

## 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.<sup>1</sup> *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".<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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".<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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".<sup>5</sup>

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.),<sup>6</sup> junto a elementos recién elaborados entonces por el surrealismo (fragmentación de los personajes, acronología del tiempo), por el cine mudo,<sup>7</sup> 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.

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

<sup>4</sup> García Lorca, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968; p. 1811.

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

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

*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,<sup>9</sup> 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

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

<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> 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”.<sup>12</sup> 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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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".<sup>14</sup> 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

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> "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".<sup>15</sup>

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".<sup>16</sup> Finalmente, el Viejo representa el ideal del amor que perdura, siempre deseoso de obtener a la amada y siempre ilusionado (un imposible).

---

<sup>15</sup> Federico García Lorca, *Obras Completas, Op. cit.*; p. 1087.

<sup>16</sup> *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".<sup>17</sup>

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).<sup>18</sup>

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

<sup>17</sup> *Ibidem*; p. 1057.

<sup>18</sup> *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".<sup>19</sup>

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".<sup>20</sup> O en las palabras de la Mecanógrafa 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?".<sup>21</sup>

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

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 1051.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 1079.

<sup>21</sup> *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 irremediamente 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, confirriendo 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, Ildelfonso. 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.