

# APROXIMACIÓN A LAS ESTRATEGIAS CREATIVAS EN *ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS*: TIEMPO ABSOLUTO Y SUBCONSCIENTE

Mariam BUDIA  
(Universidad de Alcalá)

## Resumen

En este artículo la autora examina la obra de Federico García Lorca *Así que pasen cinco años*, desde unos presupuestos metodológicos basados en las *estrategias creativas* «tiempo absoluto» y «subconsciente» en relación con las ciencias imperantes en la época: la Teoría de la relatividad y el psicoanálisis.

## Abstract

In this article the author examines Federico García Lorca's work *Así que pasen cinco años* from a methodological approach based on *creative strategies* «absolute time» and «subconscious» in connection with the prevailing sciences in that time: Theory of Relativity and Psychoanalysis.

**Palabras Clave:** Teatro. Estrategia. Tiempo. Subconsciente. Relatividad.

**Key Words:** Theatre. Strategy. Time. Subconscious. Relativity.

## INTRODUCCIÓN

Federico García Lorca crea, en *Así que pasen cinco años*, una estructura dramática en la que *tiempo absoluto* y *subconsciente*<sup>1</sup> se conforman como las principales *estrategias creativas*<sup>2</sup> del autor. Generadas a través del conflicto-contradicción y enlazadas como partes indispensables de éste, se manifiestan cual respuesta a la aflictiva existencia del YO (autor) transmutado en comparsa de máscaras (personajes) para crear la personalista manifestación empleada en esta «comedia imposible».

*Tiempo absoluto* y espacio *subconsciente* son los ejecutantes esenciales en esta obra y con estos fundamentaremos nuestra tesis. Para ello, regresamos a un trabajo universitario, cuyos contenidos comenzaron a vislumbrarse gracias a «El teatro de vanguardia de Federico García Lorca», curso de doctorado impartido de manera ejemplar por el Dr. Huélamo Kosma.

<sup>1</sup> Utilizamos en el presente artículo el término utilizado por Freud, actualmente en desuso.

<sup>2</sup> Según la definición realizada por el Dr. Berenguer: «modo de expresión (*estrategia creativa*) acorde con sus propósitos, intereses, gustos, etc» (En internet, 1).

Igualmente, no debemos olvidar algunas emotivas afirmaciones de nuestro internacional autor cuyas palabras nos recuerdan que su vocación siempre fue el teatro, un teatro de poesía para salir del libro y hacerse humano de llanto, alma y carne:

El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus dolores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de las manos de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que sólo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes (García Lorca, 1963: 1.810).

Federico García Lorca mantuvo su búsqueda dramática al igual que su afán por investigar y experimentar la consecución de un nuevo arte teatral concebido a través de personajes abismados en la psicología del ánimo:

*El público y Así que pasen cinco años* se fundan en la convergencia de diversos movimientos de la vanguardia artística e intelectual. Obras nutridas de una fuerte inquietud psicológica y metafísica, en su génesis creativa no puede olvidarse, en primer lugar, aquella parcela del teatro europeo marcada por una densa preocupación existencial y bien conocida en España: Pirandello, Evreinov y, sobre todo, Lenormand, este en la medida en que en su teatro, aunque sea a nivel discursivo, se plasman escénicamente las teorías freudianas, sustantivas en ambos dramas lorquianos (En internet, 2).

Desde la pulsión y gracias al avance científico, tratará de llegar a la esencia del ser humano para plasmar su sentimiento último abordando, de esta forma, lo más oculto y fascinante del hombre que se observa a sí mismo sin complejos frente al universo múltiple de la apariencia y la ostentación.

## 1. TIEMPO ABSOLUTO

En el año 1923, Albert Einstein visitó diversas ciudades españolas y revolucionó con sus teorías –presentadas en varios actos académicos y culturales– tanto el terreno científico español como el pensamiento moderno en general. Una de esas disertaciones se llevó a cabo en la Residencia de Estudiantes<sup>3</sup> mientras García Lorca permanecía en la citada institución:

Albert Einstein llegó a Madrid, procedente de Barcelona, el día 1 de mayo de 1923 invitado por la Universidad Central de Madrid a dar tres conferencias. Fue nombrado académico por la Acade-

<sup>3</sup> En «Monográfico dedicado a la Residencia de Estudiantes», en *Poesía, Revista ilustrada de información poética*, números 18 y 19, queda constancia tanto de la conferencia como del período de estancia de Federico García Lorca.

mia de Ciencias y doctor honoris causa por la Universidad de Madrid. Visitó Toledo y dio una conferencia-resumen de sus «Teorías sobre la relatividad» en la Residencia de Estudiantes, que fue presentada y traducida simultáneamente por José Ortega y Gasset (*Poesía*, 1983: 83).

García Lorca, en *Así que pasen cinco años*, experimenta su particular fuga temporal de la realidad mediante el movimiento mental, dotando a la pieza del carácter funesto y conflictual que la acompaña en su inevitable fatalidad trágica, todo ello gracias a la envoltura de los caracteres y a su evanescencia onírica:

De lo que se trata, y este es el verdadero argumento, es de dramatizar, mediante fugas sucesivas y musicalmente conjugadas, la huida del tiempo, más trágica en cuanto es el hombre quien, en una actitud siempre a contrapunto, buscando imposibles y derrochando lo que se le ofrece, la impulsa. Lorca llama a su obra *Leyenda del tiempo*, y, efectivamente, si el tiempo es su tema, la leyenda da su tono, ya que aquél transcurre, por voluntad del autor, sin consciencia de presente, como leyenda de pretéritos añorados o de futuros que se ansían aun cuando se saben imposibles (Guerrero Zamora, 1961: vol. I, 85).

No sólo inventa y experimenta jugando con la medición absoluto-temporal, asimismo, ensaya los conceptos temporáneos en la obra unificando su búsqueda personal como creador con las corrientes científicas que conforman parte de su contemporaneidad.

Más allá de este hombre-personaje empeñado casi hasta la extenuación en su quimérica indagación en la que proyecta un mundo imaginario pactado en la adecuación al medio de su psique, los términos tiempo y espacio demuestran que *Así que pasen cinco años* revela la condición proyectada del YO (autor).

Según Guerrero Zamora, el verdadero argumento es la «huida del tiempo», el transcurrir, el alejamiento; sin embargo, sólo podemos definir este *espacio*<sup>4</sup> en relación con el *tiempo*, creando sistemas referenciales para descubrir si éste ha transcurrido, es decir, desde dónde (punto de referencia estático) y hasta qué instante (punto de referencia móvil).

Estos valores nos permiten analizar el concepto *tiempo* en *Así que pasen cinco años*, bien cual aspecto de una alegoría inmóvil, bien cual distancia que parte del PRE<sup>5</sup> en el reloj dando las seis al comienzo del Acto primero<sup>6</sup> cuando la Mecanógrafa cruza la escena llorando en silencio, y las doce del Acto tercero, Cuadro Último cuando el Joven muere, PRM<sup>7</sup>. Respecto de esta última solución, campanadas diferentes en momentos aislados, estaríamos hablando de tiempo *relativo* como medida respecto a un movimiento que, arbitrariamente, Lorca escoge como tipo ya que es precisamente la evolución de esa señal específica la que nos indica el suceder tangible.

Este carácter *relativo* del tiempo en *Así que pasen cinco años* confirmaría que la obra muestra la expresión artística de su autor a través de un sueño del Joven, siendo éste el PRE del que parte el análisis. Pero, ¿y si no dispusiéramos de este sistema de referencia al

<sup>4</sup> Empleamos aquí «espacio» según la definición mostrada por Einstein, pues percibimos a los personajes inmersos en una orquestación temporal: «movimiento respecto a un cuerpo de referencia prácticamente rígido» (Einstein, 1998: 19).

<sup>5</sup> Punto de referencia estático.

<sup>6</sup> Seguimos el texto *Así que pasen cinco años*, edición de Margarita Ucelay: Acto primero, Acto segundo, Acto tercero, Cuadro Primero y Acto tercero, Cuadro Último.

<sup>7</sup> Punto de referencia móvil.

tratarse de un falso PRM?, ¿y si las diferentes campanadas fuesen dos sucesos simultáneos, si las del Acto tercero, Cuadro Último fueran en realidad las seis del Acto primero más la respuesta de Eco a la referencia audible del reloj? ¿Continuaríamos, entonces, hablando de ellas como PRM? ¿Podríamos seguir explicando la *Leyenda del tiempo* como un sueño del Joven cuando, en realidad, el tiempo no señala ningún desarrollo fijado ya que fluye independiente de contenidos materiales?

La característica de *tiempo absoluto* que marca las seis comprende las doce como PRE al tratarse de las mismas del Acto primero, y verifica la homogeneidad e igualdad de las partes que forman la pieza dramática, la falta de existencia de una disparidad básica entre pasado, presente y futuro, y, aún el carácter presencial del autor en cuanto a ser inmerso en el intervalo cadencioso. Las entidades temporales se suceden una y otra vez superponiéndose y dificultando la percepción lógica de sus componentes, convirtiendo el porvenir en antigüedad y los acontecimientos pretéritos, en hoy, más alejados de la realidad empírica y definiendo su índole *absoluta*.

El carácter unificador entre pasado, presente y futuro, posibilita la autosugestión del autor respecto a lo *absoluto* y *subconsciente* como *estrategias creadoras*:

JOVEN

Recuerdo que...

VIEJO

(*Ríe.*) Siempre recuerdo.

.....  
VIEJO

¡Muy bien! Es decir (*bajando la voz*) hay que recordar, pero recordar antes.

JOVEN

¿Antes?

VIEJO

(*Con sigilo.*) Sí hay que recordar hacia mañana.

Gran parte de los estudios relativos a esta obra dramática remiten a que el único personaje de la pieza es el Joven, y los demás, representaciones o símbolos suyos, mas si todos los personajes de *Así que pasen cinco años* fuesen imágenes del Joven, éste sería el PRE con que calcular el transcurso del tiempo; no obstante, el tiempo en la pieza de Lorca posee valor *absoluto* ya que las campanadas del comienzo y final de la obra son las mismas, es decir, que dichos toques no son sino la correspondencia con un *valor cero* que referencia la dimensión en cuestión. El Joven no puede ser «real» puesto que esta característica conlleva movimiento y con éste, el tiempo dependería de la materia, dejando así su carácter *absoluto* para convertirse en *relativo*. En cambio, en el Joven parece no haber referencia alguna a movimiento, lo que confirma que es una imagen más, una proyección y no su proyectante, creando un paralelismo con el resto de las identidades. Respecto de estas personalidades superpuestas, Christopher Maurer apuntaba:

A partir de *Poeta en Nueva York* se interesa menos en la estética de la metáfora («A=B» o «A es análogo a B») que en la estética del *collage*: la yuxtaposición de dos entidades cuya relación no puede explicarse mediante la analogía. Gracias a Ramón, Federico había descubierto con alegría el

mundo de los objetos. Pero las greguerías acababan siempre humanizando, personificando ese mundo, cuya otredad, cuya independencia de lo humano Lorca insistía en reconocer y dramatizar (Maurer, 1989: 59).

Efectivamente, *Así que pasen cinco años* es un collage, una yuxtaposición de objetos mentales construidos de manera consciente a partir de la disyunción en la que el Joven representa una proyección más del conjunto contradictorio personal reflejado en el Criado, quien, a su vez, irradia el reconocimiento que de sí mismo dispone el autor en el reflector del paralelismo creativo.

Apuntaremos algunos criterios tratando de complementar nuestras afirmaciones en cuanto a la estrategia creativa *tiempo absoluto*:

que le temps est complice de la mort et ruine les chances du plaisir, de la possession, de la vie. Que la possession vaut toujours mieux que le renoncement, le plaisir que l'attente, le monde réel que les perspectives mouvantes et menteuses de l'espoir ou du rêve (Nourissier, 1955: 69-70).

el tiempo y el sueño aparecen como indisolublemente ligados, pero el problema del tiempo no es tratado por sí mismo, sino que, por su mediación, es el sueño y la realidad quienes aparecen indisolublemente ligados el uno a la otra (Borel, 1966: 39).

El *tiempo* se nos muestra como cómplice de la muerte y conductor de un viaje sin retorno dirigido por la fatalidad; tiempo y viaje como ilusiones fantasmáticas provocadas por la agresión del ENTORNO hacia el YO, como entidades oníricas superpuestas en la aparente realidad que configura posiciones de entes desposeídos de materialidad en donde la suma de las personalidades es idéntica a la suma del todo: la mente de García Lorca, quien pasea de puntillas para no perturbar un estado de sueño artificial, cuasi hipnótico.

Lo percibimos en el Criado Juan, único personaje con nombre propio en la pieza dramática. Cierta es que puede justificarse su necesaria utilización como forma de interpelar a alguien a quien llamar en la distancia, no obstante, sería suficiente con anotar, en las pertinentes acotaciones, la referencia al Criado sin obligación de utilizar el nombre propio. Pensamos, en cambio, que tanto en esta obra como en otras piezas dramáticas lorquianas, la figura del criado conserva un carácter aunable de templanza y sabiduría, de permanencia en un plano espiritual sosegado y superior –portador de verdades y conocimientos propios– relativo a los personajes que no disponen ni necesitan subterfugios para afrontar su existencia y la de sus semejantes, pues habitan en la clarividencia que genera la distancia cuan divinidad providente y suprema.

Recogiendo esta idea de muerte, recordemos que Marie Laffranque la eleva hasta el heroísmo:

Effectivement, auprès du Jeune Homme, le héros multiple de *Lorsque cinq ans auront passé*, ce n'est pas le temps, mais la mort : celle qui hante et ronge le vieillard et le second ami; celle, concrète et sans visage, qui entraîne l'enfant et la chatte coquette, son amie d'occasion; l'Arlequin au violon blanc, et aux deux masques de passé et d'avenir; le cirque invisible mais proche qui bloque les chemins, «bondé de spectateurs au calme définitif»; le trois joueurs-vampires, dans leur cape blanche; l'appel d'agonie du Jeune Homme, auquel, seul, un écho dérisoire répond –«J'ai tout perdu... Amour ! ... Jean ! ... N'y a-t-il pas un homme ici ?»– enfin, le Domes-

tique entrant avec un candélabre, tandis que sonnent les douze coups de minuit, et que le rideau tombe (Laffranque, 1966: 60).

¿Será esta muerte a la que hace referencia Laffranque la del Joven o quizá la representación de la expiración con que el YO afronta su condición efímera, desafiando a su angustia vital por mediación de la anticipación purificadora?

Mucho se ha hablado a este respecto, pero lo que nos interesa verdaderamente, es comprender cómo este proceso mental fue encauzado por él para crear la compleja y fascinante obra que concentra nuestra atención. Alfredo de la Guardia ve:

el drama interior de un espíritu puro y frágil, incapaz de instalarse en la realidad, de conocerla y tomar de ella lo mejor, y que se entrega, quebrado y vencido, a la muerte [...] *Así que pasen cinco años* es, en realidad, casi un monodrama o drama unipersonal. El Viejo, los Amigos, la Mecnógrafa, la Novia, las figuras circenses, las Máscaras, el Eco, todo es uno mismo. Las dos mujeres entre las que realiza su «viaje» el Joven son el amor seguro y no visto y el amor imposible y deseado. El Viejo aparece como el sentido espiritual de la vida, la indulgencia que está sobre todas las cosas, la experiencia que confiesa no saber nada. Uno de los amigos es una representación de la avidez de vivir; el otro la candidez ilusionada de la adolescencia (Guardia, 1941: 273-274).

Muerte y personajes se superponen conformando un todo: estertor cual proceso mental similar al sueño desde el que se parte hacia el óbito. Así sucede en Acto primero mientras el Joven está sentado, relajado, preparado para comenzar su autoanálisis vestido con un pijama azul, y en el Acto tercero, Cuadro Último, en que el Joven vestirá de frac en la protocolaria partida de cartas:

Morir, nos dice Lorca, es jugar la última carta, es dar el «as de corazones», la última gota de sangre, la última posibilidad. La existencia es lucha. Quizá contra los otros, representados por las distintas perspectivas de todos los personajes que rodean al héroe. Quizá contra el destino, si los tres jugadores que acaban de arrebatar su as de corazones al Joven representan las tres Parcas, lo que es verosímil (Borel, 1966: 80).

El Viejo previene al Joven y le recuerda lo que irremediamente acontecerá:

VIEJO

¿No le angustia la hora de la partida, los acontecimientos, lo que ha de llegar ahora mismo?...

Y el Joven, hablando de su novia, se adelanta al desenlace:

JOVEN

Novia... ya lo sabe usted, si digo novia la veo sin querer amortajada en un cielo sujeto por enormes trenzas de nieve. No, no es mi novia (*hace un gesto como si apartara a la imagen que quiere captarlo*) es mi niña, mi muchachita.

El autor proyecta su existencia sirviéndose de unos personajes desde los que crea una ficción que refleje su conflicto con el medio, desde una parábola en la que la tensión pueda

regularse. Así, los personajes en *La leyenda del tiempo*, son títeres-pensamiento del autor, entidades que emiten su existencia desde el espejo dramático, sin desarraigarse<sup>8</sup>, copartícipes de los conflictos del autor. Y todo ello desde la conciencia con que los sitúa en un espacio *valor cero* en donde creará el medio a la medida de su pensamiento.

Algunas concepciones –como por ejemplo la de tradición bíblica– defienden que el tiempo, al igual que diversos seres<sup>9</sup>, fue creado en algún momento preciso; en cambio, Aristóteles, después de analizar el instante, llegó a la conclusión de que el tiempo no tiene inicio ya que es eterno:

Hace aproximadamente 2.500 años, Aristóteles había analizado ya el problema del tiempo (*Física*, 11, 219b 1-2): había advertido que el tiempo era la medida del movimiento en la perspectiva del antes y del después. Y es esto lo que todavía hacemos hoy: medimos el tiempo con relojes que tienen un movimiento periódico.

Pero, ¿qué es lo que señala el antes y el después? Aristóteles no contestó a esta cuestión. Se preguntaba si no sería el alma la que contase, si no seríamos nosotros los que daríamos la perspectiva del antes y del después, y si de alguna manera no seríamos nosotros mismos los responsables de la existencia de la irreversibilidad en el mundo, como piensan todavía muchos físicos (Prigogine, 1998: 83-84).

Volviendo a la tesis igualitaria de las campanadas del Acto primero con las del Acto tercero, Cuadro Último como partes de una indivisible entidad, y teniendo en cuenta la definición aristotélica de instante, García Lorca crea este *no tiempo*, –cuyos ficcionales sonidos nos servirán de medidor y *valor cero*– mostrando que el sueño del Joven en realidad se refiere a un proceso mental estratégico del YO.

Éste, en su tensa relación con el ENTORNO conflictual, está representado en la figura de Juan, el Criado, quien camina de puntillas no tanto para no despertar al Joven de su sueño, sino para ayudarnos a comprender el carácter psicoanalítico de la pieza en la que, como veremos, se asocian también, la hipnosis como medio definitorio de unas instancias psíquicas monologadas en los diferentes personajes y la exploración de la propia muerte como figura catalizadora.

Los personajes creados por Lorca son plasmados por su creador de modo brillante y desarrollados de manera ejemplar para indagar en el *subconsciente* personal, de ahí que en la pieza lorquiana que nos ocupa, ninguna de las personalidades escénicas forme parte física de ella sino que son fragmentos del pensamiento definido anteriormente por su creador.

Desde esta perspectiva en la que el único «personaje material» de *Así que pasen cinco años* es García Lorca –ánima que conforma una aparente humanidad en las figuras de la pieza que surgen de su cabeza cual teatro de guiñol desde la más pura tradición teatral (Acto tercero, Cuadro Primero)– éste plasma en su pieza un monólogo escrito para ser pronunciado desde las diferentes bocas de su realidad mental, las de los personajes, imágenes psíquicas, ideas y no sólo símbolos según él mismo llegó a definir en numerosas ocasiones.

<sup>9</sup> Utilizamos aquí el término en su sentido de «substancia la más general de todas y válida para todos los entes, poseyendo la extensión y la aplicación máxima» (Parra, 1994: 86).

## 2. SUBCONSCIENTE

La primera traducción al español de *La interpretación de los sueños* data de 1923, posteriormente, en 1924, se publicó en España *El yo y el ello*. Al igual que las «Teorías sobre la relatividad», estas dos obras freudianas también fueron explicadas en la Residencia<sup>10</sup>. Relatividad y psicoanálisis dominan el período, y, Federico García Lorca, inquieto de carácter y gran experimentador, utiliza estos conocimientos científicos adaptándolos a sus necesidades creadoras.

Aunque no existe constancia de que García Lorca leyera dichas obras, de las palabras de Rivas Cherif se desprende que Lorca sí conocía los términos psicoanalíticos:

En cuanto al gusto, de su trato con las mujeres –tenía excelentes amigas– en que, a creerle, no hubo nunca la menor intención sensual, atribuía la frigididad de sus emociones con ellas al respeto innato que acompañaba, sin duda en el substratum de sus recuerdos infantiles, el de su madre, saltando de la cama junto a su cuna para atenderle si se despertaba. A esto ya le respondí, para acabar, tranquilizándole del todo, la confianza tremenda de aquella tarde en que acabamos los dos faltando al ensayo:

—Esto sí que ya no es intuición tuya. Lo has leído, mucho tiempo después, en una traducción de Freud.

Se rió, por fin, junto conmigo (En internet, 3).

Sus compañeros Dalí y Buñuel –quienes formaban parte del pensamiento creador del escritor, bien por sus inquietudes artísticas, bien por la relación de amistad en mayor o menor grado que se forjó entre ellos– sí las leyeron. El primero exploró tempranamente a Freud y definió en su *Vida Secreta* la experiencia lectora de *La interpretación de los sueños* como uno de los descubrimientos más importantes de su vida, herramienta que le serviría para analizar cualquier acontecimiento vital además de sus vivencias oníricas<sup>11</sup>. Respecto de Buñuel, recordemos:

*No me gustan la psicología, el análisis y el psicoanálisis*. Desde luego, tengo excelentes amigos entre los psicoanalistas, y algunos han escrito para interpretar mis películas desde su punto de vista. Allá ellos. Huelga decir, por otra parte, que la lectura de Freud y el descubrimiento del inconsciente me aportaron mucho en mi juventud (Buñuel, 1982: 222).

Dentro de este cosmos original que fluye desde la estrategia *tiempo absoluto* mostrada en la pieza y generada a través de la consciente utilización de la mente como espacio científico de análisis, debemos alejarnos de todas cuantas conjeturas sirven para sustentar el complejo armazón de nuestro objeto de estudio como paradigma surrealista.

Recordemos a Julio Huélamo con su excelente explicación en relación con el asunto tratado:

<sup>10</sup> Ver *Revista de Occidente*, t. II, No. 5, 1923, 263-266 y t.VI, No. 16, 1924, 161-165.

<sup>11</sup> En 1984 se publica en Barcelona *La miel es más dulce que la sangre* donde su autor recoge respecto de Dalí y la lectura de Freud: «Parece indudable que cuando cayeron en sus manos los primeros libros del investigador y pensador vienés fue en su época de la Residencia de Estudiantes» (Santos Torroella, 1984: 32).



Sin pretender terciar ahora en el indomeñable «caballo de batalla» del surrealismo español, Lorca, aun cercando en ocasiones el terreno del sueño, y aun sabiendo perfectamente que lo onírico posee una lógica definida, tal vez no muy distante de la «lógica poética» que para sí reclama en sus creaciones, a Lorca, digo, lo separa del surrealismo ortodoxo. Si de tal puede hablarse, el hecho de que en su obra y mucho más en la dramática, no se percibe ningún tipo de abandono al sueño o a su lógica, sino, antes bien, una muy consciente y deliberada imitación de la lógica del sueño (Huélamo Kosma, 1989: 63).

La *Leyenda del tiempo* se configura como la ordenación psíquica de su autor, como funcionamiento y mecanismo de su mente en la doctrina psicoanalítica planteada desde la conciencia lúdica de la experimentación, mezcla de la exégesis onírica y la mimesis ensoñadora de la hipnosis cual asociación libre para revelar el contenido latente de su sentimiento más profundo. *Así que pasen cinco años* al servirse de un *no tiempo*, desemboca en la estructuración freudiana de la interpretación de los contenidos latentes de la psique.

Como hemos señalado, el único «personaje material» de *Así que pasen cinco años* es Federico García Lorca, quien en su intento consciente de análisis y crecimiento creadores, desmenuza los conceptos freudianos utilizando el sueño artificial o hipnotismo para interpretar desde la praxis, los contenidos subconscientes a través del movimiento gestual y la lingüística de los personajes. Estos, sin duda, atraviesan el estado hipnótico<sup>12</sup> construido mediante tres actos/trances: Acto primero, segundo y tercero Cuadro Primero. En ellos se mantienen las percepciones y el contacto con el hipnotizador YO, hasta llegar al Acto Tercero, Cuadro Último: sugestión terapéutica que alcanza la solución catártica.

El *id* quiere la felicidad, el *ego* hace los cálculos y el *superego* mantiene la calculadora del bienestar dentro de los vínculos establecidos por la comunidad e introduce las normas sociales que resultan tan necesarias para nuestra comprensión de la colectividad humana.

Amigo 1º/Amigo 2º, Joven y Viejo (*id*, *ego*, *superego*) sustentan la pieza cual amalgama de entidades que se complementan en una realidad palmaria, revolucionaria y fascinante, ornamentada a partes terciarias con la interpretación onírica.

Wellington, en su disertación para la obtención del grado de doctor, describió estos fragmentos y manifestó la contienda librada entre las cualidades originales del autor:

The play offers a tour de force of dream fragments, produced by a psyche in crisis [...] In some respects, the play dramatizes the development of the personality, now at the threshold where full maturity and individuation might occur. It is at this moment that Lorca reveals to us the angels and demons of his interior world, all manifestations of a personality that finds itself «in confrontation with challenges to transcend itself» to grow and to become a part of reality (Wellington, 1993: 102-103).

El Amigo (*id*) constituye las inclinaciones y necesidades innatas reflejadas en la paridad Amigo 1º y 2º; el Joven (*ego*) diferenciándose del Amigo gracias a la influencia del medio externo, se adapta a las demandas de esos, y el Viejo (*superego*), ideal del yo, representa culpa y prohibiciones.

Desde estos personajes, García Lorca configura otros principios y conceptos de la doctrina psicoanalítica, fuentes del proceso mental y mecanismos de defensa de que dispone el YO

<sup>12</sup> La hipnosis tiene sus inicios en la segunda mitad del siglo XIX, aunque ya en el siglo XVIII se advertía el fenómeno. Fases hipnóticas o trances: ligero, medio y profundo.

para protegerse de la angustia generada a partir de los penosos recuerdos que han quedado olvidados o reprimidos, así como de los procesos empleados en la *energía instintiva*<sup>13</sup>.

De ahí que el Joven, huyendo de la vida y habitando en el paralelismo de la imagen, se corresponda con el *ego*. Ambos actúan de acuerdo con un principio de realidad, es decir, crean y someten a prueba sus planes de acción. La sensación, la percepción, el aprendizaje, el pensamiento, la memoria, la acción, la voluntad, etcétera, son funciones de ambos.

El Joven roba energía al *id* absorbiéndola del Amigo:

AMIGO

¡Ríete! (*Le hace cosquillas.*)

JOVEN

(*Riendo.*) Bárbaro. (*Luchan.*)

AMIGO

Una plancha.

JOVEN

Puedo contigo.

AMIGO

Te cogí. (*Le coge con la cabeza entre las piernas y le da golpes.*)

Esta sustracción permite al Joven reconocerse en los otros al tiempo que los diferencia entre diversas entidades y absorbe su energía. El Amigo fortalece al Joven puesto que éste carece de intensidad. Cuando la imagen interna deseada se corresponde estrechamente con el objeto percibido, la idea puede identificarse con aquel y la energía psíquica logra transferirse al otro. El Joven interioriza cualidades del Amigo, *introyección* y actúa como regulador de sí mismo con su medio ambiente.

Amigo 1º y Amigo 2º operan como representaciones de los instintos primitivos, las fuerzas del comportamiento, los conflictos y culpabilidades. Son las dos grandes inclinaciones que aportan vigor al Joven. El Amigo 1º (Eros) goza de la vida y de sus placeres, sirve a ésta y a través de su energía, denominada *libido*, se manifiesta:

AMIGO

(*Sentándose y estirándose en el sofá.*) ¡Ay! ¡mmm! Yo en cambio... Ayer hice tres conquistas y como anteayer hice dos y hoy una pues resulta... que me quedo sin ninguna porque no tengo tiempo. Estuve con una muchacha... Ernestina ¿la conoces?

[...]

AMIGO

¡Pero si no hay que pensar! Y me voy. Por más... que... (*Mira el reloj.*) Ya se ha pasado la hora. Es horrible siempre ocurre igual. No tengo tiempo y lo siento. Iba con una mujer feísima ¿lo oyes? ja ja ja ja, feísima pero adorable. Una morena de ésas que se echan de menos al mediodía de verano. Y me gusta (*tira un cojín por alto*) porque parece un domador.

<sup>13</sup> Nos referimos aquí a los procesos primario y secundario: funcionamiento del sistema inconsciente y funcionamiento del psiquismo del yo adulto, respectivamente.

Los instintos de la vida son una fuente constante de tensión emotiva y el impacto de esta tensión es penoso y desagradable para el Joven, quien se debate entre aceptación y rechazo, entre el amor que dice sentir por la Novia y el que realmente siente, entre la acción y la espera, entre imagen y sombra:

JOVEN

¡Nunca! Por ahora no puede ser... Por causas que no son de explicar. Yo no me casaré con ella... hasta que pasen cinco años.

[...]

*(Se sienta y se cubre la cara con las manos.)* ¡La quiero demasiado!

[...]

Tenía necesidad de separarme para... ¡enfocarla!, ésta es la palabra, en mi corazón.

Las actividades mentales del Joven están guiadas por la necesidad de reducir o eliminar tensión, y considera que esta disminución de presión va acompañada de una reconfortable experiencia, supuesto fundamental denominado: *Principio del Placer*, que habrá de inventarse y ser proyectado en otras figuras como en la Mecanógrafa, a la que desprecia en el Acto primero y parece amar en el tercero, Cuadro Primero:

MECANÓGRAFA

¿Me habías llamado?

JOVEN

*(Cerrando los ojos.)* No. No te había llamado.

*(LA MECANÓGRAFA sale mirando con ansia y esperando la llamada.)*

MECANÓGRAFA

*(En la puerta.)* ¿Me necesitas?

JOVEN

*(Cerrando los ojos.)* No. No te necesito. *(Sale LA MECANÓGRAFA.)*

[...]

MECANÓGRAFA

¡Te he querido tanto!

JOVEN

¡Te quiero tanto!

MECANÓGRAFA

¡Te querré tanto!

JOVEN

Me parece que agonizo sin ti. ¿Dónde voy si tú me dejas? No recuerdo nada. La otra no existe, pero tú sí, porque me quieres.

#### MECANÓGRAFA

Te he querido ¡amor! Te querré siempre.

El otro gran grupo de instintos se corresponde con el Amigo 2º (Thanatos), entregado al recuerdo y a la inacción. Con su carácter estático es arrastrado hacia el pasado sumido en el hastío:

#### AMIGO 2.º

Por cualquier sitio. Por la ventana. Me ayudaron dos niños amigos míos. Los conocí cuando yo era muy pequeño y me han empujado por los pies. Va a caer un aguacero..... pero aguacero bonito el que cayó el año pasado. Había tan poca luz que se me pusieron las manos amarillas. (*Al VIEJO.*) ¿Lo Recuerda usted?

[...]

#### AMIGO 2.º

No. Ahora, antes de entrar aquí, vi a un niño que llevaban a enterrar con las primeras gotas de la lluvia. Así quiero que me entierren a mí. En una caja así de pequeña y ustedes se van a luchar en la borrasca. Pero mi rostro es mío y me lo están robando. Yo era tierno y cantaba y ahora hay un hombre, un señor (*al VIEJO*) como usted que anda por dentro de mí con dos o tres caretas preparadas. (*Saca un espejo y se mira.*) Pero todavía no; todavía me veo subido en los cerezos... con aquel traje gris... Un traje gris que tenía unas anclas de plata... ¡Dios mío! (*Se cubre la cara con las manos.*)

El *superego*, es decir, el Viejo, representa los aspectos morales y críticos de la personalidad. Comprende un *ideal del ego* y una *conciencia*<sup>14</sup>:

#### VIEJO

(*Severamente.*) Yo he luchado toda mi vida por encender una luz en los sitios más oscuros. Y cuando la gente ha ido a retorcer el cuello de la paloma, yo he sujetado la mano y la he ayudado a volar.

[...]

#### VIEJO

Los trajes se rompen, las anclas se oxidan y vamos adelante.

Tanto *ideal* como *conciencia* se asimilan en la infancia a partir de las enseñanzas y ejemplos proporcionados por los adultos. El Viejo actualiza la objetividad en el Joven frenando su ensoñación:

#### JOVEN

Usted quiere apartarme de ella. Pero yo conozco su procedimiento. Basta observar un rato sobre la palma de la mano un insecto vivo, o mirar al mar una tarde poniendo atención

---

<sup>14</sup> Nos referimos aquí a *conciencia moral*, cual sentimiento o conocimiento íntimo y trascendental de las acciones humanas.

en la forma de cada ola, para que el rostro o llaga que llevamos en el pecho se deshaga en burbujas. Pero es que yo estoy enamorado como ella lo está de mí y por eso puedo aguardar cinco años en espera de poder liarme de noche, con todo el mundo a oscuras, sus trenzas de luz alrededor de mi cuello.

VIEJO

Me permito recordarle que su novia... no tiene trenzas.

[...]

JOVEN

(*Se levanta.*) ¡Pienso tanto!

VIEJO

¡Sueña tanto!

El *ideal* del Viejo es la concepción que tiene el Joven de lo socialmente admirable; su *conciencia*, el pensamiento de lo que se condena como reprochable. El *ideal* lo aprende mediante recompensas, y la *conciencia*, con la ayuda de castigos en este *no tiempo*. El Viejo es, en Resumen, el depositario de las normas sociales y quien mantiene la responsabilidad rechazada por el Joven:

JOVEN

¡Gracias! Si me pongo a pensar en la muchachita. En mi niña.

VIEJO

Diga usted mi novia. ¡Atrévase!

El *id* posee únicamente catexias, pero el *ego* y *superego* pueden utilizar la energía de que disponen de dos maneras: para la *catexia*<sup>15</sup> o para la *anticatexia*.

La *anticatexia* se manifiesta en forma de autofrustración, personaje representado por la Máscara Amarilla, sumida en la confusión:

MÁSCARA

(A LA MECANÓGRAFA.) Ahora mismo acabo de abandonar para siempre al conde. Se ha quedado ahí detrás con su niño. (*Baja las escaleras.*) Estoy segura que se morirá. ¡Pero me quiere tanto, tanto! (*Llora.* A LA MECANÓGRAFA.) ¿Tú no lo sabías? Su niño morirá bajo la escarcha. ¡Lo he abandonado! ¿No ves qué contenta estoy? ¿No ves cómo me río? (*Llora.*) Ahora me buscará por todos lados. (*En el suelo.*) Voy a esconderme dentro de las zarzamoras (*en voz alta*) dentro de las zarzamoras. Hablo así porque no quiero que Arturo me sienta. (*En voz alta.*) ¡No te quiero! ¡Ya te he dicho que no te quiero! (*Se va llorando.*) Tú a mí, sí; pero yo a ti, no te quiero.

Mediante la autofrustración, el Viejo y el Joven mantienen controlado al Amigo y su ejemplo más importante se refiere a la memoria. Freud explicó que cuando una persona era

<sup>15</sup> En *La interpretación de los sueños*, Freud cuestiona esta explicación en su definición de *aparato psíquico*.

incapaz de recordar algo, la huella mnémica no estaba cargada de energía suficiente, asimismo, añadió que si al desplazamiento de energía se oponía un opuesto más poderoso, la memoria fallaba porque el recuerdo quedaba reprimido. El Joven se protege con la represión impidiendo que el recuerdo origen de la angustia se haga consciente.

Lorca distingue las tres clases de angustia freudiana: la objetiva, suscitada por un peligro real (la del rechazo del Joven); la neurótica, que procede de las fuerzas instintivas (repetición del rechazo/deseo); y la moral, la que en conflicto con el ENTORNO, surge de un peligro que emana de la conciencia y toma forma en sentimientos de culpabilidad o vergüenza (rechazo como realidad social). Cuando la angustia se proyecta sobre un objeto o situación, se define como *fobia* y cuando no puede especificarse el origen de la inquietud, se denomina angustia *libre*. Esta culpabilidad se hace presente en el personaje del Maniquí, atribuyendo al Joven su inacción ante el amor:

MANIQUÍ

Mientes. Tú tienes la culpa.  
Pudiste ser para mí  
potro de plomo y espuma,  
el aire roto en el freno  
y el mar atado en la grupa.  
Pudiste ser un relincho  
y eres dormida laguna,  
con hojas secas y musgo  
donde este traje se pudra.  
Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo.

JOVEN

¡Se hundió por las arenas del espejo!

MANIQUÍ

¿Por qué no viniste antes?  
Ella esperaba desnuda  
como una sierpe de viento  
desmayada por las puntas.

Como protección frente a la angustia aparece la *identificación* con el Jugador de Rugby, ejemplo de virilidad:

(EL JUGADOR DE RUGBI *entra por el balcón. Viene vestido con las rodilleras y el casco. Lleva una bolsa llena de cigarros puros que enciende y aplasta sin cesar.*)

La *represión* se materializa en el Padre de la Novia, caricatura de hombre delicado y ejemplo de moralidad, cuya formación, directamente cercada por el miedo generado en su ENTORNO, no facilita la realización individual:

PADRE

¿Estás ya preparada?

NOVIA

(*Irritada.*) ¿Pero para qué tengo yo que estar preparada?

PADRE

¡Que ha llegado!

NOVIA

¿Y qué?

PADRE

Pues que como estás comprometida y se trata de tu vida, de tu felicidad, es natural que estés contenta y decidida.

NOVIA

Pues no estoy.

PADRE

¿Cómo?

NOVIA

Que no estoy contenta ¿y tú?

PADRE

Pero hija... ¿Qué va a decir ese hombre?

NOVIA

¡Que diga lo que quiera!

La *sublimación* o Criada, quien en su sentimiento amoroso romántico encuentra en el Joven a un fiel esposo y amante, ideal masculino y objetivo aceptable socialmente que sustituye a una aspiración insatisfecha:

NOVIA

¿Y cómo te dio la mano?

CRIADA

Muy delicadamente, casi sin apretar.

NOVIA

¿Lo ves? No te apretó.

CRIADA

Tuve un novio soldado que me clavaba los anillos y me hacía sangre. ¡Por eso lo despedí!

La *proyección*, Mecanógrafa, atribuye el origen de su angustia a algo o alguien externo a su persona:

MECANÓGRAFA

Yo me fui de su casa. Recuerdo que la tarde de mi partida había una gran tormenta de verano y había muerto el niño de la portería. Yo crucé la biblioteca y 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.»

La *fijación*, Muchacha que se niega a dar el paso que la ayude en su proceso de desarrollo debido al miedo a lo desconocido:

MUCHACHA  
¿Quién lo dice  
quién lo dirá?  
Mi amante me aguarda  
en el fondo del mar.

[...]

*(Inquieta.)* No me lo darás.  
No se llega nunca  
al fondo del mar.

La *formación de reacción* a modo de coro, Payaso y Arlequín, conocedores de todo lo pasado y venidero, capaces de ocultar un impulso inquietante convirtiéndolo en su opuesto:

ARLEQUÍN  
¿Dónde va?  
JOVEN  
A mi casa.  
ARLEQUÍN  
*(Irónico.)* ¿Sí?  
JOVEN  
¡Claro! *(Empieza a andar.)*

[...]

PAYASO  
*(Al JOVEN.)* ¡Venga!  
JOVEN  
*(Irritado.)* ¿Pero me quiere usted decir qué broma es esta? Yo iba a mi casa, es decir, a mi casa no; a otra casa, a...  
PAYASO  
*(Interrumpiendo.)* A buscar.  
JOVEN  
Sí; porque lo necesito. A buscar.

El Niño y el Gato (gata), inmersos en la espiral temporal de *valor cero*, configuran la psicología masculina y femenina de niñez como *regresión*, retro trayéndose a una etapa anterior del desarrollo en la que existía mayor seguridad:

GATO  
¿Tú qué hacías?  
NIÑO  
Jugar ¿y tú?  
GATO  
¡Jugar!



iba por el tejado, gata chata,  
naricillas de hojadelata.  
En la mañana  
iba a coger los peces por el agua.  
Y al mediodía  
bajo el rosal del muro me dormía.

NIÑO

¿Y a la noche?

GATO

Me iba sola.

Bruner definió las tesis freudianas como «teoría dramática de la personalidad»:

Freud's is a theory or a proto-theory peopled with actors. The characters are from life: the blind, energetic, pleasure-seeking id; the priggish and punitive super-ego; the ego, battling for its being by diverting the energy of the others to its own use. The drama has an economy and a terseness [...] The ego develops canny mechanisms for dealing with the threat of id impulses: denial, projection, and the rest. Balances are struck between the actors, and in the balance is character and neurosis. Freud was using the dramatic technique of decomposition, the play whose actors are parts of a single life (Bruner, 1956: 344)

*Así que pasen cinco años* es un drama en el que los personajes son conceptos freudianos que se debaten en la contienda de un espíritu inquieto portador del sacrificio heroico, presionado por las normas sociales y la moral de los hombres:

Nosotros –me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas– estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo. En el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente pero se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo (García Lorca, 1963: 1.766).

Consecuentemente, *Así que pasen cinco años* es un drama *absoluto y subconsciente*, en el que, desde el juicioso objetivo creador, se observa el tránsito hacia la muerte, a manos de los poderosos instintos concernientes al YO.

## Referencias bibliográficas

- BOREL, J. P. (1966), *El teatro de lo imposible*, Madrid: Guadarrama.  
BRUNER, J. S. (1956), «Freud and the image of man», *Partisan Review*, [vol. XXIII, No. 3, Summer, 340-347].  
BUDIA, M. (2005), *Teatro del desarraigo (1)*, Madrid: Fundamentos.  
Buñuel, L. (1982), *Mi último suspiro*, Barcelona: Plaza & Janés, [trad. Ana María de la Fuente].  
Dalí, S. (1981), *La vida secreta de Salvador Dalí*, Figueres, Girona: Dasa D.L., [trad. José Martínez].

- EINSTEIN, A. (1998), *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, Madrid: Debate.
- EXCELSIOR (1957, 27/01), «La muerte y la pasión de Federico García Lorca» en «Diorama de la Cultura», México.
- FREUD, S. (2000), *El yo y el ello*, Madrid: Alianza Editorial, [trad. Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y de Torres].
- (1923), *La interpretación de los sueños*, Madrid: Biblioteca Nueva, [trad. directa de la 7ª ed. alemana por Luis López-Ballesteros y de Torres, con aportaciones del Dr. Otto Rank].
- GARCÍA LORCA, F. (1995), *Así que pasen cinco años*, edición de Margarita Ucelay, Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.
- (1963) *Obras completas*, Madrid: Aguilar, [5ª ed.].
- GUARDIA, A. de la (1941), *García Lorca: Persona y creación*, Buenos Aires: Sur.
- GUERRERO ZAMORA, J. (1961), *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona: Juan Flors, [4 vols.].
- HUÉLAMO KOSMA, J. (1989), «La influencia de Freud en el teatro de García Lorca», en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, [No. 6, diciembre, 59-83.]
- LAFFRANQUE, M. (1966), *Federico García Lorca*, Paris: Seghers.
- MAURER, Ch. (1989), «García Lorca y el ramonismo», en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, [No. 5, junio, 55-60.]
- NOURISSIER, F. (1955), *F. García Lorca dramaturge*, Paris: L'Arche.
- PARRA, G. (1994), *Introducción a una ontología del futuro*, Madrid: Fragua.
- POESÍA, *Revista Ilustrada de Información poética* (1983), «Monográfico dedicado a la Residencia de Estudiantes», Madrid: Ministerio de Cultura, [Números 18 y 19].
- PRIGGINE, I. (1998), *El nacimiento del tiempo*, Barcelona: Tusquets, [col. Metatemas 23, 3ª ed.].
- SANTOS TORROELLA, R. (1984), *La miel es más dulce que la sangre, Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*. Barcelona: Seix Barral.
- WELLINGTON, B. C. (1993), *Reflections on Lorca's private mythology: «Así que pasen cinco años» and the rural plays*, Michigan: MI, Ann Arbor.

## En Internet

- BERENGUER, Ángel. «Móviles y Estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos» [en línea], *Teatr@, Revista Digital de Investigación* 1, [http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B\\_MotivosEstrategias.pdf](http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf) [Consulta: 1 noviembre 2006].
- HUELAMO KOSMA, Julio. «El teatro de Federico García Lorca», <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/01/0113>.
- RIVAS CHERIF, Cipriano. «La muerte y la pasión de Federico García Lorca» [texto recogido por el Dr. Eisenberg] <http://users.ipfw.edu/jehle/DEISENBE/UCOTALorca/RivasCherif.pdf> [Consulta: 11 noviembre 2006].