



**INNOVACIONES
SURREALISTAS EN
LA OBRA DRAMATICA
DE FEDERICO GARCIA
LORCA:" ASI QUE
PASEN CINCO AÑOS".**

**EL NUEVO TRATAMIENTO
DEL TIEMPO Y EL MUNDO DEL SUEÑO**

Por: Alberto Egea Fernández-Montesinos

El hecho de que el drama *Así que pasen cinco años* presente a primera vista los rasgos característicos del teatro clásico español -tres actos, cinco cuadros, el tema tradicional del amor frustrado y el paso del tiempo- no significa que esta obra lorquiana no constituya una gran innovación teatral debido al planteamiento vanguardista en la presentación diacrónica de la acción, el sincronismo de los planos real e imaginario y el contexto onírico o irreal en que se mueven los personajes.

Para empezar a desmadejar la compleja significación y la simbología de esta **leyenda del tiempo** hemos de imaginarnos el contexto artístico vanguardista en el que Federico se movía, los importantes cambios ocurridos en su vida, y los viajes realizados hacia finales de la década de los años veinte al continente americano. Tras ser reconocido como poeta lírico y estrenar con éxito **Mariana Pineda**, Lorca se ve con ánimo de innovar en la escena española y explora los nuevos campos de creación dramática en el contexto de los movimientos de vanguardia europeos, principalmente el Surrealismo. Irrumpe así con un drama que desconcierta a los seguidores del teatro tradicional. **El público**, obra que no parece cuajar incluso entre los círculos cercanos al poeta que en aquella época se hallaban anclados en el conservadurismo tradicional del arte español. Sin embargo, Federico crea una obra de transición que conecta este teatro innovador y vanguardista con los cánones conservadores de la escena española de principios de siglo: **Así que pasen cinco años** (1). En la obra, que estuvo a punto de estrenarse en el teatro Anfistora, el autor granadino consigue un perfecto equilibrio entre un teatro que él llamó irrepresentable o imposible -que provenía de su

mundo más íntimo o espiritual- y el teatro realista tradicional cuyo origen estaba en el mundo de los hechos.

La escena española se debatía a principios de siglo entre la tendencia restauradora de autores conservadores como Marquina o Villacpesa y las tendencias más 'innovadoras' de Benavente o Arniches que mostraban su voluntad de un cambio en las propuestas escénicas anteriores. En el centro de este tríptico en el que podríamos desdoblarse el teatro de la época junto al crítico Ángel Berenguer (2), enmarcaremos una original tendencia con notas sociales y existenciales que va a suponer la negación o ruptura con el teatro creado hasta la fecha. En esta nueva conciencia progresista del teatro español que llamamos tendencia 'novadora' (3), Lorca no se conformará con los caminos nuevos del expresionismo y del esperpento abiertos por Valle-Inclán, sino que querrá arriesgarse más siguiendo las novedosas ideas del famoso **Manifiesto** de Tristan Tzara y la emergente estética surrealista de Europa.

A Lorca le faltó quizá el impulso del 'horror' que supuso la 2ª Guerra Mundial, para poder haber compartido la fama y la genialidad de los movimientos del teatro del Absurdo o Imposible de la Europa de la posguerra. Aun así todavía encontramos personajes angustiados por problemas existenciales, desesperados por encontrar su identidad personal o sexual y por su esterilidad, y que más tarde Ionesco y Beckett ampliarán en su teatro del Absurdo y de protesta socio-cultural. La influencia del poeta de Fuente Vaqueros está bien presente en los citados autores y en el teatro posterior español del **Arte Nuevo** y en los **TAS** o **Teatros de Agitación Social**.

(1) Rafael Martínez Nadal. *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Hipérior, 1988.

(2) Ángel Berenguer. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Taurus: Madrid, 1988.

(3) Ángel Berenguer. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Taurus: Madrid, 1988.

En el caso de **Así que pasen cinco años** no hubo un fenómeno trágico inspirador que motivara a Federico para escribir la obra -como ocurre con sus dramas rurales- sino que fue su propia imaginación la que ideó la pieza. Las motivaciones del autor para escribir no fueron de tipo emocional sino más bien intelectuales. Federico se propuso dejar fluir su subconsciente y el fuerte poder de su imaginación y dar una nueva concepción dramática a su idea del tiempo. Para suavizar en cierta manera la violencia innovadora de las situaciones absurdas y los contextos surrealistas de la obra, el autor integró en la misma diálogos originales y cuadros poéticos que presentan el acostumbrado lirismo lorquiano(4)

Así que pasen cinco años es un drama del tiempo. La manera en que los humanos sufren con el paso del mismo, sus temores a envejecer, la aversión por un futuro incierto, o al contrario el ansia de escapar del pasado -que no fue mejor- y vivir intensamente el tiempo presente. En el título -que como en casi todas las obras de Lorca es bastante significativo- ya se nos presenta claramente lo que va a centrar el interés y las angustias de los personajes: "el tiempo". El título y el subtítulo contraponen claramente la noción de Pasado y Futuro. En el primero, **Así que pasen cinco años**, el autor nos emplaza en el tiempo futuro de un lustro, y en el subtítulo, **Leyenda del tiempo**, vemos una referencia hacia el pasado, hacia el elemento de la leyenda, que se pierde confusa en la lejanía, entre la bruma del bosque del acto tercero y una luz azul de platea que el dramaturgo enciende en el primero.

Esta dialéctica "Presente-Pasado" es significativa también en los nombres de los personajes que son comunes -y no propios- y nos indican la posición de éstos en el tiempo, como por ejemplo **Joven** y **Viejo**. El protago-

nista, el Joven, podría haberse llamado Novio -en contraposición al personaje de Novia- pero el autor lo ha marcado con el nombre de Joven para contraponerlo al de Viejo, dejando clara en esta oposición semántica su intención de abordar principalmente el tema del tiempo y en segundo término el del amor. Discrepamos de esta forma con Carlos Feal, para quien el tema principal es el del amor imposible (5): en nuestra opinión ni es éste el centro del drama ni tampoco es tratado de la misma forma que en sus obras. En el caso de **Don Perlimplín y Curianito**, estos personajes simplemente están heridos por su amor imposible: un poco más hacia delante, Doña Rosita es traicionada por el Dios Cronos, el Tiempo y su sociedad que dejan desaparecer su amor, pero en el caso de **Así que pasen cinco años** el drama es más existencial y menos social, el amor es sólo el transfondo de un análisis de los planos real e imaginario del tiempo, y de los personajes que se traicionan a sí mismos.

El Joven se abandona al tiempo -la forma suprema de la imaginación-, el espera paciente su muerte y deja al Tiempo que se ocupe de todo una vez que ha perdido la ilusión por su desencanto amoroso. El Joven va a ser traición por su creencia en la inmutabilidad del ser: todo a su alrededor, incluso su Novia, evoluciona, cambia de actitud a medida que el Tiempo lo estima oportuno, y la confianza que el Joven depositó en el Tiempo para materializar su amor va a ser lo que le angustie durante la obra y le aniquile al final. El paso del tiempo no complace al joven, él se da cuenta de que vivir es morir y luchar contra la ruina y la muerte pero aún así los signos del Tiempo le angustian, ve "crecer la hierba" y "las paredes desconcharse".

Es no querer vivir el presente, esa angustia vital la vemos en el gran sacrificio que hace el joven confiado

(4) Robert Lima. *The theatre of García Lorca*. New York: Las Américas Publishing Company, 1963.

(5) Carlos Feal. "El Lorca póstumo". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 6 (1981): 43-62

en obtener buenos resultados y casarse con la Novia, pero ese mismo Tiempo -el paso hacia adelante- lo traiciona y la novia le abandona por un ser grotesco, un jugador de rugby que sólo fuma. Este personaje, totalmente opuesto al del Joven, actúa como el animal prototipo, el macho protector y posesivo que ni siquiera habla. Vemos en esta obra que el tiempo traiciona al Joven como lo hace con Doña Rosita.

Sin embargo aquí, el Joven no es tanto la víctima sino el causante de su propia desgracia y agonía. Él quiere estar desconectado de la realidad de su presente -quiere esperar, se imagina que cuando vuelva su novia "así que pasen cinco años" todo será igual, incluso los sentimientos mutuos, pero ese atrevimiento arriesgado es su final: la inmutabilidad de los sentimientos a través del tiempo que él había imaginado no existe. El Joven se abandona en una completa falta de vigor y la Novia le da la espalda.

Para agravar más su angustia temporal el Joven conversa con un maniquí que lleva el vestido de novia que él regaló a su prometida. Este sugerente personaje, que oscila entre lo onírico y lo irreal, le recuerda su dimensión de hombre y aviva sus ansias por ser padre. De esta manera él recurre desesperado a su antigua mecanógrafa la cual le amó en otro tiempo y que puede ahora ser la solución a su desamor. Sin embargo ya es demasiado tarde, ella le quiso en el pasado y él no aprovechó la ocasión de amarla en aquel momento. Ahora será el joven el que tenga que sufrir las condiciones impuestas en el tiempo por la mecanógrafa, esperar otros cinco años para conseguir su

amor. La dialéctica está aquí en que el sentimiento de amor de los personajes no coincide en el tiempo, no es sincrónico y de ahí proviene su angustia. El joven ha emplazado sus sentimientos en el presente mientras que la mecanógrafa propone los suyos hacia el pasado o el futuro, y no los hacen coincidir en el mismo momento del tiempo. El joven está en un plano temporal diferente al de su realidad inmediata y al de los personajes femeninos de la obra, esto queda patente en el siguiente diálogo:



Mecanógrafa: "Te he querido tanto". (Pasado)

Joven: "Te quiero tanto". (Presente)

Mecanógrafa: "Te querré tanto". (III, 1) (Futuro)

Esta preocupación por el tiempo, por la falta de amor, de entendimiento y de descendencia podrían apuntar a datos biográficos del autor que pasó por una delicada situación personal hacia 1930. Un Lorca maduro, soltero, sin hijos que veía que el tiempo -como ocurre a sus personajes- se le escapaba. Este caos angustiante es preocupación paralela de su lírica y en el **Poema doble del lago Edem** de su libro **Poeta en Nueva York**

hallamos referencias a su preocupación por el sueño y la muerte:

"y la bruma y el sueño y la muerte me estaban buscando"

Del estado inicial de espera activa en el que se encuentra el joven (espera por casarse con su novia idealizada) pasamos a una segunda espera -en este caso

pasiva- a la que es sometido él por parte de la mecanógrafa, que fue rechazada por el joven en un principio. Es curiosa la coincidencia de los dos personajes en dejar querer pasar el tiempo, en dejar las cosas para el futuro, en no disfrutar las cosas en el presente. Es interesante señalar que ambos personajes pronuncian una misma frase en diferentes actos que hace referencia a su preferencia de comer dulces una vez pasado algún tiempo, ya que así "saben mejor":

Joven (al viejo): "guardaba los dulces para comerlos después". (I)

Mecanógrafa (al joven): "guardaba los dulces para comerlos después". (I)

El paso del tiempo es evidentemente más fatídico para el viejo. En las metáforas del agua y su curso, del cambio en el rostro humano o del mapa del desierto, vemos a un personaje que -angustiado por la idea de la muerte- confunde pasado, presente y futuro en unos intrigantes juegos lingüísticos. El viejo dice en una ocasión: "debemos recordar hacia el futuro", y más adelante, cuando ha dejado olvidado su sombrero y vuelve a recogerlo, "se me olvidará el sombrero". Ambas oraciones son gramaticalmente correctas pero "absurdas" desde el punto de vista de la lógica semántica. Estas confusiones de tiempos e ideas verbales no son mera coincidencia e indican las tendencias innovadoras del autor también en cuanto a los planteamientos formales.

La angustia del tiempo y la dialéctica de la relación presente-pasado-futuro, se manifiesta también en los personajes del amigo 1o. y 2o. El primero es un consumidor del tiempo, le da demasiada importancia a éste, casi no puede aprovecharlo; en contraposición, el amigo 2o. quiere vivir en el pasado, no reconoce o no desea reconocer el paso del tiempo, no quiere envejecer y si retornar a la fuente originaria. El amigo 2o. va a

expresar su anhelo del pasado de manera poética con la imagen de la mujer de la lluvia que él capturó y puso en una pecera, donde ella iba decreciendo o sufriendo un proceso regresivo.

"quiero morirme siendo ayer....

...quiero morirme siendo manantial". (I)

Este personaje propone una variación a la concepción de la lírica tradicional española sobre la vida humana. El amigo 2o. no quiere que su vida sea el "río que vaya a dar a la mar" sino que le gustaría romper la norma para volver a la condición primera, al manantial que es la juventud. Esta breve teoría de la regresión en el tiempo será desarrollada treinta años después por Alejo Carpentier en su original relato "Viaje a la semilla".

El tiempo y los signos que de él tenemos en los tres actos no guardan una correlación lógica -o quizá debiéramos decir tradicional-. El lector cuenta con señales claras de que el tiempo está estancado y hay sucesos que habiendo tenido lugar supuestamente años atrás aún están ocurriendo. En efecto, Federico se atreve a experimentar con un teatro original, casi absurdo, que hace que no pase el tiempo. Siguiendo posiblemente las nuevas investigaciones psicoanalíticas de principios de siglo para las que no existía el concepto de Tiempo en el subconsciente, Lorca presenta la acción de manera diacrónica. Según los principios del Surrealismo postulados por Buñuel, Lorca habría conseguido romper el orden lógico del discurso -en este caso el paso del tiempo- y habría logrado la simultaneidad de varias acciones ocurriendo al mismo tiempo. En el primer acto un reloj da las seis, la misma hora que Juan, el criado, anuncia al final de ese acto. No hay una duración real de los acontecimientos, la evolución además no es cronológica. En el primer acto presenciamos la tierna escena del gato y el niño, ya muertos. Para el segundo acto se supone que han pasado 5 años, y sin embargo en el tercer acto se dice

que "acaban de enterrar al niño". Existe algo irregular en la cronología de los hechos, el tiempo se ha detenido, esos saltos en el tiempo son sin duda debidos al tono onírico que domina en el obra.

El ambiente surrealista se subraya con los juegos de luces y el tono de color azul predominante en la escena, donde el autor introduce simultáneamente los dos planos, el real y el imaginario. Mientras los personajes reales se esconden tras un biombo, aparece en escena un niño que al parecer está muerto y que -para mayor extrañeza- mantiene una conversación con un animal, un gato. El plano de la acción, plausible continúa sucediendo mientras estos personajes oníricos realizan su diálogo y la destreza de Federico en la escenografía hace que no desaparezcan los personajes reales, sino que simplemente los esconde un biombo. El sueño y la imaginación casi chocante del autor marcan este episodio del gato y el niño que es claramente un punto de referencia de la irrealidad de la obra.

Hay escenas, que aún no hemos reseñado, que escapan claramente a lo acostumbrado en las representaciones de las obras de tipo tradicional o realista a las que asistía el público de principio de siglo. Este es el caso de la escena del niño hablando al gato, que más tarde se desvelará que es gata(6). La cual nos sobrecoge en primer lugar por el hecho de que un animal -que no pertenece a una fábula- hable y se comporte como otro personaje cualquiera, y en segundo lugar por tratarse de dos personajes que como veremos más adelante ya no pertenecen al mundo de los vivos. Sin embargo, cuando aparecen los personajes reales no reanudan su diálogo donde lo dejaron, sino que también para ellos ha avanzado el tiempo. Los muertos también pertenecen así a nuestro plano, al mundo de los vivos. El dramaturgo hace innovación literaria en su aproxima-

ción al tiempo que transcurre de manera simultánea para vivos y muertos, y además al entrelazar estos dos mundos hace culto a la tradición hispana para la que **vida y muerte** caminan de la mano, como lo hacen gato y niño.

La originalidad de la obra reside en la habilidad del autor en realizar un perfecto engranaje de este plano -del sueño y la imaginación- con un plano plausible -de la realidad- y hacerlos simultáneos y sincrónicos. Esta dualidad de mundos o planos está sugerida también en el tercer acto en que Lorca introduce una escenita en el propio teatro (teatro dentro del teatro) y conecta las dos mediante una escalera para que los personajes suban y bajen a representar allí, simbolizando la unión de los dos niveles de la conciencia, el sueño y la vigilia.

Los originales cuadros superpuestos de lo real y lo imaginario que acabamos de citar se unen a otros hechos para sugerir que todo lo ocurrido desde la irrupción del niño y el gato(a) haya sido un sueño -o más bien una pesadilla- del joven protagonista. Los detalles de la escenografía y las acotaciones de Lorca justifican esta teoría de que el joven haya **soñado** la obra: él se haya dispuesto para dormir desde el principio, "viste pijama azul", el criado anda de puntillas como lo hacían los personajes de los sueños analizados por Freud. El amigo 2o. "habla entre sueños" y aún más, la iluminación de la escena es azul. ¿No podría todo esto indicar que las frustraciones simbólicas del joven se han hecho realidad en una pesadilla de verano? Al final, como sabemos, el joven muere asesinado no de manera directa con un disparo a su cuerpo, sino a una gran carta del as de corazones desplegada en la biblioteca. Podríamos esperar en último que sólo haya sido un ruido -lo que él ha imaginado un disparo- lo que le despierte de su pesadilla surrealista. Su viaje onírico

(6) *Confusión o dualidad de tipo sexual abordada por Paul Binding. Lorca, The Gay Imagination. London: GMP, 1985.*

es circular, ocurre en el espacio interno de la conciencia -en el sueño-, y ese sueño, como ya hemos dicho, pudiera tener el final feliz del despertar del protagonista. (7)

Como último comentario haremos nueva referencia al título de la obra, y al brillo de final trágico que éste tiene(8). Federico la terminó en 1931 y exactamente después de un lustro -en 1936- el tiempo del artista fue a detenerse. En muy mala hora, seguramente una "tarde a las cinco", decidió Federico escribir esta obra titulada como sabemos **Así que pasen cinco años**. No podía el autor imaginar que acababa de tentar al destino y de atisbar una luz, oscura sin duda, de lo que un futuro injusto de cinco años le iba a deparar. Todos los signos fatídicos de su poesía y de su teatro se revelaron contra el autor -el "brillo de las navajas", el inexorable paso del tiempo, su miedo a un violento final- se hubieron de hacer realidad maldita y le quitaron la vida, y no fue precisamente "asesinado por el cielo". Así que pasaron cinco años le dispararon en el "as de corazones" pero en este caso el poeta no despertó, no era un sueño.

(7) Miriam Balbo Echeverría. *Lorca: El espacio de la representación*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1986.

(8) Francisco García Lorca. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.