

De la enfermedad mental a la reflexión metateatral *Yerma* a la luz del psicoanálisis

Vanessa Saint-Martin
Université de Toulon
vanstmartin@gmail.com

Palabras clave:

Psicoanálisis. Neurosis. Metateatro. Contenido latente.

Resumen:

Si la influencia del psicoanálisis en la dramaturgia lorquiana ha atraído la atención de la crítica, hasta convertirse en una clave de lectura imprescindible del «teatro imposible», dista de ser la vía privilegiada para interpretar *Yerma*, obra aparentemente más realista. Sin embargo, la enfermedad mental que padece la protagonista no solo invita a estudiar el impacto de las teorías del inconsciente en la temática, sino que abre el camino a una honda perspectiva metateatral. En este artículo se intentará mostrar cómo la neurosis de *Yerma*, manifestada bajo la forma de una maternidad obsesiva e inviable, refleja la preocupación del autor por la escena de su tiempo y la esterilidad a la que se ve abocada.

From the mental illness to the metatheatrical reflection *Yerma* in the light of psychoanalysis

Keywords:

Psychoanalysis. Neurosis. Metatheatre. Latent content.

Abstract:

If the influence of psychoanalysis in Lorca's drama has attracted the attention of critics, to the point of becoming an essential key to reading «impossible theatre», it is far from being the privileged way to interpret *Yerma*, a play apparently more realistic. However, the mental illness suffered by the protagonist not only invites us to study the thematic impact of the theories of the unconscious, but also opens the access to a profound metatheatrical perspective. This paper intends to analyse how *Yerma*'s neurosis, manifested in the form of an obsessive and unviable maternity, reflects the author's preoccupation with the scene of his time and the sterility to which she is condemned.

Más allá de la adscripción inmediata del teatro y del psicoanálisis a dos ámbitos radicalmente diferentes –las artes escénicas y el método de análisis de los mecanismos mentales–, varios estudios [Bravo, 2018; Thoret, 1993; Mannoni, 1985] han permitido evidenciar las afinidades y los cuestionamientos sustanciales que comparten estas dos disciplinas. El interés común de ambas por las representaciones y los conflictos del ser humano conlleva unos aportes continuos y mutuos. De este modo, el psicoanálisis se vale de términos sacados del léxico teatral para forjar sus conceptos claves, como «escena originaria», «*acting out*» o «catarsis» [Breton, 2018: 167]. Además, las grandes tragedias (*Edipo Rey*, *Medea*, *Hamlet*, etc.) ofrecen ejemplos paradigmáticos de las consecuencias funestas del sufrimiento mental del hombre y pueden llegar a cumplir una función terapéutica [Freud, 1992a]. Por otro lado, la teoría del Inconsciente formulada por Freud a principios del siglo XX tiene profundas repercusiones en el arte en general –y en el teatro en particular–, dando lugar a una ruptura estética con la mimesis decimonónica.

Este aporte culmina en los movimientos de vanguardia y más específicamente en el surrealismo. La producción teatral de Federico García Lorca constituye en este sentido un caso muy representativo de la influencia de las teorías freudianas en el cambio de paradigma escénico. En sus obras de inspiración surrealista, el dramaturgo andaluz parte de reflexiones sobre las pulsiones, la escisión del yo o el proceso de represión para llevar a cabo una renovación formal y temática. En *El público* o *Así que pasen cinco años*, la lógica del sueño como camino hacia el inconsciente invade no solo el argumento, sino la estructura de la pieza, siendo el personaje el componente quizá más alterado. Sin embargo, el impacto del psicoanálisis en la dramaturgia lorquiana estudiado por Huélamo Kosma [1989] no se limita a estas obras «imposibles» (según la propia denominación del autor), sino que moldea también las piezas de corte más realista.

Aunque dedicado a una obra aparentemente alejada de los preceptos surrealistas, este artículo pretende demostrar que *Yerma* entronca con el



teatro imposible a partir del desarrollo creciente de una enfermedad mental. La protagonista lleva tres años casada con un labrador llamado Juan que no parece compartir su anhelo de tener hijos. Este deseo genésico frustrado afecta cada vez más al personaje femenino, hasta convertirse en una obsesión que rebasa los límites de una imposibilidad física. La dimensión psíquica del mal que padece Yerma queda reflejada en la siguiente cita: «Lo mío es dolor que ya no está en las carnes» [García Lorca, ed. 2007: 108]. En su lucha ciega por conseguir el hijo tan deseado, Yerma se enfrenta a la fuerza de las verdades ocultas que no quiere asumir y al peso de las máscaras o de las convenciones sociales. Al igual que en los «criptodramas» mencionados, el conflicto interno del «poema trágico», proyectado en el escenario enlaza con una de las mayores preocupaciones del dramaturgo y de muchos de los autores vanguardistas: el peso de la norma y de la moral burguesa en el teatro comercial de la época, concebido como un espectáculo de entretenimiento sin pretensión crítica. El autor de *Así que pasen cinco años* convierte en materia dramática este rechazo a un «teatro hecho por puercos y para puercos» [Inglada, 2017:135]. El propósito de este trabajo es desvelar el doble nivel de lectura de la pieza o cómo se articula el planteamiento psicoanalítico de la tragedia de la mujer estéril con la honda reflexión metateatral sobre el estado de la escena española de principios del siglo XX.

Partiremos de la influencia de la doctrina freudiana para vincular la crisis psíquica de la protagonista con la crisis teatral. Así pues, no se trata de llevar a cabo un estudio psicocrítico de *Yerma* en busca del inconsciente del autor, sino más bien de examinar cómo el psicoanálisis le brinda a la obra una matriz poética que permite arrojar luz sobre las disfunciones del teatro de la época.



EL CONFLICTO INTERIOR CONVERTIDO EN MATERIA DRAMÁTICA

Si es cierto que *Yerma* contrasta con los «criptodramas» por su inmediata sencillez e inteligibilidad, su planteamiento se aleja aun así de los modelos preestablecidos, como lo demuestra la alusión repetida a la ‘falta de argumento’ de la obra recordada por Ricardo Doménech [2008: 68]: «Semejante estructura [...] desconcertó en su día a los críticos y muchos comentaristas han repetido después –de manera contumaz– que *Yerma* carece de acción». Cabe especificar que lo que fue percibido en su momento como un defecto provocado por una poesía excesiva no es sino el resultado de la asimilación dramática de las teorías psicoanalíticas. Éstas inspiran un desplazamiento del conflicto o de la tensión que genera el drama, desde lo exterior hacia lo interior. Federico García Lorca abandona la intriga fundada en el dinamismo de la acción desplegada por unos personajes en interacción en pos de una exploración del psiquismo de la protagonista. En *Yerma*, el conflicto dramático tiene lugar en la mente de la protagonista, donde varias fuerzas o tendencias entran en contradicción. Por consiguiente, el dramatismo de la obra estriba en el deterioro progresivo del estado mental del personaje principal. Se podría decir esquemáticamente que las pulsiones de muerte vencen poco a poco las pulsiones de vida hasta el asesinato final del marido. Esta aniquilación de las fuerzas vitales queda plasmada en los movimientos escénicos. Al principio de la obra, Yerma está en continua actividad y ocupa tanto los espacios interiores (la casa) como exteriores (el campo), con el riesgo de exponerse a las represalias de su marido, quien intenta limitar sus salidas e intercambios. En el primer acto, la protagonista cose, canta, mantiene conversaciones animadas con los demás personajes, le lleva la comida a Juan, etc. Por el contrario, el último cuadro parece ocupado por otra Yerma o por un reflejo negativo de lo que era: permanece estática y silenciosa, incluso en la romería. María pone en evidencia el cambio sufrido por su amiga: «Me costó mucho que vinieran. Ella ha estado un mes sin levantarse de la silla. Le tengo miedo. Tiene una idea que no sé



cuál es, pero desde luego es una idea mala» [García Lorca, ed. 2007: 100]. Gwynne Edwards corrobora el contraste entre vida y muerte al principio y al final de la obra:

Durante un mes, la mujer que al principio de la obra representara la vitalidad de la Naturaleza, ha estado sin moverse de su silla, como una parodia exánime de todo lo que ella ha sido anteriormente. [...] Yerma, despojada de toda esperanza, es casi ese cadáver que en otra ocasión ella misma quisiera no haber sido nunca. [Edwards, 1983: 266]

La metáfora floral que recorre toda la pieza traduce a su vez esta contraposición entre «vitalidad de la Naturaleza» y «cadáver» puesto que la imagen de la «flor abierta» con la que Vieja identifica a Yerma en el primer acto se cambia en flor «marchita» en el último cuadro: «Como los cardos del secano. Pinchosa, marchita» [García Lorca, ed. 2007:108].

No obstante, el ambiente enérgico y alegre de los primeros cuadros al que alude la investigadora viene ya ensombrecido a veces por la preocupación de Yerma ante la falta de hijos. El mal por el que sufre Yerma se está ‘gestando’ desde el inicio, en la primera conversación entre Yerma y Juan, por lo que cabe interrogarse sobre sus causas. Casi todo apunta a la maternidad frustrada como fuente del trastorno. Según la lectura naturalista privilegiada en la primera recepción de la obra, el obstáculo del que parte la tragedia es fisiológico, de ahí que el debate girase en torno a la esterilidad de Yerma y/o de Juan. De este modo, la obsesión enfermiza de la protagonista aparecía sencillamente como un efecto de la desesperación y la incapacidad de aceptar la esterilidad en una sociedad en la que la maternidad se impone como la finalidad de la existencia femenina. Ahora bien, una lectura más atenta y vinculada al impacto de las teorías freudianas en el universo lorquiano, permite percibir un conflicto más complejo que desemboca a su vez en la interpretación metateatral que desarrollaremos a continuación. Más allá de la omnipresencia de la temática maternal, la relación ambigua que se establece entre Yerma y Víctor nos brinda otra



clave de lectura de la obra, sin que el conflicto latente se reduzca a una oposición entre exigencias internas y externas. El proceso de alienación de la protagonista no puede entenderse a partir del enfrentamiento consciente entre los sentimientos amorosos que Yerma experimenta hacia Víctor por una parte y las normas rígidas impuestas por la sociedad (el castigo de la infidelidad) por otra. La contradicción entre los signos no verbales vehiculados por las acotaciones («*Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente como si aspirara aire de montaña*» [García Lorca, ed. 2007: 52]; «*Se levanta y se acerca a Víctor*» [García Lorca, ed. 2007: 63]; «*Lo mira fijamente*» [García Lorca, ed. 2007: 64]; «*Yerma queda angustiada mirándose la mano que ha dado a Víctor*», [García Lorca, ed. 2007: 88]) y la reacción vehemente de Yerma frente a cualquier palabra que ponga su honra en entredicho («*Creen que me puede gustar otro hombre y no saben que, aunque me gustara, lo primero de mi casta es la honradez*», [García Lorca, ed. 2007: 83]) deja constancia del carácter interno e implícito del conflicto. Ricardo Doménech [2008: 72] corrobora esta interpretación acudiendo al psicoanálisis. Se refiere en este sentido a una «pugna, dentro de la conciencia individual, entre la llamada del instinto –lo diré mejor: la llamada fascinante del amor y del sexo– y el sentimiento de culpa». Y añade: «No está lejos del planteamiento que, a propósito de estas cuestiones, hiciera Freud unos años antes, con ideas que influyeron poderosamente en la época. En particular, es muy útil consultar el ensayo titulado *El malestar de la cultura*». Esta explicación permite acercarnos a una instancia del aparato psíquico que desempeña un papel clave en la construcción del personaje lorquiano, el superyo, que Sigmund Freud define como sigue:

La agresión es introyectada, interiorizada, pero en verdad reenviada a su punto de partida; vale decir: vuelta hacia el yo propio. Ahí es recogida por una parte del yo, que se contrapone al resto como superyo y entonces, como «conciencia moral», está pronta a ejercer contra el yo la misma severidad agresiva que el yo habría satisfecho



de buena gana en otros individuos, ajenos a él. Llamamos «conciencia de culpa» a la tensión entre el superyó que se ha vuelto severo y el yo que le está sometido. Se exterioriza como necesidad de castigo. Por consiguiente, la cultura yugula el peligroso gusto agresivo del individuo debilitándolo, desarmándolo, y vigilándolo mediante una instancia situada en su interior, como si fuera una guarnición militar en la ciudad conquistada. [Freud, 1992a: 119-120]

Esta «necesidad de castigo» está muy presente en las palabras de la protagonista, que llega incluso a convertirse en mártir, como lo demuestra la metáfora siguiente: «Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda, pero no me preguntes nada. [...] Ahora, ahora, déjame con mis clavos» [García Lorca, ed. 2007: 77]. Esta necesidad de penitencia corre parejo con la severidad de su conciencia moral, interiorización de la ley social. De hecho, nunca se rebela contra ella para asumir sus deseos: «No soy una casada indecente» [García Lorca, ed. 2007: 93], afirma la protagonista. Férrea defensora de la norma, Yerma supedita sistemáticamente la actividad sexual al acto de procreación dentro los límites del matrimonio y rechaza el goce: «Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme» [García Lorca, ed. 2007: 56]. Asimismo, el superyo se manifiesta bajo la forma de rígidos mecanismos de defensa ante las sospechas de su marido: «Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos.» [García Lorca, ed. 2007: 96]. Enlazando con lo que hemos dicho anteriormente, la respuesta vehemente del superyo, proporcional a la violencia de las pulsiones reprimidas, es una prueba del conflicto interno de la protagonista. Amenazada por unos deseos percibidos como deshonorosos, la «ciudadana conquistada» a la que aludía metafóricamente Freud tiene que contraatacar. Por lo tanto, el sacrificio de la libido en nombre de los ideales culturales tiene graves consecuencias en el psiquismo del personaje femenino en la medida en que el superyo no consigue reprimir enteramente la pulsión perturbadora. El desfase entre el ideal del yo (el ideal virginal de la concepción sin pecado) y las pulsiones



imperfectamente reprimidas por el superyo provoca una neurosis, o incluso una forma de histeria según Salvatore Poeta [2011]. Así, la obsesión de Yerma por la maternidad no es el origen, sino un síntoma de la neurosis, idea corroborada por Rupert Allen [1974: 149-153]:

What is frustrated in Yerma is not the creative force of maternity (by definition, since she is barren) but rather the creative force of eroticism. [...] So Yerma's problem was not childlessness after all; it was sensuality, the need for human couples to sing to each other.

Por otra parte, la lucha entre dos tendencias inconciliables en el drama interior no solo aparece mediante el desfase entre los signos para/no verbales y la autodefensa verbal de la protagonista. Se evidencia simultáneamente en dos fenómenos estudiados por Freud. En tanto que expresiones indirectas del inconsciente, el sueño y el acto fallido –ambos en el acto primero– abonan la hipótesis de un retorno de lo reprimido. El sueño viene definido por Freud [1991b: 198] como el «cumplimiento disfrazado de un deseo reprimido». Si éste consigue eludir la censura del superyo, es porque pierde momentáneamente su aspecto desagradable al estar representado bajo un aspecto disfrazado y travestido. Del mismo modo, la pantomima onírica que abre la obra lorquiana no tiene un sentido unívoco, requiere una interpretación. En el sueño de Yerma sale un pastor de puntillas con un niño llevado de la mano. La concomitancia de esta figura que recuerda a Víctor y del niño deseado parece sugerir que el deseo genésico y sexual está vinculado a este personaje masculino, fuera de los límites impuestos por la norma social. La interpretación propuesta por Antonio Fusco y Rosella Tomassoni completa esta hipótesis [2001: 3]: «Victor must enter on the tip of his toes in order to limit the impact of sexuality on Yerma's super Ego». La acotación inicial, que nos sitúa de pleno en el ámbito del psicoanálisis, condensa el conflicto mental de la protagonista, desgarrada entre pulsiones eróticas y convenciones sociales interiorizadas. Estas pulsiones reprimidas que asoman disfrazadas en el



sueño también se manifiestan indirectamente bajo la forma de un acto fallido particular, la falsa audición, que Freud [1991a: 22] define como sigue: «Son las llamadas operaciones fallidas del hombre, como cuando alguien [...] oye falsamente algo que se le dice, el *desliz auditivo* {*Verhoren*}, desde luego sin que exista para ello una afección orgánica de su capacidad auditiva». El psicoanalista añade que este «desliz auditivo» o «falsa audición» ocurre cuando una tendencia reprimida se manifiesta a pesar de la persona. Tal es el caso en el segundo cuadro del primer acto, cuando Yerma interrumpe su conversación con Víctor porque «de había parecido que lloraba un niño [...]. Y lloraba como ahogado» [García Lorca, ed. 2007: 63]. Sin embargo, su interlocutor no oye nada, prueba de que se trata de un lapsus de Yerma. Otra vez más, la presencia simultánea del niño fantaseado y del pastor conduce a la pulsión reprimida. Esta interpretación viene sugerida por el propio autor:

Quando mi protagonista está sola con Víctor exclama, tras un silencio: «¿No sientes llorar a un niño?...». Lo que significa que aflora la ilusión prendida a sus recuerdos de adolescencia, del eco subconsciente que lleva dentro. Otros atisbos psicológicos hay en mi obra, apenas insinuados, que no he querido acentuar [Inglada, 2017: 435].

Estos ejemplos ilustran el desarrollo mental del drama y descartan una lectura limitada a un problema meramente fisiológico.

Todo lo expuesto anteriormente acerca de la neurosis de Yerma muestra que la reflexión psicoanalítica vertebral temáticamente la pieza. Ahora bien, cabe preguntarse si la enfermedad mental alimenta únicamente el asunto del drama, o si provoca asimismo un trastorno formal similar al que podemos encontrar en los «criptodramas».

EL TEATRO POÉTICO COMO VÍA DE ACCESO A LAS VERDADES INCONSCIENTES

Una lectura un poco apresurada del poema trágico nos llevaría a afirmar que el desdoblamiento y los deseos inconscientes no llegan a



impactar el nivel del discurso. Como en los dramas rurales, las palabras parecen ser vehículos transparentes hacia un referente inmediatamente identificable: el universo del campo. La preponderancia de esta función no es de extrañar, al tratarse de una de las piezas de la «trilogía dramática de la tierra española» [Inglada, 2017: 129]. Así pues, las conversaciones están enfocadas en la relación estrecha que mantienen con la naturaleza en sus tareas cotidianas (la labor del campo, el cuidado del ganado, el lavado de ropa en el arroyo, etc). Los elementos sacados del mundo rural son omnipresentes porque sirven de punto de referencia para la expresión de las vivencias personales de los personajes. Se refieren por ejemplo al relieve («Por el monte ya llega/mi marido a comer», «Mirad qué oscuro se pone/ el chorro de la montaña» [García Lorca, ed. 2007: 72 y 104]), a la corriente de agua («Pero ellos no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que las lleve», «Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís» [García Lorca, ed. 2007: 83 y 60]), al pozo («De mí sé decir que he aborrecido el agua de estos pozos», «Dejarme libre siquiera la voz, ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo» [García Lorca, ed. 2007: 85 y 98]), a la lluvia («A mí me gustaría [...] que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda» [García Lorca, ed. 2007: 42]), a los animales («Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo», «Las mismas ovejas tienen la misma lana» [García Lorca, ed. 2007: 55 y 85]), a la fruta («¡Qué buena son estas manzanas!», «cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos» [García Lorca, ed. 2007: 85 y 68]), a la tierra («Todos los campos son iguales», «Para tener hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra» [García Lorca, ed. 2007: 85 y 106]). En esta lista, no hemos mencionado las flores, elemento recurrente en el discurso de Yerma y en el de las mujeres del pueblo, que cobra varias formas. Aluden a los claveles («Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro» [García Lorca, ed. 2007: 97]), a las dalias («¡Ay qué puerta cerrada a la hermosura,/ que pido



un hijo que sufrir y el aire/ me ofrece dalias de dormida luna!» [García Lorca, ed. 2007: 80]), al jazmín («Quince veces juntaron/ jazmines con naranjas» [García Lorca, ed. 2007: 104), a la amapola («Amapola y clavel será luego/ cuando el Macho despliegue su capa» [García Lorca, ed. 2007: 104), a la rosa («Sobre su carne marchita/ florezca la rosa amarilla», «Tener un hijo no es tener un ramo de rosas» [García Lorca, ed. 2007: 101 y 50]), etc. Por ende, la omnipresencia de la vida rural en el diálogo teatral parece encaminar la obra hacia un realismo empapado de folklore. Es la tendencia estética seguida por Pilar Távora en su adaptación cinematográfica de la obra,¹ ya que ubica insistentemente los diálogos en el paisaje andaluz. El color local que se desprende del sentido literal de *Yerma* parece incompatible con cualquier forma de experimentación formal relacionada con el psicoanálisis. No obstante, los silencios, las pausas, los puntos suspensivos, así como el desfase entre el enfoque conversacional y el aspecto denotativo de algunas palabras parecen indicar la presencia de otro sentido oculto. Entonces, las citas mencionadas anteriormente podrían obedecer a un funcionamiento metafórico, siendo el término textualizado una imagen hacia un sentido latente. Siguiendo esta interpretación, el lenguaje simple y aparentemente referencial encubriría los tabús, y en particular los deseos inconscientes de la protagonista.

Antes de comprobar esta hipótesis a partir de un análisis textual, es preciso añadir que este doble nivel de sentido recuerda la lógica de los sueños que sirvió de base poética para la elaboración de *El público*. Si Federico García Lorca emplea la metáfora como vía de acceso privilegiado al inconsciente es porque se asemeja a una de las operaciones principales del trabajo del sueño: la condensación. Basándose en un análisis de la famosa conferencia del autor sobre la imagen poética de Góngora, Nadine Ly [1988: 179] afirma lo siguiente: «Lorca, pues, sabe perfectamente [...] que el orden metafórico da lugar a una trabazón de signos cuya función

¹ TÁVORA, Pilar (dir.), *Yerma*, Manga Films, Artimagen Producciones, 1998, 118 min.



simultánea es la de nombrar directamente, la realidad del otro mundo, el “inconsciente”». En virtud de esta analogía entre trabajo del sueño y «orden metafórico», se puede sostener que el sentido literal funciona a modo de contenido manifiesto, transformación de los pensamientos latentes en un «producto [...] difícil de reconocer» [Laplanche y Pontalis, 1996: 93]. En consecuencia, la función interpretativa del lector/espectador consiste en restituir el contenido latente deformado [Laplanche y Pontalis, 1996: 93]. En el caso del texto lorquiano, la interpretación es tanto más difícil cuanto que el sentido literal parece remitir directamente a la naturaleza en la que se ubica la acción. La evocación constante de las flores, de la tierra, del agua, del monte, etc. constituye un disfraz verbal que enmascara la moción pulsional reprimida. El primer paso para restituir el contenido latente consiste entonces en superar la ilusión referencial, gracias a algunos indicios paraverbales (la puntuación, las pausas, los silencios) y no verbales (los movimientos escénicos, las miradas, etc.). Si retomamos los ejemplos anteriores a la luz de su contexto enunciativo y de los aportes teóricos anteriores, todas estas imágenes sacadas del mundo rural conforman una red metafórica que expresa más o menos disimuladamente el erotismo elemental que los personajes no pueden asumir. Así, cuando el personaje de Vieja trata de darle a Yerma la clave para solucionar su infertilidad sin incumplir la ley de silencio que domina los intercambios, elige una metáfora anclada en el mundo animal: «Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo» [García Lorca, ed. 2007: 55]. Asociado a la «impetuosidad del deseo animal» [Arango, 1995: 174], el caballo podría interpretarse en el discurso de la Vieja como el erotismo de Yerma que despierta las pulsiones sexuales de los hombres. Del mismo modo, las flores que aparecen con frecuencia en las canciones corales expresan la unión carnal del hombre y de la mujer. En boca de las lavanderas, esta unión se sitúa en los estrictos límites del matrimonio: «Él me trae una rosa/ y yo le doy tres» [García Lorca, ed. 2007: 72], «Yo alhelíos rojos y él rojo alhelí» [García Lorca, ed. 2007: 72], «Hay que juntar flor con flor/ cuando el verano seca la sangre al segador» [García



Lorca, ed. 2007: 72]. En cambio, el coro de la romería exalta el amor físico y libre: «Siete veces gemía,/ nueve se levantaba/ Quince veces juntaron/ jazmines con naranjas» [García Lorca, ed. 2007: 104]. Las metáforas sexuales pueden también aparecer solapadamente en las conversaciones más ordinarias, como en la despedida entre Víctor y Yerma:

YERMA. Haces bien en cambiar de campos.

VÍCTOR. Todos los campos son iguales.

YERMA. No. Yo me iría muy lejos.

VÍCTOR. Es todo lo mismo. Las mismas ovejas tienen la misma lana [García Lorca, ed. 2007: 85].

A través de la imagen de los campos, la protagonista celebra implícitamente la libertad sexual masculina, mientras que Víctor se sirve de la misma metáfora para expresar su resignación. Todas estas imágenes vehiculan indirectamente el conflicto de la protagonista, el creciente deseo sexual extramatrimonial y su negación a cumplirlo por las normas sociales interiorizadas.

El sentido oculto de la obra también está vehiculado y deformado por otro tropo cuyos mecanismos intervienen en el trabajo del sueño: la metonimia. Si la metáfora venía asociada a la operación de condensación, la metonimia guarda parecido con el proceso de desplazamiento ya que traslada el valor de un elemento prohibido a otro elemento ínfimo para eludir los efectos de la censura. Así, en muchas ocasiones la referencia a los objetos más banales del espacio doméstico oculta una realidad de mayor transcendencia. Por ejemplo, los elementos relacionados con la cama matrimonial pueden interpretarse como la consecuencia de un traslado del contenido (el acto sexual generalmente frustrado) al contenedor (el lecho). Cuando Yerma dice «¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda?» [García Lorca, ed. 2007: 43], o «Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la



ciudad» [García Lorca, ed. 2007: 76], los «embozos» y la «cama» remiten metonímicamente a la actividad sexual del matrimonio. Del mismo modo, cuando Yerma le contesta cantando a Víctor «¿Por qué duermes solo, pastor?/ En mi colcha de lana/ dormirías mejor». [García Lorca, ed. 2007: 61], la colcha refiere indirectamente a la promesa del acto. Por lo tanto, las metonimias contribuyen a expresar indirectamente la historia latente de la frustración y del deseo que van hilvanando paralelamente las metáforas. En definitiva, esta ‘encriptación’ es el resultado de una doble transigencia: en primer lugar, entre la voluntad (consciente e inconsciente) de comunicar una información y la imposibilidad de hacerlo sin sufrir graves consecuencias; en segundo lugar, entre las metas divergentes de las distintas tendencias psíquicas de la protagonista. De ahí que las metonimias y las metáforas puedan analizarse como la expresión discursiva de la escisión del yo de la protagonista. La lingüista Catherine Kerbrat-Orecchioni afirma en este sentido: «El tropo es una estructura dúplice, cuya interpretación (al igual que su producción) requiere un cierto desdoblamiento por parte del sujeto que la realiza [...]» [1998: 148]. Al invadir el teatro, el lenguaje poético produce una fusión entre la escena y la «otra escena», la de la representación simbólica del inconsciente. Esta lectura en clave psicoanalítica de *Yerma* se puede extender a los demás componentes de la obra. Así, la función de todos los personajes femeninos consiste en poner de realce la obsesión de la protagonista y su progresiva enfermedad mental. Por este motivo, podemos asociarlos con algunas instancias del aparato psíquico en conflicto. En el artículo titulado «La double désarticulation du personnage: fragmentations corporelles et discursives dans deux exemples du théâtre espagnol d’avant-garde» [2017: 136-137], pude demostrar que la construcción de los personajes de María y de las dos cuñadas de Yerma correspondía a la personificación del ideal de yo y del superyo respectivamente. De la misma manera, el espacio está elaborado

² La traducción es mía.



simbólicamente; respeta una estructura dicotómica exterior/interior que recuerda la de *Así que pasen cinco años*. Estas similitudes nos invitan a aplicar a *Yerma* esta afirmación de Jacinto Soriano [1999: 67] acerca de la pieza experimental: «En esta dialéctica del interior y del exterior quedará apoyado todo un sistema de teatralización del inconsciente». Además, esta dialéctica no se puede dissociar de la casa, elemento arquitectónico central de *Yerma*, que la hispanista Catherine Flepp [2007: 147] interpreta como «la metáfora de un psiquismo humano enfermo». En tanto que espacio mental, la casa vigilada por el superyo está constantemente perturbada por las pulsiones que amenazan con derribar las paredes. Una de las lavanderas declara al respecto: «Ella y las cuñadas, sin despegar los labios, blanquean todo el día las paredes, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales, dan aceite a la solería. Pues, cuando más relumbra la vivienda, más arde por dentro». [García Lorca, ed. 2007: 69].

Lejos de ceñirse al plano temático, la influencia del psicoanálisis se insinúa en la estructura formal y discursiva de la obra. Esta escisión entre el ser profundo y la máscara, entre sentido latente y contenido superficial se apoya en una concepción sumamente teatral de la vida interior y de la escritura. Conflicto psíquico y teatralidad son dos conceptos indisolubles y reversibles en la producción lorquiana³, de modo que podríamos invertir la idea de que la escena es «un reflejo a veces apenas deformado de los conflictos que habitan nuestro ser íntimo» [Breton, 2018: 165], analizando de qué modo los conflictos internos de *Yerma* reflejan el malestar de la escena.

DOS TEATROS EN PUGNA

En *El público*, la revelación de la homosexualidad reprimida se entrelaza con la inauguración de un teatro auténtico, mas ambas operaciones chocan con la resistencia de las convenciones y de sus representantes. A

³ Sadi Lakhdari habla en este sentido de un «teatro interior» en *El público* [2015: 79].



través de este doble enfrentamiento, se expone el nuevo modelo teatral al que aspira el propio autor; de ahí que *El público* se considere como la obra programática de la dramaturgia lorquiana. Ahora bien, si las pulsiones son al teatro renovador lo que el superyo al teatro burgués y convencional, entonces la oposición interna de *Yerma* entre deseos y conciencia moral podría remitir a la pugna entre dos tipos de teatro. Detrás de la censura social interiorizada por *Yerma*, se vislumbran las normas miméticas que ahogan el teatro y lo convierten en un simulacro de la parte más superficial del ser humano. La explicación propuesta por Carlos Feal sobre esta relación entre vida interior y teatro en *El público* nos parece fácilmente trasladable al caso de *Yerma*:

Lo que ocurre en el teatro muestra lo intolerable de la verdad. El intento de encarcelarla, de encarcelar los deseos o de sujetarse a normas, hace de la vida un teatro. Las convenciones teatrales reproducen las convenciones sociales; unas y otras exigen representar un papel, dictado por otros, y toda alteración ha de ser perseguida o penada [Feal, 1981: 53].

Es como si la escenificación del drama interior de *Yerma* expresase la escisión del teatro de la época y el efecto perjudicable del control ejercido por las convenciones. La enfermedad mental vendría entonces a metaforizar de forma metateatral la crisis del modelo teatral dominante.

Esta interpretación viene corroborada por el desdoblamiento formal de la obra. La escisión de la protagonista se repercute de tal modo en el conjunto de los componentes que parece que el mismo texto dramático padece una forma neurosis. Así, los dos niveles de sentido (manifiesto y latente) que presenta la obra reflejan los dos modelos de teatro designados en *El público* con una metáfora espacial y vertical:

DIRECTOR. ¡Teatro al aire libre!

CABALLO BLANCO 1. No. Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.

CABALLO NEGRO. Para que se sepa la verdad de las sepulturas.



LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Sepulturas con anuncios, focos de gas y largas filas de butacas.

HOMBRE 1. ¡Sí! Ya hemos dado el primer paso. 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 [García Lorca, ed. 2018: 145].

Las metáforas del «teatro al aire libre» y «teatro bajo la arena» reflejan dos tipos de teatro antitéticos: el primero remite a un modelo superficial y burgués en el que los estereotipos, la moral y el buen gusto impiden que el espectador contemple la verdad. El segundo es el fruto de una revolución que pretende quitar las máscaras y revelar los deseos escondidos del hombre. Lo interesante en el caso de *Yerma* es que las dos interpretaciones posibles hacen coexistir estos teatros antitéticos. La primera impresión que se desprende al leer el texto es el resultado del contenido manifiesto. Por su aparente respeto a las convenciones teatrales y por su aspecto inmediatamente comprensible y referencial, la obra parece responder a las características de un «*teatro al aire libre*». Sin embargo, la demostración de la segunda parte permite matizar o incluso desautorizar esta interpretación, ya que la reproducción de las convenciones del drama rural de la época es la consecuencia de la censura drástica ejercida por las convenciones teatrales. *Yerma* se funde en el repertorio realista de la época porque todo lo que no se ajusta a la moral y a la ideología burguesa está disfrazado. Gracias a una elaboración poética, falsifica el contenido latente que contiene la expresión de las pulsiones prohibidas, ostentando una fachada realista fiel al canon clásico. El contenido latente al que nos llevan las metáforas construye al revés un auténtico «teatro bajo la arena» que se vale de los postulados del psicoanálisis para romper con las normas e introducir la verdad de los deseos reprimidos. Desagarrado entre dos



tendencias teatrales contradictorias, el texto de *Yerma* traduce dramáticamente la profunda afección del teatro español de los años 1930.

Estas consideraciones nos invitan a reevaluar la temática de la esterilidad en clave metateatral. De hecho, si el conflicto de la protagonista refleja la pugna entre dos modelos de teatro, entonces el síntoma de la esterilidad podría aplicarse reflexivamente a la obra. El fracaso de la maternidad representaría en este sentido el impulso creativo frustrado por la represión constante de los deseos en nombre de las convenciones. Algunos fragmentos de la obra nos permiten apoyar esta hipótesis. La alusión recurrente a los «muros» y a las «paredes» concentra todos estos sentidos. Esta metáfora que le permite a *Yerma* verbalizar su imposible maternidad también remite metonímicamente a las convenciones teatrales. Podemos recordar que la cuarta pared se impone como el garante de la ilusión teatral, el elemento que protege a los espectadores de las fuerzas instintivas. En cierto modo, impide que salga la verdad a la luz, como lo dice *Yerma* de forma encubierta «Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye» [García Lorca, ed. 2007: 86]. En este sentido, las quejas de *Yerma* cobran una fuerte dimensión metateatral: «Maldito sea mi padre, que me dejó su sangre de padre de cien hijos. Maldita sea mi sangre, que los busca golpeando por las paredes» [García Lorca, ed. 2007: 97] y «Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. ¡Ay! ¡Ay! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza» [García Lorca, ed. 2007: 97]. El encierro mental y físico que aflige a la protagonista y frena el avance de sus pulsiones refleja la esterilidad provocada por las convenciones teatrales y sociales. Por otro lado, la metáfora de la pared también deja asomar la concepción del teatro como espacio subversivo y militante, cuando la protagonista afirma: «Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme» [García Lorca, ed. 2007: 78]. *Yerma* demuestra que este símbolo del teatro burgués que el «teatro bajo la arena» aspira a derribar cohibe la creatividad. Al final, la frustración del afán creador y la neurosis que conlleva provocan la muerte y la destrucción.



En suma, la enfermedad mental de la protagonista afecta al teatro en su conjunto y revela de este modo la crisis del modelo convencional. Al dramatizar y disfrazar el conflicto entre impulsos y normas sociales o entre teatro comercial y teatro renovador, *Yerma* podría abrir un camino hacia la curación. Construida a modo de un sueño, permite purgar al menos temporalmente los males que afectan la escena.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Rupert C, *Psyche and symbol in the theater of Federico García Lorca: Perlimplín, Yerma, Blood wedding*, Austin, University of Texas Press, 1974.
- ARANGO, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *La metáfora*, Madrid, Gredos, 2004.
- BRETON, Dominique, «“El inconsciente estructurado como un teatro”: el lenguaje escénico a la luz de algunos conceptos claves del psicoanálisis» en Federico Bravo (dir.), *Aproximaciones psicoanalíticas al lenguaje literario*, Córdoba (Argentina), Eduvim, 2018, 165-189.
- DOMÉNECH, Ricardo, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1983.
- FEAL, Carlos, «El Lorca póstumo "El público" y "Comedia sin título"», *Anales de la literatura española contemporánea*, 1981, vol. 6, núm. 1-2, 43-62.
- FLEPP, Catherine, «La casa de Bernarda Alba ou Œdipe revisité» en Serge Salaün, *Le tragique espagnol dans les années 20 et 30*, Paris, CREC Université de la Sorbonne Nouvelle, 2007, 132-149.



- FREUD, Sigmund, «2.^a conferencia. Los actos fallidos» en *Obras Completas* (volumen 15), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991a (1915-1916), 22-35.
- _____, «14.^a conferencia. El cumplimiento de deseo» en *Obras Completas* (volumen 15), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991b (1915-1916), 195-208.
- _____, «Personajes psicopáticos en el escenario» en *Obras completas* (volumen 7), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992a (1905-1906), 273-282.
- _____, «El malestar en la cultura» en *Obras completas* (volumen 21), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992b (1929), 57-140.
- FUSCO Antonio y TOMASSONI Rosella, «A Psychological Outline of “Yerma’s Dream”», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 1/09/2001, vol. 3, núm. 3, <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1112&context=clcweb>> [consultado el 10-04-2021].
- GARCÍA LORCA, Federico, *Yerma*, Madrid, Cátedra, 2007 (edición de Idefonso-Manuel Gil).
- _____, *El Público* (14^a ed.) Madrid, Cátedra, 2018.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio, «La influencia de Freud en Federico García Lorca» en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 1989, vol. 3, núm. 6, 59-86.
- INGLADA, Rafael (dir.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, Barcelona, Malpaso, 2017.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L’implicite* (2^a ed.), Paris, A. Colin, 1998.
- LAKHDARI, Sadi, «*Caretas y máscaras: morale et esthétique dans les romans de Galdós et le théâtre de Lorca*», *Iberic@l : Revue d’études ibériques et ibéro-américaines*, 2015, n° 7, p. 73-82.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1996.



LY, Nadine, «Lorca y la teoría de la escritura: “La imagen poética de don Luis de Góngora”» en Alfonso Esteban y Jean-Pierre Etienvre (dir.), *Valoración actual de la obra de García Lorca = Lectures actuelles de García Lorca*, actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez, Madrid, Casa de Velázquez, 1988, 163-180.

MANNONI, Octave, *La otra escena: Claves de lo imaginario*, Madrid, Amorrortu, 1990.

POETA, Salvatore, «Federico García Lorca’s Yerma: a ‘Classic’ Case of {Fe}male Hysteria» en Salvatore Poeta, *Ensayos lorquianos en conmemoración de 75 años de su muerte*, Bloomington, Palibrio, 2011, 47-98.

SAINT-MARTIN, Vanessa, «La double désarticulation du personnage : fragmentations corporelles et discursives dans deux exemples du théâtre espagnol d’avant-garde» en Dominique Breton, Emmanuelle Garnier, Fanny Blin et Vanessa Saint-Martin (dir.), *Le personnage désincarné sur la scène hispanophone contemporaine : du pantin à l’hologramme*, Binges, Orbis Tertius, 2017, 111-142.

SORIANO, Jacinto, *Federico García Lorca, teatro íntimo: «El público» y «Así que pasen cinco años»: ensayo*, Paris, Indigo, 1999.

THORET, Yves, *La théâtralité : étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993.

