Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 14 (1988)

Artikel: Apostillas a "Así que pasen cinco años"

Autor: Ramírez Molas, Pedro

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-258731

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

APOSTILLAS A *ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS*

Tratándose de una obra tan importante en la evolución del teatro lorquiano, parece raro que *Así que pasen cinco años* no haya despertado mayor interés entre los directores escénicos. Las representaciones de la pieza han sido muy escasas, tanto en su versión original como en traducciones. Cierto es que su mismo autor la calificaba de «imposible» o de «irrepresentable», pero no es menos cierto que pocos meses antes de morir estaba trabajando activamente para ponerla en escena. Entretanto la bibliografía sobre la obra, sin llegar a la exuberancia, ha ido creciendo y nos ha deparado algunos estudios fundamentales[1] cuando no se ha extraviado por vericuetos analíticos[2]. Nos vamos acercando, por tanto, a una mejor comprensión de esta «leyenda del tiempo». Su lectura es siempre sabrosa y suscita la impresión de una enorme potencia dramática que no hemos sabido calibrar justamente. Sería deseable, pues, que se nos diera más a menudo la oportunidad de pasar de lectores a espectadores.

Supongo que el montaje es difícil. Para mí, futuro espectador, las dificultades ya empiezan antes de que se levante el telón, por lo insólito del título. En efecto, todas las demás obras dramáticas de García Lorca, acabadas, inconclusas o meramente proyectadas por el autor, llevan un título-respuesta, un índice de contenido. A la pregunta «¿de qué trata tal o cual farsa, tragedia o comedia?», el título nos responde siempre con un nombre sustantivo: *El maleficio de la mariposa, La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón, Lola la comedianta, Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, Mariana Pineda, El paseo de Buster Keaton, La doncella, el marinero y el estudiante, Quimera, La zapatera prodigiosa, Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, El público, Retablillo de don Cristóbal, Bodas de sangre, Yerma, Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, La casa de*

Bernarda Alba, Los sueños de mi prima Aurelia[3]; y también *Diego Corrientes, Ampliación fotográfica, Drama fotográfico, Rosa mudable, Posada, Dragón, La destrucción de Sodoma, La bola negra, Casa de maternidad*[4]. Incluso la obra fragmentaria que se había quedado sin título ha recibido póstumamente un título sustantivo: *Comedia sin título. Así que pasen cinco años* es la única excepción. Su título es una mera oración subordinada adverbial en suspenso, sin verbo principal. No sólo no responde a ninguna pregunta, sino que la plantea: «Así que pasen cinco años, ¿qué?»[5]. Entendido así el título como una pregunta, la expectativa del lector o del espectador postula una respuesta que debería darnos la obra misma, en su totalidad o en su desenlace. En efecto será así, a condición de renunciar al afán de interpretación lógica de su «argumento» y a condición de obedecer a la cohesión poética, dramática de su fábula.

Una nueva dificultad, igualmente anterior a la subida del telón, la plantea el subtítulo «Leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros». En primer lugar, porque el término «leyenda» es ajeno a la nomenclatura de las piezas dramáticas[6]. Probablemente el autor quiso señalar con él el tratamiento poético del tema. Pero en segundo lugar el subtítulo es algo desconcertante por la mención de «cinco cuadros», cuando en realidad sólo el tercer acto está dividido en dos cuadros, mientras que el primer acto y el segundo no tienen indicación explícita de semejante división. Serían en total, pues, cuatro cuadros y no cinco. Ahora bien, aunque el autor no lo haga constar, el primer acto puede considerarse dividido también en dos cuadros: el de la escena de la biblioteca con el Joven, el Viejo y los dos Amigos, y el de la escena llamémosla utópica o de pre-tumba entre el Niño y el Gato muertos, que interrumpe el primer cuadro. Es de suponer, admitiéndolo así, que la obra queda estructurada como sigue:

Acto primero:	Cuadro primero, primera parte.
	Cuadro segundo.
	Cuadro primero, segunda parte.
Acto segundo:	Un solo cuadro.
Acto tercero:	Cuadro primero.
	Cuadro segundo.

Serían entonces cinco cuadros, tal como indica el subtítulo puesto por el autor.

Las inseguridades en el establecimiento del texto afectan a veces a cuestiones de detalle, pero en algún punto son de importancia fundamental. Debemos reconocer que García Lorca no nos dejó una versión absolutamente definitiva de *Así que pasen cinco años*: en la copia mecanográfica que sirvió a Pura Ucelay para los ensayos de junio y julio de 1936 en el Club Anfistora, el mismo poeta introdujo correcciones a mano, lo cual muy bien puede ser indicio de que el texto iba cobrando forma a medida que el autor podía comprobar su eficacia escénica. Esta es la copia que viene sirviendo de base para la versión de la obra en la edición preparada por Arturo del Hoyo[7], pero en algunas ocasiones esta edición recurre a las variantes de la que prologó Guillermo de Torre para la Editorial Losada[8].

Ya la primera frase del acto primero da testimonio de la vacilación textual: «No *me* sorprende», leemos ahora en la 22ª edición de la de Arturo del Hoyo, la «edición del cincuentenario», cuando en las versiones anteriores se leía: «No *se* sorprende»[9], lección que conjeturo preferible.

Prescindiendo de algunas evidentes erratas de imprenta[10], hay que suponer que en las copias del manuscrito se han introducido algunas corruptelas que hoy campean en todas las ediciones. Tengo por tal la lectura «pero» en esta réplica del Amigo 2º al final del acto primero:

> Va a caer un aguacero..., pero aguacero bonito el que cayó el año pasado. Había tan poca luz, que se me pusieron las manos amarillas.

La conjetura «Para aguacero bonito», no documentada en el aparato crítico de las *Obras Completas*, me parece muy plausible.

En la misma escena, la puntuación de otra réplica del Amigo 2º compromete innecesariamente el sentido:

> Cuando yo tenía cinco años..., no, cuando yo tenía dos..., miento, uno, un año tan solo. Es hermoso, ¿ verdad?; un año cogí una de estas mujercillas de la lluvia y la tuve dos días en una pecera.

Cuánto más fácil resultaría este pasaje si marcáramos el inciso con paréntesis:

> Cuando yo tenía cinco años..., no, cuando yo tenía dos..., miento, uno, un año tan solo (es hermoso, ¿ verdad? ¡ un año!), cogí una de estas mujercillas de la lluvia y la tuve dos días en una pecera.

Algún desliz parece deberse a inadvertencia del autor, como sucede con la acotación escénica «Empieza a llover», que todas las ediciones repiten con escaso intervalo al final del primer acto[11]. Otras veces es difícil asegurar si una aparente incongruencia es atribuible a un descuido de García Lorca o si estamos ante una variación deliberada: el Viejo, por ejemplo, trata de usted al Joven en el primer acto y pasa a tutearlo en el segundo y tercero. Y, aunque nos cueste creerlo, la luz de la luna crece en el segundo acto precisamente cuando empieza el eclipse[12]. Más adelante hay alguna acotación escénica demasiado vaga, por ejemplo al principio del tercer acto:

> Desde este momento se oyen en el fondo *durante todo el acto*, y con medidos intervalos, unas lejanas trompas graves de caza[13].

Presumimos que la acotación se refiere solo al cuadro primero, que se desarrolla en el bosque, pero no tiene sentido en el segundo, que nos devuelve a la biblioteca del primer acto.

El problema textual de mayor trascendencia es el que se plantea en la escena final de la pieza, de la que existen dos versiones muy divergentes. Para mayor claridad reproduzco aquí el texto más extenso, en el que coinciden la edición de Losada y la de Aguilar[14]:

> JOVEN (*Agonizante*). Lo he perdido todo.
> ECO. Lo he perdido todo.
> JOVEN. Mi amor...
> ECO. Amor.
> JOVEN (*En el sofá*). Juan.
> ECO. Juan.
> JOVEN. ¿ No hay...?
> ECO. No hay...
> SEGUNDO ECO (*Más lejano*). ¿ No hay...?
> JOVEN. ¿ Ningún hombre aquí?
> ECO. Aquí...
> SEGUNDO ECO. Aquí...
> (*EL JOVEN muere. Aparece el CRIADO con un candelabro encendido. El reloj da las doce. Telón.*)

Ahora bien, en este pasaje la edición de Aguilar se ha apartado de su texto básico, que termina después de las palabras «Mi amor...» pronunciadas por el Joven:

> Y con estas palabras termina el texto del Club Anfistora que iba a servir para estrenar la obra, y que lleva correcciones manuscritas del propio Federico. Sin embargo, no nos hemos determinado a suprimir el final de la obra, tal como aparece en el texto de la ed. Losada y hemos repetido en el cuerpo de la nuestra[15].

Esta nota editorial de Aguilar no aclara si la supresión final en el texto del Club Anfistora se produjo por una tachadura de mano de García Lorca o si las últimas líneas faltan del todo (¿ acaso porque se perdió la última hoja de la copia mecanografiada o del manuscrito lorquiano del que esta se deriva?). Es una cuestión que nosotros no podemos zanjar[16]. Lo cierto es que, si la supresión final corresponde a la intención del autor, desaparecen de la obra el Segundo Eco, las doce campanadas del reloj y la entrada en escena del Criado con un candelabro encendido. De la muerte del Joven no podemos dudar, puesto que ya antes de la supresión se nos dice que el Joven está agonizante. Las consecuencias de esta disparidad de variantes son de importancia para la interpretación global de la obra, como veremos enseguida.

Son muchos los intérpretes de *Así que pasen cinco años* que entienden la obra como «monólogo interno» de un solo personaje que piensa y habla:

> Por eso no hay ni siquiera diálogo. El personaje único resume el drama entero. Se interroga a sí mismo. Por tanto, monologa. El coloquio es virtual. El aparente diálogo es la forma que adquiere el monólogo interno que ha suscitado una obsesión del protagonista[17].

Para algunos, además, la «leyenda del tiempo» es un drama que transcurre en un solo instante:

> El tiempo no transcurre en este drama. Cuando empieza, un reloj da las seis. Otras seis campanadas se oyen al terminar el primer acto. O sea, lo acaecido lo fue al margen del tiempo.
> [...]
> Cuando termina el drama, en vez de seis suenan doce campanadas. Lo mismo da. Como interviene el eco, resulta que las doce son las seis. Todo ha sucedido en una exhalación[18].

Pienso que esta doble reducción del drama a un solo personaje y a un solo instante es una racionalización excesiva del intérprete, quizá con la inconsciente finalidad de exorcizar el

espíritu del superrealismo. Si se trasladara la acción a la febril conciencia de un moribundo delirante, recuperarían su sentido cabal todos los datos que de otro modo suponen una transgresión de la lógica y de la lineal sucesión del tiempo: esta parece ser la premisa de dicha interpretación, que reintegraría *Así que pasen cinco años* a un terreno perfectamente realista. La argumentación tiene, sin embargo, sus puntos flacos que le restan credibilidad. En primer lugar, el juego de ecos para reducir las doce campanadas a seis sólo funciona si escatimamos el Segundo Eco (con éste resultaría que las doce son las cuatro). En segundo lugar, el autor no escribió «el reloj da las seis y el eco las repite», sino: «El reloj da las doce.» Pero aun admitiendo que la supresión de este pasaje final fuera obra de García Lorca, la instantaneidad de los acontecimientos sólo es plenamente aludida en el primer acto, que queda en efecto enmarcado por la repetición de las seis campanadas. Los dos actos restantes se inscriben en un progresivo avance de la hora hacia el anochecer y hacia la medianoche, sin que ello quiera decir que la duración de la acción fuese de seis horas. Son seis horas de un «día dramático» en el que pasan cinco años de zigzagueante avance y retroceso. No olvidemos que el autor gustaba de organizar la acción en una aparente unidad de tiempo: así lo hizo en *Doña Rosita*, obra en que los años vuelan mientras el drama adelanta apaciblemente de la mañana a la noche entre el primer acto y el tercero; algo comparable podríamos observar en *La casa de Bernarda Alba*, donde la mañana del primer acto y la noche del tercero tienen que estar a varios días o semanas de distancia.

Si la instantaneidad de los tres actos de *Así que pasen cinco años* es más que dudosa, no es menos problemática la reducción de todos los personajes a uno solo. Concedido que en el primer acto la personalidad del Joven se desdobla en sus tres proyecciones temporales: el Viejo incorpora la proyección de futuro, de «recuerdo» hacia mañana y anulación del presente por el incesante aplazamiento; el Amigo 1º vive la fugacidad del instante presente sin atender a lo pasado o a lo por venir; y el Amigo 2º proyecta la existencia hacia el pretérito, aguas arriba en el río del tiempo, desde el mar hacia el manantial. Concedido que los personajes femeninos pueden tener el estatuto de evocaciones en la memoria del Joven, que se organizan además guardando cierta correlación, no del todo exacta, con

los personajes masculinos (Joven y Mecanógrafa, Viejo y Portera o Máscara Amarilla, Amigo 1º y Novia, Amigo 2º y Muchacha). Pero su aparición evocativa no les resta consistencia dramática, son ellas mismas y no viven de prestado. Por más que el Joven del primer acto pueda estar soñando:

> JOVEN. ¡ Pienso tanto...!
> VIEJO. Sueña tanto.
> JOVEN. ¿ Cómo?
> VIEJO. Piensa tanto que...

la Novia se resiste a tal identificación de sueño y pensamiento, no puede aceptar un amor que sea puro producto onírico (acto segundo):

> NOVIA. Déjame. Todo lo podías haber dicho menos la palabra sueño. Aquí no se sueña. Yo no quiero soñar...

Hay, desde luego, otros personajes cuya entidad puede ser oníricamente proyectada: el Niño y el Gato muertos y el Maniquí pertenecen a este grupo. En cuanto al Jugador de Rugby y el Padre, que parecen arrancados del *Perlimplín* y de los *Títeres de cachiporra*, actúan y configuran realmente la acción contra la voluntad del Joven, aunque su nivel de realidad no quede del todo preciso.

Ahora bien, me parecen ya irreductibles a entidad onírica o a evocación los tres sirvientes: el criado Juan (único personaje que recibe nombre propio) y las dos criadas. Su quehacer no se limita al consabido ceremonial cotidiano de abrir y cerrar ventanas, servir vasos de agua y encender y apagar luces, sino que asumen además la tradicional función dramática que el teatro clásico asignaba a los criados: la exposición narrativa para informar al espectador de lo que no ha ocurrido en escena. Por la Criada de la Novia se nos dice al principio del segundo acto que el Joven acaba de llegar después de esperar cinco años, y por el diálogo entre Juan y la Criada del Joven nos enteramos de que el Niño que ha muerto es hijo de la portera, y que ésta había sido una gran señora y había vivido mucho tiempo con un conde italiano riquísimo. Por lo demás es un indicio claro de que la realidad de los criados no es onírica el hecho de que, *después* de la muerte del Joven, en la citada escena final Juan siga evolucionando en la biblioteca con su candelabro encendido.

Dejemos de lado en este contexto el estatuto ontológico de los tres personajes míticos que encarnan a las Parcas al final de la obra: reales o irreales, son los instrumentos de una muerte real y no soñada. Pero nos interesa más la configuración poética de *Así que pasen cinco años* mediante dos personajes que mucho nos recuerdan a los duendes perlimplinescos y a los martinicos o mosquitos de los cristobicas, además de funcionar como mensajeros de la muerte en el bosque nocturno del tercer acto: el Arlequín y el Payaso. Los dos intervienen positivamente en la acción dramática, encargándose de demostrar al Joven que su vida ha entrado en el callejón sin salida de la muerte. Pero por otra parte su actuación rebasa también los límites de la acción dramática: en el breve pasaje lírico del comienzo del tercer acto, el Arlequín no tiene la función de un personaje, sino más bien la del coro de la tragedia griega, comentando y ponderando los hechos del drama; y por su parte el Payaso llega a romper la ilusión escénica, en estas dos ráfagas irónicas en que se dirige *al público* para saludarlo («¡ Buenas noches!», «¡ Buenos días!»[19]).

Con ello creo que hay suficientes motivos para sospechar que, aunque la presencia del Joven puede dar una modulación evocativa u onírica a lo que acontece en la escena, hay en *Así que pase cinco años* situaciones y personajes que hacen que la «leyenda del tiempo» desborde los sueños y las evocaciones del protagonista. La pieza, en suma, no se deja condensar en un monodrama ni en un drama instantáneo.

La intertextualidad puede haber contribuido a esta interpretación forzada de la obra de García Lorca. Pienso en una posible interferencia ejercida por el deslumbrante relato de Jorge Luis Borges, *El milagro secreto*, escrito en 1943, doce años más tarde que la primera redacción de *Así que pasen cinco años*[20]. No cabe duda de que Borges había leído esta pieza en la edición que su cuñado Guillermo de Torre publicó por primera vez en Buenos Aires en 1938. Y es muy posible que el tema de la instantaneidad del primer acto lorquiano sugiriera a Borges el de su propio relato:

> Ocupado su país por los alemanes, un judío checo es condenado a muerte. La víspera de su fusilamiento el sentenciado pide a Dios un año de vida para poder terminar un drama que estaba escribiendo. Este plazo le es concedido «fuera del tiempo», en el preciso instante de su muerte.

La materia lorquiana del relato se encuentra sobre todo en el asunto del drama que el judío checo compone en el momento de su ejecución: en este drama, entre el primero y el tercer acto el tiempo no transcurre; en la primera escena del primer acto un reloj da las siete, y el mismo reloj da las siete hacia el final del tercer acto. Toda la acción se ha desarrollado instantáneamente en la delirante conciencia del protagonista. En definitiva, Borges habría inventado (no escrito) un drama que llevaría a su más radical consecuencia el tema presentado por García Lorca en el primer acto de la «leyenda del tiempo». El monodrama instantáneo sería una ficción de Borges, y hacia ella habría que encaminar las críticas que practican la reducción abusiva del tema de *Así que pasen cinco años.*

Nos hemos referido al comienzo del acto tercero, donde el Arlequín comenta y pondera, a modo de un coro de tragedia, la acción de *Así que pasen cinco años.* Efectivamente este pasaje contiene la suma y el compendio de la «leyenda del tiempo», en un remanso lírico de enorme densidad. Son cuatro estrofas de rigurosa estructura paralelística, tanto en sus versos de romance como en los de arte mayor (casi todos endecasílabos) que forman los estribillos. Los paralelismos del texto se apoyan además en el movimiento de las caretas que el Arlequín se pone o se quita para recitar o cantar los estribillos, y la misma expresión de estas caretas subraya el vaivén de las oposiciones: vigilia y sueño, alegría y tristeza, vida y muerte asoman visualmente en la «alegrísima expresión» o la «expresión dormida» de las caretas. El romance avanza en un torbellino de entrecruzamientos quiásticos. En la primera estrofa, las semillas que no germinan en el corazón yermo del sueño nos remiten a la paternidad frustrada del Joven, a la frustrada maternidad del Maniquí. Son años que transcurren hacia la vejez, del alba a la noche, derrotero inexorable que el sueño seguirá por el mar del tiempo, flotando sobre él como un velero:

El sueño va sobre el tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del sueño.

En la segunda estrofa es el tiempo el que, hundido hasta los cabellos, surca las aguas del sueño en la incertidumbre de una trayectoria de avances y retrocesos, hacia el futuro o hacia el

pasado, mañana y ayer nutridos por las flores del duelo. Porque la muerte acecha por doquier, en el pozo en el que caeremos así que pasen cinco años o en la huida retrógrada del que se propone regresar al manantial:

El tiempo va sobre el sueño
hundido hasta los cabellos.
Ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo.

En la tercera estrofa el movimiento del tiempo y del sueño se aquieta en la inmovilidad estatuaria de su abrazo. Unidos sueño y tiempo en la inminencia de la muerte, el dolor aúna en el presente lo pretérito y lo por venir, se entrecruzan el gemido del Niño y la queja silenciosa del Viejo:

Sobre la misma columna,
abrazados sueño y tiempo,
cruza el gemido del niño
la lengua rota del viejo.

Y en esta final coincidencia de los opuestos, los estribillos iniciales:

¡ Ay, cómo canta el alba, cómo canta!
¡ Qué témpanos de hielo azul levanta!

que seguía a la primera estrofa, y el que cerraba la segunda:

¡ Ay, cómo canta la noche, cómo canta!
¡ Qué espesura de anémonas levanta!

completan la serie de quiasmos permutando sus versos: el canto del alba levantará las anémonas nocturnas, y el de la noche los témpanos de hielo de la mañana.

La estrofa final (omitida en la edición de Losada) imagina al tiempo como una llanura en la que el sueño erige sus muros fingidos, fantasmagorías de muerte que impone su ley (como el «blanco muro de España» pocos años después en el *Llanto*, como el «muro cano» en el *Cántico* de Guillén), mientras la fantasmagoría del tiempo finge otro punto final en el que se muere «siendo ayer»:

Y si el sueño finge muros
en la llanura del tiempo,
el tiempo le hace creer
que nace en aquel momento.

Sólo después de este pasaje lírico se reanuda la acción de *Así que pasen cinco años*. El romance del Arlequín queda, pues, al margen de la trama de la «leyenda del tiempo», no para adornarla, acaso como la «Corrida de Ronda» en *Mariana Pineda*, sino para condensar en sus versos toda una exégesis poética del drama.

La urdimbre de reminiscencias, anticipaciones y repeticiones es a veces muy patente, aun para el espectador que no hubiera leído previamente la obra. Así, la simultaneidad de lo que acontece durante el primer acto en la biblioteca queda ilustrada no sólo por las seis campanadas del reloj que se repiten, sino también por los truenos lejanos o más cercanos que retumban en el primer cuadro y en el que hemos llamado cuadro segundo (truenos lejanos y «lejísimos»)[21].

Por supuesto las repeticiones no siempre deben apuntar a una simultaneidad. A veces son un mero índice de correlaciones temáticas. La voz de la portera fuera de escena en el primer acto («¡ Mi hijo! ¡ Mi hijo!»), la exclamación del Maniquí en el segundo («Mi hijo. Quiero a mi hijo») y la mendicante lamentación de la Máscara en el tercero,

> ¿ No tienes un pedacito de pan para mí? ¿ No tienes un pedacito de pan para mi hijo? ¿ para el hijo que el conde Arturo dejó morir en la escarcha?

tienen el valor de un *Leitmotiv*, subrayado por los gemidos de un niño, que se oyen fuera de la escena o de los que se habla en escena[22].

Hay otros elementos repetitivos que no deben de ser coincidencias casuales, aunque el autor no los utilice con una finalidad manifiesta, pero sí con una congruencia poética «subliminal»: si el Gato muerto sale a escena con dos enormes manchas rojas de sangre en el pechito blanco gris y en la cabeza, el Viejo, que en el acto segundo acusa al Joven de haberle herido, aparece en el tercero con un gran pañuelo en la mano, manchado de sangre, que lleva a su pecho y a su cara[23]. Casi es de suponer que el autor aludía con ello a la fatal comunidad de la muerte.

Otras veces percibimos una situación o una réplica como desgajada de su contexto, y sólo más adelante podremos comprobar que se trataba de una anticipación, unívoca o no. El

Joven, en el primer acto, desatiende a la fastidiosa conversacíon del Amigo 1º para pensar, ensimismado: «Entonces yo subiré la escalera.» La frase se identificará más tarde como un «recuerdo hacia adelante», referido a la escena del Joven en casa de la Novia («ustedes me perdonen, pero de correr, de subir la escalera, estoy agitado»); o quizá referido también al cuadro primero del tercer acto, cuando, siguiendo a la Mecanógrafa, el Joven «empieza a subir lentamente la escalera»[24].

Hay otras referencias mutuas entre situaciones distantes que posiblemente deban más al celo interpretativo del lector cómplice que a la intención expresa del autor, pero no podemos menos de sospechar que el vaso de agua que el Viejo ofrece al Joven sin que éste se lo haya pedido, bien pudiera ser otro recuerdo anticipado del que el desfallecido protagonista pedirá al Criado en el cuadro segundo del último acto[25]. Y con ciertas cautelas podríamos presumir que no queda aislada en la trama la alusión del Niño muerto al «juego de la cabra»[26]:

NIÑO. ... y después a la iglesia con los niños a jugar a la cabra.
GATA. ¿Qué es la cabra?
NIÑO. Era mamar los clavos de la puerta.
GATA. ¿Y eran buenos?
NIÑO. ¡No, Gata! Como chupar monedas.

¿No serán estos clavos de la puerta de la iglesia las flores de acero a que se refiere el Payaso en el tercer acto?[27]

A representar.
Un niño pequeño
que quiere cambiar
en flores de acero
su trozo de pan.

Las vinculaciones intertextuales no se limitan, desde luego, a las versiones más o menos definitivas que de *Así que pasen cinco años* nos han llegado. Toda la obra de García Lorca se nos antoja un solo libro, un solo gran libro que podemos hojear al derecho y al revés con la impresión de hallarnos en un mundo familiar donde en cualquier momento puede asomar el *déjà vu* de un personaje conocido, de una situación que vuelve a presentársenos, de una racha lírica que nos parece haber escuchado ya. De vez en cuando se trata realmente de

préstamos que el poeta toma de su producción previa. Gibson nos llama la atención sobre uno de ellos[28]. Se trata de la cancioncilla de la mujer de agua, que el Amigo 2º cita y repite al final del primer acto. El poeta la había escrito en realidad diez años antes, y formaba parte de una *suite* que bajo el título «El regreso» había dedicado a Luis Buñuel:

Yo vuelvo
por mis alas.

¡ Dejadme volver!
¡ Quiero morime siendo
amanecer!
¡ Quiero morirme siendo
ayer!

Yo vuelvo
por mis alas.

¡ Dejadme retornar!
Quiero morirme siendo
manantial.
Quiero morirme fuera
de la mar.

En esta *suite* lorquiana[29], fechada el 6 de agosto de 1921, la sucesión de asonancias suscitada por los sinónimos «volver» y «retornar» produce dos estrofas compactas, en *e* y en *a*. En la utilización escénica de la misma *suite*, que el Amigo 2º recita íntegra dos veces, se han introducido ligeras variantes, como la repetición de «volver» en vez de «retornar» en la segunda estrofa, que desde luego no mejoran la versión inicial. Sólo al repetir el poemilla volvemos a hallar la asonancia propia de la primera versión (con la variante «tornar» por «retornar»)[30].

También los fragmentos o proyectos desechados por García Lorca permiten rastrear con varios años de antelación ciertos elementos temáticos o determinados rasgos de algunos personajes que no llegan a cristalizar hasta que se escribe *Así que pasen cinco años*. La publicación del *Teatro inconcluso* ha permitido comprobar a Marie Laffranque que el proyectado *Diego Corrientes*, de 1926, adelanta un aspecto esencial, «la atmósfera soñada de ecos y reflejos, los grises y azules mezclados de blanco con alguna mancha de sangre lejana, el tiempo parado o confuso, la muerte desde el principio representada

y presente en la impotencia del protagonista»[31]. En otro fragmento de esta época, *Posada*, queda ya simbolizado el conflicto del indeciso Joven de *Así que pasen cinco años*[32]. En el reparto de otros proyectos asoman ya el Niño muerto y el Jugador de Rugby[33].

Pero la interpretación de una obra no puede agotarse en el estudio de su genealogía. También sus proyecciones hacia otros géneros literarios e incluso hacia otras lenguas nos interesan. En este contexto merece la pena recordar que en Suiza (donde las representaciones de *Así que pasen cinco años* no han menudeado) se ha escrito un notable capítulo de la historia de la recepción de la obra. Me refiero a la densa novela de Herbert Meier, *Ende September*[34]. En la ciudad de S., que poco a poco identificaremos como Solothurn, el novelista sitúa una imaginaria representación de la «leyenda del tiempo». El Joven ha sido encarnado por un actor que morirá pocas horas después, en la soledad del teatro cerrado. La repetición del desenlace lorquiano va precedida por la reelaboración narrativa paralela: en la agonía delirante el protagonista recuerda hacia el inminente mañana de su muerte, al mismo tiempo que evoca los cinco años pasados desde su encuentro amoroso. En esta atmósfera lorquiana de pijamas azules, maniquís sin cabeza y sin manos, maletas de la biblioteca y vasos de agua servidos por el Criado, el Arlequín y el Payaso repiten jirones del acto tercero y la memoria del protagonista reorganiza para el lector la historia de una vida pretérita. Aunque el relato tiene su propia trama del todo independiente del asunto lorquiano, la entrelaza con éste de tal forma que la «leyenda» siempre está presente en nuestra lectura. Por ello, si es de lamentar que *Así que pasen cinco años* no se represente más a menudo, también lo es que *Ende September* lleve casi treinta años fuera del alcance del lector de habla española.

Pedro Ramírez Molas
Universidad de Friburgo (Suiza)

NOTAS

[1] Sigue siendo imprescindible el estudio de Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 322-333. Muy valiosa es la reciente publicación de Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1986, especialmente pp. 245-274.

[2] Diré el pecado y callaré el nombre de los pecadores: en recientes cuadernos de homenaje al poeta se puede leer que *Así que pasen cinco años* «es una fantasía/ recuerdo/pesadilla homosexual», y que el Amigo Segundo es «un tipo afeminado» de «sexualidad andrógina» (y eso porque el autor dice que «de no ser posible que este papel lo haga un actor muy joven, lo hará una muchacha»).

[3] He enumerado aquí los títulos recogidos en: Federico García Lorca, *Obras Completas*, 3 vol., Madrid, Aguilar, [22]1986 («Edición del cincuentenario»), tomo II.

[4] Son los fragmentos recogidos por Marie Laffranque en: Federico García Lorca, *Teatro inconcluso*, Granada, 1987. En este mismo volumen, pp. 344-345, se reproduce una lista manuscrita de otros proyectos lorquianos. Todos sus títulos son igualmente substantivos: *La Quimera, El sabor de la sangre, El miedo del mar, El hombre y la jaca, La hermosa, La piedra oscura, Casa de maternidad, Carne de cañón, Los rincones oscuros, Las monjas de Granada.*

[5] Así titula Eugenio F. Granell su estudio de la obra publicado en el volumen colectivo *Federico García Lorca*, ed. por Ildefonso-Manuel Gil, Col. «El Escritor y la Crítica», Madrid, Taurus, [3]1980, pp. 357-370.

[6] Fundándose en declaraciones de García Lorca en entrevistas periodísticas, Marie Laffranque prefiere hablar de «misterio» del tiempo. Véase su edición citada en nota 4 (pp. 29, 30 y 32), y sobre todo: Federico García Lorca, *El Público y Comedia sin título*, ed. por R. Martínez Nadal y M. Laffranque, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 294-299.

[7] He utilizado su 22ª edición, que cito en nota 3. He tenido en cuenta otras ediciones, entre ellas la de E. F. Granell: Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años. Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Taurus, [2]1981.

[8] La he compulsado en: Federico García Lorca, *Cinco farsas breves, seguidas de Así que pasen cinco años*, Buenos Aires, Losada, [4]1975.

[9] Subrayados míos. La errata de imprenta, si lo es, puede datar de hace muchos años, puesto que el traductor al alemán escribía ya en 1954: «Das überrascht mich nicht.» Véase Federico García Lorca, *Die dramatischen Dichtungen*, Deutsch von Enrique Beck, Wiesbaden, Insel Verlag, 13.-17. Tausend, 1975, p. 163.

[10] En *Obras Completas*, ed. cit. en nota 3 (que a partir de ahora abrevio con la sigla *OC*), vol. II, p. 506, se lee equivocadamente: «La última vez que la vi podía mirarla muy de cerca.» La lección correcta es la de las ediciones anteriores: «La última vez que la vi no podía mirarla muy de cerca.»

[11] *OC*, vol. II, pp. 530 y 531. Poco después (pp. 539 y 544), la Novia «enciende las luces de los ángeles» y, sin que éstas se hayan apagado, al entrar el Joven «se encienden todas las luces de la escena y los ramos de bombillas que llevan los ángeles en la mano».

[12] *OC*, vol. II, p. 551. No excluyo que la contradicción sea deliberada.

[13] Subrayado nuestro. *OC*, vol. II, p. 561.

[14] Cito según *OC*, vol. II, pp. 595-596.

[15] *OC*, vol. II, «Notas al texto» en p. 1214.

[16] Es de esperar que aporte alguna luz al problema una futura edición de la obra con la fiabilidad a que nos tiene habituados la excelente serie de 14 volúmenes de *Obras de Federico García Lorca*, ed. preparada por Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981ss. Una edición crítica no podrá prescindir, naturalmente, de: Federico García Lorca, *Autógrafos, III. Facsímil de «Así que pasen cinco años»*, ed. por Rafael Martínez Nadal, Oxford, The Dolphin Book, 1979.

[17] Eugenio F. Granell, op. cit. en nota 5, p. 359. *Así que pasen cinco años* es un «drama interior», «monodrama» o «drama unipersonal» (Alfredo de la Guardia); un «monólogo» cuya acción sucede en el amorfo pensamiento del Joven, que sería la única persona real de la pieza (Robert Lima); un «day-dream» cuya acción «ocurre en la mente del Joven» (R. G. Knight). Citados los tres últimos por Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español, Siglo XX*, Madrid, Cátedra, [2]1975, pp. 188-189.

[18] Granell, op. cit., pp. 367 y 368.

[19] *OC*, vol. II, pp. 564 y 566.

[20] He utilizado la edición: Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, [14]1971, pp. 159-167. De este «año instantáneo» me he ocupado en *Tiempo y narración*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 48-51.

[21] *OC*, vol. II, pp. 513-514 y 518-520.

[22] «Se oye un gemido largo» (*OC*, vol. II, p. 503), «oigo ya el gemido de un niño que me persigue» (ibid., p. 548), «se oye un gemido» (ibid., p. 551), «el gemido del niño» (ibid., p. 561).

[23] Ibid., pp. 514, 558 y 577.

[24] Ibid., pp. 511, 545 y 576.

[25] Ibid., pp. 505 y 584.

[26] Es un recuerdo de infancia de Federico. Ibid., p. 518.

[27] Ibid., p. 566.

[28] Ian Gibson, *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 149-150.

[29] *OC*, vol. I, p. 743. Y pensar que tres años más tarde dispondría Alberti: «Si mi voz muriera en tierra, llevadla al nivel del mar...»

[30] *OC*, vol. II, pp. 527-531.

[31] Op. cit. en nota 4, p. 24.

[32] Ibid., pp. 30 y 32.

[33] Ibid., pp. 38 y 47. Se trata de *Drama fotográfico* y de *Dragón*, respectivamente.

[34] Einsiedeln, Benziger, 1959.