

LA TRADICIÓN DE LAS RUPTURAS EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS

Redacción:

Petra Báder

y

Margit Santosné Blastik

La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas

Redacción: Petra Báder y Margit Santosné Blastik

Diseño de cubierta: Mercédész Kutasy

En la cubierta aparece un fragmento de *Los hijos del limo* de Octavio Paz.

Expresamos el más sincero agradecimiento a todos nuestros patrocinadores:



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Ministerio de Recursos Humanos, Hungría

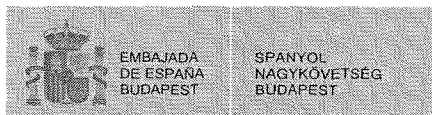


Universidad Eötvös Loránd, Budapest



instituto
Cervantes
B u d a p e s t

Instituto Cervantes de Budapest



Embajada de España en Hungría



Consejo Estudiantil de la Universidad Eötvös Loránd, Budapest



cooperación
española

Cooperación Española

ISBN 978-963-284-575-3

Departamento de Español, ELTE

2015

Diseño y maquetación: Komáromi Nyomda és Kiadó Kft.

Índice

Petra Báder	
La horizontalidad del cuerpo en dos novelas de Mario Bellatin y Salvador Elizondo	5
Dóra Bakucz	
“¿Por qué no te lo había contado? [...] pregúntate mejor por qué hablar de lo que no lo merece.” Versiones corregidas o la reescritura como estampa textual de la ruptura y del trauma	15
Trinidad Barrera	
Las metamorfosis eróticas del sujeto gírdino	31
Vicente Cervera Salinas	
Los nietos del limo	43
Zsuzsanna Dobák-Szalai	
“Las babas del diablo” de Julio Cortázar como la ruptura de la interpretación al traspasar sus límites	57
György Eisemann	
Archivo romántico y memoria moderna en dos cuentos de Jorge Luis Borges (“El Zahir” y “El Evangelio según Marcos”)	71
María Fernández Abril	
El doble en <i>Final del juego</i> . El desdoblamiento como elemento esclarecedor de la unidad y estructura del libro	81
Mario García-Page	
Algunas notas sobre la estética del Postismo	97
Berta Guerrero Almagro	
La modernidad en la poesía de Anne Sexton y Alejandra Pizarnik	123
Eva Guerrero Guerrero	
Universalidad y dominicanidad en la poesía de Franklin Mieses Burgos	135
Gordana Gyurok	
<i>La vida secreta de las palabras</i> : identidad y trauma en la narrativa de Isabel Coixet	151

Munir Hachemi Guerrero	
Niveles de reduplicación del sujeto en la poesía de Alejandra Pizarnik	165
Eduardo Hopkins Rodríguez	
La violencia y el mal en “La sangre y el vino de Pablo” de Jorge Eduardo Eielson	181
Kornélia Horváth	
Sobre el problema de la forma poética	193
Eszter Katona	
Rupturas lorquianas en <i>Así que pasen cinco años</i>	203
Katalin Kulin	
Por nuevos rumbos. “Nautilus” de Eloy Tizón	219
Ruth Llana Fernández	
“La muerte no tiene derecho”: Hacia una diléctica de la muerte en la obra de Olga Orozco. Entre la magia y la fe	225
Alberto Maffini	
Plasmando al receptor. Un paseo por las prácticas discursivas de Jorge Guillén y Rafael Alberti	237
Luis Gustavo Meléndez Guerrero	
Algunas consideraciones teológicas en torno al poema “Piedra de Sol” de Octavio Paz	249
Pepa Merlo	
Elena Garro. Historia de una lúcida locura	263
Teresa Orecchia Havas	
Poéticas experimentales en la novela de formación: dos obras de Liliana Heker	271
Álvaro Salvador	
Nicanor Parra entre la tradición y la ruptura	291
Emilia Velasco Marcos	
Dalí novelista	303
Laura Elisa Vizcaíno Mosqueda	
Minificción metaficcional: personajes y discursos fragmentados	315
Gabriella Zombory	
Orden y caos espaciotemporal en <i>El obscuro pájaro de la noche</i> de José Donoso. Un camino hacia la destrucción	325

ESZTER KATONA
Universidad de Szeged

Rupturas lorquianas en *Así que pasen cinco años*

*Esta locura española no está hecha
para las gentes que aman la lógica.*¹

Georges de Cuevas

*haré el teatro [...] como me dé la gana.*²

Federico García Lorca

La obra artística de Federico García Lorca presenta múltiples facetas para examinar desde el enfoque temático del Coloquio sobre *La tradición de las rupturas*. El famoso granadino empezó su carrera como pianista, se introdujo en el mundo de las letras con la prosa, y llegó a su plenitud artística de su vida trágicamente truncada como poeta y dramaturgo. Si analizamos únicamente estos dos últimos aspectos, es decir, la poesía (desde la poesía tradicional, a través del neobarroquismo gongorista para llegar hasta el surrealismo) y el teatro (la distinción entre *el teatro al aire libre* y *el teatro bajo la arena*), podemos observar unas rupturas —o, tal vez, mejor dicho, unos giros fundamentales— estrechamente unidas, por un lado, a las tendencias literarias y a las vanguardias de los años veinte, por otro lado, muy determinadas por la vida más íntima de Federico García Lorca. El presente estudio quisiera examinar un segmento especial de estas *rupturas lorquianas* a través de la obra *Así que pasen cinco años*. *Leyenda del tiempo*, una pieza particular de la dramaturgia lorquiana.

¹ Palabras del marqués Georges de Cuevas después del estreno de *Así que pasen cinco años* en París (1959), bajo la dirección de Marcelle Auclair. Véase en el artículo de Federico García Requena, publicado en *Blanco y negro*, el 17 de enero de 1959, 88.

² Palabras de García Lorca dadas en una entrevista de 1931 a la revista *Miradero*, recuperada por el Centro de Documentación Teatral. Véase el artículo de Carmen Sigüenza en el *Diario de Sevilla*, el 24 de febrero de 2012.

La génesis de la obra y el concepto de la *irrepresentabilidad*

Después de conocer tanto el fracaso (*El maleficio de la mariposa*) como el éxito (*Mariana Pineda*) en los teatros madrileños, Federico García Lorca empezó a escribir durante su estancia en América (1929-1930) —en los Estados Unidos y en Cuba— un teatro completamente diferente de lo habitual. Sobre la génesis de este nuevo rumbo dramático, el dramaturgo granadino habló a sus padres en una carta suya: “He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución” (*Epistolario completo*, 657). Sin duda alguna, unas palabras muy ambiciosas y radicales, aunque no dicen nada sobre en qué consiste la renovación que el dramaturgo pretende realizar. Sin embargo, es descifrable su fuerte descontento con la actual situación teatral de su país natal, un disgusto que se alimentó de un teatro comercial de calidad muy baja, imperante en aquel entonces en la vida teatral española.

Este “teatro del porvenir”, la nueva dirección dramática de Lorca, será marcada básicamente por dos textos redactados (en parte) en Nueva York y en Cuba, *El público*, obra fragmentada, y *Así que pasen cinco años*, un drama concluido ya en Granada, el 19 de agosto de 1931. Con esta línea innovadora encaja también la *Comedia sin título*, pieza inacabada y en la que Lorca estaba trabajando el funesto verano de 1936.

Lorca mismo engendró una nueva categoría para indicar la difícil accesibilidad de estas obras. No solamente las menciona como ejemplos del *teatro del porvenir*, sino también con los lemas *teatro bajo la arena*, *teatro irrepresentable* o *comedias imposibles*. En su definición, muestra una actitud marcadamente negativa respecto al *teatro al aire libre*, *representable* o *posible*,³ es decir, ya en los términos usados por Lorca se manifiesta su voluntad de romper con el teatro tradicional, visible y fácilmente accesible para un público de mal gusto.

El adjetivo *irrepresentable* puede referirse tanto a la realización escénica como a lo que concierne la recepción. En el momento del nacimiento de estos textos, en los años 30, ambos factores eran problemáticos. Sin embargo, con el desarrollo de las técnicas teatrales, la escenificación ya no presenta dificultades insolubles para los directores. El otro factor, el de la recepción, es un punto más

³ García Lorca usa estos términos en *El público*.

complicado, ya que es mucho más difícil formar el gusto de los espectadores. Varias declaraciones de Lorca revelan que el artista granadino estaba muy consciente de estos puntos problemáticos de sus propias obras *imposibles*: “no tengo la pretensión de estrenarla”,⁴ dijo justamente de *Así que pasen cinco años*.

Podríamos preguntar, ¿por qué no tenía García Lorca confianza en la posibilidad de una puesta en escena? ¿Por qué se intimidó entonces? Años más tarde, en 1935, justamente él escribió en su famosa *Charla sobre teatro* que:

El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. [...] el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar. (*Obra completa VI, 429*)

Entonces, ¿se convirtió Lorca en un “maestro tímido y adulón”? ¿No se atrevió a arriesgar su fama? Diríamos que no, solamente comprendió con un sano juicio que el público de aquel entonces no estaba preparado para el entendimiento adecuado de estas piezas. Además, veía claramente también que antes de presentar sus *comedias imposibles*, tuvo que “demostrar una personalidad y tener derecho al respeto” (Monleón, 51).

A pesar del inicial pesimismo sobre la representabilidad de la pieza, el primer intento de una puesta en escena de *Así que pasen cinco años* fue en mayo de 1936, bajo la dirección de Pura Ucelay con la colaboración del mismo Lorca, sin embargo, el rumbo de los acontecimientos políticos de España obligaron al Club Teatral Anfistora a posponer el estreno que, por la muerte de Lorca en agosto, no se realizó nunca. Así, no podemos saber si la *Leyenda del tiempo* hubiera sido un éxito o un fracaso catastrófico en aquel momento. La obra quedó *bajo la arena* en la España franquista durante cuarenta años, hasta 1975, cuando un grupo de jóvenes estudiantes aficionados del Liceo Francés de Madrid la puso en escena (García Pavón, 62). Luego, la primera puesta en escena por una compañía profesional española fue en 1978, bajo la dirección de Miguel Narros (López Sancho, 47-48).

Volvamos ahora a la cuestión de la *irrepresentabilidad*. Si García Lorca hubiera considerado las dificultades técnicas de su obra, entonces ¿por qué no clasificó también su primera pieza, *El maleficio de la mariposa*, en la categoría

⁴ De una entrevista dada por Lorca en Buenos Aires (José Monleón, 51).

de las obras *irrepresentables*? En aquella obra de primicias, aparecen en las tablas unos insectos que nacen, mueven, se enamoran y mueren como unos seres humanos. El escándalo que causó la puesta en escena de aquella obra es bien conocido y, desde este punto de vista, *El maleficio* podría pertenecer —por la incompreensión del público— al grupo de las posteriores obras *imposibles* de la dramaturgia lorquiana. Sin embargo —y eso también apoya nuestra opinión de que Lorca no pensaba en las dificultades técnicas de una puesta en escena, sino más bien en las capacidades de entendimiento de la parte receptora—, en *El maleficio* aún se puede captar fácilmente la acción dramática y el mensaje humano, solo el trasplante de esta problemática al mundo de los animales fue que levantó la indignación del público. El mismo tema, con un tratamiento melodramático y alimbarado, seguramente habría cosechado un éxito clamoroso. Los textos que pertenecen al grupo de las llamadas obras *imposibles* son mucho más complejos y herméticos que la primera pieza de teatro de Lorca, aunque en germen ya en *El maleficio* podemos descubrir algunas líneas temáticas muy propias del futuro dramaturgo. Además, *El público* y *Así que pasen* tocan unas preocupaciones muy personales de su autor, así, con su puesta en escena, Lorca habría abierto su intimidad ante el público, habría quedado desnudo ante todo el mundo, un motivo más que seguramente alimentó su idea sobre la *irrepresentabilidad*.

El argumento básico de *Así que pasen cinco años* es muy simple y resumible en algunas frases. Un joven espera casarse con su novia “así que pasen cinco años”. Terminada la espera, el joven busca a su novia, pero ella no le ama ya, y se va con otro hombre. El joven recuerda a la Mecnógrafa que hace cinco años le amaba y decide buscarla para no perder la posibilidad de amar y ser amado. Esta vez es la mujer, la Mecnógrafa, que quiere esperar y, por eso, le propone al joven otra espera de cinco años. El joven se queda solo y muere.

Esta aparente sencillez argumental oculta unos significados más profundos que exigen una atención aguda para percibir la complejidad de la obra. Por un lado, ya complica mucho esta supuesta simplicidad de la trama que la acción dramática está instalada en el plano de la irrealidad, o sea en una realidad onírica, sin el control de la lógica racional, en unas introspecciones que se desarrollan en la mente del Joven, protagonista de la obra. El resultado son unas situaciones y diálogos a veces poco comprensibles y, al parecer, sin ninguna relación entre sí. Por otro lado, también el tratamiento temporal dificulta la situación, ya que al comienzo de la obra un reloj da las seis, mientras que al

final el mismo reloj da las doce, aunque es evidente que solamente es el eco que dobla la voz de las horas. Así, el reloj da las seis, la misma hora que al comienzo. Es decir, el tiempo no pasa en esta obra.

Así que pasen es un texto denso en el que subyacen todos los grandes motivos del mundo lorquiano. De la gran complejidad temática quisiera detallar solo dos aspectos: la frustración amorosa desde el punto de vista masculino y la cuestión del tiempo como problemática central de este mundo onírico.

Rompimiento con el amor tradicional

García Lorca creó los papeles femeninos más memorables de la historia del teatro y escribió *La casa de Bernarda Alba*, cuyo reparto es completamente femenino. Sin embargo, es también conocida la opinión de varios críticos que piensan que en la frustración de las heroínas dramáticas, Lorca escribió su propio anhelo por el hombre. Además, en varias obras es bien perceptible que el dramaturgo de Fuente Vaqueros enfoca en el hombre y sus sufrimientos amorosos. En *El maleficio de la mariposa* es el curianito que sufre por el desdén de la hermosa e inalcanzable mariposa. En su primer éxito teatral, *Mariana Pineda*, también hay un hombre, Fernando, el primo de Marianita que sufre por su amor no correspondido. En *La zapatera prodigiosa*, también es el hombre que tiene que soportar los regaños de su mujer y las habladurías de los otros. En *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, el hombre se sacrifica suicidándose por amor. En *Yerma*, aunque la problemática de la maternidad frustrada se centra en la figura de la protagonista, en su sombra hay un hombre, Juan, que otra vez sufre y muere por la falta del amor correspondido. En *Bodas de sangre*, hay también dos figuras masculinas, el Novio y Leonardo, que igualmente sufren por el amor. Al parecer, también *Así que pasen* podría plantear la misma problemática, ya que el Joven se desilusiona por el comportamiento y el abandono de su Novia. Sin embargo, hay que ver que en la *Leyenda del tiempo* no se trata de la misma cuestión que aparece en las otras obras citadas. Con una lectura más atenta podemos descubrir que *Así que pasen* no representa la frustración amorosa que siente un hombre por una mujer, sino que es descifrable la problemática de la identidad sexual y la de la homosexualidad: el verdadero secreto del Joven es que no está enamorado de la Novia ni de la Mecnógrafa. Para él, el amor es un puro concepto idealizado y, al contemplar de cerca este ideal inalcanzable, siempre se rompe su encanto: “¡Pues si yo me pongo a pensar

en ella! La dibujo, la hago moverse blanca y viva, pero de repente, ¿quién le cambia la nariz o le rompe los dientes o la convierte en otra llena de andrajos que va por mi pensamiento monstruosa como si estuviera mirándose en un espejo de feria?” (202),⁵ pregunta el Joven evocando a su Novia, cuya hermosura lejana se convierte en una imagen fea y repugnante. Aunque el Viejo, aludiendo a la famosa teoría de Heráclito, intenta persuadir al Joven de que el cambio es parte integrante de la vida, el hombre insiste en los detalles más desagradables de la mujer: “la última vez que la vi no podía mirarla muy de cerca porque tenía dos arruguitas en la frente, que [...] le llenaban todo el rostro y la ponían ajada, vieja, como si hubiera sufrido mucho” (204). ¿Un hombre enamorado hablaría así de su amada? Luego añade: “Tenía necesidad de separarme para... ¡enfocarla!, ésta es la palabra, en mi corazón” (204). El amor, en su concepción romántica, no necesita *enfoque* ni una distancia *separadora* para que la mujer se embellezca en la memoria del hombre. Este amor abstracto e intelectualizado en la consciencia del protagonista es lo que impide una verdadera relación amorosa entre el Joven y la Novia (Sheklin Davis, 318).

La Leyenda del tiempo contiene muchas alusiones a la impotencia sexual del Joven. Por ejemplo, las preguntas de la Novia nos dibujan a un hombre fuerte y viril “¿Y tú no eras más alto? [...] ¿No tenías una sonrisa violenta que era como una garra sobre tu rostro? [...] ¿Y no jugabas tú al rugby? [...] ¿Y no llevabas un caballo de las crines y matabas en un día tres mil faisanes?” (266-267), con unas expectativas a las que el Joven no puede corresponder. Otra alusión a la impotencia del Joven aparece poéticamente en los versos del Maniquí: “eres dormida laguna, / con hojas secas y musgo / donde este traje se pudra” (280-281).

Es revelador también cómo habla el Joven de su prometida: la nombra *muchachita* o *niña* como si no se atreviera a enfrentarse con una mujer hecha y sexualmente madura. Igualmente, el Joven llamará a la Mecnógrafa una *niña*. La reacción del Joven cuando llega a conocer la infidelidad de su Novia y que ella quiere romper su compromiso es tampoco muy viril: no siente rabia ni celos por su rival, el Jugador de rugby. Piensa únicamente en sus hijos no nacidos, es decir, la mujer le interesa solo en su función maternal. Con el fracaso del matrimonio, para el hombre se desvanece también la posibilidad

⁵ Todas las citas del drama son de la edición de Margarita Ucelay (Federico García Lorca. *Así que pasen cinco años*. Madrid: Cátedra, 2010).

de ser padre. La privación del hijo es que causa un verdadero dolor en el Joven, y no la pérdida del amor: “No es tu engaño lo que me duele. Tú no eres nada. Tú no significas nada. Es mi tesoro perdido. Es mi amor sin objeto” (271-272).

Tanto *Así que pasen cinco años* como *El público* adelantaron su época sobre todo por tratar el tema de la homosexualidad, crípticamente aun en la primera, y sin disimulos ya en la segunda obra que era —como escribó Lorca a Martínez Nadal— “de tema francamente homosexual” (*Epistolario completo*, 690). En ambas piezas podemos sentir “la angustia de un escritor condenado a enmascarar su propia identidad por culpa de una sociedad injusta” —opina Gibson (*Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, 438)—, y aun a sabiendas lo escandaloso que eran las dos obras, el granadino sentía *satisfechísimo* de su teatro nuevo.

Rupturas temporales

En cuanto a los distintos espacios escénicos (la biblioteca, la alcoba de la Novia, un bosque con un teatro reducido), podemos ver que son pocos, concretamente tres espacios correspondientes a los tres actos, salvo la última escena que vuelve al mismo lugar del acto primero (la biblioteca). Estos lugares, aunque parecen concretos, son muy simbólicos, proyecciones estrechamente relacionadas con el estado de ensoñación del Joven, sin embargo, en su realización escénica no presentan ninguna dificultad técnica.

Por lo que se refiere al reparto, es sobresaliente la gran cantidad de actores y los cambios muy rápidos entre su aparición y desaparición. Naturalmente, eso puede dificultar la tarea de un director, sin embargo, diríamos que el sistema de los personajes es también realizable escénicamente.

Si los lugares y los personajes son entonces factibles y *posibles*, entonces hay que volver nuestra atención al tiempo de la acción dramática, un “delicadísimo rompecabezas” (Monleón, 51), en el que, consideramos, puede enraizarse la problemática de la (*ir*)representabilidad.

El mismo Lorca definió como tema de su obra “el tiempo que pasa” (*Obra completa VI*, 564). Así, no hay motivo por qué dudar en eso, es decir, el tema principal, incluso el verdadero protagonista de la obra es el tiempo. El mismo título y el subtítulo nos lo descubren: el primero indica el paso del tiempo sugiriendo la sensación de la inseguridad con una frase cortada —¿qué sucederá

entonces cuando pasen cinco años?—, mientras que el otro, *Leyenda del tiempo*, explícitamente nos define la preocupación central de la obra.

El dramaturgo, aunque respeta la estructura de los tres actos, rompe el tradicional teatro gobernado por las tres unidades de tiempo, acción y espacio. En el tratamiento del tiempo, Lorca hace una confusión total: “es una obra de teatro sobre el tiempo empeñada en perturbar las firmes convicciones de tiempo en el teatro” (Fernández Cifuentes, 264).

En la obra, como hemos mencionado, aparece un reloj, pero no en su función de medir el tiempo, sino como uno que sirve justamente para marcar la inmovilidad del tiempo. Como el poeta evoca en su suite “Meditación primera y última”, “el Tiempo se ha dormido / para siempre en su torre” (*Suites*, 160), aquí también el reloj toca las seis horas tanto al inicio como al final de la obra. En el segundo acto, al parecer, hay un salto de cinco años en la cronología de la acción dramática: vemos a la Novia después de que ella ha vuelto de su viaje de cinco años. La visión fabulosa del primer cuadro del último acto carece de una concreta dimensión temporal, pero al final de la obra vuelve el reloj del primer acto, dando las doce que, en realidad, son las seis dobladas por el eco. Es decir, Lorca omite el paso del tiempo y lo trata arbitrariamente. Eso también explica el mismo rasgo onírico de toda la obra, ya que solamente el sueño puede prescindir de la regla del flujo tradicional del tiempo.

Es engañosa también la alusión a las diferentes partes del día. El primer acto comienza con una tarde y anochecer, en el segundo acto es de noche, como lo demuestra la presencia de la luna y la eclipse que el Padre está esperando. Lógicamente, en la misma noche se desarrolla la escena del bosque y el último cuadro, que tiene lugar en la biblioteca del primer acto, también repite la misma hora del comienzo del drama. Es decir, junto a la verdadera inmovilidad temporal, también podemos notar una aparente construcción circular.

Además, la repetida alusión al Niño y el Gato muertos sirve también para confundir la dimensión cronológica de la obra: en el primer acto, las dos figuras poéticas acaban de morir, en el segundo, el gato está muriendo, es decir, parece que esta escena sucede unos minutos antes del primer acto, aunque, como sabemos, según la acción dramática han pasado cinco años ya. En el último acto, el Niño muerto cruza la escena y, la Máscara amarilla, supuesta madre del Niño, justamente vive en esta confusión de los planos temporales, sin saber en cuál de los dos (pasado, presente) está viviendo. En la última escena, llegamos

a saber que acaban de enterrar al Niño muerto. Estas situaciones sugieren la simultaneidad temporal de la obra.

La alusión al tiempo también es un elemento constante de los diálogos, que tienen un tinte irracional y surrealista justamente por el tratamiento particular del tiempo. El primer diálogo de la obra se ocupa del tiempo y aborda la importancia del recuerdo que, a pesar de su carácter pasado, en esta situación onírica recibe un matiz ilógico, ya que “hay que recordar, pero recordar antes [...] hay que recordar hacia mañana” (194). Por eso podemos entender cuando más tarde el Viejo no quiere recordar de manera normal, es decir, hacia el pasado: “No recuerdo nada” (235), dice el anciano. Según la propuesta del Viejo, el paso del tiempo no hay que medirlo con años, sino con otras formas menos usuales, como “nieves”, “aires”, “crepúsculos”, “lunas”, “rocas” o “nortes de nieve” (198, 324), una cronología rara, aceptable únicamente en un mundo irreal.

La meditación sobre el tiempo está presente tanto en la frase de inspiración heraclítica sobre el perpetuo devenir y del fluir (“El agua que viene por el río es completamente distinta de la que se va” [202]) como en los enunciados absurdos del Viejo (“Se me olvidará el sombrero... [...] es decir, se me ha olvidado el sombrero” [214-215]), o en los juegos con los tiempos verbales en las discusiones entre el Viejo y los amigos (“VIEJO. Sí, sí pero lo pasado, pasado. / AMIGO 1º. Pero si está pasando” [231-232] y “AMIGO 2º. (Serenamente) ¡Claro! ¡Todo eso pasa más adelante! / VIEJO. “Al contrario. Eso ha pasado ya” [240]).

Como hemos visto, inmovilidad, circularidad y simultaneidad, todas caben en la dimensión cronológica de esta obra-sueño, y todas apoyan la arbitrariedad del dramaturgo evocada también por la segunda cita al comienzo de nuestro análisis: “haré el teatro [...] como me dé la gana” (citado en Sigüenza, en línea).

Personajes y fragmentación del sujeto

La cuestión de los personajes puede ser un punto problemático en cuanto a la cuestión de la *irrepresentabilidad*, porque en total se presentan 28 personajes en la escena,⁶ entre ellos animales, personajes de *la commedia dell'arte* y unas figuras raras que no hablan, solo pueblan el bosque en el último acto. Todos

⁶ Aunque la lista de los personajes se varía según las diferentes ediciones, aquí nos apoyamos en el texto editado por Margarita Ucelay que se refiere al ejemplar manuscrito usado por el Club Teatral Anfístora para los ensayos de la fallida primera puesta en escena de 1936 (*Así que*, 188).

llevan nombres genéricos, con la excepción del criado Juan. Lo que llama nuestra atención de la primera lectura, es que de esta larga lista solo muy pocos se presentan en la escena varias veces y permanecen en ella durante mucho tiempo: solo el Joven es que está presente a lo largo de toda la obra.

La mayoría de los personajes no son seres humanos de carne y hueso, son más bien unas ideas, sin profundidades psicológicas. Por la rapidez con la que la mayoría de las figuras dramáticas pasa ante nuestros ojos, tampoco pueden recibir una psicología elaborada o detallada. Son desdoblamientos psíquicos del Joven, es decir, surgen de su mente, y en ellos el protagonista proyecta sus ansias y temores. Además, como el Joven es una figura autobiográfica del mismo Lorca, en sus angustias podemos descubrir las propias pesadillas del granadino. Aunque todo lo que sucede en la obra se desarrolla en el plano del sueño, los acontecimientos oníricos del Joven son pesadillas muy reales del mismo García Lorca ante la inevitabilidad de la muerte, el sentimiento del fracaso heterosexual y la imposibilidad de llegar a la plenitud sexual. Así, Ucelay, en su *Introducción* al drama, tiene razón al interpretar el texto como “una autobiografía en clave onírica” (48), y pensamos que, desde este punto de vista, las frases del Joven son muy expresivas y resumen condensadamente todo el problema vital del mismo Lorca: “¿Crees tú que yo puedo vencer las cosas materiales, los obstáculos que surgen y se aumentarán en el camino sin causar dolor a los demás?” (233). Además, en las palabras del Amigo 1º, “Yo hago lo que me gusta, lo que me parece bien” (241), aparece la misma libertad deseada que expresó García Lorca respecto al proceso de la creación en su entrevista ya citada (“haré el teatro [...] como me dé la gana”). Pensamos que no podemos dudar ya en la inspiración autobiográfica de los *yoes* del protagonista de *Así que pasen cinco años*.

El Joven está buscando el amor y, a la vez, su propia identidad sexual. Su *yo* se fragmenta en las proyecciones de su subconsciente: el Amigo 2º simboliza su estado inmaduro e indeciso (el pasado), el Amigo 1º es su lado viril a lo que el Joven anhela llegar, pero no puede convertirse en él (el presente), mientras que el Viejo es la proyección de lo que le sucederá (el futuro). Entre sus *yoes* hay una fuerte tensión, que se convierte en un choque abierto entre el Viejo y el Amigo 2º.

En su estado de ensoñación, el Joven se convierte en un ser inactivo: quiere esperar sin darse cuenta de que en esta inútil espera pierde toda su vida y tiene que sufrir por las consecuencias del amor aplazado. Cuando se

despierta a la posibilidad perdida, ya está tarde, y así, al final, tiene que morir inevitablemente, porque: “No hay que esperar nunca. Hay que vivir” (351). Podemos captar el mismo mensaje al final de *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* (1935), cuyo protagonista con su espera eterna se priva de la posibilidad del amor y se marchita sin vivir.

El carácter del Joven tendrá reminiscencias no solamente en la figura cursi de Doña Rosita, sino también en el Novio de *Bodas de sangre* (1933), cuyo carácter será igualmente débil, sin la necesaria fuerza masculina para obstaculizar que su novia siga el camino de la sangre con Leonardo. La frialdad y la asexualidad del Joven se pone de manifiesto también en la opinión menospreciadora de la Novia cuando ella habla de su prometido al Jugador de rugby: “Mi otro novio tenía los dientes helados; me besaba, y sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas. Eran unos labios secos” (247). Sus palabras tendrán eco en las palabras de la Novia de *Bodas de sangre* (“tu hijo era un poquito de agua [...] era como un niño de agua, frío” [162]), que se justifica acusando a su Novio por no tener aquella aplastadora fuerza viril (“el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes [...] el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar” [162-163]) que Leonardo sí que posee. En el diálogo entre la Novia y su Criada, otra vez podemos descubrir que la capacidad del héroe de afirmar su virilidad es lo que le falta al carácter del Joven: “NOVIA. ¿Te dio la mano? / CRIADA. (Con alegría.) Sí; me dio la mano. / NOVIA. ¿Y cómo te dio la mano? / CRIADA. Muy delicadamente, casi sin apretar. / NOVIA. ¿Lo ves? No te apretó” (254).

El Joven tiene una relación particular con tres caracteres masculinos, las tres proyecciones de su propia mente. El primero es el Viejo que es la proyección de su yo futuro. En su primer diálogo aparecen rasgos peculiares del tiempo, el Viejo mismo es la personificación del tiempo, pero no en su concepción cotidiana, sino en un aspecto más personal. Es el futuro que representa un tipo de guardián del Joven que siempre quiere convencer al protagonista sobre la utilidad y la hermosura de esperar. El Viejo quiere hacer durar el tiempo para no gastarse y que no le llegue la muerte. Apoya al Joven en su encerramiento, diciéndole: “Están las cosas más vivas dentro que ahí fuera, expuestas al aire o la muerte” (205-206). En el último acto vuelve herido y sangrando, proyectando la muerte próxima de su yo joven.

Los dos Amigos del Joven representan también dos voces del interior del protagonista. El Amigo 1º es un tipo donjuanesco, representante del *carpe*

diem, el gozo de la vida de aquí y ahora (“Yo prefiero comerla [fruta] verde, o, mejor todavía, me gusta cortar su flor para ponerla en mi solapa” [234]). Es un mujeriego que fanfarronea con sus conquistas y emana una virilidad y vitalidad que hacen falta del Joven. Frente al Joven, que quiere cerrar las ventanas y no entrar en contacto con el mundo de fuera, el Amigo 1º no soporta el calor, quiere abrir las ventanas y amenaza al Joven: “Y con un bastón te voy a echar a la calle” (211). Es el contrapunto del carácter del Viejo que hasta siente asco hacia el anciano. Cada uno de ellos representa dos lados del Joven: el lado incierto que siempre quiere prolongar el tiempo y aplazar el encuentro del amor, y el otro, activo, que vive en el presente aprovechando lo que le da el momento. A pesar de su fuerte machismo, es interesante notar una alusión a la homosexualidad, tema subyacente en esta obra. Podemos descubrir este rasgo cuando él menciona a un domador de caballos que, según el amigo, puede ser muy hermoso, mientras que una mujer, muy fea. No faltan las alusiones homoeróticas tampoco de su relación con su *yo* real, con el Joven: frota con su nariz la del Joven, le hace cosquillas, luchan, y el Amigo 1º coge la cabeza del Joven entre las piernas y le da golpes.

El Amigo 2º es el contrario del primero, un tipo afeminado, cuyo carácter andrógino se manifiesta ya en las acotaciones. Este hombre tiene un carácter entregado al pasado, al ayer, lo que se expresa muy poéticamente: “Quiero morirme siendo ayer” (237), citando al final del primer acto un fragmento de la “Suite del regreso”, poema juvenil de Lorca (*Obra completa VII*, 824). Tanto en la figura del Viejo como en la del Amigo 2º, Lorca logra proyectar su propio miedo de la vejez y de la muerte, un temor que le acompañó durante toda su vida: “no quiero estar lleno de arrugas y dolores” (237), dice su *yo* adolescente. Con los dos caracteres de los amigos, Lorca dramatiza la problemática identidad sexual del Joven. Uno es viril, otro es femenino, y en esta incertidumbre no logra encontrar el amor.

El Jugador de rugby es un héroe típico del cine mudo, ya que no habla, solo fuma sus cigarrillos, uno tras otro, emanando un aire de macho. Es la encarnación de la virilidad, lo fecundo activo que la Novia está buscando. Robert Lima opina que en la figura del Jugador de rugby “puede encontrarse un esquema preliminar de Leonardo” (citado por Ruiz Ramón, 190) de *Bodas de sangre*. Es verdad que la Novia le caracteriza con semejante encanto como lo hará la Novia del drama de 1933, con su mudez, sin embargo, el Jugador es realmente una figura inactiva. Tenemos que ver, sin embargo, que con su

ausencia vocal se aumenta su lado enigmático y se convierte en el objeto oscuro del deseo de la mujer, semejantemente al futuro Pepe el Romano que, incluso con su *ausencia física*, simbolizará al hombre inalcanzable para todas las mujeres de *La casa de Bernarda Alba*, excepto Adela.

En el reparto de la *Leyenda del tiempo*, están incluidas varias figuras femeninas también, entre ellas se destacan la Novia, el Maniquí y la Mecnógrafa. García Lorca, gran maestro de crear a unas heroínas inolvidables, esta vez no le ofrece el protagonismo a una mujer, ni se detiene mucho en dibujar psicológicamente el alma femenina, sin embargo, está visto que le da especial importancia a la elaboración visual de las figuras femeninas, por ejemplo, en las acotaciones detalla, a veces minuciosamente, sus trajes decorativos.

En la descripción de la alcoba y de las ropas de la Novia, ya podemos sentir la cursilería intencionada que caracterizará su *poema granadino del novecientos* sobre Doña Rosita. Su visión sobre el amor romántico recibe este tinte cursi que se emana también del ambiente. La Novia lleva el mismo nombre genérico que tendrá la futura Novia de *Bodas de sangre*, incluso en su diálogo con la Criada ya podemos descubrir la prefiguración del discurso entre los personajes homónimos del drama posterior. Los presentimientos de ambas Novias son negativos, ya que no sienten amor hacia sus prometidos. La diferencia entre las dos es que la Novia de *Así que pasen* rompe con el Joven antes de la boda, así ella se convierte en una mujer activa que no se somete ni a la voluntad de su padre ni a la de su prometido. Abandona al Joven, quiere seguir el camino de sus instintos y buscar el verdadero amor y la sexualidad sin los obstáculos de las normas sociales.

Al Maniquí, un objeto asexual, pero vestido del traje de la Novia nunca usado por la mujer adúltera, podemos valorarlo como un carácter femenino. El Maniquí, un objeto animado, es un carácter vacío que llama la atención del Joven sobre su propia culpa por no tener fuerza sexual y por no mostrar la mínima huella de la virilidad. Además, tirando un traje rosa de niño, el Maniquí hiere al joven en su punto más sensible, recordándole a su hijo no nacido. Sin embargo, el Joven no renuncia de su hijo, y sigue buscando a otra mujer, una mujer a quien espera el traje de novia y cuyo vientre dará vida al hijo esperado: “Mi niño canta en su cuna, / y como es niño de nieve / aguarda calor y ayuda” (285). El Maniquí vuelve en el último acto, esta vez como un torso mutilado, sin cabeza y brazos, un objeto mudo que será testigo de la muerte del Joven. El Maniquí no solamente despierta la paternidad frustrada del Joven, sino que, él

mismo es, a la vez, la prefiguración de la maternidad imposible, tema futuro de *Yerma*. Así, viendo esta continuidad en dibujar los caracteres del Joven, del Maniquí y el de Yerma, ya no es sorprendente la opinión de Encarnación López Júlvez, la “Argentinita”: “La obra [*Yerma*] es la propia tragedia de Federico. A él lo que más le gustaría en este mundo es quedar embarazado y parir... Es ello lo que verdaderamente echa de menos: estar preñado, dar a luz a un niño o una niña. [...] *Yerma* es Federico, la tragedia de Federico” (Gibson, *Lorca y el mundo gay*, 275-276). Si aceptamos esta opinión, en esta obra podríamos poner un signo de igualdad no solamente entre Lorca y el Joven, sino entre el Maniquí y el dramaturgo.

La Mecnógrafa, otra voz femenina, ama al Joven, pero él no se da cuenta de ello, así, la mujer deja la casa al comienzo del drama. Pero cuando el Joven queda solo, abandonado por su Novia, el recuerdo de la Mecnógrafa le vislumbra como la última posibilidad para conocer el amor. La Mecnógrafa vuelve en el primer cuadro del tercer acto, y en su diálogo con la Máscara recibimos la versión inversa de lo sucedido en el primer acto. El reencuentro entre la Mecnógrafa y el Joven, a pesar de los obstáculos que les presentan el bosque y los seres extraños de la primera escena del tercer acto, se realiza, pero esta vez ya se han cambiado los papeles. Del juego con los tiempos verbales en el diálogo entre la Mecnógrafa y el Joven, se nota que la mujer ha amado al hombre en el pasado y le amará en el futuro, pero en el presente no puede amarlo: “Te he querido, ¡amor! Te querré siempre” (321). En cambio, el Joven ahora la quiere (“¡Te quiero tanto!” [321]), o sea, sus emociones no se coinciden cronológicamente. Es decir, otra vez un juego con el tiempo. A pesar de eso, el amor del Joven no es un sentimiento verdadero, ya que su amor está unido exclusivamente a su deseo de ser padre. Esta vez la Mecnógrafa es quien quiere esperar, y le promete su amor al Joven, así que pasen cinco años. Las dos mujeres, la Novia y la Mecnógrafa, representan dos formas de amor: la sensualidad exacerbada de la Novia contrasta con el amor idealizado hasta la irrealidad de la Mecnógrafa, opina Ucelay (García Lorca, *Así que pasen*, 78).

Conclusiones

La complejidad de la obra analizada, por supuesto, no hace posible hablar de todos los aspectos de esta pieza *imposible*. No hemos tocado ni la vasta red de los símbolos, tanto en los objetos escénicos como en las referencias en los

diálogos, ni hay suficiente espacio aquí para abordar el tema de las rupturas textuales y la mezcla de la prosa y el verso que, sin duda alguna, merecería un ensayo aparte. En nuestro análisis hemos intentado dar una interpretación muy reducida, por eso tenemos que subrayar que la *Leyenda del tiempo* es como si fuera un reflejo freudiano de lo que ocurre en la mente del Joven y, como tal, está abierto a interpretaciones muy variadas. Además, con mayor exigencia que en el caso de cualquier otra modalidad literaria, el discurso teatral *textual* y el discurso teatral *espectacular* exigen el papel del receptor-espectador que, a través de su proceso de interpretación, construye cognitivamente —según Eco (17)— mundos actuales y posibles.

Las obras calificadas por el mismo García Lorca bajo el lema *irrepresentable* o *teatro bajo la arena* exploran nuevos recorridos y posibilidades de la textualidad escénica. En su *irrepresentabilidad* se manifiesta ya la intención de una ruptura, es decir, se define como una ruptura con la lógica convencional de la palabra, una ruptura de los límites entre arte y realidad, y como una ruptura de la cuarta pared, la separación tradicional entre la escena y los espectadores. Dentro de la dramaturgia lorquiana, *Así que pasen cinco años* es el primer paso hacia una estética más agresiva, que se desarrollará en *El público* y en la *Comedia sin título*, aunque nunca llegará a su cumbre por la breve vida de su autor.

La *Leyenda del tiempo*, en su hora, era un lenguaje de ruptura y de vanguardia que mostró un camino “que García Lorca abría [...] y que, tras él, se cerró” (López Sancho, 48) En su tiempo era una obra poética de minorías, por consecuencia, *irrepresentable* si consideramos también los intereses de las empresas teatrales que observaban escrupulosamente el pulso de las taquillas.

Desde la escritura de *Así que pasen cinco años* han pasado más de ochenta años y, a pesar de su *irrepresentabilidad*, ya desde su primera puesta en escena se han multiplicado las interpretaciones escénicas por todo el mundo. Es decir, esta pieza *irrepresentable* del inmortal granadino se convirtió en una obra *representable*, configurando así en sí misma la “tradicción de las rupturas”.

Obras citadas

- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 1986.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Suites*. Barcelona: Ariel, 1983.
- . *Epistolario completo*. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 2000.
- . *Obra completa*. Tomos VI y VII. Madrid: Akal, 2008.
- . *Así que pasen cinco años*. Ed. Margarita Ucelay. Madrid: Cátedra, 2010.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco. “Así que pasen cinco años: emoción y poesía de Lorca”. *Blanco y Negro* (Madrid) (29 de marzo de 1975): 62.
- GARCÍA REQUENA, Federico. “A los veintisiete años de haber sido escrita se estrena en París la obra de Federico García Lorca *Así que pasen cinco años*”. *Blanco y Negro* (Madrid) (17 de enero de 1959): 88-90.
- GIBSON, Ian. *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, 2009.
- . *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: De Bolsillo, 2010.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. “*Así que pasen cinco años*, una profunda dimensión teatral de García Lorca”. *ABC* (Madrid) (22 de septiembre de 1978): 47-48.
- MONLEÓN, José. “*Así que pasen cinco años* y el público español”. *Triunfo* (Madrid) (21 de octubre de 1978): 50-51.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997.
- SHEKLIN DAVIS, Bárbara. “El teatro surrealista español”. *Revista Hispánica Moderna* (New York) XXXIII, Números 3-4 (1967): 309-329.
- SIGÜENZA, Carmen. “García Lorca: «Haré el teatro como me dé la gana»”. *Diario de Sevilla* (Sevilla) (24 de febrero de 2012). Disponible en Web: <http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1192477/garcia/lorca/hare/teatro/como/me/la/gana.html>. Última consulta: 11-06-2014.