayor (ni menor) importancia que al resto de sus etapas. Lo ve como una mutación periódica, acorde con su evolución personal y el cambio de los tiempos: “se inicia en la caligrafía naturalistamodernista [sic], abraza [...] la tendencia expresionista [...] para, después de sumergirse en el [...] surrealismo, proponer la [...] textura realista de sus dramas finales” (OLIVA, 1999: 255).

Para Power el uso que Federico hizo del Surrealismo fue el necesario destinado a conseguir un fin que él tenía muy claro: ir más allá del miedo individual y hacerlo universal; es decir, conseguir comunicar lo siniestro. Esto es, lo que Power denomina “un estado orgánico de temor que sobrepasa lo individual”. Para ello se sirvió de la posibilidad de convertir en *unheimlich* lo familiar y así “todas las imágenes en que antes confiaba muestran ahora una amenaza oculta” (POWER, 1976: 147).

De todas maneras, yo sigo en la creencia de que, al tratar estos temas, hay que tener pies de plomo porque ¿realmente Federico tenía in mente la preocupación de dar a entender que se preocupaba o no por su obra?

La respuesta a esta pregunta está en que Federico es, fundamentalmente, un creador. Han sido sus estudiosos (cónfer Martínez Nadal) los que han asegurado que se

pasaba mucho tiempo dando vueltas a los textos y han sido sus amigos, contemporáneos e incluso su hermano, los que decían que Federico era capaz de escribir un poema en un momento en una servilleta, y tirarlo debajo de la mesa del café donde se hallaban pasando el rato sin darle mayor importancia.

¿Federico surrealista? ¡Ni mucho menos!

Pero hay otros críticos y estudiosos que niegan la adscripción de Federico al Surrealismo.

Ejemplo de ello será Juan Marichal, quien nos dice que “*Poeta en Nueva York* [...] [es] ejemplo[...] de [...] la literatura de vanguardia universal de aquellos años” (1986: 21). Donde refuerza nuestra tesis del contagio, y alega que Lorca, como más de uno de los escritores de su época, no está adscrito a un solo movimiento, sino que cultiva el sincretismo y toma de aquí y de allá aquello que le parece que mejor puede quedar en la obra en cuestión del momento.

Y redundante sobre la misma idea del contagio, Miguel García-Posada observa cómo “Existe el acuerdo [...] en que los textos [...] de la órbita surrealista son [...] los que corresponden al período 1928-1931.” (1989: 7). Pero ante esta aseveración, el estudioso defiende la idea de contagio, que arriba apunté: “Sufre el contagio surrealista” sin que se pueda decir que sea surrealista pues mantiene su “propio sistema”; además “no hay ningún paralelo en el surrealismo europeo con la profunda coherencia simbólica y estructural de los dramas lorquianos”. (1989: 8).

Un contagio natural, pues todas las ideas que están en el ambiente son aprehendidas por los autores en una suerte de, lo que Berenguer Carisomo denomina

“ósmosis espiritual”, para la que no hace falta que se dé un contacto físico entre las diferentes personalidades que las profesan, sino que están en “una atmósfera común que todos respiramos” (1969: 96).

Con esta idea está tirando por tierra la idea de que el autor por pertenecer a una época determinada ya tenga que inscribirse en el movimiento de turno. Pero precisamente lo que hace de Federico un universal es que por encima de la moda está su bien hacer, su forma real de valerse de lo primitivo.

Y es muy cierto que Federico es un artista de sincretismos, ya que, como en el momento era lo normal, “lo que hizo fue *utilizar* [el subrayado es del autor] el surrealismo” (GARCÍA-POSADA, 1989: 9), y sin ser propiamente surrealista, García-Posada nos da cuenta de que será bajo el influjo de este movimiento cuando García Lorca escriba lo que él denomina “sus poemas más ambiciosos y sus mejores dramas” (GARCÍA-POSADA, 1989: 9).

Muy importante me parece recoger esta cita, dado que aparece en dos publicaciones de García-Posada y que nos indica la forma de trabajar de Federico, así:

El poeta se apropia la moral subversiva del surrealismo y acepta su invitación a las libertades imaginativas, pero se mantiene distante del automatismo verbal, la imagen arbitraria y la destrucción del arte que postula el movimiento surreal (GARCÍA-POSADA, 1992b: 6) y (2015: 9)

Lo que sería una “fusión [...] de tradición y vanguardia”, pero con lo que García-Posada denomina una “voz personal” (1983: 19-20)

Luis García Montero niega, asimismo, que Federico cultive el surrealismo. Alega que su producción está adscrita a una suerte de romanticismo-vanguardista, que huye del costumbrismo. A su modo de ver, tiene “la marca del romántico” (1996:40). Por eso García Montero realiza una relectura crítica de los estudiosos que se han dejado llevar por, a su modo de ver, malas interpretaciones, entre ellas la del costumbrismo. En mi opinión, pese a que la teoría que sostiene está bien argumentada, peca un poco de hacer demasiado caso a Federico, apoyándose en las cosas que nuestro autor decía; lo cual, como estamos diciendo, es un procedimiento erróneo, aunque él mismo abomine de ello pues denuesta las “interpretaciones rebuscadas [...] viendo en cada símbolo [...] un ejemplo rarísimo de su carácter, sólo explicable desde los laberintos psicoanalíticos y las frustraciones más insospechadas” (1996: 46).

Para Ángel Berenguer, Federico va tomando los elementos que le parecen más interesantes de los distintos movimientos literarios. Por tanto, este autor no defiende la adscripción total del genio granadino a ninguno de ellos, pero tampoco obvia las concomitancias existentes.

Nos señala que toma elementos de “la tradición simbolista” (1992: 2), de “la tradición naturalista” (1992: 6), “del *teatro del arte* [el subrayado es del autor]” (1992: 8)... por tanto, como “hereda conceptos [...] de varias formas” (1992: 10), donde se está refiriendo a los movimientos, concluye que “la tradición surrealista es solamente un proyecto” (1992: 3).

Los planteamientos de Berenguer son muy interesantes porque no se cierra en banda ante una sola posibilidad sino que abre el abanico al eclecticismo lorquiano.

En cuanto a la fusión de las artes que el poeta lleva a cabo, lo hace no porque aprendiera a hacerlo *ad-hoc*, ni por moda, ni por movimiento, ni por la época, ni siquiera por su circunstancia de andaluz, como varios autores apuntan.

Él fusiona, fuera de teorizaciones, por necesidad (por ejemplo de los decorados o los trajes de las obras, o por intento de expresión) o por casualidad (criarse en el ambiente que se crió, con profesor de música desde muy niño, amigos músicos y unas criadas –de ellas serán trasunto luego personajes de sus obras- con un amplio conocimiento de canciones populares y coplillas). Es así cómo su obra presenta una “unión entre las diferentes manifestaciones artísticas” (FERNÁNDEZ URTASUN, 2000: 529).

En la misma línea de investigación, sobre la negación de su adscripción al Surrealismo en su obra, surgen otras vertientes que se retrotraen a fuentes anteriores en el tiempo de las que ha bebido Federico y que en esta etapa neoyorquina resurgen. Por ejemplo Antonio Monegal nos habla de que si una parte de su obra es englobada dentro del surrealismo ha sido por “las dificultades para clasificar e interpretar estos textos”, pero lo importante para él no es el encasillarlos sino cómo se convierten en un elemento comunicador, pleno de recursos, y sobre todo con el elemento decisivo: “el misterio que el texto contiene” (MONEGAL, 1996: 14); a fin de cuentas, ver lo que la obra nos ofrece. Pues como él mismo nos dirá, de la obra lorquiana se puede resaltar “su capacidad para significar sin dar respuesta al misterio” (MONEGAL, 2000: 75). Pues se basa en los vacíos, en las ausencias, en los huecos. Es por eso que el receptor se encuentra en la obligación de hallar el sentido en la vorágine del sinsentido, considerando siempre que la unión de metáforas que nos ofrece tiene un sentido subyacente que se puede aprehender. Pues “El misterio [...] reside en la literalidad de la escritura” (MONEGAL, 2000:73).

La importancia de la palabra “misterio”, que Antonio Monegal ha utilizado con bastante recurrencia, es primaria, pues hacer referencia a ella nos lleva a un terreno que roza con lo siniestro, en el sentido de lo misterioso, lo oculto, aquello que se nos muestra solo a medias para que indagemos sobre su complejidad. Lo que a todo ser humano

alimenta un deseo de saber más: el “misterio máximo del amor y del dolor” (ZULETA, 1971: 190).

Y no sólo saber más sobre el mundo en el que vivimos, sino llegar un poco más allá e indagar en otras realidades. Guillermo Díaz-Plaja, al hablar de la poesía de Federico, extrapolable a toda su obra, nos dice que engloba tres mundos. El primero de ellos sería el de la realidad; el segundo el de lo etéreo, es decir, aquello que no se puede aprehender y que por tanto no se puede investigar; “pero hay un tercer mundo, acaso el más interesante, [...] el mundo del misterio de lo soñado, de lo entrevisto” (1948:72). De la constatación de los tres mundos podemos colegir que el real está a la vista, el etéreo puede adivinarse siempre detrás del real, y el misterioso es la otra cara de la moneda. O sea, son tres mundos que convergen en uno solo.

Y en consonancia con ese misterio que, por otra parte, tiene algo que ver con el misterio al que alude Marie Laffranque, que es el que podríamos denominar como género literario; se permite un juego de sentidos basado en la polisemia, al que también se adscribirá Margarita Ucelay, en este caso hablándonos de otra obra perteneciente al Ciclo Neoyorquino, que más adelante analizaremos con atención:

Reconocemos como acertada la acepción de Misterio para *Así que pasen cinco años*, entendiendo que Misterio es el nombre con el que se conocen las representaciones dramáticas medievales, alegorías de tema religioso (1989: 39),

que García-Posada relacionará con el auto sacramental, pues cree que Federico es “más deudor del auto sacramental que de la escuela surrealista” (1992: 16).

Claudio Guillén, será quien nos clarifique por desambiguación la polisemia que arriba señalé:

hay un concepto [...] que el poeta mismo proponía: el de misterio. La palabra connota aquello que experimentamos todos cuando participamos de las creaciones de Federico García Lorca, leyéndolas, oyéndolas, contemplándolas, adentrándonos en su espesura, su sugerencia y su gracia. Misterio: rito teatral, representación, sí: pero también [...] misterio primordial que no disipamos [...] pero que intuimos y entendemos, con la súbita emoción de lo clarísimo, como origen y fin íntimamente compartidos (1990: 125).

Es por esto, por la tan traída y llevada diatriba de cómo llamar al arte de Federico y dónde encasillarlo, que al final tras muchos debates se puede pensar que “se trata [...] de un problema de nomenclatura” (CRUZ, 1995: 81).

Donde vemos confirmada nuestra tesis que sostiene que la crítica se centra sobre todo en poner nombres a los movimientos para encasillarlos y poder así clasificarlos, sin caer en la cuenta de que muchas obras de diversos autores (en este caso Federico) son tan grandes que es imposible clasificarlas estrictamente sin dar lugar a huecos.

¿Y dónde situar a Federico?

Otros estudiosos se muestran más sigilosos a la hora de establecer un veredicto acerca de la diatriba. Martínez Nadal, por ejemplo, considera que en la obra de Federico hay, más que Surrealismo, reminiscencias culturales y vivenciales que están enmarcadas por una “lógica poética” (1980: 75); la misma que esgrimía Federico al defender su postura no surrealista.

Martínez Nadal concibe ciertos elementos surrealistas en la obra de García Lorca, pero pueden considerarse los que el mismo Surrealismo tomara como fuertes para su

nacimiento. Una suerte de raíz común que va más allá porque trasciende al mero movimiento, trasciende fronteras y lo convierte (o lo mantiene) en universal.

Por otra parte, también señala Martínez Nadal elementos vivenciales que no son reconocibles en presencia, pero sabemos que están camuflados, porque son prácticamente inevitables. Este planteamiento viene corroborado porque, si las obras fueran realmente autobiográficas, perderían lo que de universal tienen.

Pero es precisamente este universal, el que nos encontramos día tras día en nuestras vidas comunes, y todos y cada uno de nosotros, como personas, tenemos la posibilidad de toparnos con él. Como nos dice Ocaña, “Lo indecible, a veces, se encuentra en la realidad cotidiana” (2000: 344), y es por esto por lo que podemos ver ciertos elementos surrealistas en las obras de Federico, ya que, como dice Ocaña, “tienden a expresar una realidad superior o [...] ‘superrealidad’” (2000: 344).

Es decir, que la cotidianidad se convierte en superrealidad y es por ello por lo que a veces son visibles esos tientes surrealistas.

El profesor Sánchez Trigueros nos da cuenta de las parcelaciones no están hechas para Federico, ya que no se puede adscribir a una sola corriente, pues para él hay “dos Lorcas: uno experimentador, vanguardista [...] y otro realista de neta inspiración popular” (2005: 24).

Y, lo más importante, es que se están dando “simultáneamente [...], a la vez” (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2005: 25).

Y hablando de parcelaciones, con las que, como ya he indicado, no me encuentro muy cómoda, no hay que dejar de reseñar que, si bien se ha estudiado a Federico García Lorca como integrante de la Generación del 27, siempre se ha tendido a considerarle

portador de un estilo individual, teniendo en cuenta la ruptura de los paradigmas y sus características especiales.

Per sí que es cierto que este tratamiento generacional nos pone a García Lorca al nivel (*mutatis mutandis*) de sus cogeneracionarios y nos da a entender que sus subscripciones a movimientos como Surrealismo, Romanticismo y Parnasianismo no son reales en cuanto que individualizadas, pero sí lo son en cuanto que, en su conjunto, todos estos movimientos influyen en los autores del 27.

Se da una suerte de “cosmovisión colectiva” cuyas características son “la exaltación de lo elemental [...] lo vital, lo primario, lo pasional, lo instintivo, lo espontáneo, lo natural [...], la [...] intrasubjetividad” (BOUSOÑO, 1988: 61). Y, por supuesto, el rechazo por parte de todos a la pertenencia al Surrealismo, si bien quien más, quien menos, presenta en sus obras tintes relacionables con dicho movimiento.

Hasta aquí hemos comentado la diatriba que hay entre los defensores y los detractores del Surrealismo en Lorca, sin dejar de lado a aquellos que no toman postura al respecto.

Pero... ¿Qué es lo que podemos considerar como Surrealismo?

Agustín Sánchez Vidal estudia con profusión la relación entre Buñuel, Lorca y Dalí, en el libro homónimo que subtitula *El enigma sin fin*. En él leemos un parlamento de Buñuel hablando sobre el Surrealismo en cercana comunión con lo siniestro:

El surrealismo [...] anima [...] la realidad corriente con [...] símbolos ocultos, de vida extraña yacente en el fondo de nuestra subconciencia [sic] y que la inteligencia [...] había [...] llegado a suprimir [...]. Por eso es tan vital, está tan cerca de las fuentes primeras de la vida, del salvaje y el niño (*Apud* SÁNCHEZ VIDAL, 1988: 76).

Donde observamos cómo habla de la simbología y de la relación con lo primitivo, lo primigenio, lo cual, antropológicamente podemos verlo relacionado con dos vertientes: por una parte con la vertiente de lo instintivo, y por otra con lo inconsciente y con lo preconscious. En palabras de Freud, se diferencian entre sí y ambos de lo consciente. A grandes rasgos lo inconsciente estaría formado por aquellas instancias que se cumplen en el sujeto sin que este se percate de ellas; lo preconscious sería aquellas otras que, sin ser aún conscientes, pronto pasarán a ser consideradas como tales, pues el sujeto tiene consciencia de ellas. Pero de esto ya hablamos más arriba.

Así tenemos distintas definiciones de Surrealismo y diferentes acercamientos a este movimiento.

Alonso Valero nos habla del empleo del método paranoico-crítico daliniano, como una adhesión al Surrealismo francés. (Ver ALONSO VALERO, 2005). Esto nos puede resultar interesante en tanto en cuanto el Surrealismo no es una corriente estándar, sino que según los países en los que se manifiesta y el modo de hacerlo adopta distintas características que le darán forma y permitirán que se encuadre adecuadamente donde le pertenezca; si bien es verdad que resulta común a todos los países, según Alonso Valero “la voluntad de destrucción del efecto estético con la revelación de lo siniestro” (2014a: 65).

Por otra parte, no hay que dejar de lado las influencias de ida y vuelta entre Lorca, Dalí, Buñuel. Aunque este último denostara las cosas “del García”, como él mismo decía, llegando incluso a decir que Federico era “dos asquerosos”, porque era un asqueroso y encima era de La Asquerosa (Fuentevaqueros). (Ver SÁNCHEZ VIDAL, 1988).

A pesar de todo esto, como dirá Sánchez Vidal “Buñuel [no] hubiera negado a Lorca su capacidad para acceder al surrealismo de haber conocido *Viaje a la luna*” (1988: 143).

Volviendo al Surrealismo de Lorca, y a las polémicas generadas; podemos decir, rompiendo una lanza a favor del eclecticismo que vengo defendiendo, ya que existieron y existen diferentes tipos de Surrealismo, Federico tiene la oportunidad de adherirse, percatándose y sin hacerlo, a la estética surrealista de un modo ecléctico. Es decir, que no hay que hablar tanto del movimiento surrealista como de la estética surrealista cuando se intente averiguar dónde queda nuestro poeta.

De nuevo estimo oportuno retomar lo que hemos visto hasta ahora, antes de pasar al siguiente punto.

Nos encontramos en la tesitura de que Federico García Lorca es un artista con toda la implicación que el término conlleva. Por ello he resaltado que utilizar para estudiar su trayectoria literaria elementos biográficos que nos parcelen la visión de conjunto me parece muy reduccionista, si bien es verdad que, como en todos los casos, la vida influye de un modo u otro en la obra de todos los artistas, por tanto hay que saber cómo acercarse a su biografía para que nos aporte, en lugar de que nos reduzca el campo de visión.

Por otra parte hemos visto que junto a esa pequeña influencia de vida, que se imbrica con la obra y que no siempre es representación fidedigna de la realidad vivencial, el bagaje cultural de Federico ejerce un gran peso en toda su producción. Así, podemos constatar cómo García Lorca bebe de muy diversas fuentes tanto clásicas como contemporáneas, para crear un elemento ecléctico que conformará una obra de arte.

Es por eso por lo que prefiero no posicionarme en la visión de Lorca como surrealista o como detractor del movimiento, sino que apelo a su libertad de creación para elegir de aquí y allá aquellos elementos que mejor le convengan para el caso.

Pero más que autobiográfico, surrealista, romántico, clásico o simbolista, Federico García Lorca es un poeta de lo siniestro. Su obra completa, desde sus dibujos hasta su música, está tachonada de elementos que nos indican un trasfondo que nos envuelve en un misterio primitivo y aún no resuelto, común y universal.

Si bien es cierto que pasa por diferentes etapas, en las que los elementos más cercanos a uno u otro movimiento se ven más acentuados, Federico, el artista, siempre está por encima de todo ello y no se presta a reduccionismos.

Otro movimiento que ha sido propuesto por Francisco Umbral para adscribir a Federico, aparte de señalar su pertenencia a un surrealismo *sui generis*, de contagio, como arriba apuntamos, ha sido el Malditismo. Esta propuesta no ha tenido mucha aceptación entre la crítica.

Es el malditismo un submovimiento del Romanticismo, fundamentalmente en su vertiente francesa, cuyos principales exponentes fueron Boudelaire y Rimbaud. El poeta maldito se caracteriza por su prurito autodestructivo que le sirve en su creación, y será este el que le lleve a la búsqueda de la oscuridad y del caos. En este caos no puede reinar la pureza y la perfección, sino que viene “presidido por el *daimôn*” (1975: 22).

Ese demonio será lo que Umbral ponga en paralelo con el Duende al que alude Lorca en su conferencia, pero dando un paso más y llevándolo a lo infernal. Y así mismo nos lo dice: “Lorca habla del duende como Baudelaire habla del demonio” (1975: 27).

Es en este punto donde considero, como muchos críticos, que a Francisco Umbral se le escapa de las manos el tema del posible malditismo de Lorca, pues si bien fundamenta correctamente con paralelismos entre la obra de Federico y las de autores encuadrados en esta corriente, al sacar de quicio el argumento, pierde credibilidad.

Envuelve a García Lorca en lo que él denomina un “estado luciferino” que proviene del desdoblamiento de la personalidad que provoca “la exacerbación de lo instintivo” (1975: 31).

A mi modo de ver es cierto que el cultivo de lo instintivo puede llevar a ese desdoblamiento que Umbral nos reseña, pero en mi opinión sería la objetivación (por universal) de la subjetivación. Por tanto es algo desconocido y algo que no puede ser bueno, a pesar de ser común al todo hombre por su condición de ser humano. Es quizá la lucha entre la realidad interna del hombre y las trabas que ponen las convenciones (sociales, religiosas, morales), las que de la luz de la objetividad pasan a considerarse la sombra de lo universal subyacente.

Será por tanto, según Umbral, que “García Lorca [...] vivirá en casi continuo desdoblamiento. [...] Por eso es un desgarrado interior, [...] un verdadero poeta maldito” (1975: 32).

Desdoblamiento entre la convención y lo instintivo que es doloroso y demoníaco, según la visión de Francisco Umbral. Es curioso cómo Umbral demoniza lo instintivo, las pulsiones comunes a los seres vivos. Porque se mantiene en la idea de que el hombre tiene dos caras: la de la luz, lo objetivo; y la de la sombra, lo subjetivo-objetivado, es decir, lo instintivo; y que estas dos caras están en continua lucha de dominio. Si domina la oscura, nos encontramos ante el malditismo, porque está muy cercana al Diablo, a su modo de ver.

Por eso dice: “llamo a Lorca maldito en función de su emparentamiento [...] con las fuerzas del mal” (1975: 59). Aseveración que, a mi modo de ver, es un tanto exagerada.

Uno de los pocos críticos que refuerzan la teoría de Federico como poeta maldito es Miguel García-Posada, para quien “lo fue en bastantes sentidos [...] como lo fueron Baudelaire, Lautréamont o Rimbaud” (1996: 21-22).

Después de la explicación sobre las diferentes vertientes a las que se puede adscribir Federico García Lorca, según que autores, volvemos a centrarnos en *Poeta en Nueva York*, una de las manifestaciones de la parte de su obra encuadrada a efectos de estudio en el “Ciclo Neoyorquino” que cumple los requisitos necesarios para ser constituida en un clásico de la Literatura.

De todos es conocido que la buena poesía se actualiza con cada lectura, pero en el caso de esta obra ese fenómeno es susceptible de ser elevado al máximo exponente por una sencilla razón: porque el texto que se nos ofrece es una sucesión de imágenes que el lector se va creando en su mente a medida que va leyendo.

¿Cuáles son las instancias que favorecen esa creación? En primer lugar, cómo no, el texto. Pero no menos importante es el estado de ánimo con que el lector se enfrente a él, y de mucha ayuda será el bagaje cultural que se posea. Todo esto, hace que este poemario sea capaz de causar diferentes emociones.

¿Cómo se puede llamar sino obra maestra a un libro que se actualiza con cada lectura?

En ese aspecto García Lorca fue capaz de traspasar el límite que las formas tradicionales marcaran, llegó hasta donde reinaba la muerte y ha conseguido vencerla con su obra.

Nueva manera espiritualista

Y desde ahí será desde donde entronquemos con la *nueva manera espiritualista* que García Lorca señala en su carta a Sebastià Gasch. (Ver GARCÍA LORCA, 1997c).

Por tanto, se establece una comunicación espiritual (entre espíritus), entendiendo por espíritu el centro capaz de recibir y crear una obra de arte.

Como ya hemos señalado, a partir de 1928, se produce una nueva orientación en la producción de Federico, que encontrará su máximo exponente a partir del viaje a Nueva York y la gestación del poemario *Poeta en Nueva York*. Es un discurso nuevo que se manifiesta en la prosa y en el teatro como escena privilegiada pues en este se puede ver en primera persona este acto suicida de abrirse las venas. Lo cual nos hablaría de que esta *nueva manera espiritualista* se sustenta sobre la base de la libertad, la evasión y el suicidio en sentido figurado, en el sentido de abrirse las venas. Del instinto se convoca a la inspiración y esta se convertirá en virtuosismo. Un virtuosismo que también puede estar presente (de hecho lo está) en el Surrealismo no exento de técnica. Es por eso que en la carta dirigida a Sebastià Gasch lo deja muy claro: “¡ojo!, ¡ojo!” (1997c:27).

En esta misma línea, Dennis nos habla de el giro que se produce en la obra de Lorca, pues la estética de sus obras cambian por completo en “su ‘nueva manera espiritualista’ que cuajará en los textos redactados en Nueva York” (2000: 147).

Pues Lorca “habla de [...] ‘un modo espiritualista’, que define como una reacción mediante la cual las imágenes [...] vienen [...] dadas [...] ‘por el inconsciente [...]’” (ALONSO, 2005: 76).

Reacción de Federico ante el inconsciente que Alonso considera que “entiende la inspiración al modo romántico como un don inefable” (ALONSO, 2005: 78) lo cual

estaría bastante alejado del Surrealismo. Pero hay que andarse con pies de plomo porque lo inconsciente no tiene por qué tener que ver con lo automático.

Sin embargo la inspiración toca a la puerta del yo primigenio con el que establece conexión el sujeto como si fuera arrebatado a una suerte de éxtasis en el que es capaz de crear. Acabado ese éxtasis, acabada la creación.

Así, podemos atrevernos a indicar que esta *nueva manera espiritualista* de la que habla a Sebastià Gasch en su carta, no es algo individual, sino un movimiento que se estaba gestando en el ambiente favorecido por la necesidad de evasión provocada por la Primera Guerra Mundial.

Las respuestas a la coyuntura son de distinta índole, pero en todas se observa ese deseo escapista. Un deseo que no siempre se resuelve de igual modo: unas veces lo hace mediante una evasión exterior, otras mediante una introspección, aun otras provoca una reacción violenta de choque donde las desgracias se hacen menores si se ven junto a otras de mayor magnitud, etcétera...

Como hemos dicho, una nueva manera que no se basa en la escritura automática, sino en la elaboración consciente. García Lorca que, pese a escribir desde el alma, no lo hace por impulsos, y así mismo nos lo hace ver Juan Marichal cuando nos dice que decir que presenta “un irracionalismo *desmelenado* [el subrayado es del autor]” es erróneo, en tanto en cuanto, como él mismo dice, elabora sus textos, los corrige, y no vienen dados por “turbios impulsos, sino [...] por la lucidez creadora” (1989: 24).

Es con esta nueva instancia, con esta “nueva verdad poética” (Ver ALONSO, 2005) con la que se creará un punto de partida mediante la desarticulación textual y a través de lo siniestro.

Siguiendo a la profesora Alonso Valero, decimos que lo siniestro puede considerarse una nueva categoría de estudio, como tal, aunque ya se utilizara en el Romanticismo y Freud la desarrollara en uno de sus escritos, que reescribe lo bello y lo sublime.

Es por eso que en la ya mencionada conferencia “Juego y Teoría del Duende” se nos presenta la venida del mismo, lo cual significa la posibilidad de creación, relacionada con la lucha con la agonía, con la tragedia, todo imbricado en un ambiente de resonancias siniestras.

Por otra parte se menciona el arte de la decadencia, la putrefacción, lo fisiológico que se hace patente y se presenta en primera instancia en lugar de esconderlo. La escatología más pura nos lleva al conocimiento de la realidad pues es realmente la muestra de la esencia del ser humano. Un ser humano corruptible físicamente, que se corromperá inexorablemente, que será habitado por gusanos y esa es la visión de futuro más real que se puede tener de uno mismo. Pero, obsérvese cómo esa visión nos la solemos quitar de la mente y construimos diversas ilusiones futuribles, sin tener en cuenta que la inexorabilidad de la muerte y su decrepitud (anterior y posterior) es lo único seguro.

Ya en diferentes momentos de su obra, y de forma llamativa en el *Diván del Tamarit* se nos deja entrever el binomio que forman el Deseo (amoroso, pero también vital) y la muerte, que no hace otra cosa sino traer a las mentes la famosa pareja de Eros y Thanatos tan recurrente desde la época grecolatina, topoi que, como apunté más arriba, Federico tamiza y le da un nuevo sentido, pues no hay amor hasta la muerte ni muerte por amor, sino que la verdad sólo se sabe tras la muerte y esa verdad que señala al amor también tendrá en ella su conocimiento.

Lo cual nos está introduciendo en el ámbito de lo siniestro; un ámbito del que dice Alonso Valero que se produce con mayor virulencia a finales de los años veinte, pues con las Vanguardias surge el intento de destruir el arte. Será “ese anhelo de destrucción del arte [...] tiene [...] la voluntad de [...] la revelación de lo siniestro” (ALONSO VALERO, 2005: 119).

Instancia que compara con lo bello y lo sublime, poniéndolo en contraposición con lo siniestro, tomando la definición kantiana de lo sublime; sin embargo se acerca a la hegeliana dado que Hegel va en contra de Kant diciendo que lo sublime sí que se puede adecuar a lo siniestro en cuanto contrario a lo bello. Pero lo siniestro no tiene por qué no ser bello. El hecho de absolutizar (convertir estas categorías en absolutos) y hablar de ellas como axiomas es un tanto erróneo.

Para hablar de lo sublime, tenemos que definirlo, no tanto en cuanto absoluto, cosa que hicimos más arriba, dando cuenta de su condición de exlímite, sino en cuanto todo que engloba a una parte que será en la que nos centremos: la de lo siniestro. Así, podemos recoger la definición de Nietzsche, quien nos dice:

“lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo” (NIETZSCHE, 1993 [1886]: 38).

En este caso Nietzsche nos está poniendo sobre la mesa dos estados estéticos, cada uno con su definición, pero en los dos lo que más importa son sus funciones. Es decir: lo sublime nace de lo espantoso, algo no soportable por el ser humano que quiere someterlo y lo convierte en sublime. Lo cómico, así mismo, nace de lo absurdo, después de haber pasado por un tamiz. Lo cual nos deja entrever que estas categorías estéticas no son sino subcategorías o categorías-hija nacidas de las categorías-madre que serían la de lo espantoso y lo absurdo. Obsérvese como estas dos son insoportables para el ser humano

en tanto en cuanto pueden derivar en locura. Que el hombre realice estas cosas a modo de salvaguarda de su salud le es muy lícito, en tanto en cuanto creación de nuevas instancias plausibles y aplaudibles.

No hay que olvidar que mi lectura de lo trágico a lo que se refiere Nietzsche es desde la visión del final inevitable del que no se puede huir, previa diferenciación con lo *tragédico* ya aludida.

Es una tragedia en sí saber que estamos abocados a la muerte y que eso se cumplirá de un modo inexorable, pues “Lo trágico [...] supone [...] una afirmación sin reservas de la vida” (ALONSO VALERO, 2005: 85), precisamente por el hecho de que es lo que al final se va a perder, es lo que Andrés Soria Olmedo nos dice al hablar de límites: la cantidad de límites existentes es amplia, pero hay que contar con “el límite último que es la muerte” (1999: 215).

Volviendo al ámbito de lo siniestro y a su relación con lo sublime, lo grotesco, lo cómico..., es necesario reseñar a Gianni Carchia cuando nos dice que lo siniestro es una categoría “intermedia entre [...] lo sublime y [...] lo grotesco” (1994: 25). Por tanto nos acerca lo siniestro a lo sublime, en contra de las tan aprehendidas ideas de que lo sublime era lo bello elevado a la enésima potencia cuando nada más lejos de la realidad porque, si nos dejamos llevar por la etimología, observamos que sublime es aquello que está por debajo del límite, como apunté, por lo tanto, nos podemos sentir con la libertad de considerar sublime no sólo lo excelso sino también lo que está por debajo, como sería lo siniestro.

Eugenio Trías también es partidario de romper los límites y sitúa esta categoría en los “abismos de excelsitud y horror”, es decir entre lo positivo sublimado y lo negativo,

también sublimado. Así se produce lo que Trías denominará una transición “entre [...] lo sublime y [...] lo siniestro” (1982: 72).

Para Alonso Valero, en

García Lorca [...] lo bello y lo sublime [...] se reescriben desde lo siniestro [...]. Al desinterés del espectador frente a la obra de arte bella, se opone [...] la creciente peligrosidad de la experiencia del artista, para quien el arte es una promesa de felicidad pero también un *gran riesgo* que acabará *enfrentándolo con el terror* [los subrayados son míos] (2005: 111).

De aquí lo importante y reseñable es esa relación que hay entre la obra de arte en su creación con la agonía, con la lucha para que esta toque a su fin y solo será en ese fin cuando se pueda observar la obra como algo bello, como algo que trasciende ya esos momentos de creación que, ante el resultado obtenido, se olvidan. Y son esos momentos arriesgados que derivan en terror, los que conseguirán que la obra de arte sea eso: arte.

Como es arte, donde se puede constatar la presencia de la belleza y de lo siniestro, el poema “Preludio” de Federico al que alude Francisco Umbral: (Ver UMBRAL, 1975: 67).

Y esta angustia mía,
para hacerla viva,
he de decorarla
con rojas sonrisas

Sobre él nos hace un comentario que no tiene desperdicio y que por eso reseño: “Las rojas sonrisas decorativas han engañado [...]. Y así ha nacido la imagen de un

Federico falso” (UMBRAL, 1975: 67). Porque bajo esas sonrisas *rojas* no hay nada bello ni festivo. Pueden ser rojas de sangre, con lo cual nos encontraríamos en el ámbito de lo siniestro, que se corrobora por esa intención de hacer viva la angustia; y no viva en el sentido de pasar de la angustia apocadora a la vitalidad olvidadiza y superficial, sino que va más profundamente y lo que quiere hacer es que la angustia se personifique con una sonrisa siniestra.

Y dicho todo esto, cabe preguntarse ¿cómo reacciona el receptor ante un estímulo que se considera siniestro?

Pues las reacciones serán diferentes según el grado de sensibilidad que el mismo posea. Fundamentalmente se comprenden en la expulsión de fluidos corporales, y en la exhalación de sonidos.

Obsérvese que ambas respuestas no son otra cosa que una defensa ante una hostilidad que se presenta, y que acontecen de forma instintiva. Antropológicamente hablando, se remontan al principio de los tiempos, pero también las podemos constatar en un estudio biológico; es decir que no solo el ser humano reacciona ante lo siniestro, sino que todos los animales lo hacen; la cuestión es que la constatación de lo siniestro es convencional y depende del raciocinio para llevarse a cabo. Pero esto no quita que entre los animales también se den reacciones a experiencias que desde nuestra posición podamos definir como siniestras.

Retomando, en la exhalación de sonidos podemos determinar la existencia de al menos dos que se relacionarían con las reacciones ante un estímulo que calificaríamos de siniestro. Por una parte está el gemido y por otra el grito. La diferencia entre uno y otro estriba fundamentalmente en la intensidad y en la vulnerabilidad del padeciente. Esto es: a mayor fuerza sonora, mayor capacidad para enfrentarse a lo siniestro.

Sobre el grito Berenguer Carisomo nos dice que “es el espíritu mismo” (1969: 72) el que se manifiesta.

Esto nos lleva al ámbito de las supersticiones y las ideas primitivas, pues Berenguer Carisomo nos habla de sacar el alma por medio de la exhalación. Alma que ya estaría en el estornudo, que puede relacionarse con lo cómico; en el suspiro, relacionable con lo trágico y en el grito, que enlazaría con lo siniestro.

¿Y cómo se consigue que lo siniestro esté presente en la obra de arte?

Existen distintos recursos, y Alonso Valero nos señala: “los cortes de sentido en el discurso, la ruptura de la continuidad semántica [...] es un recurso adecuado [para] [...] dar cuenta de lo siniestro” (2005: 74).

Ante esto no debemos olvidar que hemos decidido partir de la base de ese *turning point* de Federico, pero que eso no significa que en el resto de su obra no haya estos elementos de lo siniestro; si bien es verdad que se acusa más el golpe en las manifestaciones artísticas que parten de 1928.

Ante estos elementos que nos ponen de frente a lo siniestro tenemos una instancia que los refuerza como tales. Esto sucede “Si el artista pretende situarse en el terreno de la realidad común [...] el efecto siniestro se multiplica” (ALONSO VALERO, 2005: 78).

Esto no es por otra razón que por el hecho de que el pacto narrativo que se realiza tácitamente entre autor y lector/es, en el que se da por sentado que lo que tiene este entre manos es ficción creada por aquel, se tambalea desde el momento en que el lector llega a dudar de si lo que está leyendo es realidad o es ficción. Y es ese escalón que en sí ya es un tanto siniestro en la vida real lo que nos hace pensar que, si los acontecimientos leídos fuesen reales, cuán siniestros serían.

Otro de los recursos que utiliza Federico, y que nos señala Alonso es “la incertidumbre de no poder averiguar si estamos en el mundo real o en el imaginario, [...] lo siniestro se engarza siempre a lo familiar”.

Ejemplo claro de la siniestralidad según yo vengo defendiendo y como dice la profesora Alonso Valero: “pensemos [...] en *El Público*, *Así que pasen cinco años* o [...] los poemas en prosa de García Lorca que [...] son un continuo traer a presencia lo siniestro” (2005: 102).

Lo siniestro que no es otra cosa que esa “tensión entre familiaridad y extrañeza” (MOREIRAS, 1991: 109) que provoca un sentimiento de defensa ante una situación de malestar.

Encarnación Alonso Valero nos da cuenta de que “la crítica suele establecer [...] continuidad entre los diálogos, los poemas en prosa y el llamado ‘teatro imposible’” (2005: 103). Donde observamos que la continuidad no es sino temática y esa temática está relacionada con el ámbito de lo siniestro.

Porque, según Urara Nagafuchi, la razón de ser de Lorca está precisamente en lo medieval. Una España medieval donde la muerte está presente, donde el rito, el mito y lo eclesiástico se daban la mano; donde lo siniestro campaba a sus anchas precisamente por ese afán de ser silenciado. “Lorca pensaba que era necesario volver a las raíces de la España medieval”. (2014: 217).

Y es precisamente por esa idea que podemos pensar propia de Federico, ni inculcada ni inspirada por el ambiente circundante, por lo que podemos decir que nuestro genio granadino tenía una manera muy particular de ver el mundo (real o figurado) y de reflejarlo figurativamente.

Que “la mirada de[...] Lorca retiene imágenes que [...] se quedan ancladas en su mundo interior” (SORIA OLMEDO, 1991: 61-62) significa que todo aquello que él aprehende lo filtra por el tamiz de su sensibilidad y de ahí es de donde las sacará de nuevo para crear mediante ellas una nueva realidad que podemos sentir como real porque es en sus vivencias en las que está basada.

Y en un momento como es el de los años treinta, en el cual la inquietud por lo que hay después de la muerte vuelve a tomar fuerza, en esa idea medievalizante que nos señalaba Nagafuchi, corregida y aumentada por el Romanticismo, podemos decir que Federico encuentra su máximo exponente.

Como digo, es en los años treinta donde se piensa no solo en la muerte sino el destino de los muertos; dónde van después del momento final. Fuente en la que la siniestralidad está patente en su más amplio espectro, es de la que bebe Lorca. Así, Miguel García-Posada nos describe el sentir general hacia la muerte y lo que la rodea: “Cuando se mira un sepulcro, se adivina el cadáver en su interior sin encías, lleno de sabandijas [...] o sonriendo satánicamente” (1978: 116). Donde la siniestralidad está servida. En este caso reflejada por ese querer ir más allá de lo que se está viendo, para ahondar en lo que puede haber detrás, que es precisamente lo siniestro.

Se trata de esa curiosidad picante que nos acontece a todo ser humano cuando nos enfrentamos a lo prohibido. Ese deseo de traspasar las barreras que nos separan de lo desconocido y que lo magnifican como tal; esa idea de hacer oídos sordos a todo atisbo de sensatez y aventurarse en la tarea de cumplir con el deseo, de llegar más allá.

Para ejemplificar con una circunstancia que es reconocible por todo ser humano, en cuanto universal, me permito compararlo con un diente de leche que se mueve. Aunque realmente le duela, el niño no puede evitar toqueteárselo y moverlo para que

finalmente se le caiga. Incluso llega a considerar el dolor como “dolor gustoso”, que es aquél que, en su justa medida, podría decirse que produce placer.

Placer que, unido a la sensación de poder y dominio que se ejerce en primera instancia sobre el diente para que se caiga y en segundo lugar, y no menos importante sobre uno mismo y los miedos que pueden venir aparejados al hecho de la caída del diente, se convierten en ese inacabable toqueteo hasta que por fin, cae.

Llegados a este punto, veo interesante retomar lo que hemos dicho hasta ahora. Como hemos visto, Federico experimentó un cambio en su escritura alrededor de 1928. Nos hemos centrado sobre todo en ese cambio, que le impulsó a desarrollar una “nueva manera espiritualista”, le hizo beber de las fuentes del Surrealismo y siguió utilizando recursos literarios clásicos de diversas épocas, lo que es un alarde de cultura.

Pero si hay un cambio, tendremos que decir que había una situación primaria conforme a la que se ha producido dicho cambio. Es decir, que Federico ha variado su *modus scribendi*.

A este respecto, podemos considerar una instancia de suma importancia que no hay que dejar pasar de largo porque ha sido también foco de discusiones entre diferentes expertos en la materia, mostrando opiniones encontradas al respecto. Me refiero a la idea de la evolución de Federico García Lorca.

Una corriente muy extendida es que en Federico podemos observar una evolución lineal. Esto es: él parte de una forma de escribir que va siendo mejorada a medida que pasa el tiempo. Muchos dicen que su última obra teatral (completa y publicada) *La casa de Bernarda Alba*, es la mejor de su carrera y que la muerte la truncó en el cénit, cuando seguramente iba a seguir evolucionando a mejor. Un ejemplo de ellos es Andrew A.

Anderson: “la obra maestra consagrada que parece poner fin y marcar la cumbre de la carrera literaria lorquiana, [...] *La casa de Bernarda Alba*” (1986: 131-132).

Lo que los autores que defienden esto no tienen en cuenta es que Federico no iba escribiendo pieza a pieza, sino que tenía unas cuantas empezadas al mismo tiempo y todas eran de temas y estilos diferentes, en una “maraña de recurrencias circulares, de temas obsesivos, de símbolos persistentes que aparecen y se sumergen y reaparecen” (VALENTE, 1976: 191-192).

Por tanto, creemos importante señalar que la idea de evolución lineal en Federico es algo superado y periclitado a la luz de su obra. Y como dice Christoph Eich, “Su naturaleza discontinua [...] no puede reducirse a una línea recta” (1958: 58).

Al respecto nos dice Claudio Guillén:

Creo que es un error atribuir a la carrera de Federico un modelo evolutivo de origen biológico [...] unilinear, [sic] [...] irreversible. Las fases de pura experimentación no borran [...] el cultivo de formas tradicionales (GUILLÉN, Claudio, 1990: 223).

Porque pensar de este modo es cerrar la perspectiva y volver a encasillar, lo que Francisco García Lorca califica como un error, ya que “Federico, [...] procede [...] por una continuada metamorfosis” (GARCÍA LORCA, Francisco, 1980: 373)

El profesor Sánchez Trigueros nos dice a este respecto, hablando fundamentalmente del teatro lorquiano:

el proceso de aprendizaje, desarrollo y éxito teatral del genio granadino no obedeció precisamente a un objetivo de depuración lineal y progresiva [...]: Federico García Lorca es un artista que simultáneamente tantea entre muy diversos estilos, y a la vez que está reafirmando el teatro de la tradición [...] perfila un tipo de comedia imposible que [...] pone en entredicho a aquel teatro [...] [y] [...] propone su absoluta destrucción; pero en la práctica diaria de su autor son teatros coexistentes (1998: 88).

No obstante, si consideramos que en la manera de escribir pudo haber una evolución, en el sentido de un progreso en los recursos del lenguaje y en la apelación al receptor, podríamos decir que sí se produjo.

Pero eso es algo natural, yo no hablaría tanto de evolución en ese caso, como de maduración en su forma de escribir hasta alcanzar “un lenguaje más directo y eficaz” (GIL, 1975: 13); aparte de que los tiempos van cambiando y Federico, como todas las personas que viven en un momento histórico, se iba adaptando a las novedades; pero siempre sin perder esa esencia, que es lo que de él nos cautiva.

Así que, si admitimos ese cambio en Federico, habremos de decir como dice Gómez Torres que “La trayectoria lorquiana describe [...] una espiral que gira” (2005: 82).

Sabemos que la última obra completa y publicada, como hemos dicho más arriba, es *La casa de Bernarda Alba*; pero pocas fuentes recogen cuál fue la primera composición de Federico. Un poema.

Para acercarnos a dicho poema, tenemos que recurrir a quien le vio engendrarlo: su hermano Francisco, quien nos dice acerca del mismo: “puedo asegurar con absoluta certeza que es el primero que Federico escribió” (GARCÍA LORCA, Francisco, 1980: 162).

El interés de este poema no estriba solo en que fuera su primera composición poética, que también es reseñable, ni que sea un poema del que apenas se habla, cosa que no deja de ser de mi agrado, pues me inclino por las cosas más ocultas, de ahí mi gusto por lo siniestro.

Y efectivamente a esto es a lo que se debe la reseña de este poema, a lo siniestro que ya encontramos patente desde su primera manifestación.

Así termina dicho poema:

*“Y aquel que recorra la enorme llanura
Sin soñar pensando en el más allá
Que se quede blanco sobre la blanca albura
O que un cuervo horrible lo trague voraz”*

(GARCÍA LORCA, Francisco, 1980:162)

donde le pronostica a aquel que no sueña un final blanco o negro. Quizá en esto está unida la idea de que el sueño es el motor de la vida y que el que no sueña no puede colorearla, pues según se dice en el poema

*El mundo imponente sigue su carrera
Los hombres son en él incidente banal
los sueños es la vida de sabios y de amantes
El que sueña se adueña de una luz fantasmal”*

(GARCÍA LORCA, Francisco, 1980: 162).

Por tanto, el que no sueña no es sabio ni amante así que no vive pero se libra, por otra parte de esa luz fantasmal que liga una vida plena a la muerte. Obsérvese que, como

hemos dicho, Federico utiliza el ámbito de lo siniestro para ambientar el poema. Al respecto nos dirá Francisco: “el poeta adolescente depara[...] en su primer poema tan dramático acabamiento para los reacios al sueño” (GARCÍA LORCA, Francisco. 1980: 162).

Lo cual tiene profundas reminiscencias con las nanas en la interpretación de su hermano.

Los juegos de Federico

Otro tema que no hay que dejar pasar de largo es la costumbre de Federico de dar por hecho y terminado lo que estaba en su mente, no necesariamente escrito.

El optimismo tan celebrado por sus contemporáneos de García Lorca o quizá la idea de que realmente ya estaba hecho, podía ser su germen. Esto ha dejado muchas falsas pistas a distintos estudiosos que buscan manuscritos de obras que, según Francisco, estaban “terminadas” sólo en la mente del autor.

También hemos de andarnos con pies de plomo a la hora de tomar al pie de la letra los subtítulos explicativos de las diferentes obras teatrales, o las advertencias del autor, dado que, a la hora de establecer una crítica sobre ellas, muchos estudiosos se centran en el hecho de que *La casa de Bernarda Alba* es un “documental fotográfico” y tiene que serlo porque García Lorca así lo dejó escrito.

Lo que García Lorca *pensara o dijera* [los subrayados son suyos] sobre [...] sus obras [...], puede ser esclarecedor [...], pero la experiencia muestra que no hay por qué aceptarlo *ad pedem litterae* (RUBIA BARCIA, 1975: 384).

Berenguer Carisomo nos asegura: “Yo conozco muy bien la regla que enseña a no fiarse [...] de las [...] declaraciones de los autores” (1969: 75).

Con lo cual confirma nuestra teoría acerca de que al poeta no hay que hacerle mucho caso y hay que tomar como arte todo lo que dice. Aunque tenga atisbo de realidad, y aunque, en muchas ocasiones, pueda ser real.

Por eso mismo considero que, por ser un artista, Federico se permitía darse el gusto de incluir juegos verbales o semánticos que en alguna ocasión eran guiños para una o varias personas concretas, y en alguna otra, eran pequeños juegos que tenía consigo mismo. Como nos dice Jorge Guillén: “Federico [...] jugaba, jugaba a sus juegos de muchacho y de poeta con las cosas y con las frases” (1986: 21).

Federico, más que otra cosa, era un artista nato y un virtuoso de la palabra-imagen. Es por ello que no pierde oportunidad para realizar juegos con ella. Para divertirse a sí y a sus amigos. Tanto hablados como escritos, estos últimos han sembrado la duda para los críticos biografistas que quieren seguir al pie de la letra los textos de García Lorca.

Para afirmar esto parto de la base del silogismo erróneo que siempre se ha dado como cierto. O mejor aún, un silogismo que es cierto en su base pero que se ha interpretado de forma errónea: Un artista crea un mensaje para que este sea recibido. Cierto, pero... ¿quién es el receptor? Inmediatamente se piensa que el receptor ha de ser una tercera persona, dado que el motivo de publicar una obra es darla a conocer al público; su propio nombre lo indica.

Pero Federico consideraba que publicar era “matar” lo publicado. No sólo en esta reacción a la publicación por parte de García Lorca me baso, pues sería un argumento de poco peso, apoyado por la biografía de nuestro autor, cosa que tampoco se ha de tomar

como crucial, pues precisamente estoy diciendo que Federico jugaba con todo y con todos. Lo único que puedo decir es que hay que comprender que el error de base del silogismo es no concebir que el artista también escriba/pinte/componga para sí, y que en muchas ocasiones el público es un reflejo de su ego desdoblado.

Así jugaba Federico; escribiendo y diciendo cosas, para sí y para el resto “fiel a sus juegos” (GUILLÉN, Jorge, 1986: 70) que, o bien las pensaba realmente o eran literatura, puro arte. Pues Lorca juega con el arte. Crea y lo disfruta, para él la creación es parte de su vida y como tal se sirve de ella:

“Lorca se entretiene jugando. Juega con las cosas, con las formas [...] los juegos lorquianos, implicando las estructuras ya predibujadas, explicitan estas mismas estructuras. Como quien juega, anticipa el poeta lo que [...] habrá de hacerse realidad” (EICH, 1958: 53).

Pero no en todas las ocasiones estos juegos del artista corresponden con un estado de ánimo alegre;

Lorca [...] Parece [...] como si tuviese miedo a [...] dejar la infancia [...]. Y este miedo nunca habría de abandonarle [...].

Pero junto a ese miedo, poseía y conservó Lorca en sus manos el mundo de la magia y del juego, el mundo embrujado de la poesía. (EICH, 1958: 56-57),

que enlaza con lo que arriba apunté que decía Freud sobre la poesía y el juego.

En este particular André Bellamich es muy claro. Frente a aquellos que conciben el biografismo como la mejor manera de acercarse a la obra de Lorca, Bellamich ve

“anécdotas que [...] nos dan la sensación de que nos acercan a la persona viva del poeta [...] no explican nada” (2000: 65), pues no pueden tomarse al pie de la letra, sino que son referencias que pudieron influir en su obra, pero hechas literatura.

No obstante, Federico era uno y múltiple pues “lo que Lorca dice depende [...] del interlocutor a quien se dirige. Cada uno tiene su Lorca” (BELLAMICH, 2000: 66). Pero esto no significa que Lorca impostara su personalidad dependiendo de con quién estuviera. No. Federico jugaba con todo y con todos, hasta consigo mismo. Él no mentía: creaba. Por ello, todas las voces que de Lorca escuchamos son sinceras y verdaderas. Pertenecen a la multiplicidad de caras del arte.

Será esa multiplicidad de caras la que reivindique Umbral cuando nos diga que el desdoblamiento que presenta Federico al mostrarse como persona alegre, lo que Umbral denomina “la farsa del desenfado” (1975: 183), cuando en realidad no lo era, pues esto es lo que demuestra con su obra.

Aprovecha este planteamiento para llevárselo a su terreno y corroborar su teoría del malditismo: “Este vivir en farsa, esta doble vida, esta suerte de histrionismo es algo característico del *maudit*” (1975: 184). Y rizando aún más el rizo, Umbral deriva la dedicación de Lorca al teatro como una suerte de terapia para mostrar a las claras el sentimiento ocultado. Así determina el gusto de Federico por el teatro como “motivación psicológica” (1975: 188), donde exteriorizar su malditismo.

En cuanto a los juegos que hacía Federico tanto para consigo mismo como para los demás, Francisco García Lorca, hablando de *Impresiones y paisajes* nos dice:

creo recordar que, mientras se imprimía, aún no tenía el libro escrito por completo [...]. Anuncia Federico al final de *Impresiones y paisajes* una serie de libros ya escritos [...] más uno ‘en prensa’,

lo que no deja de ser una fantasía, en la que un propósito se da como realizado. Ya en plena madurez haría lo mismo. [...] Tenerlas acabadas, para él, significaba tenerlas pensadas (1980: 168-169).

Estos libros eran “*Elogios y canciones (Poesías)*, [sic] libro del que no sabemos nada y que seguramente tuvo algo de invento sobre la marcha, [...] *Tonadas de la vega (Cancionero popular)*, que no sabemos si rebasó el estado de simple proyecto en la mente” (GARCÍA-POSADA, 1997: 22).

Muchos autores hablan de que Lorca tenía una perfección matemática a la hora de escribir. Yo creo que no es tanto así, sino más bien que, por su relación con la música y su pericia compositiva, Federico se dejaba llevar y cuando se veía imbuido por el Duende creaba.

Esto no quiere decir que no corrigiera, pero efectivamente es el hecho de corregir el que nos da cuenta de que hay que volver sobre esa primera expresión arrebatada y casi no pensada a la que respondía su creación.

El mismo Francisco nos habla de la personalidad creadora de su hermano quien, dejándose llevar, acababa cuadrando sus obras. Por eso dice:

no sé de qué modo estos juegos [...] pueden ser absorbidos por el espectador, [...] obedecen a un concepto personal del tiempo y del espacio dramáticos, reelaborados con intención creadora” (GARCÍA LORCA, Francisco, 1980: 387).

Simbología

Otro aspecto muy estudiado ha sido el de la simbología en la obra de Federico. Él tiene su propia manera de entender los símbolos, si bien esta está ligada a formas ancestrales.

Juan Eduardo Cirlot nos explica el funcionamiento de la simbología:

La significación simbolista de un fenómeno tiende a facilitar la explicación de esas razones *misteriosas* [el subrayado es mío], porque liga lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo causal a lo casual, lo desordenado a lo ordenado [...] y porque recuerda todo lo trascendente (1959: 17).

Es decir, que mediante el símbolo se puede dotar de tangibilidad a algo intangible situado en una parcela interna del inconsciente con toda la inexplicabilidad que este tiene, por pertenecer, precisamente, a esa zona de la sique.

Cabe reseñar que cuando Cirlot habla de “simbolista” no lo hace por alusión al movimiento; habría que leer “simbólica”.

A este respecto, Arango asegura que los símbolos tienen su génesis en el “inconsciente colectivo” y es gracias a ello a esa elevación a universal, que se puede realizar una “exploración de cosas profundas de la psique” (ARANGO, 1995: 17), o lo que es lo mismo, realizar un razonamiento deductivo, partiendo de universales constatados para llegar a la esencia particular de cada ser humano, que, a su vez, coincide con la tendencia de la especie. En este punto corrobora esa localización de “las cosas profundas” a las que alude, en esa zona a la que yo me refería y que de nuevo él mismo traerá a colación cuando nos habla de que Federico toca lo que Arango denomina “las fases del inconsciente” (ARANGO, 1995: 21) en su obra. Para ello, García Lorca se servirá del sueño, una instancia que es común a todas las personas.

Específicamente se refiere a las respuestas de las profundidades de nuestro cerebro ante estímulos, de manera caprichosa dado que no responde a un patrón exacto ni fiel ni certero, pero sí comprensible en tanto en cuanto libérrimo. Porque, según este autor, Federico convierte el lenguaje en un “elemento psíquico primordial” (ARANGO, 1995: 321), es decir, un medio de expresión de los pensamientos.

Esta simbología utilizada por Federico, pese a estar basada en pensamientos comunes que se retrotraen al principio de los tiempos, en ocasiones requiere de una exégesis profunda. En este sentido, María Teresa Babín nos señala que los temas empleados por García Lorca son “temas *hondos* cuyo fondo está cada vez más lejano [El subrayado es mío]” (BABÍN, 1976: 143) pues las posibilidades que tiene el estudio de la obra de Federico, son infinitas, y en ellas nunca habrá que dejar de lado la profundidad humana de la obra.

Profundidad, en cuanto a pluralidad de significados en torno a un significante; humana en tanto universalización de la individualidad del ser humano. La palabra en Lorca desdobra una realidad múltiple y es lo que le hace universal, porque no es la realidad del ahora, sino la intemporal que perdura y actualiza la obra de Federico precisamente por su antigüedad, por estar en la esencia del hombre de un modo natural desde que el mundo es mundo.

Aunque Federico utilice ciertos símbolos con reseñable recurrencia, no lo hace con todos. En ocasiones “no vincula sus símbolos a significados fijos: los usa en función de los contextos” (GARCÍA-POSADA, 1996: 48), por lo tanto no es válido un análisis simbólico ajeno al contexto, sino que hay que tener en cuenta en qué ámbito se utilizan ciertas instancias para comprenderlas en toda su plenitud.

Muerte

El tema más recurrente utilizado por Federico García Lorca es el de la muerte. Como dice Ángel del Río, es “el gran tema de la poesía de Lorca, su obsesión constante” (RÍO, 1940: 258).

Y no solo será Río quien califique el gusto de Federico por escribir sobre la muerte como una obsesión. García-Posada y Cano comparten la misma opinión. Pero me parece muy reseñable la manera en la que a ello se refieren, hablando desde la perspectiva del filólogo.

Nos dice Miguel García-Posada: “La obsesión de la muerte aparece, una y otra vez” (1980:19). Y Cano, refiriéndose a la obra de nuestro poeta, “la obsesión de la muerte que en ella domina” (1976: 79).

Lo que me llama la atención, en términos filológicos es el uso de la preposición elegida: “de”. No “con” la muerte, ni “por” la muerte, sino “de” la muerte.

Puede dar lugar a una interpretación ambigua dado que, no se sabe desde qué término de los dos parte la obsesión, puede ser desde cualquiera hacia el otro: de la muerte a Federico o de Federico a la muerte.

Creo que el efecto está buscado, pero es muy curioso cómo los dos autores utilizan la misma construcción que de no tener esa explicación semántica, podría ser considerada sintácticamente errónea.

Nuestro autor utiliza diferentes elementos con los que relaciona a la muerte y una plenitud de símbolos que la aluden. “Aparece [...] hecha carne y presencia real con todo su cortejo: sangre, crimen, violencia, presentimiento, soledad” (RÍO, 1940: 258); elementos estos que vienen en relación con la ambientación que favorece lo siniestro, como ahora apuntaré.

El hecho de que la muerte sea siniestra, no es solo por lo que de siniestro tiene, en relación al mundo de los muertos, que roza con lo terrorífico en algunos puntos. Con esto no quiero decir que no sea importante la connotación que la muerte tiene en según qué culturas, casi siempre relacionada con la idea del más allá y la vida después de la muerte, sobre todo en lo que de relación se puede colegir entre vivos y muertos. Lo es. Pero en este caso me refiero a cómo, dejando de lado todas aquellas sensaciones que el tema *muerte* nos produce de por sí, Federico hace que sintamos otras sensaciones nuevas, corregidas y aumentadas, gracias a la ambientación de la que se sirve. Es ese ambiente, esa forma de referirse a un tema en sí escabroso, lo que marca la diferencia en la obra lorquiana. Es “el escalofrío de la muerte” (CANO, 1976: 79).

Babín relaciona estos sentimientos con “el tono y la atmósfera en que la envuelve lo que deja esa sensación de frialdad y escalofrío”. Esa y no otra es la experimentación del sentimiento de lo siniestro, reforzado por “el ambiente de misterio, soledad y agonía lenta” (BABÍN, 1976: 177).

Es decir: Federico se propone crear un sentimiento en el receptor, y lo consigue. Sus recursos funcionan y a la vista está cómo distintos críticos hablan, sin mencionarlo como tal, de la experiencia de lo siniestro. Pues “Lorca se nutre del horror y de esa fuente brotan algunos de sus versos más negros, más sombríos” (GARCÍA-POSADA, 1996: 40).

Pero, ¿cuál es el motivo por el que nos separamos de lo siniestro que se relaciona con la muerte de modo habitual, y lo siniestro que hay que relacionar con la muerte al hablar de García Lorca?

Pues ni más ni menos que la constatación de que la muerte, siendo un trance universal e inexorable, va a llevar siempre la violencia aparejada. Es decir, no existe una muerte

plácida, sino que esta vendrá causando dolor y angustia en su víctima “y nunca es recibida con serenidad” (BABÍN, 1976: 332). De donde se extrae la idea de la muerte en el sentido que venimos defendiendo: que sabemos que va a llegar, pero lo que nos asusta de ella (aparte de su inexorabilidad) es la manera en que llega: el sufrimiento. Se convierte en “un acto de violencia” (LÓPEZ MORILLAS, 1975: 321)

Es por eso que Federico García Lorca utiliza también mucho el tema del tiempo, relacionado con la muerte. Un tiempo que va pasando y cada segundo nos acerca más a la muerte sin haber manera humana de dar marcha atrás, es una lucha sin sentido pues el final será el mismo.

En eso se resume la corriente filosófica de lo trágico. Los personajes de las obras de García Lorca están, como todos los seres vivos, condicionados “Por[...] la conciencia trágica de que ese camino [...] no tiene otro final posible que la muerte” (GARCÍA MONTERO, 1996: 35) y es con esa idea con la que afrontan la vida.

De aquí es de donde proviene lo siniestro: la idea de que la muerte es segura y que no se puede hacer nada para evitarla.

Federico se regodea en este tema y utiliza “El presentimiento de la fatalidad [...], el estado que precede a la agonía y las repercusiones cuando ha pasado el momento” (BABÍN, 1976: 353) imbuyéndolo en una atmósfera de angustia y de seguridad de la llegada del fin que nos introducen en el universo de lo siniestro. Por otra parte “El misterio, la soledad y la presencia física de la sangre [...] están descritos con emoción en el teatro, la poesía y la prosa del poeta” (BABÍN, 1976: 353). Y esa emoción a la que se refiere Babín no es otra que la que causa el sentimiento de lo siniestro en el receptor. Pues si el emisor se regodea en expresarlo, la manera en que lo hace vívido servirá como fundamento esencial de la creación de lo siniestro.

Uno de los recursos para esa ambientación en lo siniestro es la concepción de la existencia de la vida tras la muerte. Federico en sus obras nos muestra cómo los muertos no descansan, y “los antepasados fallecidos siguen estando presentes, gracias a la repetición cíclica de los modelos ancestrales” (MORALES, 2000: 629).

Pero lo que estarán experimentando los finados no será una vida plácida ni plena, sino una suerte de infierno en que no tendrán la oportunidad de descansar y seguirán luchando por toda la eternidad.

Y junto con esa lucha, también se verán apremiados de las necesidades que en vida tuvieron y “comen, piden agua, se quejan” (GARCÍA-POSADA, 1978: 116)... De tal manera que el receptor en ocasiones puede llegar a confundir los límites existentes entre la vida sobre y bajo la tierra. “Lo sobrenatural se ha hecho en él un elemento *normal* [el subrayado es del autor]” (GARCÍA-POSADA, 1978: 116).

Esto es bastante importante en tanto en cuanto la consideración de lo sobrenatural por contraposición a lo normal. Pero es precisamente esa comunión, esa naturalización de lo sobrenatural lo que incluye el elemento de lo siniestro, de lo tétrico, que viene dado por el temor a encontrarse con algo que no se concibe como natural pero que, como nos muestra el poeta, puede serlo.

Pero existe otra vertiente desde la que contemplar la instancia de la muerte. Esta es la del deseo de que esta sobrevenga. El prurito de muerte.

Mucho más siniestro aún resulta el que, siguiendo con las premisas que Federico establece, una persona desee morir cuando sabe que la otra vida solo le deparará sufrimientos y angustias.

Carlos Feal nos señala que de la obra lorquiana se puede colegir que “la verdad más profunda, [...] consiste en la muerte” (1989: 77) y de ahí ese deseo de acercarse a

ella. De donde colegimos que el deseo solo es verdadero cuando hace daño porque está oprimido, porque es irrealizable, porque da lugar a la más profunda de las amarguras. Si fuera realizable podría ser realizado, convirtiéndose en un hecho, con lo cual dejaría de ser un deseo. La única verdad es la muerte porque es lo único que con certeza nos ocurrirá a todos ya que “La muerte [...] subyace a todos los deseos” (1989: 76).

En este caso nos estamos acercando al prurito de muerte o punción de muerte, porque es ese deseo por la muerte lo que conduce a ella. Detrás de todo esto no hay nada ya, está solo la muerte, como fin último.

Otro tema que nos importa, de cara al prurito de muerte, es la otra cara que este nos presenta, la del no engendrado, la del no-nacido, por ello muerto antes de nacer. Sería como una especie de forma anterior a la muerte pues es el no- nacimiento deja en el limbo a los nonatos.

Pero depende de la consideración en que se tenga esa forma de no nacimiento, puede llegar a considerarse asesinato.

En todos los casos que venimos viendo, lo estamos haciendo basándonos fundamentalmente en la obra literaria de Federico. Pero como hemos dicho ya, García Lorca no es solo un poeta, ni siquiera solo un literato. Es un artista con todas las letras y en todas sus manifestaciones expresivas, por ejemplo en sus dibujos, aparecen los mismos temas que estudiamos, pues lo siniestro es germen y raíz de su obra, ya sea poesía, prosa, teatro, cartas, dibujos, conferencias, guión cinematográfico, música...

Raquel Medina ha visto también la presencia de la muerte en los dibujos, con el cariz siniestro de “acechante”, que también da cabida a “una realidad ambigua” (MEDINA, 1994: 92), que tiene mucho que ver con lo siniestro en tanto en cuanto no

controlado y no controlable, puesto que pudiendo pensar que es una cosa, si resulta otra, descoloca todos los pensamientos a posteriori que sobre ella llevamos.

Otro elemento que hay que relacionar con la muerte y con su inexorabilidad es el destino, el fatum.

Pues “morir es también un destino” (BERENGUER CARISOMO, 1969: 134), hay que tomarse la muerte como algo que está escrito y que hay que cumplir.

La idea de “quebrar el destino” que nos plantea Carisomo, no es correcta en tanto en cuanto, precisamente porque está escrito, no se puede hablar de quiebro; sin embargo si se produce este fallo, está dentro de lo estipulado, cumple un destino personal que no sigue la tónica general de aquello que se esperaría. Pero si el destino está escrito, fallar también forma parte de él y es inexorable.

Noche

Otro tema que nos sale al paso es la utilización del tiempo nocturno como ambientación de los fragmentos de las obras. Recurrencia del uso de la noche, que se puede decir está presente a lo largo de la obra de Federico.

Una noche que está relacionada con la luna (de la que ya sabemos que es símbolo de muerte) y también con lo oscuro, lo oculto, lo mágico...

La noche puede ser cómplice que oculte los actos más viles de los personajes. Pero también puede ser trasunto de inseguridad, precisamente porque durante la noche los objetos y las personas pierden sus contornos, tanto físicos como en lo que a la vertiente síquica se refiere. La noche cambia caracteres, ayuda a los amantes a ocultar sus culpas y favorece al asesino moverse sin ser visto. El ladrón gusta de la noche para llevar a cabo

sus fechorías y con nocturnidad actúan también las brujas y hechiceras. Los lunáticos con el influjo producido por la luna, también enferman de noche. Algunos enfermos, si llegan al amanecer, es decir, si pasan la noche, quedan fuera de peligro de muerte. Así de misterioso es el cuerpo que se aúna con las potencias naturales.

Es por todo eso que cuando Federico utiliza la palabra noche, inmediatamente se convierte en: “símbolo de presentimiento y de misterio”.

Es por eso que, a pesar de que todos los días se produce, cuando llega la noche lo hace acompañada “de inquietud y de zozobra [...] con voz temblorosa de emoción”. (BABÍN, 1976: 247-248).

Recojo este planteamiento de la estudiosa, dado que describe lo que, a mi modo de ver, es claramente el sentimiento de lo siniestro. Como ya apuntamos más arriba, esta vivencia de la siniestralidad viene acompañada por una sensación medio terrorífica, medio placentera. De nuevo recorro al ejemplo empírico del niño que se toca una y otra vez el diente esperando que se le caiga. En él se mezclan sentimientos como dolor, incertidumbre y a la vez deseo. Estos, amalgamados, se convierten en placer.

Por eso definiendo que lo siniestro puede llegar a provocar una sensación de placer en el receptor.

Un placer no solo estético, que también, sino fundamentalmente un placer basado en la capacidad de dominio que sobre nosotros mismos tenemos a la hora de afrontar una instancia que se nos revela como tal.

Y es la noche la que ampara y favorece este sentimiento, y es en estos momentos cuando “el mundo poético de García Lorca se llena de augurios” (BABÍN, 1976: 249).

Federico y la religión

Un aspecto controvertido que se puede estudiar en la obra de García Lorca es el de la religiosidad de su autor.

Varios críticos defienden que era un escritor antirreligioso, otros dicen que era religioso y aun otros lo definen de agnóstico o de nihilista.

La verdad es que han corrido ríos de tinta sobre un aspecto que puede resultar importante en cuanto al tema que nos ocupa, pues, como arriba dije, lo siniestro se ha relacionado en ocasiones con lo perteneciente o relativo al diablo, o lo que de él proviene; por tanto, se hace necesario reseñar, aunque sea a modo de apunte, los aspectos que la crítica nos ofrece, para saber a qué atenernos en lo que a nuestro tema corresponde.

Francisco Umbral es el autor que va más lejos, tachándolo de poeta maldito como hemos visto, utilizando este adjetivo en ocasiones como casi un sinónimo de satánico. Por su parte, García-Posada piensa que una persona que profese la religión cristiana no puede creer en una vida de sufrimiento después de la muerte, como nos la enseña Federico en su obra, así tacha su postura de “rechazo total” al cristianismo, convertido en “un paganismo radical”, que, a su modo de ver, es la única manera posible de dar explicación a ese *modus scribendi*. (GARCÍA-POSADA, 1978: 116-117).

Pero quizá, al hacer estas afirmaciones axiomáticas, García-Posada toma una visión muy parcial, y por tanto un poco sesgada. A mi modo de ver no tiene en cuenta que la religión y la religiosidad (que es la forma de afrontar la religión) constituyen uno de los campos donde no es factible la teoría de opuestos en la que si no es blanco es negro; ya que hay múltiples maneras de vivir la religiosidad que, a título personal, las ha habido desde siempre. Es por ese motivo por el que no me parece operativo radicalizar los planteamientos.

Más adelante, se refuerza en su tesis, apoyándose en las palabras de Ángel Álvarez de Miranda, historiador de las religiones que estudió la obra de Federico al hilo de las religiones paganas. Y “descubrió fascinado cómo la obra entera lorquiana se nutre de temas y motivos de las religiones arcaicas” (Ver GARCÍA-POSADA, 1996: 24).

Para Christoph Eich, Federico es nihilista. Para afirmar esto se basa en el significado de “desvaloración [sic] total de la vida y ausencia total de esperanza” que el nihilismo preconiza, para concluir que se puede denominar a la actitud religiosa de García Lorca como “nihilismo evidente. [...] Lorca no es un poeta religioso” (EICH, 1958: 75).

Huélamo sí cree que Federico profesa la religión cristiana. Lo justifica con las alusiones que a lo largo de su obra se realizan a Cristo, constatando que “la figura de Cristo [...] adquiere [...] un relieve indiscutible en la obra lorquiana” tratado de una manera actual, pero sin olvidar que se trata de un Cristo de amor, “frente al Dios Padre (creador que deja sin amparo a sus criaturas)” (HUÉLAMO, 1996: 277-278).

Por tanto la visión de Jesucristo que podemos extraer de Federico, a la luz de los planteamientos de Huélamo, está muy reñida con el anticristianismo o el satanismo que plantea Francisco Umbral. Si bien es verdad que basándonos en su concepción de la figura de Dios Padre, constatamos que es la de un Dios castigador, incluso represor. Quizá en este Dios se basen los críticos que ponen la religiosidad de Federico en duda. Pero, a fin de cuentas, esta imagen de Dios es la que nos ofrece el Antiguo Testamento de la Biblia, es decir, que tampoco podría ser considerado desde una postura radical.

Aunque Ramón Sainero lo tenga tan claro para asegurar que Federico es “cristiano y católico [...]. Su fe [...] se nos muestra inquebrantable y sin ningún tipo de dudas” (1983:117-118). Donde de nuevo nos encontramos con afirmaciones axiomáticas que se salen de madre, porque si bien es verdad que no hay indicios reales

de que sea satánico, como afirma Francisco Umbral, tampoco los hay de que tenga vocación espiritual, que es poco menos lo que nos viene a decir Sainero en su trabajo.

Polifacetismo

Como he referido más arriba, Federico García Lorca no era poeta en exclusiva, sino que cultivaba más de un arte, y todas ellas con éxito. Por tanto, tenemos que decir que era polifacético.

Como nos dice Antonio Gallego Morell, “poeta lírico, prosista, autor dramático, conferenciante, músico, pintor, cultivador del género epistolar, juglar en suma” (GALLEGO MORELL, 1998: 47).

Lo cual resulta de gran importancia porque en ocasiones se olvida que podemos mostrar a Lorca en toda su amplitud. Aunque el teatro sea el objeto de nuestro estudio en esta ocasión, nunca podremos desligarlo del resto de sus manifestaciones artísticas, pues es el sumatorio de todas el que construye a Federico.

García Lorca no es un obrero de la palabra que coloca ladrillos uno tras otro para construir una entidad, sino que es un artista que, mediante elementos pertenecientes a distintos ámbitos, forma un todo que no solo es funcional, sino que sobre todo, es bello.

Si tuviera que decidirme por una de las artes que cultiva Federico, resaltaría el teatro. Y no porque comulgue en su totalidad con la creencia de que es “la más auténtica imagen de Lorca” (GALLEGO MORELL, 1998: 48), sino porque como siempre se ha estudiado con mayor profusión la vertiente poética de Federico, creo que estudiar el teatro llegados a este punto, puede considerarse como un elemento aunador de todas las artes

por él cultivadas. Sobre todo, si tenemos en cuenta la “tensión poética [...] dominante y esencial en el teatro de Lorca” (GALLEGO MORELL, 1998:53).

Tensión que será el máximo exponente de la lucha interna que se transluce en toda la obra lorquiana. Lucha que autores biografistas la achacan a la personalidad del genio granadino y que yo, por mi parte, prefiero pensar que se debe a esa venida del Duende invocado por Federico.

Si decimos que García Lorca es un genio, y que además cultiva con éxito muy diversas artes, hemos de hablar también de las fuentes de las que bebe para inspirarse. Lorca utiliza los clásicos y a ellos nos remite, y está muy al tanto de las corrientes filosóficas imperantes en el momento.

Pero también hay características que son muy suyas y que representan en él una seña de identidad indiscutible. Me estoy refiriendo a “la atmósfera de misterio, la [...] intriga [...] el silencio y la ausencia” (GALLEGO MORELL, 1998: 61); donde Gallego nos está hablando de esa idea subyacente en el teatro de Lorca pues solo de él surge ese misterio y esa ausencia que es el hueco, rellenable y espantoso, por su calidad de rellenable; o imposible de rellenar y espantoso también por su calidad de hueco. Esto es la maravilla presente en la obra de Lorca, que si dice o si deja sin decir está dando lugar a una multiplicidad tremenda de significados que caben en un solo significante; lo que me hace corroborar que no es el albañil de la lengua, como antes dijimos, sino que es el artista que tiene la potestad (porque su facultad se la otorga) de colmar de significados un significante.

Gallego Morell, tuvo la fortuna de conocer personalmente a Federico y por ello nos puede dar una imagen del autor que se corresponde con su experiencia. Las personas que no hemos tenido la oportunidad de conocerlo hemos de quedarnos con lo que el poeta

dejó en su obra, porque Federico está ahí, está en sus textos como ya dice Gallego Morell y está en su ser-en-sí y en su no-ser que también es una definición *a contrario sensu* de lo que es. Porque Federico es tan grande que a veces es su no-ser lo que da cuenta de su ser. Su esencia.

Y es en esa esencia donde encontramos que lo siniestro está presente en todas sus vertientes. Lo vemos en la simple elección de sus palabras, pues al usarlas, transmite al receptor “la capacidad que el vocablo tiene de misterio, de humedad afectiva, de duermevela” (GALLEGO MORELL, 1998: 62).

Máscara y Traje

Es recurrente en la obra de Federico García Lorca, sobre todo en su teatro del Ciclo Neoyorquino, el uso de la máscara. Este elemento de disfraz, sirve para ocultar la personalidad real de aquellos que se la ponen.

El problema aparece cuando los que en principio se la pusieron por voluntad propia, pierden el control sobre ella y no solo se ven obligados a llevarla, sino que ya no son dueños de sus propios actos pues la máscara les dirige.

Lo siniestro de todo esto lo encontramos en el momento en que las personas sufren una despersonalización que las aproxima a los objetos, y un objeto, como es la máscara, tiene no solo vida propia, sino incluso la capacidad de reinar sobre la de otros.

Todo esto incluido en un “ambiente milenario de mito y misterio” (BERENGUER CARISOMO, 1969: 158), que otorga esos tintes siniestros a aquello que de por sí ya resulta incluíble en este ámbito.

El uso de la máscara se refiere (generalmente) a mentira, a falsedad, a ocultación de lo que realmente es. Pero yo pienso que Lorca va un paso más allá y no se refiere a la falsedad, sino a la multiplicidad de realidades reales que conforman un ente que no puede ser quien es sin esa máscara. Si al quitar una máscara se hace una herida, esta no es algo postizo, sino que ya pertenece al ser.

Como instancia paralela a la de la máscara, estarán los trajes, representación de lo vacío, de lo hueco. Cuando cobran vida y se erigen en personaje, lo que llevan siempre implícito es esa “imagen de un cuerpo vacío o deshabitado” (FEAL, 1989: 138).

Es al verla cuando solo se aprecia la ausencia, el hueco del que debiera estar y ya no está. Esa angustia que provoca esa inexactitud, aparte del hecho de que lo inerte cobre vida y nos recuerde constantemente lo que era es lo que entra de lleno en el ámbito de lo siniestro.

Nos recuerda a los trajes de los muertos, y cómo algunas personas tienen la idea de que conservándolos en casa, cuando el difunto ha sido enterrado, es como si en cierto modo aún estuviera allí. Lo cual, como apunté más arriba, roza la siniestralidad por dos lados, por una parte en el que se muestra lo que de siniestro tiene la muerte en sí y por otra el hecho siniestro que se le otorga con la conservación de un elemento que, más que recordar al finado como un ser vivo, nos martillea sobre el vacío que dejó al irse.

Y es ese vacío el que nos da cuenta de la soledad en la que todo ser humano se ve envuelto, con el máximo exponente en la incomunicación: la máscara aliena al ser humano, este no puede comunicar sus deseos y se siente solo. Y como dice Carlos Feal, “en un mundo presidido por el vacío la muerte impone su presencia” (1989: 156).

La palabra está reprimida o no funciona como instrumento de comunicación pero, en este caso, la culpa no es del orador, sino del auditorio. La soledad que envuelve al ser

humano es trasunto de la única verdad inexorable: la muerte. Una muerte pavorosa pero certera a la que se querría engañar por medio de artificios, cosa que no se consigue. Por tanto, lo siniestro de la cuestión es que la perdurabilidad no significa el triunfo sobre la muerte sino una reminiscencia que nos hace darnos cuenta de “la insoportable levedad del ser”.

Pues será de esta represión de la palabra de la que devenga, en parte la muerte ya que sin la “verdadera y efectiva realidad” (EICH, 1958: 186) se pierde el contacto con la vida y, en cierta manera, se invoca, e incluso se desea la muerte.

Es por eso que el silencio está muy presente a lo largo de la obra de Federico. Un silencio que se convierte en un recurso comunicativo, desde el momento que por medio de él se expresa esa ansia reprimida por mantener una comunicación que puede extrapolarse también al contacto.

A este respecto Dru Dougherty nos hace referencia también al tabú, como aquello que no se puede decir porque causa incomodidad, “un poder demoníaco oculto en determinados objetos y que castiga el uso” (FREUD, 2007 [1913]: 1763) y relaciona este con la idea del silencio en general en la obra de Federico, como reflejo de “una lucha de pasiones” (DOUGHERTY, 1988 : 24).

Esto nos lleva al ámbito de esa comunicación implícita del silencio que apuntaba más arriba. Pero que, en definitiva, nos está dando noticia de “la muerte [:] [...] la presencia más importante señalada por el silencio” (DOUGHERTY, 1988: 25).

En ocasiones no es tanto el silencio como la no-comunicación lo que se emparenta con la angustia y se connota de siniestralidad, así conversaciones a medias, monólogos interminables, voces que interrumpen... nos dan la idea de que

la comunicación se va desmoronando [...] el hombre se reduce a un monólogo dentro de un ruido confuso [...] un universo amenazante [...] de [...] incomunicación y [...] miedo y [...] el sinsentido de la existencia humana (CARDWELL, 2005: 66-67).

Si nos paramos a analizar los personajes de las obras lorquianas, observamos que casi todos se imbuyen en ese silencio que nos los presenta como habiendo perdido la fe en la vida, como nos señala Dougherty. En este caso se refiere también a lo que el silencio conlleva de muerte y sí, sus personajes son criaturas de muerte como todos lo somos. De ahí un elemento más de la universalidad lorquiana.

El silencio va siempre de la mano con la muerte porque la refleja y a ella conduce, por el propio miedo y desesperanza que lleva implícitos.

No obstante, aunque esto sea así, en ocasiones los personajes toman el silencio como un arma, así “la interrupción, el enmudecimiento repentino, el mandato silenciador” (DOUGHERTY, 1988: 36), son manifestaciones de que los personajes también pueden decidir cuándo y en qué circunstancias utilizar el silencio para marcar una voluntad de dominio. Y este dominio se manifiesta en mayor medida cuando mediante ese juego de alternancia entre palabra y silencio, se apela “a una parte determinada del otro, a sus emociones” (SERRANO ASENJO, 2000: 594); pues será solamente en el momento en que se consiga tocar esa parte del cerebro (o del corazón) conectada con el ámbito emocional, cuando se pueda decir sin temor a equivocarse que el dominio sobre el otro ha tenido su efecto.

Universalidad

Como ya he apuntado en distintas ocasiones a lo largo de este trabajo, si una característica importante tiene la obra de Federico García Lorca es su universalidad. Universalidad que podemos ver en el gusto del poeta por recurrir a lo que Pablo Neruda denomina como “dramas humanos y tempestades del corazón”, pues conecta con sus receptores en lo que de común tienen con él y sus personajes. Pero “no por eso renuncia a los secretos originales del misterio poético. El pueblo, con maravillosa intuición se apodera de su poesía [...] este joven poeta atraído irresistiblemente hacia el pueblo y la sangre” (NERUDA, 1937: 71); donde se observa que el tipo de comunicación que se produce entre Federico y sus receptores, no tanto es en base a la intelectualidad, sino por la apelación a ese universal que se capta de manera intuitiva.

Es como lo que nos dice Gallego Morell en cuanto a los elementos que Federico utiliza en su obra: “Maneja un realismo español que en sus manos parece un cliché de dramaturgo griego” (GALLEGO MORELL, 1998: 65).

Fundamentalmente se refiere a la innovación que hace Lorca a partir de lo viejo, porque Federico no crea nada, sino que dispone de la tradición existente, sobre todo en la parte en que afecta al ser humano por ser tal, y se sirve de ello con tal gracia que lo convierte en una nueva instancia con reminiscencias a muchas muy antiguas y archiconocidas, ya que “Lorca es [...] lo más nuevo y lo más trasañejo, lo más cercano [...] a la solera más rancia [...] lo más centenario en lo más original” (BERENGUER CARISOMO, 1969: 99).

Es a esto a lo que se refiere Gallego Morell cuando habla del cliché, pues no puede ser en sentido peyorativo, sino en el de la interiorización de elementos universales. Por otra parte me parece muy importante resaltar ese “en sus manos”, que nos puntualiza Gallego. Las manos de Federico, del artista, en oposición a las del albañil de la palabra

en la que sí se podría hablar de clichés en el sentido peyorativo de la palabra: una instancia congelada en un tiempo y una forma y que se banaliza con el uso.

También se puede señalar que Federico es universal en cuanto a su temática, pues todos los elementos que utiliza en sus obras son “traducibles a todos los idiomas” (MARTÍNEZ NADAL, 1980: 63).

Pues su escritura tiene tintes míticos y primitivos, “magia popular” (DÍEZ DE REVENGA, 1990: 81) que se corresponden con las inquietudes del hombre desde que el mundo es mundo. Así, “Lorca [...] alcanzaba a tocar [...] la raíz de lo común humano [...] que despierta [...] en el subconsciente ecos lejanos de viejos cuentos y leyendas” (MARTÍNEZ NADAL, 1980: 67); un eco que conlleva “ocultas resonancias” (MARTÍNEZ NADAL, 1980: 70) que hacen que la recepción se produzca de una manera natural, como si el lector/espectador estuviera ante instancias que son tan suyas como del poeta. Y esta concomitancia se produce merced a que surgen “Desde las más profundas [...] raíces” (SORIA ORTEGA, 1988: 208), pues su obra “buscaba al hombre en sus raíces” (LÁZARO CARRETER: 1975: 330).

Pero, a este respecto, no podemos dejar de señalar, como hace Miguel García-Posada, que los universales de los que se sirve Federico, se refieren a cosas que causan angustia en la forma en la que están diseñados, así su obra “encierra siglos de pensamiento occidental o de controversia” (GARCÍA-POSADA, 1986: 187), pues demuestra las razones utilizando modelos a contrario para dar cuenta de la imposibilidad. Sus personajes, que intentan llevar la contraria al mundo, están abocados al fracaso.

Y es esa referencia a la vida, esos “hallazgos vitales” (TUSÓN y LÁZARO, 1991: 163) de los que dicen Vicente Tusón y Fernando Lázaro Carreter que lo hacen tanto más universal cuanto humano. Dado que no deja de lado toda la parcela que comprende el

ámbito emotivo- sensorial del ser humano, al que apela mediante sus metáforas y símbolos, y el ámbito de la imaginación, que Federico pone a trabajar con sus huecos o lugares de indeterminación.

Y este tipo de recursos que apelan a lo universal nos lo encontramos a lo largo de todas su obra, no solo en la parte más folclorista, que los críticos relacionan con lo primitivo y lo mítico, sino también en la parcela que en un principio no había sido tomada en cuenta por su aparente ambigüedad y dificultad, y es en ella donde, en palabras de Rosa Fernández Urtasun, se nos deja patente “la voz tremenda de las preguntas radicales” (2000: 522); que son aquellas que se viene formulando el hombre desde que tiene uso de razón y busca explicación en la magia.

Por este motivo, la profesora Gracia Morales nos da cuenta del parentesco que se establece entre la obra de Federico García Lorca y “el sentimiento mágico-ritualístico de los pueblos [...] primitivos” (2000: 615).

Por todo ello, por ese gusto o tendencia a la universalización y la capacidad de llegar a todo su auditorio, en el teatro de Federico García Lorca se observa una vía de escape a la universalidad ulterior.

Esto es, García Lorca, por el hecho de tratar con universales, instancias que vienen siendo desde que el mundo es mundo y serán hasta que este acabe, permite que su obra se actualice día a día. Así, podremos tener representaciones de sus textos teatrales que no respondan a las indicaciones de la didascalia.

Lo mejor de esto es que funcionan y, como dice el profesor Sánchez Trigueros, “más se universaliza el texto. Esa es una de las grandezas del teatro de García Lorca” (2005: 30): la de que su obra permita ser modificada y siga manteniendo su esencia, pues esta no es propia de la obra sino que responde a ese universal del que venimos hablando.

Tiempo

Federico García Lorca, en su obra, mantiene una constante y continua reflexión sobre el tiempo. Por una parte tenemos esa idea que ya apuntamos acerca de la infancia perdida, la imposibilidad de recuperarla y cómo esta se convierte en el principio del fin: nos da cuenta del camino inexorable hacia la muerte.

Por otra, está la idea del tiempo como universal que domina a todo ser humano y del que depende la longitud de su vida, pues “El tiempo nos viene dado” (EICH, 1958: 41); ese “tiempo vital” que señala Eich; “en esto radica [...] la universalidad [y] actualidad de la obra [...] de Federico García Lorca” (1958: 10). Donde Eich nos habla de actualidad, yo hablaría de atemporalidad.

Con todo esto, Federico nos recuerda que hay que vivir, pues el tiempo pasa muy rápido, casi sin darnos cuenta, y hay que aprovecharlo al máximo. (Donde recrea los *topoi tempus fugit y carpe diem*). De no hacerlo el tiempo que “destruye a los seres en vida [...] haciéndoles perder [...] sus señas de identidad” (GARCÍA-POSADA, 1980: 51) puede hacer que nos arrepintamos.

Es un planteamiento muy siniestro, por la falta de control que implica, la alteridad que conlleva y con ella la alienación. Pero se hace tanto más siniestro cuando sabemos que es ineludible.

Pero existe una alternativa: esperar, que como nos dice el Viejo de *Así que pasen cinco años* “es creer y vivir” (GARCÍA LORCA, 2012: 304); lo que implica “dolor desengaño, vacío, muerte” (EICH, 1958:42).

Y es ese vacío lo que nos aboca al ámbito de lo siniestro pues vivir en el vacío es como vivir en la nada; una no-vida en un transcurrir del tiempo que nos lleva directamente hacia una muerte segura, ineludible. Y “cuando la conciencia del vacío se condensa en dolor [...] elevada hasta un grado de pesadilla [...] el sentimiento fundamental del vacío se muestra en aspectos cambiantes” (EICH, 1958: 46-47), estos pueden alterar la sique de la persona/personaje, y con ello, influyen en el sentimiento del receptor que, sintiéndose identificado con el protagonista e imbuido en el universal del paso del tiempo y de la muerte, responderá a los estímulos entrando de lleno en ese ambiente siniestro que Federico ha preparado concienzudamente.

Y de ahí el deseo por recuperar el tiempo perdido se hace patente, con ello vuelven las reminiscencias de esa infancia perdida. La espera como prolongación ya del placer, ya de la agonía es solo un vacío, que será esa nada de *El público*. Esa nada que va apoderándose del reino de la infancia, como en *Neverending Story*. Esa infancia recordada se quiere recuperar con la espera, que es la falsa ilusión de que no hay movimiento hacia delante. Así el complejo de Peter Pan está servido. Todo esto (con)mueve la fantasía.

Es una idea de vacío que provoca una sensación de flotar en el ahora por tener el corazón en el pasado (dado que solo recordamos aquellas cosas que nos han importado sentimentalmente hablando) y la mente en el futuro.

Y se hace necesario expresarlo de alguna manera. Cano Ballesta nos habla de la concepción del tiempo de diferentes maneras: tendríamos el “*tiempo psicológico* (el que pretende expresar el hablante y se evidencia por el contexto) y *tiempo lingüístico* (el que

revelan las flexiones del verbo) [los subrayados son del autor]” (1975: 121-122) que serían recursos ajenos a la Gramática, para los que el escritor ha de gobernárselas. Por tanto hay que dejarse llevar por el contexto, por el sentido completo, y no perderse en la forma, para poder comprender “la intensa vitalidad del elemento *tiempo* [el subrayado es suyo]” (CANO BALLESTA, 1975: 122).

Fernández Cifuentes ejemplifica así la diferencia entre tiempo lingüístico y tiempo psicológico “Frente al *tiempo* único, irreversible y conmensurable de la *acción* teatral, los *tiempos de los verbos*, en el discurso del personaje, configuran (desfiguran) la *acción* como algo a la vez consumado e hipotético [los subrayados son del autor]” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 157). Pues, como dice Castro, “se configuram aspectos peculiares da abordagem do tempo: [...] se distende e expoñe o vazio e a fatuidade de todas as trajetórias. [...] o tempo frustra e carrega consigo apenas a morte” (2009: 8).

Es por todo esto que, no exento de verdad y cargado de misterio, Eich nos alude a Lorca como “taumaturgo”. Donde se mezcla la idea del tiempo con la creación y el juego: donde no hay nada, o donde está la nada; Federico hace que aparezca algo. Aunque solo sea la idea de esa nada como un algo que devora.

Llegados a este punto me parece muy interesante dar cuenta de que esa taumaturgia de Federico también la expresa en uno de sus juegos, en esta ocasión en una carta personal a un amigo que recoge Marie Laffranque.

No hay que perder de vista que, como ya he apuntado en diversas ocasiones a lo largo del trabajo, García Lorca es un artista; y eso se ve también en su día a día. Así en

carta nº1 [sic] [...] a Regino Sáinz de la Maza [...]: ‘[...] he descubierto [...] *Yo no he nacido todavía* [subrayado de la crítico]. El otro día observaba atentamente mi pasado [...] y [...] Había mil Federicos García Lorca, tendidos para siempre en el desván del tiempo; y en el almacén del porvenir, contemplé otros mil Federicos García Lorca muy planchaditos [...] esperando que los llenasen de gas para volar sin dirección. Fue [...] un momento terrible de miedo, mi mamá Doña Muerte me había dado la llave del tiempo, y por un instante lo comprendí todo. Yo vivo de prestado, lo que tengo dentro no es mío, veremos a ver si nazco. Mi alma está absolutamente sin abrir’ (LAFFRANQUE, 1975: 18).

Y ahora, ¿quién nos dice que el poeta está hablando de realidades reales? Sí es cierto que observamos un sentimiento que podría ser real, pero también lo es que su forma de expresión es la más pura poesía. Por tanto, como esta carta, todas...

No obstante, obsérvese aquí el dominio del tiempo. Aquí está la filosofía heraclitiana del río en el que no se bañará dos veces. Cada instante tiene un Federico, pero esos Federicos se ven desde fuera porque él no ha nacido aún: obsérvese la idea de metamorfosis. La oruga que está pasando por diferentes estadios para llegar a ser mariposa.

Tampoco tiene desperdicio que hable de la Muerte como si fuera su madre, y traiga a colación ese miedo mayor, porque ¿cómo se nace de una cosa que es todo lo contrario? Aparte de su inevitable inexorabilidad.

Y es que García Lorca, en toda su obra, mantiene ese prurito por expresar aquello que siente, de tal manera que el receptor se vea involucrado y acabe por compartir ese sentimiento. Para ello utiliza los espejos. Pero son unos espejos especiales porque “más que desdoblar su imagen, las [sic] multiplican en un proceso infinito” (ZARDOYA, 1975: 246).

Esto es debido a que las entidades no tienen únicamente dos caras, sino que poseen una multiplicidad que hay que saber cómo reflejar; y como Federico “Sabía [...] que todas las cosas poseen un misterio y que la Poesía es el misterio de todas las cosas” (ZARDOYA, 1975: 271), siempre decidió respetarlo adecuando sus recursos al mantenimiento de ese misterio.

Y si hablamos de sentimientos, estamos dando cuenta de forma subyacente de que estos no son aprehensibles por medio de la razón, sino que han de intervenir otros elementos. Si bien es verdad que podemos llegar a comprender su obra, sin necesidad de “abrirnos las venas”, también lo es que, si no nos implicamos todo lo que el emisor quisiera “No nos apoderaremos nunca de los últimos secretos de su obra” (PHILLIPS, 1958: 43). Pues, según Phillips, el proceso creativo de Federico sigue un orden claro: “Lorca crea sobre las cosas, las revitaliza; [sic] y nos da nuevas percepciones de ellas. [...] recoge los estímulos inmediatos y concretos para luego reelaborarlos y [...] desrealizarlos” (1958: 44).

Sólo de este modo es como consigue expresar claramente “la inefable emoción de los seres y las cosas” (PHILLIPS, 1958: 48) y hacer partícipe de esa emoción, que él ha tomado también por suya, al receptor.

Y esta instancia no se podrá comprender si no hay voluntad de “hundirse de verdad en el estudio del mundo emocional expresado en la obra lorquiana” (AGUIRRE, 1975: 97), pues los temas profundos que Federico toca no se pueden estudiar correctamente desde la superficie. Es necesario penetrar en los intersticios, aunque la labor resulte ardua y espinosa; sobre todo porque, al descubrir lo siniestro y enfrentarnos con ello, nos estaremos enfrentando también con nosotros mismos, con nuestros miedos y fobias.

No hay que perder de vista cómo Aguirre nos trae a la palestra lo emocional, entidad que estamos acostumbrados a relacionar con el amor, y nos olvidamos de que el miedo forma también parte de ello. De Federico hay que realizar una lectura emocional, pues apela a nuestras emociones. “El vate logra crear escenas que cautivan y seducen” (CANO BALLESTA, 1975: 133) porque, a fin de cuentas es, como el mismo Cano Ballesta nos indica, un “mago de la palabra” (1975:133), que consigue que temas legendarios se actualicen y sean sentidos como propios.

Alteridad

Nos encontramos ante una coyuntura que no hay que dejar de reseñar. Si ya habíamos hablado de lucha agónica necesaria para que el duende se manifestara, también hemos de observar que hay otro tipo de lucha que es la que se lleva a cabo entre el Uno (el ente real) y el Otro (el perseguido, el inalcanzable). Es muy llamativo que esta alteridad es la que lleva a la enajenación pero lo más importante es que ambos (el Uno y el Otro) van de la mano, son una suerte de yin y yang en que ambos son las dos partes de un todo que lucha consigo mismo y se ve imbuido en el enajenación y en los problemas de comunicación con su otro “Yo”. La lucha es por la búsqueda real de la esencia, en contra de la máscara o la falsedad de la interpretación.

Dos caras de una misma moneda donde la del Uno es la visible y la del Otro la volátil. Pero se produce una situación llamativa: Si se pierde el volátil se pierde el visible y con la muerte del visible el volátil muere. Así, “la relación entre ambos no puede ser sino dolorosa [...] una pasión sufriente” (RAMOND, 1988: 122) Donde nos encontramos ante la persecución que nunca llega a alcanzar su fin, pero que no cesa. Lo cual provoca un estado de angustia.

Estado de angustia este, que se verá reflejado en el modo de escribir de Federico, pues utilizará también la forma para que el fondo del mensaje le quede claro al receptor. Es por eso que se observa esa violencia en la forma de escribir de Lorca. En ella pareciera que “busca la resolución de una tensión insoluble” (RAMOND, 1988: 122). Por ello, si nos paramos a pensar en cómo se concibe el tiempo en la obra de Federico, podemos observar nítidamente el antes y el después, pero no se da cuenta del “ahora”. El ahora que sería el momento de la comunión del Uno y el Otro no existe; otro motivo que influye en la tensión.

Una tensión que no puede resolverse si no es dejando la posibilidad de entender la multiplicidad de sentidos e interpretaciones en la obra de García Lorca. Y, como el fuego fatuo, en un momento dado, lo que creíamos que era puede convertirse en otra cosa.

Música

Otro aspecto muy importante es la relación de Federico García Lorca con la música.

No solo por su amplio conocimiento en la materia, como mencionamos más arriba, “Sus estudios musicales de piano fueron profundos y hasta los dieciocho años la música fue el horizonte al que se dirigía” (GARCÍA-POSADA, 1996: 16) sino también porque disfrutaba con ella.

Entre sus amistades, podemos destacar la del compositor Manuel de Falla, de quien aprendía y cuyos consejos seguía, como dice Nicolodi: “la formazione musicale di García Lorca [...] fu istadata dalle indicazioni e dalle scelte dell’ amico compositore verso il quale [...] egli nutriva una stima” (1989: 234).

Berenguer Carisomo defiende el “sentido mágico-religioso” que tiene la música. Tanto es así que nos la llega a definir como “el camino [...] por donde el Misterio [sic] se hace sensible a los hombres” (1969: 86).

Lo cual se corresponde íntegramente con la visión que de Federico estamos descubriendo. Sabemos que Lorca cantaba y en las representaciones teatrales hay momentos en los que acertadamente se les da carácter musical a ciertos parlamentos, que coinciden con los poéticos. En este punto podríamos decir que encontramos la lírica y la música recuperando sus raíces primarias.

Y a estas precisamente será a las que aluda Federico García Lorca en su universo particular con “un trenzado de mitos atributivos, un singular sentido poético-musical” (BERENGUER CARISOMO, 1969: 87).

De todos es sabido que la música (más acentuadamente cuando está en tonos menores) dota de misterio a cosas que, dichas sin cantar pueden resultar hasta profanas. Obsérvese el sobrecogedor carácter de los musicales, la tragedia de las óperas y en algunos casos, del denominado género chico (zarzuela).

De todas maneras, aunque para reproducir una tragedia clásica exactamente, han de darse otras circunstancias espacio-temporales, políticas, religiosas o en lo que a escenografía se refiere, la esencia es la misma. Es ese universal primitivo que se mantiene y que consigue (o al menos pretende, porque el auditorio también es fundamental), esa catarsis que es innegable al género trágico en sus inicios.

Y es que fijándonos, salvo *El retablillo de don Cristóbal*, “no hay ni una de sus obras dramáticas [...] en que no figure la música vocal o instrumental como elemento escénico” (MAURER, 1986: 240). Es por este motivo por el que el profesor Juan Carlos Rodríguez nos dice de Federico que “fue básicamente un músico”.

A mi modo de ver no está exento de razón, pues creo que es de la única de las artes que no se puede prescindir radicalmente al estudiar la obra lorquiana.

Cada escritor tiene su *modus scribendi*. Federico también tiene el suyo. Con *modus scribendi* me refiero al conjunto de recursos, ideas, imágenes y planteamientos que forman el imaginario de García Lorca.

Para que un escritor forme su imaginario y se forje su *modus scribendi*, primero ha de beber de muy distintas fuentes culturales. Por un lado está lo que estudia, por otro lo que lee por placer, también hay que reseñar lo que oye por casualidad, lo que le cuentan; y hoy en día no podemos olvidar las nuevas tecnologías, con la divulgación existente vía televisión o internet.

Pero todo esto solo son fuentes, como he dicho arriba. Luego la corriente creativa pasa por el uso que de esas fuentes se haga.

Al ser Federico “un artista de vastísima cultura, fundamentada [...] en una personal captación de la realidad, [...] Es [...] arriesgado en la obra de Lorca hablar de fuentes directas, [...] conviene, [...] referirse a modelos inspiradores” (HUÉLAMO, 1996: 254).

Entre esas fuentes: “além [...] da herança barroca [...] será marcante para a maturação da sua escrita o diálogo com a filosofia [...] com as artes visuais [...] e [...] com a tradição greco-romana” (CASTRO FILHO, 2014: 10-11).

Todo ello imbuido por la necesidad de comunicar, pues todas las personas recibimos estímulos que van dejando en nosotros el poso de la cultura. Leemos, por placer o por deber; estamos más o menos al día de las noticias de actualidad; quien más, quien menos, disfruta escuchando la voz de la experiencia en las personas mayores o prestando atención a lo que se comenta en el mentidero... Esa información la procesamos y la

hacemos nuestra, quedándonos con lo que más se adecua a nuestra idiosincrasia y desechando aquello que no nos convence.

Pero no todas las personas pueden ser consideradas escritores. Lo que hace escritor a Federico es, fundamentalmente, “esa [...] ansia [...] por comunicarse que desemboca [...] en su [...] vocación teatral” (SERRANO y DE PACO, 1999: 225) donde no sólo funciona la palabra escrita sino que está muy presente la puesta en escena con todo lo que esta conlleva de decorados, iluminación, trabajo actoral, vestuario...; el contacto (aunque solo sea de pensamiento) con el receptor y, sobre todo, la vida que de un espectáculo teatral se deriva.

En su caso, como vemos, se dan un montón de temas recurrentes, pero el fundamental, el que me ha llevado a escribir este trabajo es su relación con el ámbito de lo siniestro.

A este respecto Berenguer Carisomo señala como elementos propios de Federico

el impulso vital que genera los actos del hombre; la necesidad de que este impulso se cumpla para dar un sentido a las cosas; la muerte imprevista y violenta [...]; la armonía fecundante (1969:132-133)

Este último punto recogido por Berenguer Carisomo necesita de una pequeña explicación, pues sin ella existe el riesgo de malinterpretarlo.

El autor se está refiriendo precisamente a la *ruptura* de esa armonía. Sobre esto dará cuenta más adelante, cuando resume: “la vida solo tiene sentido vivida plenamente; su tragedia única [...] está en la infecundidad”.

Es decir, impulso o instinto, al que ya se refiriera García Montero al hablar de las imágenes usadas por Federico, “que buscan representar la naturalidad del instinto” (1992: 147). Ese impulso-instinto que nos retrotrae al mundo primitivo, con la idea de una plenitud de vida; muerte y fecundidad que tiene su correlato en la no-fecundidad, lo que se concebiría como una muerte antes del nacimiento, violenta también en cuanto despiadada por convertirse en un asesinato de lo que podría haber sido. Esa incapacidad de perpetuación se convertirá en una muerte colectiva que tiene todos los visos de terminar en muerte total, es decir, en extinción. Por su profundidad y por el sentimiento de angustia que despierta, entra en el ámbito de lo siniestro en comunión con la inexorabilidad de la muerte, que es la única cierta. De ahí la prisa por vivir y ese instinto de supervivencia.

Todo esto imbuido en “un profundo pesimismo filosófico y [...] una angustia que no dudáramos en calificar de existencial” (ANDERSON, 1986: 133); todo lo cual, en palabras de García-Posada, crea una enorme “*frustración* [el subrayado es suyo]” (1996: 35). Frustración que se observará en casi todos los personajes de las obras de nuestro poeta, por diversos motivos pero con una cuestión fundamental: el de no cumplir en la vida con sus deseos.

Y es este pensamiento filosófico, esta angustia que transmite al receptor, los que muestran que Federico García Lorca realiza una subjetivación de lo que le rodea y una vez tamizado, lo plasma en su obra. Pero es esa tamización de lo subjetivo por la cual el texto se universaliza y se vuelve objetivamente subjetivo. En palabras de Díaz-Plaja “Poesía [...] estricta y profundamente humana; [...] todo lo contrario de internacional y, por lo tanto es, aunque parezca paradójico, universal” (1948:31).

Todo ello marcado por un ambiente onírico que, armoniza como dijera Breton con la realidad: “Creo en la futura armonización de estos dos estados, [...] el sueño y la realidad, en una [...] realidad absoluta, [...] una sobrerrealidad o surrealidad” (LAHUERTA,1990: 9-10); lo cual nos hace ver que la base instaurada por el precursor del Surrealismo, no está en abandonarse a lo onírico, como fue lo que después se convirtió casi en *conditio sine qua non* para considerar sus exponentes; la base está en poder establecer un maridaje entre sueño y realidad. Si bien es verdad que el sueño es, a su vez otro tipo de realidad, la realidad onírica, que tiene sus propias leyes y su funcionamiento.

La sensibilidad de Federico era tal, que con Josephs y Caballero podemos decir que “Lorca no inventa nada. Interpreta algo que él podía palpar” (1990: 55).

Pues poseía esa “intuición de lo invisible, de las fuerzas elementales de la naturaleza, y un sentimiento implícito de dolor, [...]una comprensión simpática de todo lo humilde, [...] se encamina [...] hacia la interpretación del misterio de la vida y del hombre en sus fuentes primarias” (DEL RÍO,1935: 14)

Lenguaje

Ya que estamos hablando del fondo de la obra lorquiana, con esos aspectos recurrentes, cabe pasar ahora a hablar de la forma. Y uno de los elementos formales fundamentales es el lenguaje empleado.

Es cierto que hay diferentes tipos de lenguaje como ya apuntábamos más arriba. El más común es el comunicativo, que será el que se emplea en el día a día para establecer, como indica su propio nombre, una comunicación entre las personas: lo que se denominaría román paladino: con claridad.

Por otra parte nos encontraríamos con el lenguaje artístico, en el que se produce una “suspensión [...] de la referencia” (GARCÍA LEAL, 1997: 169); es decir que no deja claro el referente (que es aquello a lo que se alude), o que directamente no lo tiene.

El motivo de esto es la falta de interés por definir la realidad; lo que cobra importancia es la creación de nuevas imágenes que se puedan asociar (o no) a esta. Por todo ello, será la existencia de “un mundo autónomo” (GARCÍA LEAL, 1997: 173) la que hará posible que, algo que no se corresponda con una referencia, es decir que sea falso, sea posible y verdadero literariamente hablando.

Todo esto es en la misma tónica de la disparidad entre lo artístico y lo lingüístico, o, si se quiere, entre lo referencial y lo poético.

No hay que perder de vista que se está haciendo alusión velada al pacto narrativo, dado que, tácitamente el lector se pone de acuerdo con el autor del texto que tendrá entre manos con que lo que va a abordar es algo que pertenece al ámbito de la imaginación. Algo nuevo y diferente, no necesariamente real pero que cobra una entidad dentro de su realidad.

Esto sería lo que Bellamich denomina el “grado de indeterminación en su significado” que, unido a la dificultad de descifrar su escritura, si en sus manuscritos nos adentramos, pues están llenos de tachones, correcciones y abreviaturas. Son “enunciados ambiguos y oscuros” (BELLAMICH, 2000: 69).

LO SINIESTRO EN EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Si bien lo siniestro *per se* es algo reseñable, podríamos decir que redobla su importancia en cuanto posibilidad de manifestación en el momento en que se sube a las tablas. Pues lo siniestro vivido causa mayor impresión que lo siniestro leído. El porqué de la mayor impresión causada por lo siniestro vivido lo encontramos en la difusión por medio del cine y de la televisión, nunca tan vívidos como en el teatro, de distintos aspectos de lo siniestro que nos han llegado a hacer insensibles ante una instancia que va perdiendo fuerza a medida que el campo de la imagen lo va invadiendo todo: la letra.

“Hasta no hace mucho [...] era un hábito académico frecuente el enfoque filológico o historicista de la obra teatral de García Lorca” (RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, 1998: 178), sin pararse a considerar que si bien una obra de teatro es un texto escrito, este está concebido para ser representado, y a partir de ahí entran en juego muchísimos factores que hacen que el libreto deje de ser meramente un texto para convertirse en el hecho teatral.

Dicha teatralidad englobará, no solo el texto, que también es una parte importante, aunque, como dice Broad, “el texto [...] no es [...] una obra de teatro; es solamente un inicio” (1997: 214); sino también la puesta en escena, el decorado, la iluminación, la música que se le añade y un montón de factores aledaños que desde el

enfoque filológico e historicista quedan obviados. Se pasan por alto “los múltiples niveles del texto teatral” (BROAD, 1997: 215), pues sirve como lectura, hace las veces de guión para el director de escena y sobre él se puede más o menos saber cómo podría quedar una representación; aunque en este punto, la imaginación de los directores tiene mucho que decir.

No quiero decir con esto, mucho menos cuando mis raíces son filológicas, que el estudio del texto por el texto sea un estudio incorrecto. Eso sería faltar a la realidad. Lo que sí puedo decir con total seguridad es que se trata de un estudio incompleto, que reduce eso sí, el ámbito de estudio de tal manera que lo hace mucho más abarcable y la posibilidad de ser más exhaustivo; pero con todo, sigue siendo reduccionista.

Esto se produce “por [...] voluntad de aferrarse al texto [...] debido a [...] nuestra pertenencia a la cultura del texto [...] se olvida que [...] lo verdaderamente decisivo es la perspectiva escénica” (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2005: 18). Por tanto, con el profesor Sánchez Trigueros me atrevo a decir que “El problema no es que se estudie de esa manera [...], el problema es que [...] sea la única [...] manera de estudiarlo” (1995: 183). Pues ya desde sus orígenes concebimos el teatro como la representación ante nuestros ojos de un conjunto de circunstancias verosímiles mezcladas con otras que no lo son tanto, y es por eso que necesitan de la representación, del montaje escénico para considerar que el texto ha cumplido con su capacidad comunicativa en su totalidad. Es por eso que el profesor Sánchez Trigueros nos dice que “la obra dramática de Lorca como literatura vive en los textos, pero como teatro vive en la escena” (2005: 20); y al igual que la de García Lorca, todas las demás.

Esto se imbrica en un acontecimiento, la función teatral, de características sociales, culturales y seudoreligiosas, pues no en vano el teatro surge de las reuniones

de las tribus primitivas en las que se invocaba a un ente y este se manifestaba por mediación del hechicero. Para la ocasión se vestían atuendos especiales, se entonaban cánticos y se hacía uso de las máscaras rituales, que representaban diferentes advocaciones de las distintas divinidades, para ellos, existentes.

Roland Barthes a este respecto nos relaciona el teatro y el culto a los muertos. La relación se basa en que los papeles que se representaban eran los del muerto pero con la cara maquillada. Es por eso que “maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo” (2009: 38).

Más tarde, la cultura grecolatina asociaba la teatralidad a las fiestas celebradas en honor del dios Dioniso-Baco, a las que asistían muchos participantes. A este respecto, nos dice Berenguer Carisomo: “el mundo [...] comprende una mítica unidad primitiva [...] que para los griegos se resumió en el mito de Dionisos [sic] esta fuerza cósmica [...] se individualiza en el arte [...] del sujeto-persona” (BERENGUER CARISOMO, 1969: 83-84). Esto es, que en esas fiestas, los participantes se sentían poseídos por esta divinidad y actuaban siguiendo su mandato. Es por eso que se habla de una especie de teatro, un arte, dado que no es la persona la que está manifestándose sino que es el dios quien se oculta detrás de ella.

Alonso Valero nos asegura que, “Es clara la deuda de García Lorca con la interpretación que Nietzsche hace de la tragedia” (2014b: 111), pues todos estos preceptos que venimos comentando están recogidos en *El nacimiento de la tragedia*, del filósofo alemán; obra que sabemos que Federico manejó con fruición y donde se encuentra una parte sustanciosa dedicada al mito y al rito.

En España, la primera manifestación teatral que se recoge, según los estudios, es un tropo evolucionado.

Los tropos son los fragmentos de la misa cantada o recitada que se constituyen como respuesta a lo que dice el sacerdote. Conocidos comúnmente como “salmo responsorial”, en esta parte de la liturgia los feligreses entonan a coro una frase que alternará con un pequeño parlamento, bien del sacerdote, bien de alguna persona que se preste para realizar la lectura.

Se dice que las primeras antífonas fueron las conocidas como las de “*quem quaeritis?*”, que se utilizaban en los dos períodos de Pascua, en la de Resurrección (*Quem quaeritis in sepulchro, oh christicolae?*), y en la de Natividad (*Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite?*). Estas comenzaron como una simple contestación y se convirtieron en verdaderas representaciones teatrales, con vestuario *ad hoc*, realizadas durante la función eclesiástica.

Por otro lado, la máscara ha estado presente en diferentes momentos de la Historia, tanto usada simbólicamente como por necesidad, así:

La tradicional asociación entre máscara y muerte [...] aparece ya en [...] la baja Edad Media [...] durante la Peste Negra muchos médicos se protegían del contagio por medio de máscaras, método análogo al uso de máscaras antigás durante la Primera Guerra Mundial (CRUZ, 1995: 79).

El teatro está esencialmente relacionado con el hombre y con la cultura, y Federico, en cuanto que hombre culto, está muy relacionado con el teatro.

Pero será el de Federico, un teatro más puro en el sentido de menos estereotipado. Es decir que no supeditaba el tema a los personajes, sino que estos surgían del tema. Así no se quedaba en clichés sino que daba pie a la universalización de temas que en otros

autores de la época resultaban manidos. Y así, como nos dice Rubia, el teatro de Federico va más allá, tiene lo que él denomina “una intención oculta y [...] valiosa en términos universales” (1975: 387), pues el tratamiento dado a temas comunes resultaba novedoso, y a su vez, convertía todas sus obras en un reflejo universal de todas las personas. Aparte de su “aproximación del teatro al estricto ritual” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 94), por utilizar estructuras simples y reconocibles.

No podemos pasar por alto que cuando Fernández Cifuentes habla de ritual, lo hace con conocimiento de causa. Se refiere a la relación de García Lorca con las raíces del teatro y con esa magia que en dichos orígenes se quería ver. Una magia que se apoya en los sentidos para manifestarse, Federico, que es un dramaturgo “vigorosamente sensorial, reproduce sus escenas míticas apelando a los sentidos” (CANO BALLESTA, 1975: 126).

Pero, como acabo de apuntar, Federico era un hombre muy culto, y no podía quedarse solamente en la retrotracción del teatro a los orígenes, sino que había de servirse de toda la historia teatral que hasta el siglo XX no había sido poca. Conocía y aprovechó todas las instancias que le parecieron oportunas. Por ejemplo, no podía dejar pasar por alto una época tan floreciente en el teatro español como fue la del Siglo de Oro. Así, en su saber hacer, intercalando manifestaciones clásicas con las modernas y apelando al público como parte integrante del espectáculo, su proceder consistía en buscar “los límites de la representación” (MARTÍNEZ BERBEL, 2000: 338). Federico no perdió su originalidad en ninguna de sus obras. He de resaltar que cuando empleo la palabra originalidad, lo hago en referencia por una parte a la vuelta a los orígenes y por otra a la innovación.

Como dije arriba, García Lorca apelaba al público para integrarlo en el espectáculo, proceder típico del Siglo de Oro, siguiendo sus “especiales características” (MARTÍNEZ BERBEL, 2000: 338).

Por otra parte nos encontramos, para confirmar ese gusto por el Siglo de Oro, con los prologuitos que Federico sitúa en sus obras teatrales al modo de las *captatio benevolentiae* del siglo áurico de la literatura española. Trigueros Ramos recoge este paralelismo de Lorca, que, como objeto de nuestro estudio, voy a recoger también en relación con lo que de siniestro tienen, y así solvento dos instancias en la misma explicación. Lo que recoge este autor es lo siguiente. En

Teatro de almas [...]: ‘Estos personajes son nuestros sufrimientos, nuestros dolores, nuestra vida interna [...]. Escuchadlo con el llanto sobre vuestro corazón’ [...] *El maleficio de la mariposa*: ‘Señores: la comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante, comedia rota del que quiere arañar a la luna y se araña su corazón’. (TRIGUEROS RAMOS; 2000: 354).

Sobre el prólogo de esta última obra teatral, *El maleficio de la mariposa* nos comentará Cardwel que por reflejar las “tensiones [...] permite un desasosiego profundo [...] y termina con la perturbación del corazón del protagonista y una posible aniquilación” (CARDWELL, 2005: 60-61), temas todos estos que provocan emociones en el receptor por identificación con el protagonista. Donde observamos, como he señalado, no solo esa apelación al lector y ese gusto por los usos y maneras de iniciar las comedias en el Siglo de Oro; sino también los elementos siniestros que se entremezclan en ellos, con alusiones al sufrimiento y al dolor, pero también a la inquietud y a la muerte.

Recuérdese que cuando hablamos de comedias del Siglo de Oro nos referimos a teatro en general, siguiendo los postulados de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

Lo que nos interesa es indagar acerca del tipo de teatro que escribe García Lorca. Así, nos asegura Margarita Ucelay que “El teatro de Lorca [...] está encaminado a la presentación de problemas humanos básicos, al misterio de la vida y del hombre, a los grandes temas”. Si observamos la cita, vemos que Ucelay (1989: 30) puede estar refiriéndose en ella a tres aspectos del teatro de Lorca si los vemos por separado, o a uno solo, como un todo. Porque lo básico de los problemas humanos no deja de ser el misterio de la vida y por ello se convierten en grandes temas. Así, para clarificar y sintetizar el mensaje, podríamos resumir con la máxima: menos es más, o lo que es lo mismo, las cosas pequeñas son las que verdaderamente se hacen grandes por la importancia que cobran. Por lo que venimos estudiando, una forma muy lorquiana de proceder. “Se persevera [...] en el propósito del autor en la creación de un teatro cercano a las inquietudes reales del hombre. [...]”. (TRIGUEROS RAMOS, 2000: 362); un teatro que, como nos dice García-Posada es “Muy antiguo y muy moderno a la vez” (1996: 27); pues solo trabajando con la realidad de lo que el ser humano puede encontrarse a su alrededor y en sí mismo; solo así, como digo, este teatro puede llegar a convertirse en esencial, en tanto en cuanto es pura esencia, es el ser-en-sí de la humanidad.

Por todo esto era por lo que Federico se servía de todas las artes para que su teatro fuese más cercano a ese universal deseado. Así, mientras servía de ejemplo para explicar universales, “Lorca [...] pretende abarcar una problemática de dimensiones generales, válidas para todo hombre en cuanto tal” (LÁZARO CARRETER, 1975: 337).

Y para conseguir ese fin, había que servirse de métodos conducentes al mismo: elementos poéticos, del saber popular, símbolos, música, decorados, bailes, efectos

lumínicos, que llevasen a la consecución de “un todo significativo que desembocase en la obra de arte total” (MARCO, 1998: 156), lo cual también supuso una innovación por su parte. Pues, a fin de cuentas, todo receptor se ve imbuido en un alrededor artístico y qué mejor manera que verlos todos aunados en una manifestación del Arte.

Porque Federico buscaba la carnalidad y el desgarró en el teatro. No se conformaba con las banalidades, sino que quería mostrar al público el dolor de la vida, pero no por ello descuidando las formas.

De todos modos, en algunas ocasiones tenía que retenerse, y si bien no se dejaba llevar por la moda imperante, a pesar de que algunos críticos aseguren que lo que yo denomino “Trilogía de la Tierra” está basada en la presión de la moda, sí que es cierto que no llevó a las tablas trabajos de enorme calidad como *El público*, por poner un solo ejemplo.

A este respecto, nos dice Díaz-Plaja que “algunos momentos de su teatro nos dejan ver el gran aliento de poeta que la moda le obligaba a disimular.” (1948: 30); aunque yo no creo que fuera tanto un intento de disimularlo como una renuncia directa al verso, que de vez en cuando dejaba florecer. Es decir que no había nada en su obra puesto al azar, todo estaba elaborado aunque su inspiración también fuera desbordada, cosa que es muy de admirar en todo artista, pues es lo que le dota del calificativo de tal, dado que, como dice Díaz-Plaja, “Lorca siente el teatro como una cosa viva, que bulle en su sangre mucho antes que cualquier fórmula pudiera imponérsele” (1948: 201).

Es por eso por lo que el propio Federico definía el teatro como

una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre. (*Apud* UCELAY, 1989: 53)

donde nos da cuenta del sentido propedéutico del teatro que, aun siendo una muestra de vida, como él pretende, funciona como un elemento distanciador que, a su entender, permite el siempre difícil hecho de escarmentar en cabeza ajena, pues otorga al receptor/espectador la posibilidad de identificarse con los personajes y ver con sus propios ojos las consecuencias de ciertas acciones.

Hemos dicho que en ningún momento Federico descuidaba la forma, se sirve de la poesía en sus diferentes vertientes, de lo que se podría considerar recursos poéticos, y la convierte en otra cosa. Nos dice que “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse habla y grita y llora y se desespera” (*Apud* UCELAY, 1989: 29). Y es en estas palabras donde observamos el interés de Federico por no pasar por alto la existencia del dolor de la poesía al hacerse teatro. No es una transición pacífica, es transición dolorosa y ese dolor ha de mostrarse. A fin de cuentas, lo que nos viene a decir Federico es que es puro arte, y, como todo arte susceptible de duende, ha de sentir el dolor para que la inspiración llegue, para llevar la creación a buen término.

Pero no exclusivamente sus textos teatrales pueden ser tachados de dramáticos, pues en el resto de su obra “subyace una potente condición teatral, dramatismo inmanente” (BERENGUER CARISOMO, 1969: 83) y Federico, constantemente nos da buena muestra de ello. Y esta instancia resulta muy importante, porque es necesario aclarar que el lenguaje de Lorca sirve tanto para poesía como para teatro ya que compone un teatro lírico y una poesía dramática (sirviéndome de los términos neutros que se usan

para hablar de los géneros literarios); y aún me atrevería a decir que toda su obra en general es susceptible de ser reajustada en diferentes géneros pues se presta a ello.

Y es de todos estos fragmentos de los que hemos de servirnos para constituir el marco en el que encuadrar el teatro de Federico. Así, si nos fijamos en la totalidad de su obra teatral, vemos que forma un conjunto perfectamente reconocible; si bien, si nos referimos a cada una de sus piezas por separado, vemos cómo Lorca es capaz de manejar diferentes registros para conseguir transmitir el mensaje de turno, según el público al que vaya dirigido. Así Bou, haciéndose eco de lo que han escrito sobre el tema diferentes estudiosos, nos alecciona en estos términos:

La crítica se ha ocupado en gran detalle de la clasificación del teatro lorquiano. [...] Josephs y Caballero [...] han insistido en [...] dos comedias ‘irrepresentables’ (*Así que pasen cinco años* y *El público*) [...] y la –supuesta- ‘trilogía’ inconclusa de tragedias ‘andaluzas’, *Bodas de sangre* y *Yerma*, a la que se puede añadir el ‘drama andaluz’ de *La casa de Bernarda Alba* [...] establece distancias excesivas [...] entre el teatro más convencional y el teatro de carácter experimental [...]. Edwin Honig [...] calificó al *Perlimplín* como un experimento dramático, y estableció una conexión directa con *Así que pasen cinco años* [...] Luis Fernández Cifuentes, Marie Laffranque y Margarita Ucelay han [...] leído *El público* como una obra que [...] abre las puertas [...] a un teatro de ideas y poético, un teatro que en su mayor parte quedará inconcluso, irrepresentado más que irrepresentable. (BOU, 2000: 79-80)

Como podemos comprobar, este resumen nos muestra a la perfección el estado de la cuestión en torno a la consideración de los subgéneros dramáticos en los que se incluye la obra de Federico. Es palmaria la falta de acuerdo existente entre los diversos estudiosos que se basan en unas u otras premisas para definir las obras que nos ocupan.

La postura que yo defiendo, tras haber realizado un exhaustivo estudio de los argumentos enarbolados por los críticos y haber acudido a las obras de teatro, de la parte del trabajo en la que más nos centraremos, que será la perteneciente a *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* de un lado; y *El Público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título* de otro; es la siguiente:

Podemos considerar, teniendo lo que tenemos, pues el resto o no existe o no está completo y de todos es conocido el gusto de Federico por dar por escritas obras que aún tenía en la cabeza, que:

Bodas de sangre, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* pueden inscribirse bajo la denominación de “Trilogía de la Tierra”, sin tener en cuenta si dos de ellas son tragedias y la tercera es un drama.

Siendo exhaustivos, ¿por qué decimos que *La casa de Bernarda Alba* es un drama? Creo que se debe a que nos “viene dado” en el subtítulo de la misma. Pero quedarnos en eso sin atender a las características de tragedia que podemos encontrarnos en esta obra es pecar de superficiales. Por tanto, a mi modo de ver, sería más correcto englobarla dentro de las tragedias; aunque, si se quiere, se puede obviar, como dije arriba el subgénero al que pertenecen e introducir a las tres obras bajo esa denominación.

También hay que aclarar el porqué nos referimos a la tierra. No es porque sean rurales, como algunos críticos han dado en decir, pues con esto volveríamos a estar pecando de reduccionistas; es porque la Tierra ejerce una suprema influencia en todas ellas. Las fuerzas telúricas, relacionadas con el primitivismo, son las que mueven a los personajes a comportarse como se comportan y a desenvolverse del modo en que lo hacen. Sobre este punto hablaremos más adelante.

De las otras tres obras, una de ellas incompleta (*Comedia sin título*) pero que tiene pleno sentido en sí y ha llegado a ser representada tal y como está; no podemos decir que sea “Teatro irrepresentable” por la circunstancia a la que acabo de aludir, ni “Teatro imposible” ni ninguno de los apelativos con que se quiere rechazar la posibilidad de adscribir esta parte de su teatro a una corriente existente. Con ello se nos da a entender que este teatro es en cierto modo menor, y hay algunos críticos que llegan a no considerarlo, alegando que el propio Federico *sabía* que no iba a poder ser representado.

Esta instancia me resulta mucho más importante en cuanto las connotaciones que sobre sí arrastra con esta coletilla, cuyo uso inicial vino dado de la mala lectura de algún crítico sobre un comentario de Martínez Nadal.

De esto, como vengo diciendo, también hablaré más adelante, pero se hacía necesario sentar las bases que he constituido en pilares fundamentales de mi estudio y que nos servirán como cimientos para no perder de vista hacia dónde nos dirigimos.

Ajenas a la clasificación, que se realiza a efectos de estudio, hay que hablar de las puestas en escena. Será precisamente en el momento en que la obra sea elegida para ser puesta en escena en el que se encuentra con un nuevo elemento en la comunicación: el director teatral. La obra teatral no cobra su verdadera entidad hasta el momento en que es representada, mientras tanto no pasa de ser texto teatral, y dicha figura, la del director, acota y convierte en una las múltiples cualidades que de lo siniestro toman forma en cada mente como receptora privada, esto es, del sujeto lector, pues ya nos lo dice Margarita Ucelay, quien considera que tiene “casi tanta importancia como [...]el autor” (UCELAY, 1986: 52-53) en el sentido de que se convierte también en un autor desde el momento que comunica un mensaje, en ocasiones solo inspirado en lo que está escrito en el libreto. El único contratiempo, si queremos considerarlo tal, se da cuando caemos en la cuenta de que si tenemos un mensaje primario, el del emisor/autor, en nuestro caso Federico, que

ha sido dispuesto de tal manera (mediante ciertos lugares de indeterminación y huecos a rellenar por el receptor, a los que aludiré más adelante) para que el receptor/lector-espectador lo reciba y pueda a su vez rellenarlos y conformar el mensaje; en el momento en que nos encontramos con un receptor primario que se convertirá a su vez en emisor secundario, si este rellena dichos huecos, el receptor final ya no tendrá que contribuir con su imaginación al mensaje; con lo cual se está perdiendo bastante riqueza en la transición.

Forradellas no le da tanta importancia a esta situación cuando considera que el texto que el autor escribe es solo una parte y “no siempre la más importante” de la totalidad. Por otra parte nos habla de la relación del texto con el receptor, y concibe que un texto teatral puede ser recibido tanto por lectores como por espectadores. La representación actúa como canalizador para ofrecerse “a un público numeroso”, y para ello es muy importante la participación del director, a quien él denomina “primer lector” (FORRADELLAS, 2007: 233-234), y de los actores.

Para Forradellas el texto teatral no deja de ser un mensaje que ha de elevarse a su máxima capacidad para que pueda cumplir su función. En este caso, si existe la posibilidad de ser representado y contribuir con ello a la comprensión del mensaje por parte del auditorio, hay que explotarlo; no debe quedarse en el texto simplemente.

No obstante, a pesar de todo esto no es algo nuevo y ya viene estudiándose:

Desde hace más de un siglo [...] lo más interesante de la escena teatral [...] ha venido [...] de la más libre e imaginativa dirección escénica, una institución que en su sentido más auténtico es también creación (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2005: 19).

Ahora bien, si el director teatral consigue mantener la riqueza (lo cual no significa que para ello haya de ser fiel al libreto, me estoy refiriendo a algo más profundo, a esa intencionalidad primaria de (con)mover) para ofrecérsela al receptor final, entonces sí que podemos decir que la comunicación (el acto comunicativo) se ha completado y se ha llevado a cabo en buena manera. Así nos lo indica Broad cuando nos da cuenta de que la obra es un acto comunicativo en el que intervienen diferentes sujetos. Lo más importante es que entre texto y representación puede haber diferencias, “una representación puede distar” (1997: 214) del libreto; es perfectamente lícito.

No es por otro motivo que el que vengo señalando que no podemos olvidar, pues muchas veces se obvia en los análisis, y es una realidad con la que nos encontramos de frente, como dice el profesor Sánchez Trigueros la “necesidad de investigar sobre las puestas en escena de los textos teatrales”, admitiendo que se da la posibilidad de establecer dos formas de interpretarlos, por una parte estudiando el texto, por otra estudiando la puesta en escena, “donde el texto pasa a ser un elemento entre un conjunto de signos” (2000a: 254-255).

Es por ello que se hace necesario “reivindicar que la investigación sobre el teatro lorquiano incorpore [...] a su ámbito de estudio las experiencias de la representación [...] que [...] hay que tener necesariamente en cuenta por la [...] naturaleza espectacular del fenómeno teatral” (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2000a: 255).

Y ya, a las alturas que estamos del estudio, más que considerar de un modo ajeno y especial las puestas en escena, hemos de hablar, como Oliva de la existencia de estos “dos enfoques” partiendo de la base de que por una parte está la escenografía que propone el autor y por otro la que el director teatral considera oportuna. Y según si nos referimos

a una u otra estaremos hablando de “un nivel externo” para hablar de esta, y “un nivel interno” (1999: 237) para hacerlo de aquella.

Pues son infinitas las puestas en escena que se pueden conseguir de una misma obra, dando pábulo a las ideas de los distintos directores teatrales. Y esto es por el motivo que “el texto, con ser elemento básico, dista de ser todopoderoso” (GARCÍA-POSADA, 1983: 23-24), y existen otros elementos sin los cuales sería imposible una representación teatral. El texto no es uno de ellos.

Aunque el mismo García Lorca viera que el Duende se encontraba en la poesía oral, que es completamente adscribible al teatro en tanto en cuanto toda declamación acaba por convertirse en una representación

-donde encuentra más campo [...] es [...] en la poesía hablada [...]. La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado [...] y esta lucha por la expresión y por la comunicación [...] adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales (GARCÍA LORCA, 1997a: 155)-

no solo podemos referirnos a efectos del advenimiento del Duende al creador o artista, sino también al receptor, pensamiento del que, creo, Lorca no se hallaba muy alejado al escribir *El público*.

Esta tesis la sostengo pues para que se la comunicación se lleve a cabo con éxito, un emisor enduendado necesita de un receptor que entienda al cien por cien el mensaje. Para ello necesitará que participe, de algún modo, de ese duende. Pero para hablar de esto hay que entenderlo desde la por él llamada *nueva manera espiritualista* que como vengo apuntando creo, hay que entender como una comunicación

producida desde el espíritu y cuyo receptor es el espíritu (o sea, de espíritu a espíritu) en ello me baso cuando hablo de la importancia del estado de ánimo a la hora de abordar un texto de los que necesitan el duende para que se efectúe la comunicación.

Y hablar de comunicación, precisamente nos da pie para abordar, comenzando con una enumeración con ánimo de ser exhaustiva, uno de los aspectos de lo siniestro, que está bastante presente en la obra de García Lorca: me estoy refiriendo a la incapacidad de comunicación que es tanto más angustiosa cuanto que existe el deseo de que se lleve a cabo.

Por norma general, en los textos de Federico nos encontramos con alguna voz atormentada que tiene un problema comunicativo. A veces no puede expresar lo que siente, otras no se le deja hacerlo y, las más, eso que esconde es inconfesable; si bien pugna por salir y se produce una lucha continua entre el consciente y el inconsciente de un sujeto que observamos alerta, en un estado que bien podría ser entendido como a la defensiva de sí mismo.

Por otro lado hemos de referirnos al empleo de la máscara y su relación con las metamorfosis, la falta de control y el desconocimiento sobre lo que se oculta detrás de ella. Es un elemento recurrente, como ya dijimos, en la obra de Federico. Esto nos lleva de la mano por el camino de lo siniestro y se han escrito ríos de tinta sobre su uso y su identificación.

Para Arango la máscara representa el misterio, porque se basa en la ambigüedad, en lo no conocido en primera instancia, sentimiento que produce el no saber qué te vas a encontrar debajo y ante lo que no sabemos cómo comportarnos pues desconocemos su esencia. Las apariencias ocultan una realidad que no se deja ver, por tanto se hace más real la

impostación que lo que hay. “La máscara conserva el carácter misterioso y escondido del cambio que se produce” (1995: 357).

Cuando se utiliza la máscara, no sólo es importante la sensación que produce el desconocer lo que oculta, sino también es muy importante reparar en lo que muestra. Es el de la máscara un lenguaje cargado de significados y connotaciones que, unidos a los movimientos que realice el que la lleve puesta, imbrica al receptor en una vorágine de significantes que, por su cualidad de ingentes acaban por despistarlo. Y es con ese despiste con el que parte de la comunicación se está llevando a cabo pues, veladamente, uno de los mensajes que se nos trasmite con el empleo de la máscara es el del desconcierto.

Es eso en lo que se basa Cirlot para hablar de la máscara relacionándola con las metamorfosis. De ahí tendremos que decir que

Máscara [el subrayado es del autor]: Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso [...] lo equívoco [...] se produce en el momento en que algo se modifica [...], pero aún siendo lo que era. Por ello las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. [...] éste es su carácter mágico tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa (CIRLOT, 1959: 357).

Donde Cirlot, sin hacer referencia a ello, porque no pudo haberla manejado, según las fechas, está describiendo lo que sucede en *El público* en el momento en que los personajes atraviesan el biombo para “ocultar la metamorfosis”. Aunque está llevado al máximo exponente en este caso en tanto en cuanto las metamorfosis no solo muestran la

evolución del sujeto metamorfoseado, sino que también muestran su estadio anterior, y es cuando realmente podemos hablar de la “crisálida” a la que alude Cirlot.

De la máscara también se puede destacar que establece una dualidad entre lo real y lo artificial, donde como dice Neuman, el desconcierto que se produce es la duda de saber si se está ante algo real o no. Y será ese artificio el que pueda acabar con las identidades pues “La máscara devora al individuo, ahoga su verdadero rostro, pero a la vez le otorga un rostro a quien no lo tenga” (1998: 68).

Los límites no están claros; y mucho menos en el teatro. Y es precisamente esa falta de límites la que permite que se cree un hueco rellenable por el receptor, mediante el cual no sólo cobrará importancia “lo que es” y “lo que no-es”, sino también “lo que pudiera ser” y “lo que se comporta como si fuera”. Es por eso por lo que, entrando en el ámbito de lo sorprendente, lo inesperado, lo engañoso, lo oculto, se observa subyacente una idea referente al poder de la máscara. Cuando alguien se pone una máscara cobra la identidad de que esta le dota. No puede ser otro, es por eso por lo que la máscara “devora” y “ahoga”.

En ese sentido de los cambios de identidad y la angustia que produce la pérdida de la misma, Cruz nos dirá: “han perdido su identidad (adoptando una máscara)” (1995: 77).

Nos hace una interesante reflexión sobre el significado simbólico de la máscara relacionándola con la falsedad que predomina entre los seres humanos. Diferencia las clases oprimidas de las dominantes en que, a pesar de que en ambos casos se vean igualados por esa máscara que les impide actuar conforme a sus deseos, solo los oprimidos se ven obligados a ponérsela, dado que los que pertenecen a las clases dominantes eligen ellos mismos llevarla. No obstante esta circunstancia, estos también se sienten atrapados por esas convenciones sociales que obligan a comportarse de cierta

manera y que, a fin de cuentas, resultan una suerte de esclavitud. Por tanto en ambos casos se pierde la identidad, lo que se podría considerar como una “forma de muerte”, al igual que sería morir de alguna manera el quitársela, pues el romper con la convención significará para el valiente que ose hacerlo quedarse fuera del sistema. “Sin embargo, y esto es lo trágico, la muerte individual no libera de las máscaras” (CRUZ, 1995: 79-80).

Así podemos darnos cuenta de que lo trágico y lo siniestro van de la mano, y mucho más cuando a lo que venimos diciendo se le añade el concepto de muerte, y la identificación que puede llegar a tener con la máscara. Este será un tema recurrente en diferentes autores.

Sarah Wright nos habla de la máscara como un elemento que oculta a la muerte para que nunca se pueda tener control sobre ella:

Life is presented as a series of glittering masks, [...] designed to ward off our lurch towards death. [...] Death lies outside system and order, destroying any illusions we may have of control [...] of it (WRIGHT, 2000: 126).

Pues jugando con la muerte, si es incontrolable, si tratamos de emularla y nos ocultarnos sirviéndonos de las máscaras no seremos capaces de eludir su inexorabilidad.

Por todo esto podemos relacionar lo trágico con lo siniestro; algo que yo vengo defendiendo porque hemos dado cuenta de que hay infinidad de autores que identifican lo siniestro con una suerte de tragedia.

Porque la tragedia no deja de ser aquel hecho fortuito que, pudiendo ser evitado, o no siendo esperado, se produce y hay que lamentar. Pero cuando nos hallamos ante

verdades universales de las que no podemos huir y en sí son trágicas porque son infortunadas, pero sabemos que nos acontecerán, y esto nos produce pavor: estamos ante la viva imagen de lo siniestro y ante su diferencia principal con lo trágico.

Elemento este, el de lo trágico, que corresponde a toda una corriente de pensamiento, que se puede identificar con lo siniestro, y que no hay confundir con lo *tragédico*, utilizado en este trabajo para denominar el ámbito relacionado con el subgénero teatral “tragedia”. Carlos Feal nos aclara la necesidad de establecer esta diferenciación básica cuando nos señala la existencia de una “oposición entre la tragedia y lo trágico” (1989: 17).

Llegados a este punto se hace necesario aclarar que encontraremos distintos autores que, en sus estudios utilizarán el término “tragedia”, cuando realmente, en palabras de Feal, se están refiriendo a lo trágico es decir, a lo siniestro. Es por eso por lo que se hace necesario establecer una diferenciación, y no hay mejor manera de hacerlo que delimitando los términos:

La aguda tensión entre forma y contenido caracterizaría la tragedia: un género [...] recorrido por una contradicción interna. [...] La tragedia [...] sería [...] una contención de lo trágico como una muestra de la imposibilidad de contenerlo (FEAL, 1989: 18).

Carlos Feal entra en los ámbitos de biografismo que no competen a nuestro estudio, cuando nos dice que Federico siente el conflicto como suyo a la hora de escribir, si bien es verdad que todo emisor de un mensaje se identifica con él, en tanto en cuanto creador del mismo.

Si no sucediera esto nos encontraríamos ante una sarta de mentiras que pondrían al receptor sobre aviso; de este modo, el receptor acabaría por rechazar el mensaje. Si en la literatura no sucede así es por la existencia del pacto narrativo, que convierte la no-verdad real en verdad literaria, por lo que hace que esta cobre realidad en cuanto creación. Por tanto, creo que es necesaria una total identificación por parte del emisor, como también lo será por parte del receptor quien, solo así, podrá alcanzar la catarsis.

Por otra parte, ajenos al biografismo pero sirviéndonos de parte de los escritos que más cercanos están a la de nuestro autor, nos encontramos con que: “el epistolario de García Lorca [...] se convierte en una buena fuente de información teatral que habrá que tener en cuenta” (ROMERA, 1996: 201). Pero, en este caso, tomándolo como documento en lo que de cuaderno de bitácora tienen estas cartas, para extraer de ellas los datos más objetivos como cuándo se representará esta o aquella obra, en qué teatro se llevará a cabo el estreno, la acogida por parte del público, la acogida de la crítica, etcétera.

Volviendo a la cuestión de lo trágico, es un tema que se puede concretar en la idea de muerte que todo ser humano posee, pero que cobra más importancia en unos que en otros. Christoph Eich nos dice al respecto:

“[...]el estupor trágico. [...] elementos [...] reunidos en el sentimiento del vacío y del no ser. [...] el vacío y la muerte [...] constituyen el [...] fondo sobre el cual vive y crea nuestro poeta” (1958: 63-64) donde se está refiriendo a lo trágico que se asimila a lo siniestro, como venimos diciendo y no a lo que podríamos denominar *tragédico*, que haría referencia al subgénero teatral denominado tragedia, generalmente con reminiscencias del teatro grecolatino.

Esta tragicidad como idea segura de la existencia de la muerte en todo ser humano y su inexorabilidad. El miedo al trance de la muerte y a lo que después de ella nos encontraremos. El deseo de la inmortalidad y el prurito de muerte.

Todo esto nos lleva a otro tema interesante: la presencia de lo misterioso relacionado con lo trágico y lo siniestro. Antonina Rodrigo, nos habla de “La *emoción* y el *misterio* [los subrayados son de la autora], elementos esenciales del universo lorquiano” (1998: 55).

La consideración de esenciales de dichos elementos, estriba en que forman parte de la esencia de la obra de Federico, pero también de la del hombre en cuanto tal, en su ser-en-sí.

Marie Laffranque alude a la recurrencia de estos elementos que generalmente funcionan en torno a dualidades, juegos de opuestos con los que Federico apela al receptor para que se dé cuenta de que, tanto en su obra, como en la realidad “La duplicidad y la doble verdad de la vida, [...] asciende [...] a [...] misterio” (1988: 20).

Una duplicidad engañosa, que a fin de cuentas no deja de convertirse en dos caras de una misma moneda. Una siniestra moneda en cuanto a *unheimlich*, desconocido, que se sale del ámbito de lo familiar porque está en lo incontrolable dado que no repite un patrón de comportamiento, sino que hay más de una cara (semejante a las máscaras, que son más caras que una sola).

Laffranque sostiene la posibilidad de entrever la personalidad del autor detrás de su obra. Los dobles que nos enuncia llevan al misterio porque Federico va más allá de lo cotidiano. Y es en ese ámbito del *unheimlich* donde se quiere penetrar para llegar a la mayor profundidad y procurar así controlarlo mientras, una y otra vez se escapa de las manos.

Porque Federico está muy capacitado para utilizar un recurso que funciona a todas luces, este es, el de la inclusión de un elemento ajeno en el ámbito familiar que haga tambalear esa concepción de lo conocido; que lo lleve a su máxima disyuntiva. Y como sabe crear el efecto deseado mediante el empleo de este recurso, lo utiliza cuando le parece oportuno.

Precisamente ese *unheimlich* que añade es tanto más inquietante cuanto conocido (por inexorable) y a la vez desconocido (porque nadie sabe exactamente qué se va a encontrar). Esto nos lleva a la idea de destino, de sino como un acontecer marcado e irrevocable.

Ese *unheimlich* indefinido resulta muy inquietante, porque lo que le impide ser definido es el “miedo a ser nombrado”.

Sobre esta instancia recordemos la creencia popular de la existencia de una suerte de magia que se encuentra en la lengua. Todos hemos oído esa máxima de que los deseos no se cuentan, pues si se verbalizan ya no se cumplen, o que es mejor no hablar de un futuro trabajo o negocio hasta que estos no son realidad, pues puede ser que se gafen; e incluso, al contrario, es necesario verbalizar las pesadillas para que no se cumplan.

Por otra parte, la indefinición también causa inquietud pues no se puede saber a qué se enfrenta uno, se desconoce por completo la instancia a que se hace referencia y por tanto no se puede controlar su reacción. “El mismo paradigma que somete [...] lo definido familiar a lo indefinido y siniestro” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 96) De ahí surge también el miedo por lo otro, lo ajeno.

Así, “*hablar, decir*, [los subrayados son del autor] son instrumentos de la fatalidad, cómplices de la transgresión y de la muerte” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 96). Donde Fernández Cifuentes nos está señalando, haciendo uso de términos

freudianos, el gusto de Federico no solo por llevar las cosas al universal, sino también por llevarlas al extremo misterioso de la indeterminación.

Y a la vez saber que la indeterminación será a mejor manera de comunicar lo indecible. De todos modos si hay una forma de hacerlo, es mediante el teatro que “recluta[...] como aliada a la poesía, que según Lorca es ‘lo imposible/hecho posible’”(MONEGAL, 2009: 31).

Es por el hecho de trabajar con universales, instancias que a todas las personas nos acontecen, por lo que podríamos determinar la obra de García Lorca en general, y su teatro como objeto de estudio particular, como dotada de la capacidad de (con)mover. Y será de eso mismo de lo que hablaré, de la mano de María Teresa Babín, cuando nos da una explicación plausible acerca de la capacidad de comunicar del teatro de Federico: “haber tocado lo esencial, [...] esa trágica agonía del hombre que devora sus propias entrañas doloridas” (1976: 120) que no hace otra cosa que retrotraernos a los universales y ponernos de frente a una descripción que en sí guarda aspectos tan siniestros como ese devorar las entrañas (los adentros) que nos acerca a lo mitológico. Porque, como nos dice Babín, “todos los grandes seres que presenta Lorca en escena, están en cueros, en carne viva del espíritu, escuetos en su pasión y muerte, sombreados por el hálito de *fatum*” (1976: 121). Ese *fatum* que está escrito desde el nacimiento de las personas y es una marca de lo siniestro en cuanto inexorable.

Obsérvese que esta autora maneja un concepto muy importante al que aludiéramos previamente: el hecho de la comunicación de espíritu a espíritu. Nos da cuenta de que el mensaje de Federico no está hecho (al menos no en todas las ocasiones) para ser procesado en el cerebro, como parte racional, sino que apela a los sentimientos.

Siempre se ha pensado que el género poético incluye una mayor tendencia a lo sentimental: yo considero que esa concepción está periclitada, pero si observamos que los momentos cumbre de las obras teatrales de Federico vienen reforzados por la escritura en verso, recurso utilizado por García Lorca para dar cuenta de “esos momentos de trance en que el ser humano pierde su sentido intrínseco de la realidad arrebatado por fuerzas ocultas perturbadoras de su equilibrio” (BABÍN, 1976: 200) y consideramos esa sentimentalidad como expresión del sentimiento, solo aprehensible mediante el sentimiento, vemos que la selección de la escritura en verso, en esos momentos donde se observa la relación de los personajes con lo siniestro; lo relativo al trance, las fuerzas ocultas, y el concepto de lo universal no es casual. De todas maneras, insisto en que la concepción de que el verso es más sentimental no tiene fundamento; pues ya hemos visto que el sentimiento de lo siniestro se produce por un cúmulo de razones.

Aparte de ese uso de los sentimientos universales, Federico sabe cómo mezclar los ingredientes para dotar su mensaje a la par que con realidad, con tintes fictivos. Pero esta ficción no sale *ex nihilo*, sino que es una irrealidad posible que la acerca más a la realidad, así nos dice Babín al respecto:

se mezclan en la obra lorquiana la realidad concreta con la más alucinante irrealidad. [...] se apoya como punto inicial de partida en la realidad exterior antes de penetrar en la zona del misterio [...] baraja[...] el mundo real de los sentidos con el mundo misterioso de lo soñado y subconsciente (1976: 236ss).

Sobre ese desdoblamiento, también nos habla Bou, quien le da carácter de yin-yang, es decir, de juego de opuestos: “Las maniobras de desdoblamiento subrayan los contrastes” (2000: 89).

No se puede decir que a Bou le falte la razón pero creo que mirar la realidad desde una perspectiva binaria reduce sensiblemente el campo de visión. El mundo no es blanco o negro, esto son solo los dos extremos de una escala cromática, pero en mitad de la misma existen una serie de colores, cada uno con infinidad de matices. Precisamente en la capacidad de apreciar y de utilizar todos estos matices estriba la facultad de Federico. Quedarnos en la bipolaridad como algo exclusivo, condiciona la definición a lo excluyente.

Para señalar, como hago más arriba, que Federico utiliza lo que yo denomino como “ficción realista” o “realidad fictiva”, me baso en la idea de que estas irrealidades que propone, en cuanto instancias no tangibles, son tan reales como universales, coincidiendo con lo que nos dice María Teresa Babín.

Este punto es uno de los pilares básicos para comprender no ya la obra de García Lorca, que por estar llena de lugares de indeterminación tiene asimismo infinidad de interpretaciones plausibles, sino la intención que subyace a todo el universo lorquiano. Dado que no podemos dejar en el olvido la circunstancia de que, como hemos dicho más arriba, la obra de Lorca puede considerarse como un todo que incluye diferentes manifestaciones artísticas.

Hablando de la intención de Federico en su obra, también hemos de señalar la que tiene a la hora de realizar su teatro. La finalidad es que el espectador alcance la catarsis, pues no en vano bebe de las fuentes clásicas e incluso observamos cómo respeta las estructuras.

Conducente a esa catarsis, que no sólo hemos de interpretar como la liberación de una tensión llevada hasta el límite, sino también como la asunción de ciertos preceptos que se nos muestran a los ojos durante la representación y que, por mediación de la identificación con los personajes de la obra, pasan a servirnos como experiencia. Por tanto, como dice Gallego Morell, “Para ese teatro es esencial el ‘climax’ [sic] que sólo puede trascender del escenario real a unos espectadores en vivo” (1998: 62-63).

Llegados aquí, y sabiendo cuáles son las pretensiones de Federico, cuál sería su *modus operandi* y el móvil que lo impulsa, hemos de pasar a hablar de algo crucial en toda obra teatral. Me estoy refiriendo a los personajes. Para ello seguiremos a Marie Laffranque, quien tiene una fantástica visión de conjunto:

Esos protagonistas del teatro lorquiano habitan en los limbos o circulan entre biombos [...]. Todos andan buscando su ‘alegría’ y su ‘persona’, [...] esperan y requieren, [...] sueñan y se les escapa [...] la identidad personal. [...] Viven ‘en la otra orilla’ [...] separados del prójimo [...]. Andan aislados entre sí y de los demás, permanecen encastillados por una alienación donde la timidez se une a la pobreza espiritual. En ausencia del contacto con ‘el otro’ y ‘lo otro’, ni pueden inventar soluciones, ni generar belleza y vida nueva. Ni pueden crear ni procrear. [...] Temen el contacto ajeno [...], no se atreven a salir de casa. [...] Viven disfrazados. No hablan entre sí, ni para sí, de lo más importante. Lo claman o reclaman desesperadamente al final de las tragedias (1988: 18-19).

Pudiéramos pensar que esta descripción hace referencia solamente a las obras teatrales que se consideran tragedia, dentro de la producción lorquiana. Pero aquí podemos jugar con los dos ámbitos que nos presentaba Feal sobre lo trágico y lo

tragédico. Nos encontraríamos ante un planteamiento plenamente trágico, que no solo se observa en las tragedias, sino en la mayor parte de la obra lorquiana.

Un personaje recurrente e individualizable en cuanto tal es el del niño. Los niños cobran importancia en la obra de García Lorca. Aluden a ese estadio de la vida en el que la felicidad es más pura. Etapa vital tanto más siniestra cuanto sabemos que se pierde y no se puede recuperar y que no se nos dan herramientas para disfrutarla en plenitud hasta que no ha pasado, y es entonces cuando añorándola nos damos cuenta de que no le hemos sacado todo el jugo que deberíamos. Por eso asegura Laffranque que “La verdad, en este teatro, es el niño. [...] Este niño enduendado del teatro lorquiano” (1988: 20). Donde sabemos que se está refiriendo al niño como personaje, un niño que nos retrotrae a lo primitivo, a la no contaminación por las convenciones y así se puede desenvolver según su criterio. Ese niño que siempre desea ser y nunca llega a ser, dado que verá su infancia truncada por la muerte.

Los niños solo tienen una cara y ven lo más simple y no escoden la verdad, sino que la dicen.

Más arriba hablamos de la figura del director teatral, y ahora ha llegado el momento de referirnos a Federico haciendo las veces de tal.

Margarita Ucelay nos cuenta una experiencia vivida en primera persona en el Club Anfístora, club de teatro que realizaba montajes teatrales. La compañía realizó algunos ensayos bajo la dirección del propio Federico; de estas experiencias, nos dice Ucelay que Federico es diferente a la hora de dirigir “obras ajenas”, como acostumbraba a hacer en su periplo con el grupo teatral universitario “La Barraca”, donde llevaba a escena adaptaciones de los clásicos; de cuando se trata de dirigir obras propias, en las que “se corrige, se cambia y se plasma en el escenario [...]. Plástico, musical, rítmico, son palabras clave para describir la visión escénica de Lorca” (1986: 53).

Es muy importante la visión de Margarita Ucelay en tanto en cuanto nos está contando en primera persona lo que ella pudo ver de Federico. Si nos dejamos llevar por estos apuntes, tendremos que tener en cuenta que hasta el mismo autor va cambiando su obra de cara a lo que el momento le va dictando. Con esto nos acercamos aún más a aquello que dije más arriba sobre las modificaciones que se producen de la mano de los directores teatrales.

Federico lo hacía porque “el teatro para él era poesía viva y sus cambios eran elaboración del texto en vivo, sobre el escenario” (UCELAY, 1986: 53), llegando a dictar sobre la marcha modificaciones de sus textos.

Al hilo de todo esto, de la mano de Margarita Ucelay y aludiendo a la faceta de director de Federico, no hemos de dejar de lado el gusto por la música de García Lorca. Como ya apuntamos más arriba, el genio granadino era también un músico en ciernes que tomó clases durante mucho tiempo y era capaz de componer sus propias melodías.

Un artista instruido, pero, sobre todo, se puede definir al poeta como un hombre eminentemente musicado. Una persona que lleva la música en sus adentros ve la realidad imbuida por ella. Pues, como nos señala García-Posada, todo el teatro de Lorca se apoyaba en la música. Era un elemento esencial: los cimientos de sus obras teatrales (y también acusadamente en el resto de sus composiciones). “Pero no se trata solo de la presencia musical, sino, y sobre todo, de la arquitectura musical implícita” (1992b: 25-26), esto es, que bajo cada pieza teatral resuena una melodía que forma parte de ella implícitamente y eso ha de mostrarse también de manera explícita.

Es por eso por lo que sucede lo que Ucelay nos cuenta como anécdota, acerca de las anotaciones que llevaban los textos para el ensayo de los diálogos y parlamentos, que se concebían casi como partituras por la necesidad de plasmar el ritmo correspondiente a

cada escena. Para ello se servía de los signos de puntuación llegando a usar “dobles y triples signos de exclamación, [...] u ocho puntos suspensivos [...] en los manuscritos usados por Anfistora en los ensayos” (1986: 59).

Y además del ritmo, la tonalidad era otro elemento crucial para Federico que se basaba en el recurso de emplear diferentes colores de voz para poder expresar lo que quería. Y, por supuesto, la música “siempre parte integrante de su obra dramática”. Y esta música se podía ver también en la manera en que los personajes están en escena. Cito lo que a este respecto nos cuenta Margarita Ucelay, pues no tiene desperdicio:

El movimiento era [...] un juego más de ritmos. Las entradas y salidas se combinaban con la emisión de voces, cuya colocación estaba cuidadosamente estudiada en distintos planos de profundidad y de altura [...]. Y [...] procurando que el paso de la prosa al verso, a la música e incluso al baile se produjese sin que el espectador llegase a tener conciencia del cambio hasta verse ya sumergido en el nuevo ritmo o modo de expresión (UCELAY, 1986: 60)

Pues Lorca tenía siempre presente, no solo la musicalidad, que por supuesto es un elemento fundamental en su esencia, sino el resultado deseado, que era lo que él se dedicaba a buscar. Resultado que incide sobre el espectador para de nuevo (con)moverlo y, adentrarlo de tal modo en el espectáculo, que se viera imbuido en él sin darse cuenta. Solo entonces se podría decir que la comunicación se había llevado a cabo con éxito, pues el mensaje había sido enviado por el emisor con toda suerte de matices.

Por esto Federico era un director teatral exigente, dado que tenía muy claro su objetivo, así decía:

Hace falta mucho [...] ensayo para conseguir el ritmo [...]. Para mí, esto es lo más importante. Un actor no se puede retrasar [...]. Causa un efecto deplorable un fallo de esta naturaleza. Es como si en la interpretación de una sinfonía surge la melodía o un efecto musical a destiempo (*Apud* UCELAY, 1986: 60).

En esta instancia coincide Maurer con Federico. Y nos alerta asimismo sobre la falta de estudio que sufre la musicalidad del teatro, que no tiene en cuenta que “el drama [...] es un arte oral” y como tal, “permite contrastar voces de distinto timbre, [...] si se lee el diálogo en silencio, de modo secuencial, ese contrapunto [...] se pierde” (1986: 244-245).

Maurer nos pone sobre la mesa una clara alusión a una buena recepción del mensaje completo que se oculta dentro de un texto dramático. Formando parte de él no sólo está lo que se puede leer, o esos lugares de indeterminación a modo de huecos que serán rellenables por el lector, sino también, yendo un paso más allá, la musicalidad que, quizá nuestra cultura literaria nos tenga más acostumbrados a buscar en la poesía, pero que también se encuentra en el teatro, como nos dice Maurer, y no sólo allí, sino que toda literatura es susceptible de considerarse musicada.

Esto nos lleva a tocar otro punto importante, al que ya aludí más arriba: a la responsabilidad del director escénico para que no se pierda por el camino la riqueza del mensaje que el emisor principal o primario/autor, nos trata de transmitir con su obra. Dependerá muy mucho de la atención a esos pequeños matices que convierten la simple literatura en una obra maestra.

Si bien es cierto que esta instancia se puede dar en varios autores teatrales, lo que sabemos con certeza, y que nos ocupa en este caso, es que en Federico sí se da. Y esto no deja de ser misterioso, en tanto que puede ser entendido como si nos encontráramos ante un doble mensaje o un mensaje con doble fondo.

Siguiendo esta hipótesis, el mensaje que estaría en la superficie sería el comprendido por todos, pero habría otro más que completaría el primero y que lo encontraríamos cifrado, oculto. Para poner un símil empírico, del gusto por el juego de Federico, podemos imaginar que nos presenta una cajita cerrada y nos dice que nos las compongamos para abrirla. Depende muy mucho del tipo de receptor que se enfrente a la caja para delimitar el grado de aprehensión de su contenido.

Algunos directamente la rechazarían, otros se quedarían en el exterior, aun otros la abrirían, pero no todos llegarían a dar con el resorte que abre ese doble fondo misterioso...

De donde obtenemos pie para recordar lo que arriba analizamos acerca del gusto de Lorca por jugar. Jugaba con las palabras, consigo mismo al escribir ciertas cosas, con sus amigos de la Residencia. Pero todo eran juegos basados en la erudición y en el sentimiento. No obstante hay que señalar que a una persona tan proclive al juego no hay que tomarla en serio en el momento en que nos habla de sus libros “ya en imprenta” y aquellos que “ya están escritos”, ni tampoco en los subtítulos que le pone a sus obras teatrales.

Muy controvertidos han sido el de “poema para ser silbado”, dado que parecía corroborar una supuesta irrepresentabilidad de *El público*; “drama de mujeres en los pueblos de España”, lo cual parecía desechar la posibilidad de que *La casa de Bernarda Alba* formara trilogía con *Bodas de Sangre* y *Yerma* que se engloban ambas en el género tragedia, cuando no se cae en la cuenta, si se ha de tomar al pie de la letra lo que Federico escribía, que esta última es un “Poema trágico”, lo que nos está diferenciando claramente lo

“trágico” como pensamiento filosófico, de lo *tragédico* como género puramente teatral. Al hablar más adelante de *Yerma*, retomaré el motivo de hablar de ella como una obra que señala lo trágico pues se basa en ese “¿para qué vivir?” que nos anunciara Unamuno, “si no puedo dar vida”, seguiría diciendo *Yerma*.

A este respecto, nos dice Francisco Umbral: “sin descontar la proclividad del poeta [...] a toda clase de juegos, tampoco podemos ignorar todo el ingente material y sentimiento dramático [...]. Lorca, cuando juega –y sobre todo cuando juega-, también se nos descubre” (1975: 57).

Es decir, que todo lo que acabamos de decir acerca de los juegos de Federico, que se han interpretado como realidades puestas sobre la mesa son, sobre todo, juegos de ocultación donde muestra una cosa pero quiere dar a entender otra.

En la misma tesitura de la comunicación que apuntábamos más arriba, nos encontraríamos con lo que compete a decorado, iluminación y, por supuesto, vestuario. De todos es sabido que Federico diseñaba los trajes que consideraba más oportunos a cada personaje, pues los consideraba parte del mensaje emitido y como tal habían de resonar en el espectador. A este respecto nos comenta Margarita Ucelay: “En cuanto al vestuario [...], pocos autores serán más exigentes o exactos” (1986: 61).

Dramaturgo, más bien hombre de teatro, Federico marcó un antes y un después en la concepción de la teatralidad.

Su consideración del libreto como una obra de arte total en la que no solo se le diera importancia al texto, sino también a los decorados, al vestuario, a las voces y a la musicalidad en el proceder de los actores rompió los moldes establecidos y resultó bastante chocante en su época. Como nos dice Fernández Cifuentes, sus obras teatrales “modific[aron] considerablemente los paradigmas existentes”. Es por eso que se produjo

un revuelo entra la crítica “en forma de polémicas [...], ambigüedades, contradicciones e insuficiencias” (1986: 23-24).

De ahí que se dijera que una parte de su teatro sí que era representable y la otra se convirtiera en meros ensayos que, al modo de ver de la mayoría de los críticos, eran más para sí que para darlos al público.

Lo que sí está claro es que “Hacia 1929 se produce en la trayectoria de García Lorca un[...] *turning point*” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 25). Este cambio, a ojos de Fernández Cifuentes estriba en la concepción de, por una parte “un teatro de formato más revolucionario” con *El público* y *Así que pasen cinco años* y, por otra parte, “accederá al éxito comercial” (1986: 25-26) con *Bodas de sangre*, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*. Afirmaciones y encasillamientos que veo un poco exagerados pues, como ya apunté, aquello que se ve solamente desde dos perspectivas, utilizando el recurso de los opuestos, resulta ser muy reduccionista para considerarlo pormenorizado.

Por otra parte, mi postura frente a estas afirmaciones es de negación, pues, como más arriba dije y como explicaré detenidamente con posterioridad, el tiempo nos ha demostrado que las obras de teatro lorquianas no son irrepresentables sino que era la época la que no las admitía como factibles.

Es por eso que, pasado el tiempo y habidas funciones de *El público*, *Así que pasen cinco años* e incluso *Comedia sin título*, no nos podemos quedar en el reduccionismo de una denominación surgida de un equívoco.

De esta plurivalencia, de este servirse de elementos de todas las corrientes posibles, es de donde surgen las diatribas acerca del movimiento al que Lorca puede adscribirse. Para algunos autores puede considerarse realista, pero dentro de un realismo *sui generis*: “realismo [...] lleno de irrealidades [...], lleno de anatópismos y

deformaciones literarias [...]. Es un misterio del arte” (LÁZARO CARRETER, 1975: 337).

Para otros, puede considerarse expresionista “con todo su ambiente inhospitalario, sus ideas perturbadoras, su presentación de verdades desagradables” (CARDWELL, 2005:72).

Y hay otros que defienden el Surrealismo en la obra en general de Lorca, y en el teatro en particular. Ya hablamos de esto más arriba, pero sí que es cierto que, llegados a este punto conviene recordar lo que defendíamos acerca de que, si bien pueden encontrarse tintes surrealistas en la obra de Federico, estos no lo adscriben necesariamente a dicha corriente, sino que se operan en él por contagio.

Porque es cierto que “Federico García Lorca fue uno de los dramaturgos más innovadores en la España de los años 20 y 30” (CARDWELL, 2005: 47). Por el uso de los elementos, por la manera de dotar de vida a los personajes, pero, sobre todo por esa inquietud subyacente y esa presencia constante de la muerte como inexorabilidad universal que espera al final del camino. Ahí está la magia de Federico, y así nos lo dice Wright: “The power of García Lorca’s theatre, ultimately, is its willingness to engage playfully with the serious game of death” (2000:127).

ESTUDIO DE LO SINIESTRO: LA “TRILOGÍA DE LA TIERRA”, EL MAL LLAMADO “TEATRO IMPOSIBLE”

Llegados a este punto, se nos hace necesario estudiar la presencia de lo siniestro en dos series de Federico; por una parte lo que denominaremos la “Trilogía de la Tierra”, y por otro tres de las obras teatrales pertenecientes al Ciclo Neoyorquino de García Lorca, mal denominadas como “Teatro imposible” o “Teatro irrepresentable” por causa de un equívoco producido sobre un planteamiento de Martínez Nadal al que me referiré más abajo.

Antes de entrar en materia, y a pesar de que sea una cuestión que ya está periclitada, veo necesario nombrar a este gran estudioso, como es Lázaro Carreter y como curiosidad el hecho de que mantuviera (y no es el único) que Federico García Lorca no

se hace dramaturgo hasta *La casa de Bernarda Alba*. Antes de esta obra, no podemos decir de las anteriores sino que eran meros ensayos para alcanzar, por fin la madurez.

García Lorca muestra, con su último drama, hasta qué punto sus obras anteriores eran [...] tanteos en busca de una forma de expresión dramática que se correspondiera con su madurez trágica (LÁZARO CARRETER, 1975: 336).

Este pensamiento corresponde a la idea de la evolución lineal de Federico, que como hemos visto de la mano de Sánchez Trigueros, entre otros autores, ha sido superada con creces en los estudios de hace ya más de dos décadas.

Pero yo soy de la opinión que, si bien en Ciencia, cuando una corriente de estudio supera a otra, la primera cae en el olvido, en nuestra disciplina esto no ha de ser así y hemos de mantener vivas, aunque solo sea a modo de reseña, fuentes de estudiosos de prestigio que en su tiempo han sido punteros en la investigación y que ahora, no por haber sido superados han de caer en el olvido.

Comenzaremos hablando de la “Trilogía de la Tierra” y para ello primero hemos de dar cuenta del motivo por el que he decidido adscribirme a esta denominación, la cual constituye en sí una diatriba.

En dicha trilogía yo incluyo *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. El motivo por el que se emplea el término “de la Tierra” no es solamente porque se esté hablando del ámbito rural al que estas tres se adscriben, que sería un argumento sostenible si tenemos en cuenta la localización de las mismas, sino fundamentalmente porque nos encontramos ante unas obras teatrales en las que la tierra actúa casi como un personaje pues toma fuerza en las tres.

Sirvan a modo de ejemplo:

BODAS DE SANGRE

MADRE. [...] Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, [...] dos hombres que eran dos geranios...
Los matadores [...] viendo los montes. (GARCÍA LORCA, 2012: 385).

NOVIO. [...] estas tierras son buenas. [...] Estos son los secanos (GARCÍA LORCA, 2012:
396).

PADRE. En mi tiempo, ni esparto daba esta tierra. Ha sido necesario castigarla y hasta llorarla,
para que nos dé algo provechoso (GARCÍA LORCA, 2012: 397).

CRIADA. En estas tierras no refresca ni al amanecer. [...]

NOVIA. Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica. [...] Por eso se
consumió aquí (GARCÍA LORCA, 2012: 402).

LEONARDO. [...] no quiero que todos estos cerros oigan mis voces (GARCÍA LORCA,
2012: 405).

MUJER. (*Llorando*).

¡Acuérdate que sales
como una estrella!

Así salí yo de mi casa también. Que me cabía todo el campo en la boca (GARCÍA LORCA,
2012: 415).

PADRE. [...] Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos
que salen no se sabe dónde (GARCÍA LORCA, 2012: 415).

CRIADA. [...] Siendo niña vi la boda de tu abuelo. ¡Qué figura! Parecía como si se casara un
monte (GARCÍA LORCA, 2012: 417).

MADRE. ¿Mal día? El único bueno. [...] Es la roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos (GARCÍA LORCA, 2012: 420).

MADRE. [...] No quiero ver a nadie. La Tierra y yo (GARCÍA LORCA, 2012: 439).

YERMA

YERMA. [...] A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras [...] hacen crecer jaramagos (GARCÍA LORCA, 2012: 449).

YERMA. [...] Muchas veces salgo descalza al patio para pisar la tierra (GARCÍA LORCA, 2012: 453).

VIEJA. [...] debía haber Dios [...] para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos (GARCÍA LORCA, 2012: 458).

YERMA. [...] Que estoy [...] rebajada [...], viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua, y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías [...] mientras yo siento dos golpes de martillo (GARCÍA LORCA, 2012: 474).

YERMA. Haces bien en cambiar de campos.

VÍCTOR. Todos los campos son iguales (GARCÍA LORCA, 2012: 476).

MARÍA. Señor, que florezca la rosa,
no me dejéis en sombra (GARCÍA LORCA, 2012: 486).

YERMA. Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes (GARCÍA LORCA, 2012: 491-492).

LA CASA DE BERNARDA ALBA

BERNARDA. Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con miedo de que esté envenenada (GARCÍA LORCA, 2012: 558).

MARTIRIO. Le tienen miedo a nuestra madre. Es la única que conoce la historia de su padre y el origen de sus tierras (GARCÍA LORCA, 2012: 563).

PONCIA. No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. [...] De muy lejos. Vinieron de los montes (GARCÍA LORCA, 2012: 577).

ADELA. Hasta que se pongan en cueros de una vez y se las lleve el río. (GARCÍA LORCA, 2012: 581).

BERNARDA. El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. [...]

PRUDENCIA. ¿Vais a echarle las potras nuevas? [...] Has sabido acrecentar tu ganado.

BERNARDA. A fuerza de dinero y sinsabores.

PONCIA. [...] ¡Pero tiene la mejor manada de estos contornos! Es una lástima que esté bajo de precio (GARCÍA LORCA, 2012: 589).

MARÍA JOSEFA. [...] Como tengo el pelo blanco crees que no puedo tener crías, y sí [...]. Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño y éste otro, y todos con el pelo de nieve, seremos como las olas, una y otra y otra. Luego nos sentaremos [...] y seremos espuma (GARCÍA LORCA, 2012: 597).

ADELA. [...] A un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique (GARCÍA LORCA, 2012: 599).

BERNARDA. [...] ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! (GARCÍA LORCA, 2012: 602).

En todos estos casos se puede observar cómo las alusiones a la tierra o a los elementos que surgen de ella; al agua en ríos, pozos y mares; y a las fuerzas de la naturaleza reflejadas en los animales, no se refieren estrictamente a ellos sino que son metáforas que nos ocultan la verdadera imagen que se presenta entrevista.

Como he dicho, la consideración de estas obras como si de un conjunto se tratase causa diferencias entre los estudiosos, y el argumento que esgrimen los que están en contra de esta denominación es, que si bien *Bodas de sangre* y *Yerma* formaban parte de una proyectada trilogía en la que irían junto con otra llamada *Las hijas de Lot* o *La destrucción de Sodoma*, utilizar para defender un argumento un texto que es apenas un esbozo y hablar de que lo que pudiera haber sido y no fue, no nos hace llegar a ningún sitio nuevo, sino dar vueltas en círculo sobre lo que constantemente se ha dicho y que se encuentra en el mismo punto.

Por otra parte, con este proceder se trabaja en cierto modo desde una perspectiva biografista, aquella que desde un principio observé que decidía no seguir dado que me interesaba más la perspectiva literaria, pues se basa en los escritos de Federico acerca de sus propósitos. Como digo es una perspectiva biografista *en cierto modo*, pues los estudiosos que se dejan llevar por las epístolas de Federico y lo hacen considerándolo como la pura realidad, sin caer en la cuenta de que nos hallamos ante un escritor, que es artista en todo momento, consideran parte de su realidad biográfica instancias que, a fin de cuentas, no son más que realidad literaria.

Por tanto, trabajando con lo que tenemos, de *La destrucción de Sodoma* o *Las hijas de Loth*, no nos queda sino un pequeño fragmento que a mi modo de ver no es considerable digno de consolidarse en la tercera parte de esta trilogía de la tierra.

Por otra parte, también hay diatriba con las denominaciones que cada una de las obras recibió por parte del autor, y que vienen como subtítulo bajo cada uno de los títulos de las mismas.

En este caso los estudiosos alegan que *La casa de Bernarda Alba* no puede ir junto con las otras, dado que tiene como subtítulo “Drama de mujeres en los pueblos de España”, mientras que *Bodas de Sangre* y *Yerma* son tragedias.

Pero hete aquí que resulta que *Yerma* no sería *propiamente* una tragedia dado que se subtítulo “Poema trágico”; lo cual no sería digno de ser resaltado si no fuera porque una de las alegaciones de irrepresentabilidad sostenida sobre *El público* es su consideración de “Poema para ser silbado”.

Es decir, que poniéndonos “estupendos”, como dijera el gran Valle Inclán por boca de Don Latino, *Bodas de Sangre* y *Yerma*, no podrían formar un binomio exacto como se defiende desde las posturas de aquellos que rechazan *La casa de Bernarda Alba*; y tampoco podría formar trilogía con *Las hijas de Loth*, pues su título completo, según algunas fuentes consultadas, sería *Drama de las hijas de Loth*; por tanto volveríamos a estar en la misma tesitura en la que los argumentos esgrimidos caen por su propio peso.

A este respecto nos dice Díaz-Plaja:

Según una declaración del poeta, *Yerma* y *Bodas de sangre* formaban parte de una trilogía trágica que había de completar una obra ya concebida, pero no realizada: *El drama de las hijas de Lot*. (DÍAZ-PLAJA, 1968: 188);

refiriéndose posiblemente, como lo hace Marco a “una entrevista publicada en *Heraldo de Madrid* el 11 de julio de 1933” donde dice que habló junto con *Bodas de sangre* y *Yerma* de una tercera obra “que estaba madurando, *La destrucción de Sodoma*, que [...] en otras declaraciones la tituló *El drama de las hijas de Loth*” (MARCO, 1998: 144).

Pero frente a esta idea de la trilogía también hay controversias, dado que la tercera que se apunta, tiene tema bíblico. Ya Marie Laffranque nos habla de otro proyecto en el que las tres obras de la trilogía tendrían este tema: “El proyecto de una [...] ‘trilogía bíblica’ que comprendería [...] *Las hijas de Lot* [...] *Thamar y Amnón* [...] y [...] *Caín y Abel*” (LAFFRANQUE, 1975: 88).

Esta nueva alusión, sobre proyectos, también deniega que la trilogía cuyas dos obras indiscutidas e indiscutibles son *Bodas de sangre* y *Yerma* se completara con *La destrucción de Sodoma*. Por lo tanto nos quedamos con un proyecto a medias.

Como arriba apunté, me sirvo de la agrupación de las tres obras teatrales (a saber: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*) únicamente como instancia que facilita el estudio y la determinación de las mismas y no por que tengan que pertenecer a una trilogía que ya señalara el poeta.

Para Fernández Cifuentes sí formarían una trilogía, abarcable bajo el epígrafe de “tragedias rurales”, con lo que da en denominar “tragedia” también a *La casa de Bernarda Alba*, pues “consagra [...] los mismos procedimientos de *Yerma* y *Bodas de sangre*”. Para este autor, en todas estas obras está presente “lo inquietante [...] el campo donde esa perturbación se vuelve más intensa” (1986: 185). Observemos cómo el autor nos habla directamente de lo inquietante, lo perturbador, es decir lo no familiar, lo siniestro que se produce a tenor precisamente de esos cambios en lo esperado.

Al hilo de esto, y en contra también de mi argumentación al respecto, García-Posada considera necesario determinar la diferencia existente entre tragedia y drama. No está exento de razón al determinar esta diferenciación, pero tampoco lleva toda la razón al defender a capa y espada que *La casa de Bernarda Alba* es un drama, porque Federico lo dijera. Así nos manifiesta:

quiero recalcar [...] que son notoriamente manifiestas las diferencias existentes entre el mundo de las tragedias y el de los dramas [...] hay diferencias palmarias que no pueden ignorarse porque afectan al estilo, significado y propósito de ambos tipos de obras (GARCÍA-POSADA, 1992: 18-19).

Y en otro momento, en su afán defensorio y delimitador, nos dirá: “Los dramas son en sentido estricto, poesía de la realidad; las tragedias encarnan la poesía del mito” (GARCÍA-POSADA, 2015c: 10).

De la misma opinión que García-Posada, pero más justificada, es la de Josephs y Caballero, quienes consideran que existe un error al introducir “*Bernarda Alba* [sic]” en la trilogía, porque “*La casa de Bernarda Alba* es también una obra ‘de la tierra española’”. Si bien reconocen que las tres “tienen muchos elementos en común”, consideran que “*Bernarda Alba* [sic] ya es otro estilo” (JOSEPHS y CABALLERO, 2003: 44ss).

Pero solucionan el problema de una manera rápida, que tiende a dejar claros los parámetros en los que se mueven cuando dicen que a *La casa de Bernarda Alba* “Lorca llama inequívocamente *drama* [...]”. Y si no es tragedia, entonces no completa la trilogía” (JOSEPHS y CABALLERO, 2003: 71).

Pero el caso es que parece ser que fue concebida como drama. Así nos lo hace ver Forradellas: “Allí [en el taller de impresión de Manuel Altolaguirre] leyó Federico [...] una posible primera versión de la obra teatral todavía con otro nombre [*Las hijas de Bernarda Alba*] y pensada como tragedia” (FORRADELLAS, 2007: 45), (Vid. Manuel Altolaguirre “Nuestro Teatro” en *Hora de España* nº9. Septiembre 1937 pp. 29-37).

Para Andrew A. Anderson, sin embargo, sí que hay trilogía y las tres obras, a su modo de ver, responden a un mismo perfil, pues aunque considera que en un primer momento *Las hijas de Lot* era la tercera obra de la trilogía, se produjo una variación, aunque “no se puede averiguar [...] cuándo *La casa de Bernarda Alba* sustituyó a *La destrucción de Sodoma* como la *tercera pieza* [el subrayado es del autor]” de lo que él llama “*la trilogía dramática de la tierra española* [el subrayado es del autor]” (ANDERSON, 1986: 141-142) que considera que “debe leerse [...] en el contexto de esa vena” (ANDERSON, 1986:145).

Dudoso en cuanto al tema nos parece Hernández, quien nos dice “En 1933 García Lorca se refiere a *Bodas de sangre* como ‘la parte primera de una trilogía dramática de la tierra española’. [...] Lo cierto es que la expresión ‘trilogía dramática de la tierra española’ desaparece en declaraciones posteriores [...] en las que se habla de trilogía a secas” (HERNÁNDEZ, 1990: 28-29).

Por todo ello podemos decir que la denominación o no de trilogía proviene, en sus raíces de un equívoco producido por unas declaraciones del propio Federico. Respecto a esto, unos autores le han dado completa credibilidad, pensando que la trilogía tenía que existir ya escrita; otros, que hay que buscar vestigios entre sus textos incompletos, y aun otros que *La casa de Bernarda Alba* no puede formar parte de ella.

Pero en todos los casos se está dando por hecho que esa trilogía ha de existir y que respecto a ella se tienen que estudiar las obras teatrales de García Lorca.

Es por esto que nos resulta muy interesante contar con una perspectiva más amplia, la que le da la distancia. Así Castro nos hace una simplificación del tema dividiéndolas en dos binomios; por un lado *Bodas de Sangre* y *Yerma*, y por otro *La casa de Bernarda Alba* que haría pareja con *Doña Rosita la Soltera*. Así:

pode-se pensar no díptico composto por *Yerma* e *Bodas de Sangre* como [...] um questionamiento lorquiano acerca da tragicidade [...] *Doña Rosita la Soltera* o *El Lenguaje de las Flores* e *La Casa de Bernarda Alba* [...] dois legítimos dramas (2009: 55).

Pero mantiene los pies de plomo a este respecto cuando habla de la clasificación de la obra lorquiana defendiendo su pluralidad, lo que conlleva que cualquier encasillamiento sea mucho acotar, si bien es válido para poder estudiarlo, no es estrictamente real:

a organizaçã□o do teatro de Federico García Lorca em fases estilísticas [...] funciona [...] como delimitação, para efeitos [...] didáticos, [...] a rigor, no âmbito do teatro lorquiano, configura-se como um exagero conceitual encerrar uma determinada peça dentro de uma categoria exclusiva [...]. Mostra-se [...] mais prudente [...] falar de ‘aspectos’ trágicos, ‘elementos’ dramáticos, ‘características’ cômico-farsescas, de maneira que, numa mesma obra teatral, se possa discutir a matéria cênica lorquiana a partir de sua pluralidade temática e estilística (CASTRO, 2009: 56-57).

Un apunte interesante es el que hace Valente. Interesante en cuanto novedoso, y por ello, digno de reseñar.

Nos dice que la “trilogía” a la que venimos aludiendo, que él sí considera como tal, aunque bajo el epígrafe de “rural”, al igual que Fernández Cifuentes; no sería más que una paráfrasis de las comedias *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*, donde se verían los temas principales que las ocupan reducidos a un esbozo. El carácter utilitario al que Valente las aboca, tachándolas de ejercicio, incluso dudando de que sean buen teatro, no deja de ser una valoración personal que no está fundamentada, y si bien es mencionable en cuanto curiosidad, no pasa de eso: “De este proceso de extrapolación argumental nacen las tres tragedias rurales” (1976: 199).

Es por todo ello que, desde una perspectiva inclusiva, decido hablar de las tres obras teatrales como una trilogía y, si bien *La casa de Bernarda Alba* es denominada como drama, que en su definición como género significa que intercala lo cómico con lo trágico (*tragédico*); si nos atenemos al argumento de la obra, vemos que está surcada por el devenir del *fatum*: todo está predeterminado, y no hay ningún elemento cómico en ella. Así nos lo hace saber Fernández Cifuentes, cuando utiliza una frase de *La casa de Bernarda Alba* al decirnos que: “‘todo es una terrible repetición’ [...] ‘siniestra’ repetición” (1986: 205-206); aunque parezcan existir variaciones, finalmente se volverá al punto desde donde se partió, en un movimiento ineludible de eterno retorno.

Dicho todo esto, fiel a la propuesta inicial, me dispongo a señalar lo que de siniestro tienen las tres obras que pertenecen a la trilogía.

BODAS DE SANGRE

Bodas de Sangre, se nos presenta como la tragedia por antonomasia pues, según Eugenio Trías, la tragedia “se basa en la acción [...] y, mediante la compasión (*éleos*) y

el temor (*phobos*), produce la purificación (*catharsis*) de dichas emociones (Aristóteles) [sic]” (1982: 126).

Pero tiene una estructura muy peculiar, como resalta Nagafuchi: en vez de presentar un desarrollo paulatino del elemento trágico, la tragedia se muestra desde el principio. Con esto se pretende inmiscuir al público en lo que está presenciando, “Y el método, eficaz [...], que usa Lorca para sumergir al espectador es la nana” (NAGAFUCHI, 2014: 307).

Muy interesante lo que nos dice Urara Hirai Nagafuchi a este respecto, pues alude también al ámbito de la recepción.

En este caso nos habla de la obra teatral como una puesta en escena, pero también funciona en el caso de una lectura personal. Porque lo que resulta más importante aquí no es el contexto en que se reciba este mensaje, sino el mensaje en sí. ¿Qué es lo que Federico quiere transmitir al receptor? La idea de lo *tragédico* mezclado con lo trágico. ¿Cómo nos hace llegar ese mensaje? Mediante el uso de la estrategia del impacto o *shock*, que desarrollaremos más adelante.

En este punto, me parece importante retomar los conceptos de lo trágico y lo *tragédico*. Es importante tener claro que ambos se imbrican en esta obra teatral, y por ende redundan sobre el receptor desde el momento en que nos encontramos ante una tragedia (lo *tragédico*) y en ella se ve cómo se avanza inexorablemente hacia un final seguro, la muerte, lo cual nos daría cuenta del pensamiento filosófico de lo trágico.

Pero realmente, ¿cuánto de siniestro hay aquí? ¿Por qué nos toca y nos atrapa algo así tan de cerca? Por su cotidianidad; y es precisamente esa cotidianidad la que favorece el sentimiento de lo siniestro.

No hay que dejar pasar por alto la instancia de la nana como algo que Nagafuchi resalta y que todo aquel que se acerca a la obra desde la perspectiva que venimos

manejando, esto es, la de lo siniestro, ha de ver como fundamental. De ahí lo que decíamos al hablar de las canciones de cuna; y será la misma Urara Hirai la que nos diga “Las mujeres entonan la nana, no solo para intentar dormir a un bebé inquieto, sino también para luchar contra alguna fuerza que impida que este concilie el sueño” (NAGAFUCHI, 2014: 308).

Es una especie de barrunto animalizado de la muerte lo que aquí se nos deja entrever por medio de la obra y que Nagafuchi constata en su estudio.

Y es muy cierto que la nana mencionada, la del Caballo Grande, muestra unos tintes siniestros que no pueden pasar desapercibidos:

El agua era negra
dentro de las ramas. [...]
¿Quién dirá, mi niño,
lo que tiene el agua,
con su larga cola por su verde sala? [...]
Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos un puñal de plata. [...]
La sangre corría más fuerte que el agua. [...]
A los montes duros
solo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta. [...]
¡No vengas! Detente,
cierra la ventana”.

(GARCÍA LORCA, 2012: 390-391)

Sobre ella nos dice Nagafuchi que, a pesar de desarrollarse en forma de nana, cumple otra función. Tiene carácter alegórico y “en realidad está presentando al público una imagen mítica que define la naturaleza de la obra” (NAGAFUCHI 2014: 308). Nagafuchi deja clara esa función comunicativa de la nana, situada en un lugar estratégico de la obra, cuando vemos que no es necesaria en el argumento de la misma, sino que está pensada para el receptor, está sentida para transmitir un sentimiento. El que inunda la obra. Una pista más de nuestro autor que ayuda al receptor a la interpretación.

Todo esto es cierto, y funciona, pero yo no creo que esta instancia haya sido medida por Federico García Lorca como si fuera un matemático. Simplemente es una aparición de ese Duende que se rompe para hacerse notar. Aquí en esta lucha, en este agón es donde aparece.

Para María Teresa Babín, esta nana retrotrae a la popular granadina que mencionamos arriba, la de “aquel que llevó el caballo al agua y lo dejó sin beber”, pero con “la misteriosa sugestión de la canción” (1976: 219), elevada al máximo exponente.

En el momento en que Nagafuchi habla de *Bodas de Sangre* hace referencia a lo trágico, pero en sus palabras podemos entrever ese apuro que causa lo siniestro; es algo que está en la naturaleza del hombre como tal. ¿Qué reflejo propio puede haber en una tragedia ajena si el mundo, desde que puede llamarse así, es una pura tragedia que hace que este gire? Las tragedias no mueven al espectador como esos tintes siniestros.

Nagafuchi hace referencia a Mishima, un crítico japonés a quien no hemos podido recurrir como fuente pues no existen traducciones al castellano de su obra. Será la propia estudiosa quien lo traduzca. Así, nos dice de *Bodas de sangre* que “tiene [...] el efecto de una inquietud que se va incubando paulatinamente y que [...] está pensada para atrapar también al público” (*Apud* NAGAFUCHI, 2004: 357). Pero según podemos deducir de

las palabras de Nagafuchi, Mishima alude a la impresión que causa la obra, refiriendo un “efecto de inquietud” que a modo de ver de Mishima, “parece que sea una técnica dramática poco elevada” (*Apud* NAGAFUCHI, 2004: 357).

Pues, según el autor japonés, Federico no controla demasiado bien este aspecto. Lo compara con un perro que se escapa de la mano de su dueño y va a morder al público; pero lo que Mishima concibe como negativo, resulta muy interesante pues da cuenta de que la obra teatral está viva, y como tal, para continuar con su símil, puede tener voluntad propia; y de hecho la tiene, de escaparse de su dueño.

Aparte, Lorca escribe de un modo tan natural que no existe un forcejeo entre él y su obra. Si ese perro se abalanza sobre el público y con ello lo (con)mueve y crea sobre dicho público un sentimiento, el que sea, es porque el propio Federico lo lleva libre de ataduras, sin correa, y le permite pasear a sus anchas, es más, quiere que se vaya y toque a ese público para que viva el teatro.

Luis Fernández Cifuentes nos habla de la recepción que tuvo en su momento *Bodas de sangre*. Fue un éxito que hizo que los críticos teatrales cambiaran su parecer acerca de la falta de teatralidad de que, decían, adolecía Federico, dado que, con *Bodas de sangre*, había demostrado lo contrario, a su modo de ver.

Uno de los elementos que, como toda tragedia cumple *Bodas de Sangre* es ese carácter ritual. Este ritualismo presente se transparenta en el uso de la repetición; una repetición que nos retrotrae a las creencias en el *fatum* y en la inexorabilidad de los hados que han escrito nuestro destino. Pues “lo siniestro es [...] esa compulsión a la repetición llamada Hado Aciago [sic] en la que [...] se cumple de forma inexorable *varias veces* [el subrayado es del autor]” (TRIAS, 1982: 105).

Así vemos cómo “En *Bodas de sangre* la repetición [el subrayado es del autor] es el ejercicio esencialmente ritual” (FERNÁNDEZ CIFUENTES 1986: 90). Esta repetición se da en el momento en que podemos ver cómo los personajes están condicionados por los acontecimientos que han ocurrido a su familia y todo se repite, sirviendo la historia de los ancestros y sus avatares como premonición de este hado aciago. Así cabe destacar por una parte el concepto de repetición como ritual (tanto de lo verbal asociado a los sortilegios, como de lo físico asociado a las ceremonias); y por otra el destino que ya está escrito y que a la vez es predecible porque se repite en la misma familia del mismo modo. Aquí viene el agón (lucha sin cuartel) contra algo que se sabe que es invencible e inexorable. Por tanto encontramos lo trágico y lo siniestro. Siniestro en tanto que dependiente de un hado inexorable que se cumplirá y que nos está avisando porque sigue los mismos paradigmas que otrora siguiera con otros miembros de la familia. Tanto más siniestro es cuanto el universal total se convierte en universal familiar y golpea de lleno en el yo.

Por otra parte, me parece muy interesante aludir al estudio semántico-filológico que Fernández Cifuentes realiza en torno al título y a los posibles significados que en él pueden observarse, en relación con los términos utilizados.

En el mismo título [...] se expone [...] esta disyuntiva esencial de su discurso: *Bodas* [...] es [...] una alusión al [...] rito [...]. La *sangre* [...] alude oblicuamente al [...] rito [...] de la muerte y el destino, [...] sustituido o apoyado por [...] términos que [...] incrementan la desfiguración y el misterio [...]; *Muerte* [...]. *Sino* [...]. *Casta* [...], *cosas* es [...] el menos abarcable y acaso el más inquietante [...]. Frente a lo concreto y ponderable [...] parecen destinados a evitar o borrar la definición: lo pluralmente nombrado es [...] lo innombrable, lo indefinido, lo otro mientras lo

definido y codificado se revela [...] como incompleto, abocado [...] a la interrupción (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 95-96, 152-153).

Y será este exhaustivo estudio el que dé como resultado la posibilidad de constatar “en [...] *Bodas de sangre*, la presencia de por lo menos cuarenta formas adversativas”, que, en palabras del mismo Fernández Cifuentes, “produce a cada paso un movimiento de corrección, de alteridad y de duda” (1986: 96). La idea de analizar esa duda como algo que hace perder los papeles por perder la familiaridad, por estar en el ámbito de lo incontrolable, de lo ajeno quizás, es un logro. Porque Fernández Cifuentes analiza estrictamente el lenguaje, sin entrar en posibles interpretaciones, pero es este lenguaje el que en su semántica connota, ya que se pueden diferenciar los momentos en que se utiliza prosa o verso:

“el verso aparece reservado [...] para la intemporalidad de los ritos; [...] los parlamentos en prosa [...] son [...] el instrumento de la continuidad” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 97).

Es un planteamiento con mucho interés, dado que se establece esa diferencia entre los recursos empleados para transmitir, señalando los motivos a los que refiere esa elección.

Es cierto que dicho planteamiento tiene raíces antropológicas, pues ya desde los orígenes de la humanidad, en los rituales de paso y en todos aquellos que aludían a alguna invocación a la divinidad, se tendía a utilizar, no ya el verso, pues aún no se tenía conciencia de él como tal, sino una estructura repetitiva con sonoridad y fácil de quedarse en la memoria para poder ser repetida por todos los integrantes de la tribu en los momentos en que fuera necesario.

Es por su carácter de colectivo el motivo por el que el verso fue asociado con lo ritual y con lo mágico. También con lo religioso desde tiempos inmemoriales. La prosa es “lo otro”, la forma de comunicarse habitual entre las gentes, para aquello que no es necesario estar iniciado ni tener un status especial.

Esa es una idea subyacente que está instaurada en el inconsciente del ser humano.

Retomando esa idea de repetición en el argumento, es decir, en el fondo de la obra teatral que nos ocupa, también hemos de reparar en ella en su estructura, es decir en su forma:

Por su construcción podemos decir que, al observar dicha repetición en cada uno de los tres cuadros de la obra, se nos quiere transmitir de un modo subliminal que lo que se nos está mostrando a los ojos no es una mera coincidencia. Es por ello que al uso del mensaje claro, explícito que nos encontramos en el fondo, se une la forma de transmitirlo. Así Fernández Cifuentes señalará que la repetición se utiliza “como recurso formal”, pues nos encontramos ante “un espectáculo donde conviven la separación y la continuidad, una partición de tres conjuntos en los que se reiteran los mismos accidentes y los mismos mensajes” (1986: 148). Mediante la forma de repetir se llega al fondo argumental de la repetición a la que no hay escapatoria.

Arriba mencionamos el uso de la nana como uno de los momentos poéticos importantes de la obra donde, con Nagafuchi, decíamos que no es solo una simple nana lo que a nuestros ojos se muestra, sino que tiene un significado más, que es el que nos pone en comunión con lo siniestro.

Por otra parte, es el Cuadro del Bosque reseñable pues es también poético y en él se nos muestra por fin el desenlace de la tragedia. Así García-Posada habla de él como “el

bosque, donde se opera el ritual de cielo y tierra [...] donde acaece el segundo ceremonial sagrado, el sacrificio” (2015b: 12).

A lo largo de este trabajo estamos aludiendo la importancia que tiene la música en la obra de Federico. Hemos dicho más arriba que no es solamente importancia en cuanto a añadir canciones dentro de la obra teatral, sino el ritmo de la misma, y las entradas y salidas de los personajes que, con sus voces, hacen que el espectáculo se convierta en una polifonía sonora.

Ante esto, hemos de señalar también los paralelismos que hay en el Cuadro primero del Acto segundo, donde se realizan los cantares de alborada por parte de los invitados a la boda, con la Cantata 140 de Bach “en la que se celebra la boda simbólica de las hijas de Jerusalén con el Novio, Cristo” (HUÉLAMO, 1996: 245). Tanto en la estructura como en el contenido:

en el primer movimiento de la cantata, la llamada de los sopranos *wachet auf* (despierta) es [...] repetido [...] veinte veces. En *Bodas*, el estribillo *¡Despierte la novia!* Es también repetido (con ligeras variaciones) veintidós veces: pasa de un personaje a otro, y del individuo al grupo, hasta que lo han cantado y glosado voces masculinas y femeninas, voces agudas y graves, adultos y niños (HUÉLAMO, 1996: 246).

Por otra parte no hemos de dejar de reseñar la diatriba que se ha tenido siempre sobre cómo concebir *Bodas de Sangre*. Si mirándola desde una óptica realista, o por el contrario dejando el realismo de lado. A este respecto, nos dice Sánchez Trigueros que si aludimos al realismo en esta obra, tendríamos que matizarlo con el adjetivo “poético”, casi rayano en el simbolismo por su utilización de elementos oníricos.

El profesor Sánchez Trigueros recoge y traduce la definición de Maeterlink del simbolismo (ver MAETERLINCK, M. (1985), *Le Trésor des Humbles*. París, Mercure de France): “un paso hacia el misterio para mirar cara a cara los terrores de la vida” (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2005: 28).

Para Josephs y Caballero también hay reservas y consideran la obra como realista, entrecomillando el término. Así “ese ‘realismo’ de los dos actos primeros lleva a aquel mundo tétrico [...] del tercer acto” (JOSEPHS y CABALLERO, 1990: 68). Pues para ellos, no deja de ser “una superación lírica de la realidad y una artística prevención ritual contra ella” JOSEPHS y CABALLERO, 1990: 80).

YERMA

“*Yerma* [...] Lorca nos la presenta como un poema trágico” (SAINERO, 1983: 219). Lo cual me resulta interesante porque muchos han alegado que la irrepresentabilidad de *El público* está en su caracterización como “poema para ser silbado”. De *Yerma* nunca se ha dudado que sea representable, siendo, igualmente, un “poema”.

Al hablar de esta obra teatral, hemos de aludir fundamentalmente a los montajes que se han realizado. Sánchez Trigueros recoge ciertas notas de interés al respecto, comentando que, si bien *Yerma* en cuanto a texto puede considerarse “tradicional”, es completamente actualizable según las puestas en escena que se proyecten. Muy interesante resulta hacer una lectura en profundidad de Antonio Sánchez Trigueros pues es uno de los pocos críticos que recoge reseñadas por orden cronológico casi todas las puestas en escena que de las diferentes obras objeto de su estudio se han producido.

Así nos habla de la *Yerma* dirigida por Víctor García en 1971 en el Teatro de la Comedia que, con sus innovaciones escenográficas, “descubrió [...] un mundo de nuevas posibilidades para el teatro lorquiano [...] abrió el texto [...] más allá de sus [...] pautas precisas” (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2005: 32).

Otros montajes que nos señala Sánchez Trigueros son los de: “Ricardo Salvat en el Festival de Sitges de 1980 [...] con el Teatron Kaissarinis como una tragedia griega [...]. Roberto Blanca en el Festival de la Habana [...] hizo [...] danza, interpretación y música [...]. En 1991, dentro del Festival de Teatro de Motril [...], Francisco Ortuño y Faouzi Ben Saidi presentaron una *Yerma* en árabe clásico [...]. En 1997 [...] Miguel Narros, [...] con una presencia constante y envolvente del agua” (2005: 34).

María José Sánchez Montes nos menciona el primer montaje que de *Yerma* se realizó después de la Guerra Civil. Fue el de “Luis Escobar [...] en 1961 [...] con [...] escenografía entre realista y abstracta” (1999: 13).

En todos estos montajes, y en los tradicionales, hay un elemento de base: la angustia que *Yerma* padece por no poder tener un hijo. Pues, como decía más arriba, su vida pierde el sentido: ¿para qué vivir si no puedo dar vida?, es la eterna pregunta de la protagonista.

Lo interesante de esta obra teatral es que no se queda simplemente en la mera anécdota de la mujer que desea pero que no puede, sino que es extrapolable a un universal en el que entran todos los conflictos relacionados con el matrimonio. A saber: la fecundidad, basada en la capacidad para engendrar de la pareja; el deseo, pues tener un hijo se plantea como una decisión que hay que tomar estableciendo un consenso; la fidelidad y la honra, en un pueblo pequeño donde se conocen todos como es el que nos presenta Federico en esta pieza, es muy importante mantener el nombre.

Pero lo más importante en esta obra teatral y lo que más se relaciona con lo siniestro, que es el ámbito de nuestro estudio, es el carácter de ritual de la pieza. Esto viene favorecido por una parte por la utilización de las canciones en verso, las que nos introducen en un ambiente que es a la vez popular y legendario; y por la multiplicidad de prácticas que se mencionan para favorecer la preñez, que, aunque veladas al espectador pueden entrecruzarse y causar ese desasosiego del que más arriba he hablado. Me estoy refiriendo a las pócimas que prepara la vieja alcahueta del pueblo, y que se las da a beber incluso a su propia hija para favorecer su fecundidad; al ritual que realiza en el cementerio, junto con Yerma y otras viejas, sobre el que no se especifica la manera de realizarlo, pero del que dice: “Muchas veces yo he hecho estas oraciones en el cementerio con mujeres [...] y todas han pasado miedo. Todas, menos tú” (GARCÍA LORCA, 2012: 479); y a la romería del Santo, donde las mujeres que lo desean van a pedir por la gravidez.

Porque el quedar embarazada se presenta como una obsesión, no solo en la figura de Yerma, sino en la de todas las chicas del pueblo, quienes se sienten realizadas de esa manera. Lo conciben como una obligación y un entretenimiento, pero también es el pasaporte a la felicidad.

Y esta obsesión, esta angustia, este desasosiego, se contagia al lector/espectador que concibe a Yerma como un ser indomable que necesita de una libertad a la que tiene derecho, pero que se le niega. Y se hace mucho más patente esta negación cuando significa reducir los movimientos que realiza, con la incorporación de dos guardaespaldas-cuñadas que le pone el marido para que la vigilen, que casi resulta una reducción al absurdo.

Pero ninguno de los personajes de la obra se da cuenta de ello, pues para ellos es correcto, aunque en sus propias carnes sientan el agobio que la situación conlleva.

Es por eso que al final el destino de Yerma se cumple, pues como ella misma dice, “Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos, y cuando no los tienen se les vuelve veneno como me va a pasar a mí” (GARCÍA LORCA, 2012: 453). Ese veneno que mata a su marido, y con él la única posibilidad que ella misma se permitía para tener hijos, dado que el honor de su casta no admite conocer más que un solo hombre.

LA CASA DE BERNARDA ALBA

Sobre *La casa de Bernarda Alba*, la mayoría de críticos suelen decir que se trata de una obra teatral profundamente realista.

Esto ha venido dado por la advertencia de Federico, en el momento en que, junto al listado de “Personas” nos dice “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”.

Que sean “Personas” y no “personajes” puede dar lugar a pensar que la obra está basada en gente real, y que por ello ha de pensarse en ella como si fuera un extracto de la realidad. Así se han producido bastantes controversias al respecto, pues muchos estudiosos de la obra han querido ver esa realidad y ese realismo que la refleja.

Josephs y Caballero hacen una lectura de Ángel del Río en el artículo “‘Federico García Lorca (1899, 1936)’ Revista Hispánica Moderna, año VI, nº 3-4. Julio/Octubre, 1940.” (JOSEPHS y CABALLERO, 2003: 74). Del que dicen causó equívocos. Está basado, a su vez, en la lectura del artículo de Salazar, “de difícil adquisición” (2003: 73), lo cual ha dado lugar al equívoco mayor que hay sobre *La casa de Bernarda Alba* y es la intención de realismo que, según se defiende en algunos sectores de la crítica, preconizaba el poeta.

En palabras de Josephs y Caballero, Ángel del Río se basa en las palabras “¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo!” (Apud JOSEPHS y CABALLERO, 2003: 73) que Salazar apuntara que Federico dijera.

Obsérvese el galimatías basado en el “dice que dijo”. Por tanto, a pesar de ser un hecho bastante poco científico, ha vuelto a suceder que al realizar la investigación por falta de medios no se ha ido a las fuentes primarias y se ha producido un equívoco mantenido a lo largo del tiempo.

Sobre estas palabras que Josephs y Caballero constatan que Del Río escribió, que Salazar señaló, que Federico dijo, han corrido ríos de tinta, pero los propios Josephs y Caballero tienen dudas al respecto ya que “Morla Lynch, que estuvo presente en una lectura [...], no menciona nada [...]. Tampoco Dámaso Alonso, que también lo [sic] oyó, lo menciona” (JOSEPHS y CABALLERO, 2003: 73-74). Por tanto, como podemos observar, la base que, se supone sienta Salazar, se tambalea.

No he querido dejar de mencionar este tema, porque es muy traída y llevada la cita que se atribuye a Federico García Lorca.

Pero a mi modo de ver es una manera de justificar lo injustificable. De ser cierto que el poeta dijera esto, quizá fuera una ironía *ad-hoc* de Federico, un juego nuevo de los suyos, precisamente con alguna de las personas con las que realizó la lectura; por ello no ha sido tenido en cuenta por los que estaban allí presentes; de otro modo no tiene mucho sentido realizar esta interpretación. Aparte de que estamos entrando en un terreno en el que no queríamos movernos, como es el del biografismo, decir que la obra tiene verosimilitud pero, su realismo es relativo; como dirán estos críticos “pensamos que Lorca se refiere no a un realismo literal, sino a un realismo relativo” (JOSEPHS y CABALLERO, 2003: 74).

A pesar de todo, hay otros estudiosos que defienden también como indicador de realismo la instancia de que los parlamentos se dan generalmente en prosa y hay muy poco verso dentro de la obra teatral. Así Fernández Cifuentes nos indica que el poco uso del verso que hace Federico está justificado. Se refiere a la letanía del funeral y al canto de los segadores, a los que llama “interferencias poéticas [...] perturbadoras” (1986: 193).

Por otra parte, es reseñable esta alusión al uso que del verso hace Federico. Para algunos críticos está fuera de lugar, y argumentan que lo correcto sería llevar a cabo una separación en cuanto a lo que géneros literarios se refiere.

En ese aspecto, considero que están equivocados.

Partiendo de la base de que el teatro tradicional europeo está escrito en verso, o con alternancia de este con la prosa, y siguiendo por la riqueza de matices que el uso del verso lleva consigo, puede que, en ocasiones, la susodicha alternancia favorezca en cierto sentido el desconcierto pero será, a veces por el propio desconcierto, y siempre por la riqueza que aporta, un útil configurador de un determinado ambiente.

Llegados a este punto me parece crucial señalar que, aparte de la importancia que tiene la música que acompaña a los dos cantos que señala Fernández Cifuentes, como compañía de lo siniestro (léase letanía y segadores), también hay que observar cómo estas dos escenas nos sacan de lo familiar jugando con la alternancia entre lo conocido y lo desconocido.

En algunos casos esa alternancia puede dar lugar a lo cómico, pero esa comicidad puede tornarse siniestra, si se traspasa la fina línea que delimita ambos conceptos.

Por continuar con el tema del lenguaje y su importancia dentro de las obras teatrales, no ya solo de cara al mensaje primario, sino también al que al público transmitirá el director teatral, nos señala Fernández Cifuentes que Federico se parece a Artaud en su

manera de entender el lenguaje del teatro como si fuera un encantamiento. En el caso de *La casa de Bernarda Alba* “su poder [...] es el del exterminio” (1986: 195). Encantamiento, magia, poder de exterminio; elementos que nos encaminan hacia lo siniestro. Este encantamiento se produce, según nos dice porque

la vaguedad de los *neutros* y los *indefinidos*, [los subrayados son del autor] [...] contamina de significados nuevos e inquietantes a una serie de expresiones de apariencia inocua (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 196-197).

Obsérvese cómo de lo familiar se pasa a lo no familiar en un momento.

Sobre la catarsis, sirva a modo de anécdota que puede considerarse labor de campo llevada a cabo con una serie de sujetos experimentales convertidos en uno en la representación; ese sujeto colectivo denominado público, la que a continuación detallaré:

En la representación de la compañía “Teatro Para un Instante”, dirigida por Miguel Serrano, de *La Casa de Bernarda Alba*, en el Corral del Carbón en el verano de 2011; en un momento tan trágico, absolutamente descarnado, rozando lo terrorífico porque no hace sino poner al descubierto las más ocultas –pero no por ello menos verdaderas- pasiones de un ser humano que se llega, no tanto a animalizar, si bien sí a dejar llevar por sus instintos más básicos, como es el momento en que Adela da cuenta delante de todas las habitantes de su casa que ella es de facto la deshonra de su familia y Bernarda quiere atajar el mal personificado en Pepe el Romano tratando de darle muerte, si bien errando el tiro; los espectadores comenzaron a dar rienda suelta a sus carcajadas. Aunque es verdad que hay dos modos de soltar la tensión retenida -llanto o risa nerviosa-

, también sabemos que los límites entre lo siniestro y lo cómico están separados por una fina línea que en ese momento, no se sabe por qué motivo, se traspasó.

¿Pero por qué se produjo ese equívoco? ¿Hasta qué punto dejan de ser siniestros, dantescos incluso, los prolegómenos de una muerte segura que se está instando a ser provocada por la propia mano de la víctima, para convertirse en cómicos? Es terrible el pensarlo fríamente, el pensarlo observando más allá... Es, cuando menos, triste que la catarsis necesaria en toda tragedia no se pudiera ver consumada en la mayoría de los presentes en un patio de butacas cuya ovación final distó mucho de ser la merecida por no haber conseguido entrar en esa tensión trágica.

Un personaje controvertido es María Josefa, la abuela. Nagafuchi reflexiona sobre lo que representa esta mujer. Demente y encerrada por ello, María Josefa tiene la facultad de escaparse y aparecer en momentos clave. Aparentemente es fruto de su demencia el expresarse como lo hace, con canciones y parlamentos faltos de sentido. Es un personaje clave en esta obra. Representación de la locura que, como dije más arriba, junto con la del niño es la voz de la verdad. Pero son voces, una como otra, a las que no se presta atención y se acallan, en este caso con el encierro para no ver “esta locura que a veces se confunde con lo sagrado [...] sin duda lo que brinda a la obra una dimensión mística y sobrenatural que es una constante en las obras de Lorca”. (NAGAFUCHI, 2014: 111-112).

Nagafuchi relaciona el comportamiento de este personaje con el chamanismo y el éxtasis necesario para contactar con lo sobrenatural; para irse al otro mundo del Dios, del Duende.

En este caso yo lo relaciono más con lo siniestro en el sentido de que los desvaríos y las canciones están fuera de control y pertenecerían al ámbito del miedo a la locura. Pero sin

necesidad de entrar a hablar de elementos ajenos a la obra, Fernández Cifuentes asegura que este personaje, cuando aparece, tiene la facultad de “introducir la ambigüedad [...], aludir a cierto desorden, prometer una ruptura” (1986: 187). Ruptura que vemos en la imagen que presenta María Josefa, la única que expresa sus sentimientos a lo largo de la obra. Si bien es verdad que estos sentimientos aparecen velados bajo la imagen de la locura; lo cual entra en el ámbito de lo siniestro en cuanto a incontrolable pues, aunque dice la verdad, es una verdad que habrá que ir interpretando a medida que transcurre la obra.

Lo más llamativo es que “Adela [...] participa de su locura conforme avanza hacia su destino: [...] locura que los demás desechan pues en ella se encuentra la verdad oprimida” (HERNÁNDEZ, 1990: 43).

Muy interesante es el planteamiento de Francisco García Lorca quien aborda el tema de las ocultaciones y las representaciones; lo que se dice y lo que se deja entrever. Se refiere al hecho de que la acción más importante, en tanto desencadenante del trágico final, lo que él denomina “la acción determinante de la tragedia”, no se muestra ante el público, sino que este ha de sobreentenderla a tenor del devenir de los acontecimientos. Así “Hay [...] una acción oculta y otra aparente, sobre cuya relación se exige la tensión psicológica de la obra” (1980: 394-395).

En este punto nos encontramos con un tema de interés ya mencionado más arriba: el de lo que se ha de decir pero se oculta, lo que aflora pero no se dice y lo que se quiere decir pero se calla. Esto favorece esa “tensión psicológica” de la que nos habla Francisco García Lorca que será la que con posterioridad desemboque en un “estallido final” (1980: 395) que no es otra cosa que la catarsis.

También encontramos la contraposición entre “acción oculta” y “acción aparente”, donde se esconde más de lo que se muestra porque lo aparente no tiene por qué ser el ser-en-sí de las cosas sino lo que estas parecen.

Cuando este tipo de teatro recibe una respuesta positiva por parte del espectador, surgen los nuevos experimentos generalmente consistentes en tratar de innovar las obras que podrían ser consideradas como costumbristas, llegando a hacer maravillas con *La casa de Bernarda Alba* (ver SÁNCHEZ TRIGUEROS, 1999); lo que da perfecta cuenta de la versatilidad de un texto capaz de soportar distintas lecturas. Será esa versatilidad la que le otorgue el cariz de obra maestra.

Sobre *La casa de Bernarda Alba* y sus puestas en escena, Sánchez Trigueros hace un recorrido que no tiene desperdicio. Lo reseño por el interés que entraña, dado que, como dije más arriba, no hay muchos críticos que, como él, se preocupen del análisis de las puestas en escena de las obras teatrales.

“I. 20 de marzo de 1950. Estreno en España por Teatro de Ensayo ‘La Carátula’. [...] Teatro del Parque Móvil de los Ministerios, [...] Madrid. [...] Dirección escénica: José Gordon y José María de Quinto. [...]

II. 10 de enero de 1964. Compañía de Maritza Caballero. Teatro Goya, Madrid. Dirección: Juan Antonio Bardem. [...]

III: 11 de Noviembre [sic] de 1976, [...] Teatro Eslava, Madrid. Dirección: Ángel Facio [...]

IV. Noviembre de 1984. Teatro español de Madrid. Dirección José Carlos Plaza. [...]

V. Enero de 1986. La Jácara Teatro, de Sevilla. Dirección: Alfonso Zurro. [...]

VI. 2 de febrero de 1995. [...] Teatro Cervantes de Málaga. Grupo Teatroz [...]. Título [...]: *Cásting. A la caza de Bernarda Alba*. Idea original, dirección y coreografía: Juan Manuel Lara. Argumento: Teatroz. [...]

VII. Junio de 1998. Producción de TNT [...] Sevilla. Dirección y dramaturgia: Juan Dolores Caballero. [...]

VIII. 11 de noviembre de 1998. [...] Teatro María Guerrero, de Madrid. Producción de Focus. Dirección: Calixto Bieito”

(SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2000b: 289-296).

Por otra parte nos dice Sánchez Trigueros: “estrenó Ángel Facio su puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* [...] (1972) en Portugal con el Teatro Experimental de Oporto” (2005: 38) y en “1995 Gustavo Cañas [...] con ‘Teatro La Liorna’” (2005: 41).

Esta reseña a modo de nómina, como he dicho, recoge las puestas en escena innovadoras de *La casa de Bernarda Alba*. Entre sus innovaciones, sin ánimo de ser exhaustiva, nos encontramos con la ausencia total de elementos en escena; el uso de un varón para representar el papel de Bernarda; el intercalado de elementos cómicos para aliviar el drama; la utilización del elemento metateatral para figurar una representación de presos dentro de la propia representación; un espectáculo musical; un coro de espectros que después de muertos recuerdan los acontecimientos que les sucedieron en vida; el uso de elementos circenses; la utilización de diferentes personajes para un mismo papel... Para una información más detallada al respecto, ver SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2000b y SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2005.

En este sentido de las actualizaciones y diferentes versiones de la obra de teatro que nos ocupa, Percival nos informa acerca de una obra teatral que actualiza *La casa de Bernarda Alba*, como si fuera una casa de lenocinio llena de prostitutas que observan con terror cómo una de ellas (Adelita) se ha suicidado. “*El local de Bernardeta A.* fue

presentada por la Compañía Fin de Siglo en la Sala Galileo de Madrid en Noviembre de 1995. La directora fue Paca Ojea” (PERCIVAL, 1998: 168).

El argumento es completamente distinto, pero los nombres permanecen, si bien trastocados para convertirse en una suerte de seudónimos o nombres artísticos: “Adelita [...] Bernardeta, [...] Marti, Gus, Magda y Meli. Josefina (o Doña Fina) [...]; Poncina [...] criada y medio confidente” (PERCIVAL, 1998: 170).

El hecho de que existan obras de este tipo es muy interesante no solo por las posibilidades de actualización de la obra de Federico, que también, sino por constatar cómo, manteniendo ciertos pilares, puede cambiar el tono de la obra, de lo siniestro, que se observa a veces, a lo grotesco. Obsérvese cómo ambos van de la mano.

Por todo ello, se hace interesante acudir a testimonios de directores, decoradores y montadores de *La casa de Bernarda Alba* quienes en primera persona recogen sus experiencias.

Por una parte, nos encontramos con montajes que quieren ser costumbristas, como es el de Plaza, quien decide presentar una recreación de una casa de clase media alta, con los elementos necesarios para dar la idea de verosimilitud; “Por eso era imprescindible un perfecto atrezzo, vasos, manteles, sábanas, camas, etcétera” (*Apud* FORRADELLAS, 2007: 240).

Por otra, otros cuyo fin es hacer patente esa angustia vital subyacente al texto de la obra, de tal manera que el espectador se vea imbuido por ella, como es el caso de Bardem, que deseaba transmitir al espectador la idea de la represión, de la angustia vital. Así “nos pareció interesante el prescindir de ventanas y techos, para lograr la sensación de que los personajes están en el fondo de un pozo” (BARDEM, 1963: 9); o de Saura, que practica “un juego de volúmenes que [...] contribuyera a crear una sensación de

soledad, de vacío” (SAURA, 1963: 12). Andrea D’Odorico no se queda atrás, y manifiesta su intención de que “el espacio fuera un laberinto [...] esta escenografía [...] Es un poco siniestra... [...] Ésa era nuestra intención” (*Apud* ALONSO DE SANTOS, 1984: 35). Al igual que Nuria Espert, quien habla de “una *Bernarda* de carne cruda, de sangre y de pescado podrido” (ESPERT, 1986: 12), con un decorado que simula el fondo de un pozo en el que Bernarda y sus hijas serían las cucarachas que deambulan por las alcantarillas.

Todo lo cual nos muestra la riqueza de que los directores teatrales tengan esa libertad para experimentar e innovar. Como dice Espert, “cada vez que se monta un texto hay que partir básicamente de él [...] Los artistas son creadores y no técnicos del arte” (*Apud* MONLEÓN, 1987: 14)

Si bien es cierto que en todo montaje se suele mantener esa idea de agobio que el texto lleva implícita. Nos dice Fernández Cifuentes que este desasosiego puede venir favorecido por la diversidad de escenarios que se yuxtaponen sin transición; él mismo tacha esta circunstancia de inquietante y de “perturbadora yuxtaposición de escenarios: [...] los perfiles se multiplican y no es posible precisar dónde está el centro de la *casa* [el subrayado es del autor]” (1986: 187).

Ya no se habla del archiconocido tema de la opresión que se contagia al espectador, sino de los métodos a emplear para que el espectador no esté cómodo. Muy interesante visión en la que se preconiza lo siniestro. Por otra parte los diálogos están ideados para “incrementar el desconcierto” en el espectador. Ese desconcierto que provoca lo siniestro pues se trata de buscar en lo aparentemente familiar elementos conocidos que no acaban de perfilarse, pues nos encontramos ante “una especie de *laberinto* [...] del que sólo se le permite contemplar [...] un *centro* variable e indeciso [Los subrayados son del autor]” (1986: 188).

Yo considero que aquí está la clave de la angustia que se transmite al espectador. No es la pura angustia de los personajes, para lo cual habría de ser demasiado sensible, solo llegaría a un público determinado. Siendo así, sacando ostensiblemente al público de su zona de confort, se consigue este fin.

Por otra parte están los parlamentos. El discurso no es claro, deja muchos huecos, no solo a rellenar por el espectador, sino incluso a rellenar por los demás personajes. El elemento de comunicación por antonomasia se ve truncado y “palabras y gestos llegan cargados de connotaciones inciertas” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 191). El misterio de la palabra que contribuye a dos cosas: por un lado a la magia de la ambientación y por otro, a la inquietud del espectador que se encuentra fuera del ámbito de lo conocido.

Actualizados o tradicionales, novedosos o clásicos, los montajes teatrales de *La casa de Bernarda Alba* tienen en las didascalias un apoyo que en ocasiones se sigue y en otras se pasa por alto.

Apoyándose en la representación de las didascalias, Fernández Cifuentes nos alude a un tema muy interesante cuando hablamos de teatro en general, y muy al caso en esta obra que nos ocupa, en particular.

Me refiero al extrañamiento.

El extrañamiento es ese efecto que se produce en el receptor del mensaje cuando en este se entremezclan aspectos conocidos con aspectos que, sin necesariamente ser desconocidos, se salen de la norma o no concuerdan con el contexto. Así se refiere a la mención de los cuadros con paisajes del reino de la fantasía que “suponen un primer extrañamiento: lo no familiar interfiere con lo familiar” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 186).

Como anécdota, Fernández Cifuentes hace alusión a un episodio de la vida de Federico que pudo marcarlo hasta tal punto de querer reflejarlo en una de sus obras (las obras no son sino fragmentos de vida elevados al arte). Se trata de una experiencia que el poeta tuvo en el Monasterio de Silos cuando en la noche, los perros aullaban y ladraban tan desafortunadamente que él llegó a sentir miedo. Así en *La casa de Bernarda Alba*

Por el ladrido de los perros [...] en la última noche de Adela sabe la Criada que ‘debe haber pasado alguien por el portón’ [...]; el espectador puede sospechar que se trata de Pepe el Romano, pero acaso también de la ‘Muerte’ [sic] [...] según había interpretado García Lorca en el Monasterio de Silos muchos años atrás (FERNÁNDEZ CIFUENTES 1986: 194-195).

COMEDIAS DEL CICLO NEOYORQUINO

Llegados a este punto, se nos hace necesario hablar del mal llamado “Teatro imposible” o “Irrepresentable”.

El motivo por el que apunto que esta forma de hacer referencia a él no es buena, no es otro que la constatación de que este teatro ya ha sido representado, entonces se produce una *contradictio in terminis* si lo denominamos de este modo.

Muchas y muy constantes diatribas ha habido en torno a la denominación de “Teatro Imposible”. Muchos críticos se han dejado llevar por las notas de Federico. Notas que nos despistan porque a él le gustaba mucho poner ciertas puntualizaciones en sus obras, una costumbre que entroncaba con su arte: llamar a *La Casa de Bernarda Alba* “documental fotográfico”, por ejemplo, o decir que *El público* es un “poema para ser silbado”, no tiene más sentido que aquel que interpretativamente se le quiera dar. Por

tanto considero que tomar como algo ajeno a la creación, por cercano a la realidad, este tipo de cosas que no son sino muestras del más vivo espíritu creativo es andar errante.

Por tanto la supuesta “irrepresentabilidad” de las obras que nos ocupan, es un apunte al tiempo en el que se escribieron. No ya porque no hubiera medios, sino porque no había mentes que las entendieran y, cabe aludir también a la autocensura que el propio Federico hacía de sus obras. Es ahí donde, a mi modo de ver, está el fundamento de la denominación de “imposible”.

A tan traídos y llevados problemas acerca de la irrepresentabilidad o no de este teatro, habría que simplificar pues, si bien es verdad que el teatro cobra su verdadera entidad al verse en las tablas, como venimos diciendo; también lo es que dejar de lado el texto literario por la supuesta imposibilidad de su representación refleja una actitud conformista. Pues el teatro no deja de ser un género literario.

Federico García Lorca, pese a que se haya querido exprimir en todos los sentidos posibles, como todo creador, como todo artista, escribía también para sí. De hecho de todos es conocida su idea de que dar las obras a la imprenta era en cierto sentido matarlas. Por tanto, ¿por qué no se iba a poder permitir Federico jugar un poco con la semántica y con ciertas expresiones y usos que solo él entendiera?

De hecho, desde el punto de vista que yo me he propuesto mirar su obra, es mero juego el decir de sus obras teatrales que son ‘imposibles’.

Es precisamente el hacer posible la representación del mal llamado “Teatro Imposible” de nuestro autor lo que convoca a ese Duende del que hablamos más arriba en un continuo aquelarre de figuras que son tanto más siniestras cuanto más se parecen a nosotros. Y no ya en los parecidos que puedan tener los autómatas o los maniqués

antropomorfos, sino algo que incide más profundamente: el reflejo vivo de nuestros sentimientos.

Al respecto de lo siniestro, en la obra de Lorca no se observa en ningún momento una total adecuación a las definiciones dadas más arriba; sin embargo la sensación que deja, ese regusto que permanece tras la atenta lectura o la asistencia a una representación de su teatro, se corresponde perfectamente con las acepciones que nos ofrece el Diccionario de la Real Academia Española.

Dicho lo cual podemos dar cuenta de que lo siniestro está presente en esta nueva obra. Nueva en cuanto que inaugura una “nueva manera espiritualista” que si bien canónicamente es una denominación que Federico acuñó para sus poemas: “Responden a mi nueva manera *espiritualista* [el subrayado es del autor], emoción pura” (*Apud* ALONSO VALERO, 2005: 15), me reservo el privilegio de aplicarla en este momento en el que el teatro también sufre un giro; giro que no se va a mantener, ni en este género ni en el poético, pues de todos es sabido que Lorca no sufrió lo que se denomina de un modo un tanto encorsetado “evolución”, dado que, como su escritura sale de lo más profundo de su ser, alternará escenas costumbristas con elementos del más vivo Surrealismo.

No obstante, no hay que dejar de equiparar el desenmascaramiento a esa apertura de las venas, para dejar fluir los más secretos anhelos, lo que forma parte de nuestro interior, haciéndose cargo del riesgo de perecer, como arriba observé.

La profesora Encarnación Alonso Valero habla de suicidio en aras de la realidad; yo no llegaría a tanto, precisamente porque, por tratarse de una realidad profunda, no se encuentra dentro del ámbito de lo inteligible que es lo más hondo de la persona; la desesperación por comunicarlo está patente en una forma más que física, fisiológica de entrega, en una búsqueda de la apertura total para una comprensión también total.

Y como podemos observar, ¿qué hay más siniestro que el hecho de necesitar rasgarse para abrir sus venas y darse a conocer en su más vivo estilo?

Por eso quizá se encuentren en un error de base aquellos que se acerquen al mal llamado, en nuestro tiempo, “Teatro Imposible” de Federico García Lorca dispuestos a comprenderlo con el cerebro en la mano; este teatro no hay sino que aprehenderlo. García Lorca nos entrega esa “verdad de las sepulturas” dado que en esa acción, en la que invoca al Duende, está poniendo en juego su propia vida.

Llegados a este punto, y clara la perspectiva a seguir para afrontar los textos que pertenecen al Ciclo Neoyorquino, sabiendo que el único intermediario entre el texto y nuestras pasiones (destinatarias últimas del mismo) es sólo nuestro cerebro, nos introduciremos en la obra que nos ocupa desde la perspectiva de lo siniestro.

Este aspecto de lo siniestro, ha sido poco tratado, y cuando se ha hecho, de manera somera y poco concluyente, aun sabiendo que puede considerarse como motor de las obras pues “abrirse las venas” como el propio Federico nos invita a pensar que la llamada del Duende -ese que se encuentra en las representaciones vividas- ha de realizarse desde un estado próximo a la muerte; no es otra cosa que sacar de adentro la realidad más pura no tanto del sueño, como del inconsciente. Inconsciente que, como dice el mismo Freud es el reflejo de la realidad circundante.

Federico también se verá influido por Freud, y nos dice Huélamo que esta influencia “alcanza su manifestación más destacable [...] en [...] *El Público*”, pues sigue los preceptos de Freud en “*La interpretación de los sueños*; [...] ideas como la importancia de los sucesos de la vigilia en el sueño, la posibilidad de que los ruidos que percibe el sujeto durmiente pasan a formar parte de su actividad onírica...” (HUÉLAMO, 1989: 47).

Una vez establecido nuestro objeto de estudio, se hace necesario dar cuenta de que las obras que pertenecen a este teatro de Vanguardia del Ciclo Neoyorquino, principalmente *El Público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin Título* a la que algunos estudiosos y editores consideran el perdido “Cuadro IV” de la segunda, como menciona Nora Gabriela Iribe, “La mayoría de la crítica supone un cuadro perdido, el cuadro IV, donde el público irrumpe en escena” (2011: 68); fueron escritas con profundo gusto por parte de nuestro autor.

En adelante nos referiremos a ellas como *Comedias*.

También es necesario establecer el porqué de la denominación de Ciclo Neoyorquino para estas obras.

Ante todo, dejar claro que, propiamente hablando, las obras que coincidirían estrictamente con la estancia de Lorca en Nueva York serían *Viaje a la Luna*, *Poeta en Nueva York* (sin incluir la parte de *Tierra y Luna* que se fecharía en 1935), *El Público* y *Comedia sin título*, caso de considerarla como el Perdido Cuadro IV de *El Público*. Pero realmente, al hablar de Ciclo Neoyorquino se incluyen las mencionadas, además de *Tierra y Luna*, *Comedia sin título* aun para los críticos que la consideran posterior, datada en 1935, y *Así que pasen cinco años*.

Valente nos señala para justificarlo que el viaje marca un hito en García Lorca, en que todos los elementos a partir de esas fechas estarán en “sobreconcentrada tensión [...]”. Lo que Lorca había escrito antes o iba a escribir después ha de referirse a ese punto de extrema tensión”. También nos señala que la obra que escribirá después del viaje, “va ordenándose piramidalmente en función de ese vértice que el período 1929-1930 parece señalarnos” (VALENTE 1976: 193).

Este autor incluye una idea muy interesante: frente a lo que otros críticos dirán en torno a las mismas fechas, o incluso con posterioridad de que las obras pertenecientes al Ciclo Neoyorquino, más concretamente las dramáticas, hay que entenderlas como una mera experimentación sin apenas valor literario; Valente establece que toda la producción lorquiana ha de considerarse como una pirámide cuyo vértice (y parte más importante a su modo de ver) está precisamente en las obras de este Ciclo.

Pues todas ellas pertenecen al *Turning point* del que nos habla Fernández Cifuentes, que es una “renovação do seu fôlego teatral” pues “Lorca regressará da estadia americana já com alguns rascunhos do seu *teatro impossível* [el subrayado es del autor] guardados na mala” (CASTRO, 2014: 15); y esos *rascunhos* conformarán una serie de características que nos indica Monegal, si bien en referencia a *Viaje a la Luna*, pero extrapolable a cualquiera de las obras del Ciclo Neoyorquino: “asociación de lo incompatible, [...] ruptura de la continuidad lógica y semántica, que generan brechas en el sentido” (MONEGAL, 1996: 13), que serán los que, por otra parte, otorguen el misterio al texto.

Aunque Eutimio Martín sea un poco más reservado a la hora de determinar qué obras se englobarían en el Ciclo y nos diga que “A este ciclo [...] no pertenecen más que dos obras completas: [...] (y, con reticencias, la segunda)” (1989: 164), refiriéndose a *El público* y *Así que pasen cinco años* respectivamente.

Muy interesante, porque nos introduce de lleno en una de las diatribas que sobre estas obras existen es el planteamiento de Gwynne Edwards, quien asegura que “Lorca creía que *El público* [...] no podía [...] representarse”. (EDWARDS, 1983: 52). Dado que nos encontramos ante la errónea justificación de la equivocada y equívoca denominación que a estas tres obras se le ha otorgado.

Hablando con propiedad, Federico no *creía* que *El público* no pudiera representarse, o al menos, no de un modo absoluto, como se ha mantenido por los diferentes críticos a lo largo de los tiempos, como ahora apuntaré. No. Lorca se dio cuenta a la hora de realizar la lectura de la obra teatral en casa de los Morla de que la sociedad española de la época no estaba preparada para recibir, *todavía*, las innovaciones que él proponía. Es por ello que, en esa cita tan traída y llevada por muchos estudiosos, donde el propio Federico manifiesta que estas obras de teatro son “irrepresentables”, se ha pasado por alto un elemento clave que es el “aún”; el ‘por el momento’.

A este respecto es muy claro Rafael Martínez Nadal, quien nos apunta la conversación que él mismo mantuvo con Federico la noche de la lectura:

Una noche [...] Federico leyó *El público* a un grupo de amigos reunidos en casa de los Morla. [...] al terminar se produjo un silencio [...]. ‘Estupendo –dijo alguien-, pero irrepresentable’ [...] Terminada la velada salimos juntos. Federico hablaba sin resentimiento pero con seguridad: ‘[...] La obra es muy difícil y *por el momento* [el subrayado es mío] irrepresentable, tienen razón’ (MARTÍNEZ NADAL y LAFFRANQUE, 1978: 22).

Por tanto, tenemos de primera mano un testimonio que se ha tergiversado. Si leemos con propiedad, fue otra persona, y no Federico, la que definió como “irrepresentable” esta comedia; observamos también que, por contagio, todas las obras del Ciclo Neoyorquino reciben esta denominación, cuando aquí solo se habla de *El público* y podemos constatar esa locución adverbial, ‘por el momento’, que no ha sido tenida en cuenta, yo diría que casi hasta el momento.

Antonio Chicharro es uno de los pocos críticos que, pese a conocer y reseñar los apellidos que se le han puesto a este teatro: “Imposible, hermético, irrepresentable, misterioso, difícil” (CHICHARRO, 2005: 9), renuncia al absolutismo en el que se incluyen aquellos que consideran, por mor del equívoco, *todas* las obras de Ciclo Neoyorquino irrepresentables y no solo “por el momento”, sino absolutamente; *contradictio in terminis*, como apunté arriba, reforzada por las manifestaciones teatrales que de las mismas hay: “Federico García Lorca tenía clara conciencia del desajuste temporal de parte de su obra dramática, considerándola *en su momento* [el subrayado es mío] imposible de representar” (CHICHARRO, 2005: 9).

Por otra parte, García-Posada nos deja entrever un atisbo de rechazo al término, o por lo menos una certeza de que no lo secunda al completo, cuando habla de las comedias “irrepresentables” [sic], utilizando las comillas. Así, tenemos que García-Posada nos dice, hablando del teatro ‘irrepresentable’ de Federico: “comprobada la inviabilidad teatral de sus ‘dramas irrepresentables’ –inviabilidad en la vida teatral española de *entonces* [el subrayado es mío] [...]” (1996:22) que señala, a la luz de los montajes teatrales de estas obras, el problema de la época, cosa importante. Por otra parte García-Posada se refiere a la posibilidad de establecer concesiones; esto es, de aceptar cambios que hicieran esa “irrepresentabilidad” del momento menos irrepresentable. Pero Federico se opone a los cambios ya que por algo ideó sus obras de la manera en que lo hizo, y no tenía la intención de cambiarlas. No le importó que en el momento en que las escribió no pudieran ser representadas, y les vaticinó un éxito posterior que, si bien no ha sido tan arrollador como Lorca esperara, sí que ha tenido repercusiones.

A la vista está pues los montajes de estas obras teatrales son variopintos y a cual más original, como posteriormente reseñaré.

Pero Federico contaba con el rechazo de los espectadores. Trigueros Ramos, nos dice al respecto, aludiendo a sus palabras:

El posible rechazo del público, que Lorca presagió en numerosas ocasiones a esta pieza dramática, [...] podría justificar la falta de una ordenación [...] ‘No hay compañía que se anime a llevarla a la escena ni público que la tolere sin indignarse. Pues porque es el espejo del público [...]. Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores enseguida se levantarían indignados e impedirían que continuara’ (TRIGUEROS RAMOS, 2000: 359)

Y es que, como estoy apuntando a lo largo del trabajo, se ha dado demasiada importancia a las palabras de Federico, aunque ya nos dijera Martínez Nadal que “no siempre hay que tomar en sentido literal lo que Lorca dice” (MARTÍNEZ NADAL y LAFFRANQUE, 1978: 27).

El resto de la crítica redundante en el uso de los términos “Imposible”, “Irrepresentable”, “Experimental” o, como María Ángeles Grande nos dice, con un adjetivo innovador: “enigmático” (GRANDE, 2000: 256) que a mi modo de ver, resulta el más acertado de todos los que se le otorgan a este teatro del Ciclo Neyorquino, pues recoge una realidad empírica.

Para Fernández Cifuentes, el efecto de la “irrepresentabilidad” está buscado por el propio Federico, forma parte de lo que él denomina “*Turning point*”, del que más arriba hablé. Para el crítico, “*Así que pasen cinco años*, es un primer desvío hacia los extremos de ‘irrepresentabilidad’ que se propuso alcanzar con *El público y Comedia sin título*” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 247).

Pensamiento que comparte Andrés Soria Olmedo quien considera además de las comedias que venimos reseñando, “otros fragmentos” como parte de lo que, a su modo de ver (erróneo), el propio Lorca “llamó ‘teatro imposible’” (2000: 57).

Muy llamativo me parece que Eutimio Martín nos diga: “García Lorca escribía [...] un *teatro al aire libre* y otro *subterráneo*. O como diría de este último [...]: *imposible*. [Los subrayados son del autor]” (MARTÍN, 1986: 29). Donde creo que Martín está malinterpretando la palabra “subterráneo”, haciéndola sinónimo de ininteligible, cuando es todo lo contrario lo que nos está transmitiendo Federico, ya que nos dice que precisamente el “teatro bajo la arena” es el que muestra la realidad real, libre de envolturas y máscaras.

Por otra parte Carlos Feal nos habla de *El público* y *Así que pasen cinco años* bajo el nombre de “teatro experimental”. De ellas nos dice: “las dos obras experimentales [...] están imbuidas por un espíritu trágico [...]. Lo cómico, si lo hay, es demasiado cruel, demasiado hiriente.” (FEAL, 1989: 13), donde nos da cuenta, creo que sin percatarse, de lo siniestro. Es de los autores que habla de lo siniestro con el calificativo *trágico*. Por otra parte, esa alusión que hace a lo cómico-cruel, es un hermanamiento con lo siniestro.

Esta circunstancia es muy reseñable, pues a lo largo de mi trabajo estoy defendiendo la falta de documentación que sobre lo siniestro tenemos, dado que, como más arriba apunté, es una instancia subjetiva, complicada de mensurar y que conlleva un matiz especial que no siempre se ha sabido, o no se ha querido, penetrar en sus recovecos. Pero sí que es cierto que, como Carlos Feal, muchos autores nos hablan en sus trabajos de instancias que describen dotándolas de las características que definen lo siniestro o que lo acompañan en cuanto sentimiento, pero no llegan a denominarlas con este término.

García-Posada, inspirado por Marie Laffranque, que relaciona en cierto momento la obra teatral de Federico García Lorca con los misterios teatrales, nos da cuenta de que existe otra denominación para referirse a las comedias, pero esta no fructifica entre los críticos y estudiosos: “*ciclo de los misterios* [el subrayado es del autor]” (GARCÍA-POSADA, 1983: 30).

Vitale, por el contrario, utiliza un término novedoso para referirse a las tres obras que nos ocupan en este momento, a saber *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*. Las llama “trilogía de teatro en el teatro”. (VITALE, 1991: 102), en alusión a la metateatralidad que en ellas se puede observar. Sobre todo en *El público* y en *Comedia sin título*. *Así que pasen cinco años* no tiene una alusión clara al teatro, si bien es verdad que el circo en que se ambienta el Cuadro Primero del Acto Tercero nos retrotrae al mundo de la farándula, del espectáculo, de lo que se dice y lo que, aun queriéndose decir, se oculta...

En otro extremo están los estudiosos que, al hablar de la Trilogía perteneciente al Ciclo Neoyorquino, la toman como si fueran borradores sin importancia. Como apunté más arriba, en las disciplinas científicas, continuamente van saliendo actualizaciones que dejan obsoletas las antiguas visiones sobre cualquier campo de estudio. En nuestro ámbito, el de las letras, que vayan saliendo cosas nuevas no significa que las antiguas se olviden o se dejen de lado, reitero; es más, para un lector incauto, que aborde una obra escrita tiempo ha, cuyos contenidos ya se han superado, puede significar tomar al pie de la letra, por desconocimiento, aquello que aquél afirme. Me siento en el deber de recoger también algunas de las afirmaciones de estudiosos de la materia que ya han sido superadas, para advertir de su existencia y de que hay que abordarlas con la perspectiva que el tiempo y los estudios realizados nos otorgan.

Es el caso de García-Posada que afirma que las Comedias están en un segundo plano en relación con sus obras de mayor éxito; las que yo incluyo dentro de la Trilogía de la Tierra.

En este punto el estudioso se refiere a bastantes temas un tanto comprometidos, desde el momento en que mezcla la perspectiva biográfica con la puramente literaria y toma por cierto el equívoco que se produjo en tanto en cuanto asevera que “el mismo autor calificó de ‘imposible’” (GARCÍA-POSADA, 1992b: 5) cuando, como hemos podido comprobar junto con Martínez Nadal que fue quien lo vivió en primera persona, en ningún momento Federico es tan tajante a la hora de hablar de la irrepresentabilidad de su teatro.

Mucho más llamativa, aunque también mucho más antigua, es la afirmación de Arturo Berenguer Carisomo, quien nos dice en un pie de página: “Lorca esbozó una obra, *Así que pasen cinco años* [...], que no debe juzgarse, puesto que es solo un borrador [...] bastante confuso y arbitrario. Lo mismo debe pensarse de *El público*.” (BERENGUER, 1969: 90).

Comentarios que denotan que Berenguer Carisomo no leyó ninguna de las dos obras y habló de oídas, posiblemente dejándose llevar por opiniones desinformadas, porque, de haberlo leído, sería imposible que dijese eso. De todas maneras, como digo, la fecha de este trabajo le resta peso a esta afirmación, puesto que Martínez Nadal aún no había dado a la luz su edición de *El público*.

Llegados a este punto, una vez establecida la consideración de las obras pertenecientes al Ciclo Neoyorquino, de ellas, las que van a ser objeto de mi estudio, y las opiniones de la crítica al respecto de lo que yo denomino “mal llamado Teatro Imposible”, cabe determinar qué elementos comunes se pueden establecer en *El público*,

Así que pasen cinco años y *Comedia sin título* (que en otras ocasiones la veremos denominada *El sueño de la vida*).

Para comenzar, ya que nuestro ámbito de estudio es lo siniestro, quisiera hablar de los factores que comparten nuestras Comedias que las relacionan con lo siniestro. Este término de “Comedias”, se utiliza también entre la crítica para denominar este trinomio, más que trilogía.

Dado que muchos de los críticos que consultamos no incluyen *Comedia sin título* dentro de las Comedias del Ciclo Neoyorquino, me tomo la libertad de extrapolar todo aquello que se dice a las tres seleccionadas, pues según mi criterio, y dado que esta también cumple con todos los requisitos que se mencionarán, se hace necesario contar con ella.

Al tomar en consideración los diálogos de las susodichas, María Teresa Babín nos indica que “Las palabras van [...] dirigidas a la consecución de un efecto psicológico a *posteriori*. [...] hay [...] acumulación de imágenes cuyo hacinamiento repercute más tarde en un sedimento extraño de sensaciones” (BABÍN, 1976: 206).

Donde podemos observar una perfecta descripción del sentimiento de lo siniestro, que crea una sensación que deja poso, que no es temporal como puede ser lo cómico, o lo trágico, que aunque esta última presente una mayor duración que lo cómico, no acaba por instalarse en los adentros, por formar parte de uno mismo, como ocurre con lo siniestro.

Es más, Babín hace referencia a una parte sumamente importante que es a la que lo siniestro como sentimiento alude: a nuestra psique.

Pero aunque estemos ante dos universales, pues las situaciones trágicas y siniestras pueden encontrarse en la vida, de lo primero huimos y evitamos no pensarlo, aun sabiendo que nos puede pasar (el fenómeno más trágico de todos es la muerte, y es el más certero). Pero es lo segundo, lo siniestro, como ese diente que se le mueve al niño y, a pesar de dolerle cuando se toca, no puede parar de tocarse. Es algo doloroso que en su dolor atrae. Algo sobre lo que nos regodeamos aun siendo molesto. En palabras de Babín,

Hay una especie de sortilegio en el teatro [...] de García Lorca por haber tocado con su mágica varita de poeta lo esencial del espíritu, captando con intuición única esa trágica agonía del hombre que devora sus propias entrañas doloridas (BABÍN, 1976: 459).

Realmente se trata de un tipo de teatro que rompe los moldes que separan al público de la caja mágica que es la escena, envolviéndolo y haciéndolo partícipe de lo que sobre las tablas sucede. Sobre todo en *El público* y en *Comedia sin título*, la sensación que se le transmite al espectador es más inclusiva.

Pero en *Así que pasen cinco años* esa inclusión del público no se realizará por apelación directa al receptor, como en las otras dos, sino mediante ese “sortilegio” del que nos habla Babín, que nos imbuirá, poco a poco, casi sin darnos cuenta, para hacernos partícipes de lo que está sucediendo sobre el escenario, porque, en la obra se está diciendo veladamente al receptor que aquello que se muestra a los ojos no es anecdótico, es un universal y como tal es susceptible de sucederle a todo ser humano.

Es por eso que Ramond asegura, que es un estudio “complexe et énigmatique de *El público* et de *Así que pasen cinco años*” (1998: 5). Y que, como he planteado, esta

última obra guarda relación con *El público* y así se puede considerar, pues, como nos dirá el mismo Ramond:

a l'obscur lumière de *El público* [...] les situations et les dialogues de *Así que pasen cinco años* se révèlent [...] plus insolites et troublantes. [...] Voilà peut-être un théâtre qui se prête moins à une catharsis libératrice (1998: 6-7).

Donde Ramond toca un punto muy interesante, que no hay que pasar por alto. Me refiero al planteamiento de que este tipo de teatro no es catártico, sino que apela al espectador, lo inculpa (esa fue una de las premisas que estableció Federico para tachar a su teatro de imposible: que el público iba a ver un reflejo de sí mismo y que ese reflejo no le iba a gustar); y es por causa de esa inculpación por lo que el receptor no podrá liberar su angustia, es ese poso que queda en el fondo de nuestro ser, el que nos mantendrá con el alma en vilo.

Un poso que no necesita que la obra sea puesta en escena para marcar al receptor, en este caso lector. A este respecto nos dice Martínez Nadal muy certeramente, refiriéndose a la lectura de *El público* y *Poeta en Nueva York*:

leyendo esas dos obras a veces experimentamos la angustia de percibir ramalazos de [...] vida normal, apresados en la red de pesadillas y sueños que nos parecen más vivos y presentes que la vida misma (MARTÍNEZ NADAL y LAFFRANQUE, 1978: 258).

Y esa angustia será la que con posterioridad permanezca en el receptor, y le haga meditar acerca de si esos sueños y pesadillas podrían dejar de serlo en algún momento para convertirse en realidad.

Arturo Berenguer Carisomo no deja de referirse a estos aspectos que tocan la fibra del receptor pues son universales y se desarrollan en todos nosotros, en cuanto seres humanos, de una manera similar. Mucho más cuando no se trata de universales de costumbres, que son aquellos que se traducen en comportamientos, sino en universales relacionados con el pensamiento más profundo que forma parte de nuestra psique y que permanece en el *habitus* del hombre desde que el mundo es mundo. Y esto lo consigue Federico “Al encarar este aspecto psicológico”, lo cual supone que como dice Berenguer Carisomo, da cabida a los sueños, a las supersticiones que están tan presentes en la obra que llegan a instaurarse en un seudopersonaje. “todo el [...] teatro de Lorca está poblado de alucinaciones, de evasiones al trasmundo, de símbolos” (BERENGUER CARISOMO, 1969: 90). De donde, aparte de la alusión a lo psicológico, con sus reminiscencias de lo primitivo, nos encontramos esa referencia al trasmundo que nos introduce en el pensamiento antropológico y que nos acerca a los universales que he mencionado arriba.

Establecido el regusto final que dejan estas Comedias, pasaremos a dar cuenta de algunos de los temas que son recurrentes en ellas, y de su tratamiento en las mismas. Para comenzar, lo haremos con el tema principal que coincide en todas tres: La muerte. Pero en este caso no se tratará de retratar la muerte en sus múltiples caras, como podemos observar en los poemas del *Romancero Gitano*, en *Bodas de Sangre* o en tantos otros títulos cuya nómina se haría tediosa e impropio al caso. No. En esta ocasión, nos encontraremos frente a la muerte más siniestra que ante nuestros ojos puede darse: La muerte en vida de aquel que no sigue sus propias inclinaciones y

tiene que vivir todo el tiempo escondiéndose tras una máscara. (Tiempo y máscara serán también dos temas que más adelante trataré).

Y esta muerte en vida se produce por la incapacidad de vivir plenamente, si el miedo se convierte en represión. Incluso el miedo a la muerte “se traduce en una especie de deceso espiritual, de defunción anticipada, de muerte en vida” (HUÉLAMO, 1996: 246).

Pero esto no acaba aquí. Si tras una vida de falsedades, una vida muerta a fin de cuentas, llegase la muerte liberadora, nos encontraríamos ante una instancia trágica (cónfer la corriente filosófica del pensamiento trágico), y sobre todo triste, muy triste. Pero lo que convierte a la situación en siniestra es que esos muertos en vida que han dejado de vivir, en el más allá seguirán lamentándose, seguirán buscando consuelo, no pueden descansar en paz: “la llegada de la muerte abre paso a otra vida [...] de pesadilla, de infierno” (HUÉLAMO, 1996: 246).

Los personajes de las Comedias no son capaces de vivir, por ello “a unos y a otros los llevará la corriente tumultuosa de la muerte [...] o los ahogará [...] esa otra muerte en vida de la soledad” (MIRÓ, 1988: 43).

Por eso, la moraleja que incluye Federico es que hay que vivir, hay que ser y sobre todo hay que vivir siendo, y evitar los ocultamientos detrás de la máscara pues, el no poder vivir se convierte, como nos dice Huélamo, en un drama: “Es [...] este vacío existencial el ‘verdadero drama’ del hombre [...] su drama inapelable” (HUÉLAMO, 1996: 250).

Marie Laffranque observa este tema desde una perspectiva que supone una vuelta de tuerca. Para ella “el tema de *El público* y [...] el de *Así que pasen cinco años* [...] es vivir y dar vida” (LAFFRANQUE, 1988: 16).

Obsérvese cómo en este caso esta investigadora nos dice lo contrario de lo que estamos acostumbrados a oír; profundiza en el tema de la muerte y lo convierte en tanto más siniestro cuanto que observamos que si el tema es vivir y dar vida es algo que en estas obras teatrales no se lleva a su término, no se consigue, por tanto ahí está el sufrimiento servido. La muerte está tan presente que hay una sola manera de sobreponerse: viviendo.

Otro de los temas al que tenemos que aludir es el de la máscara. Para algunos estudiosos, como Ocaña, el tema central de estas Comedias es “mostrar la verdad escondida tras las máscaras y los disfraces” (2000: 341).

El planteamiento de la máscara en el trinomio de obras teatrales pertenecientes al Ciclo Neoyorquino no es salvífico, sino por el contrario, es fatal pues lo que trata de hacer es eliminar todo vestigio de la realidad para apoderarse de aquel que la lleva puesta; “la ‘máscara’ [...] impone su esterilizante yugo” (HUÉLAMO, 1996: 199). Es esa angustiosa lucha del hombre con la máscara la que nos reflejará García Lorca en sus Comedias, pues lo que en un principio sirviera como aliado, quiere borrar la personalidad de su portador. Se trata de “la ‘máscara’ [...] asesina [...]. Cualquier instancia que pretenda reflejar la verdad [...] es destruida con violencia” (HUÉLAMO, 1996: 202-203).

Será la aparición de la violencia y el miedo contra esa posible violencia los que generen el apocamiento, la no-revolución, el no-cambio y con ello, el mantenimiento de lo ajeno.

Pero aún nos encontraremos con un elemento más que cumple la máscara: por una parte esconde y refugia, por otra se quiere apoderar de la personalidad del que la porta, es decir actúa como elemento despersonalizador; “y [...] por otro lado [...] desnuda[...] quita la careta, enseña[...] lo [...] escondido, [...] es un proceso de encubrimiento o enmascaramiento para descubrir lo más auténtico del ser humano” (OCAÑA, 2000: 342).

Sin embargo funciona *a contrario sensu*, es decir, que lo que muestra lo muestra por medio de la ocultación. Uno sabe dónde está lo que se oculta porque aparece tapado por una máscara que se supone que será lo contrario de lo que representa la esencia de la persona. Es por eso que se sabe, de ese modo, qué se oculta.

Y el nivel de ocultación será tal que los personajes acabarán por dudar de su esencia. Como nos dice Ocaña, será necesario que estos se den de bruces con la realidad al mirarse en un espejo, lo que dejará patente “la problemática de la personalidad [...] manifiesta en una existencia desarraigada” (OCAÑA, 2000: 348).

Sabido todo esto, podemos colegir con Huélamo que “La última verdad de la persona, su fondo auténtico, remite [...] a un juego tenebrista de luces y sombras que impide saber [...] dónde se halla aquella” (1996: 120).

Así que, pese a todo, buscar la verdad no lleva sino al dolor, esa búsqueda “contiene en sí misma la derrota y el vacío finales” (HUÉLAMO, 1996: 124).

Como apunté arriba, otro de los temas principales, y que por tanto hay que mencionar, es el del tiempo.

A pesar de ser un elemento abstracto, se convierte en concreto desde el momento en que en estas obras teatrales cobra tal importancia que se materializa. Precisamente por el tratamiento al que se le somete, alargándolo, contrayéndolo, jugando con él en definitiva, es por lo que se torna casi un personaje, que a su vez pasa factura al resto de los de la obra teatral. Todo ello mezclado con la ambientación onírica que nos hace dudar acerca de si lo que estamos contemplando es real, es ficticio, o es un juego en el que el tiempo nos ha decidido poner a jugar sin nuestro permiso. Así

el pasado (lo que ya no es) y el futuro (lo que todavía no es) se unen en el territorio común del sueño (lo que no es) cuyos límites fronterizos con la realidad (lo que es) resultan sumamente borrosos (HUÉLAMO, 1996: 238).

Y como jugadores del juego de la vida, en el que el tiempo siempre tiene las mejores cartas, nos vemos abocados a un destino que ya está escrito de antemano y que es tanto más siniestro cuanto menos podemos escapar a su inexorabilidad. Por eso mismo nos dice Castro que “A questao do tempo” juega un importante papel sobre el destino, pues de su mano los personajes serán conducidos “ao infortúnio” (CASTRO, 2009: 238).

Otro de los temas reseñables es el del amor. Fundamentalmente en las Comedias del Ciclo Neoyorquino observamos una específica concepción del amor y las circunstancias que lo rodean. Así, el amor frente al que nos encontraremos no será nunca puro, pues no llegará a buen término. Por tanto será contrario al tópico del amor liberador y no supondrá esa válvula de escape que en principio se creyera. Cuando se llegue al punto en el que debería producirse la liberación, esta se verá truncada pues no existe el amor de verdad. Y como “el amor auténtico [...] se revela [...] como el único antídoto eficaz contra la muerte” (HUÉLAMO, 1996: 189) no hay antídoto, el hombre cumple con su destino y se convierte en un muerto en vida.

Resulta llamativo que aquellos imposibilitados para amar sean siempre hombres, varones, pues no son capaces de dejarse llevar por su realidad interior y no se quitan la máscara que los ahoga y los convierte en mera pantomima de sí mismos. Así “Son [...] puros espectros [...] que [...] prolongarán su aciago destino en el más allá,” y las “mujeres [...] están condenadas a esperar eternamente” (HUÉLAMO, 1996: 190). Porque todo es mentira, nunca se llevan a cabo las falsas promesas de amor, dado que la

inexorabilidad de la muerte y el caprichoso devenir del tiempo los enterrarán en la más absoluta soledad.

Es precisamente ese ambiente onírico; ese uso particular del tiempo, a veces personificado, otras estirándose hasta límites insospechados para, en un momento, pasar a toda velocidad; esa visión de la máscara y de la muerte; esas relaciones, en fin con lo siniestro, son las que han hecho a muchos críticos pensar que Federico ha claudicado y ha asumido el Surrealismo.

Más arriba ya nos referimos al hecho, y alegué que se trataba de un contagio propio de la época y las corrientes del momento. Por tanto, sin sacar las cosas de quicio, he de volver a señalar que Federico utiliza del Surrealismo lo que en cada momento estima oportuno, sin tener por ello que ser encasillado dentro del movimiento. Por tanto, como dice Castro,

“nao é tarefa fácil delimitar um fio narrativo contínuo para a peça teatral de García Lorca, marcada, como toda a fase ‘surrealista’, pela proliferação de imagens simbólicas” (CASTRO, 2009: 54).

Y Josephs y Caballero piensan que aunque las Comedias, sean incluidas por parte de la crítica en el Surrealismo, “no creemos que deban llamarse ‘surrealistas’ [...]. Más que surrealismo, creemos ver en las dos obras un intento de llevar la poesía [...] a la escena” (2003: 37). Es por eso por lo que estos críticos señalan que los personajes de dichas comedias no tienen consistencia real, ya que son trasunto de abstracciones poéticas. Obsérvese cómo, los tres autores utilizan las comillas para referirse al término.

Del planteamiento de Josephs y Caballero no hay que dejar de señalar que el teatro de Federico siempre, aunque esté exento de versos, tiene una indiscutible vena poética. Pero esto solamente lo señalo a modo de realidad no marcada. Es decir, no me refiero a

ello en detrimento del teatro lorquiano, ni en aras de un ensalzamiento de su poesía. Nada más lejos de mi intención.

Sí que es cierto que muchos autores han esgrimido este argumento en contra de la consideración de Federico como dramaturgo, pues a su modo de ver solo es considerable como poeta, pero me parece muy importante destacar que, no solo no es mi caso, sino que no es nada acertado defender esos planteamientos con la cantidad de manifestaciones en contra que nos encontramos a todo lo largo y ancho de la obra de García Lorca.

Todas estas diatribas provienen de la idea de la consideración de la necesaria adscripción a un movimiento que nos facilite el estudio de los textos a los que nos enfrentamos; pero ¿por qué acotar si nos podemos nutrir de la riqueza de la diversidad? Quizá sea la costumbre (manía) de acogerlo todo, de parcelarlo, de cuadricularlo para así hacerlo inteligible lo que nos hace sentirnos perdidos ante la vasta inmensidad que realmente nos circunda. Eso es lo que nos muestra Federico en cuanto receptores en su Ciclo Neoyorquino.

Cardwell nos los presenta de la siguiente manera, pero vuelve a necesitar del encasillamiento para dar referencia a su objeto de estudio; en este caso hace coincidir las características de las Comedias con el Expresionismo, que “expresa esta visión, de origen romántico, de agonía [...] y de [...] vulnerabilidad personal [...] seres [...] torturados o atormentados por conflictos internos” (CARDWELL, 2005: 65).

Ana María Gómez Torres también se refiere a esa indefensión existente “en un mundo donde esa inconsistencia imposibilita cualquier aspiración a la unidad” Es por ello por lo que adquiere una perspectiva metafísica, en la que la esencia del ser humano es la mutación y finalmente la muerte. Una muerte que no consigue hacer efectivo el conocimiento que está sometido “por el engaño de las formas” (2005: 89)

En este caso, siguiendo a Gómez Torres, considerando como esencia lo que no es, si por definición, la esencia es el ser-en-sí a lo que se está aludiendo es a una esencia mutable, en continua metamorfosis, lo que refuerza más aún, si cabe, el sentimiento de angustia y desasosiego. El personaje está perdido y el receptor se sentirá perdido de igual modo por medio de la identificación con el héroe que se produce en estos actos comunicativos. Por otra parte está la idea de que no hay salida. Al final del camino está la muerte, pero no es una muerte liberadora, es una muerte que lleva al vacío. Asimismo señala el fenómeno del eco como indicativo de soledad que se ve corroborada en la falta de comunicación:

La estructura se fragmenta en una sucesión de diálogos –o monólogos contrapunteados- donde el ser humano se debate con la proyección [...] de las figuraciones de la conciencia. [...] Metamorfosis, desdoblamientos, figuras simbólicas y claroscuros conforman una inquietante red de componentes dramáticos de alcance metafísico. En ello [...] enlazan [...] con el [...] surrealismo [...] el expresionismo [...] y [...] con [...] el Barroco europeo (GÓMEZ TORRES, 2005: 113ss)

Signos que se repiten en las obras, lo que las caracteriza y las acerca a la vertiente de lo siniestro.

¿Surrealismo, Expresionismo, Teoría Metafísica? Nada de eso y todo a la vez: experimentación propia de la Vanguardia, pues como nos dice Ocaña, Federico, al igual que los dramaturgos de su época, tanto en temática como en procedimientos, estaba “participando del mismo espíritu vanguardista de los años 20” (OCAÑA, 2000: 341).

Y propio de ese “espíritu vanguardista” era el tener en cuenta las doctrinas del Psicoanálisis que estaban en boga en ese momento. Así, seguir a Freud era típico de la época y Federico no fue menos:

“a referencia psicoanalítica, embora seja perceptível em *El Público*, alcança maior reverberação em *Así que Pasen Cinco Años*” (CASTRO, 2009: 53), pues en ella se ve reforzada la parte subjetiva del ser humano; en este caso del Joven protagonista.

Por otro lado Cardwell nos señala las reminiscencias freudianas en el hecho de que “El choque de las distorsiones de la realidad que producen los dramas experimentales lorquianos se deriva de lo desconocido, lo poco familiar y lo extraño. [...] una destrucción de nuestro mundo familiar” (2005:79), donde nos da cuenta lo *unheimlich* y lo *heimlich* respectivamente.

Julio Huélamo Kosma, por su parte, nos habla sobre *El público* y *Así que pasen cinco años* como dos manifestaciones claras (entre otras) de la influencia que sobre Federico tiene Freud. Sobre todo toma del psiquiatra checo la parte en la que hace referencia al contexto onírico pues en ellas se muestra “una pugna de orden inconsciente donde las preocupaciones más íntimas e inconfesables de un individuo luchan por manifestarse” (1989: 64).

Autor que, por otra parte, refiere al recurrente aspecto de la dificultad de comunicación entre los personajes de las Comedias lorquianas pues, entre sus miedos está el de no mostrar su esencia, es por eso por lo que el uso de la máscara se hace necesario.

Como ya hemos dicho más arriba, la música es fundamental en la obra de García Lorca, ya que, en palabras de Sainero, “El lenguaje poético para Lorca tiene que ser una mezcla de impresiones, color y música, que cabalgando sobre un torbellino destroza las barreras que encuentra a su paso” (SAINERO, 1983: 307). Será este lenguaje lorquiano

de vivacidad y fuerza musicales, y así nos lo demuestra continuamente. No solo por el uso de la musicalidad que hace en su teatro, con el empleo de la técnica de la polifonía, sino con el recurso de la música. Es así como contribuye también al aspecto siniestro, y a la fluidez del espectáculo. Fluidez que se basa, también, en la efimeridad del hecho teatral. Nos dice Davis al respecto: “Había que mirar cada representación teatral como una entidad efímera que no se sujetaba ni al texto ni al guión ni siquiera a las expectativas del público” (DAVIS, 1986: 10), pues el propio Federico entendía que toda representación era diferente y como tal había que aceptarla, sin permitir que se cristalizara. Esto es porque Federico pensaba en la espectacularidad del hecho teatral, no se quedaba con la literalidad, pues conocía de primera mano, como director de escena que también fue, que los textos había que adaptarlos a las circunstancias del momento.

Y así nos lo señala Carmen Martínez Romero, quien observa que “Lorca en su nueva concepción del teatro es consciente de que la nueva teatralidad se caracteriza por llevar al límite la consideración de que el género dramático es *espectáculo* [el subrayado es suyo] y su rasgo más significativo es la espectacularidad” (2000: 276).

Circunstancias que son tan cambiantes como el río de Heráclito. Así, como nos dice Monegal, las obras de teatro cobran sentido con la representación que, si bien depende de un director quien “la adapta y dota de sentido de acuerdo con su lectura e interpretación personal”, Federico “deposita la responsabilidad” en él. (MONEGAL, 2009: 11).

Para terminar nuestro recorrido, y dar cuenta documentada de que, como vengo diciendo, hablar de teatro “irrepresentable” no es correcto, me complazco en mostrar el recorrido de las puestas en escena de las obras teatrales del Ciclo Neoyorquino. Si bien han tenido que pasar “casi cincuenta años después de su redacción para que [...] idearan

una forma de representación para sus obras alternativas” (OLIVA, 1999: 241). Pues como dice Martínez Romero,

las obras lorquianas consideradas [...] teatro irrepresentable [...] son los textos más polémicos [...] hay que esperar a 1978 para que una compañía profesional se decida a realizar la primera puesta en escena de *Así que pasen cinco años*, a 1986 para *El público* y a 1989 para *Comedia sin título* [...] las obras del Lorca experimentador van a necesitar [...] un clima teatral en el que se pudiesen superar las dificultades que la nueva escritura de vanguardia plantea tanto a su puesta en escena como a su recepción. [...] Federico se adelanta a su tiempo (2000: 275).

Resumiendo, tendríamos para *Así que pasen cinco años* el estreno oficial de la versión entera en un teatro español, la dirigida por Miguel Narros en el Teatro Eslava en 1978.

El público se estrenaría en Lodz (Polonia) en 1984, bajo la dirección de Pawel Nowicki. Ya en España, sería de la mano de Lluís Pasqual en el Teatro María Guerrero en 1987; director que pondrá en escena la *Comedia sin título* en el año 1989. (Ver GRANDE, 2005 y MARTÍNEZ ROMERO, 2000).

EL PÚBLICO

Será la pieza que inaugure la trilogía de Comedias del Ciclo Neoyorquino. Lo que yo denomino “el mal llamado Teatro Imposible”.

Si se agruparon estas obras teatrales bajo este nombre de “Teatro Imposible” o “Irrepresentable” por la creencia de su irrepresentabilidad y, aun habiéndose visto

representadas, perdura a lo largo del tiempo, se está incurriendo en un error gustosamente mantenido.

No obstante, es cierto que la denominación podría tener sentido si hubiera sido una denominación “oficial”, llevada a cabo por el propio dramaturgo; el caso es que, como apunté más arriba, se debe a un error de interpretación, por tanto no considero que deba mantenerse el equívoco durante más tiempo.

Nos señala Gwynne Edwards (1983) que la primera representación que se hizo de *El público* corrió a cargo de los alumnos de Martínez Nadal en la Universidad de Texas en 1972; aunque no de la obra completa, sino exclusivamente de los fragmentos publicados por el propio García Lorca en la revista “Los Cuatro Vientos”, correspondientes al segundo y quinto cuadros, en 1972.

Fernández Cifuentes, nos hace una semblanza acerca de la historia y los avatares sufridos por el manuscrito de *El público* para ser publicado tal y como lo conocemos.

Hasta 1970, *El público* había sido poco más que un secreto perturbador y unos fragmentos insuficientes. En 1970, Rafael Martínez Nadal da a conocer su estudio [...] y convierte el drama en un objeto aún más anómalo e inquietante: la interpretación es divulgada [...] antes que el [...] texto [...]. En 1976 [...] aparece [...] una edición facsímil de *El público* [...] con transcripción y versión depurada [...] de Martínez Nadal. Dos años más tarde se imprime una edición comercial de la versión y la transcripción [...] de Martínez Nadal: su primer estudio [...] enmarca [...] el texto de García Lorca en forma de ‘Nota Preliminar’, ‘Introducción’ y ‘Guía al lector de *El público*’. El texto de Martínez Nadal y el de García Lorca han llegado [...] a constituir una compañía inseparable, son parte de un solo *mito* [el subrayado es del autor] [...]; la mano [...] de García Lorca se presenta [...] bajo tres capas de escritura ajena: la transcripción, la versión depurada y la guía de Martínez Nadal. (1986: 278).

Es decir que, hasta bien entrados los ochenta, este texto fue acaparado por una única visión, que condicionó la del resto los estudiosos.

El público es una obra estudiada con exhaustividad desde distintas perspectivas, entre las cuales el ámbito de la sexualidad (homosexualidad) ha sido uno de los más recurrentes, junto con las perspectivas que señalan el carácter onírico de la comedia como tendente al Surrealismo trabajado y la cuestión freudiana y sicoanalítica.

El hecho de hablar de “Surrealismo trabajado” no es baladí, pues ante la repetida negación del poeta a pertenecer a dicho movimiento, y la constatación de que los vestigios surrealistas que se pueden sonsacar de la obra no pueden ser debidos a la escritura automática ni al abandono de la consciencia, se hace necesario establecer una diferencia entre lo que sería un Surrealismo bretoniano libre, y este aproximamiento lorquiano.

Como ya apunté más arriba, los rasgos surrealistas que presenta Federico vienen propiciados por el contagio propio de la situación de la época. En un momento en que están en pleno apogeo los movimientos de Vanguardia, es normal que se respiren en el ambiente ciertas características que luego se llevarán a las obras: “en aquellos años el surrealismo estaba en el aire [...] si Lorca respiró aires surrealistas, [...] sólo tomó [...] lo que le convenía” (MARTÍNEZ NADAL y LAFFRANQUE, 1978: 226-227).

Aunque María Clementa Millán nos diga que ese contagio es relativo porque surge “en perfecta consonancia con el momento”, es decir, que era típico que los autores vanguardistas bebieran, como Federico, de este tipo de fuentes, presentando un contagio surrealista *necesario* pero no exclusivo, pues “el mismo Lorca [...] rechaza[...] el credo superrealista” (MILLÁN, 1986: 10).

Así mismo nos lo indica Martínez Nadal quien nos da cuenta de que, pese a que haya elementos propiamente surrealistas, “esa *mano impresa en la pared* [el subrayado es suyo] y esas ventanas que son radiografías” (MARTÍNEZ NADAL y LAFFRANQUE, 1978: 170), y que “Por la forma exterior, podría definirse *El público* como drama surrealista” (MARTÍNEZ NADAL y LAFFRANQUE, 1978: 222), si se entiende como Surrealismo el que preconiza Breton en su manifiesto, “Lorca, uno de los poetas que con más brillantez ha utilizado técnicas surrealistas en un sector importante de su obra, [...] quedaría [...] en declarada oposición al movimiento” (MARTÍNEZ NADAL y LAFFRANQUE, 1978: 224).

Sin embargo, dentro del Surrealismo y utilizadas por Federico encontramos, como nos señalará Martínez Nadal, diferentes instancias, como el absurdo, “las imágenes truncadas de aparente automatismo” (1978: 223), el uso del subconsciente, la ambientación onírica, el juego con las formas, la incomunicación el uso especial del tiempo y del espacio... Pero, a pesar de ser elementos englobables dentro del Surrealismo, como arriba he apuntado, “Bajo el ropaje [...] surrealista, se oculta siempre una vieja tradición cultural.” (MARTÍNEZ NADAL y LAFFRANQUE, 1978: 230); pues Federico era un erudito que conocía y aprovechaba muy diversas fuentes para escribir sus textos.

Aparte de las adscripciones al Surrealismo, o las dudas y diatribas sobre si considerarlo de factura surrealista pero no de ideología, surgen otras propuestas acerca de la pertenencia de Federico a distintos movimientos.

Todo esto, orquestado por la necesidad imperiosa de encasillar para tener bajo control, agrupar para poder estudiar y con ello, recortar las posibilidades que un autor, sea Federico o no, ofrece en su total apertura.

Con esta idea de buscarle a Federico su lugar en los movimientos existentes, Cardwell nos indica que “*El público* [...] se revela en parte como surrealista y principalmente como expresionista” (2005: 69).

María Clementa Millán señala el gusto por Calderón de Federico, y ve las reminiscencias que de este autor se pueden sonsacar en la obra del genio granadino como si fueran actualizaciones de los autos sacramentales, con “Un lenguaje teatral surrealista”. Esta crítico concibe las Comedias “Como piezas artísticas [...] donde se exponía una verdad trascendente [...] que [...] transfería valor universal al espacio escénico, a través de arriesgados e innovadores juegos teatrales” (MILLÁN, 2000: 204).

También García-Posada relacionará *El público* con el auto sacramental, a la manera de Calderón, negando lo que otros autores han visto en él de surrealista pues “El término ‘misterio’ aparece en una hoja del ms. [sic] de *El público*” (GARCÍA-POSADA, 1993b: 7).

Muy traído y muy llevado, pero no hay un acuerdo claro entre la crítica para encasillar esta obra teatral del Ciclo Neoyorquino. Lo que sí está claro es que resulta un “Texto enigmático [...] de atrevidísima factura y temática escabrosa” (GRANDE, 2005: 118).

María Ángeles Grande observa en esta obra teatral gran cantidad de reminiscencias de diversas épocas, y así nos señala “personajes surgidos del mundo moderno, [...] de la fábula, de la Roma pagana, del Evangelio” todo ello incluido en una ambientación onírica en la que podemos dar cuenta de la “ausencia [...] de trama, de lógica discursiva” (GRANDE, 2005: 119).

Pero si algo nos queda claro de su discurso, es que ella, como yo, no considera que Federico pueda adscribirse al Surrealismo más puro: al de la escritura automática;

aunque en él se observen características que lo acerquen formalmente a dicho movimiento; pues a pesar de los recursos utilizados que pertenecen al Surrealismo, como puedan ser las metamorfosis, la falta de delimitación entre el plano real y el ficcional, el uso de la alegoría en los personajes, el desdibujamiento del binomio espacio-tiempo, el gusto por lo onírico y la ausencia de la lógica, entre otros, “Nada más lejos este texto del automatismo incoherente o del abandono” (GRANDE, 2005: 126).

A este respecto Antonio Monegal es mucho más claro cuando nos da a entender que es la falta de pericia del crítico en su interpretación la que inscribe esta obra lorquiana en el movimiento surrealista. Nos dice que “la filiación surrealista se ha dado por sentada con demasiada facilidad” y señala que hay que andar con pies de plomo y no incluir a Lorca en el Surrealismo, pues si bien hace uso de alguna de sus técnicas “está ideológicamente bastante alejado” (2009: 17).

Donde el crítico está redundando en la importancia que tiene la consideración de un Surrealismo en cuanto ideología, que consistiría en compartir las premisas de André Breton en su manifiesto, y otra cosa, que no se puede denominar Surrealismo, porque no sigue al pie de la letra todas indicaciones que conformarían el ideario de la corriente artística.

No puedo dejar de reseñar que de nuevo nos encontramos ante el parcelamiento que acota y restringe la realidad, en aras de la propedéutica.

Y será por el mismo motivo por el que Monegal nos advierta de que “con Lorca [...] la individualidad de su obra y la dificultad de circunscribirla al área de influencia de ningún movimiento de vanguardia” (2009: 18), está servida.

Y es quizá por “la naturaleza onírica de [...] el drama, [...] que supone un plano de referencia más profundo” (HUÉLAMO, 1996: 78), por lo que se puede tender a pensar

que esta obra pertenece al Surrealismo, pero yo diría que estamos ante una estética surrealista, que no corresponde, y que no tiene por qué hacerlo, con una ideología surrealista.

Por todas estas dificultades que se plantean a la hora de abordar el estudio de esta obra, dificultades que provienen únicamente del intento de delimitar y encasillar una entidad que se nutre de la indeterminación como efecto buscado por el poeta; se ha dado la posibilidad de que existan diferentes lecturas del texto.

Así existe cierto sector que puede llegar a realizar una lectura en clave cómica de *El Público*, reduciéndolo al absurdo, precisamente por no alcanzar a dar ese paso más del que nos habla la profesora Alonso Valero: “la lucidez experimenta horror y risa [...]. De aquí [...] un paso hasta lo siniestro.” (ALONSO VALERO, 2005: 106). Donde vemos que la interpretación vendrá dada por el estado de ánimo en que se aborde la lectura o el visionado del espectáculo.

Llegados a este punto tenemos que volver a hacer hincapié en las dificultades que lo siniestro como instancia encuentra para ser estudiado, ya que pertenece al ámbito de lo subjetivo y lo inconmensurable (o lo difícilmente mensurable, para no ser tan drástica).

Sobre este tema nos recuerda Martínez Nadal, poniendo como ejemplo la conversación que mantienen el Desnudo Rojo y el Enfermero, que “este tipo de diálogo [...] por los años en que Lorca escribía [...] empezaban a utilizar los humoristas [...], los clowns y payasos de los circos y los hermanos Marx en sus primeras películas” (MARTÍNEZ NADAL y LAFFRANQUE, 1978: 188) como una reducción al absurdo de aquello que, según la ambientación puede considerarse siniestro.

Es por ese motivo por el que el teatro se hace vivo en su puesta en escena: los decorados, la música, incluso el simple tono de voz que se emplee pueden ser indicativos que funcionen como banderín de enganche para que el receptor vaya por el camino indicado.

Y de lo cómico, de la mano de Monegal, consideramos que *El público* pueda ser leído como tragedia, ya que “recibió [...] el [subtítulo] de ‘poema trágico para ser silbado’” (2009: 28), en donde tendríamos que considerar lo trágico en el sentido más puramente filosófico, siguiendo la corriente de pensamiento que concibe la vida como un tránsito hasta la muerte, ese final inexorable; y no confundiéndolo con lo *tragédico*, término que, recordamos, vengo utilizando para referirme a lo perteneciente o relativo al subgénero teatral tragedia.

Y aún hay muchas más lecturas posibles, según el enfoque que se utilice a la hora de interpretar el texto.

Que podamos estar hablando de esta multiplicidad de posibilidades viene dado por los huecos o lugares de indeterminación que Federico ha dejado en el texto. Estos lugares vacíos no surgen por descuido sino que, a sabiendas, el autor de un texto no lo explica todo al detalle para evitar que el lector/receptor se aburra y pueda dar rienda suelta a su imaginación rellenándolos como mejor le parezca.

Esto queda establecido en un pacto tácito entre emisor y receptor, conocido como “pacto narrativo”. Más adelante hablaré de ello.

Será esa circunstancia la que dé lugar a la multiplicidad de interpretaciones y lecturas que de un mismo texto devienen.

Monegal nos dice, hablando de los huecos en *El público*, que tiene

“abiertas enormes brechas en la continuidad del sentido. Para leerla [...] hay que aceptar las brechas y salvarlas mediante el [...] gesto interpretativo con que llenamos los huecos [...] aportando una intervención subjetiva” (2000: 71).

Pues la obra ha quedado abierta, no tiene ninguna verdad absoluta subyacente y admite ser completada por el bagaje cultural de cada uno de los receptores.

Fernández Cifuentes es más específico cuando habla de esta instancia. Analiza la manera en que Federico va dejando los huecos que pueden ser rellenados y otros que están incluidos con la idea de crear expectación, desconcierto, desubicación y finalmente desembocar en lo siniestro. Así encontramos “la fragmentación, la diferencia y el vacío” (1986: 286).

Y se consigue crear en el receptor un desasosiego, pues presentan en un ambiente controlado instancias no controlables. También se observa esta circunstancia en los diálogos, que aunque normalmente sean considerados como un elemento comunicador, en este caso cumplen la función contraria, pues “dos parlamentos contiguos parecen pertenecer a diálogos diferentes y haber sido reunidos por el azar, el error o la perversidad; [...] solo cabe asociarlos mediante el hueco” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 287).

Un hueco que nos lleva al descontrol total lo que crea desconcierto y saca de lo familiar, por hablar en términos freudianos que viene usando Fernández Cifuentes. Y no solo sucede con lo relativo al diálogo, sino que también la ambientación espacial se contagia de esta circunstancia: “las configuraciones espaciales de *El público* [...] parecen no tener otro objeto que la desubicación [...] incluye [...] elementos que desorientan” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 288).

Lo *unheimlich* en lo *heimlich*. Es ese desconcierto del que nos hablaba Freud lo que dota a la obra de tintes siniestros.

Y todos estos tintes siniestros reverberan en el público que asiste a la representación. Carlos Feal nos habla del público-personaje que aludirá al público-espectador: “el público de este segundo teatro encarna un mundo hostil [...] los verdaderos espectadores se alejan de la intimidad del drama [...] los espectadores son acosados por aquellos que los suplantán (el público ficticio)” (1989: 140) Obsérvese esa situación de angustia que se da en un momento clave de la obra en la que se hace sentir al espectador ese aislamiento, esa angustia. Es una suerte de pérdida de identidad porque las apelaciones que parecían ir hacia ellos resultan ir hacia el público-personaje y con esto se quedan con un sentimiento de indefensión muy acusado. El espectador contempla a su doble incontrolable que ha suplantado su identidad actuando *motu proprio*, lo cual redundará en esa indefensión. Por ello nos dice Feal:

si el público desea dar con la verdad escondida, es a fin de perseguirla, no a fin de confrontarla [...] La eclosión de la vida en las tablas ocasiona auténtico pánico. Los espectadores buscan la salida (1989: 141).

Donde se ven las contradicciones entre un público-espectador que quiere algo pero sabe que al encontrarlo le será difícil de manejar, de ahí el pánico, el temor, lo desconocido, lo no familiar, lo siniestro. Y eso de buscar la salida es angustioso porque son los resultados de poner fuera de sí al hombre para salir de una situación que no controla. Pero tampoco controla ese impulso de escape que no es racional, sino instintivo, como una especie de causa-efecto o acción-reacción, que, por otra parte, también es incontrolable.

Por todo esto nos dirá Feal que “La dimensión trágica de *El público* residiría en esta neta afirmación de la nada como la única verdad o la auténtica realidad” (1989:143). Cónfer la idea de Carlos Feal acerca de la diferenciación entre lo trágico, que sería la dimensión que nos apunta, y la tragedia. Dijimos, que lo trágico se asimila a lo siniestro, por tanto podríamos hablar de esta tragicidad en cuanto realidad universal colegida de un comportamiento que se repite a lo largo de los siglos, es por eso por lo que no lo podemos confundir con tragedia, pues si un sentimiento tragédico tuviera tan dilatada duración en el tiempo, nos veríamos abocados a la locura. Lo siniestro está en el prurito de buscar esa nada que puede hermanarse con lo que hay después de la muerte; buscar la muerte para llegar a conocer esa verdad inexorable de las sepulturas que es tanto más siniestra cuando siendo tan familiar es, a la vez, tan desconocida.

Sería en el momento en que constatamos el pensamiento trágico subyacente, con lo siniestro que se le hermana cuando se produciría la reacción del lector/espectador frente a esta circunstancia; bien mediante una risa nerviosa, bien, mediante la expulsión de fluidos, principalmente las lágrimas.

Como Francisco Ortuño ha tenido la experiencia de llevar a las tablas como director teatral *El Público*, su testimonio nos sirve para dejar claras distintas premisas que a priori pudieran parecer dudosas. Así, nos cuenta que enfrentarse a *El público* también suponía para él un reto, pues “Estaba ante un texto que exige una deconstrucción que destroza la realidad” (ORTUÑO, 2014: 60).

Hay que andarse con pies de plomo para no malinterpretar las palabras del director escénico. Que “destroce la realidad” no nos lleva directamente a un Surrealismo académico. No hay que olvidar que él nos está hablando de los recursos materiales y de personal para llevar a cabo este proyecto. Pero... ¿sólo esta obra teatral se sale de la

realidad? ¿No hay que pensar que el teatro es solo realidad en cuanto acto vivido pero ilusión en cuanto acto representado?

Muy interesante es la forma de entender de Ortuño esta obra teatral también en su vertiente poética. Esto es un paso más que da el director escénico. Así nos dice:

Tendré siempre en cuenta que son temas, personajes y situaciones concebidas y tratadas por un poeta [...] Poética teatral que nos da a borbotones un collage donde la verdad es plural (ORTUÑO, 2014: 127)

Donde se muestra de una manera fascinante cómo entre esos giros hay contradicciones, hay maneras que definen la esencia de la obra misma. Francisco Ortuño nos habla también de “un orden del corazón” (2014: 127) porque tiene muy claro que no solo basta con poner la cabeza, las ganas, el esfuerzo y el dinero en un montaje teatral: si no se pone el corazón, no puede salir bien.

Hasta ahora hemos visto cómo Ortuño afronta *El público* como texto teatral en privado y cómo lo digiere para llevarlo a las tablas.

A partir de aquí veremos cómo lleva sus ideas a efecto:

La dinámica que busqué [...] era hacer posible [...] que el proceso de construcción de las escenas fuera creado al mismo tiempo por el espectador. [...] esta dinámica [...] la distinguiría de una obra sin vida (ORTUÑO, 2014: 318-319).

Aquí estamos observando desde una perspectiva interpretativa considerable como triple: autor- director; director- actor; actor- público. Obsérvese cómo el trabajo se complica en tanto va creciendo el número de personas a las que “convencer” de una u otra cosa. Por ejemplo, Lorca convence fácilmente a Francisco Ortuño de que tiene que realizar una interpretación que contenga una amalgama de lo que propiamente indica el texto y del acervo cultural del director de escena, de todas sus lecturas y experiencias que, junto con el factor social, conforman su bagaje cultural. Más difícil será para Ortuño el tener que convencer a su compañía (una docena de actores) pues cada uno tiene su propio bagaje. Después esta compañía, que más o menos ha aceptado como buena la interpretación del director, ha de convencer al público de esta verdad escénica. Además se le añade la dificultad de que no siempre se trata del mismo público sino que este cambia con cada representación.

Por ello es el mismo Ortuño quien dice: “la dificultad mayor [...] hacer conscientes [sic] a todo el equipo [...] de ahí que sea fundamental la confianza [...] en el director”. (ORTUÑO, 2014: 319-320).

Llegados a este punto, será necesario reparar en los temas que nos encontramos en esta obra teatral.

Muy recurrente, será el tema de la máscara, relacionado con el engaño, la simulación. En *El público* no es posible encontrar la verdad, la realidad de los sujetos y las circunstancias, pues cuando uno piensa que debajo de una máscara se encontrará con el sujeto en cuestión, se topará con una nueva máscara que a su vez oculta otra y otra.

Quizás, la única verdad es que la verdad definitiva [...] jamás puede aflorar. [...] En todos los planos de la realidad, el único hallazgo cierto es la simulación [...]. El deseo de aparentar lo que

no se es o lo que se quiere ser, el engaño de las formas, la persistencia del disfraz, de la máscara.

[...] Todo el mundo se halla sujeto a la ley de la careta (ORTUÑO, 2014: 90).

Y esto es siniestro. Es siniestro en cuanto pérdida, en cuanto ocultación y en cuanto falta de control sobre qué es lo que nos depara la desnudez de la máscara. Porque se puede dar el hecho, que como hemos comentado arriba no es infrecuente, de que debajo de la máscara encontremos otra máscara y así sucesivamente en una angustia irresoluta en la búsqueda del ser-en-sí. Aquí, en palabras de Francisco Ortuño, esa “ley de la careta” sería la que impera en el mundo corriente, por tanto no se puede dejar la máscara, no se puede mostrar la realidad, si no se quiere ser un paria, un proscrito, un fuera de la ley. Y es estar fuera de esa ley lo que nos recuerda Huélamo:

la verdad desnuda [...] provoca la hostilidad cósmica de las fuerzas elementales y destructivas que rigen la vida. La existencia se halla fundada en un equívoco [...] que termina por devorar al aprendiz de brujo que osa penetrarla (1996: 124).

Huélamo nos acerca aquí a lo mágico, en este caso infructuoso e inútil, que tiene la búsqueda de esa esencia, de ese ser en sí, de esos adentros. Pues como dice Ortuño, “La dispersión de lo individual, la multipersonalidad, el yo perdido, imposibilita [sic] la esencia del ser” (2014: 92).

Pero ese ser-en-sí es imposible de encontrar en un lugar donde no hay ninguna realidad que se pueda afirmar como real. Todo es ficticio, la gente miente y muestra lo socialmente aceptado y al final “Se asimilan a la ‘máscara’ de tal modo que entre ellos y

la ‘máscara’ [...] ya no hay [...] diferencia.” (HUÉLAMO, 1996: 67). Pero la necesidad de llevar siempre la máscara puesta hace que se esté viviendo en una mentira, se convierte uno en otro, se enajena. Por eso Huélamo nos dice que, tanto en *El público* como en la vida a la que alude, esa alienación de las personas que están absorbidas por la máscara, no resulta vida, sino que es ese morir en vida que apuntábamos más arriba. La máscara solo crea “muertos vivientes” (1996: 68).

Con todo esto, Huélamo Kosma da cuenta del mensaje que Federico transmite en *El público*: Cómo el teatro se asimila a la vida, cómo la máscara teatral está también en las relaciones sociales demostrando su falsedad, cómo las gentes tienen un mundo preconcebido que los tiene adocenados y no toleran la verdad y cómo se diferencia el teatro al aire libre, que es lo que se muestra de cara a la galería, “Un teatro [...] que [...] pervierte la naturaleza de los sentidos más auténticos y desasosegantes [...] convirtiéndolos en [...] simulación, en fingimiento” (HUÉLAMO, 1996: 196); del teatro bajo la arena, que es el de los muertos, los que ya saben “la verdad de las sepulturas”. Y que precisamente acceden a la verdad por quitarse de en medio en una vida de negación, o sea, que tampoco es que sea un acto volitivo, pero sí necesario. Estos sentimientos que se ocultan, precisamente por serlo, como desasosegantes penetran directamente en el ámbito de lo siniestro por ser forzados a convertirse en *unheimlich*.

Pero no hay solución; “todo acaba siendo ‘cuestión de [...] máscara’” (GÓMEZ TORRES, 2005: 90).

Junto con el tema de la máscara, y todos los personajes que a lo largo de *El público* la llevan puesta, nos encontramos frente a una instancia chocante. Me estoy refiriendo al personaje que aparece con cara de huevo y que no puede hacer otra cosa que golpeársela. Pudiera pensarse que el “biombo transformador” ha fallado y ha hecho aparecer, contra

todo pronóstico, un personaje cuya cara está debajo de ese huevo que necesita romperse para dejar ver la realidad.

Pero vemos que ese huevo no se podrá romper, y el personaje quedará siniestramente sentado golpeando rítmicamente su cabeza de huevo.

Si se analiza fríamente esta circunstancia, en apariencia menor, es tan descarnada que pone los pelos de punta. Carlos Feal nos habla de ello aludiendo su carácter de contrapunto a la multiplicidad de trajes. Pues es el huevo en estos términos: “símbolo de anonimía o disolución de la personalidad” (1989: 139).

Lo cual tiene mucha importancia porque nos encontramos con dos caras de una misma moneda: por una parte la alienación, el no tener la personalidad fijada, el miedo al otro y a convertirse en otro. Al igual que el miedo al doble, al clon, a la repetición y al no saber quién es uno mismo. Todo esto subyace a esa apariencia oviforme.

Feal también introduce la instancia del traje que será un elemento que, junto con la multiplicidad de las máscaras, marque la obra teatral que nos ocupa. Pues todos los trajes que aparecen en la obra, cuando el que los llevara sale con otra apariencia, “continúan [...] vivos, como [...] fantasmas desvalidos que evocan [...] su existencia pasada” (HUÉLAMO, 1996: 238). Muy interesante en cuanto lo siniestro del traje que vive, pero que no vive, como se ve más adelante. Pues es un “recuerdo [...] del vacío que dejan las cosas [...]; sólo queda un traje yerto, cerrado en su ensimismamiento, en su idiotéz” (HUÉLAMO, 1996: 239); como dice Gómez Torres, “la configuración simbólica de un cuerpo deshabitado. La presencia del hueco, de la nada” (2005: 96).

Y es ese continuo aparecer de trajes tras el biombo lo que nos da las pistas sobre el ser en sí de los personajes, que no es otro que el cambio, pues según Gómez Torres, Federico García Lorca se acerca a Sartre en el “profundo pesimismo” (2005: 98) derivado de la frustración de constatar que lo que es, no será durante mucho tiempo.

En esta obra están puestos en primer plano los instintos y todo lo que a ellos rodea. No es una cuestión nueva esta de incluir el instinto, como concepto estudiado y en el momento estudiado, en una obra artística, pues en un momento en que se estaba dando tanta importancia a lo psíquico y a todo lo que circunda este ámbito, los instintos han de tratarse por fuerza. Nos dice Grande que Federico se embarca en

un nuevo proyecto dramático basado en la exploración de los mecanismos psíquicos [...]. Se trata de instalarnos [...] en la zona de sombra, en las pulsiones instintivas (2005: 130).

Y junto con ellos, aquellas instancias relacionadas con el cuerpo que, aun siendo desagradables, son inevitables y están en todo ser humano: “imágenes detalladas [...] hacia lo somático e incluso lo escatológico, [...] más allá de las desconcertantemente precisas acotaciones del autor” (GRANDE, 2005: 134) que causan, por su crudeza, el efecto deseado en el receptor.

Pero tratar el mundo de lo instintivo en Federico García Lorca, más concretamente en su obra teatral *El público*, vuelve a hacernos pensar en otra vuelta de tuerca. Pues si meditamos acerca de lo instintivo, si nos paramos a considerar en qué consisten realmente los instintos, nos damos cuenta de que podrían definirse como aquellas instancias que son inevitables pues son respuestas casi automáticas ante circunstancias de la vida que se producen desde lo más profundo de nuestro ser pues las llevamos escritas en nuestro código genético desde el principio de los tiempos. En ocasiones pensar en lo instintivo puede conllevar un rechazo, pues nos retrotrae al mundo primitivo, a los orígenes animales del hombre, que ya ha superado con creces.

Pero es precisamente ese carácter de primitivo, de pseudoanimalizado, de lo instintivo, lo que lo convierte en una reacción segura ante un estímulo exterior.

Aquí es donde propongo ver la vuelta de tuerca de nuestro genio granadino. Destruye un silogismo tan evidente como: “si los instintos son algo incontrolable que está escrito en nuestro ADN, no pueden someterse a cambio”.

Lorca muestra que sí, que en los instintos, aquella parcela apenas controlada de nuestra psique, “el reducto psicológico más soterrado, [...] más auténtico” (HUÉLAMO, 1996: 50), también puede darse la manipulación externa.

Y en *El público* podemos constatar con Huélamo cómo, los instintos “muestran doblez y engaño” (1996: 56), hasta dónde no serán capaces de llegar las demás instancias que son fácilmente manejables por el ser humano.

Hasta lo instintivo se trunca. De ahí la angustia, la impotencia, las dudas, la no-salida, en definitiva, lo siniestro...

Todo esto nos lleva a plantear un conflicto que es siniestro en cuanto angustioso e inevitable: El fingimiento está patente en todos los ámbitos de la persona, las máscaras reinan en un mundo de falsedades en el que hasta los instintos se ven manipulados y tergiversados.

Ahí es donde tiene lugar ese “conflicto entre el silencio y la palabra” (ORTUÑO, 2014: 131). Esa angustia que se deriva de la necesidad de ir midiendo lo que se puede decir y lo que no, que a fin de cuentas es trasunto de lo que se puede vivir (está permitido, la convención) y lo que no.

Es por todo esto por lo que se cae en la más absoluta soledad. Por un lado, esta soledad será la que asegure al que la padece que no hay más mentiras, y que a su vez, “se constituye en verdad única” (HUÉLAMO, 1996: 41) pues es lo único que queda después

de ese baile de máscaras: “La indestructible y radical soledad del individuo” (HUÉLAMO, 1996: 42).

De aquí el uso del eco y de los espejos como aquellos dobladores que nos muestran una verdad que reverbera, dándonos cuenta de que, la única verdad es la del vacío, la de la soledad:

la soledad del ser humano [...] se traduce [...] por [sic] [...] hacer repetir a un personaje las palabras de otro, como si fuera su eco. [...] La relación con el otro posee [...] las características de la que uno entablaría con su imagen especular. Así entendida, la vida sería un inmenso monólogo –inmensa soledad- bajo apariencias de comunicación o diálogo (FEAL, 1989: 139).

Donde tendríamos que hablar de la reverberación o la falta de interés en la conversación. Inquieta, se observa la soledad que no ha de ser exclusivamente un trasunto de duplicidad. Pero Federico va mucho más allá y nos muestra en *El público* la soledad más terrible, que es la no deseada. Y para dar aún otra vuelta de tuerca más, aparte de ser no deseada, es la que se produce cuando el ente en cuestión está rodeado de mucha gente. Así nos lo señala Carlos Feal cuando constata que los personajes que aparecen amontonados, realmente tienen por objeto “encubrir la radical unidad, la radical soledad” (1989: 13). Y es precisamente ese deseo de encubrirla el que hace que se haga patente.

Y en esta “radical soledad”, ¿hay posibilidad de amar? En este mundo de mentiras ¿existe la certeza de ser amado?

Para Margarita Ucelay, “El amor [...] Es un sentimiento que alcanza a todo lo vivo e incluso lo muerto, porque llega a las cosas ‘de la otra orilla’, al ‘teatro bajo la

arena” (1989: 34). Ucelay nos trae a colación el topos de Eros y Thánatos; Federico da un paso más en el momento en que nos señala que el amor real perdura más allá de las sepulturas.

Y ya que estamos metidos en materia, no podemos dejar de lado un tema crucial que, como apunté más arriba, es el de la muerte en *El público*.

Muerte inexorable, que aparece “encarnada en el prestidigitador” (HUÉLAMO, 1996: 69) porque “es una nueva forma de engaño” (HUÉLAMO, 1996: 242) ya que, irrumpe de manera inesperada destruyendo la vida.

Pese a ser un final inevitable para todos y cada uno de los seres vivos, pese a ser inexorable, lo siniestro que podemos encontrar llegados a este punto es el regodeo en lo sangrante de una muerte que viene para poner fin a una vida no vivida por falsa, por engañosa, por estar sumergida tras la máscara que convierte en víctima todo lo que toca. Y lo peor de todo es que la muerte no es el final, sino que después de la muerte quedará “la pesadilla que sufren los muertos” (HUÉLAMO, 1996: 75): esa seudovida tras la muerte que será desdichada y padeciente. Seudovida al que todo ser humano está abocado en cuanto ser vivo que ha de morir. Es aquí donde está lo siniestro: en la certeza de conocer un final seguro y la posibilidad de que ese final no sea lo que esperamos sino que dé paso a una eternidad de pesadilla. Y no tener escapatoria, estar obligado a pasar por ese trance para llegar a la no-vida, el engaño, el sueño, un mal sueño: pesadilla, por toda la eternidad.

El momento estipulado para la muerte está demarcado por “la referencia horaria de las tres” (HUÉLAMO, 1996: 85) pues, en la escena del sepulcro, Julieta ha de volver a la quietud a esta hora y, en el cuadro quinto, las tres campanadas que marcan la muerte del Desnudo Rojo nos dan cuenta del momento exacto.

Que sea elegida la hora de las tres para aludir a la muerte no es baladí. Esta costumbre proviene de planteamientos religiosos que se han cristalizado en la cultura: Jesús murió en la cruz a las tres de la tarde, y no solo es importante en este caso porque el Desnudo sea un trasunto de Él, ya que los tres golpes que acompañan la muerte serán recurrentes en las consejas de viejas y en las historias del folklore popular. Existe una creencia que mantiene que si se le reza a San Pascual Bailón, uno podrá conocer el momento de su muerte, dado que el Santo avisa en el día final con tres toques en la cabecera de la cama.

El mismo Federico utilizó el ritmo para dar cuenta de la “Muerte de Antoñito el Camborio” en el *Romancero Gitano*, martilleándonos con los tres golpes fuertes de voz de las sílabas tónicas en cada uno de los versos (**Voces de muerte sonaron/ cerca del Guadalquivir...**).

Con todos estos elementos, y muchos más que analizaremos más adelante, Federico García Lorca introduce al receptor/espectador en un bucle angustioso. El receptor quiere salir y es en el momento que descubre que no hay salida cuando la angustia llega a su punto más alto y el sentimiento de lo siniestro llama a la puerta. Esta angustia y desesperación se ven aumentadas porque el receptor/espectador observa que su trasunto, el público ficticio, ha perdido el control “buscando una puerta imposible” (HUÉLAMO, 1996:64). Dado que los personajes no tienen salida, el público se agobia y se encuentra predispuesto a un sentimiento de angustia que le incomoda más aún, si cabe.

Si bien “El único modo de salir de[...] la vida es la muerte” (HUÉLAMO, 1996: 110), cuando la muerte se plantea como un eterno ciclo de repetición, en el que se darán las mismas circunstancias que en vida, es más terrible aún, más angustioso aún que lo planteado, porque ante nosotros se cierne una desconsolada eternidad: “un ciclo de pesadilla sin final del que no se puede salir” (HUÉLAMO, 1996: 112).

Es por eso por lo que la obra “termina [...] donde empieza y [...] cierra[...] con las mismas palabras con las que di[o] comienzo” (MARTÍNEZ NADAL, 1978: 200). Pero el dibujo que forma en su devenir no es el habitual círculo vicioso del eterno retorno, sino que en este caso, como apunta Martínez Nadal, nos encontramos ante una espiral que repite temas y situaciones añadiendo elementos que los van complicando. De esta espiral que cada vez conduce a un estadio de mayor profundidad se extrae la conclusión de que si “Ni siquiera la muerte ofrece la salida, [...] la salida no existe” (HUÉLAMO, 1996: 113).

Llegados a este punto hemos de marcar este aspecto como un exponente fundamental del concepto de lo siniestro. El hombre, el ser humano, está perdido en la vida y cuando esta termine, pasará a estar perdido en la muerte. No hay forma de descansar, todo está construido como un angustiante devenir que no finaliza. Y en el momento en que el receptor se da cuenta de ello,

These are people who are frightened of alterity, fearful of being touched by an unknown quantity in the darkness [...]. These spectators are hypochondriacs, frightened of contagion, phobic, even hysterical (WRIGHT, 2000:120).

Es esa violencia que nos señala Gómez Torres la que se contagia e incomoda al receptor, en un efecto buscado y conseguido por Federico García Lorca: “la violencia de la fragmentación del yo” (1995: 96) que consigue que se aúnen presente pasado y lo posible de un futuro.

En cuanto a los personajes, cabe destacar la presencia de dos grandes grupos: por un lado estarían los Caballos, y por otro los Hombres. “los Caballos son el mundo [...]

inconsciente y reprimido, [...] que se opone a [...] el *preconsciente*, [...] representado por los Hombres” (HUÉLAMO, 1996: 28). Pero todo se torna inseguro cuando se descubre que en el fondo tienen la misma esencia, son idénticos, y “el tono se vuelve extraño” (HUÉLAMO, 1996: 28).

Es decir, siniestro. En el momento en que se pierde el control sobre lo que se está viendo. En el momento en que los animales se personifican y las personas se animalizan dejándose llevar por sus más bajos instintos, necesitamos un elemento que nos ayude a comprender la situación.

Lo que sí es cierto es que, “todos están iluminados por una extraña luz de sueño o pesadilla” (MARTINEZ NADAL y LAFFRANQUE, 1978: 212) e instrumentados por “il suono delle trombe [...] da parte dei cavalli, accompagnato dalla danza, che conferisce alla scena una dimensione rituale” (MELIS, 1989: 161), nos introducen junto con la música, en ese universal primario en que el hombre aún no se ha desarrollado y convive con los animales en una situación de supervivencia.

Y es aquí donde hace su aparición el biombo que, si bien puede considerarse como clarificador, de todas las diatribas que se nos han presentado acerca de los personajes, sigue estando fuera de control. De él se conoce que tiene la facultad de despojar de esas máscaras con las que las personas viven en sociedad, pero nos presenta una nueva duda: ¿qué es lo que va a salir de detrás del elemento?

En ese momento llegamos al punto más siniestro, si cabe. El descontrol más exacerbado, el reino de lo inesperado.

Un elemento reseñable es el androginismo que presentan algunos de los personajes a los que nos estamos refiriendo. Su apariencia nos engaña, no sabemos si se

trata de un hombre o de una mujer, incluso hay discusiones sobre si la persona que interpreta a Julieta es un muchacho o una muchacha.

Para Sarah Wright esto es puramente siniestro, dado que se pierde el control sobre aquello a lo que se enfrenta uno si no se sabe qué sexo posee:

“Androgyny is born out of the liminal space between gender categories, since it is the incarnation of undecidability [...] [it] can be seen as paradoxically related in the first place to fruitful potential, and on the other to stasis and death” (WRIGHT, 2000: 88-89).

En otro orden de cosas, hemos de tomar en cuenta también los decorados. En *El público* tenemos, ventanas que son radiografías, una mano impresa en la pared, un ojo...

Del ojo nos habla Freud en estos términos:

herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en [...] adultos a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos [los subrayados son del autor] (FREUD, 1919: 2491).

Lo siniestro está servido. Y no sólo en el decorado, sino también entre otras cosas, en ese “cuadro bisagra” del pastor bobo, del que nos dirá Martínez Nadal que, a pesar de su apariencia de juego, está plagado de “armónicos inquietantes, luces de pesadillas, realidades ajenas a las leyes del tiempo, de la lógica y del espacio” (1992: 165).

Será por todo eso por lo que, con Fernández Cifuentes hemos de decir que *El público* es diferente al resto de las obras de su tiempo. Pese a ello “no parece que pueda considerarse como una obra menor [...] ni siquiera como una obra *inacabada* [el

subrayado es suyo]” (1986: 277-278). Y así nos deja claro que la obra ha sido malinterpretada por todos aquellos que la consideran como poco digna de ser reseñada. Afortunadamente cada vez son menos y hay que tener en cuenta el salto temporal que encontramos desde que se dijeron estas palabras hasta hoy. Pero, tristemente, todavía hay algún estudioso que considera las Comedias del Ciclo Neoyorquino como objetos de estudio poco interesantes.

Se establece una diatriba entre el sentido y el sinsentido, porque hay autores que tratan de buscarle una explicación a *El público* y otros dicen que su mayor sentido está la imposibilidad de encontrarla. Con todo esto podríamos decir que el sinsentido no existe porque todo tiene un sentido objetivo, el inherente, y uno subjetivo, el de la interpretación del receptor. El sentido objetivo se ve condicionado por el tiempo, lugar y momento; al igual que el subjetivo está condicionado por el bagaje cultural y la ideología del lector de signo de turno. Entendiendo por lector de signo a todo aquel receptor activo de una obra artística.

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

Esta obra teatral, perteneciente al trinomio de Comedias objeto de nuestro estudio, lleva el subtítulo de “Leyenda del tiempo”.

Lo legendario, desde siempre, ha sido considerado como elemento transportador a otros ámbitos fuera de lo real; ámbitos que nos dirigen hacia lo puramente fantástico o mágico.

En el ámbito de lo legendario, algunos autores han dado en ver en esta obra, relación con los misterios y autos sacramentales.

García –Posada nos dice:

‘misterio sobre el tiempo’ llama Lorca a *Así que pasen cinco años* [...] el autor hace sinónimos los conceptos de auto y misterio [...] por la tesis filológica entonces vigente de que el auto sacramental castellano procedía del *mystère* francés [...] Lorca está empapado de freudismo [...]. Pero hay también mucho auto sacramental (1993b: 7ss).

Margarita Ucelay redonda en este aspecto. Ella nos habla nos habla de esta obra desde la perspectiva de un auto sacramental un poco más evolucionado: el teatro calderoniano. De esta comedia dirá que se relaciona “muy directamente al simbolismo litúrgico de un auto de Calderón” (1989: 35).

Por tanto, pese a la cantidad de autores que defienden la adscripción de Federico García Lorca al Surrealismo, como ya hicieron con *El público*, ni Ucelay ni García-Posada consideran que estos elementos que definen la obra como misterio o auto sacramental sean propios de dicho movimiento surrealista.

Incluso defienden a la relación entre las obras del Ciclo Neoyorquino de Federico y los autos sacramentales, que estriba, precisamente en su origen presurrealista.

Pero yo creo que, si bien las influencias no han de ser denostadas, Federico va un paso más allá y pone de manifiesto elementos que están preparando el terreno a un Surrealismo que ha de venir. La personificación de los sentimientos de los autos sacramentales es específicamente eso: una personificación de Universales para explicar a los feligreses, conceptos abstractos, pero no alcanzaban a ser lo que ya propone Lorca en sus obras, sobre todo en las pertenecientes al Ciclo Neoyorquino.

Será en ese desdoblamiento de la personalidad del personaje Joven donde a la vez muestre facetas de Don Carnal y Doña Cuaresma, la Ira y la Templanza, la Pereza y la

Diligencia; a fin de cuentas, donde recoja toda la riqueza del ser humano. Y es ahí precisamente, de la referencia al ser humano como universal, de donde proviene el universalismo de la obra de Lorca, como apunta Margarita Ucelay: “El [...] hecho de que el teatro de Lorca sea esencialmente [...] de temas humanos, lo universaliza. [...] El poeta [...] era consciente de ello” (1989: 35-36). Efectivamente, no solo era consciente, sino que era una circunstancia buscada por el propio Federico.

Llegados a este punto, cabe reseñar la suerte que corrió *Así que pasen cinco años*:

Se representó una escena de la obra en la sala Yena de París el 13 de septiembre de 1937. [...] Guillermo de Torre publicó la primera edición completa en Losada, Buenos Aires en 1938. Entre las varias representaciones [...] la *premier* mundial, parece la más antigua la del Jane Street Group, en el Provincetown Playhouse de Nueva York en 1945. Robert Lima (*The Theatre of García Lorca*, New York: Las Américas Publishing Company, 1963) y John Gorman (*The Reception of Federico García Lorca in Germany*, Goppingen: Verlag Alfred Kümmerle, 1973) enumeran algunas otras representaciones americanas y europeas (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 247).

En esta obra teatral, como en *El público*, el mundo de lo onírico está muy presente, ya que se desarrolla en una atmósfera de duermevela en la que parece que los acontecimientos transcurren mientras que el tiempo queda detenido siempre a la misma hora: las seis de la tarde. Esto es porque, según nos confirma Huélamo, “toma[...] como guía las teorías [...] de Freud” (1996: 90). Y ese ambiente onírico, crea la impresión de estar a caballo entre lo real y lo no-real. El receptor/espectador se siente con la sensación de presenciar un episodio de duermevela, donde todo es posible. Y, como nos dice Martínez Nadal, con ese “Aire enrarecido [...] Lo que crea el ambiente

irreal [...] es [...] el tono de la conversación [...]. Acentúa el raro ambiente la escena entre el niño muerto y el gato muerto” (1992: 102-103).

Se hace necesario señalar que del tono de la conversación se puede colegir una lectura en clave siniestra, y es así como hemos de leerla a la luz de las investigaciones que estamos llevando a cabo. Y ¿qué hay más siniestro que dos muertos que mantienen un intercambio de opiniones con tanta profundidad como en la conversación de los dos personajes que nos menciona Martínez Nadal? Personajes que, por otra parte, en vida no hablarían con tanta autoridad como lo están haciendo en la obra, tras su deceso. La muerte los ha hecho sabios, conocen lo que les espera y no lo quieren. Ellos no aceptan su condición de muertos, y los que están vivos luchan por no perder la vida infructuosamente. Así “se proyecta la [...] dolorosa lucha por vivir desviviéndose” (GARCÍA LORCA, Francisco, 1980: 324).

Este universal que es la muerte, esta circunstancia que nos llega a todos y a la que todos tememos, es llevado por Federico al extremo, convirtiéndolo en patológico. Y será precisamente la existencia de esta patología lo que convertirá este universal en una instancia aún más aterradora. Todos morimos, todos intentamos luchar en contra de un destino seguro que nos atormenta y al que tratamos de rehuir para no caer en la locura. Si bien, como dice Martínez Nadal, “Lo que pasó, pasa y seguirá pasando siempre, porque solo hay una hora en el reloj de la vida del hombre: las seis de la tarde” (1992: 102), hora que solo cambia en el momento en que muere el Joven, cuando se oyen doce campanadas. Aunque algunos autores aseguran a este respecto que las doce campanadas se deben al eco de las seis reales.

Y es que, a fin de cuentas, será *Así que pasen cinco años* una obra teatral cuyo leitmotiv es la muerte. Todos los personajes se mueven alrededor de ella, y al final no

pueden salvar sus vidas en su lucha que les hace un flaco favor pues les adentra en la alienación del que muere en vida. Así, como indica Power, el Joven se verá inmerso en la obsesión y acabará siendo aniquilado por su miedo a la muerte “de una intensidad tan devastadora que se convierte en miedo a la vida [...]. Todo lo que en Lorca suele ser símbolo de vida se distorsiona y desliza hacia imágenes [...] del horror” (POWER, 1976: 144).

Llegados a este punto, vamos a comentar someramente lo que de los personajes de la Comedia dicen los críticos.

Fundamentalmente se parte de la base de que *Así que pasen cinco años* narra el duermevela de un Joven que está próximo a morir.

Será en el suyo, como en todos los duermevelas, donde se mezclen los sonidos de la calle con sus pensamientos más profundos y la idea de su pronta muerte. De ese modo, el espectador está asistiendo al visionado de escenas que solo están en la cabeza del personaje protagonista (Joven). Por tanto, los personajes que aparecen junto al Joven serán retazos de su obsesión, que según Granell, se pueden encontrar en la mente “de todo alucinado” (1975: 359). De ahí la cantidad de huecos o lugares de indeterminación que pueden rellenarse a posteriori por los receptores/espectadores.

Por tanto asistimos a los desdoblamientos de su propia personalidad que en la cabeza del Joven se llevan a cabo.

Respecto a este planteamiento se puede asegurar que el Joven está solo. Y es esa soledad la que se verá amplificada por ese eco de la escena final en el que, de tan profunda, reverbera: “al Joven que está a punto de morir [...] solo le contesta el eco” (FEAL, 1989: 139).

Sarah Wright señala esta obra teatral como “intense, complex and deeply enigmatic”. Nos indica que el comportamiento del Joven, o mejor dicho, su pasividad total, le hace parecer “in a state of perpetual limbo”. Y todo es por el miedo que tiene “of action, of death, of sexuality, of the cruel consequences of life” (WRIGHT, 2000: 63-64).

Los personajes que rodean a nuestro Joven, que son desdoblamiento de su personalidad o reflejo de sus deseos (Novia, Mecnógrafa), no tienen los perfiles claramente delimitados, sus comportamientos, sus acciones y su forma de hablar los sitúan en una nebulosa. “El drama compone una escena espectral” (GRANELL, 1975: 358).

Pero estos personajes no son solo espectros sin fuerza, sino “que empujan al [...] protagonista [...] contra los acantilados de la fatalidad” (GRANELL, 1986: 101-102) y, a pesar de su intento, el Joven carece de esa fuerza vital salvífica que lo redima de la muerte.

En su lenguaje poético, Granell nos habla de la idea del destino y de la vida (con su otra cara, la muerte) como un elemento circular que no deja de girar. Y todo eso le otorga un cariz de “desasosiego existencial que yace en el centro” (GRANELL, 1975: 76) y que es lo que aboca al ámbito de lo siniestro. Este desasosiego buscado por el poeta viene dado por el uso de los recursos que hacen que el receptor/espectador se sienta partícipe de él, con lo que se cumple una doble función: la de transmitir que un personaje tiene un sentimiento, y hacer que los receptores puedan vivirlo a la vez con él.

Para ello, se utiliza la construcción en forma de círculo (la obra teatral termina con el mismo decorado, es decir, en el mismo lugar en el que empezó). Y para finalizar el círculo se cerrará “porque se ha cerrado el círculo vital [...] sin salida posible” (MARTÍNEZ NADAL, 1992: 120).

Esto es un recurso formal. En cuanto a los recursos discursivos, nos encontramos con que, como dice Fernández Cifuentes, a pesar de no presentar ningún tipo de brecha, la discontinuidad está patente en la obra, y esto es debido a los juegos que se realizan con el tiempo, convirtiendo la pieza en “un discurso sobre la discontinuidad que desconcierta al espectador común” (1986: 267).

A propósito del tiempo, nos dice Fernández Cifuentes que se produce una confusión entre

un tiempo convencional [...] y un tiempo mítico [...]. El título y el subtítulo delimitan un cierto espacio de tiempo que *ha pasado, pasa, o debe pasar* [los subrayados son suyos] [...]. Sin embargo [...] la obra consiste [...] en una combinación [...] el *mañana* pertenece [...] a la vejez [...] la vejez señala hacia el futuro [...]. La juventud [...] se reúne con la muerte [...]. Hacia la muerte no sólo se va [...], también se regresa. El personaje más próximo a la muerte [...] es el Niño. [...] el Gato aparece muerto *antes*, mientras ‘dura’ [...] la espera del Joven [...] y es matado [...] *después* [los subrayados son suyos] (1986: 263ss).

Pues realmente se produce una tensión entre “the potential time, the events which may occur; and the traces of lost memories” (WRIGHT, 2000: 64).

Porque el receptor/espectador, al encontrarse con esta manifestación artística, ya sea enfrentándose al texto, o viendo una puesta en escena de la misma, se sumerge en un tiempo indefinido, que lo aleja del presente. La mezcla de los elementos oníricos arriba comentados y de los diálogos inconclusos, amén de las campanadas del reloj, contribuyen a crear este ambiente en el que, como dice Francisco García Lorca,

El presente, [...] se convierte [...] en el cementerio de las realidades, que se van extinguiendo en el ‘ahora mismo’, que es la historia del triunfo de la muerte. Mas el intento de evasión del curso natural del tiempo hace [...] de la vida una muerte dilatada (1980: 324).

Es por eso que en la figura del Viejo, contrapunto del Joven, vemos la viva imagen de la procrastinación, que supone esa muerte en vida. Lo que en los diálogos que sostienen ambos se manifiesta es el gusto por la espera. Pero esperar que las cosas sucedan no significa que vayan a suceder, lo único seguro, lo único claro, lo único universal e inexorable es la muerte.

Llegados a este punto, hemos de hablar de los tres momentos más importantes en *Así que pasen cinco años*. Me estoy refiriendo a la escena del Niño y la Gata muertos, a la escena (o romance) del Maniquí, y a la escena del Circo.

Los motivos por los que las tres cobran importancia son, por el hecho de estar escritas en verso, por la posibilidad de ser entendidas como independientes del resto de la obra, por su profundidad argumental y por ser el más claro exponente de lo siniestro.

María Teresa Babín, al paso de este tema, indica que toda la obra está escrita en prosa salvo estos pasajes que están “al margen de los acontecimientos mismos, como un eco del tiempo” (1976: 200).

No es necesario apuntar que en estos fragmentos lo siniestro está servido. En nuestra cultura, el verso es asociable con el poder de la palabra, por ello las oraciones a la divinidad se realizan en verso, las repeticiones o el nombrar las cosas tienen facultades de hacerlas vívidas y la magia de la música que nos envuelve y nos lleva a otro mundo en las canciones (sobre todo las monocordes de tintes siniestros) funciona como transportadora desde el momento en que el verso recibe la importancia necesaria.

Volviendo a estos tres fragmentos, por orden de aparición, comenzaremos hablando de la escena del Niño y el Gato muertos. Gato que resulta ser Gata. En esta sobrecogedora escena nos encontramos ante la muerte fortuita que ha cogido por sorpresa a los dos seres. Tanto más triste es, cuando vemos que es injusta dado que ni por su edad ni por su estado les pertenecía.

Tanto uno como otra estaban sanos, pero al Niño le ha tocado morir y a la Gata la han asesinado a pedradas.

Es este encuentro en esa suerte de limbo, pues aún no están enterrados y no saben dónde irán lo que con tintes tan siniestros y sobrecogedores se nos presenta. Ambos sienten miedo, y no quieren que los entierren, no quieren que los olviden, pues temen esa soledad en que se verán inmersos cuando vengan a comérselos “El lagarto y la lagarta, con sus hijitos pequeños” (GARCÍA LORCA, 2012: 312).

García Posada nos recuerda que aquí se hace patente la cosmovisión lorquiana, que está presente en toda su obra y que se traduce en el pensamiento trágico de que hay vida después de la muerte, pero no es una vida plácida ni sosegada, sino que se podría decir que es un infierno. “La tremenda cosmovisión llegará hasta el teatro, alcanzando tal vez su culminación en la escena del Niño y el Gato muertos de *Así que pasen cinco años*” (GARCÍA-POSADA, 1980: 50).

La sencillez con la que se expresan en un parlamento de tanta profundidad que comunica mucho más de lo que dice, es tan abrumadora que causa una (con)moción en el receptor.

Esa suerte de incomodidad que se siente al presenciar la escena, ese sobrecogimiento, esa especie de pena infinita que no puede ser tal pues los personajes acaban de irrumpir en escena y al receptor no le ha dado tiempo a encariñarse con ellos; eso, es lo siniestro.

Francisco García Lorca lo define así:

Una sensación conjunta de ternura y crueldad corre, desde el crimen infantil de que el Gato [sic] es víctima, a la dureza central de que es víctima el niño. [...] Abandonado en vida [...] y [...] también en muerte (GARCÍA LORCA, Francisco, 1980: 333).

La segunda escena de las reseñadas sería la del Maniquí, para Castro: “a mais desconcertante figura [de toda la producción lorquiana] talvez seja a do Manequim” (2014: 16), pues se trata de un ser inerte que cobra vida de manera inesperada. La naturalidad con que este hecho es acogido por el Joven redonda aún más en lo siniestro, pues multiplica el desconcierto en el espectador.

En esta escena tenemos reflejadas varias instancias fundamentales. No en vano es “l’une des scènes-clés de *Leyenda del Tiempo*” (LY, 1998: 19).

Por una parte la ilusión que debía de tener una novia en casarse, en ponerse el vestido de bodas, ha pasado, por mediación del mismo al Maniquí que lo porta. Así, como nos dice Nadine Ly, “le Mannequin [...] est un simulacre qui copie les corps animés, les mime et donne l’illusion de la vie” (1998: 20). Un maniquí en cuyo vocabulario se refleja este ser trasunto de otra cosa mediante sus palabras, pues el romance está repleto de referencias al agua, que hacen las veces de “espejos que reflejan la imagen” (BALBOA ECHEVERRÍA, 1986: 27).

Este maniquí cobra vida merced al traje, pues como dice Francisco García Lorca: “aspira a vivir en el traje y une su vida inerte a la vida de la ropa” (1980: 326), y con él surgen las inquietudes de engendrar, niño nonato que será concebido como asesinado antes de nacer pues, con la anulación de la ceremonia de bodas, se ha anulado también su

nacimiento: “‘un trajecito, un traje rosa de niño’ [...] dans les mains du Mannenquin: [...] cet habit est celui d’un enfant non-né, mort-né” (LY, 1998: 35).

Niño no nacido que será trasunto asimismo del Niño muerto, y así nos lo indica Valente cuando se refiere a que “el llanto por el niño muerto va acompañado de su contrapunto [...] el llanto por el niño no engendrado” (VALENTE, 1976: 194).

Por otra parte, nos encontramos la siniestralidad de la mano de Freud en la manera en que de cobrar vida tiene el Maniquí, el cual iniciará una danza acompañada por cánticos que solo será presenciada por el Joven:

le chant [...] de Maniquí et de Joven [sic] est l’expression simultanée d’un déploiement doublé et inversif. [...] l’horreur de l’inutilité stérile de la robe de mariée est intimement mêlée à l’expression d’une terrifiante et fascinante jouissance (LY, 1998: 31).

Pues volverá a recuperar la compostura en el momento en que aparezca la Criada en el cuarto en el que se encuentra, como nos indica Wright: “the mannequin’s dance is disturbed by the entrance of the maid [...] and she [el Maniquí] is once again rigid, fossilized, petrified” (2000: 76).

Como en toda obra teatral, la identificación del receptor con el protagonista es inminente. En este caso nos sobrecogemos con él al cambiar de pieza y darnos de bruces con una figura antropomorfa aparentemente inerte, que no solo cobra vida ante nuestros ojos, sino que reprende en tono airado al protagonista de la obra: “Inanimé et vivant, [...] le Mannequin est [...] un lieu [...] de relations contradictories” (LY, 1998: 35).

La tercera escena reseñable a la que nos hemos referido antes es la del circo. En ella, el Joven aparece por casualidad, pues se ha perdido, en un bosque, que Martínez Nadal denomina “antesala de la muerte” (MARTÍNEZ NADAL, 1992: 104) en el que se ha montado un circo.

La sensación de angustia es enorme cuando constata que vaya hacia donde vaya tropieza con elementos circenses y no encuentra la salida.

Se ve imbuido en la vorágine de la falsedad, de la máscara y la representación, del brillo y del oropel para encubrir verdades trágicas, y por ello con la siniestralidad de un espectáculo que parece relacionado con la muerte, como Wright indica. Así, el Joven que quiere marcharse, es entretenido por el Arlequín y por el Payaso. “their playful air lends a sinister note to the scenes in which they appear. [...] the correlation of the Arlequín and Payaso with death is clear” (WRIGHT, 2000: 94).

Estos personajes, con un siniestro parlamento en verso, reminiscencia de las canciones de corro infantiles, intentan desconcertarlo mientras se ríen de él. Se trata de, como apunta Martínez Nadal, “un juego en el que atemoriza la posibilidad de que pudiera convertirse en realidad” (1992: 116), pues entre sus elementos siniestros, se produce el de la llamada a la muerte. Con dos “non-naturalistic characters” (WRIGHT, 2000: 7) que suponen una ruptura, en el devenir de la obra. En la actitud de ambos podemos observar que saben algo más de lo que pueden o quieren decir: “These two figures [...] represent death and stasis. [...] The circus represents the entrapment and death associated with the stasis” (WRIGHT, 2000: 65).

Será Sarah Wright quien trate lo siniestro con el adjetivo que le pertenece, un término apenas usado por la crítica española: “There is a *sinister* [el subrayado es mío] air to the Clown and Harlequin [...]. They are difficult to pin down and to define, which makes them seem menacing and dangerous” (WRIGHT, 2000: 92). Ese sentimiento de lo

siniestro que, aunque complicado de definir, es muy profundo en el momento en que se vive.

La idea del circo también da mucho que pensar. Cómo un circo puede resultar siniestro, no solo en lo que de universal tiene (estudios aseguran que el miedo a los payasos es uno de los más extendidos), sino también en lo que al ambiente que lo rodea se refiere. Es un ambiente propio, ajeno a todas las reglas, un ambiente de engaño en cuanto a espectáculo brillante, que esconde una terrible pobreza en las vidas de las personas que lo conforman, un ambiente de delincuencia... Es ese circo de la magia que se les presenta a los niños lo que Federico pretende crear. Además es un circo que está situado estratégicamente para que no puedas escapar de él, con las reminiscencias de los horrores y criaturas extrañas, pulgas, suciedad, engaños y magia, trampantojos, espejos de la risa y demás. Así nos dice Francisco García Lorca: “El bosque, sitiado por el circo, obliga [...] a los demás personajes a formar parte de él” (1980: 329).

Y en este ambiente tétrico, en este ambiente donde lo siniestro no se puede negar, se ve redoblada la sensación por la aparición de canciones infantiles en boca del Payaso y del Arlequín. Normalmente estas canciones, para que produzcan su efecto, son de carácter monocorde, y las encontramos de manera recurrente en las películas de terror. Al respecto Francisco nos dice: “Payaso y Arlequín escenifican dos juegos infantiles de búsqueda” (1980: 331). Donde encontramos subyacente la búsqueda de lo perdido como un sinsentido que nos remite a la búsqueda de la niñez que ya es un paraíso perdido, y un intento frustrado de jugar con el tiempo que, inexorablemente, camina en una sola dirección. Es por eso que la mente humana tiene miedo al paso del tiempo, por la inexorabilidad de la muerte que trae aparejada.

COMEDIA SIN TÍTULO

Al hablar de *Comedia sin título*, perteneciente a las Comedias del Ciclo Neoyorquino, mal denominado “Teatro Imposible”, generalmente se hace referencia a su posibilidad de ser el germen de una obra mayor, completamente nueva e inacabada, como nos dice Ana María Gómez Torres al denominarla “pieza inconclusa” (2005: 113); o incluso a formar parte del drama *El Público*, hipótesis amparada por ser de parecido tema: denuncia de la falsedad del teatro. Aunque a este particular Martínez Nadal asegure: “no lo reconozco como el cuadro que falta a *El público*” (MARTÍNEZ NADAL, y LAFFRANQUE, 1978: 103).

Anderson nos dice, estableciendo la cronología de la gestación de lo que él denomina *Drama sin título*:

es más difuso en cuanto a su composición: concebido mentalmente quizá a finales de 1934, existía ya un borrador del primer acto en agosto de 1935, y sabemos que Lorca volvió a este texto más de una vez (ANDERSON, 1986: 131-132).

En esta obra, lo más relevante es el tono de manifiesto revolucionario en pro de una teatralidad que no se revista de falsedad, sino que abogue por contar las verdades más descarnadas.

La crítica se hace patente en el momento en que el personaje Criado comenta que le dan miedo los decorados teatrales, pero no las atrocidades que ve a diario en el bar, de las cuales se ríe y las cuenta como si fueran una anécdota divertida. En ellas sobre todo encontramos el gusto por dañar a los más débiles, como pueden ser

un niño, un pavo o un gato; precisamente por eso, para sentirse fuertes aquellos que se espantan por unas telas y unos elementos de atrezzo amontonados en el suelo.

El gran logro de *Comedia sin título* se encuentra en la destrucción de los límites entre teatro y realidad, y con ella también la destrucción de los límites entre escena y patio de butacas. Si bien hoy estamos acostumbrados a ver este tipo de recursos, para la época era enormemente innovador y revolucionario.

Con esto se buscaba causar un efecto determinado en el receptor/espectador: el del desconcierto total y absoluto ante lo que está sucediendo.

Arriesgado también en el sentido de que las reacciones del público real son incontrolables y no se sabe cómo van a responder los asistentes a la función de turno; quizá en alguna ocasión pudiera darse una participación inesperada de algún espectador, que llegara a meterse tanto en la obra que la concibiera como realidad real, y no como realidad teatral.

Obsérvese que, dada la particularidad del texto, ese desconcierto no se producirá en el receptor/lector, pues puede situarse a una distancia considerable que le permite un punto de vista que podríamos denominar externo.

Es muy destacable la ironía que muestran sobre todo el Autor y el Joven, quienes lanzan sus planteamientos de un modo sutilmente avieso; en cuyo fondo se puede percibir el rumor de una bomba de relojería, que reproduce, dentro del teatro, las que suenan a modo de ambientación provenientes del exterior.

Esta obra de teatro ha sido muy poco estudiada pues, para la mayoría de los críticos no puede considerarse como una obra en sí y, al tratarse de un fragmento, no les merece ser reseñada.

A mí me parece una lástima la falta de información al respecto y, sobre todo, a la luz de las representaciones que de ella se han hecho y se harán, merece ser estudiada en profundidad. Por este motivo, me detendré en ella más abajo.

EJEMPLOS DE LO SINIESTRO: UN ANÁLISIS PORMENORIZADO DE LAS COMEDIAS

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

Llegados a este punto, me parece muy interesante, y diría que necesario, el hecho de hablar del concepto de lo siniestro según la labor de campo realizada desde la perspectiva del estudioso pero con el sentimiento del receptor de a pie. Esta labor de análisis exhaustivo, no pretende universalizar una subjetividad, pero desea demostrar la posibilidad de la existencia de una (con)moción desde la experiencia del disfrute y el sufrimiento de una puesta en escena como a la que tuve la oportunidad de asistir en el Teatro Caja Granada.

Es precisamente por ello que me permito dar rienda suelta al sentimiento puramente subjetivo, pues constituye el botón de muestra de la posibilidad que tiene un espectáculo de llevar al receptor al ámbito de lo siniestro, y a concretar lo que vengo manifestando teóricamente en un ejemplo práctico.

Han pasado más de seis años y aún se me vienen lágrimas a los ojos al recordar el montaje de la compañía “Teatro Para Un Instante” -cuyo director es Miguel Serrano- de

Así que Pasen Cinco Años. Esas lágrimas no son de tristeza o emoción, son lágrimas de espanto, lágrimas que fluyen reflejando un deseo de huida que se acentúa, si cabe, mientras comprendo que es algo imposible porque por el mero hecho de haber nacido, de ser humana, estoy condenada a encontrar el fin.

El *shock* que produjera en mí la constatación del solipsismo y esa certidumbre de muerte, opera reminiscencias en mi cerebro que acaban por hacer mella en mis sentimientos.

Hubo catarsis y, en según qué momentos, puedo afirmar que sigue habiéndola, aún sin presenciar el espectáculo, pues soy capaz de verlo en mi memoria con todo lujo de detalles. La angustia vital que dio paso a dicha catarsis también permanece.

Con todo esto, he de decir que la puesta en escena por parte de la compañía “Teatro para un Instante” dirigida por Miguel Serrano en el Teatro Caja Granada sito en la ciudad homónima, de la obra *Así que pasen cinco años*, funcionó en su día, y, aún hoy, sigue funcionando.

Es por ello que creo que debo presentar, a modo de reseña, el montaje teatral. NOTA: La reseña está realizada a partir de una primera impresión, virgen de la ulterior exégesis. Por ello, respetaré los términos en los que en su día la comenté, aunque, en algunos casos, estén reñidos con lo que después de estudiar el tema en profundidad he podido colegir.

Mi pretensión es que se tome este análisis como el de un espectador que va al teatro a ver una obra de la que no conoce ni libreto, ni circunstancias en las que se escribió, ni siquiera demasiado acerca de su autor; es decir, nada que tenga que ver con contenidos que podríamos denominar académicos. Un espectador que disfruta o padece la obra, según el director de escena le comunica en cada caso a través de los personajes, los decorados y la ambientación.

Para poder tratar del asunto de esta obra, hay que realizar un arduo trabajo de reconstrucción, pues el surrealismo la invade de principio a fin. Lo curioso es que no consigue imbuir al espectador hasta pasado un buen rato; cuesta encontrarnos en unos diálogos aparentemente tan absurdos que ocultan tantísimo mensaje transcendental.

A grandes rasgos, tendríamos lo siguiente: Nos hallamos contemplando el sueño caótico de un personaje protagonista que tiene un algo (bastante) de locura, lo que se va a reflejar mediante una obsesión: está enamorado de una muchacha con la que no puede casar por su juventud y debe esperar a que pasen cinco años. Pero cuando va a buscarla, esta ya no lo quiere, prefiere a otro (u otros); así, el hombre sale a buscar el amor, pareciendo encontrarlo en una Mecnógrafa que trabajaba con él para escribirle las cartas destinadas a la muchachita y que lo conoce desde la infancia; mujer enamorada que acepta su proposición de matrimonio, pero al cabo de cinco años. De ahí la moraleja de la obra representada en un juego de cartas: hay que vivir y no esperar.

La primera impresión nos la llevamos al darnos con una especie de salón (digo así porque todo está negro) sólo se ven dos sillones en lo alto de sendas escaleras, con su lamparita de lectura. El protagonista está en pijama, elemento significativo, pues se convierte en indicativo del carácter onírico que vengo manteniendo; con un Viejo (así se le llama en el programa de mano) que va vestido a modo de los lecheros antiguos, con una levita cuadrada hasta debajo de la rodilla. La conversación es inconexa y surrealista, pero de ella se puede extraer un argumento: Hablan de la enamorada del señorito, que ya en la charla nos damos cuenta que no lo está tanto, pues se ha cortado las trenzas porque a él le gustaban.

Viejo discurre sobre el tiempo como algo que ha pasado y quedado atrás. Mientras conversan aparecen en escena un Niño y una Gata muertos (lo que se sabe por cómo habla Gata, porque no se dice hasta más tarde que ha muerto el hijo de la portera -caracterizado con un traje de Comunión-) que dialogan mediante poesía y canción.

Posteriormente aparece en escena el contrapunto del protagonista: un personaje vividor, al que le gustan las mujeres y no se priva, con un toque bisexual, que insta al protagonista a vivir la vida como él. Se trata de Frac Negro. Más tarde aparecerá Frac Blanco, representado por una mujer, quien está obsesionado por la muerte: quiere morir siendo joven; con un punto homosexual.

Acto seguido tenemos la oportunidad de presenciar la batalla sexual sadomasoquista (de ahí una especie de rodilleras que lleva ella) de la amada del muchacho, con un Jugador de rugby; brutal, con cargadas, *portés* y caídas de ballet tirándola con violencia sobre una cama hinchable.

Cuando llega el novio ella quiere estar lo más fea posible para no gustarle porque no lo quiere. Su Padre se entristece por el rechazo y ella le consuela en una escena de cama sospechosa (todo es admisible porque es un sueño). La muchacha rechaza al protagonista, él la quiere dominar pero no lo consigue y finalmente se marcha en busca de la Mecnógrafa que, mientras, vive con un caballero Afeminado muy alto (con zancos) y bastante rico.

Entre estas dos se encuentra la escena del Maniquí vestido de novia que se lamenta cantando que ya no casará y no tendrá hijos (problema clave). Cuando el protagonista recoge a la Mecnógrafa y se la lleva a vivir con él, esta decide marcharse hasta que pasen cinco años.

Finalmente el protagonista muere desperdiciando su vida, sin amor y siempre esperando.

El decorado es muy curioso y moderno, a veces sorprendentemente bien hecho, otras, inexplicable. En escena podemos encontrar: sillones de orejas al filo de una escalera unidos con ruedas para ser transportados; una cama de hospital sin colchón, solo con una almohada donde se da cuenta de la muerte (Gata y Niño, Joven), también con ruedas que entra y sale y se eleva con un manubrio; dos formaciones hinchables: una cama con columnas a lo griego en la que aparece la amada del protagonista y unas botellas enormes de Cervezas Alhambra que dan cuenta del delirio, pero que no son nada estéticas y hacen que los actores tropiecen con los tubos que las unen. Las sillas de la casa de la muchacha son monturas donde ella hace que cabalga, con una fusta con que golpea al protagonista; los hilos brillantes en los que se cuelga mucha basura, en el bosque encantado producen justo el efecto deseado: el de desconcierto y delirio; la silla de la Mecnógrafa unida a una mesa es móvil, con ruedas y va corriendo por el escenario; el Maniquí es lo más impresionante por su altura, su hechura, su movilidad y su color, amén del traje que viste; es increíble.

Y todo es efímero: lo que no rueda y desaparece, se hincha y se deshincha, todo es móvil, nada queda.

Algo bastante llamativo es la Gente de Negro. Son verdaderos personajes de la obra que quieren ser visibles e invisibles al mismo tiempo: no están pero hablan y se dejan ver al mover el maniquí y las demás estructuras... Aquí el color negro no es lo más acertado pues parece un accidente que se perciban, cuando está buscado.

Todas las canciones que se cantan son monocordes, generalmente delirantes, a veces en canon, otras a dos voces, pero siempre transportan a un mundo onírico. Es casi

lo mejor de la obra, aunque no siempre se consigan con total limpidez en lo que respecta a su ejecución

Esta obra presenta una recurrencia con un movimiento circular y repetitivo, como los gritos que anuncian la muerte del hijo de la portera, y que el final exija el mismo decorado que el inicio.

Apuntado todo esto, hemos de dar cuenta de que, quizá por la circunstancia onírica que imbuye la obra, el tinte de lo siniestro esté más marcado.

Precisamente es esa sensación de lo que se denomina “duermevela” la que pretende reflejar nuestro poeta en su obra teatral *Así que pasen Cinco Años*, donde quiere dar cuenta de que, cinco años para una persona enamorada pueden constituir un duermevela en la vida, duermevela que hace que no trates de tomar las riendas ni de lo onírico ni de lo real, en un dejarse llevar que conduce a un estado en el que lo siniestro aflora por la pérdida absoluta de control, no solo sobre lo circundante, sino incluso sobre uno mismo.

Es esa pérdida de control, ese permanecer ajeno a la vida es lo que lleva a perderla, lo que lleva a la muerte. Y llegado el momento cumbre, no se puede solucionar la situación, pues ya es tarde para todo. El tiempo ha pasado y a la vez ha permanecido, pues vivir sin sentirlo es como no vivir. De ahí que Lorca subtitule la pieza como “Leyenda del Tiempo”.

No sólo porque lo presentado pueda tomar tintes legendarios, en tanto ejemplificantes; sino porque ya que el tiempo no se vive, al menos se puede leer (oír en el caso de la representación, por medio de las campanadas o por boca del Criado), forma esta de tener constancia del mismo. Si bien no importa pues su inexorable devenir o su desusado estatismo van a terminar por conducir al mismo lugar en que nos encontrábamos

al principio: vemos al protagonista como un pelele de las circunstancias, mangoneado por todo y por todos, pero sobre todo por él mismo, por sus ideales anticuados (cuyo contrapunto lo encontramos en Amigo 1) que finalmente se volverán contra él, por sus neuras (como la circunstancia de no querer abrir la ventana tras haberla cerrado para evitar oír la tormenta, o el disgusto que se lleva porque la muchacha se ha cansado de sus trenzas), por su recluimiento en sí mismo, dentro de un ente (pues no es otra cosa ya que no posee nada que lo dote de personalidad) que no puede controlarse ni siquiera a sí mismo, que por tanto reparar en minucias no conducentes sino a su esclavitud, pierde la esencia de la vida; que al darse cuenta de esta circunstancia, junto con la esencia llegará a perder la vida misma...

De nuevo nos encontramos ante un personaje incomprendido de Lorca, un personaje que se desdobra: ¿quiénes sino él mismo son los personajes que llegan a su casa?

El Viejo, alter ego de su carácter; el Amigo 1 pura sensibilidad; el Amigo 2 con deseo de morir joven; los que le imbuyen en la partida de naipes, donde se pone en juego su bien máspreciado, precisamente por no haber sabido hacer buen uso de él: su vida; e incluso la Mecnógrafa, que será esa parte femenina castigadora, la conciencia machacona que dará cuenta del error cometido, que hará que el final se desate en un picado irreversible y fatal, trampolín hacia una muerte que ya llevaba cinco años adentrándose en la vida, pues el Joven “Guardaba los dulces para comerlos después” pero...¿cuándo llega el después?

No existe después, no existe el mañana, el *carpe diem* aboga por un hoy constante de vivencias dispares, no por el tiempo eterno de la muerte sino por un disfrute de lo que se encuentra alrededor en el momento, ya que puede desaparecer sin dejar rastro...

Hasta aquí la primera impresión sobre la obra. Después, ya adoptando el perfil del estudioso de los textos, procederé a establecer la recurrencia de lo siniestro basándome en diferentes ejemplos extraídos de la obra, los cuales comentaré y desarrollaré a modo de justificación sustentadora de mi tesis:

La obra comienza con un diálogo entre los personajes Joven y Viejo: En esta escena, la primera, podemos observar cómo una persona entabla conversación consigo misma, desdoblándose en dos personajes.

La circunstancia de que uno de ellos sea joven y el otro sea viejo comienza a llamarnos la atención, pues no hay nada más siniestro, no hay nada que asuste más que el tener la oportunidad de contemplarse a sí mismo en la alteridad. Que el otro yo de nuestro protagonista sea viejo, da mucho que puntualizar, dado que lo que se ofrece a los espectadores no es la visión de un futuro, sino algo más pavoroso, la de un presente desdoblado que presenta su cara real: la de la decrepitud, la de la proximidad a la muerte.

Corroboramos nuestra tesis con los siguientes ejemplos, en los que se observa lo que venimos apuntando:

JOVEN. [...] Yo creo que me quiere.

VIEJO. ¡Seguro! [...]

JOVEN. [...] Por ahora no puede ser [...] hasta que pasen cinco años.

VIEJO. ¡Muy bien! (GARCÍA LORCA, 2012: 301),

donde observamos cómo Viejo secunda los planteamientos de Joven sin poner ninguna objeción. El diálogo que se establece entre ellos tiene la apariencia de un monólogo

interior, con el desorden que conlleva el ser pensado y no plasmado, aquí perfectamente conseguido:

JOVEN. [...] ¿Por qué dice muy bien?

VIEJO. Pues porque... ¿Es bonito esto? [...]

JOVEN. No (GARCÍA LORCA, 2012: 301)

donde vemos cómo el cambio de tema se admite con total normalidad.

Es en otro punto donde podemos señalar dicha instancia, contando en este caso con la temporalidad:

VIEJO. [...] su novia... no tiene trenzas.

JOVEN. [...] Ya lo sé. Se las cortó sin mi permiso [...]. Pero en estos cinco años las volverá a tener.

VIEJO. (*Entusiasmado.*) Y más hermosas que nunca. Serán unas trenzas...

JOVEN. [...] Son, son.

VIEJO. Son unas trenzas... (GARCÍA LORCA, 2012: 302)

donde se ve a las claras, precisamente por no tener razón de ser que Viejo se entusiasme ni que le siga el juego a Joven, que ambos son uno solo.

Ese interés por lo recogido, el miedo a salir fuera por temer perder el control, el desconcierto ante el cambio, también se refleja en las palabras de ambos:

JOVEN. [...] Aún está más vivo lo de adentro aunque también cambie [...].

VIEJO. [...] Están las cosas más vivas dentro que ahí fuera, expuestas al aire o la muerte. Por eso vamos a... a no ir... o a esperar. Porque lo otro es morir ahora mismo [...]. Esperar es creer y vivir (GARCÍA LORCA, 2012: 303-304)

donde se refleja la creencia de que mediante la espera, la precaución, el sigilo... la vida se vivirá de un modo más pleno. Es la actitud contraria al *carpe diem*, algo que podíamos denominar como *caue diem* (el término es mío): cuidado con el momento, que puede dañar.

JOVEN. [...] Esta casa es mía y aquí no entra nadie.

VIEJO. [...] ¡Es una verdad sin refutación posible! [...]

AMIGO. ¡Abre la ventana! [...]

VIEJO. ¡Ya se abrirá!

JOVEN. ¡Luego! (GARCÍA LORCA, 2012: 307).

Por otro lado encontramos el confundir de tiempos de Viejo, cuyo motivo no es otro que el no vivirlos, así se los echa todos a la espalda y prefiere instalarlos en un pasado inmediato o en un futuro lejano:

VIEJO. [...] Con permiso... [...] Se me olvidará el sombrero (GARCÍA LORCA, 2012: 307);

VIEJO. Sí, sí; pero lo pasado, pasado.

AMIGO [1º]. Pero si está pasando (GARCÍA LORCA, 2012: 315).

En el único momento en que se permite hablar en presente, lo hace en algo que podríamos denominar presente durativo porque es una situación que se repite, y que sucede en todos los casos sin vuelta de hoja (de ahí el temor que la envuelve):

VIEJO. Los trajes se rompen, las anclas se oxidan y vamos adelante [...]. Se hundan las casas.

[...] Se apagan los ojos y una hoz muy afilada siega los juncos de las orillas. AMIGO 2º. [...]

¡Todo eso pasa más adelante!

VIEJO. Al contrario. Eso ha pasado ya. (GARCÍA LORCA, 2012: 318).

Donde como vemos sigue la reflexión (el reflejo) en el pasado y en el futuro.

Por otra parte tenemos el desdoblamiento del personaje protagonista (Joven) en distintos personajes que forman parte de su personalidad. En este sentido seguimos en el ámbito de lo siniestro porque, si bien es cierto que todas las personas poseen en sí mismas diferentes actitudes o modos de reacción, estos se complementan. En el momento en que no solo no se controlan, sino que se les quiere hacer caso omiso, pero estos afloran, nos encontramos con una lucha intestina que desequilibra la personalidad haciendo que esta no sepa a qué atenerse, y cuya resolución es la locura. Una locura que se puede manifestar de dos modos: bien desatada con esquizofrenia, trastornos maniaco-depresivos, actitudes obsesivo-compulsivas; bien derivando en la pasividad vegetativa, permaneciendo en un estado de semiinconsciencia, el que adopta nuestro protagonista.

Ese estado es mucho más sensible (por predisposición) a los sentimientos que se reflejan en el sistema nervioso; por tanto, también lo es de un modo más elevado a la influencia de lo siniestro y no son otra cosa que los sueños de Joven lo que se refleja en esta pieza, sueños mediatizados por ese estado de desdoblamiento que crea una enorme confusión en la personalidad.

Algunos ejemplos de dicho desdoblamiento los encontramos en:

MECANÓGRAFA. Quiero irme y no puedo. [...] ¡Qué culpa tengo yo [...]! [...] Quiero irme de esta casa.

JOVEN. [...] Tampoco tengo yo culpa ninguna. Además, sabes perfectamente que no me pertenezco. Puedes irte.

MECANÓGRAFA. [...] Me arroja de su casa. No quiere tenerme aquí. (GARCÍA LORCA, 2012: 304-305)

donde observamos cómo Joven quisiera acabar con esa parte suya, alejarla de sí, pero no puede hacerlo pues forma parte de él mismo. La angustia que esto despierta, la siniestralidad desatada en ese poner sobre el tapete la incontrolable composición del ser humano, son las que mantienen la tensión en todo momento, sin relajarla un ápice.

AMIGO1°. [...] ¿Quién era ese viejo? ¿Un amigo tuyo? ¿Y dónde están en esta casa los retratos de las muchachas con las que tú te acuestas? Mira [...], te voy a pintar de colorete esas mejillas de cera [...] Y con un bastón te voy a echar a la calle.

JOVEN. ¿Y qué voy a hacer en ella? El gusto tuyo, ¿verdad? Demasiado trabajo tengo con oírla llena de coches y gentes desorientadas (GARCÍA LORCA, 2012: 135).

Amigo 1º desborda vitalidad, es la parte sensitiva, la parte visceral de cada una de las personas, pero es rechazado, no se le prestan oídos, se opina que hacerle caso es propio de locos y es no hacerle caso lo que abocará a la locura más profunda... También el caso de Amigo 2º es un vivo ejemplo de su desdoblamiento. Se observa su entrada sin avisar (lo mismo que la de Viejo), porque verdaderamente no ha entrado, siempre ha estado allí:

JOVEN. [...] ¿Por dónde has entrado?

AMIGO 2º: Por cualquier sitio. Por la ventana. (GARCÍA LORCA, 2012:317)

Ventana que permanece cerrada, a petición del personaje protagonista anteriormente:

“JOVEN: [...] Juan, cierra la ventana.

(Un Criado [...] cierra el ventanal)” (GARCÍA LORCA, 2012: 301).

En este caso nos encontramos ante la parte peterpaniana de toda persona. Ella es la que guarda recuerdos de la infancia, recuerdos añorantes pues la ve como paraíso perdido. En este caso el objeto de nuestro estudio es un personaje cuyo deseo es morir infante, no por vivir menos, sino por hacerlo en el estado pueril todo el tiempo:

AMIGO 2º. [...] Cuando yo tenía cinco años... no, cuando yo tenía dos... ¡mimiento!, uno, [...] cogí una de estas mujercillas de la lluvia y la tuve dos días en una pecera. AMIGO 1º. [...] ¿Y creció?

AMIGO 2º. ¡No! Se hizo cada vez más [...] niña, como debe ser, como es lo justo. [...] Así quiero que me entierren [...]. En una caja así de pequeña [...] mi rostro es mío y me lo están robando [...] ahora hay un hombre [...] que anda por dentro de mí con dos o tres caretas preparadas. (GARCÍA LORCA, 2012: 317-318).

Donde observamos la terribilidad del paso del tiempo expresada de un modo muy lorquiano: mediante las máscaras. Esas máscaras, impostaciones del ser, que ocultan, que engañan, que parece que tienen ánima interna... Esas máscaras que son tan tétricas como falsas, tan siniestras como inertes, tan pavorosas como vivas...

Como ya hemos dicho, *Así que pasen Cinco Años* se subtitula del siguiente modo: “Leyenda del Tiempo en Tres Actos y Cinco Cuadros”.

Por eso mismo, llegados a este punto, vamos a realizar un estudio del tiempo que abarcará exclusivamente el ficcional transcurrido durante la obra; que, como veremos, es nulo. (Esto me refuerza en la tesis de que todo el drama no es sino el reflejo de unos momentos de agonía previos a la muerte).

Para ello nos serviremos, no solo de lo que los personajes dicen, sino también de lo que nos marca la didascalía. Así:

(Un reloj da las seis [...])

VIEJO. Las seis.

JOVEN. Sí, las seis y con demasiado calor.”

JOVEN. Es demasiado tarde. [...] ¿Qué hora es?

JUAN. *(Con intención)* Las seis en punto, señor. (GARCÍA LORCA, 2012: 301, 320).

Solo al final, en el desenlace, el tiempo va a moverse: “[...] *El reloj da las doce*”. (GARCÍA LORCA, 2012: 361).

Que sea en el último momento cuando el tiempo empieza a transcurrir puede colegirse de la recurrencia en la alusión a la muerte del Gato (gata) y del Niño de la

portera. Esta circunstancia se repite en varios niños y varios gatos, pero todos retrotraen a los mismos, aquellos que aparecen en el ACTO I:

CRIADO. [sic] [...] El niño de la portera murió y ahora lo llevan a enterrar. Su madre llora. [...] Los niños arrojaron un gato que habían matado sobre el tejadillo del jardín, y hay necesidad de quitarlo (ACTO I) (GARCÍA LORCA, 2012: 315);

JOVEN. [...] en la calle he golpeado a unos niños que estaban matando un gato a pedradas (ACTO II) (GARCÍA LORCA, 2012:328);

VOZ. [...] ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! (ACTO I) (GARCÍA LORCA, 2012:315);

VOZ. [...] ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! [...]

MÁSCARA AMARILLA. [...] ¡Mi hijo! (ACTO III, Cuadro I) (GARCÍA LORCA, 2012: 351).

La explicación de esto nos la da el Arlequín.

“El Sueño va sobre el Tiempo
flotando como un velero”

(GARCÍA LORCA, 2012: 338), esto es, que el mundo de lo onírico es completamente ajeno al tiempo, no está imbuido en él, pasa por encima.

Por otro lado, referente al mismo ámbito, nos encontramos con frases que se repiten, bien por los mismos personajes, bien por otros:

VIEJO. Eso no está bien. La sangre se seca y lo pasado, pasado. (ACTO I);

VIEJO. [...] No me pasa nada. Una herida pero... la sangre se seca y lo pasado, pasado

(ACTO II).

MECANÓGRAFA. ¿Me habías llamado?

JOVEN. (*Cerrando los ojos*) No. No te había llamado. [...]

MECANÓGRAFA.[...] ¿Me necesitas?

JOVEN. (*Cerrando los ojos*) No, no te necesito” (ACTO I);

MECANÓGRAFA. [...] él me dijo: ‘¿Me habías llamado?’; a lo que yo contesté, cerrando los ojos: ‘¡¡No!!’. Y luego, ya en la puerta, dijo: ‘¿Me necesitas?’; y yo le dije: ‘No. No te necesito’ (ACTO III, Cuadro I). (GARCÍA LORCA, 2012: 305,319-320, 336, 344).

No hemos de pasar por alto el desenlace de la obra. En él observamos una partida de cartas donde se da cuenta de que la vida es un juego y según te favorece o te da la espalda el azar, el *fatum*, así te toca vivirla.

En este caso los tres jugadores de cartas podrían identificarse, como hace Fernández Cifuentes (ver FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986) con las tres parcas o moiras; de hecho se habla de cortar el hilo de la vida:

JUGADOR 1º. [...] Las cartas beben rica sangre en las manos y es difícil cortar el hilo que las une. [...]

JUGADOR 3º. ¡Corta! ¡Corta bien! (GARCÍA LORCA, 2012: 358,361)

encargadas de dar cuenta de la vida del muchacho.

Nos encontramos en el ámbito de lo más profundamente siniestro, donde se está jugando entre la vida y la muerte, donde se sabe que el destino pende de un hilo (el que se cortará para segar la vida) frágil, mínimo...en manos de unos seres que disfrutan realizando su trabajo:

JUGADOR 1º. No aprenderás nunca a conocer a tus clientes. ¿A éste? La vida se le escapa [...] por sus pupilas (GARCÍA LORCA, 2012: 358).

Como hemos podido observar, lo siniestro está por todas partes.

Pero lo que hemos venido comentando hasta ahora no es nada comparado con lo que suponen los verdaderos puntales del montaje teatral: Las canciones.

Tenemos que recalcar que el hecho de añadirle música a las palabras les da otro cariz. La solución interpretativa ha de correr de la cuenta del director teatral (la de Miguel Serrano es inmejorable en este aspecto) dotándolas de los tintes que convengan a lo que se está presentando.

A este respecto tenemos dos momentos de tensión clave, como son la aparición de Niño y Gato con su intento de huída, y la queja de Maniquí, trasunto de la Novia. Otro, algo más flojito es el que respecta a la canción que interpreta Amigo 2, cuya falta de fuerza no estriba sino en la duración de la misma: en el momento en que la pieza alcanza su clímax, este se trunca con la llegada del final. No obstante su segunda aparición cerrando acto deja una vibración en el ánimo que constituye un colofón de oro para este primer episodio.

Apuntadas estas premisas, procederemos a desarrollar cada una de las escenas que están acompañadas de música, teniendo en cuenta que todas se desenvuelven en verso,

por poseer mayor fuerza de imagen y metáfora, y resonar de un modo más perdurable al oído.

NIÑO y GATO: Marcan la imagen de la inocencia frente a la muerte. Inocencia que se refleja en su modo de asumirla; no les importa tanto el hecho de estar muertos como el de que los entierren:

NIÑO. [...] No llores más.

GATO: Me duelen las heridas que los niños me hicieron en la espalda.

NIÑO: También a mí me duele el corazón. [...] Ayer se me paró [...]

GATO. [...] Tengo hambre.

NIÑO. Voy a ver si te encuentro alguna rata. [...] No la comas entera [...] porque estás muy enferma. [...] Tengo miedo, ¿sabes? Me escapé de casa. [...] Yo no quiero que me entierren.[...]

GATA. [sic] ¿Y nos van a enterrar? ¿Cuándo?

NIÑO: Mañana [...]. Y luego [...] Vienen a comernos [...] La cara, con los dedos [...] y la cuca
(GARCÍA LORCA, 2012: 311-312).

Esta inocencia se mantiene, pero se va incrementando la desesperación a medida que Niño observa que la huida es imposible; desesperación que cala en los espectadores que se llegan a ver puestos en una situación un tanto incómoda por ficticia pero real a la vez. Una situación que, cuando menos (con)mueve y va *in crescendo* en los parlamentos siguientes:

NIÑO. [...] No es el cielo. Es tierra dura [...] ¡Yo quiero ser niño, un niño! [...] Nunca veremos la luz, ni las nubes que se levantan, ni los grillos en la hierba, ni el viento como una espada. [...]
GATA. [sic]. ¿Encontraste salida? [...] ¡Niño! ¡Niño! [...] ¡Niño, niño! [...]
NIÑO. [...] Se hundió. Lo ha cogido una mano. Debe ser la de Dios.

(GARCÍA LORCA, 2012: 312ss).

Hasta conseguir un clímax catártico en mitad de una obra. Catarsis que se rompe cuando hacen su aparición los tres personajes (Joven, Viejo y Amigo 1) que se encontraban en escena antes de este, que podríamos denominar, *impass*.

ROMANCE DEL MANIQUÍ: Como he dicho antes, el Maniquí no es otra cosa que un trasunto de la Novia, es un desdoblamiento de su personalidad, la parte tocante a sus instintos maternos, a su deseo de casar, a su afán por mantener la fidelidad a su marido y fundar una familia. Lo mismo que la Novia, se vuelve violento a la hora de rechazar al Joven:

CRIADA. ¡Es muy guapo su novio!

NOVIA. Cásate con él.

CRIADA. [...] Traía este ramo de flores.

NOVIA. [...] Tira ésas por el balcón. [...] No quiero estar guapa.

PADRE. [...] ¡Tienes que cumplir tu compromiso!

NOVIA. ¡No lo cumplo! (GARCÍA LORCA, 2012: 323-324,326)

El Maniquí manifiesta su violencia también en su necesidad de casarse:

MANIQUÍ. Mientes. Tú tienes la culpa. Pudiste ser para mí [...] ¿Por qué no viniste antes? [...] Mi hijo. ¡Quiero a mi hijo! [...] ¡Y es tu hijo! (GARCÍA LORCA, 2011: 333-334).

En este caso nos encontramos ante otro ámbito de lo siniestro: la personificación de entes inanimados. Aquí el Maniquí no solo se mueve y habla, sino que también desea, tiene sentimientos. Pero estos sentimientos son planos, no poseen entidad pues se convierten en una idea fija y obsesiva, lo que hace que el machaconeo que conllevan, afianzado por el desconcierto que encontramos en el hecho de la humanización del objeto, nos sumerja en una espiral que nos acerca a la más viva siniestralidad, instancia que nos hace temer por nuestra salud mental pues seríamos incapaces de someternos a esa tensión durante mucho tiempo.

De hecho, la tensión que crea en su parlamento, va *in crescendo* y personificándolo de tal manera que, por no poder sostener sus “emociones” el propio Maniquí acaba tendido, desmayado, en un sofá.

Por otra parte, que en su parlamento se mezcle la poesía con la canción, con unos vocativos que no se sabe a quién aluden, da mucho que pensar.

MANIQUÍ: (*Canta y llora*).

¿Quién usará la plata buena
de la novia chiquita y morena?

(GARCÍA LORCA, 2012: 331).

Donde podemos observar cómo ese determinante artículo determinado y ese diminutivo que habrían de acercarnos al referente, hacen que el mismo se aleje y se diluya como si desconociéramos a lo que hace referencia por estar en boca de quien está.

Obsérvese también cómo se alude a “la plata buena” que puede referirse a una concreción: el ajuar, o puede hacer referencia a la propia novia como un metal precioso, que va reforzado por el adjetivo calificativo “buena”.

Lo que se da a entender en esta oración, si la tomamos en el sentido de la plata como objetos pertenecientes al ajuar, es que ya no se usará para tal fin. Pero al ver cómo se interroga, incluyendo la posibilidad de que sea usado por “alguien”, es el intento de concreción de ese alguien el que hace más siniestro el ambiente, pues se da a entender que hay alguien más, que no conocemos, por tanto, que escapa a nuestro control, que va a hacer uso de las cosas que se han abandonado por rechazo, con todo el malfario que eso conlleva.

Me refiero con esto a que, de todos es sabido que cuando una boda se trunca, todo lo que rodea a los preparativos y a los objetos, vestidos y demás, guardados para el gran día, deben de ser desechados o, por lo menos, no volver a ser usados en otro acontecimiento de las mismas características, pues en ellos llevan la mala suerte de aquello que pudo ser y no fue, y en la creencia popular está que pueden contaminar el nuevo evento.

No hay que pasar por alto en ningún momento que Lorca era un erudito, y que como tal conocía y era capaz de servirse de todo tipo de fuentes textuales y extratextuales, en este caso de una creencia popular, que todavía se mantiene aunque, en los tiempos que corren, no todos creen en ciertos elementos que son englobables dentro de lo denominado superstición; muy arraigada en los pueblos españoles del siglo pasado.

El Maniquí continúa su angustiado lamento:

Mi cola se pierde por el mar
y la luna lleva puesta mi corona de azahar

(GARCÍA LORCA, 2012: 331).

Donde encontramos muchas alusiones veladas que no han de ser obviadas pues, con ello, perderíamos la riqueza de este parlamento que nos lleva a lo siniestro de la mano de los restos de un naufragio.

En este caso podemos extraer de lo que nos dice Federico que, como la relación ha naufragado (existe una ingente cantidad de símiles que se hacen del matrimonio y del amor con un viaje en barco), la cola del vestido se pierde por el mar. La imagen, si somos capaces de verla en nuestra cabeza, es rayana en lo terrorífico: el amor ha muerto, se ha ahogado y podemos constatar con certeza la alusión a la muerte en el momento en que Federico nos habla de la luna (Cf. Gustavo Correa, 1957) y cómo es ella la que se adornará con una corona de azahares, que nos recuerdan a las flores blancas que llevaba el Niño muerto en su cabecita.

Los versos que siguen nos imbuyen en una especie de sortilegio, con reminiscencias orientales y sabor de viejos cuentos y leyendas que hablan de ciudades perdidas que surgen bajo la arena en días señalados, para luego volver a hundirse sin remisión:

Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo,
se hundió por las arenas del espejo

(GARCÍA LORCA, 2012: 331).

Donde tenemos un vocativo: “señor”, que al ser oído por el receptor en la representación teatral, no sabe a quién alude, si al Joven novio (al que no le pega este término), a Dios, o un simple apelativo al receptor (no sólo al real, que sería Joven, sino al virtual que somos todos nosotros desde el momento en que nos convertimos en lectores o en público), muy utilizado para iniciar cuentos y consejas de vieja, que nos dará pie a pensar que el Maniquí está iniciando su parlamento, que aún tiene mucho que contarnos como, efectivamente, así es.

De nuevo, hacia la mitad del parlamento se repite la misma frase, que será la que pondrá colofón a la escena.

Con esto estamos ante la necesidad de expresión, aquello que se desea decir pero no se puede. El Maniquí quiere seguir hablando, pero no le dejan. La huída es una salida falsa.

Posteriormente nos encontramos con una nueva pregunta, que esta vez sí recibe respuesta:

MANIQUÍ. [...] ¿Quién usará la ropa buena de la novia chiquita y morena? [...]

JOVEN. [...] Nadie se pondrá tu traje (GARCÍA LORCA, 2012: 332).

El Joven quiere desasirse del maniquí y le insta a irse:

“JOVEN. [...] Silencio. Déjame. ¡Vete! [...]

MANIQUÍ: Te seguiré siempre.

JOVEN: ¡Nunca! ¡No quiero saber!”

(GARCÍA LORCA, 2012: 333).

Por tercera vez se repetirá la pregunta:

MANIQUÍ. ¿Quién se pondrá mi traje? [...]

JOVEN. Se lo pondrá mujer que espera por las orillas de la mar”

(GARCÍA LORCA, 2012: 335).

El uso de la trimembración nos sitúa ante una especie de sortilegio. Se cree que para que las invocaciones a lo sobrenatural tengan su efecto, han de realizarse tres veces, y entre los números mágicos de la cábala, el tres ocupa un lugar especial, al igual que para el cristianismo, el tres cobra la importancia de la Trinidad, relacionada con Dios. Es por eso porque la tercera vez que Maniquí pregunta por el uso del ajuar de novia, imbuye al Joven en su magia y le hace marchar esperanzado en busca de un nuevo amor. Pero el prurito de la búsqueda no se centra, en este caso en el deseo del amor, sino en lo que se convierte en necesidad por tener un hijo, ese hijo que “espera la sangre” (GARCÍA LORCA, 2012: 335) del Joven para nacer. Ese niño no-nato que está muriendo, por el mero hecho de no llegar a ser concebido.

La tercera y última vez que Maniquí habla de ese “anillo de oro viejo”, donde que sea viejo tiene también connotaciones relacionadas con la magia, está solo en escena. En ese momento la apelación vocativa que realiza la hace con fuerza: “Mi anillo, ¡señor!, mi anillo de oro viejo”, donde sigue manteniendo la duda de si es una advocación a Dios, o por el contrario está llamando la atención a su audiencia.

ARLEQUÍN, PAYASO Y MUCHACHA: La del bosque encantado es una escena que puede parecer un corte en la obra, pero que cobra gran importancia dado que nos sumerge aún más en lo onírico.

En ella observamos una especie de laberinto siniestro (los payasos y los arlequines lo son para muchas personas) donde el Joven ha entrado sin darse cuenta y del que no puede salir. En él no está solo, también ve cómo se mueven otros personajes que están perdidos, como él y que como él expresan un deseo que no es tan verdadero cuando no se atreven a realizarlo. Me refiero a la Muchacha, quien en su parlamento habla de que sabe dónde está su amor, pero no quiere ir a buscarlo. No se atreve, no quiere cambiar el curso de las cosas, de “La rueda que gira” (GARCÍA LORCA, 2012: 344).

El uso que de las caretas hace el Arlequín nos está dando cuenta de que las realidades están enmascaradas y no podemos tener la certeza de a qué nos enfrentamos. En este caso lo siniestro viene de mano de la comunicación que no llega a producirse pues no está claro el fin que persiguen las palabras y los movimientos del arlequín junto con las máscaras que cambian su rictus a medida que las va utilizando.

Pero, si bien es verdad que la comunicación no se produce, y el mensaje primario queda truncado, sí que nos damos de bruces con el sentimiento que imbuje todo el parlamento que es, en primer lugar de desconcierto, y en segundo lugar de interrogación.

Ese engaño que encontramos en las caretas, en el tono mantenido por el Arlequín y en el decorado que nos da cuenta de que nos encontramos asistiendo a una representación (dentro de la representación): “*un teatro [...] con el telón echado. [...] Al levantarse el telón [...] sale el Arlequín*” (GARCÍA LORCA, 2012: 338), son elementos fundamentales que nos sitúan ante una instancia que tenemos que mirar desde la perspectiva de la duda, pues no parece del todo real.

De su parlamento inicial hemos de resaltar el estribillo que repite con ligeras variaciones. Hace que el tono general del poema cambie y que produzca aún más desconcierto si cabe.

Cuando llega la Muchacha, que no pertenece al teatro del circo, o al menos esa es la impresión que nos da, el tono cambia radicalmente y pasa del más puro lirismo al soniquete popular de las canciones infantiles. Una canción infantil que tiene mucho de siniestro, en tanto en cuanto habla de un amor conocido pero no buscado por temor. No obstante la imagen que tenemos del amado es la de un ahogado que está esperando que vuelvan a encontrarse los dos después de la muerte.

Es por eso que la muchacha se asusta, al ver que el Arlequín y el Payaso, que en este caso actúa, si no como la muerte misma, como un psicopompo quien, aparentemente al menos, tiene la capacidad de conducir a los vivos al reino de los muertos y a los muertos al de los vivos. Esta circunstancia es tanto más siniestra, sobre todo cuando sabemos que es muy fácil que un vivo muera, pero no lo es tanto que un muerto vuelva a la vida. Así:

MUCHACHA. [...] Mi amante me aguarda

en el fondo del mar. [...]

ARLEQUÍN. Tu amante verás

a la media vuelta

del viento y del mar.

MUCHACHA. (*Asustada.*) ¡Mentira!

ARLEQUÍN. ¡Verdad!

Yo te lo daré.

MUCHACHA. (*Inquieta.*) No me lo darás.

No se llega nunca

al fondo del mar.

ARLEQUÍN. [...] ¡Señor hombre, acuda! [...]

Usted le dará

a esta muchachita...

PAYASO. Su novio del mar. [...]

MUCHACHA. (*Gritando, asustada de la realidad.*) ¡No quiero!

PAYASO. ¡Silencio!

(GARCÍA LORCA, 2012: 339ss).

Obsérvese cómo la muchacha se asusta “de la realidad”, donde esto puede aludir a varios factores, por una parte la realidad que descubre de que va a morir “a la media vuelta del viento y el mar” (GARCÍA LORCA, 2012: 340), por otra parte la realidad de que puede encontrar su amor si lo busca, que es algo que realmente no desea, porque es mucho más cómodo vivir esperando, que será no vivir, a vivir en acción.

Por otra parte, como mencionamos más arriba, al ser también un pequeño episodio poético y cantado, merece ser reseñado junto con estas tres escenas, si bien siempre *mutatis mutandis*, pues no llega a adquirir tanta importancia como las otras dos por diferentes motivos. Uno de ellos es su longitud, otro su ruptura de la tensión, que se trunca en el momento cumbre.

CANTO DEL AMIGO 2º: Respondiendo a su afán por morir joven, o por vivir al revés, el personaje desea tan fervientemente que se produzca la coyuntura de su rejuvenecimiento que sueña con ello. Así será, en ese estado onírico de duermevela en el que nos deleite con la canción que no tiene desperdicio en lo que a lo siniestro se refiere, pues es el más vivo reflejo de una obsesión que fluye hasta en momentos de semiinconsciencia, dando lugar a una sensación de locura que no puede dejarse de tener en cuenta; de hecho, así lo refiere Viejo: “Está completamente loco” (GARCÍA LORCA, 2012: 318).

“AMIGO 2º. Quiero morirme siendo

ayer. Quiero morirme siendo
amanecer. [...] Quiero morirme siendo
manantial. Quiero morirme fuera
de la mar”

(GARCÍA LORCA, 2012: 320).

En este parlamento podemos extraer lo que venimos diciendo: para él la muerte debería encontrarse en el origen de la vida, en el origen del día, en el origen del río... Y no, como en la copla manriqueña, en la desembocadura de este último en el mar.

Será solo al final, ya demasiado tarde, cuando únicamente se vea acompañado por el eco, el momento en que nuestro protagonista se dé cuenta de que ha errado aplicando las teorías del *caue diem*, pues, estando su hora marcada, el haber desperdiciado la vida del modo en que lo ha hecho le pesa en lo más profundo de su ser. Obsérvese cómo su agonía no es tanto de muerte como de intento por encontrar la salida, infructuoso intento por recuperar el tiempo perdido, habiendo consumido el último grano de arena del reloj de su vida, dándonos, en palabras de Cardwell, “una imagen última del hombre en su soledad y aislamiento” (CARDWELL, 2005: 74).

EL PÚBLICO

Vamos a tratar lo que de siniestro tiene *El Público* desde la perspectiva de la recepción; esto es, cómo el público se enfrenta a lo que se le presenta en un hipotético montaje fiel (el texto como tal, con su didascalía respetada) de la obra teatral lorquiana. El ámbito que abordaremos, el de lo siniestro, no es uno de los más considerados, si bien

es verdad que la obra está plagada de elementos propios de la siniestralidad, la lobreguez y lo tétrico.

Previamente aclarar que, quizá lo que más responda a la perspectiva que nos ocupa sea el “*Solo del Pastor Bobo*” esa, en palabras de Julio Huélamo Kosma (1996), corroboradas por la profesora María Ángeles Grande Rosales (2005), bisagra o quicio entre los cuadros V y VI así denominada porque puede ser un añadido que no estuviera primigeniamente en el lugar que ocupa:

es una especie de epítome que cierra el cuadro anterior, pero que [...] sirve de enlace para el último cuadro. De este modo, el microcuadro [...] actúa como quicio entre el cuadro concluido [...] y el último cuadro (HUÉLAMO, 1996: 35)

Mencionarlo como una escena que, quizá por encontrarse donde se encuentra, deja una sensación de inquietud en el lector/espectador en el momento en que alcanza a ver que no sólo los objetos inanimados (las máscaras del armario) pueden dejar de serlo, sino que el ser racional (el pastor) ya no lo es (obsérvese su condición de bobo, reflejada en su parlamento: “las caretas [...] de los poetas [...] que matan a las gipaetas cuando vuelan por las aguas quietas” en el que la rima consonante y continua amén de las palabras inventadas, como ‘gipaetas’, ya que se refiere al *gypaetus*, cuyo plural declinado no lleva ‘s’), nos dan cuenta de dicha instancia.

Sobre él nos dice Alonso Valero: “El Pastor Bobo es [...] un caso claro de [...] lo siniestro en *El Público*” (ALONSO VALERO, 2005: 77).

En referencia a las caretas que muestra nos indica que “la impresión siniestra se multiplica cuando ‘las caretas balan [...] y alguna tose’” (ALONSO VALERO, 2005: 78), pues en

ellas, elementos simples, huecos, se observa ese poder de alienación que absorbe al individuo que las lleva.

Llegados a este punto, para realizar el estudio sobre lo siniestro nos basamos principalmente en una serie de premisas, que han sido determinadas como motivos de la obra en análisis temáticos que se han quedado sin su desarrollo. Siguiendo al Doctor en Psiquiatría Don Manuel Ángel Soria Dorado, vamos a tomar como perspectiva la pérdida de control del ser humano sobre lo circundante, sin olvidar que, los dos miedos principales existentes en el común de la humanidad son de un lado el que se le tiene a la muerte (porque no se puede controlar, no se sabe en qué momento va a venir ni de qué modo va a hacerlo) y de otro el temor a volverse loco (pues con ello se pierde la posibilidad de control del medio –no solo control en el sentido de dominio, que también, sino control en la respuesta que se manifestará ante el mismo-).

Utilización de imágenes que apelan a los sentidos.

Imágenes, tanto visuales como orales, cuya comprensión no resulta fácil si no es dejándose llevar por aquello que sugieren, porque verdaderamente no tienen un mensaje claro, su única finalidad es insinuar, establecer un ámbito de reflexión del que cada receptor obtenga conclusiones diferentes. Es esa falta de delimitación la que otorga los tintes siniestros a lo contemplado en un momento en que por la mediatización de los medios de comunicación de masas, todo se nos presenta masticado, sin exigencias intelectuales que son las que hacen que reflexionemos sobre el ámbito que nos ocupa; pues si todo está perfectamente explicitado, es controlable. En el momento en que los límites se desdibujan, la fuerza controladora del hombre decae, y con ella la tranquilidad que esta le reportaba, entrando en los ámbitos de la siniestralidad. Pues como nos dice Gwynne Edwards:

estos símbolos extraños y sobrecogedores [...] son imágenes que sin un correlato claro en su principio, van destinadas a sorprender y estimular tanto nuestra mente como nuestras emociones, [...] en una especie de [...] impacto emocional (EDWARDS, 1983: 75).

Un ejemplo claro lo encontramos en la primera didascalia:

“Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías”

(GARCÍA LORCA, 2012: 250) donde el impacto visual que apela a la fisicidad produce el mayor desasosiego en el espectador/lector.

Repeticiones y ecos.

El uso del recurso de la repetición de frases y de parlamentos completos a lo largo de diferentes cuadros, deja en el receptor una sensación de inquietud. No en vano hemos de relacionar la instancia repetitiva a los medios propedéuticos que se emplean con los niños pequeños, también en terapias con locos...

La infancia como situación a perder y la locura son coyunturas que, cuando menos, mueven a aquel que se está enfrentando a ellas.

La primera como irremisiblemente perdida y sobre la que no se puede hacer nada por su recuperación (no es controlable por el ser humano), la segunda, como apunté, uno de los grandes miedos de la humanidad.

Sobre esto nos dice Gwynne Edwards: “la fuerza dramática surge de la repetición de tipos de frase sencillos” (EDWARDS, 1983: 32). Esa fuerza que no es sino la capacidad de (con)mover, con el uso de distintos recursos. Uno de ellos estriba en mostrar que no existe salida ante aquello incontrolable a que todo ser humano se enfrenta: la vida en su devenir hacia la muerte:

predomina la sensación de que no hay salida. Sólo la muerte y el vacío permanecen. La agonía del ser humano queda [...] en ese eco de voces desdobladas [...]. El efecto de eco [es] signo de soledad absoluta [...]. El desamparo del hombre y la incomunicación (GÓMEZ TORRES, 2005: 100).

Para ejemplificarlo podríamos aludir al parlamento entre el Criado y el Director del inicio del primer cuadro:

CRIADO. Señor.

DIRECTOR. ¿Qué?

CRIADO. Ahí está el público.

DIRECTOR. Que pase. (GARCÍA LORCA, 2012: 250),

que se repite en ese mismo cuadro con leve variación y con posterioridad en el último otras dos veces, asimismo con variaciones nimias. Lo que dota a la obra de la circularidad del eterno retorno.

Por otra parte tenemos el eco que, además de todo lo arriba apuntado, remite a la soledad más profunda en que el hombre va a afrontar el camino de la vida. Lo observamos en el cuadro tercero:

HOMBRE 1º. [...] Enrique, ¿cómo has vuelto?

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. Enrique, ¿cómo has vuelto?

HOMBRE 1º. ¿Por qué te burlas?

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. ¿Por qué te burlas? (GARCÍA LORCA, 2012: 278).

Diálogos aparentemente inconexos y faltos de hilazón.

Estos parlamentos no recuerdan sino las palabras de un demente que al no poseer cordura no realiza las concordancias sintácticas de un modo apropiado. Al perder el hilo de la conversación no se da una comprensión total (es necesario que se produzca la aprehensión); lo que conlleva la imposibilidad de una respuesta acertada. La comunicación queda trunca y el control sobre lo que puede suceder desaparece; es lo que Grande denomina “la eficacia artística de las series arbitrarias de palabras [...] carentes de conexión semántica” (2005: 120), que como dice Huélamo, “Constituyen [...] una enumeración caótica de sensaciones y formas expresivas, típicamente lorquianas” (1996: 44).

Respecto a este tema, Cardwell nos señala la existencia de diferentes puntos que llevan a lo siniestro:

conversaciones que no se desarrollan, [...] monólogos simultáneos que se enmascaran como diálogos, las voces misteriosas que se escuchan entre bastidores [...] las conexiones racionales se han quebrado. [...] el hombre se reduce a un monólogo dentro de un ruido confuso de voces [...] un universo amenazante, de fuerzas opuestas, de la incomunicación y del miedo (CARDWELL, 2005: 79).

Pero como vengo diciendo, esa falta de hilazón, esa inconexión, es solo aparente; situación que redundará aún más si cabe en el sentimiento de inquietud que venimos experimentando merced a la nueva vuelta de tuerca frente a la que se nos sitúa, en el momento en que nos damos cuenta de todas las connotaciones subyacentes a la misma. Y de nuevo nos encontramos ante el terreno de lo enunciado, lo subjetivo, lo que cada

uno de los receptores tiene que interpretar por sí mismo; aquello no controlable en tanto en cuanto depende de la subjetividad del lector/receptor. Para ejemplificar esta instancia podemos tomar como ejemplo una pequeña escena acontecida en el cuadro segundo:

FIGURA DE CASCABELES. [...] ahora yo serviré al Emperador fingiendo la voz tuya. Tú puedes tenderte detrás de aquel gran capitel. [...] Allí hay una vaca que guisa la comida para los soldados.
FIGURA DE PÁMPANOS. ¡El Emperador! Ya no hay remedio. Tú has roto el hilo de la araña y ya siento que mis grandes pies se van volviendo pequeñitos y repugnantes
(GARCÍA LORCA, 2012: 260).

O un mínimo apunte del cuadro tercero en el que no hace falta establecer la relación del parlamento de estos personajes con los que les preceden porque no la hay:

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. Tengo frío. Luz eléctrica. Pan. Estaban quemando goma.”
(GARCÍA LORCA, 2012: 275)

EL TRAJE DE BAILARINA. Guillermina. ¡Acabar ya de una vez! (GARCÍA LORCA, 2012: 278).

Comportamientos y actitudes rayanos en la locura.

Estas actitudes se observan en los diálogos de los personajes. Al detenernos en la didascalia, podemos observar el modo en que se van enunciando los parlamentos, el tono de voz que hay que emplear y los movimientos que los acompañan. Es en este momento cuando somos capaces de dar cuenta de que estos se salen de lo

común y es ese hecho el que nos hace poner una mayor atención en las instancias que se nos ofrecen. Atención necesaria para tratar de extraer el máximo jugo posible, en un afán de control de una situación que se escapa de las manos. Para ilustrar esta premisa, hemos elegido el cuadro segundo, con el rico (en matices) parlamento entre las dos Figuras:

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?

(GARCÍA LORCA, 2012: 258).

Alonso Valero, refiriéndose a estas dos figuras nos habla de su condición de elementos de tránsito entre lo humano y lo indeterminado:

“son figuras [...] animadas a pesar de su carácter de ‘figuras’ [...] [(] uno de los rasgos que Federico definía como siniestros), evocan [...]el instinto de muerte” (ALONSO VALERO, 2005: 78); aparte de su capacidad metamórfica que, si bien no se nos presenta a los ojos, se nos enuncia en ese parlamento que actúa a efectos de declaración de intenciones.

O, caso de una didascalía que está provista de toda la carga de lo siniestro, sobre la que hay que poner atención dado que a ella tiene acceso exclusivo el lector, y para el espectador puede pasar desapercibida, es la que cierra el cuadro tercero:

(La Figura con el rostro de huevo se lo golpea incesantemente con las manos. Sobre el ruido de la lluvia canta el verdadero ruiseñor.) (GARCÍA LORCA, 2012: 278).

De ella digo que posee toda la carga de lo siniestro porque por una parte tenemos esa imagen oviforme que, por no tener rasgos nos da cuenta con mayor limpidez de la ocultación de la cara. Este personaje refleja el deseo de deshacerse de ese huevo pero no puede. Esa cáscara, que es trasunto de la máscara, pero elevada al máximo exponente, lo ha devorado.

Obsérvese cómo el golpeteo incesante retrotrae a los comportamientos compulsivos, que están fuera de control y entran a formar parte de las patologías psiquiátricas. Por otra parte tenemos un estímulo sensorial: el ruido de la lluvia y un ruiseñor “verdadero” que viene asociado con la muerte. Es decir, es el aviso de que la muerte va a hacer su aparición.

Animación de lo inanimado.

Quizá este sea uno de los aspectos de mayor importancia en lo siniestro :
“tienen algo sumamente siniestro [...] personajes que ofrecen dudas sobre su condición animada o inanimada” (ALONSO VALERO, 2005: 37), precisamente por no tener el control sobre ellas, no saber a qué atenerse al enfrentarse a estas instancias; que es lo que al ser humano lleva de cabeza.

Buenos ejemplos de dicha animación los encontramos en los parlamentos sostenidos por los “trajes”. En el cuadro tercero podemos observar los ya mencionados El Traje de Arlequín y El Traje de Bailarina:

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. [...] Enrique.

EL TRAJE DE BAILARINA. [...] Guillermina. (GARCÍA LORCA, 2012: 278).

Personificación de lo animal

Aquí hemos de traer a la palestra a los caballos como principal ejemplo. En ellos, no solo el bipedismo, sino la capacidad de palabra y el arte de la música dejan al espectador en un estado de desconcierto que lo lleva a elucubrar sobre una posibilidad del caballo como ser racional que redunda de nuevo en la pérdida del control, en este caso sobre el reino animal, última preocupación del hombre, pues como dice Huélamo Kosma “También el mundo del inconsciente [...] va a suponer tensión de fuerzas, lucha.” (HUÉLAMO, 1996: 80).

El botón de muestra que aquí entregamos lo hemos extraído del cuadro tercero:

CABALLO NEGRO. Julieta, no hagas ningún caso. [...]

CABALLO BLANCO 1º. Le quedan sus pechitos duros [...].

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. [...] Y queremos acostarnos. (GARCÍA LORCA, 2012: 271).

Ineludibilidad de la muerte.

Como arriba señalamos, la ineludibilidad de la muerte está presente, no solo en *El Público*, sino en toda la obra de Federico.

La muerte es el universal desenlace, el final del camino donde conduce la vida. La pérdida de la relación con el mundo y por tanto la pérdida del control sobre el mismo. Un control que llega a ser obsesivo, tanto que, algunas personas dejan de vivir su vida preocupados por la muerte, y se llega a la “muerte en vida” de la que nos hablaba Huélamo. cuadro cuarto:

DESNUDO. Yo deseo morir. ¿Cuántos vasos de sangre me habéis sacado? [...] Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu.

ENFERMERO. Te has adelantado dos minutos.

DESNUDO. Es que el ruiseñor ha cantado ya. (GARCÍA LORCA, 2012: 279, 284).

Escatología en sentido abarcador.

No hay nada más siniestro que el significado de la palabra *escatología* en toda su amplitud; esto es:

Por un lado en lo tocante a la suciedad y todo lo que la circunda, motivos que cuando se convierten en una salva llegan a inquietar. Precisamente, en el caso que nos ocupa, al hacerse necesaria la conmoción, el elenco de instancias escatológicas se magnifica hasta tal punto que, en más de un momento resulta desagradable. Por otro lado en lo referente al sentido último de la vida y la fijación con el más allá que se refleja en toda una serie de símbolos son asimilados por el contexto, que no deja lugar a dudas acerca de la interpretación.

Como este segundo ámbito está muy relacionado con el apartado anterior, podemos hablar del ruiseñor al que se refería el Desnudo como símbolo de muerte, al igual que las tres campanadas que indican la hora a la que Julieta ha de volver al sepulcro:

CABALLO NEGRO. Julieta, son las tres de la madrugada (GARCÍA LORCA, 2012: 271).

Pese a que Huélamo Kosma hable de esta circunstancia como casual: “esa serie de coincidencias concretas a las que he aludido [...] [:] referencias acústicas [...] el canto del ruiseñor, la indicación horaria de las tres etc. [sic]” (1996: 96), está muy arraigado en la creencia popular que la muerte viene precedida por tres golpes de aviso; como dijimos arriba, al rezar a San Pascual Bailón, tendremos en primicia el conocimiento del momento de nuestro deceso; y, como también apuntamos, el mismo Lorca ya había empleado el recurso de los tres golpes en la composición “Muerte de Antoñito el Camborio”, lo cual nos sirve a modo de demostración de que no son “coincidencias”.

En cuanto a lo tocante a lo descarnadamente fisiológico, pondríamos como ejemplo (por elegir uno entre los múltiples que se pueden encontrar) la primera aparición del tema, en el cuadro primero:

LOS CABALLOS. [...] Antes te olían los pies y nosotros [...] Esperábamos en el retrete [...] Y tus zapatos estaban cocidos por el sudor (GARCÍA LORCA, 2012: 250).

Canciones.

Las canciones, como venimos apuntando, quizá sea uno de los ámbitos más tétricos, más siniestros, del teatro de Federico García Lorca. En este caso, la recurrencia en las canciones de temas infantiles (“Caracol, col, col”) retrotrae a una infancia perdida

sobre la que no se puede volver en el eterno caminar hacia la muerte, pues no poseemos el control sobre el devenir del tiempo.

A título de ejemplo, la canción arriba señalada, sita en el cuadro tercero:

CABALLO BLANCO 1º.

Amor. Amar. Amor.

Amor del caracol, col, col,

Que saca los cuernos al sol

(GARCÍA LORCA, 2012: 269).

LOS TRES CABALLOS BLANCOS.

Amor. Amor. Amor

de la boñiga con el sol,

del sol con la vaca muerta

y el escarabajo con el sol”

(GARCÍA LORCA, 2012: 271).

Metamorfosis continuas.

Caso controvertido, dado que aquello que no posee una forma o que no la mantiene, escapa al control humano pues, como en el caso de aquellos objetos animados o los animales personificados, no se puede tener seguridad sobre su comportamiento, no se sabe cómo van a responder. Es terrible para el hombre la relación con un medio que no puede dominar; y más terrible aún si es precisamente lo cotidiano, aquello que creía conocer perfectamente, lo que elude su imperio mostrando un proceder inesperado:

El individuo [...] cambia en un universo donde todo está sometido a mutaciones imparables [...] la verdad reside en lo permanentemente mutable [...] los Hombres [...] intentan detener con horror el inasible fluir de unos seres que se anulan en [...] su metamorfosis (GÓMEZ TORRES, 2005: 89).

A título de ejemplo de este particular, podemos estudiar las acotaciones del cuadro primero, en el que se da cuenta de un fenómeno que ocurre tras un biombo dotador de identidades:

(pasa por el biombo y aparece [...] un Muchacho vestido de raso blanco [...]. Debe ser una actriz. [...] aparece [...] una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas [...] aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras de cuero con clavos dorados.) (GARCÍA LORCA, 2012: 254ss)

Quizá hablar de siniestralidad en *El Público* en aspectos concretos, pueda resultar un tanto comprometido, pues cabe la interpretación por parte del receptor desde una perspectiva diferente.

Esta controversia ya la observa y sostiene la profesora Encarnación Alonso Valero (2005, 2014b) al hablar de la instancia que nos ocupa como liminal entre lo sublime y lo grotesco, siendo, esto último, aquello que puede dar lugar a la charada, trayendo consigo la risa...

Antonio Monegal, por su parte, en relación con este ámbito de lo siniestro y la importancia que cobra, nos dice que “Lo feo y lo bonito han dejado de tener sentido para dar paso a una nueva situación: [...] horror” (2009: 35). Pues todos los elementos empleados son conducentes a producir ese sentimiento desasosegante que consigo trae lo siniestro.

COMEDIA SIN TÍTULO

De la que nos dice A. Anderson ser “un experimento extraordinario” (1986: 145). En una obra de marcado tono de denuncia donde observamos cómo un autor teatral quiere acabar con la falsedad de la farsa: “AUTOR. [...] No voy a levantar el telón para alegrar al público [...] y hacerlos creer que la vida es eso.” (GARCÍA LORCA, 2012: 737) y poner en escena la cotidianidad que el público burgués no es capaz de ver por rotunda negación.

El espectáculo no debe ser un mero entretenimiento, sino que ha de favorecer esa posibilidad de encontrarse con la vida real.

En este punto nos hallamos ante una crítica destructiva contra el sector de personas que no ven más allá de sus narices, que se agudiza aún más, si cabe, al observar cómo, siendo la función del teatro la de mostrar a los ojos aquello que no se ve en la vida real precisamente por tomarse como un entretenimiento, Federico va más allá al proponer la negación de ese entretenimiento, para dar cuenta del aún más descarnado intento de eliminar las tres paredes que quedan (cónfer el hecho de denominar al teatro como caja mágica sin cuarta pared para ser ofrecida al público) : “AUTOR: [...] Sabe [...] que yo quiero echar abajo las paredes para que sintamos llorar o asesinar o roncar” (GARCÍA LORCA, 2012: 739) mostrando parte de la realidad cruda y descarnada. Esa realidad romántica (en el sentido radical de la palabra: gusto por lo marginal y lo marcadamente decrepito –decrepitud que se puede incluir en lo tétrico, lo siniestro-) de lo desasosegante por desasosegado, de aquello que (con)mueve por hallarse tan cerca y a la vez presentarse como si estuviera tan lejos... es la que el desesperado Autor quiere mostrar a los incomprensivos espectadores.

Llegados a este punto cabe preguntarse el porqué de la denominación de desesperado en un personaje cuyo rol había de ser el de líder, liderazgo que el propio personaje persigue pero que no es capaz de encontrar dada la escéptica acogida que reciben sus premisas; escéptica hasta el punto en que los propios hombres de teatro que lo circundan (léase Apuntador, Actriz) dudan de la veracidad de sus palabras al encontrarse en la misma tesitura de no ver más allá de sus narices:

AUTOR. Es un sombrío argumento.

TRASPUNTE. A mí me alegra mucho. (GARCÍA LORCA, 2012: 744).

De todo esto surge la necesidad de derribar las paredes para que los de dentro vean lo que existe fuera, y los de fuera observen que, no por meterse dentro del teatro pueden obviar lo que está sucediendo fuera de él, que el habitáculo teatral no es ninguna salvaguarda de la vida.

Esto se demostrará con la llegada de las tropas militares, quienes, definitivamente, destruirán las paredes que cobijan la farsa. Si bien los sótanos del teatro son un lugar seguro para refugiarse

TRASPUNTE. [...] ¡Los aeroplanos van a comenzar el bombardeo! (GARCÍA LORCA, 2012:750).

NICK-BOTTOM. ¡Dentro estaremos seguros! (GARCÍA LORCA, 2012: 747);

lo cual nos recuerda a la “verdad de las sepulturas” de *El Público*.

Es el sitio más seguro para ¿morir, pasando así del estado de la completa ignorancia a un estado de sabiduría plena? (el conocimiento forzoso de aquello que no se quiere tener en cuenta), o ¿refugiarse y observar la realidad de la tragedia desde dentro? El autor abomina de lo que le rodea, porque comprende que el ámbito que debiera de ser de pura expresión, como es el teatro, finalmente se convierte en un lugar de repetición, acogotado por los gustos del público que, a fin de cuentas, es el que manda en lo que se pone y se repone (lo que no se repone es que no ha tenido éxito); el que sustenta la importante economía: “TRASPUNTE. Está bien, usted manda; pero ¿y la economía? ¿Qué va a ser de la economía del teatro?” (GARCÍA LORCA, 2012: 747).

Pero es que el público no entiende (o no quiere entender) lo que ve. Esa catarsis para la que no todo espectador está posibilitado (menos aún la burguesía en pleno, público de la época que se ve retratado en la pieza) es lo que quiere conseguir producir un Autor que, no sólo sabe que es imposible que las personas que asisten al teatro (pequeña porción representativa del mundo) reparen en aquello que les rodea, aquello por encima de lo que saltan sin prestarle mayor atención porque es real: “CRIADO. [...] parecen de verdad. [...] Si lo fueran, con dispararles un tiro...” (GARCÍA LORCA, 2012: 743); sino que también es consciente de que aquello que se represente dentro de la caja mágica no va a ser entendido como debiera. Por todo ello quiere eliminar las paredes, quiere tirarlo todo por tierra, quiere realizar un auto de fe con esa máquina de sueños para convertirla en una parte de la más cruda realidad, una escuela que enseñe el modo de afrontar la vida tal y como viene alejándola de la farsa: “AUTOR. [...] el autor no quiere que os sintáis en el teatro, sino en mitad de la calle” (GARCÍA LORCA, 2012: 738).

Está precisamente esa diatriba entre lo real y lo ficticio representada en el Criado, a quien le (con)mueve lo fantástico, lo que forma parte del decorado y a lo que él se refiere como tal parte, dando cuenta de su composición y su creación

CRIADO. Es que tengo miedo. [...]

AUTOR. [...] No es nada. Ya lo verá. Unas gasas y unos telones pintados. (GARCÍA LORCA, 2012: 743)

mientras lo real no solo le es indiferente, sino que, incluso, se siente con capacidad para superar todo tipo de adversidades “CRIADO. Tengo que ser agradable a los parroquianos. [...] ¿Qué miedo voy a tener de un niño y de un pavo?”(GARCÍA LORCA; 2012: 742), las más atroces. Obsérvese cómo en ese punto entra en juego lo siniestro tanto en el uno como en el otro ámbitos de la vida.

La farsa previamente aludida se ve representada en el personaje de la Actriz, de quien el Autor no se fía por su capacidad de representación y cuyas frases, hasta las más hermosas, suenan huecas, carentes de profundidad, de sentimiento:

ACTRIZ. [...] Si no veo la salida del sol [...] y no corro por la hierba con los pies descalzos, es solo por seguirte y estar contigo en estos sótanos.

AUTOR. [...] ¿Dónde has aprendido esa frase? ¿En qué obra la dices?” (GARCÍA LORCA, 2012: 744).

Porque el Autor, protagonista de nuestra obra, se parece mucho al autor de la misma: Lo que pretende es darse a entender por medio del sentimiento es ese abrimiento de venas, ese movimiento de corazón a corazón... ¿cuántos pueden entenderle? Esa incapacidad de comunicación sobrevenida del fallo de uno de los elementos intervinientes (en este caso el receptor, dado que el emisor trata por todos los medios posibles -y los

imposibles- de hacerse entender) predisponen al protagonista de nuestra obra a una amargura que se refleja en su parlamento.

Esa amargura dará lugar al ámbito de lo siniestro imperante en la pieza.

Para abordarlo vamos a partir de una base sencilla; en este caso, en lugar de agrupar en motivos los ejemplos de la tesis que sostenemos, esta es, que *Comedia sin Título*, al igual que *El Público* y que *Así que pasen Cinco Años* se fundamenta en lo siniestro como cruz de guía (Rosanna Vitale las denomina “trilogía del teatro en el teatro”; ver GÓMEZ TORRES, 2005), vamos a seguir un orden riguroso de aparición en la obra objeto de nuestro estudio dando cuenta de cada uno de ellos y desarrollándolos basándonos en lo que ocultan más que en lo que muestran, con absoluto rigor.

Así:

“AUTOR [...] No voy a levantar el telón para alegrar al público” (GARCÍA LORCA, 2012:737) donde se nos da cuenta de que el teatro no es un mero entretenimiento, sino que es un lugar de denuncia. Pero la denuncia no tiene por qué no ser alegre, de hecho, ¿qué hay más alegre que el tener la oportunidad de sentir lo que nos rodea, que el estar capacitados para ver (y no solo mediante los ojos) lo que interactúa con nosotros? La amargura viene cuando ese descubrimiento se nos hace por apelación a una parte de nuestro inconsciente que somos incapaces de controlar, pues se halla más bien en el ámbito de lo instintivo, de lo que de instintivo perdura en los seres racionalmente animalizados...

Es por ello que Autor se justifica en su parlamento alegando que “con [...] sus cinco sentidos [...] va a tener [...] el sentimiento de enseñaros [...] un pequeño rincón de realidad” (GARCÍA LORCA, 2012: 737) donde podemos observar cómo Federico deja de lado lo que platónicamente podríamos llamar el alma racional, para apelar a la irascible y a la sensitiva; obvia lo mental para comunicar con el corazón... A fin de cuentas, el

poner de manifiesto que son los sentidos los que necesita hacer entrar en juego, desde la honradez que demarca el que él mismo sea el primero en ofrecer los suyos, prepara al público para que suelte su artificioso (por artificial) amaneramiento, su manierismo a fin de cuentas, para entrar en el mundo de esa realidad donde “nada es inventado. Ángeles, sombras, voces, lirras de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como [...] el cáncer latente” (GARCÍA LORCA, 2012: 737).

Es en este punto donde nos avisa de que aquello que parece ficticio es real, y para dar cuenta de esa realidad, nos expone algo tan tangible, tan real por irremediable, tan descarnadamente presente con cierta recurrencia en la obra lorquiana (véase *Poeta en Nueva York*) como pueda ser el cáncer que se convierte en siniestro por ser tan amenazador a la vez que tan cercano y lejano a un tiempo.

Y es esa siniestralidad de lo cercano la que reverbera en aquello que pareciera soñado, aquello de lo que cada quien tiene su experiencia personal que se forja por medio de sus vivencias; aquello que, al acercarse de un modo tan descarnado cobra un cariz de tétrico en tanto en cuanto se vuelve presente en todas las conciencias que lo conocen, en todas las mentes que en ocasiones lo han visto, lo han sentido... poniendo en funcionamiento todo el sistema nervioso, haciendo que la receptividad se produzca.

El hombre tiene miedo y un recurso bastante utilizado es echar al olvido la causa del mismo para evitar el desenlace fatal conducente a la locura... En este caso el Autor está clamando a la misma, la llama de un modo insistente, porque solo mediatizados por ella los espectadores, el hombre, serán capaces de ser conscientes más por fuerza que de grado de aquello que les rodea: “el poeta os hace una encerrona porque quiere [...] conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver” (GARCÍA LORCA, 2012: 737).

Es al escéptico a quien el Autor quiere demostrar la existencia de lo circundante, y precisamente del mismo modo, con aquello que no agrada pero que es necesario sentir, con aquello que molesta y crea una sensación extraña pero imperiosa: con el enfrentamiento cara a cara con la muerte.

Pero no será esta una muerte que sobreviene para sumir a la humanidad en un estado plácido, sino que será la Muerte personificada, con la siniestralidad de aquello que sabemos que es pero que trata de engañarnos en forma de trampantojo, aquello que provoca pavor: “¿por qué tenéis miedo a la muerte?” (GARCÍA LORCA, 2012: 737), dirá Autor, cuando su verdadera pregunta no es otra que: ¿por qué os asusta que se os muestre lo que ha de venir?, ¿por qué os asusta lo que hay a vuestro alrededor? Es por eso por lo que el poeta se acerca aún más a lo descarnado, va entrando en materia hablando de personas muertas, personas a las que en vida no se las ha hecho felices y que, tras su muerte, duelen tanto, que por ellas se es capaz de dar “hasta los ojos, por volver a oír las dulces voces desaparecidas” (GARCÍA LORCA, 2012: 737) donde se ponen en juego dos sentidos, se intercambia el uno por el otro, retrotrayendo al mundo de lo siniestro en el momento en que se observa en las mientes la imagen en todo su esplendor, seres con las cuencas vacías oyendo las voces de los muertos...

Y a la muerte sigue invocando cuando dice: “sigue llamando [...] en espera de nuevos ahogados” (GARCÍA LORCA, 2012: 738), donde, a pesar de que se esté hablando del mar -“yo prefiero el olor del mar” (GARCÍA LORCA, 2012: 738)-, lugar en que la muerte se produce por ahogamiento, el pensar en el advenimiento de estos desdichados, demudados por los estragos que en ellos causa este tipo de muerte nos lleva a la imagen más siniestra que imaginarse pueda.

De pronto, la aparición inexplicable del que denominaremos “hombre-lobo”, pues no posee nombre; de un modo tan impulsivo, “aparece corriendo [...] un Hombre [...]. Lleva una cabeza de lobo. Da dos saltos y cae en medio de la escena” (GARCÍA LORCA, 2012: 739), que no hace sino sobresaltar, y es ese carácter híbrido (no hemos de olvidar que lo siniestro refuerza sus tintes en el momento en que las cosas no humanas toman comportamientos humanos, como dice la profesora Alonso Valero) el que hace que el espectador se interrogue acerca del posible significado alegórico de su aparición.

Frente a esto existen dos soluciones, la más cómoda, consistente en pasarlo por alto y encontrar una posible explicación en una forzada pertenencia al teatro del absurdo; y otra más costosa, pero también más acertada, con la inclusión de la instancia en el terreno de una simbología que está por explicar. Cuando al hacer al lector/espectador focalizar su atención sobre ese cuerpo licantrópico, que una voz diga: “¡Lorenzo! ¡Lorenzo mío!” (GARCÍA LORCA, 2012: 739), el pulso de aquel que ha entrado en el ámbito en gestación de lo siniestro, no tiene menos que estremecerse. El porqué es simple: por una parte se halla el observar que la animalidad del ser es menor que su humanidad; por otra, tenemos ese no venir a cuento de unas palabras que se pronuncian con tanto ímpetu y a las que se les hace caso omiso, que no pueden menos que sorprender y (re)mover en los adentros del corazón de aquellos que viven la representación en cuanto a la premisa que vengo indicando, la de lo siniestro.

Tras estos prolegómenos, Autor, en una discusión con Espectador 1º, va a ir al grano sobre lo que a los lectores/espectadores de la tragedia (que no habría otro nombre más acertado para denominar la obra que nos ocupa) les viene interesando por ser el meollo de la cuestión, esto es, las intenciones del Autor: “usted tiene miedo. Sabe [...] que yo quiero echar abajo las paredes para que sintamos llorar o asesinar o roncar con los vientres podridos a los que están fuera” (GARCÍA LORCA, 2012: 739). Obsérvese el

verbo personal empleado: *sentir*. Por una parte hemos de decir que es el verbo que alude a la audición, sobre todo en algunos pueblos de Andalucía; pero por otra no hemos de pasar por alto el afán lorquiano (reflejado por medio de Autor en este caso, pero en otros por otros personajes, con lo cual podemos decir que es una intención recurrente) de apelar a los sentidos, en un continuo juego de traslación entre ellos.

Es por ello que cuando alude a la realidad, hace referencia a la muerte como marca pura de la existencia (a fin de cuentas es por su existencia por la que podemos estar vivos y por la que somos seres sensitivos): “La realidad. [...] La madera de los ataúdes de todos los que estamos en la sala está ya cortada [...] y [...] quizá uno [...] se puede llenar esta madrugada [...] a poco de salir de este [...] lugar” (GARCÍA LORCA, 2012: 740). Donde el poner tan en evidencia la muerte, por medio de aquello que la hace pavorosa que es la alusión al cementerio y a la última morada (caja de madera) le da unos tintes de sobrenaturalidad a algo tan inevitable que acaba por resultar terrorífico.

Un punto a resaltar dentro del ámbito de lo siniestro, lo encontramos en un momento en que Autor se acerca tanto a la vida real (fuera de la realidad ficcional que encontramos en el teatro) que produce más miedo que hablar de la muerte: “se callan su verdadera angustia. Por eso yo no quiero actores, sino hombres de carne” (GARCÍA LORCA, 2012: 740) que son aquellos que, mediante su angustia, pueden transmitírsela a los demás; aquellos que, desgarradoramente, van a mostrar la parte siniestra de la cotidianidad, que estriba, entre otras cosas, en no aceptarla y tratar de enmascararla. De ahí es de donde pasa a dar cuenta de la cruda realidad de la pobreza y la miseria que están a la orden del día, y las que no causan otra cosa que malestar, en lugar de observar el problema existente tras ellas: “una mujer murió [...]. Sus dos niños [...] jugaban con las manos de la muerta [...]. Cuando llegó la noche, los niños descubrieron los senos de la muerta y se durmieron sobre ellos” (GARCÍA LORCA, 2012: 740) a lo que la reacción

es: “ESPECTADORA 1ª. [...] ¡Qué horror! ¡Ay, qué desagradable!” (GARCÍA LORCA, 2012: 741) donde podemos observar cómo frente a un hecho totalmente siniestro, la primera reacción sí es la correcta, la de sentirse horrorizada, pero es al no dar rienda suelta a su sentimiento de lo siniestro cuando observa que la suya es una recepción desagradable.

Llegados a este punto, se vuelve a oír la voz diciendo: “¡Lorenzo! ¡Lorenzo mío!”(GARCÍA LORCA, 2012: 741), a lo que un verdadero entendido en lo que Autor quiere demostrar, alguien a quien “interesa mucho su experiencia” (GARCÍA LORCA, 2012: 741) repone: “JOVEN. [...] Esa voz que ha sonado [...] me conmueve [...] más que una verdadera voz de agonía” (GARCÍA LORCA, 2012: 741); de donde se puede colegir de nuevo la idea de lo siniestro no expresado por no ser entendido, por su inteligibilidad ante los tres tipos de receptores que venimos (y seguiremos) observando: de un lado el Espectador, con su negación ante las sensaciones, entre ellas el sentimiento puramente sensitivo de la siniestralidad; de otro el Joven, con su interés por lo que acontece en el teatro, pero sin poder evitar la comparación con lo que sucede fuera del mismo, observando que lo de dentro le mueve más que lo real; finalmente, tenemos al Criado, quien observa con atención, pero se ve más atraído por la vida cotidiana.

Será este mismo personaje quien, como si de un niño se tratase, hablará de lo siniestro teatral por formar parte de, si bien inofensivo, ese mundo de ensueño del que se ha hablado más arriba, en el que caben ingentes e incontrolables posibilidades. Mundo de lo onírico denostable y denostado por lo mismo:

CRIADO. [...] Estaba [...] oscuro y tropecé con unos pescadores que cantaban con unos peces de plomo en la cabeza. Después se me cayeron unas gasas encima [...] y un viejo me dijo que era la niebla. Yo no estoy acostumbrado y he pasado miedo

AUTOR. Miedo de las cosas pintadas (GARCÍA LORCA, 2012: 741).

Donde podemos ver cómo se crea una atmósfera que propicia la situación: el mero hecho de los juegos de luces o la ausencia total de la misma, favorecen el ilusionismo y la desorientación, lo que dan lugar al desbordamiento de la imaginación. Por otra parte, la imagen de la canción en medio de la oscuridad, es algo que siempre se ha utilizado, si es uno el que la canta, como recurso para salvar el miedo, pero si esta es cantada por terceras personas, lo que hace es acrecentarlo. Además la figura grotesca de que los pescadores llevasen algo tan fuera de lugar como un pez de plomo en la cabeza da lugar al más terrible pavor. Después de esto la sorpresa inesperada de la aparición de algo que no se sabe qué es, pero cuya textura provoca escalofríos por su movilidad y su falta de contundencia. De ahí el miedo que alega haber pasado el Criado que se ha encontrado frente por frente con su inconsciente, lugar que, a fin de cuentas, percibe lo siniestro del modo más prístino.

El Autor se escandaliza con la coyuntura, pues él pone todo su afán en dar cuenta de que lo verdaderamente siniestro se encuentra fuera, pertenece al día a día y es algo que no todo el mundo es capaz de constatar.

Corroborando lo que dice Autor, comienza a hablar Criado de las experiencias de su vida cotidiana, experiencias que de crueles rayan en la locura; locura esta que entra en el reinado de lo siniestro. Las experiencias mencionadas son las acontecidas en un bar en el que sirve, con los borrachos que lo frecuentan:

CRIADO. [...] llevaron un niño y un [...] pavo y jugaron para ver cuál se emborrachaba antes. [...] Se emborrachó antes el niño y se daba con la cabeza por las paredes. Al pavo le cortaron luego la cabeza con una *gillete* [sic]. [...] ¿Qué miedo voy a tener de un niño y de un pavo? Cuando le

cortaban la cabeza, todavía le echaban por el pico abierto una copa de anís. Tardaron casi media hora porque la *gilette* [sic] estaba mellada (GARCÍA LORCA, 2012: 741-742)

donde se observa lo tétrico en todos los aspectos: el primero en la crueldad, el segundo en la tortura, el tercero en los procedimientos seudogore... pero a Criado solo le causa risa:

CRIADO: [...] Todavía me río de recordarlo [...] el violín [...] Era un gato crucificado [...] sobre una tabla de lavar, el arco [...] un gran manojo de zarzas, y al pasarlas sobre el animalito éste daba grandes maullidos, que servían de música para el baile de dos mujeres [...] vestidas [...] de Pierrot y [...] de Colombina. (GARCÍA LORCA, 2012: 742).

Esta imagen retrotrae a los hechizos de las brujas, en este caso la brujería emparentada con la *Commedia dell'Arte* y los bailes endiablados. La crucifixión de un gato tiene algo de aquelárrico, y el baile reminiscencias de ritual báquico. No obstante Criado se asusta del teatro (un teatro vacío es bastante tétrico) y más sabiendo el largo periplo que tiene que hacer, en el que hay que entrar a izquierdas (obsérvense los tintes que conlleva el siniestro lado): “AUTOR. Siga el pasillo, a la izquierda al fondo levante la cortina, cruce el salón de ensayos y por una escalera llegará a la calle” (GARCÍA LORCA, 2012: 743). La cortina también actúa como elemento ocultador, y detrás de ella la segura existencia de algo que no se sabe qué puede ser hace crecer las vacilaciones del hombre:

CRIADO. Es que tengo miedo. He de saltar por la niebla que está en el suelo [...]. AUTOR. [...] No es nada. [...] Unas gasas y unos telones pintados.

CRIADO. Sí, sí, pero parecen de verdad.

AUTOR. ¿Y si lo fueran?

CRIADO. [...] con dispararles un tiro... (GARCÍA LORCA, 2012: 743).

Este diálogo no tiene desperdicio. Mediante él podemos corroborar lo anteriormente esgrimido acerca de la diferenciación entre realidad y fantasía realizada por el Criado, donde es esta la que asusta, frente a aquella que, siendo más cruda, al menos no escapa a su control pues se halla en el ámbito de lo cotidiano. Llegados a este punto recordemos, como ya apuntamos en otro momento de este trabajo, que lo siniestro no viene dado tanto por la instancia en sí, como por el control que el que la tiene ante sus ojos tenga sobre ella.

Tras estas premisas aparece un nuevo personaje, la Actriz, quien dará cuenta de su amor por el Autor, aunque este no crea nada porque estime que no se trata sino de una nueva representación por parte de la mujer. En su parlamento observamos que se comporta, bien de un modo sobreactuado, bien dando rienda suelta a una locura interna que la lleva a desenvolverse con unos diálogos un tanto extraños. Es precisamente la poca conexión existente entre sus palabras la que nos da qué pensar y hace que el espectador interesado por el tema que nos ocupa, comience a hacer girar sus engranajes de un modo desaforado:

ACTRIZ. [...] Yo estoy [...] sola y sin embargo me llevas en cada ojo diferente y pequeña. Si la nieve huye del fuego, ¿cómo puedes llevar tus dientes [...] dentro de esas brasas de tus labios? ¡Mentira! Me gustaría que fueras un caballo gris [...]. No, no... (GARCÍA LORCA, 2012: 745).

Donde la última negación doble cobra importancia precisamente por el hecho de serlo y por aparecer en posición final, de donde se colige que niega todo lo anteriormente dicho.

En ese caso se observa cómo ella misma se da cuenta de que su parlamento no tiene sentido.

Lo siniestro en este punto se manifiesta en la entrada en escena de un personaje que no está en sus cabales, un personaje del que, por lo tanto, no sabemos su reacción; un personaje peligroso, a fin de cuentas, pues, aunque inofensivo, se escapa al control del espectador. Un personaje, en fin, peculiar en el que vemos reflejada la cara no tan amable del amor. Un amor que se regodea en ensuciarse, donde se unen las dos acepciones de la palabra romanticismo:

ACTRIZ. [...] me gusta [...] los arrabales sucios y la choza del pastor [...]. ¿Es que yo no puedo ser mujer fea, de las que tú buscas, criatura leprosa [...]? ¡Si vieras cómo me gustaría morir en un hospital contigo! (GARCÍA LORCA, 2012: 745)

así volverá a desconcertarnos con los finales de sus parlamentos.

La alusión a la muerte en un hospital representa lo contrario a la muerte romántica, pues en él se supone que se emplean todos los medios para evitarla, pero por otra parte rememora el sacrificio redentor representado en *El Público* con Desnudo Rojo, lo cual nos llevaría por el camino del suicidio, caso de producirse observaríamos cómo, de nuevo no es el amor el que triunfe por encima de la muerte, sino que en este caso sería la locura la que lo hiciese.

El modo de proyectar el personaje Actriz en escena nos dice mucho de su desequilibrio y mucho más cuando aparece vestida de Lady Macbeth, nombre que para las gentes de teatro atrae la mala suerte, no es nombrable en las tablas, y se obvia su representación por no aludir al mal fario. Cuando lo hace observa cómo “ahora me tienes miedo”, dado que su vestimenta tiene unas connotaciones que es imposible eludir, además

de “Porque soy hermosa, porque vivo siempre, porque estoy harta de sangre” (GARCÍA LORCA, 2012: 746) donde observamos una oración trimembre en la que se da cuenta de los motivos del miedo del Autor:

Por una parte miedo a lo bello, como embriagador de los sentidos; como instancia capaz de extraer de una persona sus más bajos instintos con el fin de conseguirlo, de hacer que el sujeto salga fuera de sí, que pierda el control de sí mismo, que se convierta en otro. Por otra a la eternidad, dado que es algo que escapa al control de todas las mentes humanas y que hace vulnerable al que se encuentra al lado pues observa que en ningún momento puede ocasionar daño alguno en el ente de marras, con lo que, de nuevo, se siente controlado por este.

Finalmente la alusión al hartazgo de sangre, que hace pensar en la muerte. Encontrarse con este personaje puede significar el hacerlo con la muerte, y mirarla cara a cara siempre ha asustado. Esto se corrobora en: “ACTRIZ. [...] Han dado luz de luna y quiero hacerte la escena final” (GARCÍA LORCA, 2012: 746) donde observamos un símbolo lorquiano muy claro, que es el de la luna relacionada con la muerte, y la alusión al final de la vida, que a fin de cuentas es teatro.

La frase es de una claridad enervante, y lo es porque lo siniestro, lo tético, no sólo se encuentra en instancias que pertenecen al ámbito de lo sobrenatural, sino que también está en las cosas más cotidianas, sobre todo en aquellas susceptibles de doble interpretación, por poseer doble sentido.

Llegados a este punto, el Autor acusa el golpe y pide a los electricistas que “¡Tengan la bondad de dar más luz y levantar esos telones!”, donde veríamos la luz como elemento disipador de las tinieblas, que son el medio propicio para desarrollarse lo siniestro. Pero la luz no aparece “¿Me han oído?” y el personaje femenino impera sobre el protagonista: “¡Silencio! Me has de amar por fuerza.” (GARCÍA LORCA, 2012: 746).

Para pasar a hablar de la sangre en términos vampíricos: Si tenemos en cuenta que esta puede denominarse licor de vida, observamos como la Actriz es personificación de la Muerte, pues quiere beberlo todo: “La sangre que cae en la tierra se convierte en lodo. [...] Pero si cae sobre una copa [...] se convierte en el vino de más rico paladar”. (GARCÍA LORCA, 2012: 746).

De aparición recurrente en el teatro lorquiano, tanto en los dramas de la Trilogía de la Tierra como en el mal llamado “Teatro Imposible”, observamos la figura del leñador relacionada con la muerte (y, por tanto, con la luna).

Un personaje que no debiera tener tintes siniestros, sin embargo los tiene de entrada por su apariencia: “*un Leñador con la cara completamente blanca, un haz de leña al hombro y un farolito en la mano*” (GARCÍA LORCA, 2012: 748); su cara, reflejo de la muerte; su disposición con el haz de leña que trata de otorgar normalidad a una circunstancia que, por ello, se hace más anormal si cabe; su farol, como única luz que ilumina el bosque en la noche, con semejanza de fuego fatuo, está imbuido de lleno en el terreno que nos ocupa. Pero no es solo la apariencia del mismo lo que hace que, al espectador avisado, se le ponga el vello de punta, sino que la cancioncilla que canta, esa “que quizá no me dejarán cantar nunca más” (GARCÍA LORCA, 2012: 749), donde el ‘nunca’ cobra una fuerza tremenda por dar cuenta de eternidad privativa, eternidad que supera la muerte:

Un nardo puede ser escarcha o nieve.
El cielo de la noche, un palo [sic] roto.
Que cante la cigarra o gima el viento,
lo importante es el sueño de los ojos.
[...] El aire es para mí luna de octubre [...].
Los hombres dormirán. Las hierbas mueren.

¡Solo vive la plata de mi anillo!
Tú, que estás bajo el agua, ¡sigue siempre!
Los húmedos *miosotis* tienen frío.
Aunque la sangre tiña los tejados,
no manchará la luz de mi vestido.”

(GARCÍA LORCA, 2012: 748-749).

Como ya he mencionado en diferentes ocasiones, en las canciones del teatro de Lorca, está el meollo de lo siniestro. De todos es sabido, como antes apunté, que la música es el mayor elemento expresivo de sentimientos; la palabra también lo es, aunque sin la belleza de aquella.

En el caso de las canciones, se juntan los dos elementos formando un tándem que no tiene desperdicio. La sensación que pueden producir es de consoladora ayuda para espantar el miedo, o, por el contrario, de atracción del mismo.

En este caso, como no disponemos de la música, con solo observar las palabras podemos dar cuenta de que esta pequeña pieza está introduciéndonos de lleno en el ámbito de lo siniestro:

Las metamorfosis que presenta no son controlables por el hombre, además en el caso del nardo sus posibilidades se multiplican.

Que esté roto el paño (en el texto hay una errata, pues escribe *palo* por *pañó*) que representa la noche no muestra sino que la decrepitud hace estragos en todos los elementos, incluso en uno en principio impercedero, como puede ser el cielo. Esa inexorabilidad del paso del tiempo, cuando menos causa estupor y expectación en el receptor, pues si algo eterno como el cielo sufre estragos, ¿qué tanto no harán los seres vivos?

Eso se corrobora en las siguientes frases: todo muere, lo único que permanece es el metal sin vida. Que se aluda al anillo en su circularidad y posibilidad de giro, no es un tema baladí; es un elemento que nos imbuye en una sensación de infinitud de la que se está dando cuenta ser finita por medio del ajarse el cielo. Es maravillosamente pavoroso, sobre todo porque en ello se implica lo desconocido del destino.

De nuevo la eternidad en el llamamiento del Leñador a la permanencia en el medio acuático de ese “tú” al que alude, del que podemos pensar ser el nonato en el vientre de la madre; evitar el nacimiento porque no hay otro lugar donde mejor pueda encontrarse, pero... ¿Hasta qué punto un embarazo eterno no es un elemento rayano en la pesadilla?

Por último, el Leñador da cuenta de su sobrenaturalidad en el momento en el que observa cómo él no será salpicado por aquello que mueve al mundo. Pero no hay que confundirse con “la luz de mi vestido”(GARCÍA LORCA, 2012: 749), porque en este caso la luz no ha de ser sinónimo de disipación de niebla y por tanto tranquilidad, sino que más bien se refiere a lo inmaculado por superior, si bien inquietante por el mero hecho de serlo.

Posteriormente se alude a los estragos de los movimientos incontrolados (en este caso ejemplificados en una revolución) donde se dice:

ESPECTADOR 2º. [...] sacaron los ojos a trescientos niños, algunos de pecho. [...] Un periodista [...] para prueba, se trajo dos ojos azules, vivos, que enseñaba a todo el mundo, dentro de una cajita de laca (GARCÍA LORCA, 2012: 750).

Donde podemos observar cómo el regodearse en los detalles (“ojos azules”, “cajita de laca”) acentúa la sensación de incomodidad que produce el parlamento; que los ojos permanezcan vivos tras su disección nos lleva a aquello que venimos apuntando de la vida otorgada a lo inerte, uno de los principales motivos de la sensación de malestar que produce lo tétrico; que se especifique la juventud de las víctimas no hace sino recrearse en el aspecto más terrible, en aquel que (con)mueve al espectador. No hay que dejar de lado que este elemento en ya aparece en el cuento de E.T.A Hoffman *El hombre de la arena*, al que alude Freud como paradigma de lo siniestro, pues uno de los mayores miedos que él constataba en su consulta era el de la mutilación y sobre todo, la de los ojos.

Esta sensación de desasosiego que nos inunda durante toda la obra se ve acentuada en el final de la misma cuando se utiliza en tres ocasiones seguidas el mismo parlamento:

VOZ. ¡El fuego!

VOZ. [...] ¡El fuego!

AUTOR. [...] ¡Y el fuego!. (GARCÍA LORCA, 2012: 754).

La trimembralidad de la circunstancia nos hace pensar en las invocaciones realizadas a los seres sobrenaturales; es ritualizante. Que el elemento traído a colación no sea otro que el fuego, también da mucho que pensar, porque no solo es destructor, sino que puede entenderse como purificador, si bien, los estragos que produce, son incontrolables una vez desatado.

Para finalizar entramos en el paroxismo de incomodidad cuando tenemos en cuenta que no es otra cosa que una llamada sin respuesta lo que nos encontramos ante nosotros. Pero lo terrible de esta apelación no es que no sea contestada, sino el cambio en

el tono: “ACTRIZ. (*Entrando, en voz alta*) ¡Lorenzo! (*En voz baja y temblando*) ¡Lorenzo!” (GARCÍA LORCA, 2012: 754).

Un cambio de tono en una actriz que observamos irreductible en su parlamento. Alguien a quien tampoco salpican los males posibles. Que reaccione de este modo, con miedo asimismo, deja el corazón en un hilo al espectador, que no encuentra, como ya avisara el poeta por medio del Autor, no solo consuelo, sino incluso solución en esta obra, consiguiéndolo exclusivamente en la más pura anticipación a lo siniestro, pues es aquello que habla sin hablar, que dice sin decir, aquello que mueve y conmueve por el mero deseo de hacerlo.

Si bien es verdad que, entre las premisas necesarias para la consecución de los objetivos planteados, ha de encontrarse una disposición del público a tomar todo aquello que se le va a ofrecer en esas cuatro paredes del teatro, dentro de las tres que pertenecen a la escena.

Simplemente hay que dejarse llevar por el camino, teniendo en cuenta que no se pueden cerrar los ojos, hay que estar alerta, porque cuando uno menos se lo espera, se ve iluminado por una luz que alumbra un camino equivocado, o le ve la cara a la luna...

ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Es en el director sobre quien recae la responsabilidad

de transferir el vértigo del texto lorquiano.

Francisco Ortuño

Estética de la Recepción o *Rezeptionsästhetik*, es el nombre que recibe una corriente de estudio, de orígenes alemanes, que se basa en considerar como objeto de investigación y análisis no solo el texto, sino también cómo este es asimilado y qué respuesta obtiene por parte de los receptores y espectadores (caso de las puestas en escena). Heredero del *New Criticism*, de mediados del siglo XX, esta “teoría que [...] toma[...] por objeto la relación entre texto y lector” (ROTHE, 1987: 13), sigue sus premisas en tanto en cuanto a la consideración de la obra de arte en su inmanencia, sin preocuparse de corrientes estéticas. Su primera aparición la observamos

en una obra de 1971, *La actual ciencia alemana*, donde encontramos dos de los que se podrían denominar “trabajos [...] fundacionales” (MAYORAL, 1987: 7).

Para hablar de Estética de la recepción hay que prestar atención a muy diversas instancias, siempre sin perder de vista que el eje fundamental de este ámbito de estudio es el receptor, el proceso de recepción y los recursos utilizados para que la recepción pueda producirse. Pues como dice Jauss, el análisis ha de llevarse a cabo en cuanto al “*efecto* [...] condicionado por el texto, y la *recepción* [los subrayados son del autor] como elemento de esa [...] concretización [sic]” (1987: 77).

Algunos autores, al expedir el elemento comunicativo (léase obra de arte, más concretamente texto, nuestro objeto de estudio) prestan atención al modo de conseguir que su texto pueda ser recibido por un mayor número de personas. Por otra parte, el ir dejando huecos a completar por el supuesto receptor da una mayor amplitud y libertad a la hora de dejar indeterminado el receptor ideal. Porque como dice Maurer, no se trata de pensar en el lector solo como receptor, sino que hay que contar con un proceso activo que se lleva a cabo con el rellenado de esos huecos. Así, “tiene que ser considerado como co-creador” (1987: 264), desde el momento en que decide cómo leer la obra y, sobre todo, cómo interpretarla; ya que se podría decir, con Iser, que se establece un juego, el juego de la creación, donde el texto en cuestión hace las veces de “reglas de juego” (ISER, 1989b: 150). Pero este no es un juego cualquiera, es la facultad de dar vida a un texto determinado. Esta creación que se ha llevado a cabo, este texto, “se abre a la vida sólo cuando es leído” (ISER, 1989a: 133). Y esto es por el hecho de que, en el momento en que es recibido por el lector, cumple su función comunicativa que es, a fin de cuentas, su razón de ser.

Es por todo esto que se plantean las distintas posibilidades en torno al texto, posibilidades de carácter extratextual pues, como nos recuerda Rothe, no solo el emisor piensa en un posible receptor, sino que condiciona al mismo por el hecho de ser quien es (gustos, aversiones...) y con ello también el hecho de que diferentes escritos que de otra manera no serían considerados, pasan a formar parte del haber literario de un escritor determinado, por ejemplo la correspondencia en el caso de Federico, o diarios y libretas de anotaciones en otros casos; por otra parte el reconocimiento público también influye en el éxito del texto: si se trata de un clásico o de una obra de culto se recibirá con una predisposición diferente a si nos encontramos ante la *opera prima* de un autor novel.

Todo esto cobra importancia pues “la cuestión no es ya saber según qué reglas [...] ha sido producido un texto, sino de qué manera y bajo qué condiciones se efectúa la recepción” (ROTHER, 1987: 16).

Hasta aquí hemos tratado el fenómeno de la recepción siguiendo las teorías de la Estética de la Recepción aplicadas a la obra literaria en general. Obsérvese que he estado refiriéndome constantemente a *texto y lector*, pero en su lugar, podría haber utilizado las palabras *obra y receptor*, pues la recepción no solo se produce con una lectura individual y ante textos. Es por eso que se hace necesario pasar a detallarlo en el terreno que nos ocupa en este estudio: la obra teatral.

Como he señalado arriba, en el hecho teatral, entre el primer emisor (autor de la obra) y último receptor (espectador) se da una mediatización que viene llevada a cabo por la lectura del director escénico, la transmisión a su compañía para que el mensaje se emita del modo en que él desea y la recreación por parte de esta, de dicho mensaje. Pues “una obra teatral no se concreta en lo que un director imagina [...] intervienen los actores [...] [y] la parte ‘técnica’” (BERNÁRDEZ, 1998: 230).

Anteriormente lo habíamos presentado como caso cuando menos reseñable, lamentándonos, en ocasiones, de la existencia de esa mediatización que funciona a modo de “teléfono escacharrado” y no permite que se llegue a alcanzar un nivel óptimo de claridad, por mucho que así se pretenda.

En este caso, hablando de la recepción, poco o nada nos importa que exista esa mediatización, pues a pesar de que se también se considere la obra, no se convierte en un elemento opresor al que hay que ser fiel so pena de errar en la interpretación. El motivo por el que sucede esto es porque nos vamos a fijar en el receptor. Y este receptor/espectador, como señalé, también hace las veces de coautor, por tanto es muy interesante lo que Bernárdez denomina la “Semiótica de las pasiones”, que se basa en el espectador y su experiencia a la hora de estudiar el fenómeno teatral ya que “el teatro es un ‘estar presente’ y [...] contribuir con las propias emociones a crear la obra” (BERNÁRDEZ, 1998: 231- 232).

Y para aludir a estas pasiones, para despertarlas y hacer que el proceso comunicativo se lleve a término, Federico empleaba diversas técnicas, entre ellas el uso del recurso del metateatro para introducir al espectador como “un modelo de *receptor implícito* [el subrayado es de los autores] capaz de participar en el [...] juego que el artista propone” (SERRANO y DE PACO, 1999: 231- 232).

La autoridad máxima en toda puesta en escena corresponde sin duda al director escénico, pero eso no significa que su lectura sea la única posible, ni siquiera la mejor de todas las posibles sino una de tantas que se actualizará en la representación, cerrando el paradigma de las otras posibilidades existentes. (Ver ISER, 1989b). Sobre esta circunstancia se han dado controversias, pues si nos encontramos ante una versión por parte de una compañía teatral que se caracteriza por tener elementos pertenecientes a la

época en la que se está representando; ¿tergiversará el universal de Lorca, y se basará en las modas dejando de lado la esencia?

No obstante, tergiversarse o no, es su visión la que ofrecerá al receptor quien puede venir con su lectura previa de casa, o puede no hacerlo, encontrándose en un estado virgen dispuesto a la recepción. Porque, como nos dice Ortuño, “La representación [...] implic[a] una lectura particular del texto” pero como no se considera el texto como un elemento encorsetador, sino que tiene tantas posibilidades como lectores, no se puede hablar de “una sola y verdadera puesta en escena” (ORTUÑO, 2014: 45). En este caso resulta muy interesante reseñar que Ortuño, cuando nos habla de este tema alude a los tiempos que corren, pues *in illo tempore* sí que se entendía que frente a una representación había sólo una posible manera de llegar a una ejecución perfecta, basada en la fidelidad al libreto y la mayor inteligibilidad posible extraída de ese acto de “reproducción”. Por tanto todas las representaciones de una misma obra eran comparables entre sí y comentables como “más o menos conseguidas” en relación con su adecuación a las directrices del autor. Hoy en día, por fortuna, han cambiado los paradigmas en la recepción y gracias a la corriente de la Estética de la Recepción que sentó las bases de lo que en nuestro tiempo manejamos, se han establecido unas directrices antes no tenidas en cuenta que han supuesto una notable evolución en el medio teatral, entre otros.

Hablando de las puestas en escena, si bien como apunté más arriba, existe más libertad a la hora de decidir cómo poner una obra en pie, la manera elegida tiene que respetar el mensaje que el autor quiere transmitir, que es, a fin de cuentas, el que el público espera recibir, y en el que radicará el éxito de la representación.

Cuando nos acercamos a un texto teatral, teniendo en cuenta siempre que está concebido para ser representado, no podemos dejar de lado que en él hay implícita una gran cantidad de mensajes que descifrar y la tarea se vuelve mucho más ardua para el

director escénico que tiene que descodificar el mensaje recibido y, después de haberlo asimilado, volver a codificarlo para remitirlo a un auditorio que, descodificando este nuevo mensaje ha de llegar a comprender lo que en un primer momento quiso decirse. Es por ello que Francisco Ortuño nos da cuenta de la dificultad del hecho, utilizando una referencia lorquiana: “querer atrapar [...] el duende que asiste al creador escénico [...] es una tarea [...] ambiciosa y [...] traidora, inasible”. Pero, como dice el profesor Sánchez Trigueros, las interpretaciones de los textos teatrales que dan lugar a representaciones hacen que estos se enriquezcan y hay que tenerlas en cuenta. El motivo no es otro que “la propia naturaleza espectacular del fenómeno teatral” (1999: 17). Y estas son las que van marcando la trayectoria de un profesional de las tablas quien irá adecuando sus puestas en escena a las exigencias del auditorio

Será el mismo profesor Sánchez Trigueros quien nos diga que “La puesta en escena puede entenderse como [...] actualización de una potencialidad que se halla en el texto” (2008: 75-76). Porque no podemos dejar de resaltar que, como dijimos más arriba, no existe una sola lectura posible, ni una sola aceptable, hay una multiplicidad de lecturas posibles y aceptables: tantas como lectores se enfrenten al texto. Precisamente las puestas en escena llegan al receptor mediatizadas por la lectura previa del director escénico o del grupo teatral, si en la compañía hay consenso sobre la interpretación de un texto previo al montaje. Con ellas vemos que se rellenarán ciertos huecos que el autor dejó para tal fin de la manera que se decida previamente a la representación, por tanto el espectador ya no tendrá la posibilidad de rellenarlos; pero, y esta es la maravilla de la riqueza espectacular del teatro, a su vez se abrirán nuevos huecos, dispuestos a ser llenados por el espectador. Estos huecos pueden haber sido creados, voluntaria o involuntariamente por el director de escena, o bien pueden corresponder a los que el autor dejara y que en la representación no han sido rellenados. Y es por esto que tendremos que decir que la obra no es completa

y, como nos dice Glass: “no existe” (2003: 94) hasta que es puesta en escena. Pero no podemos olvidar que esa existencia que cobra al verse representada, será en una de sus posibilidades, y no en otras. Aunque, como venimos diciendo, es factor necesarísimo el de la representación para que el fenómeno teatral se produzca. Si no hay puesta en escena, no hay teatro. Tendremos, eso sí, un texto con características dramáticas. Pero nada más (aunque nada menos).

Y ese prurito de teatralidad como espectáculo, esa necesidad de poner en pie un texto para hacerlo completo mueve a los receptores de la comunicación teatral a realizar una labor exegética.

Antes de proseguir, aclararemos que al hablar de “receptores” nos referimos a la circunstancia de que, si bien más arriba simplifiqué el hecho comunicativo, para ser exhaustivos hay que considerar al autor del texto teatral como emisor; al grupo de teatro con su director a la cabeza como primeros receptores (el director teatral será el primer receptor-emisor; después la compañía tendrá también la función de receptora-emisora), que se convertirán en emisores al llevar a la escena el libreto; y al público asistente en la sala como receptores finales. Y es esa labor exegética a la que se ve sometido el texto, de la que nos habla Patrice Pavis al referirse a que el teatro tiene “la intención de suscitar la exégesis” (1998: 397).

Exégesis teatral que no es una, sino múltiple dependiendo de cada lector/espectador. Esto se corrobora con la multiplicidad de puestas en escena válidas que, aunque pretendan ser la misma, no lo serán pues de representación a representación, ya habrán cambiado.

Lo que hasta ahora venimos viendo me lleva a referirme al concepto de *horizonte de expectativas*. Para hablar del horizonte de expectativas, primero hemos de establecer su origen.

Gadamer fue el primero que hizo alusión a ello, denominándolo “horizonte de preguntas”, y posteriormente Jauss lo definió como “horizonte de expectativas”.

Este término hace referencia al receptor, ya sea lector de una obra en privado, o público en una representación teatral. Dicho sujeto tiene una serie de ideas preconcebidas sobre lo que espera que la obra le ofrezca. Estas ideas vienen propiciadas por distintas circunstancias y es por ello por lo que harán que el “horizonte de expectativas” varíe de un receptor a otro. Los condicionantes son el momento anímico personal, el nivel cultural, la posición social, la concepción sobre el tema tratado y sobre el autor, y muchos más de carácter antropológico y socio-cultural que influyen en la idea previa que se tendrá de una obra.

Este horizonte de expectativas puede ir cambiando a medida que transcurre la obra pero en niveles mínimos, pues el receptor espera que se produzcan ciertos acontecimientos y “Cada nuevo correlato consiste [...] en intuiciones satisfechas y representaciones vacías” (ISER, 1989b: 151); de tal forma que si finalizada la lectura o visionado, las expectativas del receptor se ven cumplidas, dará lugar a una situación muy otra que si se ven frustradas: “En [...] caso de una defraudación [...] pueden ocurrir dos cosas: o [...] un cambio de comportamientos y de normas [...] o [...] un rechazo”. (ROTHER, 1987: 17).

Sin embargo, las diferencias entre lectores son destacables, pues, como ya dijimos arriba, cada lector estará condicionado por la situación histórico-socio-cultural que le haya tocado vivir. Por ello cada manifestación artística cobra una vida nueva y diferente según quien la esté interpretando; ese sujeto en su interpretación rellenará los huecos de cierta manera abriendo así una serie de posibilidades y cerrando otras que difieren, no por

causa de la obra sino de quien se está enfrentando a ella. Por lo tanto está claro que “las posibilidades semánticas de un texto siempre seguirán siendo más ricas que cualquier significado configurativo formado durante la lectura” (ISER, 1987: 230).

Porque existe una riqueza antes no descubierta y, con ello, la necesidad de dar cuenta del hecho que se produce cuando cada lector se enfrenta a la obra con sus circunstancias personales y culturales a la espalda mas, como señala Eco, “todo deleite será [...] personal y aceptará la obra en uno de sus aspectos posibles” (ECO, 1985: 137-138), el que el propio receptor alcance a ver.

A pesar de que cada receptor realice su propia lectura (léase en sentido abarcador) de los textos, ya se admite la pluralidad como parte del hecho de la recepción. Esto forma parte de la consideración de “la función social primaria de la experiencia estética” (JAUSS, 2002: 76) que se amplía con la visión inclusiva.

Pero no nos quedemos ahí. Podemos dar un paso más y asegurar que, si bien como venimos diciendo, la lectura varía de un receptor a otro, también lo hace en el mismo receptor cuando el factor tiempo, en su devenir, muestra su influencia. Así “lo escrito [...] puede ser leído dos, tres, cuatro, cien veces y cada lectura será distinta.” (MEYERHOLD, 1999: 109).

Esto es debido a lo que la profesora Grande Rosales denomina “desciframiento ilimitado” (GRANDE, 2005: 123), refiriéndose a las posibilidades de descodificación del mensaje recibido y a las interpretaciones que de esas descodificaciones se dan por parte de cada lector/receptor.

Y junto con el horizonte de expectativas del lector individual, hemos de considerar el horizonte de expectativas del receptor colectivo; de la masa. Esta instancia, aunque en un principio pueda resultar sorprendente, en cuanto que el hecho de esperar ver cumplidas

ciertas previsiones se concibe como íntimo, también se produce a nivel colectivo, y por tanto es necesario tenerla en cuenta.

En este caso se ponen en juego otras circunstancias, como son la de pertenencia a un grupo y la de aceptación en el mismo, dado que el teatro será, a fin de cuentas, “un ejercicio de grupo, experimentado por [...] una comunidad” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986: 12).

Y es por eso que surge la duda acerca de qué ocurre cuando nos encontramos ante una pluralidad de sujetos que actuarán como receptor; es decir, ¿qué sucede cuando una obra de teatro es puesta en escena ante un público?

La respuesta a esta circunstancia tan compleja es muy simple: cada integrante del público lleva consigo su carga cultural, social, histórica..., y cada representación teatral se actualiza en cada uno de los espectadores que la presenciaron. Por eso es, también, por lo que una obra, siendo la misma, nunca lo será; pero es que hay que tener en cuenta que, incluso, dentro de la misma obra teatral, de cara al fenómeno de la recepción, casi cada espectador estará viendo una representación completamente diferente, debido a esos huecos que cada uno rellenará a su manera. Pues el mensaje “*connotado* [el subrayado es del autor]” (BARTHES, 1986: 13) dependerá de todas las circunstancias que arriba he comentado.

Por todo esto, hay que darle la importancia que se merece: esto es, la de factor determinante en la recepción de una obra teatral. Esa presión de la masa que, sin apenas ser percibida, está actuando en el público. Así podremos considerar a dicho público de una manera colectiva, pero esto no significa que, en la siguiente representación, el respetable responda del mismo modo. Como han variado los individuos que la componen, la masa variará en su esencia, por tanto hay que tener en cuenta que no se puede hablar de un solo público, sino de diferentes públicos que asistirán a diferentes representaciones.

Así pues, tendremos que sustituir, como señala Zimmermann “la idea de un horizonte de expectativas homogéneo [...] por un modelo de *horizontes de expectativas* [el subrayado es del autor]” (1987: 45).

Porque, y esta circunstancia es muy importante, el público no puede ser considerado como una amalgama heterogénea de sujetos, sino como un conjunto homogéneo que, generalmente, actuará como tal y reaccionará adquiriendo un comportamiento de grupo. Lo que Ortuño denomina “*receptor múltiple* [el subrayado es del autor]” (2014: 173). Comportamiento que será diferente según los sujetos individuales de turno que formen dicha masa.

Pues, a fin de cuentas, como ya apuntamos, la representación teatral no deja de ser un proceso de comunicación.

Entender el teatro como un acto de comunicación es algo que hoy en día nos parece archiconocido y hasta banal, pero ha tenido que reinventarse y sufrir una evolución la forma de entender las representaciones teatrales para que se tenga en cuenta al espectador de nuevo. Pues, como nos dice Jauss, “se había ocupado ya la poética aristotélica de la estética del efecto” (1987: 61), pero con posterioridad no siempre se ha tenido en cuenta al espectador.

Y como en todo acto comunicativo, por muy preparados que estén el emisor y el mensaje, si al receptor no le llega, se puede decir que la comunicación se ha truncado, no se ha llevado a cabo, ha fallado. Y en este aspecto como dice María Fernanda Santiago, “El Teatro es un relación de miradas: la del autor, la del actor-personaje, la del espectador” (2005: 27).

Obsérvese cómo aquí Santiago da un paso más en la diferenciación común de Director-actor-público, incluyendo el personaje en este esquema. Esto es porque desde los ojos del

personaje representado por un buen actor que lo encarne en su totalidad, se ve la vida de una manera muy otra que desde los del propio actor. Para que esto se lleve bien a cabo, se ha de cumplir la premisa que nos dice el mismo Francisco Ortuño: “El *actor* [...] es un vínculo vivo entre el texto del *autor*, las orientaciones interpretativas del *director* y la recepción del *público* [los subrayados son del autor]” (ORTUÑO, 2014: 272).

Es por ese motivo que el director escénico ha de adaptarse a lo que venga, e ir modificando, si fuese necesario, para adecuar el mensaje de la representación al receptor, de tal manera que el acto comunicativo se lleve a cabo con éxito. Es así como “el juicio del público condiciona [...] la producción de los autores” (JAUSS, 1987: 73-74).

Sabemos que esta necesidad es conocida y los directores escénicos tratan de adecuarse a las circunstancias; Francisco Ortuño nos hace partícipes de su experiencia sobre un montaje teatral de *El público*:

Tuve en cuenta que el público era diferente cada día, que cada representación se interpretaba de forma distinta, que la recepción modificaría planteamientos en la interpretación actoral y me haría variar cosas (ORTUÑO, 2014: 358).

Así, las puestas en escena se ven condicionadas por sus receptores, por su público. Y esta circunstancia cobra muchísima importancia en lo que a la Estética de la Recepción se refiere. Esto es por la sencilla razón de que el éxito del fenómeno teatral se basa, sobre todo, en las puestas en escena, pues el número de lectores que por placer elige el género dramático es, en comparación, bastante menor que el de los que se decantan por otros géneros.

Hasta aquí he estado hablando del horizonte de expectativas en cuanto a lo que al público se refiere, qué es lo que el receptor espera de una obra (artística o literaria; teatral en el caso que nos ocupa). Pero este horizonte de expectativas no funciona únicamente de modo unilateral; el emisor también se forja su idea de cómo será establecida la comunicación. En este caso nos encontraríamos en un plano intraliterario.

Todo escritor de una obra (o todo director escénico) tiene, como apuntamos arriba, un receptor ideal para el que va implícitamente destinado su mensaje. Nos referimos al lector/receptor implícito, un ideal de receptor que sabrá interpretar la obra de manera acorde con lo que el emisor del mensaje quería decir. Y “al lector *implícito* se le opone el *explícito* [...] un lector diferenciado histórica, social y [...] biográficamente” (JAUSS, 1987: 78).

Cuando aludo a la existencia de diferentes lectores con sus correspondientes lecturas, me refiero al hecho de la interpretación textual y la lectura del texto. Cada lector individual crea su propio imaginario a partir del texto que nos ofrece el autor pero ornándolo con los elementos que su bagaje cultural le permite, llevando a cabo lo que Iser denomina “proceso de lectura [...] selectivo” (1987: 223). Es por eso que, ante un mismo texto, las interpretaciones pueden diferir, como decía más arriba y como retomo llegados a este punto porque, dentro de la expectativa del emisor, dentro de esa imagen de receptor ideal que se ha forjado, también ha tenido en cuenta la necesidad de cierto bagaje cultural, para realizar la descodificación o interpretación más completa del mensaje.

Estas descodificaciones, estas interpretaciones, a fin de cuentas, se pueden producir merced a los huecos que en cada texto nos encontramos. Estos huecos o “lugares de indeterminación”, son espacios que el emisor (autor) dejará en la obra para que el receptor (lector/espectador) los complete, como indiqué más arriba.

En el caso de una representación teatral, mediatizada por un director de escena, esos huecos serán rellenados en su totalidad o en parte, pero, a su vez, se producirá la apertura de otros tantos para que el espectador pueda disfrutar de lo que se está poniendo en escena.

Si esos huecos no existieran, se podría inducir al aburrimiento del receptor que no tendría lugar a dar pábulo a su imaginación (Cf. ISER, 1989a). Todo esto es porque

la participación del lector en el texto [...] Es [...] relativamente limitada cuando el texto reproduce ampliamente una comunidad previa, mientras que es relativamente intensa cuando el recubrimiento tiende a cero (ISER, 1989c: 194-195).

Y es esa intensidad la que permite un mayor disfrute estético. Al receptor se le permite participar en el juego que aludíamos antes, y dependiendo de si se ve limitado o no, disfrutará de una manera u otra.

El rellenado de estos huecos se produce asimismo por mor del bagaje cultural de cada lector/receptor, que completa los huecos que se dejan a la imaginación. Los rellenará de uno u otro modo dependiendo de su cultura, por eso cada lectura se actualiza con el lector que la maneje, y es este fenómeno lo que propicia la intertextualidad.

Cuando hablamos de intertextualidad nos estamos refiriendo a las alusiones implícitas o explícitas en el mensaje a otras obras ya sean del mismo autor o no, y pudiendo pertenecer al mismo género o a otros muy diversos. Esto está muy demarcado igualmente por el bagaje cultural del receptor dado que, de no existir el conocimiento de otras obras, el hueco quedará sin rellenar.

No hay que dejar de reseñar que estas concomitancias se producen en el receptor de manera inconsciente, como nos apuntará Carlos Feal quien asegura que: “Como lectores llenamos las lagunas del texto, incorporando otros textos” (1989: 15) de manera automática, sin necesidad de planteárnoslo.

Este llenado de huecos, esta posibilidad de imaginar, hacen que el lector se identifique con el texto y se abandone a él con la seguridad de saber que, a pesar de tener la posibilidad de vivir situaciones límite, nunca se verá afectado por ellas realmente. Será la capacidad de “convertir la experiencia ajena de los textos en experiencia privada” (ISER, 1989a: 148), la que prestará riqueza a los textos.

Para Monegal, el texto de *El público* cumple perfectamente con lo que vengo argumentando pues, su ambigüedad y fragmentación es tal, y su intertextualidad con otras obras lorquianas está tan presente que lo considera “un rompecabezas al que faltaran piezas que hay que suplir con una contribución subjetiva” (MONEGAL, 2000: 73), que vendrá de la mano de cada uno de los receptores de la misma.

Pavis define la recepción como “la actividad del espectador [...] que utiliza los materiales suministrados por el escenario para convertirlos en una experiencia estética” (1998:383).

Porque toda obra teatral, como toda obra de arte, está concebida para ser publicada, como nos asegura Félix Vodička, pues si para sentirla completa hay que estudiar también su recepción; para que esta se produzca, primero ha de ser conocida por el público.

Solo cuando una obra es leída llega a su realización estética [...]. Tan pronto como una obra literaria se publica y difunde se convierte en propiedad pública, y el público la recibe desde el punto de vista de su sensibilidad artística actual (1989: 55).

Una instancia muy importante, ineludible, que hemos de tener en cuenta al enfrentarnos al estudio de cualquier tema es la concepción de que somos seres vivos. Algo que en principio parecería una banalidad, un perogrullismo, ha de ser considerado pues la mayoría de las veces no se tiene en cuenta o no se le da la importancia que se debiera. El porqué de la llamada de atención sobre esta consideración, no es otro que la realidad inexorable que nos atenaza: el tiempo.

Ya lo decía Heráclito: no es posible bañarse dos veces en el mismo río porque con el simple transcurrir de un segundo ni el río ni el bañista serán los mismos. Ese constante cambiar es el que nos hace enfrentarnos a las obras de arte de un modo u otro. Cuando decimos obras de arte, nos referimos a todo el espectro existente de manifestaciones artísticas, como pueden ser las artes plásticas, la música o la literatura (entre otras).

Centrándonos en la literatura, y más concretamente en el teatro, objeto de nuestro estudio, hemos de dar cuenta de que ni en nuestras diversas lecturas individuales sobre un mismo texto habremos de sacar siempre las mismas conclusiones; tanto más cuanto que nos referimos a las puestas en escena donde intervienen todos los elementos comunicativos que arriba reseñamos. Por eso, tenemos que considerar la efimeridad como un fenómeno importante que se produce en cada representación teatral y que hace a cada espectáculo tanto más valorable cuanto más único, es la imposibilidad de conseguir dos idénticas. Cabe reseñar las palabras de Iser al respecto quien nos dice: “La secuencia temporal que se realizó en una primera lectura ya no puede repetirse en una segunda

lectura” (ISER, 1987: 224) y asegura que: “Todo texto posee una estructura temporal, [...] cada proceso de lectura es estructuralmente irrepetible” (ISER, 1989b: 154).

Porque el elemento que hace atractivo al teatro es que se nos está narrando un “aquí y ahora”, aunque la trama de la obra nos retrotraiga siglos atrás y la puesta en escena responda a una ambientación de otro tiempo. Por ello son reseñables las palabras de Fischer-Lichte cuando asegura que:

El teatro [...] no cuenta una historia que ha ocurrido en otro lugar y en otro tiempo, [...] pone ante los ojos de los espectadores sucesos que acaecen *hic et nunc* y que son percibidos *hic et nunc* por los espectadores (FISCHER-LICHTE, 2011:193).

Y precisamente por esa actualidad, por esa imposibilidad de repetición, el éxito o el fracaso de la representación dependerá, como apuntan Josephs y Caballero por una parte de la compañía teatral y su espectáculo y por otra “del público que presencia cada puesta en escena” (1990: 47).

Estos críticos tocan un aspecto muy importante para ser obviado: cada puesta en escena tendrá un público diferente.

Huelga decir que toda comunicación tiene elementos que la hacen posible. Entre ellos, los más importantes, el emisor, el mensaje y el receptor del que se ocupa la teoría de la Estética de la Recepción.

Pero hay mensajes que son más sencillos de transmitir y otros que resultan más complejos como en el momento en que lo radical del mensaje no estriba en circunstancias empíricas, sino que está basado en los sentimientos. Al final lo que se tendrá en cuenta es

si se ha logrado transmitir o no, analizando si el público se ha (con)movido al ver la representación.

Para alcanzar el éxito en una instancia tan subjetiva e individual como la de la percepción (paso previo a la recepción, pues para que se produzca una recepción tiene que darse el entendimiento de lo que se ve) hay que apelar a los sentidos. Para Ortuño el teatro tiene como finalidad el comunicar, y Así “los espectadores [...] construyen sentidos del espectáculo” (ORTUÑO, 2014: 51). Lo que demuestra la dilatada experiencia de este director teatral que conoce el comportamiento del receptor y lo tiene en cuenta a la hora de llevar a cabo sus montajes.

Como señalé más arriba, no todos los públicos son iguales. Y si a esta diferencia natural le añadimos la brecha cultural que conlleva pertenecer a otro país, habrá que realizar ciertas adaptaciones para que la comunicación pueda llevarse a cabo y no se vea truncada. Resulta muy interesante el adoptar una perspectiva distanciada para ver desde otro prisma la obra de Federico, autor que nos ocupa en este caso; nos servirá para abrir las miras el hecho de analizar la recepción extraeuropea.

Nuestro destino, Japón, de la mano de Nagafuchi, quien nos da cuenta de cómo eran recibidas en otro tiempo, cuando las fronteras culturales eran más acusadas, las obras teatrales de Lorca en el país del sol naciente: “durante el [...] espectáculo [el público] se siente partícipe del mundo teatral que se ha creado. El drama vivido por los personajes deja de ser ajeno, el público lo siente como propio” (NAGAFUCHI, 2014: 181).

La investigadora japonesa nos cuenta a modo de anécdota que una editorial de Japón que había publicado las obras completas de Federico García Lorca pidió a las personas que las habían comprado que enviaran una carta donde hablaran de su experiencia en la lectura.

Nagafuchi nos reseña como especial el de la bailarina de flamenco Katori Kiyoko, quien tras una dificultosa lectura, por no producirse una inteligibilidad del contenido, sin embargo hubo una comunión por mor de la emoción.

Esto resulta muy interesante en cuanto a lo que la estética de la recepción se refiere, pero de cara a lo que el autor, en este caso Federico, nos está ofreciendo con su obra: Aunque el lector no llegue a comprender el mensaje al cien por cien el impacto se produce. ¿A qué se debe eso? ¿Qué hay ahí detrás? Pues estas preguntas tienen una respuesta muy sencilla: detrás de toda obra escrita con palabras dirigidas al cerebro, está el arte que apela a los sentimientos. Toda persona con cierta sensibilidad puede comprender ese segundo lenguaje que junto con el de la palabra escrita impregna la obra de Federico García Lorca. Y eso incide de manera muy importante en lo que venimos explicando acerca del concepto de lo siniestro, pues, como estos sentimientos, se encuentra en un segundo plano, listo para activarse en cuanto se produce la comunión espiritual (de espíritu a espíritu) necesaria. Y así nos lo resume Nagafuchi: “El canto como el teatro son siempre expresiones de comunicación colectiva [...] conducen a quienes los escuchan o los ven a un estado de profunda emoción” (2014: 218).

Como venimos diciendo, el concepto de público es elemental en la representación, teatral; constituye una parte fundamental junto con los actores y el autor. Fuera de esto, como señala Margarita Ucelay, “son prescindibles [...] los elementos accesorios” (1989: 50).

Y precisamente, Monegal se refiere a las obras del Ciclo Neoyorquino entre las que encontramos *El público*, como ya vimos, como un reto para el lector por lo que, a su modo de ver, tienen de “complejidad y oscuridad” (1996: 13).

En palabras de Francisco García Lorca: “Federico quiso [...] proyectar hacia el público una acción en la que la libertad de tratamiento viniese a potenciar [...] su dramatismo” (1980: 323). Lo cual cobra importancia porque sus obras adquieren un carácter de mensaje para el público. Y además es una suerte de mensaje cifrado donde, por una parte está lo que se muestra y por otra está lo que significa: la apariencia y su sentido real; todo ello para “potenciar el dramatismo” que, entendiéndolo en un sentido amplio, podríamos sustituir por “teatralidad”; una teatralidad entendida a la griega en donde el elemento principal está en (con)mover al público para provocarles la catarsis.

Si bien me parece un poco exagerado aventurar que Federico García Lorca es incomprendible en una primera lectura, si enfocamos el caso desde la Estética de la Recepción, incluyendo los diferentes tipos de lector que pueden enfrentarse a una obra, tendremos que señalar la existencia de aquel que, como el propio Federico ante la lectura del *Hernani* no entienda nada, pero se sienta atrapado por los sentimientos.

Es en estos mismos planteamientos en los que nos movemos al defender que el genio granadino no recibe ese nombre en vano, dado que más allá de las letras, conecta con el receptor de un modo inexplicable que le hace (con)moverse. Pues, como nos indica Serrano Asenjo, para llegar a aprehender el sentido de las obras lorquianas, se hace necesario “abandonarse a una comprensión diferente, más intuitiva ligada a las emociones” (SERRANO ASENJO, 2000: 591). Lo que permite salir de lo puramente intelectual, alcanzable solo a unos pocos, y nos lleva al terreno de lo Universal. Universales que, apelan a los sentimientos del receptor y “Por ellos pueden entenderse los hombres de todas las tierras” (BABÍN, 1976: 185).

Como venimos diciendo, existen distintos tipos de lectores, según clasificaciones realizadas por los teóricos de la recepción. Fuera de esta escuela, María Teresa Babín

también realiza una parcelación de los mismos, dado que, no es lo mismo leer la obra de Federico para disfrutarla, que leerla “con el objeto de ofrecer un estudio de la misma”. Es cuando nos convertimos en lector especializado cuando hemos de cumplir con la “tarea verdaderamente difícil [de] [...] ponerle riendas al sentimiento cuando se escribe acerca de un hombre como García Lorca” (BABÍN, 1976: 28). No obstante, no hay que dejar de apelar a lo subjetivo, pues, el mensaje que un autor nos transmite por medio de su obra, en este caso hablamos de Federico y su teatro, se recibe de una manera o de otra dependiendo del receptor, como vengo señalando. Será la misma Babín quien considere que en el teatro de Federico se da una ingente cantidad de instancias difícilmente objetivables. Ella nos señala: “Sensación de amargura, presentimiento, fatalismo, patetismo, soledad y romanticismo, melancolía, evocación y ternura, entremezclados entre sí o aislados” (1976:184).

Ya desde tiempos remotos, el teatro adquiere una función: la catarsis, consistente en (con)mover al espectador. Y es esa conmoción la que el propio Federico reconocía al hablar de *El Público*, pues sabía que podía ser demasiado duro para los espectadores ver un reflejo de sí mismos de una manera tan descarnada. Así es como la misma Ucelay recoge las palabras de Federico: “Una de las finalidades que persigo con mi teatro es [...] aspaventar y aterrar un poco [...]. Estoy seguro y contento de escandalizar [...]. Es preciso que apasione” (*Apud* 1989: 52).

Y ese fundamento catártico lo tiene toda obra teatral, me atrevería a decir que hasta las más modernas, ya sea pretendido o no, como ya mencioné más arriba. La catarsis se produce de acuerdo con el fenómeno espectacular, *conditio sine qua non* de toda puesta en escena. Por tanto es necesario que se dé. En algunas ocasiones se buscará, en otras se producirá sin pretenderlo.

La catarsis consiste en la liberación de los sentimientos acumulados durante toda la representación. También es válida hablando de la lectura personal de un libro. Se puede decir a este respecto que podría entenderse como catarsis más pura porque la relación entre poeta y lector que rellena huecos sin intermediarios elimina toda la parte subjetiva del productor/director teatral, actores y montaje. Actúa como fenómeno pseudoterapéutico en tanto en cuanto el espíritu se descarga de todo aquello que le atormenta. A este respecto nos dice Feal:

la tragedia lorquiana funciona [...] como una suerte de psicoterapia. El lector o espectador [...] amplía su visión del mundo, tras experimentar [...] una remoción y reorganización profunda de los [sentimientos]. (FEAL, 1989: 15-16).

Por lo tanto nos lleva a la ruptura de esquemas y el sacar de la zona de confort al espectador. Con esto se produce una reacción segura. Hacia qué vertiente derive puede controlarse mediante la aplicación de universales.

Babín nos habla del efecto catártico que tiene, no solo la tragedia lorquiana, como dice Feal, ni el teatro de Federico en su totalidad, sino la obra completa de García Lorca porque: “en esas estampas que son sueños, pesadillas, visiones surrealistas o juegos de imágenes impregnadas de misterio, el poeta envuelve el pensamiento en una atmósfera rarísima y seductora [...] la intención es [...] el sortilegio, la fe, el milagro, la inocencia del pecado, la traslación del plano sensorial al [...] emotivo por la tangente inesperada del grito, del llanto”. (BABÍN, 1976: 425-426).

Donde menciona todo lo que nos interesa de cara a la recepción pues la estampa que Federico crea es la que el espectador va a recibir y, después de recibida y aprehendida por parte del espectador, este va a explotar en un grito o en el llanto. He ahí la catarsis.

Y esta catarsis puede producirse porque el receptor ha aceptado el pacto narrativo; un pacto que también se produce en las puestas en escena: el autor propone y el público acepta la fantasía como una realidad teatral que se lleva a cabo sobre las tablas. Pero este teatro de Federico, una vez concluido, deja reminiscencias en el espectador. Se activa de una manera que pudiera parecerse programada a conciencia *a posteriori*, cuando el espectador ya fuera del ambiente de ilusión creado por el teatro, se percata de que le han quedado reminiscencias que no sabe cómo gestionar, que “penetran en el corazón y se quedan en él retumbando largo tiempo” (EICH, 1958: 71) y es entonces cuando podemos decir que se produce la apropiación intelectual de la obra, es decir, el espectador revive en sus adentros lo que ha presenciado en el teatro convirtiéndolo en una parte de sí.

Lorca no buscaba al público pasivo porque todo su anhelo era (con)moverlo. Y ciertamente, el público responde, pues no va al teatro sino para ser partícipe (o incluso participar) de lo que se está poniendo en pie delante de ellos. Para disfrutar de ello; como nos dice Gallego Morell, “la acción cobra dinamismo al ser sometida a una tensión poética” (1998: 64). Y es que “La dramaturgia lorquiana [...] trata de implicar profundamente al espectador en la escena” (FEAL, 1989:132).

Para hablar de la catarsis, hemos de definir cómo se produce ese desahogo del sujeto que la experimenta. Delimitar el modo en el que esas pasiones retenidas salen al exterior. Normalmente lo hacen por mediación de dos actos primitivos del hombre, tan primitivos que se pueden asociar con el instinto, dado que lo primero que hace el ser humano al venir al mundo es gritar y llorar.

La necesidad de relajación que experimenta el catartizando ha de producirse mediante una explosión que se haga externa. Podemos encontrarnos con ambas. Christoph Eich nos apunta que la diferencia entre uno y otro es la intensidad y la duración; por lo demás, son idénticas: “El corazón se desahoga sea llorando, sea gritando” (EICH, 1958: 69).

Otra manera de crear un impacto en el receptor, de hacer que el público se (con)mueva es mediante la utilización del silencio. Un silencio que, en ocasiones, dice más de lo que oculta pues nos pone sobre aviso de distintas emociones que se acallan por considerarse inexpresables o más efectivas al emplear este recurso. Federico lo utiliza con profusión en su obra, y de él nos dice Dru Dougherty que activa emociones que el habla no consigue, es lo que él denomina “La potencia enfática del silencio” (1988: 30), cuyo fin es resaltar ese efecto de tensión.

Por tanto entramos en el ámbito de un lugar de indeterminación, dejado a la interpretación, pero no llega a ser tan indeterminado como otros pues en este caso ese silencio es un silencio que habla, un silencio con un mensaje implícito que Lorca, en última instancia, nos está transmitiendo. Es lo que Dougherty denomina “el texto callado bajo el hablado” que se compone de “Las pausas, los rodeos, las frases truncadas, las acciones mudas” (1988: 35) entre otros recursos.

Estos recursos sirven para apelar al público y mantenerlo en tensión constante, una tensión que viene dada por la necesidad de participación para que el mensaje llegue a su destinatario. Así, Federico mantiene al espectador constantemente activo y participativo, intarcalando lo que Dougherty denomina “el silencio expresivo” y “la agresión silenciadora”; esto es, la reprimido, por no saber cómo expresarlo y el silencio represivo, impuesto por terceros, siendo de esa imposición de donde deriva su violencia. Según Dougherty, Federico pretende “hacer del hecho teatral una ceremonia conjunta –e inquieta- de público y actores” (DOUGHRERTY 1988: 37).

Estas clasificaciones podríamos calificarlas de intrínsecas, es decir, que afectan propiamente a los personajes de la obra, pero este sentimiento, esta angustia de lo no-dicho afecta al espectador/receptor, al “conjunto dialéctico intérpretes/público” (MARCILLY, 1988:138), pues este también está inscrito, mediante ese pacto que venimos señalando, en la ceremonia que constituye el acto teatral. Esto es, como dice Dougherty, “la elocuencia del silencio” (1988: 39).

Con esta manera de apelar al receptor, “el discurso lorquiano [...] tiene la propiedad de cerrar las puertas de la vigilancia racional, para abrir las del inconsciente” (LY, 1988: 163). Se hace necesario dejarse de convencionalismos para aprehender el mensaje que nos envía el autor/emisor en toda su plenitud.

Barthes reflexiona de un modo muy interesante acerca de la connotación y la denotación. Observa que toda imagen (él se refiere a la fotografía, pero nosotros podemos extrapolarlo al teatro, en lo que sería su parte visual: la escenografía) es connotada, está marcada por ese ámbito de la cultura y del bagaje del espectador. Pero existe un ámbito que puede considerarse neutro: el de lo traumático.

A este respecto me viene a la memoria el ejemplo del Desnudo Rojo de *El público* o el Niño y el Gato muertos en *Así que pasen cinco años*. Si se nos hubieran mostrado mediante imágenes abiertas explicitando lo que se da a entender, hubiesen entrado dentro del trauma para vaciarse de contenido. Pero al ser entrevistados de una y mil maneras para enviar un mensaje velado, se va más allá, y se llega al ámbito de lo siniestro. Esa es la piedra de toque que rompe el trauma. Sobre este tema Barthes se/nos hace una pregunta: “¿Hay que afirmar que es imposible una denotación pura [...]?” (1986: 26). Argumenta a este respecto que, el escenario más plausible para ella será el del trauma, dado que por su carácter bloquea la significación.

Bou nos alude a un texto lorquiano que descubrió Ucelay y al que se refiere en estos términos:

En un texto exhumado por Margarita Ucelay, García Lorca definió [...] ‘El lector o espectador tendrá siempre un jarro de agua fría en la cabeza. El comienzo como el final estarán [sic] a una misma tensión. [...] el efecto debe ser terriblemente expresivo y trágico.’ [...] ‘El drama debe estar en el público pero no en los personajes [...] el espectador debe darse cuenta exacta de la pasión y el dolor de ellos.’ [...] Esos planteamientos [...] de acuerdo con Ucelay, son de verano de 1923 (BOU, 2000: 89-90).

De donde podemos colegir que, mucho antes de marchar a Nueva York, Federico ya tenía en la cabeza una visión innovadora, en tanto en cuanto pensaba en el espectador y en que la función teatral tenía que desenvolverse como un mensaje que expresara lo que él quería decir. La idea de que el público se lea a sí mismo en los personajes, se refleja en la necesidad de extrañamiento por parte de estos, para que los espectadores no se queden en la anécdota que se presenta y vean el reflejo de ellos mismos. Es por eso que nos dice Bou que Federico García Lorca juega con la imaginación del receptor, ya que “el espectador/lector se ve forzado a intervenir [...] para completar el vacío informativo” (BOU, 2000: 92) debido a los huecos o lugares de indeterminación.

Así, la idea de lo espectacular ha de entenderse como nos la presenta el profesor Sánchez Trigueros, cuando se refiere a que si el público acude al teatro a verse reflejado, “El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual pues el gran público va al teatro a ver su vida y sus problemas” (1995: 185).

Obsérvese cómo ahora, a la vuelta de los años, los espectadores buscan aquello que en palabras de Federico les haría rechazar una obra como *El público*.

Por otra parte, es común entre el público de a pie el pensamiento de que al teatro se va a entretenerse, que actúa como un evasivo de la realidad. La parte de entretenimiento sí que la cumple, pero obras que evadan la realidad hay pocas en tanto en cuanto el público se enfrenta a un escenario donde la realidad es tangible, por tanto se halla imbuido en un ambiente que, si bien retrotrae a una realidad nueva y novedosa, no por ello significa que sea una realidad distinta. Mucho menos cuando, como en el caso de las obras de Federico, sobre todo en las del Ciclo Neoyorquino se nos dan tantas pistas acerca de que lo que estamos viendo es una representación, que se hace más viva todavía, donde se pierden los límites, porque según García Montero, la intención de Federico era hacer patente la teatralidad para, así, “colarse en el interior del individuo [...], poner en duda la distancia entre la [...] escena y el público” (1996: 82-83).

Y en ese desasosiego que rompe el horizonte de expectativas que los espectadores traían consigo, “Las relaciones entre los caracteres y el público se hacen inquietantes al difuminarse los límites de la representación” (GÓMEZ TORRES, 2005: 102). A este respecto nos dice Huélamo Kosma que el motivo por el que se produce esta inquietud del público tras la ruptura del horizonte de expectativas es porque el respetable no está preparado para “vivenciar” lo que aparece ante sus ojos. (Permítaseme el uso de este sesquipedalismo para diferenciarlo de vivir, referido estrictamente al ámbito teatral en el que lo que está llevándose a cabo en escena no es vivido, sino “vivenciado” por el espectador).

De todos es sabido que el público ha ido evolucionando, y el estudio de Huélamo tiene más de veinte años, que han dado para muchas innovaciones y aceptaciones. Por tanto hay que leerlo con cierta perspectiva, si bien es verdad que “la realidad oculta y enterrada,

siempre punzante” (HUÉLAMO, 1996: 62), sigue siéndolo para todo aquel que se ve a sí mismo, que ve sus conflictos y su vida. Los sentimientos de dolor, de incapacidad, de impotencia... no han cambiado, y aventuro decir que no cambiarán dado que pertenecen al común universal del ser humano en cuanto tal.

Si bien, sí que es cierto que, cuando se produce un choque frontal con un misterio inesperado, surge el temor, por ser aquello no controlado ni controlable que vengo esbozando a lo largo del ensayo. Así el público, “al tropezar con un mundo en el que no discernen con seguridad lo real de lo irreal, se atemorizan.” Y es en ese momento cuando lo fantástico, lo misterioso, que puede tener connotaciones positivas, se convierte en siniestro con toda la carga negativa que lo colma. Y es que a pesar de que en la vida que nos ha tocado vivir existen “resonancias recónditas e inmateriales”, cuando se producen acontecimientos que, a nivel general, “quiebran sus aparentemente sólidos principios, esa sociedad se encuentra en la más absoluta indefensión” (HUÉLAMO, 1996: 203-204).

Por tanto nos encontramos, de nuevo, ante un Universal que se cumple a nivel social en todos los estratos, constituyéndose en una reacción previsible ante un estímulo dado que se convierte en piedra de toque de la visión colectiva.

Será ese estímulo lo que Power denomine como “*Shock*”, que es necesario para provocar una reacción de cualquier tipo que lleve a la (con)moción y de ahí a la catarsis pretendida. Para este crítico Federico causa este efecto mediante imágenes punzantes que producen “una sensación poderosa” (1976: 147). Lo interesante de esta denominación es que nos retrotrae a la inmediatez del golpe de efecto, tanto en su duración, que no será necesariamente larga como en el efecto producido en el receptor, que se pretende instantáneo y potente. Es por eso que Sarah Wright, haciendo referencia al dolor como elemento conductor del *shock*, nos dice:

The focus on images of pain in *El público* can be seen as part of the provocation launched on the audience, a technique similar to Artaud's 'sudden shocks', which aim to enliven and unnerve the spectators (2000: 122).

A lo largo de la obra esta situación se producirá varias veces, y será el cúmulo de ellas lo que llevará finalmente a la catarsis, y a esas reminiscencias que quedarán como regusto una vez terminada la función y que el espectador se llevará a casa donde, como dice Wright, predominará la idea de soledad y aislamiento.

The power of Lorca's theatre is that once the lights go up after the performance, the audience is left sitting profoundly aware of the solitary nature of human existence: the audience is caught up in nothing more substantial than a collective solipsism (WRIGHT, 2000: 125).

Cobrarán fuerza las imágenes, hasta los más pequeños detalles se magnificarán señalando lo que en sí tienen de cotidiano y marcando con ellos la ruptura. Esa ruptura que tornará en *unheimlich* lo que fuera familiar. Así "la simple acción de cerrar una puerta puede volverse amenazante por simple repetición" (POWER, 1976: 149). Lo familiar, usado de forma no familiar se convertirá en algo altamente inquietante que desembocará en lo siniestro.

Al referirnos a lo siniestro, origen y fin de nuestro estudio, he de remarcar que el hecho de que algo pueda concebirse como tal depende muy mucho del receptor. Pero sí que es cierto que el ambiente en que se incluye la instancia en cuestión influye sobremanera en las sensaciones y las emociones que creará. Es por eso por lo que "Em [...] teatro, as aproximações do objeto trágico passam pelo crivo dos sentidos [...] para alcançar a sensibilidade" (CASTRO FILHO, 2009: 5), y de lo acentuada que se tenga la

sensibilidad dependerá que se pueda acceder con mayor o menor facilidad al ámbito de lo siniestro.

Constantemente, a lo largo de este trabajo me he referido a la universalidad de Federico. Llegados a este punto, para hablar de ella, lo primero que haré será, como siempre, esclarecer el término.

Se puede hablar de universal para referirnos a una instancia, concepto o sujeto que, a pesar de tener sus circunstancias culturales propias es susceptible de ser comprendido y gustado por muy diversos receptores de muy diferentes culturas. Sin duda, Federico puede ser tachado de universal.

El motivo que nosotros colegimos para explicar esta universalidad es que Federico alcanza los adentros de un fondo común que, el ser humano por el mero hecho de serlo, posee. A pesar de su pintoresquismo y su andalucismo (atribuciones que se le hicieron, con las que yo no estoy de acuerdo, pues no hacen sino emborronar la claridad del universal prístino), Federico es comprendido y gustado por muy diversos receptores de muy diferentes culturas, ha sido traducido a muchos idiomas y es un autor conocido, no sólo fuera de Andalucía, sino fuera de España.

María Teresa Babín nos habla de su “gran fondo humano universal” (1976: 121) al que la autora achaca el éxito de su obra, un éxito de recepción no en lo que a masas se refiere, sino recepción individual; dado que produce esa conmoción, esa catarsis, provenientes de la identificación.

Esto es, el receptor individual disfruta con la pieza y ve en ella una parte de sí, que es, a fin de cuentas, lo que asegura el éxito de una manifestación artística. Pese a lo que se quiera dar a entender, realmente, en nuestro puro egotismo, solo si nos sentimos

identificados con algo, si nos sentimos parte de ello podremos llegar a disfrutarlo. Una parte de nosotros a la que apelar, con éxito seguro, es a la de los sentimientos.

Hay que andar con pies de plomo al referirse a los sentimientos porque tienden a ser relacionados fundamentalmente con el amor, obviando lo más puramente humano como es el odio, la envidia, el terror... Por tanto, si hablamos del teatro de Lorca como “teatro del sentimiento” (BABÍN, 1976: 135), amplíemos nuestras miras y demos cabida al amplio espectro de sentimientos que en el ser humano son y que, por tanto, pueden darse.

No podemos dejar de lado, por la importancia que tiene, la función que cumplen las traducciones. No hemos de olvidar que, cuando nos encontramos ante un texto traducido, ya no somos el primer receptor de un emisor (el autor), sino que estamos mediatizados por la primera lectura que ha realizado el traductor, rellenando, o no, ciertos huecos que el autor había dejado. En muchas ocasiones nos encontramos ante verdaderos trabajos de creación, en lugar de traducciones. Si bien es verdad que, como asegura Maurer, “toda traducción es interpretación” (1992: 15-16) pues varían sensiblemente el mensaje y el receptor no percibe de igual modo aquello que se encontraba en el mensaje primario. La universalidad de Federico pasa por el tamiz de la subjetividad del traductor de turno quien, en mayor o menor medida se deja llevar por impresiones personales que son siempre acotadoras, desempeñando su labor que habría de ser lo más objetiva posible.

Trayendo a colación una anécdota, acerca de la traducción de *Bodas de sangre* realizada por Weissberger, que se realizó en vida de Federico quien “Para facilitar el trabajo de Weissberger hasta reescribió algunos pasajes” (MAURER, 1992: 16) pues traducir no solo un texto, sino lo que culturalmente lleva aparejado es ardua tarea pues es enorme la importancia de lo cultural, pero no lo cultural como algo que empequeñezca a

un país, es decir, que reste universalidad, sino al contrario, lo cultural como manifestaciones particulares (en pequeños grupos creados por su geografía común) de un universal que, en esencia es el mismo, pero que solo funciona partiendo de esa esencia y conociendo los equivalentes culturales de la lengua en cuestión.

No obstante, a la vista está que se hacen traducciones y la figura del poeta es conocida en todo el mundo. Nos quedamos con lo que dice Maurer que es como un rayo de esperanza que extrae la esencia universal, si bien no siempre bien expresada, por las manipulaciones a las que es sometida, subyacente en la obra de Federico: “Hoy García Lorca es oído y visto en todo el mundo [...]. Sus obras de teatro se traducen y se ‘transfiguran’ [...]. Sobreviven” (1992: 17).

Muy interesante también, en cierto modo relacionado con las traducciones, son las versiones de las obras de Lorca.

Cuando hablamos de versiones, no nos referimos en este caso a las interpretaciones que dan lugar a nuevas puestas en escena que mantienen como denominador común el texto teatral de Federico. Nos referimos a la comunión entre las diferentes artes que ha dado lugar a espectáculos musicales o de danza inspirados en las evocaciones que un determinado texto ha producido. (Como siempre, estas evocaciones tienen un sujeto, que será el director de escena).

Así tenemos, por ejemplo, el montaje realizado por Araiz inspirado en *El público*, pero cuyos elementos expresivos eran solo la música y la danza clásica. Rafael Martínez Nadal asistió al mismo y de él nos cuenta:

Tan estrechamente sigue Araiz el texto lorquiano que a la memoria acuden frases y situaciones olvidadas. Y sin embargo, Araiz no ilustra un texto; recrea con cuerpos en movimiento, con espacios y ritmos, lo que en Lorca es palabra y acción. (MARTÍNEZ NADAL, 1986: 27).

Hasta aquí he estado hablando de la recepción de la obra de Federico por parte del mundo. Pero el caso es, que García Lorca también fue sujeto receptor. Margarita Ucelay cuenta cómo Lorca recordaba las lecturas dramatizadas que su madre hacía para las criadas de su casa y cómo ellas lloraban. Ante estas experiencias él decía no enterarse del sentido del texto pero sí del (en sus palabras) “ambiente poético”. Aunque era muy pequeñito, afirmo sin miedo a equivocarme que el niño Federico, gracias a su sensibilidad especial, se estaba enterando de lo que las obras transmitían. Esas ideas cogidas como al azar que han ido directamente al inconsciente haciendo mella en él, lo han habilitado para ser lo que posteriormente fue: ese “poeta teatral” (ver UCELAY: 1989).

CONCLUSIONES

Para dar por concluida esta investigación, me gustaría retrotraerme a los objetivos que me planteé alcanzar antes de comenzar, y analizar si los resultados obtenidos han cumplido con mis expectativas.

Mi idea partía de la base de la constatación, a nivel de receptor, de la existencia de lo siniestro en la obra de Federico García Lorca.

Si bien, como digo, en toda la obra es posible observar estas características, tuve que acotar mi campo de investigación a una parcela más reducida y más abarcable. Para

ello me decanté por el teatro perteneciente al Ciclo Neoyorquino del genio granadino, a saber, por orden cronológico, *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*.

Ya demarcado el objeto de estudio (lo siniestro) y el ámbito de estudio (las obras teatrales del Ciclo Neoyorquino), era necesario conocer el término en su profundidad para manejarlo de manera correcta.

Con el estudio del mismo, me di cuenta de que la constatación de lo siniestro en los elementos literarios, objeto de nuestro estudio, pertenece al ámbito de la subjetividad, y que no existe una gradación objetiva que permita cuantificar la siniestralidad de las obras; si bien sí se puede caer en la cuenta de la existencia de unos elementos que se consideran como siniestros en su cristalización.

Por eso era necesario pasar a estudiar estos elementos y la mejor manera de hacerlo era yendo a los orígenes de su aparición. Así, me pareció oportuno recurrir a disciplinas cuyos fines hayan consistido en estudiar los orígenes del hombre y los del pensamiento; es por ello que acudí a la Antropología, disciplina de la que comprendí que el ser humano, desde que el mundo es mundo ha tratado de explicarse y razonar todo lo que le rodea, pero los medios que para ello tenía principiaron por ser rudimentarios. Si bien han evolucionado a lo largo del tiempo, el proceso ha sido lento y costoso. Sin embargo, a pesar de la evolución hay instancias que permanecen en hombre porque forman parte de su esencia, constituyen su ser-en-sí, y sin ellas el ser humano no podría ser llamado tal.

Precisamente al manejar el concepto de lo siniestro, constaté que la respuesta a lo que sus manifestaciones producían era de carácter instintivo, y constatable asimismo en los animales. No obstante, *mutatis mutandis*, al comprender que la denominación de lo siniestro es convencional, no trato de asegurar que en ellos se produce la percepción de

lo siniestro como tal; si bien no deja de ser cierto que su instinto posee cierta habilidad para percibir lo que denominamos siniestro.

Llegado este punto, amparada por la visión antropológica del hombre, había que pasar a comprender cómo si ese sentimiento de lo siniestro, que produce una respuesta instintiva es convencional, se puede estudiar de manera concreta.

Y aquí es donde me topé con el hecho de que, si bien estudiable, y estudiado, el concepto de lo siniestro provoca reacciones diferentes según qué tipo de personas se enfrentan a él. Y, lo más llamativo e interesante resultó conocer que la constatación de lo siniestro no está exclusivamente supeditada al tipo de personas, sino al ambiente que les rodea en el momento en que se está llevando a cabo ese contacto con lo siniestro. Y que, de un segundo a otro, al igual que siendo el mismo, el hombre cambia pues en sí se cumple el concepto heraclítico del paso del tiempo, también cambian las respuestas que ante el mismo elemento presenta.

Por otra parte, me di cuenta de que el concepto de lo siniestro y sus reacciones ante él ha existido siempre, pero curiosamente, la mayoría de las ocasiones no ha sido considerado en cuanto tal y ha sido denominado de muchas y muy diversas maneras por los diferentes estudiosos que, sabían que estaban ante una instancia que apelaba a los sentimientos y que era únicamente a través de estos como podía llegar a ser establecido un estudio completo.

Precisamente por ese motivo, y para conocer en profundidad cómo se producen esas reacciones emocionales, había que estudiar, siquiera someramente, el proceso psicológico que al encontrarse ante lo siniestro presenta el sujeto. Es por eso por lo que recurrí al estudio homónimo de Freud, que es uno de los pocos autores que se han referido al concepto llamándolo por su nombre.

Gracias al psicoanalista checo pude constatar que todos aquellos sentimientos que se relacionaban con la incomodidad, la angustia, la búsqueda de una salida e, incluso, la ansiedad, podían relacionarse con la vivencia de lo siniestro; y que todos ellos tenían cabida en la contemplación del arte.

La rama de la Filosofía que estudia el Arte y sus derivados se denomina Estética, y de ella me empapé para poder catalogar el sentimiento de lo siniestro, que como he dicho, se produce frente a ciertas obras de arte que provocan en la psique del receptor determinadas reacciones que tienden a la angustia.

Estas reacciones son englobables dentro del ámbito de lo sublime, que es esa parcela de la Estética en la que se estudian aquellas manifestaciones artísticas que superan al hombre. Un ejemplo de ello es el denominado “Síndrome de Stendhal”, que no es otra cosa que la reacción de arrobamiento del escritor, posteriormente convertida en patología precisamente por la corriente psicoanalítica.

Estudié lo sublime, y constaté que según qué autores se manejen se comprende en él solamente lo excelso y lo bello o, perspectiva por la que yo me decanto, todo aquello que supere los límites del arte en cualquier dirección (es por eso por lo que etimológicamente hablando yo me refería a *exlime*); decido englobar lo siniestro dentro de esta categoría porque es capaz de (con)mover, es decir, de mover las emociones de aquel que se sumerge en la obra y provocarle una reacción.

Y de las manifestaciones artísticas las que más nos interesan son las literarias, las que se convierten en objeto de nuestro estudio dado que Federico García Lorca, muchas veces denominado poeta, era mucho más que eso. Por cultivar todos los géneros era un escritor polivalente; era, como a lo largo del trabajo he dado en llamar, haciendo más unas palabras del profesor Sánchez Trigueros, “el genio granadino”.

Como digo, la literatura, como manifestación artística, también presenta en sí el elemento siniestro. En las manifestaciones literarias se pueden constatar la aparición de distintas instancias que nos llevan directamente a ese ámbito; instancias que estudié en profundidad para llegar a la conclusión de que, dado que lo siniestro produce en el receptor esa angustia, ese estado de malestar que no es placentero y por lo mismo no puede mantenerse durante mucho tiempo, y como una obra literaria es intensa en cuanto a su longitud, hace falta descargar esa tensión de alguna manera.

Y el procedimiento que se utiliza para descargar la tensión es conocido como catarsis, que etimológicamente significa purificación y que, si bien estamos acostumbrados a referirnos a ella cuando hablamos de teatro; se encuentra *necesariamente* en toda obra literaria que penetre en el ámbito de lo siniestro.

Establecidos todos los prolegómenos necesarios para penetrar con conocimiento en el objeto de nuestro estudio, antes de abordar el teatro del Ciclo Neoyorquino, me pareció necesario hacer un ligero recorrido por su obra para constatar que la proliferación de elementos siniestros no es casual ni pertenece a una época determinada de Federico, sino que mantiene una recurrencia ya desde su primer poema.

De nuevo, a la hora de trabajar el teatro de Federico, no podía centrarme solo en el perteneciente al Ciclo Neoyorquino, pues seguía siendo necesario demostrar que, no solo en ese Ciclo, sino en toda la producción teatral de García Lorca se podía constatar la aparición de elementos siniestros.

Como el corpus de la obra teatral lorquiana es sustancioso, me decidí a profundizar acerca de las tres obras que, a efectos de estudio, he dado en englobar dentro de lo que denomino (junto con otros autores) Trilogía de la Tierra.

Para defender esta denominación como acertada, investigué acerca de los motivos que llevaban a considerar que las tres obras que la forman a saber *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* no podían considerarse en conjunto, y argumenté en su contra que, dado que las obras susodichas son las que tenemos, y a efectos de estudio aunarlas es correcto, no merece la pena elucubrar acerca de lo que hubiera sido la Trilogía caso de que hubiera habido otra obra para completarla.

En este punto argumenté también a favor de *La casa de Bernarda Alba* que sus características *tragédicas* son suficientes como para poder ser contenida en esta Trilogía de la Tierra y que en ella, como en las otras, los elementos telúricos que guardan relación con todos los personajes están patentes.

En este punto me pareció interesante el establecer una diferencia entre lo trágico, como corriente filosófica que considera que el hombre ha nacido para morir y su final es inexorable, y lo *tragédico* como lo perteneciente o relativo al subgénero teatral denominado tragedia.

Trabajado todo lo anterior, me pareció conveniente abordar el estudio del ámbito que me ocupa, que son las obras pertenecientes al Ciclo Neoyorquino, como dije arriba *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*.

Para comenzar era necesario encuadrarlas dentro del cambio de *modus scribendi* que muestra Federico a partir de su viaje a Nueva York; es por eso que adopto (junto con otros autores) el término de Comedias del Ciclo Neoyorquino para referirme a ellas.

Decidí considerar a las tres susodichas pues, si bien hay diatribas respecto a *Comedia sin título*, de la que se dice estar incompleta, como presenta coherencia y puede entenderse que tiene un inicio y un final, y ya ha sido representada, pensé que tiene suficiente entidad como para formar parte de este trinomio de Comedias.

Por otra parte rechacé justificadamente la denominación de “Teatro Imposible” o “Irrepresentable” que aún se le está dando a estas obras. Para ello me he basado en que fue por un equívoco, el motivo por el que se atribuye a Federico la consideración de tales; pues se pasa por alto que cuando él utilizó el término “irrepresentable” delimita temporalmente esa condición.

A la vuelta del tiempo, se ha demostrado sobradamente con la cantidad de montajes teatrales que de ellas se han producido, que mantener este apelativo está fuera de lugar.

En las tres obras del Ciclo Neoyorquino realicé un análisis pormenorizado, con ayuda del texto teatral, de todos los elementos siniestros que nos podemos encontrar en la obra, basándome para ello en las teorías del Psicoanálisis y de la Estética. Puedo justificar cada una de mis aseveraciones con una detallada explicación y esto me llevó a concluir que la recurrencia de lo siniestro en Federico García Lorca es tal, que se podría considerar como un elemento identificador de su literatura; cuestión novedosa que no ha sido apuntada previamente.

Para finalizar, como la constatación de lo siniestro se realiza por parte de los receptores, se hace necesario establecer el fenómeno y estudiarlo focalizando en ellos.

Si bien las obras teatrales poseen un texto que las conforma, el fenómeno de la recepción se produce, sobre todo, en el momento en que estas son llevadas a las tablas y manifiestan en toda su amplitud la capacidad de transmitir un mensaje que el primer emisor (el autor) quiere comunicar al receptor final (el público). Un receptor final que varía para cada espectáculo y al que hay que amoldarse para que la comunicación no se trunque y se lleve a cabo.

Para estudiar cómo se produce esa comunicación me serví de las teorías de la Estética de la Recepción, que es la encargada de observar las reacciones en los receptores

y los comportamientos que en ellos se producen en el momento en que se ve cumplida la comunicación.

Estos comportamientos dependerán de una importante cantidad de circunstancias, como son el bagaje cultural de los receptores, el estado anímico del momento en que se produce la comunicación, la capacidad para rellenar los huecos o lugares de indeterminación que el autor y/o el director escénico ha dejado para hacer participar al público...

Y hasta aquí mi trabajo de investigación centrado en el teatro del Ciclo Neoyorquino de Federico García Lorca. El motivo por el cual he recurrido a tantas disciplinas relacionadas con el estudio del hombre y del pensamiento es por la necesidad de delimitar al máximo un concepto escurridizo por subjetivo como es el de lo siniestro. Como no hay muchos estudios que se refieran a este elemento enfocado al ámbito de la literatura, era necesario sentar unas bases que justificaran mi tesis.

Por tanto, puedo decir, que los resultados obtenidos no solo han cumplido con mis expectativas, sino que las han sobrepasado con creces.

La tarea ha sido ardua en cuanto laboriosa y muy dilatada en lo que a magnitud se refiere, pero a su vez ha sido tan gratificante trabajar en ella bajo la dirección del profesor Sánchez Trigueros que seguiré profundizando sobre este tema en futuros estudios, dado que, como he dicho, es un campo muy fértil que está sin roturar.

Granada, Junio de 2017

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE, J.M. (1975), “El sonambulismo de Federico García Lorca” pp. 97-119 en GIL, I.M. (ed.) (1975).

ALONSO DE SANTOS, J. L. (1984), “Con Andrea D’Odorico, escenógrafo de *La casa de Bernarda Alba*”, *Primer Acto*, 205, pp. 32-42.

ALONSO VALERO, E. (2005), *No Preguntarme Nada. Variaciones sobre Tema Lorquiano*. Granada, Atrio.

ALONSO VALERO, E. (2014a), “Federico García Lorca y la escritura de lo siniestro”. Disponible en <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/8270> (consultado el 15-06-2017).

ALONSO VALERO, E. (2014b), “García Lorca y lo trágico: Sobre Nietzsche y sus retornos”. Disponible en <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/viewFile/6786/5382> (consultado el 15-06-2017).

ALTOLAGUIRRE, M. (1937), “Nuestro teatro”, *Hora de España*, 9, pp. 29-37.

ANDERSON, A. A. (1986), “El último Lorca: unas aclaraciones a *La Casa de Bernarda Alba, Sonetos y Drama sin título*”. En SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1986), pp. 131-145.

ARANGO, M. A. (1995), *Símbolo y Simbología en la Obra de Federico García Lorca*. Madrid, Fundamentos.

ARTAUD, A. (2011 [1932]), *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona, Edhasa.

ASZYK, U.; KUMOR, K. y PILAT-ZUZANKIEWICZ, M. (eds.) (2015), *El teatro español como objeto de estudio a comienzos del siglo XXI*. Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.

BABÍN, M. T. (1976), *Estudios lorquianos*. Puerto Rico, Editorial Universitaria.

BABÍN, M. T. (1986), *Federico García Lorca. Cincuenta años de gloria (1936-1986)*. San Juan (Puerto Rico), Biblioteca de Autores Puertorriqueños.

BALBOA ECHEVERRÍA, M. (1986), *Lorca: El Espacio de la Representación. Reflexiones sobre Surrealismo y Teatro*. Barcelona, Edicions del Mall.

- BARDEM, J. A. (1963), “Notas sobre el montaje de *La casa de Bernarda Alba*”, *Primer acto*, 50, pp. 8-11.
- BARTHES, R. (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- BARTHES, R. (2009), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- BELLAMICH, A. (1986), “Las *Suites* en la vida y obra de Lorca”. En SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1986), pp. 267-276.
- BERENGUER, A. (1992), “Teatro y subteatro en Federico García Lorca”. En REICHENBERGER, K. y RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (eds.) (1992), pp. 1-17.
- BERENGUER CARISOMO, A. (1969), *Las Máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- BERNÁRDEZ, A. (1998) “Recepción teatral: ¿A la búsqueda de un público imposible?”. En SANCHEZ TRIGUEROS, A.; GRANDE, M.A y SÁNCHEZ MONTES, M.J. (eds.) (1998), pp. 229-234.
- BOU, E. (2000), “Rastros de un rostro: aspectos visuales de *Don Perlimplín*”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 77-94.
- BOUSOÑO, C. (1988), “Situación de la obra lorquiana”. En ESTEBAN, A. y ÉTIENVRE, J.P. (coord.) (1988), pp. 61-64.
- BOZAL, V. (1985), “Sublime, Neoclásico, Romántico”. En BURKE, E. (1985 [1757]), pp. 7-37.

BROAD, P.G. (1998), “El público en el teatro de García Lorca”. En GUERRERO, P. (ed.) (1998), pp. 213-220.

BURKE, E. (1985 [1757]), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Murcia. Edición Facsímil. Traducción de Don Juan de la Dehesa.

CANO, J.L. (1976). “Notas sobre la muerte en la poesía de García Lorca” Separata perteneciente a “Poesía”, “Reunión de Málaga de 1974”. Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga pp.79-83.

CANO BALLESTA, J. (1975), “Una veta reveladora en la poesía de García Lorca. (Los tiempos del verbo y sus matices expresivos)”. En GIL, I.M. (ed.) (1975), pp. 121-151.

CANO BALLESTA, J. (1999), “Tres voces (airadas) de una generación: Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso”. En DÍEZ DE REVENGA, F. y PACO, M. de (eds.) (1999), pp. 9-32.

Cantar de Mio Cid. (1996 [c.1207]), Madrid, Akal.

CARCHIA, G. (1994), *Retórica de lo sublime*. Traducción de Mar García Lozano. Madrid, Tecnos.

CARDWELL, R. A. (2005), “‘Mi Sed Inquieta’: Expresionismo y Vanguardia en el Drama Lorquiano”. En CHICHARRO, A. y SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (eds.) (2005), pp. 47-80.

CARRERA, M. (2015) “Escalofríos en la escena: limitaciones del terror teatral”. En ASZYK, U.; KUMOR, K. y PILAT-ZUZANKIEVICKZ, M. (eds.) (2015), pp. 223-244.

- CARROLL, N. (2005 [1990]), *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- CASTRO, C. (2009), *O Trágico no Teatro de Federico García Lorca*. Porto Alegre, Zouk.
- CASTRO, C. (2014), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (2014), pp. 9-17.
- CHICHARRO, A. (2005) “Presentación”. En CHICHARRO, A. y SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (eds.) (2005), pp. 9- 14.
- CHICHARRO, A. y SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (eds.) (2005), *La Verdad de las Máscaras. Teatro y Vanguardia en Federico García Lorca*. Granada, Alhulia.
- CIRLOT, J.E. (1959), *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona, Labor.
- CORREA, G. (1957), “El Simbolismo de la Luna en la Poesía de Federico García Lorca”, *PMLA*, Vol. 72, nº5, pp. 1060-1084.
- CRUZ, J. (1995), “Surrealismo y Edad Media: La ‘Danza de la Muerte’ de Lorca”, *Anales de la Literatura española contemporánea*, Vol. 20, pp. 65-83.
- DAVIS, K.E. (1986), “Metateatro en *Lola la Comedianta*”, *Ínsula*, 476-477, pp. 10-11.
- DE CHIRICO, G. (1990), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Juan José Lahuerta (ed). Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- DEHESA, J de la (1807), “Prólogo del Traductor”. En BURKE, E. (1985 [1757]), pp. 55-61.
- DENNIS, N. (1998), “Lorca y la crisis de la palabra”. En GUERRERO, P. (ed.) (1998), pp. 19-29.

- DENNIS, N. (2000), “Viaje a la luna: Federico García Lorca y el problema de la expresión”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Volumen XXV, nº1, pp. 137-149.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1937), *Poesía lírica española*. Barcelona, Editorial Labor.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1948), *Federico García Lorca. Estudio crítico*. Buenos Aires, Kraft Limitada.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1968), *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*. Madrid, Espasa Calpe (4ª ed).
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1991), “Federico García Lorca: Poética e Historia literaria”. En REYES, R. y RAMOS, M. J. (eds.) (1991), pp. 73-90.
- DÍEZ DE REVENGA, F. y PACO, M. de (eds.) (1999), *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*. Murcia, Caja Murcia.
- DOLFI, L. (ed.) (1989), *L'imposibile/possibile di Federico García Lorca*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- DOUGHERTY, D. (1988), “El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca”. En ESTEBAN, A. y ÉTIENVRE, J.P. (coord.) (1988), pp. 23-39.
- ECO, U. (1985), *La definición del arte*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- EDWARDS, G. (1983), *El Teatro de Federico García Lorca*. Madrid, Gredos.
- EICH, C. (1958), *Federico García Lorca. Poeta de la intensidad*. Madrid, Gredos.
- ESPERT, N. (1986), “Una Bernarda de carne y de sangre”, *Primer Acto*, 215, pp. 8-13.

- ESTEBAN, A. y ÉTIENVRE, J.P. (coord.) (1988), *Valoración actual de la obra de García Lorca*. Coloquio Hispano-Francés, Actas del Coloquio celebrado en Casa Velazquez. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- FEAL, C. (1989), *Lorca: Tragedia y mito*. Canadá, Otawa Hispanic Studies.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1986a), “García Lorca y el éxito: el caso de *Bodas de Sangre*”. En SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1986), pp. 81-98.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1986b), *García Lorca en el Teatro: La Norma y la Diferencia*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (2000), “¿Qué es aquello que relumbra? (Una última cuestión). Examen de agotamientos”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 220-237.
- FERNÁNDEZ URTASUN, R. (2000), “La voz surrealista de Lorca: Sinceridad y profundidad”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 522-530.
- FISCHER-LITCHE, E. (2011), *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada.
- FORRADELLAS, J. (2007), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (2007), pp. 9-62.
- FORRADELLAS, J. (2007), “Documentación y taller de lectura”. En GARCÍA LORCA, F. (2007), pp. 233-267.
- FOUCAULT, M. (2004), *Discurso y verdad en la Antigua Grecia*. Barcelona, Paidós.
- FREUD, S. (2007), *Obras completas*. Vols. I, II y III. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión Dr. Jacobo Numhauser Tognola. Madrid, Biblioteca Nueva.

- “Estudios sobre la histeria” 1895. (Vol. I)
- “Personajes psicopáticos en el teatro” 1905-1906 (Vol. II)
- “Tótem y tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos” 1912-1913 (Vol. II)
- “Lo inconsciente” 1915 (Vol. II)
- “Lo siniestro” 1919 (Vol. III)
- “Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis” 1932-1933 (Vol. III)

GADELHA, C. (2009), “Prefacio”. En CASTRO, C. (2009), pp. 5-14.

GALLEGO MORELL, A. (1998), *Sobre García Lorca*. Granada, Universidad de Granada. (2ª edición).

GARCÍA, D. (2011), “Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar”. En VERWOER, J. (et al.) (2011), pp. 59-66.

GARCÍA, M.A. (2000), “Nueva York en el poeta y el riesgo en el decir”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 545-565.

GARCÍA LEAL, J. (1997), *Arte y conocimiento*. Granada, Universidad de Granada.

GARCÍA LORCA, F. (1935), *Comedia sin título*. Disponible en <http://revistaliterariakatharsis.org/Lorca-Comedia1.pdf> (consultado el 15-06-2017).

GARCÍA LORCA, F. (1980), *Obras completas*. Vol I. Miguel García-Posada (ed). Madrid, Akal.

GARCÍA LORCA, F. (1983), *La casa de Bernarda Alba*. Miguel García-Posada (ed.) Madrid, Castalia.

GARCÍA LORCA, F. (1986), *Obras completas*. Jorge Guillén (ed.) 22ª ed. Madrid, Aguilar.

GARCÍA LORCA, F. (1988), *Antología Comentada I. (Poesía)*. Selección, Introducción y notas de Eutimio Martín. Madrid, Ediciones de la Torre.

GARCÍA LORCA, F. (1989a), *Charla sobre teatro*. Edición Facsímil, Casa museo Federico García Lorca.

GARCÍA LORCA, F. (1989b), *Antología Comentada*. Vol II. Selección, Introducción y notas de Eutimio Martín. Madrid, Ediciones de la Torre.

GARCÍA LORCA, F. (1989c), *Poeta en Nueva York*. Buenos Aires, Lumen.

GARCÍA LORCA, F. (1990a), *Bodas de sangre*. Allen Josephs y Juan Caballero (eds.) Madrid, Cátedra.

GARCÍA LORCA, F. (1990b), *La casa de Bernarda Alba*. Mario Hernández (ed.) 6ª ed. Madrid, Alianza Editorial.

GARCÍA LORCA, F. (1992a), *Obras completas*. Vol. IV. Teatro 2. Dramas. Miguel García-Posada (ed.) Madrid, Akal.

GARCÍA LORCA, F. (1992b), *Obras completas*. Vol. V. Teatro 3. Cine, Música. Miguel García-Posada (ed.) Madrid, Akal.

GARCÍA LORCA, F. (1996a), *Obras completas*. Vol.1 Miguel García-Posada (ed.) Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

GARCÍA LORCA, F. (1996b), *Teatro inédito de juventud*. Andrés Soria Olmedo (ed.) Madrid, Cátedra.

GARCÍA LORCA, F. (1997a), *Obras completas*. Vol. III. Prosa. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

-“La imagen poética de Don Luis de Góngora” 1926.

-“Canciones de cuna españolas. Añada. Arrolo. Nana. Vou-veri-vou” 1928.

-“Sketch de la nueva pintura” 1928.

-“Imaginación, inspiración, evasión” 1928.

-“Elogio de Antonia Mercé, ‘la Argentina’” 1930.

-“Arquitectura del cante jondo” 1931.

-“Juego y teoría del duende” 1933.

GARCÍA LORCA, F. (1997b), *Obras completas*. Vol. IV. Primeros escritos. Miguel García-Posada (ed.) Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

GARCÍA LORCA, F. (1997c), *Epistolario Completo*. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.) Madrid, Cátedra

GARCÍA LORCA, F. (2003), *La casa de Bernarda Alba*. Allen Josephs y Juan Caballero (eds.) 30ªed. Madrid, Cátedra.

GARCÍA LORCA, F. (2003), *El Público*. María Clementa Millán (ed.) Madrid, Cátedra.

GARCÍA LORCA, F. (2005), *Poeta en Nueva York*. Madrid, El País.

GARCÍA LORCA, F. (2007), *La casa de Bernarda Alba*. Joaquín Forradellas (ed.) 3ª ed. Madrid, Espasa Calpe.

GARCÍA LORCA, F. (2009), *El público. El sueño de la vida*. Antonio Monegal (ed.) 3ª ed. Madrid, Alianza.

GARCÍA LORCA, F. (2012), *Teatro Completo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

GARCÍA LORCA, F. (2014), *Assim que Passarem Cinco Anos. Lenda do Tempo*. Traducción (al portugués), Introducción y notas de Claudio Castro Filho. Coimbra, Universidade de Coimbra.

GARCÍA LORCA, F. (2015a), *El público. Así que pasen cinco años*. Teatro completo II. Miguel García-Posada (ed.). Barcelona, Penguin Random House.

GARCÍA LORCA, F. (2015b), *Bodas de sangre. Yerma*. Teatro Completo III. Miguel García Posada (ed.). Barcelona, Penguin Random House.

GARCÍA LORCA, F. (2015c), *La casa de Bernarda Alba. Doña Rosita la Soltera*. Teatro completo IV. Miguel García-Posada (ed.) Barcelona, Penguin Random House.

GARCÍA LORCA, Francisco (1980), *Federico y su mundo*. Madrid, Alianza Editorial.

GARCÍA MONTERO, L. (1992), “Los protagonistas poéticos de García Lorca”. En REICHENBERGER, K. y RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (eds.) (1992), pp. 147-158.

GARCÍA MONTERO, L. (1996), *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*. Granada, Universidad de Granada.

GARCÍA-POSADA, M. (1978), “La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca”, *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I, pp. 109-118.

GARCÍA-POSADA, M. (1980), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (1980), pp. 9-135.

GARCÍA-POSADA, M. (1983), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (1983), pp.15-40.

GARCÍA-POSADA, M. (1986), “Infancia y muerte”. En SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1986), pp. 181-193.

GARCÍA-POSADA, M. (1989), “Lorca y el surrealismo: Una relación conflictiva”, *Ínsula*, 515, pp. 7-9.

GARCÍA-POSADA, M. (1992a), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (1992a), pp. 7-36.

GARCÍA-POSADA, M. (1992b), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (1992b), pp. 5-27.

GARCÍA-POSADA, M. (1996a), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (1996a), pp. 9-28.

GARCÍA-POSADA, M. (1996b), “Prólogo”. En GARCÍA LORCA, F. (1996a), pp. 29-51.

GARCÍA-POSADA, M. (1997), “Prólogo”. En GARCÍA LORCA, F. (1997b), pp. 9-34.

GARCÍA-POSADA, M. (2015a), “Prólogo”. En GARCÍA LORCA, F. (2015a), pp. 9-16.

GARCÍA-POSADA, M. (2015b), “Prólogo”. En GARCÍA LORCA, F. (2015b), pp. 9-16.

GARCÍA-POSADA, M. (2015c), “Prólogo”. En GARCÍA LORCA, F. (2015c), pp. 9-18.

GIL, I.M. (ed.) (1975a), *Federico García Lorca*. Madrid, Taurus (2ª ed).

GIL, I.M. (1975b), “Prólogo”. En GIL, I.M. (ed.) (1975), pp. 9-18.

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

GÓMEZ TORRES, A. M. (2005), “El Teatro Metafísico de Federico García Lorca”. En CHICHARRO, A. y SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (eds.) (2005), pp. 81-115.

GRANDE, M. A. (2000), “Lorca en escena: Espectáculos varios”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 255-267.

GRANDE, M. A. (2005), “La Verdad de las Máscaras”. En CHICHARRO, A. y SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (eds.) (2005), pp. 117-149.

GRANELL, E.F. (1975), “*Así que pasen cinco años, ¿Qué?*” En GIL, I.M. (ed.) (1975), pp. 357-370.

GRANELL, E. F. (1986), “Giroscopio de presagios”. En SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1986), pp.101-114.

GUERRERO, P. (ed.) (1998), *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*. Alicante, Aguaclara.

GUILLÉN, Claudio (1990), “El misterio evidente en torno a *Así que pasen cinco años*”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 7-9, pp. 215-232.

GUILLÉN, Jorge (1959), *Federico en persona. Semblanza y epistolario*. Buenos Aires, Emecé Editores.

GUILLÉN, Jorge (1986), “Prólogo”. En GARCÍA LORCA, F. (1986), pp. 17-84.

HEGEL, G.W.F. (1989), *Lecciones sobre la estética*. Alfredo Brotóns Muñoz (trad). Madrid, Akal.

HERNÁNDEZ, M. (1990), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (1990b), pp. 9-46.

HIGGINBOTHAM, V. (1975), “Reflejos de Lautréamont en *Poeta en Nueva York*”. En GIL, I.M. (ed.) (1975), pp. 299-310.

HOYO, A. del (comp.) (1999 [1973]), *Obras Completas. Federico García Lorca*. Madrid, Aguilar.

HUÉLAMO KOSMA, J. (1989), “La Influencia de Freud en Federico García Lorca” *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año 3, nº 6, pp. 58-83.

HUÉLAMO KOSMA, J. (1996), *El Teatro Imposible de García Lorca. Estudio sobre El Público*. Granada, Universidad de Granada.

IRIBE, N.G. (2011), “Teatro bajo la arena: *El público* de Federico García Lorca”. Disponible en <http://www.aacademica.org/000-042/65.pdf> (consultado 15-06-2017).

ISER, W. (1987), “El proceso de lectura. Enfoque fenomenológico”. En MAYORAL, J.A. (compil.) (1987), pp. 215-243.

ISER, W. (1989a), “La estructura apelativa de los textos”. En WARNING, R. (ed.) (1989), pp. 133-148.

ISER, W. (1989b), “El proceso de lectura”. En WARNING, R. (ed.) (1989), pp. 149-164.

- ISER, W. (1989c), “La Realidad de la Ficción”. En WARNING, R. (ed.) (1989), pp. 165-195.
- JAUSS, H. R. (1987), “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. En MAYORAL, J.A. (compil.) (1987), pp.59-85.
- JAUSS, H. R. (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós.
- JOSEPHS, A. y CABALLERO, J. (1990), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (1990a), pp. 11-90.
- JOSEPHS, A. y CABALLERO, J. (2003), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (2003), pp.11-111.
- JULIÀ, M. (1997), “La Fábula en ‘Así que pasen Cinco Años’ de Federico García Lorca”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 24, pp. 57-65.
- KING, S. (1987), *Danse Macabre*. New York, Berkley Books.
- LAFFRANQUE, M. (1975), “Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca”. En GIL, I.M. (ed.) (1975), pp. 73- 93.
- LAFFRANQUE, M. (1988), “Nuevos elementos de valoración. La obra dramática de García Lorca y su teatro inconcluso”. En ESTEBAN, A. y ÉTIENVRE, J.P. (coord.) (1988), pp. 11-21.
- LAHUERTA, J.J. (1989), *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona, Anthropos.
- LAHUERTA, J.J. (1990), “Nota introductoria”. En DE CHIRICO, G. (1990), pp. 9-14.
- LÁZARO CARRETER, F. (1975), “Apuntes sobre el teatro de García Lorca”. En GIL, I.M. (ed.) (1975), pp. 327-342.

LÓPEZ MORILLAS, J. (1975), “García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el *Romancero Gitano*”. En GIL, I.M. (ed.) (1975), pp. 311-323.

LOVECRAFT, H.P. (2002 [1997]), *El horror sobrenatural en la literatura*. Traducción de José A. Álvaro Garrido. Madrid, Edaf.

LY, N. (1988), “Lorca y la teoría de la escritura ‘La imagen poética de don Luis de Góngora’”. En ESTEBAN, A. y ÉTIENVRE, J.P. (coord.) (1988), pp. 163-179.

LY, N. (1998), “Analyse d’un fragment de *Así que pasen cinco años*. (Duo ‘Le Jeune Homme et le Mannequin’)”. En RAMOND, M. (coord.) (1998), pp. 19-40.

MANGO, A. (1989), “Que los sueños, sueños son”. En DOLFI, L. (ed.) (1989), pp. 129,137.

MARCILLY, C. (1988), “Historicidad de la imagen poética en la obra de Federico García Lorca”. En ESTEBAN, A. y ÉTIENVRE, J.P. (coord.) (1988), pp. 131-139.

MARCO, A. (1998), “*Yerma*, la tragedia de la mujer insatisfecha”. En GUERRERO, P. (ed.) (1998), pp. 143-156.

MARICHAL, J. (1986), “La universalización de España (1898-1936)”. En SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1986), pp. 11-23.

MARICHAL, J. (1989), “El Testimonio Histórico de Federico García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año 3 nº 6, pp. 13-26.

MARTÍN, E. (1986), “Federico García Lorca, ¿un precursor de la ‘teología de la liberación’? (Su primera obra dramática, inédita)”. En SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1986), pp. 27-33.

MARTÍN, E. (1988), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (1988), pp.13-53.

MARTÍN, E. (1989), “El paréntesis abierto del ‘teatro imposible’”. En GARCÍA LORCA, F. (1989b), pp.163-166.

MARTÍNEZ BERBEL, J.A. (2000), “*El público* de Federico García Lorca a la luz de *El gran teatro del mundo*, de Calderón”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 332-340.

MARTÍNEZ NADAL, R. (1978a), “Introducción de *El Público*”. En MARTÍNEZ NADAL, R y LAFFRANQUE, M. (1978), pp. 13-29.

MARTÍNEZ NADAL, R. (1978b), “Guía al lector de *El Público*”. En MARTÍNEZ NADAL, R. y LAFFRANQUE, M. (1978), pp.169-269.

MARTÍNEZ NADAL, R. (1980), *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*. Madrid, Cátedra.

MARTÍNEZ NADAL, R. (1986), “Estreno europeo de *El público* de García Lorca”, *Ínsula* nº 470-471 pág.27.

MARTÍNEZ NADAL, R. (1992), *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*. Madrid, Casariego.

MARTÍNEZ NADAL, R., y LAFFRANQUE, M. (1978), *El Público y Comedia Sin Título. Dos Obras Póstumas*. Barcelona, Seix Barral.

MARTÍNEZ ROMERO, C. (2000), “La puesta en escena como proceso. El teatro irrepresentable de Lorca”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 275-281.

MAURER, C. (1986), “Lorca y las formas de la música”. En SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1986), pp. 237-250.

- MAURER, C. (1992). “Traduciendo a García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10-11, pp. 15-18.
- MAURER, K. (1987), “Formas del leer”. En MAYORAL, J.A. (compil.) (1987), pp. 245-280.
- MAYORAL, J.A. (compil.) (1987), *Estética de la recepción*. Madrid, Arco Libros.
- MAYORAL, J.A. (1987), “Nota preliminar”. En MAYORAL, J.A. (compil.) (1987), pp. 7-10.
- MEDINA, R. (1994), “‘Poesía-plástica’ o ‘Plástica-poética’: Elaboración metafórica de la ciencia del Yo en García Lorca”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 19, pp. 85-111.
- MELIS, A. (1989), “*El público: Metamorfosi e travestimento*”. En DOLFI, L. (ed.) (1989), pp. 155-175.
- MENDOZA FILLOLA, A. (1998), “La imposible infancia recobrada de Federico García Lorca: las claves en *La Balada de Caperucita* (1919)”. En GUERRERO, P. (ed.) (1998), pp.67-101.
- MEYERHOLD, V. (1999), “Escritos sobre teatro”. En SÁNCHEZ, J. A. (1999), pp. 285-296.
- MILLÁN, M.C. (1986), “*Poeta en Nueva York* y *El público*, dos obras afines”, *Ínsula*, 476-477, pp. 9-10.
- MILLÁN, M.C. (2000), “Lorca y Calderón de la Barca: la universalidad del espacio escénico”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 193-204.

MIRÓ GONZÁLEZ, E. (1988), “Mujer y hombre en el teatro lorquiano: ‘¡Amor, amor, amor y eternas soledades!’” En ESTEBAN, A. y ÉTIENVRE, J.P. (coord.) (1988), pp. 41-60.

MONEGAL, A. (1996), “Misterio y destino de un guión. *Viaje a la Luna*, de Federico García Lorca”, *Ínsula*, 592, pp. 13-15.

MONEGAL, A. (2000), “La ‘verdad de las sepulturas’ y la incertidumbre de la escritura”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 61-76.

MONEGAL, A. (2009), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (2009), pp. 7-42.

MONLEÓN, J. (1987), “Con Nuria Espert. Lorca, una estrella del West End”, *Primer Acto*, 217, 8-16.

MONTEIRA, D. (2005). “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (2005), pp.7-16.

MORALES, G.M. (2000), “La significación mítica de la muerte en el *Llanto por Ignacio Sánchez Megías*: un esquema contradictorio”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 614-627.

MOREIRAS, A. (1991), *Interpretación y diferencia*. Madrid, Visor.

NAGAFUCHI, Urara Hirai. *La recepción de la obra de Federico García Lorca en Japón*. Granada, Universidad de Granada, 2014. 467pp.

[<http://hdl.handle.net/10481/34702>]

NERUDA, P. (1937), “Federico García Lorca”, *Hora de España*, 3, pp. 67-78.

NEUMAN, A. (1998), “Desnudo rojo, rojo desnudo. (Discusiones sobre *El público*)”, *Extramuros*, 11-12, pp. 67-71.

NICOLODI, F. (1989), “Federico García Lorca, Manuel de Falla e la musica”. En DOLFI, L. (ed.) (1989), pp. 229-249.

NIETZSCHE, F. (1993 [1886]), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 12ª ed.

OLIVA, C. (1999), “La práctica escénica lorquiana”. En DÍEZ DE REVENGA, F. y PACO, M. de (eds.) (1999), pp. 237-255.

OCAÑA, A. J. (2000), “Máscaras, radiografías y espejos. (Instrumentos de una nueva dramaturgia)”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 341-351.

ORTUÑO MILLÁN, Francisco. *Del texto al espectáculo. Una interpretación escénica de El Público de Federico García Lorca*. Granada, Universidad de Granada, 2014. 543pp. [<http://hdl.handle.net/10481/31722>]

PAVIS, P. (1998), *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós.

PERCIVAL, A. (1998), “La casa de Bernarda Alba en el teatro actual: El local de Bernardeta A. de Lourdes Ortiz”. En GUERRERO, P. (ed.) (1998), pp. 167-176.

PHILLIPS, A.W. (1958), “Sobre la poética de García Lorca”, *Revista Hispánica Moderna*, 24, pp. 36-48.

Poema de Mio Cid. (1976 [c.1207]) Barcelona, Bruguera.

POWER, K. (1976), “Una luna encontrada en Nueva York”, *Trece de nieve. Revista de poesía*, 1-2, pp. 141- 152.

RAE. *Diccionario Usual DLE*. (23ª ed.) disponible en:
<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=siniestro> (consultado el 15-06-2017).

RAMOND, M. (1988), “Federico García Lorca: el Otro (o la letra viva)”. En ESTEBAN, A. y ÉTIENVRE, J.P. (coord.) (1988), pp. 121-129.

RAMOND, M. (coord.) (1998), *Le théâtre impossible de Lorca. El público. Así que pasen cinco años*. Paris, Editions du Temps.

RAMOND, M. (1998), “Prologue”. En RAMOND, M. (coord.) (1998), pp. 5-8.

REICHENBERGER, K. y RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (eds.) (1992), *Federico García Lorca. Perfiles críticos*. Kassel, Edition Reichenberger.

REYES, R. y RAMOS, M. J. (eds.) (1991), *Poética e Historia literaria*. XI Cursos de Verano Seminario de Autores Andaluces José Cadalso. Cádiz, Universidad de Cádiz.

RÍO, A. del (1935), “El poeta Federico García Lorca”, *Revista Hispánica Moderna*, Año I, nº 3, pp.174-185.

RÍO, A. del (1940), “Federico García Lorca (1899-1936)”, *Revista Hispánica Moderna*, 3-4, pp.193-260.

RÍO, A. del (1989), “Introducción”. En GARCÍA LORCA, F. (1989), pp. 4-27.

ROAS, D. (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.

RODRIGO, A. (1998), “Los amantes suicidas de Alejandría”, *Extramuros*, 11-12, pp. 50-55.

RODRÍGUEZ, J.C. (2000), “Lorca: Temas y variaciones en torno a la conciencia trágica. (El nombrar en el soneto a Cina, la negatividad del *Diván* y la *manzana de Newton*)”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 158-176.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (1998), “Hipoteatro, epiteatro y metateatro en la dramaturgia de Lorca”. En GUERRERO, P. (ed.) (1998), pp. 177-192.

RODRÍGUEZ PAGÁN, J. A. (2006), *El Otro Lado de El Público de Lorca*. Puerto Rico, Isla Negra.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1996), “Introducción y Notas” en *Cantar de Mio Cid*, (1996 [c.1207]).

ROMERA CASTILLO, J. (1998), “Apuntes sobre la actividad escénica madrileña (1919-1920) de García Lorca en su Epistolario”. En GUERRERO, P. (ed.) (1998), pp. 193-201.

ROTHER, A. “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”. En MAYORAL, J.A. (compil.) (1987), pp. 13-27.

RUBIA BARCIA, J. (1975), “El realismo ‘mágico’ de *La casa de Bernarda Alba*”. En GIL, I.M. (ed.) (1975), pp. 383-403.

SAINERO SÁNCHEZ, R. (1983), *Lorca y Synge. ¿Un mundo maldito?* Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

SALAZAR RINCÓN, J. (1999), *Rosas y Mirtos de Luna. Naturaleza y Símbolo en la Obra de Federico García Lorca*. Madrid, UNED.

- SÁNCHEZ, J. A. (1999), *La Escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid, Akal.
- SÁNCHEZ MONTES, M. J. (1999), “Yerma”, *Primer Acto*, 277, pp. 13-15.
- SÁNCHEZ PASCUAL, A. (1993), “Introducción”. En NIETZSCHE, F. (1993), pp. 7-21.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1995), “El Teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa”. Separata del Congreso de Literatura Española Contemporánea pp. 179-198. Universidad de Málaga.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1999), “*La Casa de Bernarda Alba* de Margarita Xirgu a Calixto Bieito”, *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 13, pp. 15-25.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1998), “Los caminos abiertos del teatro lorquiano”, *Extramuros*, pág. 8.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2000a), “Cuestiones de principio”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M. J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 254-255.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS (2000b), “Algunas puestas en escena españolas de *La casa de Bernarda Alba*”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M. J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 289-296.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2005), “Teatro de tradición y espectáculo de vanguardia (a propósito del teatro de Federico García Lorca)”. En CHICHARRO, A. y SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (eds.) (2005), pp. 17-46.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A.; GRANDE, M.A. y SÁNCHEZ MONTES, M. J. (eds.) (1998), *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Granada, Asociación Española de Semiótica

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1988a), *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona, Planeta.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1988b), “El viaje a la luna de un perro andaluz”. En ESTEBAN, A. y ÉTIENVRE, J.P. (coord.) (1988), pp. 141-161.

SANTIAGO, M. F. (2005), *Mirar al dios: el Teatro como camino de conocimiento*. Madrid, Biblioteca Nueva.

SAURA, A. (1963), “Notas sobre el montaje de *La casa de Bernarda Alba*”, *Primer acto*, 50, pp. 12-13.

SERRANO, V y PACO, M. de (1999), “García Lorca y el teatro”. En DÍEZ DE REVENGA, F. y PACO, M. de (eds.) (1999), pp. 225-238.

SERRANO ASENJO, E. (2000), “El duende indecible: Ramón y Lorca cara a cara”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 590-596.

SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1986), *Lecciones sobre Federico García Lorca*. Granada, Edición del Cincuentenario.

SORIA OLMEDO, A. (1991), “Federico García Lorca y el Arte”, *Revista Hispánica Moderna*, XLIV, pp. 59-72.

SORIA OLMEDO, A. (1999), “‘Me lastima el corazón’: Federico García Lorca y Federico Nietzsche”. En DÍEZ DE REVENGA, F. y PACO, M. de (eds.) (1999), pp. 205-223.

SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO J. (coord.) (2000), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Actas del I Congreso Internacional. Granada, Diputación de Granada.

SORIA ORTEGA, A. (1988), “Notas sobre el andalucismo de Lorca”. En ESTEBAN, A. y ÉTIENVRE, J.P. (coord.) (1988), pp. 181-208.

TRÍAS, E. (1982), *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral.

TRIGUEROS RAMOS, L. (2000), “De la tradición a la innovación en los prólogos dramáticos de Federico García Lorca”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 352-362.

TUSÓN, V. y LÁZARO, F. (1991), *Literatura del siglo XX*. Madrid, Anaya.

UCELAY, M. (1986), “Federico García Lorca y el Club Teatral Anfistora: el dramaturgo como director de escena”. En SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1986), pp. 51-64.

UCELAY, M. (1989), “La Problemática Teatral: Testimonios Directos de Federico García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año 3, 6, pp. 27-58.

UMBRAL, F. (1975), *Lorca Poeta maldito*. Madrid, Biblioteca Nueva (2ªed).

UNAMUNO, M. de (1976), *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Espasa Calpe.

VALENTE, J. A. (1976), “Pez Luna” *Trece de nieve. Revista de poesía*, 1-2, pp. 191-201

VELASCO SÁNCHEZ, A. (2000), “Konstantin Stanislavski y García Lorca: Templos sagrados del teatro”. En SORIA OLMEDO, A.; SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO, J. (coord.) (2000), pp. 297-311.

VERWOER, J. (et al.) (2011), *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani.

VILLANUEVA, D. (2014), “Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura”, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, pp. 185-193.

VITALE, R. (1991), *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid, Pliegos.

VODIČKA, F. (1989), “La estética de la recepción de las obras literarias”. En

WARNING, R. (ed.) (1989), pp. 55-62.

WARNING, R. (ed.) (1989), *Estética de la recepción*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbino. Madrid, Visor.

WRIGHT, S. (2000), *The Trickster –Function in the Theatre of García Lorca*. London, Tamesis.

ZARDOYA, C. (1975), “Los espejos de Federico García Lorca”. En GIL, I.M. (ed.) (1975), pp. 237-271.

ZIMMERMANN, B. (1987), “El lector como productor: En torno a la problemática del método de la estética de la recepción”. En MAYORAL, J.A. (compil.) (1987), pp. 39-58.

ZULETA, E. (1971), *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*. Madrid, Gredos.