

LA INCITACIÓN DE NIETZSCHE EN LAS VICISITUDES DEL EROS LORQUIANO

Eleonora Basso
Universidad de la República, Uruguay

Sentidos de la muerte

Como sabe quien haya frecuentado la obra de García Lorca, así sea en forma parcial o somera, el tema de la muerte resulta en ella ubicuo. Como componente intrínseco del eros, la muerte deviene el último avatar de un deseo abocado, al parecer en forma ineluctable, a la frustración.

Advertimos también que hay contextos donde el vocablo *muerte* se torna ambiguo o, dicho de otra manera, su polisemia cubre un espectro inusualmente amplio, abarcando valencias de significación difícilmente conciliables. Como solo ejemplo citaré los dos últimos versos de la “Gacela de la huida” (*Diván del Tamarit*): “Ignorante del agua voy buscando/ una muerte de luz que me consuma” (García Lorca 1981: 74), donde el atributo “de luz” induce a la búsqueda de sentidos no obvios del término referido.

En los géneros sentimentales de la tradición literaria occidental, en cuyo universo axiológico el amor es un absoluto, el motivo de la muerte parece infaltable: como hipérbole del sufrimiento extremo, como objeto de invocación del amante desdichado o como desenlace de su historia. Este tipo de retórica se extrema en la poesía cortesana del siglo XV, en la que el gusto conceptista se ceba en la equiparación de vida y muerte como abstracciones intercambiables. Recordemos el comienzo de la conocida canción del Comendador Escrivá –tan apreciada por Lope de Vega–: “Ven muerte tan escondida/ que no te sienta conmigo/ porque el gozo de contigo/ no me torne a dar la vida” (Beltrán 1991: 264).

Observamos que esta canción puede ser interpretada como poema amoroso solo por el contexto del *Cancionero General* en que se encuentra, y que la referencia a una circunstancia vital concreta se ha elidido en favor de los desnudos términos de la ecuación vida=muerte y de la paradoja a que esta da lugar: la muerte es causa de vida. No le falta sin embargo vigor emocional a esta poesía, e incluso aptitud de sugestión metafísica –más allá del placer intelectual que el conceptismo libera–.

Así lo sintieron los poetas místicos del siglo XVI, especialmente San Juan de la Cruz, cuando echa mano de esta convención y le imprime un nuevo sentido. García Lorca conoce bien esta tradición y le rinde homenaje al incorporar sus giros característicos. Como ejemplo citaré unos versos del soneto “El poeta pide a su amor que le escriba”: “Amor de mis amores, viva muerte,/ en vano espero tu palabra escrita/ [...] Llena pues de palabras mi locura/ o déjame vivir en mi serena/ noche del alma para siempre oscura” (García Lorca, 1981: 142).

Un punto en el que Lorca coincide con San Juan de la Cruz –y, como veremos, también con Nietzsche– es que en la expresión del clímax amoroso el gozo supremo convive con el dolor. No hablo ya del dolor que provoca la privación, tampoco del que es inherente a la pasión que, como nos recuerda Denis de Rougemont (2006: 14), significa sufrimiento, sino del dolor presente en el momento extático, tal vez porque el ‘estar fuera de sí’ –de acuerdo con la etimología de *éxtasis*– conlleve una violencia, un desgarramiento, una forma de muerte.

Más allá de estos vínculos bien establecidos con la poesía de Juan de la Cruz (De Paepe, 1999) y con la tradición del Amor Cortés (Anderson, 2005), creo que el influjo de Nietzsche resulta fundamental para la construcción poética lorquiana de un tipo de experiencia de la muerte.

Lorca fue sin duda uno de los “bautizados en la música” (Nietzsche 1991: 23) a quienes Nietzsche dice dirigirse en el “Ensayo de autocritica” a *El nacimiento de la tragedia*. Las intuiciones del filósofo resonarán en el poeta por vibración simpática, por pertenecer a esa comunidad sensible que aquel concibió y anheló como receptora ideal de sus escritos. Como aspecto de esta sintonía señalamos la proclividad de García Lorca por el pathos trágico dentro de su creación –lo que nos sitúa ante el enigma, tantas veces asediado, de por qué lo doloroso en la vida es trasmutado por el arte en fuente de emoción placentera–. Dicho en términos de Nietzsche referidos a la tragedia, esta “llena el alma de incomparable consuelo metafísico” (1991: 138).

Andrés Soria Olmedo ha mostrado la centralidad de *El nacimiento de la tragedia* en la elaboración de la poética de madurez de García Lorca, desarrollada en *Teoría y juego del duende* (Soria Olmedo, 1999). En efecto, el *duende*, figura de la inspiración que el poeta toma de la cultura popular andaluza, aparece en su definición notoriamente emparentado con el espíritu dionisiaco, que Nietzsche opone al principio apolíneo para representar los dos polos que rigen las expresiones artísticas de la antigua Grecia y, en un plano metafísico, las fuerzas que operan el devenir de la naturaleza, sus “instintos artísticos”.

Es su relación con el poder dionisiaco lo que explica el carácter ambivalente del duende: “el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte” (García Lorca, 1984: 104). Sin embargo, en él se cifra “lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre” (104), y su aire “anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas” (109).

Según la concepción que Nietzsche desarrolla en *El nacimiento de la tragedia*, la acción de Dionisos comporta la aniquilación de los seres individuales, que son formas aparentes, para reintegrarlos en el seno de lo verdaderamente existente, la vida unitaria de la naturaleza o el “Uno Primordial”.¹ Por eso, para los individuos que somos, que es toda la creación visible, la disolución en el todo conlleva al mismo tiempo el dolor de perder la propia identidad –ilusoria– y el goce incomparable de incorporarse a la vida en su máxima expresión y potencia, o sea a la “voluntad” universal. Es, pues, la muerte dionisiaca, como para los místicos, una muerte que da multiplicada vida.

Oigamos por un momento a Nietzsche:

Las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de redención del mundo y de días de transfiguración. Solo en ellas alcanza la Naturaleza su júbilo artístico [...] aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque del pecho sonidos atormentados. En la alegría más alta resuena el grito de espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible. (1991: 48-9)

Volviendo a García Lorca, ¿cómo interpretar esa experiencia de muerte que el duende exige al artista (creador o intérprete)?

En *Imaginación, inspiración, evasión*, conferencia anterior a *Juego y teoría del duende* y, en muchos aspectos conceptualmente afín a ella, el autor define la inspiración como un “estado del alma” (García Lorca, 1984: 31) que el poeta recibe cuando “deja de soñar despierto y deja de querer” (31), y renuncia a la “lógica humana” (31) (que rige la imaginación) con “la humildad más absoluta” (31). En *Juego y teoría del duende* aparece implicada la misma “vía negativa” de despojamiento de todo asidero en las propias facultades y saberes del hombre, hasta tocar un fondo oscuro de desdicha existencial:

¹ En esta obra juvenil, Nietzsche utiliza conceptos tomados de la filosofía de Arthur Schopenhauer que luego abandonará.

Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo. (1984: 94-5)

Pero se incorpora aquí una nueva instancia, de carácter agónico: “Con idea, con sonido o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador” (1984: 104). (Recordemos que en la poesía de Lorca los pozos son siempre lugares en los que los personajes se ahogan). Insiste el autor: “la verdadera lucha es con el duende” (104). ¿Por qué el artista debe luchar con él? Tal vez para resistir su seducción mortal y permanecer en esta orilla de la vida, sostenido por su voluntad creadora, por su deseo de dar expresión comunicable al conocimiento privilegiado que la inspiración desvela.²

Algo más sobre *Eros* y *Thanatos*

“Puede decirse que el erotismo es la aprobación de la vida hasta la muerte” (Bataille, 1991: 23). La cita pertenece al ensayo *El erotismo*, de Georges Bataille, otro miembro de la comunidad espiritual nietzscheana, al que continúo citando:

Somos seres discontinuos, individuos que morimos aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos nostalgia de la continuidad perdida. Llevamos mal la situación que nos clava en la individualidad caduca que somos. Al mismo tiempo que tenemos el deseo angustiado de la duración de ese caduco, tenemos la obsesión de una continuidad primera que nos liga generalmente al ser. (1991: 28)

Hay en el paso de la actitud normal al deseo una fascinación fundamental de la muerte, Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. (1991: 32)

Para el pensador francés, tanto en el erotismo como en la muerte se juega el paso de lo discontinuo a lo continuo, meta que justifica la existencia. Instantáneo el uno, definitivo el otro, ambos trances suponen una violencia que trastoca la vida corriente o la destruye.

Las idas de Bataille que, según Silvio Tattoni “antes que al pensamiento [...] aluden a una experiencia” (Bataille, 2001: 7), abren vías de aproximación a la sensibilidad de García Lorca y su peculiar elaboración poética del abrazo de Eros y Thanatos –tema universal tan transitado por la literatura y por el pensamiento contemporáneo, desde las perspectivas del psicoanálisis, la antropología, la reflexión filosófica–.

El eros lorquiano está signado por la violencia: violencia del deseo y de las fuerzas que lo constriñen, violencia entre los amantes. Tal carácter alcanza sobretonos en *El público*. En este drama el eros se expresa en forma exclusiva y definitiva como *agón*:

HOMBRE 1. (*Luchando*) Te amo.

DIRECTOR. (*Luchando*) Te escupo.

JULIETA. ¡Están luchando!

CABALLO NEGRO. Se aman. (García Lorca, 1991a: 157)

² Acerca de la función “protectora” de la creación artística como asidero a la vida frente a la tentación del abismo, habla Lorca en dos cartas consecutivas del año 1927 dirigidas a su amigo Sebastián Gasch: “me encuentro en estos momentos con una sensibilidad ya casi física que me lleva a plano donde es difícil tenerse en pie y donde casi se vuela sobre el abismo” (García Lorca, 1983: 78). Y dice en la segunda: “Mi estado es siempre alegre y este soñar mío no tiene peligro en mí, que llevo defensas; es peligroso para el que se deje fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. YO ESTOY Y ME SIENTO CON PIES DE PLOMO EN EL ARTE” (80).

La violencia es, por cierto, inherente a las contradicciones que despliega esta tragedia, en la forma de una cruel psicomaquia en que coliden los fragmentos de un sujeto estallado: la rebeldía y la culpa, el estigma social internalizado y su rechazo, la abyección asumida y las protestas de pureza, concurren sin síntesis posible.

Cabe interpretar la violencia entre los Hombres como la resistencia a un “destino” impuesto (la índole de su propio deseo), pero también puede leerse como la lucha por mantener vivo el deseo y su promesa de un absoluto inalcanzable, evitando la consumación sexual.³

El descenso a las sepulturas con el fanal de Nietzsche

Considero que las resonancias de Nietzsche se hacen particularmente audibles en la mencionada obra teatral, perteneciente al “ciclo neoyorkino” del autor, zona de su producción donde se verifica un giro de carácter artístico e ideológico, a partir de las experiencias vividas en Norteamérica y de una dolorosa crisis afectiva y creativa por la que atraviesa en la época de su viaje. Tal vez la reflexión sobre Nietzsche ayudó a madurar su apuesta a lo que él mismo llamó su teatro “imposible” en el que, sin embargo, residía su “verdadero propósito” (García Lorca, 1991b: 674). En palabras de Juan Carlos Rodríguez:

En torno a las mismas fechas, 29-36, Lorca ya no se remite a lo que es posible decir dentro de la norma, sino a crear lo indecible, los otros mundos posibles o paralelos a la dicibilidad existente” (Rodríguez, 1994: 13). El sentido de la no dicibilidad y la imposibilidad es una apuesta a lo que debe ser dicho a través de cualquier riesgo (35), el mundo de la construcción del cuerpo/palabra frente al mundo de la represión (36).

Otros tópicos de Nietzsche aparecen en *El público*, que revelan un conocimiento por parte de García Lorca de conceptos de desarrollo posterior a *El nacimiento de la tragedia*. Tal es el del yo como máscara, es decir la ficción del sujeto como entidad estable. La máscara resulta inseparable del público, o sea de los otros –o el “otro” interior que sustenta el diálogo reflexivo con la conciencia–.

Los personajes –los tres Hombres y el Director– aparecen travestidos al pasar por detrás de un biombo, cambian de sexo y de traje. Las “identidades” se multiplican sin que ninguna pueda considerarse última o definitiva, todas igualmente aparentes o reales.

En el Cuadro III, que se desarrolla “bajo la arena”, es decir, en el escenario del supuesto “teatro de la verdad”, que han reclamado los Hombres al Director, el Caballo Negro (que interpreto como figura de la pulsión de muerte) impugna la pretensión del Hombre 1 de descubrir la verdad, aun la de sí mismo:

HOMBRE 1. ¡Sí! Ya hemos dado el primer paso [para inaugurar el verdadero teatro] Pero yo sé positivamente que tres de vosotros se ocultan, que tres de vosotros nadan todavía en la superficie. (Los TRES CABALLOS BLANCOS *se agrupan inquietos.*) Acostumbrados al látigo de los cocheros y a las tenazas de los herradores tenéis miedo de la verdad.

CABALLO NEGRO. Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales.

HOMBRE 1. Deben desaparecer inmediatamente de este sitio. Ellos tienen miedo del público. Yo sé la verdad, yo sé que no buscan a Julieta y ocultan un deseo que me hiere y que leo en sus ojos.

CABALLO NEGRO. No un deseo, todos los deseos. Como tú.

HOMBRE 1. Yo no tengo más que un deseo.

CABALLO BLANCO 1. Como los caballos, nadie olvida su máscara.

HOMBRE 1. Yo no tengo máscara.

³ Desarrollé esta interpretación en mi artículo “El símbolo del ‘pez luna’ en García Lorca y el mito del andrógino” (Basso, 1997).

DIRECTOR. No hay más que máscara. (García Lorca, 1991a: 156-7)

En el pensamiento maduro de Nietzsche, la oposición de “verdad” y “apariencia” (y el rango ontológico inferior atribuido a la última) carecen de sentido. Según dice en uno de sus fragmentos póstumos:

Apariencia, como lo entiendo, es la verdadera y única realidad de las cosas [...] Con aquella palabra no se expresa, sin embargo, otra cosa que su *inaccesibilidad* para los procedimientos y distinciones lógicos: es decir “apariencia” en relación con la “verdad lógica” –la cual es posible, ella misma, en un mundo imaginario. No opongo, pues, “apariencia” a “realidad”, sino que inversamente tomo la apariencia como la realidad, la cual se resiste a su conversión en un “mundo de la verdad” imaginario. (1993: 141-42)

[...] un mundo verdadero –éste puede ser como quiera, lo cierto es que no tenemos un órgano de conocimiento que nos lo permita conocer. (1993: 109)

Para el filósofo, el “mundo verdadero” –ideal, suprasensible, inteligible– es una fábula inventada por la metafísica, lo mismo que las categorías de la razón, como el concepto de “ser” (referido a lo permanentemente presente), al que él opone el de “devenir”, que designa la realidad fluyente de la *physis*.

En el Cuadro II, la danza amorosa que realizan las Figuras de Pámpanos y de Cascabeles se acompaña de un diálogo en que ambas se desplazan en sucesivas metamorfosis imaginarias por un amplio universo de formas. A través de ellas parecen perseguirse mutuamente, pero también evitarse:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en caca?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en mosca.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en manzana?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en beso.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en pecho?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en sábana blanca. (1991a: 131)

Esta danza evoca la proliferación de las formas de la naturaleza a impulsos del eros y su revocación permanente para ser sustituidas por otras, en el flujo y reflujo incesante de la vida. El arte de Dionisos es aludido por los pámpanos que cubren a una de las figuras y su flauta. Dice Nietzsche: “este mi mundo *dionisiaco* del crearse-a-sí-mismo-eternamente, del destruirse-eternamente-a-sí-mismo” (1993: 139). Para el individuo, ello entraña el drama del tránsito fugaz de su existencia, de su inminente caducidad, como sugiere el siguiente fragmento del Cuadro III:

CABALLO NEGRO. ¡Forma! ¡Forma! Ansia de la sangre.
JULIETA. Tumulto.
CABALLO NEGRO. Ansia de la sangre y hastío de la rueda.
LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Forma y ceniza. Ceniza y forma. Espejo. Y el que pueda acabar que ponga un pan de oro.
JULIETA. (*Retorciéndose las manos*) Forma y ceniza. (1991a: 151)

Hay otros pasajes de *El público* donde se afirma la misma precariedad de las criaturas, su carácter de formas provisorias e intercambiables. Así en el Cuadro I: “HOMBRE I. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa” (122). Esta serie de equivalencias insólitas se reitera y se amplía en otros momentos de la obra. La fluctuación radical de las identidades produce una imagen inquietante de realidad caótica, donde sucumben todo sentido y conocimiento posibles. Pero también conlleva una invitación al juego –el “como si” liberador, tan caro a Nietzsche– y una apuesta al poder creador del arte. En este terreno, se

sugieren los alcances ilimitados de la metáfora, propugnados por las vanguardias, y el rechazo de la mimesis realista en el teatro.

El público actualiza la alegoría calderoniana del mundo como teatro, pero sin el garante de una vida eterna ultraterrena. Aquí, en cambio, todas son máscaras fungibles, trajes, decorados, apariencias infranqueables.

Según Nietzsche, en un mundo carente de meta y sentido, solo el arte puede ofrecer una justificación de la existencia. Como dice en su temprano “Prólogo a Richard Wagner” de *El nacimiento de la tragedia* y repetirá casi 20 años después en uno de sus fragmentos póstumos: “estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (1991: 39 y 1993: 158).

Bibliografía

ANDERSON, Andrew (2005): “García Lorca como poeta petrarquista”, en Luis Fernández Cifuentes (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo, pp. 263-305.

BASSO, Eleonora (1997): “El símbolo del ‘pez-luna’ en García Lorca y el mito del andrógino”. *Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas*. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata, pp. 147-151.

BATAILLE, Georges (1992): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

BELTRÁN, Vicente (1991): “La canción de amor en el otoño de la Edad Media”, en Francisco Rico (ed.) *Historia y Crítica de la Literatura Española I/1*. Alan Deyermond (ed.) *Edad Media. Primer Suplemento*, pp. 260-265.

DE ROUGEMONT, Denis (2006): *El amor y Occidente*. Barcelona: Kayrós.

DE PAEPE, Christian (1991): “‘Un morir en el vivir’: resonancias de San Juan de la Cruz en la poesía de Federico García Lorca”, en Francisco Díez de Revenga y Mariano Paco (eds.), *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*. Murcia: Caja de Murcia, pp. 161-180.

GARCÍA LORCA, Federico (1981): *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*. Madrid: Alianza.

— (1983): *Epistolario II*. Madrid: Alianza.

— (1984): *Conferencias II*. Madrid: Alianza.

— (1991a): *El público*. Madrid: Cátedra.

— (1991b): *Obras Completas III*. México: Aguilar.

MATTONI, Silvio (2001): “Prólogo” a Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

NIETZSCHE, Friedrich (1991): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

— (1993): *Fragmentos póstumos*. Bogotá: Editorial Norma.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994): *Lorca y el sentido*. Madrid: Akal.