

UN NUEVO ESTADO DE CONCIENCIA: LA INTERIORIDAD VACÍA EN EL SONETO “¡AH DE LA VIDA!” DE QUEVEDO

A mi maestro Gonzalo Sobejano,
con gratitud y afecto

“Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco
aunque se llama Dios
no sea sino un vaso...”

(José Gorostiza, *Muerte sin fin*)

Por los años en que redacta *Virtud militante* y la carta a don Manuel Serrano del Castillo, es decir, hacia 1635, debió de componer Quevedo este soneto, uno de sus mejores, en el que, según el título, se dice “la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió”:

“¡Ah de la vida!”... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.
¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.
Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.
En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.¹

¹ Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, 1990; p. 4. Las citas de la poesía de Quevedo se darán por esta edición. Hasta el artículo reciente de Julián Olivares (“‘Soy un fue, y un será, y un es cansado’: Text and Context”, *Hispanic Review*, 63, 3 [Summer 1995], 387-410), el soneto no había recibido un tratamiento exclusivo y en profundidad. Además de los autores citados más adelante (Dámaso Alonso, José Manuel Bleca, Pedro Laín Entralgo, Pablo Neruda), pueden consultarse sobre el pensamiento doctrinal en prosa de Quevedo: Constantino Láscaris Comneno, “Senequismo y agustinismo en Quevedo”, *Revista de Filosofía*, IX (1950), 461-485; Francisco Yndurain, “El pensamiento de Quevedo” (1954) en su libro *Selección de clásicos*, Madrid, Prosa Española, 1969, pp. 171-204. Un estudio minucioso sobre la musa Polimnia es el de Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia. Nueva biblioteca de erudición y crítica, 1995. Acerca del sentido del tiempo en la poesía de Quevedo hay

Como quiere el epígrafe, "Representase la brevedad de lo que se vive...", el poema es una meditación sobre el paso del tiempo, pero no de índole abstracta, sino representación imaginaria, llamada ("¡Ah de la vida!") y pregunta lírica sobre la vida propia, concreta.

Vida es aquí *su* vida, con sentido a la vez personal y biográfico, aunque sin negarse a una trascendencia compartida y universal. Habla un *desposeído*, pero no de algo exterior, de objetos o cosas, sino de su capital máspreciado: el tiempo, su propia vida. La llamada es exclamación, y con la emoción del grito, más apelación al auxilio que apóstrofe o imprecación. Pocos sonetos arrancan con tanta violencia, y, a pesar de su densidad intelectual, en un tono nada filosófico o contemplativo, sino vital: como un brusco *despertar* desde el sueño de la vida a la realidad de la muerte.

"¡Ah de la vida!": La interioridad vacía

Dámaso Alonso vio cómo la exclamación "¡Ah de la vida!" es un calco de la expresión coloquial "¡Ah de la casa!" para llamar a los moradores de una mansión en silencio.² Al ocupar la vida el lugar de la casa se produce un cruce semántico por el que sentimos la vida espacialmente: la vida es un recinto inconcreto, no descrito, sólo evocado. El tiempo adquiere la noción moderna de sustituto del espacio. Al contraponer el idioma coloquial con el artístico, además de anticipar un recurso modernista (en "Augurios" de Rubén Darío, por ejemplo) y vanguardista (las "imágenes creadas" descritas por Huidobro en su manifiesto "El creacionismo") se sugiere el *choque* entre angustia y pensamiento, congoja y teoría. Todo es pugna en este *grito creado*: vida/muerte, conciencia/nada, trascendencia/soledad.

El mismo verso, en su segundo hemistiquio, da desenlace dramático a la llamada: "¿Nadie me responde?". Sin respuesta de la entidad apostrofada, aparece la vida en hueco y vacía. A la aldabada a la vida responde sólo una pregunta retórica, revelación de la condición misma de la vida como oclusión y ausencia. Fracasado el conato de trascendencia, la exclamación inmanente dirá sólo la propia interioridad del hablante, un dentro temporal del que Dios y el alma se han evacuado.

Las imágenes para designar la interioridad en la tradición occidental poseen origen religioso. La tradición judeocristiana concibió las más variadas metáforas sobre el alma humana. San Agustín comparaba en el décimo capítulo de las *Confesiones* la naturaleza de la memoria con un almacén, despensa o

observaciones interesantes en el libro de Manuel Durán, *Quevedo*, Madrid, Edaf, 1978. Sobre el estoicismo deben leerse: H. Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the Neoestoic Movement*, Oxford, Oxford University Press, 1972; Karl Alfred Blüher, "Sénèque et le 'desengaño' néo-stoïcien dans la poésie lyrique de Quevedo en A. Redondo (ed.), *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Vrin, Paris, 1979; pp. 299-310.

² *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1966; p. 544.

cámara; San Bernardo asimiló también la esencia de la interioridad a un palacio; y San Francisco de Asís equipararía platónicamente la vida terrenal, corporal, a una prisión cuyas características son el vacío y la oscuridad, propias de un agujero. Con la síntesis de lenguaje popular y la tradición espacial de la intimidad, la exclamación "¡Ah de la vida!" evoca la angustia del prisionero, atrapado en el fondo de un presente sin pasado y sin futuro, inmerso en silencio.

En la experiencia mística descrita por Santa Teresa hay un precedente cercano de la imagen del caserón vacío para designar la vida consumida. Como San Buenaventura en su *Itinerarium in mentis Deum* (III.1), en *Las moradas* el penitente debía primero entrar en el castillo interior para después continuar su camino por las siete mansiones del alma hasta unirse, en la mansión más recóndita, en el centro mismo del alma, con Dios. A quien le busca en las profundidades de sí mismo, Dios siempre le responde. Es en radical defraudación de esta experiencia que se levanta el verso inicial: el grito retumba en una morada ocupada sólo por el silencio.

También la poesía de tradición petrarquista proporcionaba analogías entre el espacio y la interioridad. En sus sonetos amorosos emplearía Quevedo la imagen del *cuerpo deshabitado*, esto es, *desalmado*, porque el alma enamorada, que está más "ubi amat, quam ubi animat" (Erasmus, *Apotegmas* V), se fue tras la amada desdeñosa. La imagen evangélica del cuerpo como templo de la Divinidad se unía a la herejía cortés en que la mujer es el nuevo dios, y además ausente. Frente al cumplimiento místico cristiano, el viaje a la interioridad de la poesía amorosa es de frustración y ausencia. El hablante se siente templo vacío: "Desierto estoy de mí, que me ha dejado / mi alma propia en lágrimas deshecho" (Blecua, 359), "Yo dejo el alma atrás; llevo adelante / desierto y solo, el cuerpo peregrino" (Blecua, 292), "Siento haber de dejar deshabitado / cuerpo que amante espíritu ha ceñido" (Blecua, 479), "El cuerpo, que de l' alma está desierto" (Blecua, 488), imagen resucitada por Gustavo Adolfo Bécquer, Luis Cernuda, y, con sentido existencial, por Rafael Alberti y Pablo Neruda.³ Se trata de otro precedente conceptual pero con menor sentido interior metafísico. La ausencia es aún en parte externa: de la amada y de la propia alma.

Frente a la poesía amorosa dos novedades aparecen en el verso "¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?". La metáfora espacial ya no designa aquí un elemento estático, una sustancia, el concepto tradicional de alma, ni tampoco

³ Gustavo Adolfo Bécquer, "Me ha herido recatándose en las sombras", *Rimas*, XLVI; Luis Cernuda, "Remordimiento en traje de noche", en *Un río, un amor* (1929); Rafael Alberti, "El cuerpo deshabitado", en *Sobre los ángeles* (1929) y el auto *El hombre deshabitado* (1930); Pablo Neruda, "El deshabitado", en *Residencia en la tierra* (1933). Para la centralidad de esta dirección interior de Quevedo en la poesía de Quevedo: Gonzalo Sobejano, "En los claustros del alma..." Apuntaciones sobre la lengua poética de Quevedo", *Sprache und Geschichte. Festschrift für Harri Meier*, Munich, W. Fink Verlag, 1971; pp. 459-492 y Margarita Levisi, "La expresión de la interioridad en la poesía de Quevedo", *Modern Language Notes*, LXXXVIII (1973), 355-365.

una de sus potencias, la memoria; tampoco al cuerpo deshabitado, la cárcel del alma platónica. La ausente es la vida, la vida ida del hablante. Éste, al volverse sobre sí y buscarse en su vida, se siente desvanecido, el morador fantasma de una gran casa abandonada. La vida no habita la casa, que permanece muda.

El grito dirigido a la vida es interior. En la tradición judeocristiana la interioridad representa siempre el espacio de la divinidad, y el mundo el de la exterioridad, la tentación y el demonio. San Agustín creía que la *verdad* sólo se encuentra en el *interior* del alma humana. Esta ecuación interioridad/verdad perdura en los sonetos "metafísicos" de Quevedo. Pero en ellos, la verdad conserva la negación vital cristiana sin dar el salto de la fe a una ultrarrealidad salvadora y justificante.

En la poesía amorosa el vacío, incluso el infierno interior ("En los claustros del alma la herida") poseía una causa concreta, externa: la ausencia, el desamor. En los poemas metafísicos la exploración de la interioridad y la temporalidad no está sólo desprovista de unión religiosa o erótica, sino también de todo impulso o proyección trascendente.

Una nueva soledad

Los poemas morales metafísicos profundizan en el estado del desalmado y representan un nuevo paso de interiorización, un más alto grado de soledad. En los *Salmos* (por ejemplo en el 69) se describía el *sheol* como un estado de alienación de Dios. La superlativa interiorización de Quevedo confronta un nuevo *sheol* de la interioridad, sin Dios ausente y sin noche oscura. En el mundo clásico grecorromano Marco Aurelio titulaba su libro *Eis eauton*, "A sí mismo", falto también de interlocutor. Quevedo, en cambio, según veremos, no se tiene ni siquiera a sí propio. Descubre de esta manera un estado puramente metafísico de abandono: su propia vida sin respuesta, sin sentido. La sentencia agustiniana *In interiore homine habitat veritas* es aquí la verdad del silencio. Recordemos que todavía Descartes hallaría en la reflexiva introspección de la mente vuelta sobre sí pruebas de su ser y del de Dios. La mirada interior de Quevedo no ha sido, en cambio, vía de ascenso, revelación de la gracia, ni tan siquiera expresión del amor despreciado, mucho menos, evidencia de Dios. Llegado al límite del monólogo, a los confines de la soledad, ha suprimido al último interlocutor disponible. He aquí cifrado el Quevedo "metafísico", en esta travesía en soledad por la conciencia, sin *agápē* (poesía religiosa), sin *érōs* (poesía amorosa), sin *êthos* (poesía moral), incluso, según veremos, sin la noción tradicional de alma. Quevedo es el primer poeta en lengua española en sentir como un moderno la soledad, el aislamiento.

Un nuevo estado de conciencia

Los poemas metafísicos describen un nuevo estado de conciencia, conciencia no en sentido moral, sino puramente cognoscitiva, epistemológica

(*awareness*). Frente al *examen de conciencia* ignaciano —acto de introspección solitario que sin duda prepara el descubrimiento de Quevedo—, en el soneto el examen de conciencia no supone el sentido cristiano tradicional de acto o juicio moral vertido sobre las acciones pasadas, sino el moderno: la conciencia es un estado, un testigo estático de las acciones, un espectador invisible de nuestros actos, sentimientos y voliciones; no juzga, sino contempla, diagnostica, analiza.

Por ello el verso inicial con su desenlace, “¿Nadie me responde?”, representa una nueva forma de conciencia, a solas consigo. Ha dejado de ser la voz de Dios en el hombre. La estructura dialógica de la conciencia moral con un tú divino da paso a un monólogo ante la presencia (inerme, sorda) de su propia vida vivida. Sobre el hecho de que la interioridad posea siempre forma dialogante, de que la palabra íntima en su fluir es siempre dual, en el que el tú es un yo, el soneto comienza con una ruptura de la estructura misma de la conciencia. Al no responder el otro de la interioridad verbal empieza faltando un tú, un tú que en realidad es el yo vital, esencial, que se revela a sí mismo consistiendo en vacío espacial, sonoro y temporal. Quevedo aprovecha un hecho lingüístico y psicológico —el de que pensar, como descubrieron los griegos, tiene siempre forma de diálogo, consiste en una soledad dialogante: hablamos y escuchamos y, sin salir de nosotros mismos, nos bifurcamos en emisor y receptor— para introducir una forma alienada de este diálogo ensimismado, una forma radical de soledad, sin respuesta del otro que va siempre con nosotros. (Antonio Machado: “Converso con el hombre que siempre va conmigo / —quien habla solo espera hablar a Dios un día”).

Reparemos en que por ello no dice el soneto ¿nada me responde?, sino *nadie*. La entidad interpelada tiene un carácter personal. Estamos ante una indagación personal que por tratarse de la vida del hablante es en realidad una búsqueda de la propia *persona*, desdoblada y desvanecida. Históricamente el término *persona* experimentó un gran desarrollo en la teología cristiana del siglo II cuando Tertuliano se refiere a la Santísima Trinidad como tres *personas* en una sustancia. Tertuliano introducía el concepto de persona a instancias de pasajes de los *Salmos* (v.g., el segundo) que se desarrollan como un diálogo entre *dramatis personae*. En el soneto podemos hablar de drama entre la conciencia y la vida, que se transforma en un drama *en* la conciencia, y donde el tú que es el yo íntimo revelado adquiere la forma de una ausencia.

Si contemplamos el verso “¡Ah de la vida!”... ¿Nadie me responde?” como un drama alegórico en miniatura, diríamos que el *escenario*, sin determinantes espaciales ni temporales, es la conciencia, los personajes *el vivo* (muerto) y *la vida* (ausente). Pero ésta no aparece y el hablante se entrega a un monólogo obligado ante la muerte. Finalmente, el monologante, tras una confrontación desnuda, existencial, consigo mismo, se descubre de la misma sustancia que la muerte. (Esto no se da, claro es, en el primer verso, que sólo anticipa una noción de la ausencia de vida).

La expresión poética de una conciencia que se ha quedado *sin tú* es fundamentalmente nueva. En la Antigüedad, la soledad de Marco Aurelio en sus *Meditaciones* era atenuada por la presencia constante de la segunda persona. San Agustín en sus *Soliloquios*, y luego en el siglo XII, siglo de profundización interior, San Anselmo y Abelardo, nunca están en soledad sin Dios y San Bernardo en sus *Sermones al Cantar de Cantares* compararía al hombre con un monstruo que está en dos mundos, el de la carne perecedero y el eterno y divino del alma. Si respecto a Heráclito estos autores cristianos representaron en el conocimiento del alma humana el paso del *oráculo* a la *plegaria*, en el poema de Quevedo la exploración de la intimidad se realiza desde una soledad que ya no es ni plegaria, ni oráculo, ni confesión, sino súplica, sin nadie, a su propia vida.

En su reflexión sobre el tiempo, San Agustín (*Confesiones* XI) era simultáneamente iluminado y conducido por la Divinidad. Aquí, una conciencia sin respuesta se vuelve sobre sí, sin posible diálogo trascendente. La profundización de San Agustín representaba un camino seguro para ir más allá de sí mismo, para trascenderse llegando a un Dios que siempre responde. En el soneto de Quevedo la interiorización brota de un silencio esencial; por ello confronta el tiempo personal no especulativamente, en diálogo ascendente guiado por la luz divina, sino como vivencia solitaria padecida en su pasado y su cuerpo. Al diálogo egoísta de San Agustín con su Dios sucede en Quevedo el monólogo del alma encarnada que, tras interrogar a la parte irrevocable de su vida y no obtener respuesta, descubre una condición humana distinta: frágil, menesterosa, sola, inconsistente, condenada a morir. La introspección agustiniana ha dado paso a un escenario dramático (“¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?”) donde el hablante está solo —sin Dios, sin amada— y en el que su individual destino (universal destino) es lo único que importa.

El efecto creado es el de un diálogo fallido, una salida en falso. Comienza el soneto como monodialogo frustrado para, a continuación, replegarse en monólogo a la fuerza, o, mejor, en autodiálogo. Si lo esencial de la lírica consiste en la palabra dirigida a otro, este principio representa el intento del hablante por llevar su palabra a otro identificado con la vida, con su vida que es parte de él y que no existe más que en la memoria y el deseo.

La escisión interior de este monólogo hecho añicos por el tiempo, *in tempora dissilui* en la terminología agustiniana, posee además de contenido psíquico, sentido ético. Para Platón, y después para los estoicos, el estado espiritual más elevado y al que debe siempre aspirar el sabio, es aquél en que la persona está *en sí*, recogida, en posesión de sí misma, en armonía, concordia y unidad interiores. Este primer endecasílabo significa una ruptura de la unidad personal: el hablante siente su interioridad escindida, perdida, discontinua, sin centro. Y es ésa la raíz de su estado de perplejidad y desmesura. *No comprende* su propia desrealidad.

Bíblica y teológicamente, el silencio, la imposibilidad de oír, significa también la incapacidad de escuchar. En el *Antiguo Testamento* Dios habla al virtuoso y el virtuoso oye y atiende; el oído era el vehículo de la revelación profética. Dentro de la tradición judeocristiana de recepción oral del mensaje divino, la falta de respuesta equivale a una ruptura de la comunicación con Dios.

Si el contenido denotado es la ausencia de interlocutor, la actitud emocional que lo acompaña es de *asombro*: la vida no responde, pero la condición humana está atada a la vida. Desde esta condición trágica brota la pregunta; junto al asombro (origen de la filosofía según Platón y Aristóteles), la duda de la realidad y de sí definen al hablante. El único indicio de su existencia le viene por vía subjetiva, mental (la sobreconciencia de sí) y emocional (la angustia).

¡Aquí de los antaños que he vivido!

Al no percibirse en la vida, la conciencia se vuelve sobre el tiempo causante del misterio de no ser: "¡Aquí de los antaños que he vivido!". Intimación temporal malograda, verso gritado, redundante, manifestando esa pertinacia quevedesca de no doblarse, ese no metafísico y tenaz a la muerte, que le lleva a violentar la gramática sustantivando el adverbio "antaño". En suma, conminación a los años vividos para que comparezcan ante la presencia del hombre que los vivió y perdió al vivirlos.

La Fortuna mis tiempos ha mordido

Si los primeros versos representaban la exteriorización de un estado, el tercero es de retrospectiva y diagnóstico: "La Fortuna mis tiempos ha mordido".

¿Qué fortuna es ésta? En *Migajas sentenciosas* escribió Quevedo: "Fortuna llamamos aquella serie y disposición eterna de la Divina Providencia en las cosas humanas".⁴ Si aceptamos esta definición el contenido sería intolerable y blasfemo. Sólo leído desde la tradición poética grecorromana se salvan las dificultades teológicas. Aunque San Agustín vio la coincidencia entre cristianos y paganos en su reverencia al *fatum* y la *providentia* respectivamente (*De civitate Dei*, v.1 y 8) y Boecio (*De consolazione philosophiae*, IV, 6) sostuvo que el destino y la providencia son sólo dos aspectos de la misma verdad, el punto de vista adoptado por Quevedo es diferente: el azar, la fortuna, es una fuerza caprichosa considerada con independencia del Creador. Como el *fatum*, que según Santo Tomás (*Summa contra gentiles*, III) debe reemplazarse por el término *providencia*, la fortuna no puede equipararse a la providencia cristiana que explica el mundo racional y teológicamente, en su totalidad y finalidad. Con el fin de vindicar a la *Providencia*, San Agustín declaró que ningún dolor o pérdida es inmerecido. Por ello, como después Santo Tomás, se negó San

⁴ *Obras completas. Prosa*, Tomo II, editado por Felicidad Buendía, Madrid, Castalia, 1969-81; p. 1110.

Agustín a aceptar la existencia de la fortuna, sus obras son ilusorias, y esa fue la posición ortodoxa de la Iglesia representada, por ejemplo, en el auto sacramental de Calderón, *No hay más fortuna que Dios*.⁵ La fortuna o *fatum*, que en última esencia no existe para el Quevedo ortodoxo (véase *Providencia de Dios*), tiene una presencia necesariamente poética: desde la doctrina de Quevedo la expresión es blasfema; su justificación es estética y vital, y en contradicción dogmática con su religiosidad consciente. Referencia literaria y visceral, no teológica, a la *fortuna* clásica y medieval que ilustra la incapacidad del Quevedo “en estado metafísico” para compartir cristianamente con Séneca (*De providentia*) el sentimiento de que las pretendidas desgracias que asaltan al hombre de bien no son en realidad males.

El sentido del verso es asimismo profundamente antiestoico. Para Séneca (*De ira*, III, vi) sólo el alma del sabio no dañado por los accidentes de la fortuna es “*sublimis animus, quietus semper et in statione tranquilla collocatus*”. En *De beata vita* (IX, 4) dirá que la más alta virtud es una “*sublimitas et sanitas et libertas et concordia et decor animus*”. Boecio, por ejemplo, describía en su *Consolación* la esencia paradójica de la fortuna: cuando es buena es mala, al desposeer de bienes terrenales confiere la verdadera sabiduría de la vida. En sus textos doctrinales Quevedo establece la equivalencia entre la mala fortuna y el bien moral. En *Migajas sentenciosas*: “aquel es verdaderamente grande, decía San Bernardo, a quien la próspera fortuna no puede engañar” (*Obras completas*, II, p. 1109). En el soneto, sin embargo, el hablante se expresa desde la elementalidad del dolor, desposeído de su serenidad y de su realidad toda.

Las horas, mi locura las esconde

Personificadas, las horas parecen vivas, avanzando por voluntad propia: “Las horas, mi locura las esconde”, dice el tercer endecasílabo. Aquí, de manera tenue, hallamos otro eco lejano de San Agustín. Para el Padre de la Iglesia el tiempo es autónomo en el mismo sentido que el mundo creado, porque el tiempo es también una realidad objetiva, una criatura. Pero en el soneto comprobaremos una diferencia esencial con toda interpretación cristiana del tiempo: éste no es ya un medio, un vehículo, sino un adversario y, por último, la sustancia misma del hombre. Las horas son vicarias de la muerte, no promesa de eternidad. Se produce una escisión profunda entre la conciencia del tiempo psicológico (mi locura) y la percepción del tiempo cronológico (las horas). Una disociación entre la primera persona hablante y su circunstancia, entre la vida interior y la vida cronológica, identificada con el mundo.

La *revelación* metafísica es inseparable de la *lección* moral: la *locura* del hablante le convierte en responsable —intelectualmente, al menos— de la

⁵ Cf. H. R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927; p. 16. En el *Diccionario de autoridades* se lee que el *hado*, considerado bien, “no es otra cosa que la voluntad de Dios, y lo que está determinado en su eternidad sucederá a cada uno”.

relación distraída, inauténtica, con el tiempo. El hablante que vivió dormido y despreocupado acusa a su incuria, es víctima de su diversión pasada.

En el soneto "Huye sin percibirse lento el día", leemos:

No sentí resbalar, mudos, los años;
 hoy los lloro pasados, y los veo
 riendo de mis lágrimas y daños.

(Blecua, 6).

La personificación, desprendida de retórica, trasciende la alegoría para expresar la relación *íntima* del hombre con *su* tiempo, en una nesciencia cronológica afín a la del monólogo final de Ricardo II en el drama de Shakespeare: "I wasted time, and now doth time waste me" (*Richard II*, vs. 49).

El verso "las horas mi locura las esconde" trasluce una conciencia moral en sentido intelectual o socrático del tiempo. Es moralmente valioso sentir el paso del tiempo, no descuidarse ni evadirse. El hombre debe vivir advertido (Séneca) y preparado (Evangelios), debe llevar una vida teórica, de *otium* y contemplación (Platón). Es frecuente en la poesía "metafísica" de Quevedo que al examen del pasado acompañe una voluntad de *metanoia* o arrepentimiento, aunque no en un sentido puramente cristiano: consiste en *una toma de conciencia* intelectual de una metamorfosis íntima que ha de traer consigo una perspectiva superior, una comprensión profunda de la realidad: la locura, el sueño de la razón, viene a decirse el hablante, tiene que cesar.

Una poesía del cuerpo

El segundo cuarteto comienza como el primero, incorporando un elemento de la expresividad cotidiana: la fórmula coloquial de autodescarga "Que sin poder saber cómo ni adónde". Quevedo se adelantó a poetas contemporáneos como César Vallejo al asimilar términos y expresiones arrancadas del habla coloquial para introducirlos en un ámbito de denso rigor poético. Se intensifica así el efecto dramático que brota hablado, como un monólogo, con inmediata perplejidad existencial. El verso transmite la impresión de un despertar en el que el pasado se ha ido en un guiño o abrir y cerrar de ojos.

Además de colocar al hablante en una situación de víctima, la fórmula exclamativa y el *que* consecutivo transmiten también un elemento nuevo de impotencia ontológica y cognoscitiva. En versos precedentes predominaba, en cambio, el arrepentimiento. Así Villon: "Je plains le temps de ma jeunesse, (...) Il ne s'en est a pié allé / N'a cheval: hélas! Comment don? / Soudainement s'en est vollé / Et ne m'a laissié quelque don" (*Le Testament*, XXII). En nuestro soneto el *ubi sunt?* está también en primera persona, pero la conciencia de lo *irreparable* del hablante descubre más que "el temor de haber sido" (Rubén Darío), el horror de no haber sido y de carecer de pasado. He aquí una experiencia de extrañamiento: el hablante no se reconoce.

A diferencia del proceso que llevó a los grandes interioristas cristianos a las profundidades del alma para, desde allí, elevarse hasta Dios, en los poemas morales metafísicos de Quevedo la entrada en la intimidad no es ascenso místico, sino examen del pasado, percibido como irrecuperable, y del presente, sentido como inasible. Ausente el diálogo con Dios, hablan con la noche para hallar sólo el infierno de la soledad y la pérdida.

El mensaje último del verso "que sin poder saber cómo ni adónde" declara la irrealidad del pasado. Otros textos de Quevedo participan de esta creencia. En el *Salmo XXVII del Heráclito cristiano* encontramos una noción de la direccionalidad cristiana junto a una apreciación moderna, cuantitativa, irreversible del tiempo: "Bien te veo correr, tiempo ligero, / cual por mar ancho despalmada nave, / a más volar, como saeta o ave / que pasa sin dejar rastro o sendero" (*Salmo XXVIII*). San Agustín descubrió que el pasado no existe en el mundo, su única residencia es el alma. En estos sonetos de Quevedo el pasado ya no se salva en el alma porque ésta también se siente parte del pasado; la irrealidad del pasado es la del alma que vivió y *fue* en el pasado.

Estos versos declaran lo que constituye una de las mayores originalidades de Quevedo: haber escrito una poesía no de la vejez, sino del *envejecer*. La mayoría de las descripciones de la vejez, la *Vieillesse* de Jean de Meung, por ejemplo, estaban en tercera persona. Un antecedente ilustre es la canción, antes citada, sobre "La juventud perdida" de Villon, pero el hablante se expresaba allí, aunque sólo contara treinta años, instalado ya en la vejez y desde el remordimiento del tiempo malgastado. Quevedo en cambio introduce la fisiología del envejecer en pleno proceso. La voz del hablante constata líricamente la derrota de la materia, la insinuación progresiva de la muerte:

... la sangre desmayada,
y por la mucha edad, desabrigada,
tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;
pues que de nieve están las cumbres llenas,
la boca, de los años saqueada...

(Blecua, 1).

En muchos momentos se revela una personal obsesión cronológica: "¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!" (*Salmo XIX*); "no tengo veinte o treinta o cuarenta años" (*Providencia de Dios*⁶). Como la carta a don Manuel Serrano del Castillo ("hoy cuento yo cincuenta y dos años, y en ellos cuento otros tantos entierros míos"), Quevedo observa en sí, percibe de cerca, la degradación sistemática de los órganos y sentidos. Vemos aquí qué distinto sentido posee la conciencia en Quevedo de la moderna conciencia racionalista cartesiana. Lejos de ser *res cogitans* o yo puro, el hablante está encarnado y sus vivencias son inseparables

⁶ Francisco de Quevedo, *Obras completas. Prosa*, Vol. 1, 6ª ed., editado por Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1966; pp. 15-75.

del cuerpo. Este es prolongación de la conciencia; cuerpo y conciencia son el escenario y los protagonistas del drama temporal.

La escritura desde el cuerpo es la clave del verso siguiente: "Falta la vida, asiste lo vivido". La vida *falta*. Es difícil concebir una relación más lacónica con el propio pasado: no hay en Quevedo nostalgia platónica o mística (Fray Luis); tampoco la melancolía del hombre de *este mundo*, al modo de Petrarca o Villon; la vida ausente, más que una categoría psicológica, es psicósomática y temporal. El recuerdo no puede desembocar en añoranza porque no ama el mundo ni su pasado, y no tiene nada que recuperar si no es como lección de desengaño.

Persistencia del tiempo en el cuerpo y volatilización del pasado

El segundo hemistiquio, "asiste lo vivido", no quiere decir, en mi opinión, lo que Laín Entralgo entiende, que "'lo vivido', la memoria de lo que fue, 'asiste' al hombre en su invalidez".⁷ "Asiste" no significa "ayuda, socorre", sino "está presente" (y casi, "existe", como en este ejemplo del *Quijote*, I, 34: "así como Camila es cifra de toda belleza, es archivo donde *asiste* la honestidad y vive el comedimiento y el recato"). "Asiste lo vivido" ilustra así la idea de Séneca de que todo lo que fue antes, es muerte; "lo vivido", *está presente* sólo en forma de destrucción sobre el cuerpo. Falta la vida pero perduran el poder destructor del tiempo y sus estragos, éstos no faltan. El tiempo extinguido ha dejado el peso denso del *no ser*, su hueco, en cuerpo y alma, en el sujeto. Estos sí permanecen y se sienten. Del mismo modo que el pecado y el mal, en la poesía de Quevedo el tiempo y la muerte son tangibles, son sustancias perceptibles y siempre presentes. No hay sentido adversativo: a la ausencia de vida no se opone salvadoramente el poder de la memoria; "asiste lo vivido" no es concesivo, sino consecutivo, no es un *quid pro quo*, sino la inferencia natural de la deserción de la vida. No se trata de una rememoración del pasado, sino de los estragos psicofísicos del tiempo consumido. El tiempo humano se reduce a *efecto*, a secuela.

El título de Salas sí entendió el contenido del verso: "cuán nada parece lo que se vivió". La representación de la experiencia de la *nada* es central al soneto, y con ella la impotencia de la memoria. Vida y vivido son el anverso y el reverso de toda biografía, las fases no antagónicas, sino complementarias de presencia y ausencia. No hay oposición entre vida y vivido, sino confirmación, consecuencia, énfasis: coincidencia en la nada.

⁷ Pedro Laín Entralgo, "Francisco de Quevedo. La vida del hombre en la poesía de Quevedo", en *Mis páginas escogidas*, Madrid, Gredos, 1958; p. 91. Además en la psicología de Quevedo el término *memoria* significaba más que en la connotación moderna. Según E. Gilson, San Agustín entendía por memoria todo lo que *está presente* al alma sin ser explícitamente conocido o percibido. Cf. Etienne Gilson, *The Christian Philosophy of Saint Augustine*, traducido por L. Lynch, New York, Random House, 1960; p. 299.

Conversión de la doctrina agustiniana en vivencia poética

Don José Manuel Blecua escribió que la originalidad y autenticidad de la poesía metafísica de Quevedo reside “en haber convertido en carne y sangre esas ideas (en haber vivido la teoría estoica, si se puede decir esto), en haberlas hecho suyas con toda pasión y angustia”.⁸ En unos cuantos sonetos (“¡Ah de la vida...!”, “¡Fue sueño ayer...!”, “¿Qué otra cosa es verdad...?”) podemos asimismo afirmar que *vivió* Quevedo poéticamente la teoría agustiniana del tiempo (*Confesiones*, XI). Por ello, no hace abstracción de un tiempo imaginario; es su propio tiempo físico, concreto (“mis tiempos”), un *tiempo*, como aclara otro soneto, vital e *interior*:

Azadas son las horas y el momento
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

(Blecua, 3).

Hay aquí un elemento ajeno a la relación del cristianismo medieval con el tiempo: el hablante se siente *víctima*, vestigio de sí mismo. A la pregunta agustiniana “¿qué es el tiempo?”, responde Quevedo con su *vivencia*, padecimiento psicosomático, del tiempo. En cambio, San Agustín *pensó* el tiempo en términos introspectivos y desde la devaluación del aquí y ahora transitorios, y en contraste sereno con una eternidad futura en Dios; la experiencia del tiempo humano trascendía los límites del saber psicológico y era función de la Revelación. En la poesía de Quevedo se parte del momento presente sin desasirse y entregarse a una instancia supratemporal.

Antes de hallar que el tiempo debe residir *en el alma* decía San Agustín que “el pasado no existe”; después encuentra que el pasado existe sólo, como presente de las cosas pasadas, en *la mente*, que salva su realidad. En Quevedo el pasado existe (*asiste*) en el cuerpo, único depositario de esa realidad desvanecida (la mente, recordemos, se reconocía impotente: “Que sin poder saber cómo ni a donde”). Además en el verso de Quevedo el pasado no encubre ningún proyecto; no es el hablante quien mentalmente “vuelve” a él. Se trata de una presencia impersonal, inmanente, conclusa. Vivido *rodea*, toma posesión del hablante. Para San Agustín el cuerpo físico es fundamentalmente bueno, pero está sujeto a una privación de bien, la corrupción. “Asiste lo vivido” significa privado de vida, derivado de ella, corrompido. El pasado *vivido* no es sólo vida consumada, trocada en participio; el poema no se ha limitado a declarar la fuga de la vida. Añade también sus estragos: la omisión en que la vida consiste no es mero no ser, haber sido; es enfermedad, mordedura, ausencia que duele.

⁸ Francisco de Quevedo, *Poesía metafísica y amorosa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Madrid, Cupsa, 1976; p. 37.

Fray Luis quiso comprender lo tangible, transitorio y pasajero, *desde el alma* y las realidades intemporales y espirituales; Quevedo realiza una inmersión metafísica para decirse desde el cuerpo, en su doloroso aquí y ahora. El proceso de interiorización no va acompañado de una liberación estoica, neoplatónica o cristiana del mundo; en Quevedo se llega adentro (a la conciencia del tiempo) por lo exterior (el cuerpo). Intimidad y temporalidad no se conocen separadas de la corporeidad.

Esto que posee un elemento positivo de superación, como pretendía la Compañía de Jesús, de conciliación y resolución, al menos, del antagonismo tradicional entre el cuerpo y el alma, desemboca, sin embargo, en un intenso pesimismo antropológico. El pasado, que no puede revivirse, se actualiza y precipita como un torrente sobre el sujeto. Sentimos la inmanencia del tiempo, su adscripción al destino temporal de la carne. El cuerpo no es ya para Quevedo templo de Dios, sino, como para los gnósticos, un cadáver dotado de sentidos, una tumba que uno lleva consigo a todas partes; el hombre, habitante de lo vivido, morada del tiempo, tiempo creado que emerge tras la caída: "menos me hospeda el cuerpo, que me entierra" ("¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!"); "¡Dichoso yo, que fuera de este abismo / vivo, me soy sepulcro de mí mismo" (Canción "El escarmiento"); "Hoy te entierras en mí, siervo villano, / sepulcro..." (*Salmo XXII*); o "Sepultada / yaces en la que vives..." ("Cuando tuvo Floralba...").

La conciencia del tiempo se presenta en Quevedo bajo el conflicto entre las fuerzas primarias (cuerpo, materia, instinto de conservación) y las fuerzas religiosas trascendentes (Dios, salvación, eternidad, resurrección, Paraíso), conflicto inexistente en San Agustín: las fuerzas primarias buscaban místicamente a Dios. Pero en Quevedo el tiempo no posee sentido ascendente, divino: es una fuerza elemental que avanza sin salida ni esperanza sobre el sujeto. "Asiste lo vivido": la vida, sustancia temporal, se desvive, muere en sí. El hombre es recipiendario, en su cuerpo sin "salud" ni "edad", de dolor y decrepitud. El pasado existe como sombra, lastre o *carga*, y sólo así. Esta presencia constante y nada celebratoria del cuerpo —signo inequívoco de ausencia de salud— hace de Quevedo uno de los primeros artistas en introducir de forma personal y contigua a la conciencia *lo fisiológico* en el ámbito de la poesía. Siglos después también lo hará Baudelaire. Tenía, por ello, mucha razón Neruda al señalar que para Quevedo "la metafísica es inmensamente física, lo más material de su enseñanza".⁹ Quevedo anticipa el sentimiento moderno del infierno del cuerpo: cuando se tambalee la noción de alma, cuando la soledad se sienta como irrealidad, el cuerpo se volverá protagonista: *cómico*, en las obsesiones escatológicas, fisiológicas o fisiognómicas de su poesía satírica, o *trágico*: la maldición de arrastrar un cadáver de sus poemas morales metafísicos.

⁹ Pablo Neruda, "Viaje al corazón de Quevedo", en *Cursos y conferencias*, 17, 34, núms. 199-200 (Buenos Aires, oct.-nov. 1948), 1-19.

El asedio de la fortuna

Los cuartetos se cierran con un verso típico de Quevedo: "y no hay calamidad que no me ronde". Verso de acosado que no encuentra sentido al dolor. Nueva personificación: las calamidades son hijas, vicarias de la adversa fortuna. "Rondar" pertenece al universo semántico de *sitiar* o *cercar*, conceptos presentes en la poesía grave de Quevedo, pero tiene, como la fortuna amante de la valentía, un matiz irónico y erótico, sinónimo de cortejar.

La fortuna es concepto clásico grecorromano, la calamidad es medieval. Como en la autobiografía de Pedro Abelardo, *Historia calamitatum*, el hablante es víctima de desgracias inmerecidas, pero no imputables a ninguna divinidad. La visión de la miseria personal tampoco es irónica como en el Antiguo Testamento. En otros textos de Quevedo las desdichas eran contempladas positiva, paradójica, cristianamente, como pruebas de humildad edificante. Cuando en una silva "Alaba la calamidad" (Blecua, 143) por su poder aleccionador capaz de provocar desengaños y conocimiento, escribía Quevedo desde la ortodoxia de un universo dirigido por un Dios luminoso y omnipotente, donde caben calamidades, pero no tragedias. En el soneto el punto de vista es inmediato e individual: desde el aislamiento del dolor, sin distancia o desapego moral, no ha alcanzado (¿o ha superado?) la luz de la paradoja cristiana. No hay reverso providente y paradójico a las calamidades. Anticipa así el sentimiento moderno del *absurdo* del sufrimiento, despojado de sentido cristiano y trascendente, finalista o redentor.

Ayer se fue, mañana no ha llegado...

"Aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora..."
(Jorge Luis Borges, "El Golem")

Comienzan los tercetos en medio del devenir, sustantivados los adverbios en una bipartición temporal: "Ayer se fue; mañana no ha llegado"; a continuación, con el hablante suspendido de un presente efímero, se recrea el fluir incesante de las horas: "Hoy se está yendo sin parar un punto".

El gerundio, aquí y en los otros contextos, "La vida se está yendo sin parar un punto" (en "Fue sueño ayer"), sugiere el movimiento incesante, el tiempo presente deslizándose vertiginosamente hacia un pasado que dejó de existir. Junto a la fugacidad, la irreversibilidad: "El tiempo, que ni vuelve ni tropieza" (Blecua, 4); "ni el tiempo vuelve atrás la anciana cara" (*Salmo IX*, vs. 10). Se trata de un lugar común, poetizado innumerables veces; en el *Roman de la rose* I, 373, por ejemplo, se decía del tiempo que *no descansa* y que *se va* sin regresar nunca.

Soy un fue, y un será, y un es cansado

Ayer, mañana, hoy, pasado, presente y futuro son sólo apariencias fugaces del mismo mal: "soy un fue, y un será, y un es cansado". En las interpretaciones clásicas el tiempo estaba fuera, en el mundo exterior. (Por ejemplo, en Virgilio, *Geórgicas* 3, 284, 287). En Quevedo el tiempo ha penetrado las médulas, la conciencia, el sueño: "Todo corto momento es paso largo / que doy, a mi pesar, en tal jornada, / pues, parado y durmiendo, siempre aguijo" (*Salmo XVIII*).

El ahora desapareció dentro de la corriente continua del tiempo; la conciencia apegada al presente se siente también *corriente*. La primera *revelación* del soneto es una vivencia y contemplación de la realidad de realidades, el tiempo mismo. El hablante trata, como Sócrates o los neoplatónicos, de conocerse, pero, a diferencia de San Agustín (*Soliloquios* 1.2.7), quien deseaba comprenderse más allá del tiempo y nunca el yo en yo por sí mismo, en la autodisección de Quevedo el hombre se descubre no ya náufrago en el tiempo, sino tiempo, tiempo finito que se acaba.

La profundización en la subjetividad es inseparable del sentimiento del tiempo, la exégesis de la conciencia, de la percepción del tiempo interior. La declaración de las *Migajas sentenciosas*, "Conoce al tiempo",¹⁰ a semejanza de Pitaco, uno de los sabios de Grecia, a quien se le atribuye la sentencia admonitoria "Mira el tiempo", es una fórmula para el conocimiento de sí. Temporalidad e individualidad van unidas; la conciencia del tiempo es conciencia de sí.

La relación de Quevedo con el tiempo diverge esencialmente del estoicismo. A diferencia del logos intemporal, universal y abstracto, la pasión individual de Quevedo es inseparable de su propia mortalidad. Para Séneca, y para el hombre antiguo en general, el pasaje del tiempo tenía menos importancia, imposible como era recibir de él estímulos de ilusión y coraje. Más allá estaban el tiempo del mito y de los héroes o el tiempo platónico inmarcesible de las esencias. Para Quevedo, como cristiano, el tiempo es único para cada hombre, está medido, no es el tiempo cósmico estoico. El estoicismo como el platonismo, también en su forma escolástica, son atemporales, ahistóricos. El estoicismo como refugio y consuelo plenos falla porque Quevedo posee una individualidad demasiado poderosa para ser disuelta en la abstracción universal del logos. En Quevedo habla el hombre a solas con el tiempo. Donde Séneca decía que el hombre navega o camina por el tiempo, Quevedo ha hecho del sujeto río, camino, su intimidad es tiempo.

Entre las fuentes bíblicas, el capítulo de *Eclesiastés* (3, 1), "Todo tiene su momento y todo cuanto se hace debajo del sol tiene su tiempo", se convierte en la pluma de Quevedo en *Vivimos tiempo*. En lugar de la alegoría bíblica de Manrique con el posesivo plural: "Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar", el hablante es él mismo el río del tiempo.

¹⁰ *Obras completas*, vol. II, p. 1135.

Como mejor apreciamos el proceso de interiorización de Quevedo es en el cotejo con San Agustín. Siguiendo a Aristóteles (*Física* 10, 14), San Agustín en *De civitate Dei* (XI, 6) definía el tiempo como movimiento y cambio, que en la poesía de Quevedo se infiltran en el sujeto: "cavan en mí vivir mi monumento" (Blecua, 3). El tiempo interior está aquí dentro del sujeto, paradójicamente como fuerza exterior y aniquiladora que transforma la interioridad en un campo de batalla. Se unen así las nociones del tiempo interior agustiniano y del tiempo exterior, independiente del sujeto y de los acontecimientos naturales, propio de la vida moderna controlada por el reloj: el tiempo es para Quevedo una exterioridad que habita la interioridad consumiéndola.

El tiempo en San Agustín era *un fue* que ya no es, *un ahora* que no se puede detener, y *un será* que todavía no es. Observaba además San Agustín el papel alienante del tiempo caído. Cuando busco el presente, decía, hallo dos tiempos, pasado y futuro. En todo instante de las criaturas hay pasado y futuro; la vida terrenal es cambiante, mudable, inestable, compuesta de incesantes pasados y futuros; más allá del tiempo está sólo Dios, sólo Él *es*. Quevedo convierte la teoría de San Agustín en poesía. Al poner al tiempo dentro, la conciencia se vuelve irreal. En San Agustín ésta se salvaba en Dios; la escisión entre sujeto y objeto era abolida, Dios se hallaba en el centro mismo del hombre. En su interioridad el sujeto estaba más cerca de Dios que de sí propio, dentro de sí descansaba en Él. Al reflexionar, sentir o vivir, el tiempo tendía hacia Dios. El tiempo fue *creado* por Dios y está en el alma creada por Él. La creación empieza en el tiempo, sustancia de las criaturas, forma finita de los seres creados; la realidad temporal del hombre pende de Dios. Según San Agustín el hombre *está en* el tiempo, creación divina; en torno de su alma fluye un mundo de cambios en transformación y corrupción (sin renovación) constantes.

Quevedo adoptó la idea agustiniana del tiempo como realidad vivida o mejor dicho vivible, que se vive, se vivió y se vivirá. Frente a la noción del alma como sustancia (Platón, Aristóteles, Plotino, estoicismo, Santo Tomás y la escolástica), San Agustín rechazó enérgicamente toda concepción del alma como entidad material para subrayar el carácter pensante del alma; lejos de consistir éste en una razón impersonal, se trata de pensamiento en tanto que vive y se siente vivir (José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*). Pero Quevedo da un paso más: la sustancia del hombre ya no es una entidad intemporal, trascendente, el alma, sino que la degeneración, la corrupción y el cambio se sitúan en el interior mismo de la persona. El hombre es esencialmente transitorio, su única sustancia es temporal. Los pasajes de Quevedo sobre el tiempo describen un alma en el tiempo percibiéndose a sí misma: "vivimos tiempo que ni se detiene ni tropieza ni vuelve".¹¹ Antes de Dilthey, de Heidegger, de Ortega, de Borges, la vida es aquí tiempo, y no tiempo cósmico imaginario, sino tiempo limitado, tiempo que se acaba, el irreparable. No el tiempo renacentista,

¹¹ *Obras completas*, vol. II; p. 1135.

sino el tiempo barroco, aliado y nuncio de la muerte. Estas líneas podrían leerse como interpretaciones sobre las vicisitudes del tiempo creado, sobre la vida temporal, mudable, donde todo es incierto; el reverso de esta muerte constante se hallaría en la realidad inmutable de Dios, cuyos días son eternos, su sustancia incorruptible. Pero de los dos términos de la dualidad agustiniana (*Confesiones* 12.11.13; 13.18.22; 8.1.1), se silencia la realidad trascendente. Falta en Quevedo el *contraideal*. Vivir tiempo es tanto como decir ser finito, ser en devenir, ser para el fin, tener que morir.

A la luz de este proceso de interiorización que vamos describiendo, podemos también leer la poesía de Fray Luis. Hallamos en ella la oposición entre tiempo fenomenológico y el tiempo inmarcesible de las esencias

do vive mejorado
lo que es, lo que será, lo que ha pasado.

Desde Platón el mundo de la divinidad y del espíritu se concibe en Occidente de un modo estático y permanente; el cambio, el pasaje, han sido vistos como signos de las realidades inferiores. Lo que posee plena identidad no pasa, no perece, no se altera y deteriora. En Quevedo, poeta del tiempo caído, de la infección temporal, de la existencia sin esencia, no es frecuente la descripción y anhelo del tiempo esencial. En el verso que comentamos sigue un proceso inverso al de Fray Luis: en lugar de lo temporal a lo trascendente, detiene, fija, objetiva, y da carácter esencial al tiempo mortal. El protagonista del soneto está diseminado en el tiempo, incluso su alma, ya no sustancia ni *imago Dei*, pasa y pasa. Y, sin embargo, el hablante parece hablar desde un río estancado, en aguas muertas. Este tiempo fosilizado es ("vivimos tiempo") el del propio hablante/autor vivido. Tiempo fenoménico detenido en las aguas esenciales de la muerte.

El sujeto cansado

La descripción ontológica aparece calificada física y anímicamente: el hablante está *cansado*. La continua escisión de la conciencia a manos del tiempo incansable deja agotado al hablante, tras haberse reproducido y multiplicado en vano. La *distentio*, en término agustiniano, permanente y sin finalidad, consume la actividad vital del espíritu humano. La *distentio*, no siendo teológica, tampoco posee sentido humanista positivo: el hombre carece de "ser", está hecho de tiempo en perpetua fuga de sí: el hablante es por ello *otro* a cada instante, pero, en lugar de creativa y libre, esa otredad representa una corrupción ontológica. Las nociones de crecimiento, transformación y maduración no aparecen ligadas a la vida biográfica, sino reducidas a lo somático. El cambio—como para el pensamiento antiguo y medieval—no tiene sentido positivo, es el síntoma de una falta de perfección. Las cosas cambian porque tienen un *ser deficiente*, carente de plenitud.

Las pasiones que sentimos dilatan el tiempo: por ello los instantes del verso se prolongan denotando cansancio y connotando dolor. La lentitud —apasionada, dolorosa— del verso se logra mediante la coordinación copulativa; funcionando como intensificadores que ralentizan el mensaje, recreando una voz cargada de tiempo interior. Al final del endecasílabo surge el participio pasado como epíteto del último de los tres verbos sustantivados. Es como si el sujeto no pudiera con la *carga* densa de las horas acumuladas, y quisiera, sin lograrlo, disociarse del peso de su propia ontología. Esta idea de pesadumbre asociada a la vida es frecuente en Quevedo, y revela un pesimismo no sólo psicológico y amoroso (Petrarca, *Canzoniere* XV; Boscán, soneto LXXXII: “Cargado voy de mí doquier que ando”), sino antropológico y existencial:

Aquí, del primer hombre despojado,
descanso ya de andar de mí cargado.

(“El escarmiento”, vs. 63-4).

Pañales y mortaja

El segundo terceto empieza en un quiasmo cronológico (un fue/ayer; hoy/es) respecto del verso recién comentado: “En el hoy y mañana y ayer”. El verso precedente queda encerrado en los confines de esta oración adverbial que podría ser de lugar, un lugar que es tiempo, el tiempo de una vida.

Con un encabalgamiento suave nos sumimos en el verso siguiente: “junto pañales y mortaja”. Se cierra ahora el círculo —cerco— desde el despertar de la nada al cese de la quimera. Con la anticipación de la muerte propia estamos ante la función de una buena muerte consciente. Actualiza —como, según dicen, los moribundos— toda su vida. La conciencia aparece disociada del nacimiento y la muerte. A la comprobación de los efectos destructores del tiempo sucede una dilatación cognoscitiva de ese tiempo aniquilador, de consecuencias imprevistas: al percibir el fin en el principio, el tiempo desaparece.

La idea tras la metonimia de los “pañales”, el hombre recién engendrado comienza a incubar la muerte, es recurrente en Quevedo. Es característica en su obra la equivalencia abstracta entre vida y muerte y, por tanto, la biográfica entre nacimiento y defunción. Pero sólo el sabio desengañado accede a la verdad: “con ser al juicio del divertimento las dos mayores distancias, la vista desengañada no sólo las ve confines, sino juntas, con oficios recíprocos y convertidos en sí propios; siendo verdad que la cuna empieza a ser sepultura, y la sepultura cuna a la postrera vida”.¹² Así escribía Quevedo en el proemio a *La cuna y la sepultura*, términos equivalentes de pañales y mortaja. Frente a la continuidad espacial (cuna/sepultura), entre los pañales y la mortaja sólo el hilo

¹² Francisco de Quevedo, *La cuna y la sepultura*, edición, prólogo y notas de Luisa López Grigera. Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XX, Madrid, 1969; p. 16.

de la muerte asegura la prolongación de un único destino. Los pañales del niño se han transformado en mortaja. Tenemos la impresión de un viajero que hace recolección de sus atavíos y empaqueta sus vestiduras, pañales y mortaja, cosidos por el hilo invisible de la muerte. Visualizamos el trayecto de una vida recogida en una sola imagen. El fondo mítico detrás de esta imagen se halla en las Parcas, las diosas del destino romanas. Pero estas tres hermanas hilanderas presidían el nacimiento, el matrimonio y la muerte. Aquí la muerte es la única mitología; los hilos descosidos de la vida terminan y empiezan en una mortaja.

Aunque la vida parezca un *continuum* que el hombre se pone al nacer y se quita al morir, principio y fin en realidad no se diferencian del interludio. No es sólo que el hombre nazca "para morir" (*La cuna y la sepultura*, cap. I), es que con cada hombre viene al mundo de nuevo la muerte. Tampoco hace de la muerte un mal y de la venida al mundo una merced. No "corre" el hombre hacia la destrucción, sino que sale —huyendo— de ella al nacer. La violencia paradójica le lleva a convertir el miedo a la muerte en horror y calamidad nacientes. El mal, la muerte, está delante y detrás, en cerco, de nosotros.

Presentes sucesiones de difuntos

Fue San Agustín quien primero extrajo la analogía entre el despliegue de la sintaxis y el flujo temporal. De la misma manera que las palabras avanzan hacia su conclusión en una frase para alcanzar su significado, y los versos fluyen hacia el desenlace del poema para darle sentido, así los días del hombre se dirigen hacia su muerte, el momento de cierre que explica su vida. En "presentes sucesiones de difunto" llegamos a una conclusión donde el tiempo se ha detenido. Hasta aquí todo el soneto ha sido descenso, caída vertical. Tras auscultarse a sí propio a la luz de la *atención* pura, sale, quieta, la revelación; una revelación de efecto oximorónico, paradójico: el precipitado metafísico de una vida, de todas las vidas, como muerte.

Hemos leído el poema como el proceso de una interioridad agónica, deshaciéndose entre las nieblas de la angustia, hasta la revelación última: no es que la vida falte o sea carencial: la *vida es*, consiste, esencialmente, en *muerte*. Somos, en cada instante, el cadáver del que fuimos en el instante anterior. No es tanto que el hombre sea un ser *para* la muerte, destinado a morir, sino hecho de muerte, su sustancia es la muerte. El hombre no es *moriturus*, sino *moriens*. La advertencia moral del Evangelio, ¡"Ay de vosotros, que sois como sepulturas que no se ven..."! (*Juan II, 44*), es su sola verdad inmanente: sepultura física y metafísica sus días en la tierra. La última palabra (*difunto*) del verso da sentido al soneto: este endecasílabo final resume, condensa; el grito inicial se ha apagado en autodisección del cadáver vivo del hablante.

Hernán Sánchez de Pinillos
Universidad de Maryland

LA FÁBULA EN *ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Producto de sentimientos intensos sobre la existencia, *Así que pasen cinco años* constituye una pieza fundamental y sin precedentes, todavía no estudiada en su complejidad, y sin ocupar el distintivo puesto que merece dentro del teatro contemporáneo. Al igual que otras obras tempranas del autor granadino, como *El público* y *El paseo de Buster Keaton*, este texto de 1929 fue considerado por más de dos décadas incomprensible y, por lo tanto, ignorado por críticos, lectores y directores de teatro.¹ *Así que pasen cinco años* resultaba entonces, como indicó Guillermo de Torre en su Introducción a la edición de 1938, "ininteligible", "irrepresentable", y en el mejor de los casos se encontraba "en estado embrionario, sin los retoques, densidad y precisión del diálogo encontrado en obras posteriores como *Yerma* o *Bodas de sangre*". La evaluación de la crítica fue resumida por Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español del Siglo XX*, al indicar que no hay una interpretación global de *Así que pasen cinco años*, "ni puede haberla, [pues] debido a la presencia 'atomizada' de sus diversos sentidos ... la pieza no adquiere suficiente coherencia temática ni suficiente estructuración dramática ... restándole claridad, belleza y universalidad al drama lorquiano, en donde ningún elemento es, de verdad, necesario, con necesidad a un tiempo poética y dramática, de donde la impresión de gratuidad del conjunto".² Difiero de la conclusión del maestro, pues si bien es verdad que la riqueza simbólica de la obra se presta a un número considerable de significados simultáneos y puede, para el poco atento, parecer falta de coherencia, la pieza está perfectamente estructurada. La riqueza simbólica, en lugar de restarle belleza y universalidad al drama, por el contrario enriquece y añade encanto y misterio al mismo. "Las fuerzas oscuras", como

¹ En 1936 se hicieron planes para representar esta obra en el Club Anfístora de Madrid, pero no se llevó a cabo debido a la guerra civil. El 13 de septiembre de 1937 se representó la escena del Maniquí en París. El teatro Provincetown de Nueva York la representó en inglés el 5 de abril de 1945, dirigida por Joan Strauss. La primera representación en español tuvo lugar en la Universidad de Puerto Rico el 22 de noviembre de 1954. Salvador Novo dirigió una versión para la televisión mexicana el 1 de octubre de 1956 (Lima 157). Miguel Narros ha realizado dos montajes diferentes de *Así que pasen cinco años*; el primero en el Teatro Eslava en 1979; y el segundo en el Teatro Español en 1989 (Domenech 234). En el cincuenta aniversario de la muerte de Lorca (1986) la compañía sevillana La Cueva la representó con gran éxito en Madrid y otras capitales españolas. Desde entonces viene representándose con frecuencia por distintas compañías en España y el extranjero.

² Madrid, Alianza, 1971; p. 205.

explica Ricardo Gullón refiriéndose a los símbolos, "deben ser tratadas a veces oscuramente, sin pretender reducirlas a esquemas coherentes, prosaicos en suma, trazados según reglas de buena lógica".³ Difícil es aislar un símbolo de otras imágenes que actúan en el drama con función simbólica, pues todas ellas juntas van creando ese ambiente evocador que completará la sensación rememorada por el artista y que se resiste a cualquier esquema o explicación simple. La coherencia de *Así que pasen cinco años* habrá que buscarla, pues, basándose en patrones distintos a los que el canon del momento había establecido para el teatro.

García Lorca no sólo daba por perfectamente acabada y lista para su representación *Así que pasen cinco años*, sino que la prefería a sus piezas reconocidas, como señaló en una entrevista para el *Heraldo de Madrid*:

Yo en el teatro he seguido una trayectoria definida. Mis primeras comedias son irrepresentables. Ahora creo que una de ellas, *Así que pasen cinco años*, va a ser representada por el Club Anfistora. En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas.⁴

Federico era consciente de haber escrito estos primeros dramas para la posteridad y así lo confesó a Martínez Nadal en 1930, después de una lectura que hiciera de *El Público*: "No se han enterado de nada o se han asustado, y lo comprendo. La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo, ya lo verás".⁵

El gran acierto de García Lorca en estos primeros dramas fue unir sus conquistas poéticas y dramáticas. El hermetismo de *Así que pasen cinco años* deriva de la fusión de diversas técnicas procedentes de la poesía (uso de la metáfora gongorina, símbolos, sinestesias, etc.),⁶ junto a elementos recién elaborados entonces por el surrealismo (fragmentación de los personajes, acronología del tiempo), por el cine mudo,⁷ el circo y el teatro de guiñol. La riqueza simbólica se une además a imágenes plurivalentes que dan como resultado un teatro enigmático y de profundo contenido, creando en el espectador gran sentido de encanto y misterio.

³ "Símbolos en la poesía de Juan Ramón." *La Torre*, 19-20 (1957), 211-224; p. 212.

⁴ García Lorca, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968; p. 1811.

⁵ Cit. Ricardo Gullón, "Radiografía de *El Público*" *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Pennsylvania: Publicaciones de Aldecu, 1990, 279-294; p. 280.

⁶ Para un estudio a fondo de las imágenes lorquianas y su evolución en el teatro, consúltese el libro de Antonio Cao, *García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*, London, Tamesis Books, 1984.

⁷ Las películas de Buster Keaton ciertamente inspiraron a Lorca en estos primeros dramas. En "The Cameraman" de 1928, algunas escenas surrealistas muestran el desdoblamiento del personaje principal, quien se pierde entre los seres del pueblo, identificándose no con un gato, como en Lorca, sino con un mono en la película.

Antonin Artaud, casi por las mismas fechas (1931-1936), escribía postulados para el teatro moderno que se acercan mucho a estas piezas creadas por Lorca. Según Artaud,

[el teatro] además de ser poesía apasionada y sensual que ... nos devuelva a los mitos primitivos, debe exigir de la mise en scene y no del texto, el papel de representar cualquier conflicto en su significado inmediato. Es decir que los temas que aparecen en la escena se materialicen en movimientos, expresiones y gestos, antes de desaparecer en palabras. Así nos unimos al drama popular antiguo, sentido y experimentado directamente por la mente, sin las deformaciones del idioma y las barreras del lenguaje ... Nuestra intención es que el teatro sea espectáculo antes que nada, y debemos introducir en el espectáculo una nueva noción del espacio que utilice todos los niveles de posibilidades y todos los grados de perspectivas en profundidad y altura, y dentro de esta noción, una idea específica del tiempo se añadirá a aquella del movimiento ... Las imágenes y movimientos empleados no servirán solamente para ofrecer placer visual o auditivo, sino para expresar más y mejores secretos del espíritu ... Pero además de esto, las palabras serán creadas con un sentido de encanto verdaderamente mágico, por sus sonidos y emanaciones sensuales, además de sus significados.⁸

Así que pasen cinco años podría ser una pieza modelo de las nociones propuestas por Artaud, arriba citadas.

Imposible de entender dentro de las pautas tradicionales, este teatro ha comenzado sólo en los últimos años a ser valorado en su complejidad. *Así que pasen cinco años* viene representándose en teatros españoles y extranjeros con gran éxito; apreciándose que la obra, aunque apunta a infinitud de significados simultáneos, tiene asimismo una estructura interna. Dicha estructura se presta a una interpretación global de la pieza,⁹ quedando expresada por los distintos componentes del drama, al poner de manifiesto cuestiones psicológicas y ontológicas del subconsciente, tales como las ansiedades del ser humano frente a la existencia.

Teniendo en cuenta la riqueza de imágenes encontradas en *Así que pasen cinco años*, su unidad, empero, se halla en torno a una fábula que expresa la íntima relación entre la vida, el amor y la muerte, y hacia donde los símbolos y las imágenes apuntan. En este breve ensayo mostraré esquemáticamente cómo

⁸ Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*, New York, Grove Press, Inc., 1958; p. 124-25.

⁹ Numerosos estudios críticos han analizado aspectos importantes del texto, mostrando cómo el personaje se desdobra en los otros; o cómo algunos elementos se relacionan entre sí. Véanse por ejemplo los estudios de Robert Lima, *The Theater of García Lorca*, New York: Las Américas, 1963; Ricardo Doménech, "Doble lectura de *Así que pasen cinco años*" *Boletín de la Fundación García Lorca* 4.7-8 (1990): 233-54; Eugenio Granell, "Así que pasen cinco años ¿qué?" en *Federico García Lorca* Madrid: Taurus, 1973 y "Un romance secreto en *Así que pasen cinco años*" *Boletín de la Fundación García Lorca* 4.7-8 (1990): 197-214; Martínez Nadal, "Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca," Madrid: Cátedra, 1980; Claudio Guillén, "El misterio evidente: En torno a *Así que pasen cinco años*" *Boletín de la Fundación García Lorca* 4.7-8 (1990); p. 199-214, entre otros. Sin embargo no existe hasta la fecha una lectura global de la obra.

los distintos componentes del drama giran en torno a dicha fábula,¹⁰ o lectura intrínseca de la pieza.

A partir de la impronta surrealista que marca la pieza, puede establecerse en primer lugar una diferencia entre la obra aquí estudiada y los dramas posteriores de Federico, pues aunque en *Así que pasen cinco años* se encuentran los temas favoritos del autor, como son el amor y la muerte, nos hallamos sin embargo ante un drama esencialmente distinto. *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, están ajustadas al ámbito típicamente español y andaluz; *Así que pasen cinco años* nos remite a un espacio universal: una biblioteca,¹¹ una alcoba y un bosque, geográficamente no localizables. Por otra parte, y junto a esta indiferencia geográfica, las características de tales espacios no se corresponden con la imagen cotidiana que de ellos tenemos. Así en las acotaciones se menciona una biblioteca de biombo "negro bordado con estrellas"; se describe una alcoba de "muebles extraños", nubes y ángeles pintados en las paredes; cama llena de "colgaduras y plumajes"; y tocador "sostenido por ángeles con ramos de luces eléctricas en las manos". O bien se presenta un bosque en cuyo centro aparece un teatro "rodeado de cortinas barrocas". Estos rasgos delimitan los espacios en que la obra se desarrolla: lugares extraños, cuyo aspecto irreal, por su disconformidad con la realidad exterior, los convierte en espacios inquietantes, pertenecientes a una realidad mental no racionalizada. Si tuviéramos que imaginarnos este escenario se asemejaría a un cuadro de Salvador Dalí, de colores estridentes, donde abundaran el blanco, el negro, el rojo, el azul y el amarillo. Todo parece tener una quietud pasmosa como en los sueños. Estamos en el espacio de la congoja, de la pesadilla.

Estructuralmente la pieza presenta una apariencia tradicional: "Es una obra dividida en tres actos y cinco cuadros".¹² Los hechos desarrollados en ella, al igual que el espacio y el tiempo, son sin embargo de carácter totalmente fuera de lo convencional. Durante el primer acto, por ejemplo, una conversación queda interrumpida por la aparición en escena de un niño y un gato muertos. En el segundo acto, un maniquí adquiere animación y conversa con el protagonista. Los personajes se pasean por el escenario, entran y salen sin que se nos den explicaciones acerca de su marcha, llegada o presencia. Junto a ellos se

¹⁰ Al hablar de fábula sigo la definición de Umberto Eco, quien la explica como "la historia básica. No necesita ser necesariamente una secuencia de acciones (físicas o no), sino que puede incluso incluir una transformación temporal de ideas, o una serie de eventos sobre objetos inanimados." *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1979; p. 23.

¹¹ La biblioteca en el contexto de la obra simboliza, según Higginbotham, "la noción surrealista de que la educación y la razón son impedimentos al libre fluir de la energía instintiva." Véase el artículo de Virginia Higginbotham "Lorca's *Así que pasen cinco años*: A Literary Version of *Un chien andalou*." *Lorca's Legacy*. Ed. Manuel Durán and Franchesca Colecchia (New York: Peter Lang, Publ., 1991): 201.

¹² Federico García Lorca, *Obras Completas*, op. cit.; p. 1045.

producen súbitos cambios de escena, realizados sin atenerse a una concatenación lógica; pues ésta queda anulada al entrar o salir un personaje, o al dialogar entre ellos. Por ejemplo el diálogo del niño y el gato, o el de las figuras de la comedia de arte, no presentan una relación obvia, sino simbólica con la trayectoria principal.

La sucesión de hechos irreales, apariciones y desapariciones inesperadas de los personajes y cambios repentinos de escenas, confieren a la pieza un aspecto caótico en conformidad con el espacio al que dicho drama nos remite. Lo ocurrido en el mismo tampoco obedece a las leyes de una lógica convencional, de ahí que se haya pensado en la imposibilidad de una interpretación global. Lo que ocurre es que para entenderlo debemos regirnos por unas leyes distintas, próximas a la lógica irracional del subconsciente.

Los cánones oníricos a los que la pieza se ajusta, se enfatizan mediante el tratamiento del tiempo que a lo largo de la misma parece ser estático. El reloj marca siempre la misma hora, las seis. Tan sólo en la última acotación se indica que desde el principio hasta el final han transcurrido seis horas justas: el reloj pasa a marcar las doce.¹³ Las alusiones al paso del tiempo real, cuando se llevan a cabo, tienden a encubrirlo, pues junto al estatismo del reloj, los hechos ocurridos al principio vuelven a aparecer como si estuvieran teniendo lugar a mitad o al final del drama. Por ejemplo, aunque se supone que han transcurrido cinco años entre los dos primeros actos, la muerte del gato, ocurrida en el primero, es presenciada por el protagonista en el segundo acto al dirigirse a casa de su novia. De este modo la pieza ofrece la impresión de cambio sin cambio, o de un tiempo pasmoso como en los sueños.

Es dentro del tiempo, al que aluden el título, *Así que pasen cinco años* y subtítulo, *Leyenda del tiempo*, en el que pueden enmarcarse los temas fundamentales hacia los que apunta el drama: la vida (sucesión temporal) y la muerte (final de esa sucesión). Tanto la vida como la muerte giran en torno al desarrollo del amor. El significado profundo de esta historia, explica Ricardo Doménech, puede cifrarse con las mismas palabras: "amor, desamor, muerte".¹⁴ Estos conceptos son tratados de forma ambivalente: la vida puede significar a un mismo tiempo vida física y plenitud en el amor. Asimismo la muerte es física y/o final del amor. La pieza invita a reflexionar sobre la posibilidad o imposibilidad de vivir plenamente.

Se ofrecen múltiples opciones que quedan reflejadas en el diálogo de los personajes, y en ellos mismos, representativos de los distintos estadios temporales de la existencia: un Niño, un Viejo, un Joven. A excepción de algunos personajes poco comunes, como son el Gato, el Maniquí, la Máscara y las

¹³ Rafael Martínez Nadal, al hablar del tiempo de la pieza, explica que las seis de la tarde es la única hora del hombre, "equidistancia entre el cenit y el nadir." *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1980; p. 47.

¹⁴ "Doble lectura de *Así que pasen cinco años*," *Op. cit.*; p. 236.

Figuras de la comedia del arte, los personajes principales del drama parecen ser en principio emblemáticos de la sociedad moderna: una Mecnógrafa, una Novia, un Jugador de Rugby, un Joven, etc., sin embargo, sus atuendos los apartan de lo ordinario, convirtiéndolos en figuras polisémicas. El Viejo, por ejemplo, viste chaqué gris. El Amigo 2 aparece con un traje "de corte exageradísimo" con enormes botones azules y con chaleco y corbata de rizados encajes. Los tres Jugadores del final están vestidos de frac y ataviados con "largas capas de raso blanco que les llegan hasta los pies". Otros personajes con vestimenta ordinaria ejecutan acciones que los alejan de la normalidad; como el incesante encender y apagar cigarros puros del Jugador de Rugby. Asimismo el diálogo, que aparenta, por el uso de palabras muy cotidianas, expresar la realidad circundante, es metafórico. Las palabras son usadas simbólicamente confiriendo a la pieza gran enigma y posibilidades de interpretación. Veamos un ejemplo de lo anterior. Dice la Novia: "Están todos andando por el alambre con los ojos cerrados. Yo quiero tener plomo en los pies. Anoche soñaba que todos los niños pequeños crecen por casualidad... Que basta la fuerza que tiene un beso para poder matarlos a todos. Un puñal, unas tijeras duran siempre, y este pecho mío dura sólo un momento".¹⁵

Atuendo, acotaciones y diálogo convierten a los personajes en figuras ambiguas que permiten llevar a cabo múltiples lecturas de ellos. Pero aunque pueden simbolizar actitudes y anhelos diferentes, al mismo tiempo todos ellos tienen en común un elemento básico que es el deseo de vivir en plenitud. Por eso la crítica coincide en presentar a los personajes como desdoblamientos del protagonista. Todos ellos son facetas de un individuo cualquiera y todos ellos vienen a representar el drama de la existencia del ser humano.

El protagonista puede ser a un mismo tiempo el Joven en la obra, y el Viejo que "anda por dentro de él" y que tal joven será más tarde en su vida. Es también el Niño que fue anteriormente, razón por la que éste aparece muerto en escena. Los tres personajes adoptan una misma actitud frente a la vida: una actitud de espera. Los tres a su vez representan tres facetas del amor. El amor puro e inocente, asumido prácticamente como un juego, queda plasmado en la figura del Niño (vestido de blanco y de primera comunión). En la imagen del Joven se personifica el amor exaltado, capaz de esperar, pero siempre ansioso de obtener el objeto amado: "Joven. Pero es que yo estoy enamorado, y quiero estar enamorado, tan enamorado como ella lo está de mí, y por eso puedo esperar cinco años, en espera de poder liarme de noche, con todo el mundo apagado, sus trenzas de luz alrededor de mi cuello".¹⁶ Finalmente, el Viejo representa el ideal del amor que perdura, siempre deseoso de obtener a la amada y siempre ilusionado (un imposible).

¹⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas, Op. cit.*; p. 1087.

¹⁶ *Ibidem*; p. 1050.

La actitud de espera adoptada por el/los protagonistas, se constata continuamente en la pieza, siendo ya sugerida a partir del título. Así que pasen cinco años el joven podrá obtener el amor que anhela. Su vivir actual gira en torno a su deseo, que continuará existiendo mientras no consiga lo anhelado.

Con gran agudeza establece Lorca en esta pieza una relación causa/efecto entre el anhelo y la existencia, o lo que Cernuda denominaría "la realidad y el deseo". El amor grande es, según Lorca, siempre algo por lograr, algo que no se tiene, de ahí la ilusión por poseerlo. En esta ilusión se centra la vida de los seres humanos. Es por esta necesidad por lo que el Viejo, representante del amor duradero, alienta constantemente al Joven a esperar. Así en el momento en que el Joven intenta satisfacer su deseo con la Novia y más tarde con la Mecnógrafa, aparece el Viejo herido en escena.

Junto a esta actitud de espera, el Joven posee otras posibilidades de conducta ante la vida y el amor; posibilidades que quedan plasmadas en los personajes de los dos Amigos. El mantener el anhelo por parte del personaje central, el Joven, supone vivir de cara al futuro. Contraponiéndose a ello, el Amigo primero encarna la actitud de vivir en el presente, sin pensar en ilusiones alcanzables más tarde, sino agotando toda oportunidad en el tiempo actual. Sus acciones son frenéticas y constantes y le impiden tener tiempo suficiente para disfrutar de ellas: "Amigo 1. ¡Ay! ¡Huuy! 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".¹⁷

El Joven podría adoptar asimismo la conducta de vivir de cara al pasado. El Amigo segundo representa esta posibilidad. Para éste, vivir consiste en recordar, en volver a la infancia intentando recobrar con ello el tiempo ya ido. Su actitud es una de añoranza:

Amigo 2. ... 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).¹⁸

Vivir en el presente, sin anhelos ni esperanzas, es según el texto lorquiano, existir en un estado de inconsciencia en el que el deseo es consumado al instante, sin llegar a gozar de éste. Se insinúa que dicho estado consiste en existir, no en vivir plenamente. Contraponiéndose a esto, vivir remontándose a un tiempo anterior, es rechazar la vida actual y futura. Dentro del drama, la espera parece ser la única alternativa posible. No obstante, incluso ésta resulta paradójica pues consiste en desear, sin alcanzar, el objeto deseado. En el momento

¹⁷ *Ibidem*; p. 1057.

¹⁸ *Ibidem*; p. 1075.

en que los humanos satisfacen su deseo, cesa la ilusión en torno a la cual gira la vida. Por eso el Joven se niega a llamar "Novia" a su amada. De hacerlo estaría convirtiéndola en algo suyo: "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 la imagen que quiere captarle) es mi niña, mi muchachita".¹⁹

Pero la ilusión se muere también si no se satisface el deseo. La presencia de esta amenaza es permanente a lo largo del drama y queda simbolizada en el primer acto por la naturaleza, mediante la tormenta que el Joven rehúsa escuchar, y por las figuras del Niño y del Gato. A su vez la muerte de este último presenciada por el Joven en el segundo acto, viene a premonizar la propia muerte del protagonista. Tal premonición tiene lugar justo antes de intentar satisfacer su anhelo de amor con su novia, y ser rechazado en el empeño. El rompimiento de los abanicos regalados por el Joven a su amada subraya esta premonición. Finalmente en el tercer acto, el acecho de la muerte se refleja en la propia escenografía (al introducir en medio de un bosque, un teatro de cortinajes barroco), y en las dos figuras vestidas de negro con caras y manos blancas de yeso que cruzan el escenario al comienzo del acto. Junto a estos símbolos, la amenaza de muerte que afecta a todos los personajes se refleja en el diálogo. Explícitamente en las palabras de la Novia dirigidas al Jugador de Rugby, que en la pieza personifica la sexualidad: "Novia. ... Hay en tu pecho un torrente en el que yo me voy a ahogar...(Lo mira) y luego tu saldrás corriendo (Llora) y me dejarás muerta por las orillas".²⁰ O en las palabras de la Mecnógrafa dirigidas al Joven y repetidas por éste: "¿Dónde vas amor mío,/ amor mío,/ con el aire en un vaso/ y el mar en un vidrio?".²¹

La amenaza de muerte se materializa al final de la pieza en la destrucción del personaje central. Tal destrucción es provocada por la pérdida de la amada en tanto que era objeto de su amor. El maniquí es la fachada, el traje, la apariencia, lo que queda del amor después de perder la fascinación y la pasión. Los abanicos, símbolos del amor también, después de cinco años están rotos. Uno era blanco con la cabeza de un tigre en el centro.

El Joven, que en el segundo acto es soñador, puede haber sido, como sugiere Doménech, el mismo Jugador de Rugby, símbolo de la pasión exaltada del comienzo de una relación amorosa: "¿Y no jugabas tú al Rugby?", pregunta la Novia, "¿Y no llevabas un caballo de las crines y matabas en un día tres mil faisanes?". La conclusión terrible es que la ilusión muere siempre, ya sea consumando el deseo, o con el tiempo.

Una vez más Lorca ha logrado en este drama expresar sentimientos profundos del subconsciente del ser humano. En su famosa Elegía a Sánchez

¹⁹ *Ibidem*; p. 1051.

²⁰ *Ibidem*; p. 1079.

²¹ *Ibidem*; p. 1120.

Mejías, el poeta había cantado las etapas del dolor ante la pérdida de un ser amado. *Así que pasen cinco años* examina la ansiedad y frustración ante querer y no saber cómo vivir plenamente.

Al igual que Brecht, Lorca utiliza en esta pieza elementos extraños (personajes polisémicos, desdoblamientos, colores estridentes, decorado raro) y cambios bruscos en el escenario; pero el uso de estos materiales produce efectos distintos al del teatro de Brecht. Así mientras que este último invita al espectador a reflexionar, al romper los poderes imaginativos del drama, el teatro de Federico, por el contrario, presenta una fusión entre intelecto y emoción, y aunque esta pieza sea, como sugiere Robert Lima, la más intelectual de las suyas, la fuerza de las imágenes poéticas consigue que el espectador sienta profundamente con los personajes la impotencia del ser frente a su Destino.

En este drama de Lorca se presenta como imposible el alcanzar un estado de plenitud. Cualquier estado consiste en un simple vivir que irremediablemente desemboca en la muerte. *Así que pasen cinco años* puede entenderse, como ha indicado Eugenio Granell, como una pieza espectral. En ella sus componentes: extrañeza del espacio, sucesión caótica de hechos irreales, acronología del tiempo y tratamiento de los personajes, reflejan el drama interior del individuo escindido, incapaz de plenitud durante su existencia.

Dada la riqueza simbólica de la pieza, lenguaje, luces, personajes, decorado, etc., se prestan a un sinnúmero de interpretaciones simultáneas, confiriendo a la obra un sentido de misterio y encanto inagotables. Asimismo para apreciarla, hay que estar dispuesto a saborear los sonidos, el colorido y la gracia de cada escena, también por lo que éstos tienen de incomprensible e inverosímil.

Federico García Lorca sienta con este drama las pautas para el teatro contemporáneo occidental, según las explicita Antonin Artaud, ofreciéndonos una exposición poético/dramática del vacío y de la incapacidad del ser humano de lograr la felicidad. Se distingue de obras posteriores de Beckett, Ionesco o Albee, entre otros, por la exuberancia del lenguaje y la plurivalencia de las imágenes poéticas, que añadidas a la complejidad simbólica del decorado y de los personajes, resultan en una de las obras dramáticas más impresionantes de este siglo.

Mercedes Juliá
Villanova University

OBRAS CONSULTADAS

- Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*. Richard, Mary Caroline, Transl. New York: Grove Press, Inc., 1958.
- Cao, Antonio F. *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. London: Tamesis Books, 1984.
- Doménech, Ricardo. "Doble lectura de *Así que pasen cinco años*." *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (1990) 4: 7-8, 233-54.
- Esslin, Martin. *The Theater of the Absurd*. London: Eyre & Spottiswoode, 1962.
- Granell, Eugenio. "Así que pasen cinco años ¿qué?" *Federico García Lorca*. Ed. Gil, Ildefonso. Madrid: Taurus, 1973.
- _____. "Un romance secreto en *Así que pasen cinco años*." *Boletín de la Fundación de Federico García Lorca* (1990) 4: 7-8, 197-214.
- Guillén, Claudio. "El misterio evidente: En torno a *Así que pasen cinco años*." *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (1990) 4:7-8, 199-214.
- Gullón, Ricardo. "Radiografía de *El Público*." *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Pennsylvania: Publicaciones de ALDEEU, 1990. 279-294.
- _____. "Símbolos en la poesía de Juan Ramón." *La Torre*, 19-20(1957): 211-24.
- Higginbotham, Virginia. "Lorca's *Así que pasen cinco años*: A Literary Version of *Un chien andalou*." *Lorca's Legacy*. Ed. Manuel Durán and Francesca Colecchia. New York: Peter Lang. Pub., 1991.
- Lima, Robert. *The Theater of García Lorca*. New York: Las Américas, 1963.
- Lorca, Federico García. *Así que pasen cinco años. Obras completas de Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, 1968. Todas las citas de Lorca para este trabajo han sido tomadas de esta edición.
- _____. *Once Five Years Pass, and Other Dramatic Works*. Transl. William Bryant Logan & Ángel Gil Orrios. New York: Station Hill Press, 1989.
- Martínez Nadal, Rafael. *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Oxman, Steven. "As Time Stands Still: Federico García Lorca's *Once Five Years Pass*." *Theater* (1991) 22:3, 58-62.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988.