"Así que pasen cinco años" de Federico García Lorca: Teatro y antiteatro

Antonio F. Cao
Hofstra University, Hempstead, New York

Así que pasen cinco años de Federico García Lorca incorpora la tradición teatral refractándola irónicamente. Se vale, por tanto, de un principio paródico. Una breve exposición del "sjuzet" de dicha pieza, término con que los formalistas rusos aluden al modo de narrar los hechos con sus saltos, omisiones, visiones retrospectivas, fragmentación temporal y espacial, etc. (Elam 1981: 119), nos revelará hasta qué punto mina Lorca su tradición teatral.

La acción comienza en la biblioteca del protagonista, el Joven, quien aparece conversando con el Viejo. Interrumpe dicha conversación la Mecanógrafa, quien acto seguido se marcha, no sin antes echarle en cara al Joven su desamor, en contraposición al que ella le profesa. El Viejo se despide, tropezando con el Amigo 1°. Este hace un continuo alarde de sus conquistas amorosas y juega de manos con el Joven. Entra de nuevo el Viejo y sobreviene una tormenta, con la súbita aparición tras un biombo del Niño en, traje de primera comunión, y de la Gata. Mediante el diálogo que ambos sostienen, nos enteramos de que acaban de morir. Tras este interludio volvemos a la escena precedente, a la que se suma el Amigo 2°, un adolescente con su añoranza de hacerse cada vez más joven hasta desnacerse.

Al comienzo del acto segundo, nos encontramos en la alcoba de la Novia, de recargada decoración finisecular y exageradamente teatral. La misma sostiene apasionado diálogo con el Jugador de Rugby. Al salir éste por el balcón, entra la Criada, quien le informa que su novio – el Joven – la espera. La Novia confiesa no quererlo. El Joven trata en vano de recobrar el amor de su prometida. Ella rompe el compromiso, con la consiguiente consternación de su Padre y del Joven. A continuación, tiene lugar la escena entre éste y el Maniquí vestido de novia, el cual despierta en el Joven su ansia de paternidad, cuya única vía de realización estaría – tras la desaparición de la Novia – en la Mecanógrafa, en cuya búsqueda se lanza frenéticamente el Joven, sólo para tropezarse con el Viejo, quien trata de disuadirlo de su empeño. Entretanto la Novia se ha fugado con el Jugador de Rugby.

El acto tercero comprende dos cuadros. El primero tiene lugar en un bosque con un teatrito en el centro, que representa, al descorrerse el telón, una reproducción a escala reducida de la biblioteca del primer acto. Aparece Arlequín y, seguidamente, la Muchacha que ha perdido a su amante en el fondo del mar. Se integra al grupo el Payaso. Ambos se burlan de la Muchacha en ademán torturador, prometiendo devolverle su "novio del mar".[1] Seguidamente aparece la Máscara, con reluciente vestido de lentejuelas, quien conversa con la Mecanógrafa. Esta le refiere cómo se marchó de la

casa del Joven en un día de tormenta en el que había muerto el hijo de la portera, sin hacer caso a las amonestaciones del Joven a que no lo dejase.

En la escena siguiente, Arlequín y el Payaso torturan al Joven impidiéndole el paso en su búsqueda de la Mecanógrafa. Cuando al fin da con ella, ésta, al igual que lo había hecho la Novia con anterioridad, le impone un plazo de cinco años antes de unirse con él.

En el cuadro final, que tiene lugar en la biblioteca del acto primero, la Criada y el Criado comentan la muerte reciente del hijo de la portera. A continuación, el Joven se viste de frac para recibir a los tres Jugadores. Estos le vencen en las cartas y le matan al forzar al Joven a entregarles su as de corazones. En ese instante, aparece momentáneamente un as de corazones iluminado en los anaqueles de la biblioteca. Al expirar el Joven, el reloj da las doce.

De inmediato salta a la vista todo un mosaico de la tradición dramática: la doble huella del auto sacramental y del expresionismo en la ausencia de nombres propios para los personajes, la del romanticismo con su peripecia sentimental, la del expresionismo en el personaje de la Máscara, así como la de la comedia del arte con la presencia de Arlequín.

No hay que olvidar, empero, que nuestro autor asimila y transforma de continuo sus posibles influencias y fuentes literarias. Piénsese en el título de la pieza, que aparece reiterado a lo largo de la misma. Baste para nuestro propósito citar la violenta reacción del Joven ante la pregunta del Viejo durante el primer acto sobre el paradero de la Novia y su padre, con miras a la reunión de los comprometidos:

> *Joven:*
> ¡Nunca! Por ahora no puede ser. Por causas que no son de explicar.
> Hasta que pasen cinco años. (1048)

A primera vista, la situación parece tomada del teatro romántico español; plazos similares ocurren en *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio de Hartzenbusch y en el *Macías* de Larra. Mas Lorca no da explicaciones del porqué de la espera, alejándose así de una tradición objetiva del teatro, ya sea romántica, realista o naturalista, y acercándose, en cambio, al simbolismo y al expresionismo.

La pieza que nos ocupa ofrece la posibilidad de dos configuraciones estructurales básicas de carácter antitético y complementario, si por estructura aludimos a la relación entre observador y lo observado (Hawkes 1977: 17). Dicha estructura residirá entonces a nivel de lo que los formalistas rusos denominan "fábula", en contraposición al "sjuzet" – término ya definido – y directamente dependiente del mismo, ya que se refiere a la concatenación lógica de la acción en la mente del lector o espectador (Elam 1981: 119). En efecto, de considerarse la acción objetivamente, la pieza tendría una estructura lineal, mientras que la interpretación onírica conllevaría necesariamente una estructura circular.

Aunque la obra comienza y termina en la biblioteca puede deslindarse un argumento con un desarrollo lineal, a pesar de los saltos temporales, de los segmentos específicamente oníricos y de la presencia de personajes simbólicos. Así, el Joven

siente cierta ansiedad que comunica al Viejo antes de reunirse con su Novia, una vez cumplido el convenido plazo de los cinco años. La Novia lo rechaza y se fuga con el Jugador de Rugby. Deseoso de tener descendencia, busca a la Mecanógrafa, a quien había desdeñado con anterioridad por inapetencia. Esta impone un nuevo plazo de cinco años, y al final, muere el Joven.

También podemos interpretar esta "leyenda del tiempo", según reza en el subtítulo de la obra, como un sueño, o mejor diríamos una pesadilla del Joven, cuya duración resulta imposible de medirse cronométricamente. De ahí que el primer acto sea atemporal, al ser las seis de la tarde al comienzo y al final del mismo. Con todo, el inicio del primer acto tiene visos de una realidad más objetiva. En él, el Joven, vestido con un pijama azul, símbolo de la actividad onírica, se queda dormido después de haberse marchado el Viejo y – según esta hipótesis – sueña el resto de la obra, animado de un espíritu de zozobra, pues no puede ver o no ha visto a la Novia en cinco años. De ahí la presencia de personajes compuestos y desdoblados, como la Máscara, avatar onírico de la portera, o la Muchacha, reinterpretación pesadillesca de la Mecanógrafa. El temido rechazo representa la gran crisis sentimental que se proyecta sobre otra situación crítica y extrema: la muerte del protagonista. Y al morir éste, implícitamente despierta.

Luego lo onírico poseerá mayor o menor importancia según se considere, respectivamente, esta última estructura o la anterior, mas nunca puede prescindirse de dicha temática por completo.

Strindberg es el primero entre los dramaturgos modernos en concebir una pieza basada íntegramente en una realidad onírica. Me refiero, claro está, a *Un sueño*, obra concluida en 1902 y estrenada en Estocolmo en 1907, vertida al francés por el propio autor, habiendo representado póstumamente esta versión Antonin Artaud en París en 1928 (Chawat 1974: 22-23). Es probable, pues, que Lorca conociera esta obra, sobre todo teniendo en cuenta la fecha de su estreno en París y la rapidez con que las corrientes culturales y literarias viajaban allende los Pririneos. Un cotejo de la obra de Strindberg con la de García Lorca mostraría cómo las diferencias privan sobre las semejanzas – una vez aceptada la filiación onírica de ambas – característica ésta afirmada categóricamente por Strindberg y tan sólo sugerida implícitamente en la obra por nuestro autor.

Uno de los temas más relevantes en *Un sueño* lo constituye el de la espera. Es más, Strindberg pensó inclusive titular esta obra *La espera* (Chawat 1974: 20). Así el Oficial desafía el tiempo con la continua espera de su idolatrada Victoria, año tras año, pero al expresarlos en días, la astronómica cifra resultante reduce la dimensión temporal al absurdo:

> *Oficial:*
> Llevo siete años merodeando y esperando. ¡Siete años! Siete por trescientos sesenta y cinco son dos mil quinientos cincuenta y cinco días.[2]

Aunque de forma distinta, también reduce Lorca al absurdo el tiempo en el primer acto, negándolo.

La puerta en la obra de Strindberg es símbolo de la nada, del vacío que se encuentra tras ella, y que es el verdadero significado de la vida, eco del "leit motiv" de *El rey Lear* de Shakespeare: "Nada viene de la nada", según se constata en la escena siguiente:

> Toda la gente buena, honorable y decente.
> ¡Bravo! La puerta ya está abierta.
>
> *Presidente:*
> ¿Qué hay oculto tras la puerta?
> .....
>
> *Decano de la Facultad de Teología:*
> Nada. Es la clave al enigma del mundo. En el principio Dios creó de la nada cielos y tierra.
>
> *Decano de la Facultad de Filosofía:*
> Nada viene de la nada.
> ..... (Strindberg 1974: 126)

Similarmente, para Lorca la puerta conduce a la muerte; téngase en cuenta al respecto que tanto el Niño como la Gata desaparecen por la puerta de la derecha, acción que equivale a su muerte (1068-69). Recuérdese en este sentido, que Calderón utiliza procedimiento similar en su *Gran teatro del mundo*, donde hay una puerta que es cuna y la otra, sepultura.

Por otra parte, las dos obras presentan el tema de la regresión a la niñez, si consideramos al Niño y al Amigo 2° como desdoblamientos del Joven.

Después del romanticismo alemán, el tema del sueño y del "Doppelgänger" aparecen entrelazados. Strindberg destaca esta doble temática – refiriéndose a sí mismo en tercera persona – al aludir a la intención dramática que anima *Un sueño* y *Camino de Damasco*:

> "... El autor ha querido reproducir la forma disconexa, aunque aparentemente lógica, de un sueño. Todo puede ocurrir; todo es posible y probable. No existen ni el tiempo ni el espacio y sobre una base con tenues visos de realidad, la imaginación entreteje y urde nuevas configuraciones compuestas de recuerdos, experiencias, desbordantes fantasías, absurdos e improvisaciones.
>
> Los personajes están desdoblados, duplicados y multiplicados; se evaporan y cristalizan, se dispersan y convergen. Mas una sola consciencia los anima: la del soñador" (Strindberg 1900: 182-183).

Es decir, que tenemos una estructura solipsista, afín a la de la totalidad onírica en la obra de Lorca.

La intertextualidad lorquiana tendría, pues, un precedente en la obra de Strindberg. De hecho, el autor sueco prodiga este proceder. Baste en este sentido mencionar otras alusiones aparte de la de *El rey Lear*, que acabamos de ver, tales como la de *El holandés errante* de Wagner o la del Don Juan. No obstante, Lorca supera a su antecesor en la intensidad paródica, conforme vimos.

Por otra parte, ambas obras difieren notablemente en su ejecución. Strindberg es más directo, más didáctico, casi sermonea, mientras que Lorca crea una realidad poético-dramática en que los puntos de partida y las fuentes aparecen transmutados; piénsese que la figura del Amigo 1° constituye una variación del mito de don Juan. Por otra parte, Strindberg es mucho más ambicioso en sus metas, al tratar de universalizar metafísicamente el sufrimiento humano mediante un proceso de inducción, analizándolo en diversos personajes, a la vez que satiriza ciertos sectores de la sociedad; baste recordar al respecto sus alusiones a las facultades universitarias y a "la gente honrada y decente". Mientras que Lorca, amén de eludir toda sátira directa, centra la temática en el conflicto del Joven, del cual tiene que partir forzosamente toda interpretación, por muy general que sea. También, aunque ambas obras consideran la frustración y el sufrimiento humanos, en Strindberg éstos cobran cierto valor metafísico y hasta teológico, redimiendo a la humanidad en una visión esquiliana, pues están considerados desde un punto de vista divino; mientras que en García Lorca sólo conducen a la nada, a la muerte, sin que ninguna superestructura divina los revista de dignidad o de una promesa de retribución. Está en este sentido más cerca de un espíritu auténticamente trágico el autor español que el sueco, ya que el doloroso destino del Joven no tiene remisión posible.

En el mosaico de paralelos lorquianos descuella el dramaturgo vanguardista ruso Nikolai Evreinov. Aunque gran parte de su obra fue escrita con anterioridad a la Primera Guerra Mundial y representada en su teatro de Moscú llamado "El espejo deformante" – valga la similaridad con Valle-Inclán – no fue hasta 1920, en que Pirandello presentó la obra de éste titulada *La comedia de la felicidad*, que su fama se extendió, al representarse la misma en varias ciudades europeas y americanas, incluyendo Madrid (Evreinov 1928).

Dos de las obras de Evreinov muestran marcada similitud con *Así que pasen cinco años: El teatro del amor* y *Los bastidores del alma*. Ambas son ilustrativas de la teoría del "monodrama" expuesta por el autor ruso. Según indica este término, la totalidad de la acción ocurre en la mente de un personaje y no representa una realidad objetiva, sino las refracciones en continuo cambio de este "yo" con respecto a sí mismo y a la realidad exterior. *Los bastidores del alma* comienza con la pedante exposición de un profesor que abunda en las teorías de Freud tocantes al id, al ego y al supergo y procede a dividir su "yo" en una serie de componentes: S_1, S_2, S_3. Tan pronto como concluye dicha exposición, se levanta el telón mostrándose un gigantesco corazón pulsátil, ante el cual aparecen los personajes S_1 y S_2 cuya indumentaria y personalidad nos recuerdan al Joven y al Viejo de la obra lorquiana. Sigue a continuación una disputa en que salen a relucir aspectos conflictivos de una misma personalidad; interrum-

pen esta discusión la Imagen No. 1 de la Esposa y la Imagen No. 1 de la Cantante, versiones idealizadas que representan, respectivamente, a la esposa perfecta y a la amante erótica por excelencia. Ambas tratan de atraer a S_2. Resulta victoriosa la Imagen No. 1 de la Cantante, sólo para pedirle dinero a S_2, quien se da cuenta entonces de que la libido sexual es ilusoria y se pega un tiro en el corazón. Simultáneamente, el gigantesco corazón que sirve de fondo a la escena resulta el blanco de una bala de cañón y deja de latir, saliendo un chorro de cintas rojas por el agujero de la bala. En ese preciso instante, un conductor de tren aparece en la escena despertando a S_3, el personaje subconsciente, el cual toma su maleta y sigue su camino (Evreinov 1973).

Las similitudes de la obra anterior con la que nos ocupa son de notar: la presentación de varios aspectos de la personalidad desdoblada en varios personajes, la elusividad del objeto sexual, el cual frustra en mayor medida que la que satisface, el motivo del viaje y el gigantesco corazón que domina el final de ambas obras. Existe, sin embargo, una diferencia fundamental en cuanto a la concepción. La obra de Evreinov constituye una farsa ligera, radiante y breve. Aunque Lorca plantea una situación y una temática casi idénticas, lo hace implícitamente, dejando entrever cruel ironía.

La parodia a la tradición dramática figura, asimismo, en la pieza de Roger Vitrac *Víctor o los niños en el poder*, estrenada en 1928, y considerada como la única obra de teatro surrealista de éxito sostenido (Vitrac 1928: 276, 9-28). Aunque está escrita en prosa, Vitrac intercala, de vez en cuando, sus proios poemas surrealistas con el fin de forzar al público a que cambie continuamente su actitud con respecto al lenguaje. Análoga meta se proponen los diálogos absurdos de Vitrac con sus "non-sequitors" humorísticos que chocan al oído, dado lo inaudito de las combinaciones lingüísticas presentes.

Lorca utiliza una técnica similar a la de Vitrac en la pieza que nos ocupa. Así la mayoría de los personajes que rodean al Joven se expresan en un lenguaje que escapa al sentido de la lógica:

> *Viejo:*
> Sí, hay que recordar hacia mañana (1047).
> .....
> *Criada:*
> ...Mi padre estuvo en el Brasil dos veces y era tan chico que
> cabía en una maleta. Las cosas se olvidan y lo malo queda (1083).

Por otra parte, conviven en *Así que pasen cinco años* vestigios de otras tradiciones dramáticas. Así la escena del Niño y de la Gata posee, al margen de su contenido surrealista, un candor y utilización de canciones populares infantiles que la acercarían a las farsas guiñolescas cultivadas anteriormente por el autor mismo; mientras que el ambiente refinado y cosmopolita de la escena final nos recuerda el ambiente de la alta comedia de salón cultivada, entre otros, por Benavente. Asimismo, incorpora Lorca elementos provenientes de otras artes escénicas. Así la confrontación entre la Máscara y la Mecanógrafa tiene cierto aire operístico que va más allá de la expresión

"¡Oh, qué dulcísimo tormento, amiga mía!" (1116), señalada por la crítica (Allen 1974: 119). Evidentemente, la Máscara es una cantante de ópera, pues nos lo deja entrever al afirmar: "... mientras yo era como una media luna de plata, entre los gemelos y las luces de gas que brillaban bajo la cúpula de la gran ópera de París" (1116). También apuntan hacia esta identidad tanto su frase "Oh mio Dio", tantas veces prodigada en la ópera italiana decimonónica, como las acotaciones escénicas que la presentan vistiendo "un trajo 1900 con larga cola amarillo rabioso, pelo de seda amarillo, cayendo como un manto, [...] lleva sombrero amarillo y todo el pecho sembrado con lentejuelas de oro. El efecto de este personaje debe ser el de una llamarada sobre el fondo de azules lunares y troncos nocturnos. Habla con un leve acento italiano" (1114-5). La impresión de una llamarada recrea la iluminación de gas en los escenarios finiseculares.

En la intertextualidad de *Así que pasen cinco años* podría incluirse *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, pues figura un juego de cartas como punto prominente, asociado con la traición amorosa. Existen también otras similaridades entre el cuento poético de Espronceda y nuestra pieza, tales como la presencia de la muerte y de un ambiente de ensueño, así como el desdoblamiento de la personalidad del protagonista, por cuanto le es dado observar su propia muerte, de la misma manera que, de acuerdo con nuestra hipótesis, el Joven observa su muerte de Niño. Asimismo, presenta Espronceda la clásica escena de la amada abandonada, Elvira, que recuerda a la Ofelia de Shakespeare y a la Margarita de Goethe:

> .....
> Y vedla cuidadosa escoger flores,
> Y las lleva mezcladas en la falda,
> Y, corona nupcial de sus amores,
> Se entretiene en tejer una guirnalda.
>
> (1962: 200)

La pobre Muchacha lorquiana torturada por Arlequín y el Payaso – personajes que por lo común divierten y mueven a risa – al ir en búsqueda de su amado en el fondo del mar aparece vestida "con túnica griega" y "viene saltando con una guirnalda (1109)". La misma constituiría una parodia de la Elvira de Espronceda.

También cultiva Lorca la parodia lingüística. Así, exagera las convenciones del lenguaje romántico con lo que ocurre un desplazamiento del objeto amado, pasando lo que era mero símbolo a ser el objeto mismo del amor, quedando la persona amada en un nivel afectivo inferior:

> *Criada:*
> ...En mi pueblo había un muchacho que subía a la torre de la iglesia para mirar más cerca a la luna, y su novia lo despidió.
>
> *Novia:*
> ¡Hizo bien!

Criada:
Decía que veía en la luna el retrato de su novia.
(1086)

Lo anterior nos permite concluir que si bien Lorca socava en *Así que pasen cinco años* la tradición teatral, al igual que años antes lo hiciera el expresionismo y casi coetáneamente con él el surrealismo, su antiteatro no se limita a reducir al absurdo los convencionalismos y lenguaje sociales, como ocurre con Vitrac, Evreinov y gran parte del teatro expresionista, a excepción de Strindberg. Su parodia es más aguda, feroz, si se quiere, mas precisamente dicha intensidad conjura un sufrimiento que ennoblece al personaje: a la Muchacha, al Niño y, sobre todo, al Joven. Aunque la reacción de éste ante su crisis afectiva es absurda, pues no parte de la pérdida de la Novia, sino de una abstracción, un deseo de paternidad incitado por un Maniquí, no es menos cierto que nos conmueve. Se trata de un ser asexuado y frustrado y este afán de procreación no es sino vano paliativo narcisista. Su inacción se traduce en erosión vital debido a su angustia. Cuando la muerte le sobreviene, se acaba de morir. La metáfora quevedesca cobra aquí un sentido violentamente literal.

Con sus retazos antiteatrales y paródicos ha creado Lorca un auténtico teatro vanguardista, una tragedia moderna. Si lo onírico, lo subconsciente destruye la argamazón lógica característica de la tradición dramática romántica, realista y naturalista, logra forjar aquí un terrible mundo pesadillesco, reverso de las farsas dadaístas y surrealistas y más afín a la psique humana que los sueños de Strindberg, todavía insertos por su ambiente y tono retórico en la tradición simbolista decimonónica. Posee esta tragedia – post-freudiana y post-surrealista – indiscutible contemporaneidad. Tampoco se apoya aquí su autor en la tradición española, como lo hará en su trilogía rural, para cimentar y estructurar la vena trágica. Se trata, pues, de la tragedia del individuo, del ser humano, víctima de sus sueños y del tiempo, del desgaste vital y de la muerte, proyectada en un plano universal de nuestro tiempo.

NOTAS

1 Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1965, p. 1109. Todas las citas del autor están tomadas de esta edición. En lo sucesivo indicaré en paréntesis el número de página.

2 Strindberg (1974: 50). Esta y las demás traducciones del inglés son mías.

BIBLIOGRAFIA

Allen Rupert
1974 *Psyche and Symbolism in the Theater of Federico García Lorca*. Austin, Texas: University of Texas Press.

Chawat, Jacques
1974 "Introduction" to August Strindberg, *A Dream Play*. Chicago: Avon Books.

Elam, Keir
1981 *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres y Nueva York: Methuen.

Espronceda, José de
1962 *Poesías y El estudiante de Salamanca*. Madrid: Espasa-Calpe.

Evreinov, Nikolai
1928 *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*. Madrid.
1973 *Life as Theater*. Ann Arbor, Michigan: Ardis.

García Lorca, Federico
1965 *Obras completas*. Madrid Aguilar.

Hawkes, Terence
1977 *Structuralism and Semiotics*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Strindberg, August
1974 *A Dream Play*. Chicago: Avon Books.
1900 "Notes to a Dream Play". En Toby Cole (ed.): *Playwrights and Playwriting*, Nueva York: Hills and Wang.

Vitrac, Roger
1928 *Victor ou les enfants au pouvoir*. L' Avant-Scène. París.