

## *La inactualidad y el eco en* **Así que pasen cinco años**

Alicia CASADO VEGAS

Sí, la inactualidad. Vivir una vida  
de después o de nunca, agua de este desierto.

(J. R. Jiménez)

### RESUMEN

Los personajes de *Así que pasen cinco años* se dividen finalmente en dos categorías, la de lo Actual y la de lo Inactual que se corresponderían con las parejas Realidad y Deseo, Vivir y Esperar, Hacer y Soñar... La aparente ruptura de esta ley binaria que muestran los personajes del acto I que se han venido clasificando como representantes del Presente, Pasado y Futuro queda pues resuelta a la luz de esta nueva caracterización, por la que el Joven, el Viejo y el Amigo 2 se opondrían como personajes inactuales al Amigo I, fiel exponente de la Actualidad.

Narciso y Eco (evocadores de la ansiedad, la frustración y el amor imposible) comparten la idea del desdoblamiento y de la inasibilidad. La maestría de Lorca hace que la influencia del mito adquiera a su vez una dimensión de carácter formal que lleva a Edward Honig a hablar de «relevance of musical conception».

**Palabras clave:** García Lorca, Narciso y Eco, mito.

### ABSTRACT

The characters in Federico Garcia Lorca's *Así que pasen cinco años* are finally divided into two categories, the one that represents Actuality and the one expressing In-actuality in the sense of «out of Time», which correspond to Reality and Desire, Living and Waiting or Doing and Dreaming. This binary rule may seem apparently broken by the characters in Act one traditionally classified as representations of Present, Past and Future, but in our point of view the Young Man, the Old Man and the Friend 2 as «inactuales» characters are opposed to Friend I evidently representing the urgency of Actuality.

Narciso and Eco evocating the anxiety, the frustration and the impossible Love are closed to the ideas of being or becoming double and inaccessible. The master hand of Lorca makes the mythe take also a formal dimension which is explained by Edward Honig as the «relevance of musical conception».

El conflicto entre la Realidad y el Deseo, como dos elementos absolutamente opuestos e irreconciliables, podría considerarse el germen dramático del que no sólo brota la obra lorquiana sino todo el frustrado sentir poético del 27<sup>1</sup>

La Realidad, como símbolo doble, presenta un aspecto trascendente y otro más concreto. Por un lado, instala al Hombre en el devenir temporal, lo que le comunica directamente con la idea de Muerte; y, por otro lado, sitúa al hombre del 27 en una sociedad sentida como represora, inhumana, antivital y agonizante en las garras de un excesivo racionalismo<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Reseñamos muy someramente algunas aportaciones de la crítica que hacen hincapié por un lado en el tema de la frustración y por otro en la lucha de contrarios. Para Jean Paul Borel el gran tema del teatro de Lorca es el del amor imposible, que Edward Honig prefiere llamar amor frustrado; para Jean Selz se trata del tema de la separación, Belamich lo centra en el mito del deseo imposible o la oposición de la realidad y el deseo con las matizaciones que después haremos, y para Francisco Ruiz Ramón se trata de la lucha del principio de autoridad y el principio de la libertad.

Por lo que respecta a la constitución de la llamada «Generación del 27» nos sumamos a la opinión de Carlos Bousoño: «Jorge Guillén y Pedro Salinas son, por edad y por cosmovisión, miembros del instante inmediatamente anterior al surrealismo; esto es, miembros —y muy característicos— de la “poesía pura”, aunque pertenezcan al grupo del 27». (*Épocas literarias y evolución* (Madrid: Gredos, 1981), p. 567).

<sup>2</sup> Remitimos al citado libro de Bousoño en el que insiste en el descrédito en el que va cayendo la llamada «razón instrumental» a partir del Romanticismo, siendo precisamente la etapa superrealista, que ocupan los hombres del 27, la que lleva la crisis de la razón a su punto de culminación exaltando por el contrario todos los componentes no racionales del hombre.

No hay más que hojear los libros de poemas de los años finales de la década de los veinte y los iniciales de la de los treinta para encontrar citas que ilustren esta afirmación. Por ejemplo ésta de 1929 de Luis Cernuda:

«El honor de vivir con honor, gloriosamente  
el patriotismo hacia la patria sin nombre,  
el sacrificio, el deber de labios amarillos,  
no valen un hierro devorando  
poco a poco algún cuerpo triste a causa de ellos mismos»

Y apenas después en *Placeres prohibidos* en 1931, fecha en que se concluyó *Así que pasen cinco años*:

«Extender entonces la mano  
es hallar una montaña que prohíbe,  
un bosque impenetrable que niega,  
un mar que traga adolescentes rebeldes»

O éste de la etapa surrealista de Vicente Aleixandre del libro *Pasión de la Tierra* (1928-29) en el que propone como única salida volver a empezar en el convencimiento de que la humanidad se ha equivocado absolutamente de camino:

«Hemos mentido. Hemos una y otra vez mentido siempre (...) todo es mentira. Soy mentira yo mismo (...) Tengo miedo de quedarme con la cabeza colgando y que la sequedad del cielo me decapite definitivamente (...) ¡Huyamos! (...) Si me muero dejadme (...) Me levantaré hasta los oídos, y desde allí, hecho pura vegetación me desmentiré a mi mismo, deshaciendo mi historia» (*Fuga a caballo*)

Y todavía en 1935 en *La destrucción o el amor* ese pesimismo que igualmente veremos en Lorca que pinta al ideal como una mariposa, sí, pero con el ala rota:

«esa imposibilidad de desarraigarse del abismo,  
de alzarse con una alas verdes sobre los seco abisal  
y escaparse ligero sin miedo al sol ardiente» (Sin Luz)

El Deseo, queda instalado fuera del tiempo y podemos mostrarlo con unos versos de Juan Ramón Jiménez en donde se somete a un proceso de idealización: «Yo no soy yo/ soy este/ que va a mi lado sin yo verlo/ (...) el que quedará en pie cuando yo muera», o citando al propio Lorca en la obra que nos ocupa «Todavía cambian más las cosas que tenemos delante de los ojos, que las que viven sin distancia debajo de la frente» (acto I, p. 202)<sup>3</sup>. Estamos ante el proceso que emplea el citado Juan Ramón Jiménez en la llamada segunda etapa, o de la Poesía Pura, que consiste en construir el arquetipo ideal de la cosas, haciendo una poesía de la inteligencia que se burla de la fugacidad<sup>4</sup>. No es de extrañar por tanto que los sentimientos negativos de nostalgia, vaguedad, caducidad, melancolía, ansiedad o frustración de su primera etapa simbolista o impresionista sean reemplazados por los de plenitud, precisión, exactitud, eternidad y serenidad. Citamos como ejemplo emblemático el poema «Cielo» de *Diario de un poeta recién casado* en el que el propio poeta se desdice y excusa de su miopía anterior:

Te tenía olvidado,  
 cielo, y no eras  
 más que un vago existir de luz,  
 visto —sin nombre— por mis cansados ojos indolentes.

Respecto a *Poeta en Nueva York* destacaremos que su visión de la sociedad humana está en consonancia con los versos del propio Rafael Alberti: «Nueva York./ un triángulo escaleno/ asesina a un cobrador». Por último, queremos reseñar unas palabras de Marie Laffranque en su artículo «Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca» en el volumen de Taurus al que aludiremos: «Es en el centro de la *Oda a Walt Whitman* donde el poeta afirma el derecho del hombre a huir de la vida en un amor infecundo y a «evitar» una existencia que en realidad es «agonía». Vida de este mundo cuyo ritmo implacable quiere ignorar la muerte sin conseguir pararla, vida que las fiestas venales y crueles de los ricos atraviesan con brillos irrisorios y donde desfila la avidez lúgubre de la guerra. *Mundo y vida despreciables porque desdeñan la belleza, el amor, y porque la inocencia y la desnudez son en ellos intolerables* (p. 262). (El subrayado es mío).

<sup>3</sup> Anoto el fragmento final del poema *País* incluido en las obras completas de Aguilar en el apartado de «Surtidores» que insiste en esta misma idea :»Como todas las cosas/ ideales, se mecen/ en las márgenes puras/ de la Muerte»; y así hay que entender los versos del Arlequín : «El sueño va sobre el Tiempo/ flotando como un velero. Nadie puede abrir semillas/ en el corazón del Sueño», analizados excelentemente por Margarita Ucelay y Rafael Martínez Nadal, éste último en paralelo con el discurso de Julieta saliendo del sepulcro en *El público ( Así que pasen cinco años*, ed. Margarita Ucelay (Madrid: Cátedra, 1997) p.87-90 y *El público y Comedia sin título*, ed. Rafael Martínez Nadal (Barcelona: Seix Barral, 1978), pp. 215-222).

<sup>4</sup> En líneas generales seguimos los presupuestos metodológicos que defiende Carlos Bousoño en su libro *Épocas literarias y evolución* en el que intenta demostrar que cada época literaria tiene una cosmovisión que el llama también «verdadera realidad». Si en la etapa simbolista, regida por la idea kantiana de que sólo podemos conocer el fenómeno, la verdadera realidad era la importancia de la impresión; ahora, en la poesía pura, es la impresión modificada hacia el arquetipo creado por la mente del poeta. Esto aclara la visión frustrada del poeta simbolista al no poder aprehender la realidad, y la posterior satisfacción alcanzada con la poesía pura. El eslabón siguiente sería la etapa superrealista, regida por la aportación freudiana, en la que se ponen de relieve las asociaciones libres que se producen en la mente del poeta; y éste es el punto en el que ahora se halla Lorca.

Y aparecías, entre las palabras  
 perezosas y desesperanzadas del viajero,  
 como en breves lagunas repetidas  
 de un paisaje de agua visto en sueños...  
 Hoy te he mirado lentamente,  
 y te has ido elevando hasta tu nombre.

Se trata de desechar la mirada de los sentidos en favor de la mirada de la inteligencia. No es preciso insistir en el influjo juanrramoniano en la poesía de Guillén, Salinas y en los primeros versos de Cernuda, Aleixandre o del propio Lorca pero ahora la visión del mundo es bien distinta y, Lorca, no conformándose con esta capacidad de la inteligencia para recrear un mundo bello anhela cambiarlo; de ahí que en numerosas ocasiones confiase su ilusión por transformar la sociedad con el teatro.

*La zapatera prodigiosa* es el texto que más certeramente expresa la paradoja de ansiar un deseo que deja automática y «simbólicamente» de serlo en el momento en que roza lo más mínimo la realidad<sup>5</sup>. Dado que la composición de esta obra corre en parte paralela a la de *Así que pasen cinco años* no es de extrañar la semejanza de inquietudes como el tema de la idealización del amor, de ese amor, más amor por ser vivido en la fantasía, en el reino del Deseo y que se quiebra en pedazos al descender al mundo real. Por ello la zapatera se enamora del viejo en su ausencia y lo vuelve a rechazar una vez recuperado, y de ahí que en el acto II de *Así...* asistamos al lanzamiento de las decepciones del Joven y la Novia de sus proyecciones al comprobar la realidad. El debía ser más alto, con una sonrisa violenta, jugador de rugby y cazador a caballo que con su apretón de manos hiciera sangrar la delicada piel de la novia a causa de los anillos; ella debía llevar trenzas y aceptar soñar junto al joven. Y en este mismo acto II la Criada, ante el rechazo de la Novia del Joven, defiende a un muchacho de su pueblo que fue despedido por su novia por subir a la torre de la iglesia para mi-

<sup>5</sup> Tómese el adverbio «simbólicamente» en su plena alusión a una «asociación no consciente que produce emociones conscientes» según la definición bousoñiana; porque lo que Lorca quiere resaltar es la inhabilitad de este mundo convencido de que el hombre está lanzando piedras contra sí mismo. Claro es que le gustaría cambiarlo, pero le pesa demasiado el sentir pesimista y negativo.

André Belamich sostiene que la entraña del teatro lorquiano se cifra en «la lutte du désir et de la réalité». No obstante distingue dos etapas. La primera precisamente va hasta *Así que pasen cinco años* en donde los personajes presos por la fascinación de lo imposible sólo tropiezan con la realidad para estrellarse contra ella, y en la segunda («Vers la conquête de la réalité») por el contrario están insertos en el mundo con la felicidad al borde de la mano y sin poderla alcanzar por culpa de la sociedad. No estamos totalmente de acuerdo con esta afirmación ya que creemos en el anhelo inextinguible de fundir el oximoron, realidad y deseo. Aún admitiendo que efectivamente nos halláramos ante dos manifestaciones estilísticas diferentes no podemos separar *Así...* de una obra como *El público* o *Comedia sin título* ni dejar de considerar las similitudes entre personajes y temas de las dos etapas: más bien nos inclinamos a pensar que en esa llamada segunda etapa, entre comillas realista, tal vez se esté revelando de una manera patente la identidad del enemigo que hace que la realidad sea insoportable: el propio ser humano con sus códigos represores. (Lorca, (París: Gallimard, 1963))

rar a la luna aclarando que en ésta veía el retrato de su novia<sup>6</sup>. La misma situación hallamos en el acto III en donde la Mecnógrafa en su conversación con la Máscara describe al amigo como alto y con el pelo rizado. Y ya no digamos la inversión perfectamente simétrica que ambas realizan de la realidad atribuyéndose vanidosamente y para salvarse del dolor, los gestos y palabras de desdén de sus anhelados amantes<sup>7</sup>.

En su trabajo sobre *El teatro de lo imposible* Jean Paul Borel<sup>8</sup> llega a la conclusión de que Lorca descubre «que el amor no tiene su lugar en el mundo» y sitúa la causa en que «está sediento de ideal» pero no continúa ahondando en estos datos como lo demuestra con la interpretación que da del siguiente fragmento del acto I:

JOVEN

Mire usted, la última vez que la vi no podía mirarla muy de cerca porque tenía dos arruguitas en la frente que, como me descuidara... ¿entiende usted? le llenaban todo el rostro y la ponían ajada, vieja, como si hubiera sufrido mucho. Tenía necesidad de separarme para... ¡enfocarla!, ésta es la palabra, en mi corazón.

VIEJO

¿A que en aquel momento que la vio vieja, ella estaba completamente entregada a usted?

JOVEN

Sí

(...)

VIEJO

¿A que si en aquel preciso instante ella le confiesa que lo ha engañado, que no lo quiere, las arruguitas se le hubieran convertido en la rosa más delicada del mundo?

JOVEN

(*Exaltado*) Sí (p. 204-5)

Pues bien, el citado crítico interpreta la paradoja de desear a la joven cuando está perdida como una advertencia lorquiana de exprimir al máximo el ins-

<sup>6</sup> M. Ucelay, p. 257. (Todas los números de página de *Así...* coinciden con las de esta edición).

<sup>7</sup> Insistiremos en que Lorca suele situar el Amor más extraordinario fuera de la esfera de lo real como, por ejemplo, *Curianito el Poeta* o la propia Mariana Pineda al convertir su amor en un símbolo de la Libertad inútilmente anhelada. Y es en el preciso instante en el que el Amor se atreve a realizarse en el mundo real cuando se desencadena la tragedia, evidenciando el absurdo de una sociedad que condena el único antídoto contra la Muerte.

En cuanto al tema de la idealización del amor, Mariana sueña que Pedro volverá y aunque sabe que no es cierto, cuando Fernando se lo ratifica reacciona exactamente igual que después hará Doña Rosita: «¿Por qué me lo dijiste?. Yo bien lo sabía, pero nunca lo quise decir a mi esperanza». En *Amor de don Perlimplín...*, también de 1929, apreciamos que Perlimplín transformado, idealizado, en el joven de la capa roja, tiene que suicidarse para pervivir en el amor de Belisa, quien por su parte sólo puede amarlo cuando se trata de un personaje irreal.

<sup>8</sup> Jean Paul Borel: *El teatro de lo imposible* (Madrid: Guadarrama, 1966), p. 40.

tante irrepetible: «Se ve que Lorca no se une al coro de poetas que se lamentan de la huida del tiempo. Comprende que es precisamente lo que da su valor a las cosas y a los seres. Dice más bien, con otros poetas más modernos, «amar lo que nunca se verá dos veces». En nuestra opinión es obvio que el poeta estaba preocupado por el paso del tiempo; si el Joven necesita tomar distancia para crear a la novia en su mente, es para sacarla de la realidad objetiva, para no ensuciarla con el contacto con el mundo real, y de ahí que la conversación prosiga con esta frase de resignación que pronuncia el Joven: «Entonces..... Es muy difícil vivir» (p 205).

Jugamos por tanto, con dos parejas de contrarios: Actualidad (Tiempo)-Inactualidad (Sueño) y Muerte-Amor. La presencia del Amor hablando del tiempo se justifica evidentemente por ser la única fuerza capaz de vencer a la Muerte; pero no nos salva el Amor. El Amor está muerto si consideramos, en *El Público*, la imagen de Julieta saliendo del sepulcro como un trasunto de la mitológica Venus saliendo de su concha; y así lo podemos, igualmente, deducir de poemas de la época como «Grito hacia Roma» o «Amantes asesinados por una perdiz»<sup>9</sup>. Y es indiscutible el dato de que nuestro protagonista muere. Estamos, por tanto, ante una visión simbólica de denuncia del hecho inexorable de que no hay salida si el hombre, abocado a la muerte y rechazada la fe en la inmortalidad, tampoco puede recurrir al amor estrangulado por una sociedad desnaturalizadamente represora. Y por eso «es muy difícil vivir».

Los personajes se dividen finalmente en dos categorías, la de lo actual y la de lo inactual, que se corresponderían con las parejas realidad y deseo, vivir y esperar, hacer y soñar... La aparente ruptura de esta ley binaria que muestran los personajes del acto I que se han venido clasificando como representantes del presente, pasado y futuro, queda resuelta a la luz de esta nueva caracterización, por la que el Joven, el Viejo y el Amigo 2 se opondrían como personajes inactuales al Amigo 1 como fiel exponente de la actualidad. De ahí que el lema del

<sup>9</sup> Transcribo unos versos de «Grito hacia Roma»:

- «Los maestros señalan con devoción las enormes cúpulas sahumadas;
- pero debajo de las estatuas no hay amor,
- no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo.
- El amor está en las carnes desgarradas por la sed,
- en la choza diminuta que lucha con la inundación;
- el amor está en los fosos donde luchan las serpientes del hambre,
- en el triste mar que mece los cadáveres de las gaviotas
- y en el oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas»

Bajo el título *La libertad del amor en los poetas del 27* en las actas, todavía inéditas, del congreso «El Banquete» de la Universidad de Zaragoza (1992) he comentado el poema «Amantes» desde el punto de vista de la represión social resaltando por su fuerza algunos versos como «se querían a pesar de la Ley de la gravedad» que insiste en la presencia asesina de la razón físico-matemática o instrumental a la que alude Bousoño; estos de «Cuando descubrieron esto se fueron al campo» que coinciden con la propuesta alejandrina de regresar a la tierra o lo elemental, y por último estos que ironizan sobre el horror de las gentes escandalizadas « Se acostaban./(..)/ ¿Me ha oído usted?/ ¡Se acostaban!»

Viejo sea «Hay que recordar antes, recordar hacia mañana» (p. 194); y esto es lo que el Amigo 2 quiere expresar con su verso «quiero morir fuera de la mar» y por eso en esta idea de una especie de afinidad, la no gratuita recriminación de éste al Viejo «¿Cómo es posible que no lo sepa usted?» (p. 240) al no entender la opción del regreso como mecanismo de huida de la realidad<sup>10</sup>.

Nos parece desvirtuar el símbolo calificar al Joven de «sexualmente retraído o impotente» como hace Gwyne Edwards o el propio Martínez Nadal, o forzar su personalidad para interpretarla exclusivamente bajo la perspectiva de la homosexualidad que lleva a Sapojnikoff a no pocos excesos<sup>11</sup>. Debemos, pues, limitarnos a ese «por razones que no son de explicar» que arguye el Joven

<sup>10</sup> Por su proximidad citamos la opinión de R. G. Knight que en lugar de las categorías de Actualidad e Inactualidad, distingue entre el «now» y el «never» en la idea de que «To reject an opportunity by relegating it to the past or by putting it off until later always leads to the same thing: the chance is never renewed» (R. G. Knight: «Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 43 (1966), p. 33). Sobre la tendencia a la división tripartita disentimos por ejemplo de la opinión de Eugenio F. Granell en el mencionado volumen de Ildefonso M. Gil: «El Joven conserva una imagen de su propia infancia, y tiene otra asimismo, de su inédita vejez. Es lo que le sucede a todo el mundo, a este joven le asaltan diversas maneras de imaginarse él mismo, en presente, de otro modo. De ahí que los jóvenes en vez de uno sean tres» (Lorca, ed. Ildefonso Manuel Gil (Madrid: Taurus, 1973).

<sup>11</sup> Si bien no carecen de interés las aportaciones que este punto de vista *añade* a la obra, nos parece excesivamente *simplificador* basar el *germen dramático* en lo que Victor Sapojnikoff llama la oposición del Joven-aspecto (impotencia heterosexual) con el Viejo-aspecto de la personalidad lorquiana.

En primer lugar esta perspectiva reduce al Amigo 1 a su faceta de donjuanismo y al Amigo 2 a la de la homosexualidad. En segundo lugar diseña la importancia de impedir la invasión de la Realidad en el ensueño buscado por el Joven encerrado en su casa y en la biblioteca, traduciéndolo por la represión sexual del joven. En tercer lugar empobrece la riqueza evocadora del Niño al que define como «encarnación de la angustia homosexual ante lo yermo del contacto homosexual», y cuya respuesta negativa al deshojar la flor traduce como el «No» revelador de la impotencia heterosexual del Joven; por su parte la gata queda encajada en la idea de «manifestación de la ambivalencia sexual prevalente». Del mismo modo nos parece poco acertado considerar las trenzas de la Novia como un símbolo fálico cuando las trenzas aparecen como el atributo por antonomasia de las niñas en Lorca. Por concluir no podemos dejar de mencionar la traducción del as de corazones atravesado por la muerte del «residuo masculino de la personalidad lorquiana». Lorca defiende al amor con mayúsculas, la vida con mayúsculas y por tanto nos está hablando de algo mucho más trascendente que por supuesto incluye este aspecto del amor homosexual. («La estructura temática de *Así que pasen cinco años*», en *Romance Notes*, vol. XII, núm. 1 (1970), pp. 11-20).

Rafael Martínez Nadal califica al Joven de «tímido o impotente sexual» no obstante nos hacemos *eco* de las siguientes afirmaciones en su *esclarecedor capítulo sobre el amor en Lorca*: «se ha pasado a sugerir que cuando Lorca menciona una mujer en un poema amoroso es disfraz del sexo contrario, y que cuando lleva a la escena problemas típicos de la mujer, reconocidos como tales en todas las épocas, países y sociedades, está «proyectando» un supuesto problema personal, o valiéndose de la mujer para elogiar al hombre. La obsesión pro o antihomosexual, unida a una crítica literaria que pretende valerse de la técnica del psicoanálisis —(...)— puede llegar a producir curiosas deformaciones. (Rafael Martínez Nadal: *El Público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (Méjico: Joaquín Mortiz, 1970)).

Por otra parte no es en absoluto difícil repasando la obra de Lorca encontrar versos en los que como Cernuda defiende el Amor con mayúsculas, el amor verdadero, en la lógica de que cualquier amor por el hecho de serlo es bueno. No citaremos la versión de la escena del sepulcro del Director

y que muestra la intención lorquiana de apuntalar y dirigir todo el sentido de la obra y de su personaje hacia la idea del miedo a agotar el tiempo, a participar en él viviendo el presente, lo actual, su destino de destrucción. Porque, aunque esté enormemente relacionado, no es el Amor sino el Tiempo el tema central de la obra<sup>12</sup> y porque en *El Público* ya se enfoca en el asunto homosexual<sup>13</sup>. En ningún momento se somete a juicio al amor y no nos sorprende en absoluto la reacción del Joven ante el rechazo de la novia preocupado exclusivamente por su sueño, su amor «sin objeto» y quien rápidamente se lanza a la captura de otra. Ha comprendido que vivir en el sueño no implica en absoluto que el tiempo aquí abajo no corra, y que a él también le afecta.

Sí estamos de acuerdo con Edwards<sup>14</sup> en la tesis (en la que insistiremos) de que el Amigo I ejemplifica el problema de la angustiada falta de tiempo que supone vivir en el presente si es que pretendemos una cierta intensidad. La caricaturización de este personaje se debe a la intención del autor de remachar la idea de que el tiempo se adelanta a la propia acción, cuya misma toma de conciencia ya está nos está robando la vivencia de ese instante. Es la sugerencia del eco, que no es lo mismo aunque sea igual al recibirse ligeramente después.

Esta asintonía o inadecuación, este ansia imposible de fusión viene expresada simbólicamente a través de los encuentros de los personajes que simulan ser expresiones idénticas o reflejos pero en diferentes momentos, por lo que queda excluida cualquier posibilidad de comunicación actual. Hemos de recalcar la salvedad de que en el acto I el Joven no puede oponerse al Viejo porque en ese punto es precisamente una representación de su actitud vital del momento. Si atendemos al acto II la Novia prefiere la Actualidad del Jugador de rugby a la espera del Joven, la Criada quiere al Joven desdeñado por aquella, el Viejo quiere reconducir al Joven, el Maniquí reclama urgencia vital de creación y sexo; todo son cruces sin convergencia, caminos de ida. En el acto III este proceso se condensa en dos acciones invertidas que son paralelas entre sí: la de la Mecnógrafa y el Joven con los papeles intercambiados, y la de la Máscara (Portera) y el Conde<sup>15</sup>.

---

de *El Público* porque puede argumentárenos su asunto homosexual pero si podemos recurrir, verbigracia, al conocido poema «Amantes asesinados por una perdiz»: «Eran un hombre y una mujer, /o sea,/ un hombre/ y un pedacito de tierra/ un elefante/ y un niño, /un niño y un junco./ Eran dos mancebos desmayados/ y una pierna de níquel.»

<sup>12</sup> Recordemos en este punto el subtítulo del texto: «Leyenda del tiempo» y aprovechamos para insistir en el oximoron que lo compone ya que leyenda evoca algo atemporal; insistimos en que es algo así como pretender fusionar la Realidad y el Deseo.

<sup>13</sup> Estamos totalmente de acuerdo con la opinión de Rafael Martínez Nadal sobre la fundamental importancia que tiene en esta obra la defensa del amor homosexual pero dentro de una reflexión general sobre el amor.

<sup>14</sup> Gwynne Edwards: *El teatro de Federico García Lorca* (Madrid: Gredos, 1958). También asentimos a su afirmación de que el Joven se relaciona con los personajes femeninos lorquianos que sueñan y esperan un amor que nunca llegará.

<sup>15</sup> Sin querer añadir leña a la polémica del surrealismo o expresionismo imperante en la obra podríamos argumentar la presencia del cubismo tanto desde un punto de vista estructural como de con-



Narciso y Eco (evocadores de la ansiedad, la frustración y el amor imposible) comparten la idea del desdoblamiento y de la inasibilidad. Si Narciso muere de impotencia por abrazar la belleza de su imagen de agua, el eco tampoco puede fundirse con su actualidad, como tampoco la mitológica Eco consigue al bello joven. Ambos aparecen perfectamente relacionados con la idea del espejo, que se asocia a su vez a la temporalidad (vid. «Suite del espejo») <sup>16</sup>. La maestría de Lorca hace que la influencia del mito adquiera a su vez una dimensión de carácter formal que podemos apreciar en los dos poemas que dedica a Narciso en *Canciones (1921-1924)* a través de la repetición y la suma de la rima asonante que muestra la sensación de impotencia expresada por la espiral más visible en el segundo ejemplo:

«Narciso.  
Mi dolor.  
Y mi dolor mismo»  
.....  
«En lo hondo hay una rosa  
y en la rosa hay otro río.  
(...)  
...y en la rosa estoy yo mismo».

Por su parte Margarita Ucelay en su edición de la obra hace hincapié en la patente presencia del Eco como personaje advirtiendo su mayor papel en otras ediciones que siguen el Manuscrito autógrafo e interpreta las doce campanadas del reloj con que se finaliza la obra como posible eco de las seis que abren y cierran circularmente el acto I.

---

tenido al considerar estos múltiples desdoblamientos y la pretensión de simultaneidad, como un intento de totalidad en cuanto a la aprehensión del concepto analizado: el Tiempo. Dicho esto, estamos convencidos, y queremos subrayarlo, de la importancia del denominador común del rechazo de la racionalidad y de la lógica que suponen estos «ismos». Los trabajos de Martínez Nadal, Margarita Ucelay o María Clementa Millán coinciden en la tesis de que Lorca acudía y hacía suyos todos los recursos expresivos a su alcance para expresar lo que deseaba; y por ello encontramos influjos tan diversos como el de citado de las vanguardias o los de Goethe, Calderón, Shakespeare, Brecht o Cocteau.

(Acerca de las vanguardias en Lorca puede verse el esclarecedor capítulo II de Antonio F. Cao: *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*).

<sup>16</sup> Sobre el tema de los espejos puede verse el excelente trabajo de Concha Zardoya incluido el volumen dedicado a Lorca de la serie «El escritor y la crítica» dirigido por Ildelfonso Manuel Gil en la editorial Taurus. Aquí la poetisa clasifica y analiza las diversas manifestaciones del tema del espejo señalando la curiosidad de lo que acertadamente llama los «espejos acústicos», que se relaciona con lo que venimos comentando sobre el eco. Respecto al mito de Narciso queremos destacar esta cita con la que prácticamente prologa su reflexión: «Así el simbolismo del espejo se enlaza con el del agua y el mito de Narciso; el cosmos aparece como un gran Narciso contemplando sus propios reflejos e imágenes en la conciencia humana. Pero el mundo — en su estado de discontinuidad, al ser afectado por las leyes del cambio y de la sustitución — es el agente que proyecta su imagen semi-negativa, calidoscópica, al aparecer y desaparecer en el espejo» (p. 373). Sería interesante y muy revelador investigar si el símbolo se va modificando a lo largo de la obra lorquiana en la premisa de que la utilización de una misma técnica no significa en absoluto que ésta siempre conserve el mismo

Este mecanismo dual yace a su vez envuelto por un juego de paralelismos que repiten al modo de las «Suites» el tema fundamental de la frustración<sup>17</sup>. Así el Padre de la Novia que no logra ver el eclipse refleja al Joven, al Viejo ya herido, a la propia Novia decepcionada tras la espera por el Joven, a la Criada que no tiene al Joven o la muchacho que miraba la luna, al Maniquí sin potencia creadora, a la muchacha aterrorizada por el Arlequín y el Payaso, al Niño que no quiere ser enterrado, a la Portera abandonada y abatida... Y mientras, pasa la Muerte, que atraviesa la obra como una aguja fina en forma de niño en los actos I y III, de pañuelo ensangrentado y sueño baldío en el acto II, y, finalmente, de Arlequín y Payaso y de caballeros de blanco frac en el acto III.

La conclusión a la que llegamos con Lorca es el pesimismo. Por un lado, porque en consonancia con el personaje del Amigo I, hemos de admitir que la vida es sueño única y exclusivamente en el sentido de que fluye a tal velocidad que parece que no existe. Y por otro, porque en su momento histórico no puede proclamarse «la verdad del amor verdadero». Tampoco del sueño pueden brotar semillas (vida). Aunque nos neguemos a montar en el tren del tiempo el maquinista prosigue su marcha hacia la única realidad de la muerte.

---

valor significado y tal es así que la propia Zardoya intuye esta hipótesis en el epígrafe III sobre el agua como espejo que cambia de valor precisamente en el libro *Poeta en Nueva York*.

Por el contrario, por las razones que ya hemos expuesto, no estamos de acuerdo cuando con su visión del siguiente aserto del Joven de «La leyenda del tiempo»: «¡Pues si me pongo a pensar en ella! La dibujo, la hago moverse blanca y viva, pero de pronto ¿quién le cambia la nariz o le rompe ...? « etc, etc, que para nosotros está revelando la angustiada invasión del tiempo y que Zardoya concibe así: « El espejo del tiempo se confunde, a veces, con el de la imaginación « (I. M. Gil ed, p. 404).

<sup>17</sup> Y hablando del tratamiento de la cronología en esta obra lorquiana Knight acude al nombre de Edwin Honig, así como hará Margarita Ucelay en su edición, para dirigir la atención sobre la estructura musical. Transcribo un extracto del texto del primero: « Edwin Honig, with justification, speaks of the «relevance of the musical conception», which is illustrated, for example, by the restatement of the main theme in Act II, this time by the Mecnografía, and the scene between the Niño Muerto and the cat, which may seem pointless in Act I, but to which allusions are made throughout the rest of the play. We must beware of trying, by textual analysis, to find a more usual kind of theatrical convention hidden below the surface. What is important is not anything that can be described as a plot, but the interaction of the various themes, and the total impact on the spectator» ( R. G. Knight, p. 32)