

Utrera Torremocha, María Victoria

Teatralidad, versificación y niveles dramáticos en Así que pasen cinco años de Federico García Lorca

Études romanes de Brno. 2024, vol. 45, iss. 3, pp. 239-254

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2024-3-13>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80993>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 03. 01. 2025

Version: 20241231

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Teatralidad, versificación y niveles dramáticos en *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca

Theatricality, Versification and Dramatic Levels in *Así que pasen cinco años* by Federico García Lorca

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA [vutrera@us.es]

Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

En *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, el uso del verso y de la prosa adquiere una dimensión semiótica especial que afecta a los diferentes componentes dramáticos y muy especialmente al plano onírico y realista de la acción, a las metamorfosis de los personajes y a los diferentes niveles dramáticos que se yuxtaponen temporalmente en el drama (metadiégesis, metadrama y metateatro). Junto con otros códigos no verbales, como la iluminación, el vestuario o el maquillaje, la mezcla de verso y prosa es sustancial en la articulación formal del drama y sustenta los grandes tópicos que lo atraviesan: el gran teatro del mundo, la paradoja de la verdad del teatro y de la mentira de la realidad, las máscaras y las identidades ocultas.

PALABRAS CLAVE

Federico García Lorca; *Así que pasen cinco años*; semiótica; verso y prosa; dramatic levels

ABSTRACT

In *Así que pasen cinco años*, by Federico García Lorca, the use of verse and prose has a special semiotic dimension which has to do with the different dramatic components, especially the dreamlike and realistic plane of the action, the metamorphoses of the characters, and the different dramatic levels temporally juxtaposed in the drama (metadiegesis, metadrama and metatheater). Along with other non-verbal codes, such as lighting, costumes or makeup, the mixture of verse and prose is essential in the drama formal articulation and explain the great topics that run through it: the great theater of the world, the paradox of truth of theater and lies of reality, and the masks and the hidden identities.

KEYWORDS

Federico García Lorca; *Así que pasen cinco años*; semiotics; verse and prose; dramatic levels

RECIBIDO 2023-09-29; ACEPTADO 2024-02-23

Este artículo es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación de referencia PGC2018-093852-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea.

1. *Así que pasen cinco años* en la dramaturgia imposible

En la crítica actual no cabe ninguna duda de la diversidad y riqueza genérica del teatro de Federico García Lorca, si bien fue en sus obras de vanguardia donde el autor granadino vio cumplidas sus aspiraciones como dramaturgo en cuanto a la creación de un teatro nuevo y revolucionario, completamente alejado del teatro comercial del momento. La inclinación por esta clase de obras, paralela a su producción dramática más convencional, comienza muy tempranamente, pero se realiza de pleno *El público*, *Así que pasen cinco años* o *Comedia sin título*. Marie Laffranque (1966) se refirió al “ciclo de los Misterios” para hablar de este tipo de dramas, aunque han recibido, igualmente, las denominaciones de comedias “imposibles” o “irrepresentables”. Lorca sabía de la novedad de su teatro imposible y de la dificultad de su representación. Además de la temática de índole moral, en el tratamiento de temas como la homosexualidad o la libertad en las relaciones amorosas, las novedades afectaban, asimismo, a cuestiones de montaje escénico y de estructura dramática. La misma concepción poemática del teatro lorquiano y, en particular, de los dramas de vanguardia explica el vínculo con un tipo de teatro diferente al meramente realista o naturalista del momento. Las conexiones con la vertiente poético-alegórica medieval y barroca, en concreto con el auto sacramental de Calderón, de tanto interés para la poética lorquiana, se asocian también con un peculiar empleo del verso y de la poesía en pasajes determinados que adquieren un significado simbólico especial. Ya Francisco García Lorca (1980: 322) se refirió a estas obras asociándolas a la nueva poética que reivindica Lorca, separándose del surrealismo en sentido estricto, en una carta dirigida a Sebastián Gasch de septiembre de 1928. Se refiere en dicha carta a su “nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda lógica poética” (García Lorca 1983: 114). A propósito de *Así que pasen cinco años*, Francisco García Lorca (1980: 333) entiende entonces que el poeta busca una mayor libertad creativa, fuera de la lógica verosímil dramática.

La “dramaturgia de la ruptura” o antiteatro (Cao 1989) tendría un carácter antirrealista y desestabilizador de la categoría clásica de la verosimilitud, donde la función carnavalesca y dialógica tiene que ver, entre otros rasgos, con la libertad del lenguaje y la experimentación lírica (Gómez Torres 1996: 104–106). El nuevo orden creativo se asienta en la liberación del esquema racionalista de fundamentación clásico-aristotélica para dar cabida al sistema poético moderno, aunque sin pérdida del rigor en la construcción. La profusión de niveles añadidos al realismo primario y la pluralidad de planos temáticos de estas obras se conjugarían con una libertad máxima en los planteamientos estructurales, estilísticos y escénicos, siendo para una gran mayoría de autores *El público* la más atrevida de entre estas comedias imposibles (Fernández Cifuentes 1986: 263; Gómez Torres 1995: 9ss.; García-Posada 1996: 31).

Dentro del ciclo de las comedias irrepresentables, nos detendremos en este estudio en *Así que pasen cinco años* por diversas razones. Tiene, a nuestro entender, un interés central en el teatro lorquiano de vanguardia como texto revisado por el autor y, aunque existen versiones con variantes, no presenta tantos problemas textuales como otras ni tampoco es un texto inconcluso. Es cierto que la valoración de *Así que pasen cinco años* ha sufrido algún que otro embate por parte de la crítica, que a veces la ha considerado como insatisfactoria e incompleta Knight (1966: 46) o de menor atractivo y novedad que *El público* (Martínez Nadal 1988: 112). Lejos de esta visión, sin embargo, se halla, por ejemplo, Farris Anderson, al estimar *Así que pasen cinco años* como

nuclear en la producción dramática lorquiana (Anderson 1979: 249). Por su parte, Dennis A. Klein (1986: 291) opina incluso que es el drama más personal y más ambicioso de Lorca, mientras que Ricardo Doménech (1990: 235), al referirse al teatro de la vanguardia, piensa que se trata de su drama más logrado y perfecto.

Lorca habría comenzado a escribir *Así que pasen cinco años*, que él mismo calificó como *misterio* y como *leyenda* (García Lorca 2017a: 51, 129, 159), entrados los años veinte, y se habría dedicado a ella plenamente al final de esta década durante su estancia en Nueva York (Laffranque 1979: 30), terminándola en agosto de 1931. En la preparación de los ensayos por parte del club Anfistora para un estreno que nunca se llevaría a cabo, hizo notables modificaciones sobre el texto. Esta versión, la más cercana a la voluntad del autor, base de la edición de Margarita Ucelay (1995), es la que seguimos en este trabajo.

El argumento de *Así que pasen cinco años* gira en torno al personaje del Joven. La acción comienza en la biblioteca con la conversación entre éste y el Viejo, escena a la que se sumarán otras con nuevos personajes. En el reloj son las seis, hora que se mantendrá a lo largo de toda la obra hasta el final, en que cambia para dar las doce. El Viejo representa la negación de la vida y del amor. El Joven, en principio, se refugia en el miedo a la vida. El diálogo es interrumpido por la Mecnógrafa, que ama al Joven sin ser correspondida. Más tarde, aparece el Amigo 1º, vitalista y conquistador. Con la entrada de una tormenta, el escenario se tiñe de una luz azulada y salen el Niño y el Gato, luego revelado en el diálogo como Gata. Ambos hablan en verso y están muertos. Tras esta escena, vuelven el Joven, el Viejo y el Amigo 1º. Un Criado cuenta que el niño de la portera murió y lo llevan a enterrar. Se aludirá a esta historia varias veces. Entra el Amigo 2º, recuerda cuando era pequeño y canta una canción en verso. El Amigo 2º conecta con la identidad infantil y la verdad poética frente a las caretas del Viejo.

El segundo acto se desarrolla en la casa de la Novia. Enamorada del Jugador de rugby, rompe con el Joven tras una espera de cinco años y se escapa con el Jugador. Tras la ruptura, el Joven dialoga en verso con el Maniquí vestido de novia y determina salir a buscar a la Mecnógrafa para emparejarse con ella.

En el tercer acto, el escenario está formado por un bosque con un teatrillo en el centro. Sale el Arlequín con dos caretas recitando en verso una canción. Es el mismo Arlequín que conversará luego, también en verso, con la Muchacha y el Payaso sobre el amor perdido y su búsqueda. Suceden después otras escenas en prosa: la Máscara habla con la Mecnógrafa sobre el Joven y la muerte del hijo de la portera; Arlequín y Payaso dialogan con el Joven, que busca a la Mecnógrafa; el Joven y la Mecnógrafa hablan en verso y después suben al teatrillo donde aparece la biblioteca, ahora reducida y pálida, del primer acto. En el diálogo, ahora en prosa, entre ambos, ella condiciona su unión a un plazo de cinco años. En la escena final, el Joven muere en la biblioteca inicial tras recibir la visita de tres Jugadores.

Como otras creaciones de vanguardia del momento, *Así que pasen cinco años* se ha asociado habitualmente a la corriente del surrealismo, si bien hay una parte de la crítica que aprecia relaciones claras con otras vanguardias, principalmente el expresionismo (Cao 1989: 186; Cardwell 1995: 114, 122–125; Anderson 1992). Se han destacado varias influencias y fuentes de la tradición española y extranjera, entre otras Hesíodo, la tragedia griega, Ovidio, la *commedia dell'arte*, Cervantes, Shakespeare, Calderón, Hugo, Maeterlink o Pirandello (García Lorca 1980: 99–100; Martínez Nadal 1980: 46–48; Cao 1989: 186–188; Doménech 1990: 249; Ucelay 1995:

48–50, 55; García-Posada 1996: 20–21; García Montero 2016: 120–124; Huerta Calvo 2019: 13; Castro Filho 2020: 69; Soria Olmedo 2021: CXLV, LXXXIII). Calderón y Pirandello son especialmente importantes en lo que concierne a la teatralidad y al metateatro, un ingrediente clave en el drama, como en el teatro lorquiano en general. Calderón es esencial igualmente en lo que atañe al sentido alegórico procedente del auto sacramental. Recuérdese a este respecto la ausencia de nombres propios de los personajes, que se identifican como Joven, Viejo, Novia, etc., es decir, por su situación existencial en la acción.

La crítica suele concentrarse en el tema del tiempo como clave interpretativa, así como en el problema de la identidad y en la mezcla de fantasía y de realidad, aspectos favorecidos dentro de la estética surrealista. El título mismo apunta ya el motivo fundamental del tiempo que el propio subtítulo viene a subrayar. Luis Fernández Cifuentes (1986: 260–272) ha visto bien la novedad en el tratamiento del tiempo como anomalía y transgresión del orden habitual que perturbarían las convenciones verosímiles del teatro tradicional y afectarían a otros componentes de la representación. Para Soria Olmedo (2021: LXXXIV–LXXXIX), la estética de la ruptura concordaría con la indagación de los temas personales y sociales que Lorca quería plantear en escena. La identidad, en concreto, se presenta de manera conflictiva, con múltiples planos y desdoblamientos (Welles 1976: 138; Balboa Echeverría 1986: 121–122; García-Posada 1996: 27), de ahí los personajes complementarios y antitéticos, los juegos subjetivos y las situaciones cruzadas. El Joven sería el personaje central y único “real”, cuyo viaje interior se responde a la “acción” dramática y del que dependería el resto de los personajes, concebidos entonces como proyecciones temporales externas de su interioridad, como *alter egos* suyos, de modo que la acción sería una fantasía, sueño o pesadilla desarrollada en su mente (Lima 1963: 159; Borel 1966: 72; Knight 1966: 33; Allen 1972: 128; Welles 1976: 138; Anderson 1979: 250; Granell 1981: 23; Edwards 1983: 133–134; Klein 1986: 292; Balboa Echeverría 1986: 125; Martínez Nadal 1988: 109–110; Cao 1989: 187; Huélamo Kosma 1989: 76; Roses-Lozano 1989: 140; Ucelay 1995: 66, 78–79; Budia 2007: 79; Locatelli 2010: 137–138)¹.

Ello explica la división dramática entre planos complementarios que fomentan otro rasgo nuclear del drama: la teatralidad, aspecto evidente en la presencia de personajes de la tradición teatral, de la comedia del arte en particular, y en los abundantes juegos metateatrales (Anderson 1979: 249–252, *passim*; Roses-Lozano 1989: 129, 135; Ucelay 1995: 71; Locatelli 2010: 126–127; Castro Filho 2020: 64). De hecho, uno de los temas clave de toda la dramaturgia lorquiana, el del teatro como vida y de la vida como teatro, vinculado a la verdad de la mentira y la mentira de la verdad, de raigambre calderoniana, aparece en *Así que pasen cinco años* en diversos momentos de la acción. La condición metateatral quedaría recalcada, además, por el uso de determinados códigos semióticos. Hay, por otra parte, otro factor que atraviesa la obra y es decisivo en el efecto de teatralidad, aunque no siempre se le ha prestado la atención que debiera: la combinación de verso y prosa.

1 Este aspecto se ha relacionado con las teorías del psicoanálisis, especialmente con Freud (Huélamo Kosma 1989; Bilbao 1998; Budia 2007) y con Jung (Allen 1972; Welles 1976). El formato onírico y las consecuentes alteraciones cronológicas se han conectado también con la teoría de la relatividad y con la visión bergsoniana del tiempo (Fernández Cifuentes 1986: 247; Ucelay 1995: 83ss.; Katona 2015; Gómez 2016; Soria Olmedo 2021: LXXXIV). Respecto de la identidad y el amor, son destacables los estudios sobre el tema específico de la identidad sexual (Sapojnikoff 1970; Klein 1975).

2. Verso y prosa

El uso del verso frente a la prosa en *Así que pasen cinco años* tiene una estructuración sistemática que obedece, como otros códigos semióticos, a un plan bien establecido. Como bien observa Kowzan (1992: 161–164), existen signos que toman un sentido suplementario a su significación básica dentro del código lingüístico y cuya peculiaridad ya no es meramente lingüístico-referencial sino que significan por la forma misma. En los parlamentos en verso dentro de *Así que pasen cinco años*, el verso y los recursos rítmicos utilizados funcionan como signos artificiales, que, más allá de la función comunicativa, contienen una dimensión semiótica añadida. Por eso, dentro del sistema lingüístico, ha de entenderse la utilización del verso frente a la prosa como un supersigno muy a tener en cuenta en el diseño de la obra. Cuando Lorca reclama el verso junto a la prosa en favor de un teatro nuevo, utiliza los elementos rítmicos como signo de extrañamiento y medio de acentuar la teatralidad de la escena. De acuerdo con la tradición dramática, el verso es signo de distanciamiento y teatralidad. Ahora bien, la poeticidad del lenguaje dramático lorquiano escapa al mero empleo ornamental del verso propio del teatro comercial. La introducción de la prosa y el verso en una misma obra implica una ruptura con el modelo tradicional y una recodificación de los códigos lingüísticos, por mezcla y contraste de estilos.

Son escasas las reflexiones sobre el carácter semiótico del contraste entre prosa y verso dentro del teatro. Según expone Kowzan (Ibid. 14–15), a propósito del *Système des beaux-arts* de Alain, elaborado hacia 1920, la poesía, como la música o el baile, pertenece al conjunto de artes colectivas o de sociedad, y se opone a las artes solitarias, entre las que figuran, por ejemplo, la escultura, la alfarería o la prosa. Aunque esta división entre artes colectivas y solitarias sea discutible, lo cierto es que a menudo se oponen poesía y prosa dentro de categorías bien diferenciadas, por su constitución formal o por su modo de recepción.

Sí se habla algo más en la teoría teatral sobre el estilo de los personajes. Como es sabido, la expresión de los personajes es una vía fundamental para definirlos. Recuérdese que, siguiendo las normas del decoro clásico, ya presentes en grandes teóricos como Aristóteles o como Horacio, el personaje debe hablar con arreglo a su condición social. Ubersfeld, al reflexionar sobre los personajes dramáticos, resalta aquellos personajes que tienen un idiolecto propio, aunque advierte que esa “diferencia lingüística no ha sido considerada jamás en teatro como una diferencia *específica*” (Ibid. 191–192). Sobre el estilo, también señala García Barrientos la relevancia en la caracterización del personaje junto a una posible función pragmática (de comicidad, por ejemplo) o argumental, entre otras (García Barrientos 2001: 55).

Estas reflexiones, si se extienden al empleo del verso y de la prosa, pueden ser útiles en la caracterización de los personajes de *Así que pasen cinco años*, si bien el calado de estas dos formas alcanza una magnitud que afecta no solamente a los personajes sino a la propia articulación teatral. En muchos dramas lorquianos, como en *Así que pasen cinco años*, el verso se corresponde con personajes del trasmundo que, al margen de la “normalidad” realista, representan una diferencia o una separación que refuerza el sentido escénico y teatral. Frente a la normalidad prosaica, el verso sería entonces un procedimiento analógico expresivo de *lo otro*. Y es que las dualidades lorquianas se manifiestan semióticamente en la dualidad prosa-verso. El verso revela el mundo oculto, onírico y secreto, el trasmundo, la muerte, lo que está oculto. La función poética del verso estaría al servicio del orden dramático. Es, a nuestro juicio, lo que hace del teatro

lorquiano un teatro verdaderamente moderno. Porque el verso no se usa como mero adorno, sino que repercute a un nivel macroestructural, teniendo una relación directa con los niveles de teatralidad.

Muy pocos han sido los críticos que, más allá de reconocer la presencia del verso o la prosa en el teatro lorquiano, han dado un alcance semiótico a este hecho. Lorca, sin embargo, concedía una importancia esencial al uso de una u otra forma. A este respecto, por ejemplo, en 1933 y en referencia a *Bodas de sangre*, anota la necesidad de utilizar el verso sólo en determinados momentos de significación especial (García Lorca 2017b: 48). Se refiere a las escenas de un realismo cotidiano donde el verso es necesario por necesidad verosímil (coros, por ejemplo), pero también a otras donde se impone la fantasía poética, en la que el verso sería aliado del simbolismo transrealista, justamente como sucede en *Así que pasen cinco años*. Entre otros valores emocionales y dramáticos (García Lorca 2017a: 60), ve Lorca el verso y la música como una técnica para “desrealizar la escena” y hacer patente la teatralidad de la representación (Ibid. 206), en la línea de las intervenciones corales, tan frecuentes en su teatro (Ibid. 44).

La crítica aborda la presencia de la prosa y el verso en el teatro lorquiano con diversos planteamientos descriptivos e interpretativos. Específicamente sobre *Así que pasen cinco años*, la diferencia entre pasajes en prosa y en verso no ha pasado desapercibida. En general, se citan los siguientes en verso: la escena del Niño y el Gato (acto I), el canto del Amigo 2º (acto I), el diálogo del Joven y el Maniquí (acto II), la canción del Arlequín (acto III), el diálogo entre Arlequín, Payaso y Muchacha (acto III) y el diálogo entre Joven y la Mecnógrafa antes del subir al teatrillo (acto III). A esto hay que añadir algunos otros pasajes. Así, el Amigo 1º asume en su discurso una breve cantinela amorosa de manera parcial (acto I), los personajes de Payaso y Arlequín intervienen tanto en prosa como en verso en determinados momentos del cuadro primero del acto III, y, al final de este cuadro, lo hacen junto a otros personajes (Mecnógrafa, Joven, Viejo, Máscara).

Ya Martínez Nadal (1988: 252–253), sin referirse al uso del verso y de la prosa, apuntó dos planos: el plano realista frente al plano de la realidad invisible y del sueño, este último en las escenas del Niño, el Maniquí o los personajes del bosque. Para César Oliva (1979: 41), hay una evidente separación dramática entre la representación de la realidad, en prosa, y de la irrealidad, en verso. La diferencia semántica y formal aparecería desde el primer acto, donde la irrealidad se concreta en el sueño del Niño muerto, y luego se repetiría con otros personajes equivalentes al Niño, como el Maniquí o el Arlequín. Los dos niveles de percepción, realista y onírico, uno en prosa y otro en verso, quedarían enfatizados gracias al resto de los códigos semióticos. No obstante, indica luego Oliva que esos dos niveles se confunden y superponen a propósito, de manera que el realismo puede resultar onírico y, al contrario, el nivel onírico puede resultar realista.

Gwynne Edwards (1983: 164–166) da al verso un valor emocional y simbólico en determinados momentos. Subraya que en la escena del Niño y el Gato el verso serviría para separarla del resto de la acción, como si fuera una obra dentro de otra. En la escena del Maniquí, el verso destacaría semánticamente los anhelos y frustraciones de los personajes, como también en la simbólica parte primera del Acto III y en la escena posterior del Joven y la Mecnógrafa, en la que el verso refuerza el patetismo y el simbolismo de la búsqueda imposible.

En el análisis de Joaquín Roses-Lozano (1989: 134–135) sólo ocasionalmente se menciona la importancia del verso. Su estudio semiológico, que sí insiste una y otra vez sobre la teatralidad en la obra y sobre la función de los varios códigos extralingüísticos, considera la “utilización del

canto o el recitado como elementos acompañadores de las líneas de movimiento de los personajes” en relación al Niño y el Gato, el Amigo 2º, el Maniquí y el Joven, el Arlequín, el Payaso y la Muchacha, que obedecerían al juego teatral de anulación entre realidad y ficción característico del drama.

Ricardo Doménech (1990: 244, 250, 251) observa el uso de la métrica, y en particular del romance, en la escena del Maniquí, en el monólogo del Arlequín y en el diálogo entre éste, la Muchacha el Payaso y el Joven. Hace hincapié en dos planos de acción: una acción principal, de índole realista, y otra secundaria o paralela, propia de las “escenas fantásticas” (Ibid. 236, 241). En esta línea, Claudio Guillén (1990: 219) o Margarita Ucelay (1995: 111–112) reconocen, en conexión con otros códigos semiológicos, el verso en varias escenas en las que domina, frente al plano en prosa de la acción principal, el plano insólito e imaginario (el Niño y El Gato, el Maniquí o los personajes del simbólico bosque) (Guillén 1990: 231). Para Ucelay (1995: 110), la mezcla del verso y de la prosa se ajusta a un equilibrio numérico que probaría, pese al aparente desorden, la coherencia dramática y una indudable unidad interna. Los episodios en verso se relacionan indirectamente con la acción principal y pertenecen a un nivel distinto de ella: el mundo irreal de los muertos (el Niño y el Gato), la irrealidad de lo “puramente imaginativo” (el Joven y el Maniquí), y la otra esfera dramática (los personajes de la *commedia dell’arte*), junto a uno de los diálogos entre el Joven y la Mecnógrafa. La versificación y el estilo poemático servirían para singularizar un nivel especial: el nivel del sueño (Ibid. 138).

Hasta aquí parece claro que la crítica distingue en general dos planos con sus respectivos personajes –realista y fantástico-onírico– que se corresponden, a su vez, con la prosa y el verso, si bien existen contaminaciones, de modo que personajes de la esfera realista a veces hablan en verso.

Cuando los personajes del plano realista se expresan en verso, se pretende hacer patente el lado más oscuro, soñador o teatral de algún personaje. Sucede, por ejemplo, en la escena del Joven en el diálogo con el Maniquí, donde el Joven habla en verso; sucede con el Amigo 2º, y sucede en la escena del bosque cuando el Joven y la Mecnógrafa se teatralizan antes de subir al pequeño teatrillo. En esos tres momentos los personajes del plano realista exteriorizan ese lado poético y espectacular que se asocia con el verso y con otros personajes del submundo y de la fantasía.

Junto con los niveles realista y fantástico-onírico, hay que tener en cuenta, asimismo, la espacialización escénica. Lorca concedía una gran relevancia a los conceptos semióticos de dentro-fuera y abajo-arriba, vinculados en *Así que pasen cinco años*, según Welles (1976: 140–143), al mundo interior del sueño y de la fantasía y relacionados con las ideas del teatro al aire libre y el teatro bajo la arena de *El público* y con el tema de la falsedad y la verdad². El plano oculto de la verdad –teatro bajo la arena– va ligado a los personajes poéticos y al verso. La diferencia entre verso y prosa remite, además, al sentido de la obra completa: en *Así que pasen cinco años* supera al personaje y convierte a éste a través del verso en portador de la verdad oculta –discurso del amigo 2º, por ejemplo– o en revelación del trasmundo –diálogo entre el Niño y el Gato, o entre el Joven y el Maniquí–. Más allá del personaje y su definición, el verso frente a la prosa sirve de base a la organización especular del drama.

2 Sobre la utilización del espacio, hay comentarios interesantes y detallados, especialmente sobre este acto, v. gr.: Francisco García Lorca 1980: 378–381; Roses-Lozano 1989: *passim*; Ucelay 1995: 117–120; Locatelli 2010: 126–127.

3. Los niveles dramáticos

La articulación de niveles dramáticos de *Así que pasen cinco años* afecta al desarrollo de la acción, a los personajes y a la configuración escénica, y responde a un propósito expreso de recalcar el tópico calderoniano de la vida como sueño, que identifica al Joven desde la primera escena y que determina un desarrollo dramático donde la teatralidad de la vida se pone de relieve una y otra vez. En *Así que pasen cinco años*, todo adquiere un tinte teatral, incluido el plano realista, como se desvela al final. La teatralidad se logra por diversos medios, quizás el más notable, aunque no el único, sea la profusión de niveles dramáticos con el apoyo estructural en los códigos lingüísticos y no lingüísticos.

José Luis García Barrientos distingue dentro de la teoría del teatro diferentes niveles, equivalentes a los narrativos en narratología, aclarando que, cuando surge un nivel dentro de otro, cada nivel debe ceñirse a una escenificación distinta. Nos referiremos a tres tipos de niveles: metateatro, metadrama y metadiégesis. *Metateatro* sería “la forma genuina del «teatro en el teatro» que implica una puesta en escena teatral dentro de otra”, como en *Hamlet*. *Metadrama* incluye el anterior concepto, pero lo rebasa porque el drama secundario escenificado “no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un «narrador», etc.”, como en *El tragaluz* de Buero Vallejo. *Metadiégesis*, que incluye los conceptos anteriores, “significa fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia” y supera los elementos anteriores “en un espacio –algo marginal por su condición temática, no formal– cuya manifestación más obvia puede ser el mero relato verbal de un personaje, al que algunos –no yo– llamarán «narrador interior»” (García Barrientos 2001: 232).

En *Así que pasen cinco años*, que se caracteriza por desdoblamientos de personajes, situaciones y momentos temporales complementarios, los niveles dramáticos funcionan como ejes de la obra, más allá de la división simple entre realismo y fantasía, pues hay personajes que conectan ambos planos. Lo que permite esta conexión es precisamente la utilización de estos recursos metadieéticos, metadramáticos y metateatrales. Hay metateatro en el tercer acto, implícitamente cuando Arlequín presenta el tercer acto con la canción de apertura y el escenario del bosque se muestra como escenario teatral con personajes literarios e, igualmente, dentro de ese mismo marco, en la escena en verso entre el Joven y la Mecnógrafa y, ya de manera explícita, en la escena del teatrillo cuando se descorren las cortinas y aparece la biblioteca reducida. Hay metadrama en las escenas dominadas por el sueño y la imaginación, semióticamente señaladas por la luz y la escenografía: las escenas del Niño y el Gato y el Maniquí y el Joven. Hay también metadiégesis en las varias escenas a lo largo del drama en las que se recrea y se refiere, por parte de algún personaje y como relato secundario y paralelo, la historia del Niño muerto y de la madre. Entendemos, por tanto, que toda la obra está atravesada por una metateatralidad estructural que va desde la metadiégesis al metateatro explícito. Esta teatralidad o metateatralidad sustancial del drama se comprueba en esas escenas fantástico-oníricas que, en realidad, son nucleares –no secundarias ni marginales– de la acción dramática, llámese, si se quiere, acción mental o estática.

Una de las formulaciones metadieética y metadramática más importantes es la historia del Niño, que toma cuerpo desde el primer acto en una escena metadramática en verso y que luego aparece como narración metadieética en otras escenas. En la escena del acto primero, el lenguaje en verso indica un trasmundo ligado a la identidad pasada del personaje del Joven. El

biombo por el que desaparecen y aparecen los personajes –sus metamorfosis– permite entender la entrada del Niño y el Gato como actualizaciones presentes, proyecciones presentes, del pasado del Joven, dándose entonces una subversión temporal por yuxtaposición que afecta tanto a la duración del drama, al interrumpir el tiempo objetivo de la acción realista, como a la vivencia temporal psicológica del Joven, como ocurre en otras escenas posteriores. Estas rupturas afectan al realismo escénico y evidencian que no existe un orden temporal progresivo (desde el presente hacia el futuro) ni regresivo (desde el pasado al presente), sino que la obra obedece en su articulación a una voluntaria segmentación que anula el tradicional modelo cronológico y la unidad del personaje para favorecer, en cambio, la diversidad y el fragmentarismo. La historia del Niño especialmente desempeña un singular papel, y no solamente por la escena del primer acto, en el presente de la acción, sino por las referencias continuas, de carácter metadieético, en los actos siguientes. García Barrientos, que ha explicado la regresión como técnica temporal en el drama, equivalente a la analepsis o al *flash-back* en narrativa, señala que en *Así que pasen cinco años* las referencias reiteradas a la muerte del Niño y del Gato conducen al inmovilismo temporal de la acción, subrayando entonces la complejidad paradójica en el tratamiento del tiempo, con actos que se darían, fuera de toda lógica real, simultáneamente (Ibid. 94–95). Lo que sucede es que todo se organiza a partir de la identidad del personaje principal, como recuerdo, autoconocimiento y enfrentamiento consigo mismo. Como ocurre en el teatro de la vanguardia, como el expresionismo, el aparente caos de los cuadros o escenas se ofrece al espectador en un simultaneísmo temporal fragmentado (Bobes 1987: 230–231).

El Niño y el Gato se vinculan al ámbito de la infancia perdida y a la verdad, la muerte y el pasado, traducidos sémicamente en el simbolismo del vestuario y de la tormenta, complementado, por otro lado, con el decorado y la iluminación. La inmutabilidad en el caso del Niño está fijada, asimismo, por el maquillaje blanco –equivalente a la máscara– que viene a ratificar la imposibilidad de cualquier progreso y la presencia inequívoca de la muerte y que enlaza el plano de este personaje con otros como el Arlequín o el Maniquí, con atributos sémicos equivalentes. Son varios los componentes formales, amén de los semánticos, que ligan profundamente al Niño y al Gato, al margen de que ambos hablan en verso y comparten cantinelas infantiles. Uno de los más valiosos es el color: el blanco y el azul, cruciales para otros personajes del submundo y para las escenas oníricas. Otro personaje, complementario del Niño, es el Amigo 2º, también de blanco y muy joven, emparentado con los niños desde su aparición. No hay propiamente un nivel escénico asociado a su figura, aunque sí se relaciona diegéticamente con el relato de la infancia y el recuerdo sobre la niñez propia –metadiégesis regresiva– que se asocia con la canción, el sueño, la lluvia y la poesía.

Otras escenas del submundo participan del uso del verso, esta vez como proyección onírica metadramática. Como nivel metadramático puede considerarse el diálogo entre el Joven y el Maniquí del acto II. Se trata de un desdoblamiento en el propio presente de la acción del Joven de cara a su vida futura. El Maniquí ha sido visto como una escisión mental del Joven (Martínez Nadal 1980: 49) en un claro monólogo interior y que esconde un sentido de culpabilidad (Ucelay 1995: 112). Como una de las grandes metáforas del drama (Doménech 1990: 244), remite a la conciencia del Joven, siendo símbolo onírico externo de su frustración (Oliva 1979: 42).

La escena del Joven y del Maniquí está marcada, frente al nivel realista anterior, por el código lumínico: se trata de la aparición en escena de la luz azulada de la luna. Pero existen otros factores

que acentúan la extrañeza del momento: nuevamente el empleo de la versificación y, además, la entrada de un personaje sin vida real, como el Maniquí. El Maniquí aparece en escena vestido con un traje de novia blanco, con larga cola y velo, de cara gris, cejas y labios dorados, con peluca y guantes de oro. De acuerdo con Kowzan, el empleo de esta clase de figuras, del tipo de las marionetas, relativamente frecuente en el teatro contemporáneo, tiene un significado especial, sobre todo en aquellos textos donde hay un contraste con personajes realistas y verosímiles. Entre otras funciones, la marioneta es “signo del monólogo interior del héroe” (Kowzan 1992: 170) y así funciona el Maniquí en esta escena.

En cuanto a la expresión en general, el verso resalta igualmente el nivel onírico y pesadillesco. En el diálogo, resuenan ecos de canciones infantiles, como sucede con el tópico del anillo perdido (Ucelay 1995: 114), motivo de unión con el acto III. Pero hay otros. Al final de la escena, ofrece el personaje del Maniquí dolorido dos expresiones –como luego tendrá el Arlequín al jugar con sus dos caretas–, y sus versos finales se recitarán primero de manera decidida y con ímpetu y después en una respuesta definitivamente lejana. Esta dualidad se reiterará en el acto III, nuevamente en el monólogo del Arlequín.

El primer cuadro del tercer acto, el cuadro del bosque, se desarrolla en verso y en prosa. Se asiste aquí a un delicado encaje de planos dramáticos, de signo decididamente metateatral. Según se menciona en las acotaciones, el color azul predomina en el bosque. El nuevo escenario nocturno es introducido por el Arlequín. Ricardo Doménech (1990: 250) ve el monólogo de esta figura como la introducción a todo el acto III. Ya Rafael Martínez Nadal (1988: 73–74) indicó que su canción en verso presentaba el tema principal: la paradoja entre sueño y tiempo que estructura la acción. Y es que en el personaje del Arlequín se da una abierta función metadramática. En efecto, el Arlequín confiere a todo el acto III un alcance metateatral que se confirma con el extraño escenario del bosque y la presencia posterior de personajes del espectáculo.

La faceta metateatral del Arlequín se potencia con el empleo del verso, que conecta con la rareza de otras escenas previas del submundo y que se ratifica por los códigos semióticos utilizados (luz, vestuario, etc.). Otros rasgos de teatralidad y extrañeza ligados al personaje son el uso de máscaras, la gestualidad y el movimiento. En las acotaciones, se explica que el Arlequín con una careta en cada mano, acciona como un bailarín. La recitación es otro componente nuclear. El recitado del poema va acompañando a ese movimiento gestual y rítmico. Lorca era bien consciente del valor del verso y su recitación y lo hizo notar a propósito de sus declaraciones sobre las representaciones de *La Barraca* (García Lorca 2017a: 139). El impacto emocional de la dicción (Kowzan 1992: 171–172) es señal indudable de extrañamiento. A este respecto, García Barrientos alega que la ralentización contribuye a la idea de interiorización explícita o implícita, así como a “la creación de ambientes líricos o solemnes, fantásticos, fantasmales o trascendentes” (García Barrientos 2001: 106–107), algo especialmente relevante en esta intervención primera de Arlequín, en que la dicción subraya el perfil teatral o, como diría el propio Lorca, “desrealizador” (García Lorca 2017a: 206).

Por otro lado, la escena del bosque incluye personajes circenses, carnavalescos y de la *commedia dell'arte*. De hecho, se habla de un circo cercano. Conviene destacar que uno de los elementos que implican el extrañamiento, complementario a la versificación, es el uso de personajes explícitamente teatrales: la Máscara, trasunto de la portera, el Payaso, la Muchacha o el citado Arlequín. Los personajes netamente teatrales o del espectáculo son, asimismo, recursos de doble

significación. Es lo que Kowzan (1992: 169) denomina signos compuestos y que desempeñarían, junto con la función básica puramente semántica, una función semiológica suplementaria. Esta clase de personajes apunta a una esencial teatralidad propia de la visión lorquiana del mundo y basa el carácter fantasmagórico del drama y su idea fundamental: la vida como teatro y el teatro como vida.

Lejos de ser una representación independiente dentro de la obra, como sugiere Martínez Nadal (1988: 252–253), la escena en verso de la Muchacha, el Arlequín y el Payaso es central en el juego metateatral de la verdad del teatro y de la vida. El diálogo entre Muchacha, Arlequín y Payaso, con ecos de la canción del Maniquí, incide en la problemática de la verdad y las apariencias que subyace a todo el texto y que se formula en la reiteración antitética *mentira-verdad*. Los espacios de arriba y abajo señalan semióticamente planos de conocimiento y autenticidad que se corresponden con la metáfora del mar. Por eso, cuando, en un momento determinado, el Arlequín, tocando el violín y cantando, *finge* la voz para representar al personaje que caza grandes caracolas y lirios de sal, es decir, al novio en las profundidades del mar, la Muchacha queda asustada; pero ahora, según la acotación, está “asustada de la realidad” (García Lorca 1995: 299). Es lo fingido verdadero. Esta realidad que la atemoriza y que la crítica no siempre ha sabido interpretar es la de la simulación del Arlequín, la de su fingimiento. Y es que la ficción dramática se ha revelado ante ella como la realidad profunda, la que saca a flote, desde el fondo del mar, la verdad: la verdad de la mentira, la verdad de la ficción. El miedo a la autenticidad de la representación, del teatro, a la verdad que aparece en la ficción, en la magia del verso y en los personajes metateatrales, es el que domina a la Muchacha. El tono anterior jocosos del diálogo se pierde y continúan, ya más seriamente, Arlequín y Payaso con la tensión entre la verdad y la mentira, pero esta vez con alusiones cristológicas y con referencias a la pérdida, el sueño y la muerte.

La escena siguiente, en prosa, muestra a la Mecnógrafa y a la alegórica Máscara, trasunto de la Madre del Niño muerto. Comenta Balboa que esta escena implica “un nivel diferente de teatro y está marcado por el cambio de verso a prosa” (Balboa Echeverría 1986: 142). El cambio quedaría enfatizado igualmente por el vestuario de la Mecnógrafa, que junto con la Máscara –y sus distintos trajes posteriores– adquiriría nuevos significados.

La posterior aparición del Joven hablando con el personaje del Arlequín y las alusiones al espacio de índole teatral exhiben la teatralización total de la escena. El Joven comparte tanto el escenario realista como este otro teatralizado del bosque, lo que pone de manifiesto su vertiente dual y ambigua. Como los personajes literarios y los fantasmagóricos, el Joven, por consiguiente, puede ser ficticio o inconsistente. Payaso y Arlequín le anuncian, como hicieran antes a la Muchacha, que a “la media vuelta” (García Lorca 1995: 313) encontrará a su amor. Estas palabras en verso, repetidas como un conjuro mágico, abren otro plano de realidad, dando entrada a la Voz de la Mecnógrafa, que canta en verso una canción de amor. Es entonces cuando Payaso y Arlequín salen de escena y se encienden significativamente las luces del teatro, activando un nuevo nivel metateatral en verso. El Joven, asombrado, contesta con una canción equivalente, casi idéntica, a la de la Mecnógrafa. A partir de estas cancioncillas, alusivas al mar y al amor, asistimos a un diálogo en forma de romance entre ambos personajes. Para Balboa, también el verso supondría aquí un cambio en el “nivel de profundidad” de la obra en clara alusión a la circularidad temporal y al movimiento suspendido (Ibid. 143). Aunque no se modifica la escenografía, pues

el bosque como tal se mantiene, sí hay un cambio de iluminación que justifica, junto al verso, el modo metateatral.

Hay, además, otro nivel de metateatro que obliga al espectador a una reinterpretación de los actos previos. En el escenario del bosque, de acuerdo con las acotaciones iniciales, hay un teatrillo. Tras el diálogo en verso entre el Joven y la Mecnógrafa, ésta se dirige a la escalera y las cortinas del teatrillo se descorren. Es entonces cuando aparece el motivo explícito del teatro en el teatro y el espectador reconoce en el teatrillo la biblioteca del primer acto, ahora reducida y con una coloración pálida. El cambio del escenario teatralizado del bosque a ese otro escenario teatral pequeño se materializa no solamente en el paso del verso a la prosa, sino en la transformación del ambiente inicial cotidiano de la acción realista, decolorado y teatralizado en el presente de la acción. Aquello que parecía real y natural se percibe ahora como un espectáculo. En el diálogo en prosa entre la Mecnógrafa y la Máscara se dan las claves de la historia de amor entre la Madre del Niño (Máscara) y el conde. Luego, la conversación entre la Mecnógrafa y el Joven, en prosa, reitera el tema de la espera e incide sobre la temática general de *Así que pasen cinco años*. Ahora es ella quien exige una espera de cinco años. El diálogo está fundamentado en frases cortas y repetitivas que aluden al pasado, al presente y al futuro amoroso de ambos personajes. Las figuras de repetición otorgan al diálogo un aire poético que subraya el tema principal de los amantes, invirtiendo los papeles de la terrible espera, a lo que se suma un lenguaje metafórico que descubre sus constantes contradicciones. La bajada del Joven deja a una Mecnógrafa, como el Maniquí del acto II, quieta como una estatua. Como metateatro, la escena del teatrillo es contemplada por el Viejo, el Payaso y el Arlequín.

El espacio del bosque que rodea el teatrillo hace que los espectadores estén ficticiamente en pie de igualdad con los personajes teatrales de Arlequín o Payaso cuando contemplan la escena del teatrillo. Los papeles se han invertido: los personajes circenses y teatrales resultan ser, por tanto, más reales que la historia realista del Joven, representada en los actos previos. Por ello, el teatrillo final sería, para Farris Anderson (1979: 266), la materialización del principio estructural de la obra, consistente en la conciencia de teatralidad, hasta el punto de teatralizar el propio teatro. El público se da cuenta de que, tras el teatrillo, las escenas realistas de los dos primeros actos deben reinterpretarse como escenas representadas. Lo que hasta ahora ha visto el espectador –o el lector ha leído e imaginado– es una representación teatral, mientras que la verdad de las bambalinas –lo aparentemente fantástico, lo otro, lo onírico– responde a la verdad, porque está en el mismo nivel de los espectadores.

En el plano del bosque, Payaso y Arlequín repiten después, con alguna ligera variante, el diálogo anterior en verso, en el que intervienen los otros personajes de la escena: el Joven, la Máscara, el Viejo y la Mecnógrafa, esta última desde el escenario chico. El cuadro segundo del tercer acto vuelve, ya en prosa, a la escena realista de la biblioteca del primer acto, donde se consumará la muerte del Joven.

Los niveles metateatrales del tercer acto evidencian que todo es teatro. La técnica del *teatro en el teatro*, presente en la tradición literaria en autores como Cervantes, Shakespeare o Pirandello, que involucra directamente al espectador (Doménech 1990: 249), supone en este acto tercero una inversión del juego del teatro como vida y lleva al espectador real al plano teatral para contemplar la escena realista como escena teatralizada. *Así que pasen cinco años* vuelve sobre el tópico calderoniano del gran teatro del mundo que había cautivado a Lorca. Hay una clara intención

de poner de relieve la teatralidad de las escenas “realistas” como escenas “teatrales”: no solamente por la inclusión del teatrillo final con la reproducción en miniatura de la biblioteca inicial sino por la inserción en el plano realista de personajes como la Máscara o de ciertos pasajes en verso. Así, por ejemplo, el Amigo 2º, que habla en verso y en prosa, es un ejemplo de la dualidad de la vida de lo cotidiano, pero también de la vida del sueño, de la incorporación del sueño a la vida. En *Así que pasen cinco años*, hay una indudable progresión en la intensidad de la teatralización, desde la proyección del Niño y el Gato hasta la metateatralización total del tercer acto. La dualidad de planos se metamorfosea a manera de espejo infinito, de ahí los continos juegos correspondencias y analogías entre diferentes escenas: la acción realista de la biblioteca y el teatrillo reducido de la biblioteca, las inversiones y duplicidades entre el Joven y la Mecnógrafa, en verso en la escena del bosque y en prosa en el teatrillo, como escena de amor en verso y de desamor en prosa, réplicas de otras escenas de amor y pérdida previas.

4. Palabras finales

La estructura dramática de *Así que pasen cinco años* está cimentada en formulaciones semióti-cas lingüísticas y no lingüísticas que revelan una firme coherencia articulada sobre la continua yuxtaposición de niveles dramáticos y sobre su sistemática variación. Verso y prosa son, dentro del código lingüístico, signos dramáticos complejos que, en combinación con otros códigos no lingüísticos, contribuyen decisivamente al armazón metaliterario de *Así que pasen cinco años* en sus tres esferas básicas de metadiégesis, metadrama y metateatro, sirviendo de marca entre niveles dramáticos.

Dentro del código lingüístico, la diferente utilización de verso y prosa adquiere un interés especial al oponerse entre sí y vincularse con otros códigos de la escena, como el espacio o la caracterización del personaje –movimiento, maquillaje, vestuario, etc.–. El verso, como signo de segundo grado, no solamente cumple con la función comunicativa, interna y externa, del discurso emitido, sino que toma un sentido suplementario como discurso alternativo a la prosa, discurso de lo raro y de la magia y que, junto con otros signos no lingüísticos, se identificará con la identidad pasada del personaje, con una significación secreta o de ultratumba, relativa al tiempo pasado o al inconsciente, a espacios ocultos o misteriosos de la trama, etc. La función del verso tiene que ver con el plano fantástico onírico y simbólico de la ficción dramática.

La reiteración de niveles alrededor del personaje principal se basa en motivos nucleares recurrentes. La profusión de niveles y de personajes atravesados por situaciones equivalentes de espera, pérdida y ausencia se asienta en los recursos semióticos del drama, entre los que destaca muy especialmente el uso diferenciado de verso y prosa. No solamente se trata, pues, de alteraciones temáticas, sino de una puesta en abismo estructural con yuxtaposiciones que suponen un continuo y voluntario espejeo de variaciones de acción, tiempo, personajes y expresión, en configuraciones lingüísticas y no lingüísticas. Lorca ofrece, por consiguiente, un diseño teatral a la pluralidad de voces y preocupaciones en un contexto de carácter onírico que se ajusta a la multiplicidad interior: el espesor de las identidades presentes, pasadas y futuras que confluyen en la obra. En este contexto, el salto del verso a la prosa y, a la inversa, de la prosa al verso, así como ciertos parlamentos poéticos que mezclan ambas formas de expresión, son, igualmente,

facetas o variaciones de una realidad que, como la de los personajes múltiples, se vuelve compleja y cambia según el momento, desvelando la inconsistencia de la irrealidad y la verdad de lo aparentemente ficticio.

Pretender que la prosa y el verso dividen ontológicamente los grupos de personajes de *Así que pasen cinco años* sería faltar a la verdad. Sí se puede afirmar que el verso y la prosa marcan a los personajes según su situación en escena, de ahí que algunos participen de ambos modos de expresión en diferentes momentos del texto dramático. No es extraño que esto suceda en personajes que representan una personalidad fragmentada en el tiempo y que se ven retratados en sucesivas etapas vitales complementarias. Las dos categorías de verso y prosa alcanzan, por tanto, una dimensión semiótica superior: el verso como signo analógico de atemporalidad, poesía y teatralidad, verdad y autenticidad, sueño interior, amor y erotismo; la prosa como signo analógico de cotidianeidad y simulacro, vida externa y máscara, convención e hipocresía, rutina y muerte.

Referencias bibliográficas

- Allen, R. C. (1972). *The Symbolic World of García Lorca*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Anderson, A. A. (1992). *El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida: Tres dramas expresionistas de García Lorca*. In D. Dougherty, & M. F. Vilches de Frutos (Eds.), *El Teatro en España: entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939* (pp. 215-226). Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca.
- Anderson, F. (1979). The Theatrical Design of Lorca's *Así que Pasen Cinco Años*. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 7, 3, 249-278.
- Balboa Echeverría, M. (1986). *Lorca: el espacio de la representación. Reflexiones sobre Surrealismo y Teatro*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Bilbao, R. (1998). García Lorca: *Así que pasen cinco años*. *Notas y Estudios Filológicos*, 13, 51-60.
- Bobes, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Borel, J.-P. (1966). *El teatro de lo imposible: Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- Budia, M. (2007). Aproximación a las estrategias creativas en *Así que pasen cinco años*: Tiempo absoluto y subconsciente. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 21, 73-90.
- Cao, A. F. (1989). *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca: Teatro y antiteatro. In S. Neumeister (Ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23 agosto 1986 (vol. II) (pp. 185-193). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Cardwell, R. A. (1995). *Mi sed inquieta: expresionismo y vanguardia en el drama lorquiano*. In C. Cuevas (Ed.), *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa* (pp. 101-126). Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- Castro Filho, C. (2020). *Así que pasen cinco años: Federico García Lorca y el problema de lo trágico. Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 33, 61-72.
- Doménech, R. (1990). Doble lectura de *Así que pasen cinco años*. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 7-8, 233-254.
- Edwards, G. (1983). *El teatro de Federico García Lorca* (1980). Madrid: Gredos.

- Fernández Cifuentes, L. (1986). *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- García Lorca, F. (1983). *Epistolario* (vol. II). Ed. Ch. Maurer. Madrid: Alianza.
- . (1995). *Así que pasen cinco años. Leyenda del Tiempo*. Ed. M. Ucelay. Madrid: Cátedra.
- . (2017a). *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Ed. R. Inglada. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- . (2017b). *Treinta y una entrevistas a Federico García Lorca*. Ed. A. Soria Olmedo. Granada: Entorno Gráfico Ediciones.
- García Lorca, F. (1980). *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza.
- García Montero, L. (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.
- García-Posada, M. (1996). Introducción. In F. García Lorca, *Obras completas. Poesía* (vol. I) (pp. 9–28). Ed. M. García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Gómez, M. A. (2016). Playing with Time: Relativistic Reverberations and entropic Echoes in Lorca's *Así que pasen cinco años*. *Anales de la literatura española contemporánea*, 41, 2, 333–362.
- Gómez Torres, A. M. (1995). *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Argual.
- . (1996). *Una teoría teatral de la ruptura: Lorca y la España de anteguerra*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Granell, E. F. (1981). Estudio preliminar. In F. García Lorca, *Así que pasen cinco años. Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (pp. 7–31). Ed. E. F. Granell. Madrid: Taurus.
- Guillén, C. (1990). El misterio evidente: en torno a *Así que pasen cinco años*. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, 7–8, 215–232.
- Huélamo Kosma, J. (1989). La influencia de Freud en el teatro de García Lorca. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, III, 6, 59–83.
- Huerta Calvo, J. (2019). Introducción. In F. García Lorca, *Teatro completo* (pp. 9–52). Ed. J. Huerta Calvo, S. Santiago Romero, & J. Domingo Martín. Madrid: Verbum.
- Katona, E. (2015). Lo insólito en el teatro lorquiano. La extraña dimensión temporal de *Así que pasen cinco años*. *Estudios humanísticos. Filología*, 37, 161–173.
- Klein, D. A. (1975). *Así que pasen cinco años: A Search for Sexual Identity*. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 3, 2, 115–123.
- . (1986). Las sociedades creadas en el teatro de Federico García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, 433–34, 283–292.
- Knight, R. G. (1966). Federico García Lorca's *Así que pasen cinco años*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 43, 1, 32–46.
- Kowzan, T. (1992). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- Laffranque, M. (1966). *Federico García Lorca et la nécessité d'expression dramatique*. Paris: Seghers.
- . (1979). Una obra actual... de 1931. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 182, 29–30.
- Lima, R. (1963). *The Theatre of García Lorca*. Nueva York: Las Americas.
- Locatelli, M. (2010). *Así que pasen cinco años* y su puesta en escena multimedia. Apuntes sobre el espectáculo de Caterina Genta y Marco Schiavoni. *Signa*, 19, 121–141.

- Martínez Nadal, R. (1980). *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra.
- . (1988). “El Público”. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Tercera edición ampliada. Madrid: Hiperión.
- Oliva, C. (1979). Lectura semiológica de *Así que pasen cinco años*. *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, 182, 40–44.
- Roses-Lozano, J. (1989). Códigos signícos y discurso teatral en *Así que pasen cinco años*. *Anales de la literatura española contemporánea*, 14, 115–141.
- Sapojnikoff, V. (1970). La estructura temática de *Así que pasen cinco años*. *Romances Notes*, XII, 1, 11–20.
- Soria Olmedo, A. (2021). Introducción. In F. García Lorca, *Obras completas, II (Teatro)* (vol. II) (pp. XIII–CXLIX). Ed. A. Soria Olmedo. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Traducción española de Francisco Torres Monreal. Segunda edición. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- Ucelay, M. (1995). Introducción. In F. García Lorca, *Así que pasen cinco años*. *Leyenda del Tiempo* (pp. 9–184). Ed. M. Ucelay. Madrid: Cátedra.
- Welles, M. L. (1976). Lorca’s “Así que pasen cinco años”: A “Leyenda del tiempo”? *Romance Notes*, 17, 2, 137–145.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.