

- Fritzen, Bodo. "The Irony of Chance in Friedrich Dürrenmatt." *Friedrich Dürrenmatt: A Collection of Essays*. Ed. Bodo Fritzen. Normal, IL: Applied Literature Press, 1979. 97-112.
- Furst, Lillian R. *Fictions of Romantic Irony*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1984.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. 3 vols. Leipzig: Reclam, 1982.
- Helbling, Robert. Introduction. *Die Physiker*. By Friedrich Dürrenmatt. New York: Oxford UP, 1977. xi-xxvii.
- Knapp, Gerhard P. "Dürrenmatt's *Physicists* as a Turning Point for the Dramatist and His Concept of History." *Play Dürrenmatt*. Ed. Moshe Lazar. Malibu, CA: Udena Publications, 1983. 55-66.
- Muecke, D.C. *The Compass of Irony*. London: [publisher?], 1969.
- Morley, Michael. "Dürrenmatt's Dialogue with Brecht: A Thematic Analysis of *Die Physiker*." *Modern Drama* 14 (1971): 232-42.
- Rennert, Hal H. "The Threat of the Invisible: The Portrait of the Physicist in Modern German Drama." *To Hold a Mirror to Nature: Dramatic Images and Reflections*. Ed. Karelissa V. Hartigan. Washington, DC: UP of America, 1982. 91-104.
- Reno, Robert P. "Science and Prophets in Dürrenmatt's *The Physicists*." *Renascence: Essays on Value in Literature* 37:2 (1985): 70-79.
- Roe, Ian F. "Dürrenmatt's *Die Physiker*: Die drei Leben des Galilei." *Forum for Modern Language Studies* 27:3 (1991): 255-67.

Hacia una lectura cubista de *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo* de Federico García Lorca

María Ángeles Pozo Montaña

University of North Carolina at Chapel Hill

El viaje que realizó Federico García Lorca por tierras americanas entre 1929 y 1930 desembocó en España en dos de sus obras de teatro menos convencionales: *El Público* (1930) y *Así que pasen cinco años* (1931). Ambas obras han sido frecuentemente caracterizadas por la crítica como obras surrealistas, y como una acumulación de imágenes expresionistas, cuyo montaje tiene que ver tanto con el teatro como con el cine.

Así que pasen cinco años cuenta con estudios críticos como los de Paul J. Smith, Andrew A. Anderson, Virginia Higginbotham o Joaquín Roses-Lozano, aunque quizás, es el presente estudio uno de los primeros intentos de leer esta obra de teatro bajo la luz de una nueva perspectiva, la cual sigue en la línea de las vanguardias que dominaron el panorama de los comienzos del siglo veinte. La nueva faceta de la dramaturgia de Lorca que incluye estas dos obras de teatro, coincide cronológicamente con los años que marcaron el distanciamiento entre él y su amigo Salvador Dalí. Dalí permanece sumergido fundamentalmente en la estética cubista hasta 1928 cuando empieza a cambiar su rumbo pictórico (Gibson 1: 483). Igual ocurrirá con Lorca, porque en 1928 tras recibir las críticas de Dalí y Buñuel sobre el estilo de su *Romancero Gitano*, decide tomar una nueva dirección surrealista al igual que las pinturas que desde ese momento pintará Dalí.

Cuando Federico García Lorca terminó *Así que pasen cinco años* en agosto de 1931 el movimiento del cubismo pleno había terminado.¹ No obstante, la estética cubista que había arraigado en artistas españoles algunos años antes había quedado latente subyaciendo al movimiento surrealista que le siguió. Lorca no se mantuvo ajeno al cubismo. Antes de escribir esta obra de teatro imposible había tenido una relación ambivalente con respecto al creacionismo y al ultraísmo, dos manifestaciones en España relacionadas con el cubismo. Por otra parte, la relación de amistad con Dalí en la época cubista de éste le hizo componer poemas relacionados con esta estética como la "Oda a Salvador Dalí," y también le llevó a abogar en favor del cubismo en su conferencia del 28 de octubre de 1928 titulada "Sketch de la pintura moderna." En un plano más personal, Lorca

admiró a Picasso y, según Ian Gibson, en una pared del dormitorio-estudio de Lorca colgaba una reproducción del cuadro de Picasso "Las bañistas" (2: 230). El mismo Lorca, como pintor, mostró en una exposición en Barcelona en 1927 algunos dibujos de corte cubista como "Naturaleza Muerta," "Merienda," o "Teorema de la Copa y de la Mandolina" (1: 483). Con respecto al contacto de Lorca con la estética cubista hay también que señalar que Lorca estaba familiarizado con el trabajo del escritor inicialmente cubista Jean Cocteau, ya que Dalí lo admiró en su momento y alude a él en las cartas dirigidas a su amigo Lorca (2: 109). De esta manera para nuestro poeta, esta estética vanguardista no constituía un elemento extraño dentro de su vida y obra artística.

Alejado de la fiebre cubista en los años treinta, tal vez Lorca nunca fuera consciente de los aspectos cubistas que parecen dibujar *Así que pasen cinco años*, y sin embargo, parece que en la obra reposan elementos que bien podrían significar los residuos de una huella cubista anterior producto del momento artístico que Lorca experimentó. Por ello, lo cierto es que esta obra de teatro permite un análisis estético desde el punto de vista del cubismo debido a la presencia de elementos concretos, como son la autonomía de la obra creada, las diversas y simultáneas perspectivas de las que hace uso Lorca para hablar del tiempo, y la plasticidad de vestuario y escenario.

Uno de los principios estéticos del cubismo era la concepción de la obra de arte como creación, no como imitación. Para Guillaume Apollinaire, uno de los principales estetas de la literatura cubista, la verosimilitud carece de importancia debido a que "se sacrifica todo a las verdades, a las necesidades de una naturaleza superior que se supone sin descubrirla" (Torre 104). En el cubismo analítico, los pintores cubistas fragmentaron la realidad creando unidades independientes en las distintas partes del lienzo. Estas unidades se presentaban simultáneamente y ninguna predominaba sobre la otra, sin embargo, todas en conjunto trascendían su espacio para formar parte del *continuum* estructural de la obra. En el cubismo analítico se explotaba más la plasticidad de la realidad creada, ya que una de las preocupaciones del artista cubista era la presentación del objeto en cuestión no sólo en el espacio sino también en el tiempo y en varias direcciones a la vez. La dimensión espacial en relación con el tiempo es lo que los teóricos denominaron la cuarta dimensión. Paul Laporte describe la cuarta dimensión como un *continuum* del tiempo y del espacio, en el que los componentes no son entidades absolutas independientes, sino que cobran sentido gracias a la relación existente entre ellos (Glover 11). Así, este *continuum* del tiempo y del espacio que formaba la cuarta dimensión fue utilizado para explicar la experiencia kinésica del cubismo. Los cubistas desarticulaban y fragmentaban el objeto para provocar que el espectador recorriera con la vista el lienzo, buscando la unidad estructural de dicho objeto. La continuidad del objeto se lograba a partir de este movimiento del ojo a través de la continuidad de la memoria. Según Glover: "To fuse many aspects of the subject simultaneously in

one image was to reproduce the movement of the eye in time and through space and subsequently to reconstitute the subject in time" (11).

En *Así que pasen cinco años* no pasa el tiempo. Al principio del primer acto un reloj da las seis y al final de ese mismo acto cuando el Joven le pregunta la hora a su criado siguen siendo las seis. Al final de la obra el reloj da las doce, pero como ha interpretado E. F. Granell, las doce no son sino el eco de las seis campanadas del principio (32). De acuerdo con el signo temporal del reloj, el tiempo no ha pasado en la obra, lo que le atribuye un estatismo propio de un cuadro pictórico. Sin embargo, al tratarse de un cuadro fragmentario, el espectador ensambla las distintas partes de la realidad presentada, reconstruyendo la obra en el tiempo de manera semejante a la contribución del observador a la kinesia de una pintura cubista.

Así que pasen cinco años presenta una realidad fragmentada por medio de diferentes grupos de personajes distribuidos en la obra de una manera semejante a la distribución de los elementos en un lienzo cubista. Por un lado está el conjunto formado por el Joven y el Viejo, por otra parte el Amigo 1 y el Amigo 2, otro grupo lo forman la Mecnógrafa y la Novia, otra perspectiva la aporta el grupo formado por el Maniquí, el Niño y el Gato, y por último, los dos grupos del Arlequín, la Muchacha, el Payaso y la Máscara, y el de los tres Jugadores. Cada grupo manifiesta una perspectiva del tema de la obra que, como dice el subtítulo, trata de una "leyenda del tiempo." La realidad presentada por la obra no es lineal sino fragmentaria, y el espectador se ve en todo momento relacionando los fragmentos presentados, para lograr una visión unitaria de esta obra de teatro.

En primer lugar el Joven y el Viejo hablan de la memoria y los recuerdos, y en sus comentarios tratan de evitar la inexorabilidad del paso del tiempo. Esta idea la expresa el Viejo en su frase paradójica: "hay que recordar hacia mañana" (194), o en su otra frase en la que trata de evitar el pasado: "se me olvidará el sombrero" (214). El Amigo 1 y el Amigo 2 también introducen nuevas perspectivas. Para el Amigo 1 la idea eterna del tiempo que tiene el Joven no existe. Para él la ley que prevalece en el tiempo es el aquí y el ahora, percibiendo el paso del tiempo: "Por más... (Mira el reloj) Ya se ha pasado la hora [...] No tengo tiempo y lo siento" (212). Tras la escena del Gato y el Niño aparece el Amigo 2. No se explica su aparición, la cual al igual que la aparición de la mayoría de los personajes no está motivada. El Joven le pregunta al Amigo 2: "¿Por dónde has entrado?" y éste le responde: "Por cualquier sitio. Por la ventana. Me ayudaron dos niños amigos míos. Los conocí cuando yo era muy pequeño, y me han empujado por los pies" (235). Este Amigo 2 renuncia igual que el Viejo al paso del tiempo, pero mientras que el Viejo se niega a recordar:

AMIGO 2: [...] ¿Lo recuerda usted?
VIEJO: (Agrio) No recuerdo nada. (235)

JOVEN: [...] Usted la vio en mi casa, ¿no recuerda?
 VIEJO: No recuerdo [...] (289)

el Amigo 2 se queda en el recuerdo como una forma de evitar que pase el tiempo: “Loco, porque no quiero estar lleno de arrugas y dolores como usted. Porque quiero vivir lo mío y me lo quitan. Yo no lo conozco a usted. Yo no quiero ver gente como usted” (237). De esta manera, el Joven se encuentra en la intersección de las perspectivas del Viejo y los dos amigos, es decir, entre una negación del tiempo pasado y presente, existentes sólo en el futuro, una afirmación de un tiempo presente, y una consagración absoluta a un pasado inmutable.

En el primer acto la escena intercalada del Gato y el Niño muerto introduce una nueva dimensión no sólo con respecto al espacio sino también con respecto al tiempo. Este nuevo grupo de personajes se superpone al anterior gracias a la luz azulada que alumbra de repente la escena. El espacio definido por esta atmósfera de irrealidad se localiza fuera del tiempo. Además, esta escena aparte de incorporar otra perspectiva del concepto tiempo desde un tiempo y un espacio indefinidos, presenta una simultaneidad con respecto a la escena anterior gracias al recurso de la tormenta. Mediante los sonidos de los truenos que se escuchan de fondo se consigue, al igual que con la luz azulada, la implicación de una nueva dimensión espacial y temporal paralela a la de la escena del Joven, el Viejo y el Amigo 1.

F. Anderson considera que el Niño muerto refleja el conflicto interno del Joven con respecto al paso del tiempo, a la vez que evoca al hijo que nunca tendrá y cuya preocupación aparece en escena junto al Maniquí (257). La conversación entre el Niño muerto y el Gato sobrepasa los límites de lo posible. Lorca a la manera creacionista, yuxtapone un niño muerto y un gato que hablan en verso y, gracias al cambio de iluminación, se produce una autonomía de la escena dentro de la obra de teatro. Por otra parte, en el acto segundo, el Joven hace una alusión a un gato al que estaban golpeando unos niños: “en la calle he golpeado a unos niños que estaban matando un gato a pedradas” (265), lo cual indica que si se trata del mismo gato que hablaba con el Niño, este acto ocurre antes que el anterior. Lorca de esta manera maneja los distintos hilos del tiempo y del espacio de forma fragmentaria, superponiendo las escenas para aumentar la significación temporal y espacial.

Esta dimensión que inserta la escena del Niño y el Gato, vuelve a aparecer en escena en el acto segundo cuando la Novia rechaza al Joven y de repente aparece el Maniquí junto a él. Para indicar la escenografía de un nuevo espacio y tiempo, la iluminación cambia de nuevo y adquiere el mismo color azulado de la escena del Niño y el Gato. También, la conversación del Joven y el Maniquí vuelve a caracterizarse por medio del lenguaje poético que utilizan. El Maniquí introduce la perspectiva de lo que pudo suceder y nunca sucedió, es decir, la boda del Joven: “Maniquí: yo canto la muerte que nunca tuve” (277).

Otro grupo de personajes que aporta más puntos de vista a la situación del tiempo planteada por Lorca es el formado por la Mecnógrafa y la Novia. La primera aparición de la Mecnógrafa en escena es al principio del primer acto, indicándolo la acotación: “Un reloj da las seis. La Mecnógrafa cruza la escena, llorando en silencio” (194). La Mecnógrafa cruza así la escena sin ninguna motivación previa, superponiéndose a la escena donde el Joven y el Viejo son los protagonistas. La Mecnógrafa vuelve a aparecer después para expresarle al Joven la negativa a esperarle. La Novia, por otra parte, es como el Amigo 1 que decide vivir el presente con el Jugador de Rugby.

Conforme la obra progresa se va produciendo un desplazamiento del Joven con respecto al tiempo y al espacio gracias a los cambios de escenario, de iluminación, a los personajes que aparecen en una “cuarta dimensión” sensorial como el Niño muerto, el Gato y el Maniquí, y los personajes circenses, lo cual provoca confusión espacial y temporal. Otro de los escenarios, aparte del que se crea con el cambio a la luz azulada, y que ayuda a situar al espectador en esta suspensión temporal y espacial, es el escenario en el que se abre el segundo acto. La yuxtaposición de elementos decorativos procedentes de estilos históricos dispares provoca desconcierto temporal. Por una parte, la alcoba es del estilo de 1900, pero los muebles son “extraños” y en las paredes hay “nubes y ángeles pintados” y toda la habitación está llena de cosas: “cortinajes llenos de pliegues y borlas,” la cama está “llena de colgaduras y plumajes,” la bata de la Novia “está llena de encajes y enormes lazos” y su cabello está “hecho bucles” (245). Este exceso de objetos y decoración en la escena inevitablemente produce un contraste con el escenario del acto anterior, y tanto el espacio como el tiempo que presenta añaden nuevas dimensiones al concepto del tiempo desdoblado en la obra.

La continuidad temporal y espacial de la obra de teatro se vuelve dislocar en el primer cuadro del acto tercero, el cual abre otro espacio teatral dentro del escenario: un teatro dentro de la escena que guarda el escenario inicial de la biblioteca. Este acto parece un circo donde se superponen los personajes en dos escenarios diferentes, el de la escena y el del teatro dentro de la escena, lo que la acotación llama “escenita.” Los tres personajes de la primera escena de este tercer acto, el Arlequín, la Muchacha y el Payaso, son personajes circenses que incorporan una vez más una dimensión atemporal en la obra. El discurso de estos tres personajes se caracteriza por su lirismo y versificación, un elemento definitorio en las escenas atemporales del Niño, el Gato y el Maniquí. Este escenario tiene la misma función que la luz azulada de abrir un nuevo espacio temporal y espacial donde pueda tener lugar la representación de circo dentro del contexto de la obra.

El último grupo de personajes es el formado por los tres jugadores inmortales, los cuales encuentran eco en el mito griego de las tres parcas. Se mezcla de nuevo en esta escena la realidad con aspectos fantásticos o de la imaginación del protagonista, siendo difícil encontrar verosimilitud en lo que sucede, y sin

embargo, el sonido del reloj que da las doce, o el eco de las seis campanadas del principio, sitúa en el tiempo la escena que acaba de pasar. El sonido del reloj actualiza la acción al mismo tiempo que el espectador se da cuenta de que el tiempo no ha pasado. El reloj provoca en la conciencia del espectador una necesidad de situar la obra de teatro en el tiempo a la vez que lo impide. Toda la obra ha sido una lucha entre el tiempo de lo representado y la negación del mismo, pero gracias al espectador que también interpreta la muerte del Joven como parte de la progresión temporal lógica de la representación, la obra se actualiza en el tiempo de la representación a pesar de la negación del tiempo en escena. Como una pintura cubista que fragmenta la realidad y la superpone en el lienzo, *Así que pasen cinco años* escenifica fragmentos del consciente o subconsciente del protagonista, disueltos en diferentes perspectivas con respecto al concepto del tiempo. Los fragmentos escenificados se acumulan en el escenario apenas sin motivación, y la estructura lógica de estos fragmentos corre de parte del espectador, quien al final, reconstruye la historia como una unidad armoniosa que parte del Joven anteriormente fragmentado por sus conflictos con el tiempo.

El movimiento pictórico del cubismo defendía una presentación del elemento real que pasaba primero por la subjetividad del artista. Como decía Apollinaire: "We do not know all the colors. Each of us invent new ones" (Kolocotroni, Goldman, and Taxidou 263). Por tanto, el artista cubista es considerado un dios que crea su obra de arte: "Each god creates in his own image, and so do painters" (264). Lorca rompe también con todo sentido de verosimilitud y reproduce una visión del tiempo de una forma personal y subjetiva. A pesar de las interpretaciones existentes de esta obra de teatro, el significado de lo presentado no sale de la especulación ya que depende de la subjetividad e interpretación del mismo Lorca.² Como expliqué anteriormente, los pintores cubistas dividían el cuadro en áreas independientes pero unidas entre ellas por su participación en la visualización del cuadro. Glover explica este fenómeno con un cuadro de Picasso llamado "El jugador de cartas" (1913-1914) —que casualmente parece recordar la última escena del Joven jugando a las cartas. En este cuadro, planos y volúmenes guardan su individualidad temática y estructural, al mismo tiempo que cada parte trasciende su espacio para formar parte del *continuum* de la pintura (7). De manera parecida, en *Así que pasen cinco años* se forman áreas independientes en escena gracias al espacio y a los grupos de personajes. Exceptuando al Joven, al Viejo y a la Mecnógrafa, los demás personajes aparecen en escena y desaparecen en la escena siguiente para nunca más aparecer, lo cual les da autonomía en la representación, a la vez que hay una relación entre ellos que les hace formar parte del *continuum* de la obra de teatro. En la autonomía de las escenas también juega un papel importante el vestuario de los personajes, especialmente en el caso de los personajes de circo donde se logra la mayor plasticidad. No hay unidad en cuanto al vestuario y esto visualmente contribuye a la percepción fragmentaria de esta obra.

El cubismo sintético sacó el máximo partido de la plasticidad de los objetos y utilizó materiales para realzar texturas y formas. Siguiendo esta estética en la que se acentuaba la plasticidad de lo que los cubistas pintaban para realzar su situación en el espacio, las obras de teatro cubistas también llevaron a sus extremos el decorado y demás signos teatrales. Un máximo exponente de esta estética es "Parade" (1917) concebido como ballet cubista por Jean Cocteau y producido por Serge Diaghilev para Los Ballets Rusos. Pablo Picasso fue contratado para diseñar telón, escenario y vestuario. Con esta representación Apollinaire afirmó que "Parade" dio al cubismo forma concreta (Glover 29). El escenario de este ballet era precisamente una parodia de un circo itinerante, en el que actuaban personajes propios de circo, tema que tanto atrajo a los pintores cubistas, especialmente a Picasso. Los personajes eran fundamentalmente un prestidigitador chino, una chica americana y acróbatas. El vestuario de los personajes era principalmente de dos tipos, trajes típicos de circo y grandes máscaras como estructuras móviles (Glover 31). A pesar de que *Así que pasen cinco años* no tiene una escenografía tan marcadamente cubista como "Parade," el vestuario de sus personaje sí que manifiesta la intención de Lorca de penetrar en el mundo de la *commedia dell'arte*. Los colores extremados del vestuario de los bailarines del ballet ruso, también son los de los personajes circenses de *Así que pasen cinco años*: el Arlequín, la Muchacha, el Payaso, la Máscara y los Jugadores.

El Arlequín viste de negro y verde, lleva dos caretas³ y la acotación del cuadro primero del acto tercero dice: "acciona de modo rítmico como un bailarín" (292).⁴ El Arlequín lleva además un violín blanco, grande y plano con dos cuerdas de oro, motivo importante también en la pintura cubista.⁵ Los otros personajes están vestidos de forma particular, la Muchacha aparece vestida de negro con una túnica griega y el Payaso está lleno de lentejuelas, el cual con su cabeza empolvada da una "sensación de calavera" (297). La acotación es más específica con la Máscara, que lleva "un traje 1900 amarillo rabioso con larga cola, pelo de seda amarillo cayendo como un manto y máscara blanca de yeso [...] sombrero amarillo y todo el pecho [...] sembrado con lentejuelas de oro," la acotación dice también que la aparición de este personaje debe producir el efecto de "una llamarada sobre el fondo de azules lunares y troncos nocturnos" (303). Por último, los tres Jugadores van vestidos de frac pero con capas largas blancas de raso que les llegan hasta los pies, las cuales alienan su imagen haciéndola extraordinaria. Es importante señalar que el motivo de los jugadores de cartas fue un tema recurrente en la pintura cubista, al igual que el de los naipes, sin olvidar que el as de corazones que aparece al final de la obra de teatro fue también un elemento frecuente en la pintura cubista.⁶

La distinta apariencia del resto de los personajes provoca también desconcierto en el espectador: el Joven en pijama o vestido de calle, el Viejo con un chaqué gris y enormes lentes de oro o vestido de azul y un pañuelo con sangre, una mecnógrafa con ropa de tenis y una capa larga, el Niño muerto con un

traje blanco de comunión, una corona de rosas blancas, el cirio y un gran lazo con flecos de oro, el Gato azul con manchas de sangre, un joven con traje de lana blanco con enormes botones azules y guantes y zapatos blancos también, una Novia excesivamente recargada y un Maniquí con traje de novia y cara, cejas y labios dorados. Esta diversidad de vestuario junto al colorido de los personajes de circo descritos anteriormente, rompe la linealidad de la obra de teatro e impide una situación temporal y espacial concreta.

La división de perspectivas se produce así por medio de grupos de personajes independientes en la obra ya que van introduciendo diferentes posiciones con respecto al tiempo, contribuyendo a ello también la falta de homogeneidad en el vestuario. Las escenas se superponen en muchas ocasiones sin motivación previa, como las escenas del Niño y el Gato, la del Arlequín, el Payaso, la Muchacha y la Máscara, y la del Joven y los tres Jugadores, dando una sensación de simultaneidad causada además, por el reloj que siempre da las seis anunciando que el tiempo no ha pasado. Sin embargo, la sucesión de escenas a veces incongruentes, provoca que el espectador la reconfigure en su memoria, actualizándola así en el tiempo para llegar a un sentido continuo de la realidad que se le presenta fragmentada. De esta manera, los principales aspectos de *Así que pasen cinco años* en su relación con la estética cubista son esta fragmentación y perspectivismo, los cuales se combinan con la plasticidad de vestuario y decorado formando un *collage* dinámico.

La obra cubista pretendía ser una creación del autor independiente de la realidad externa. La perspectiva de Lorca para mostrar al espectador la realidad no es convencional, sino que la reconstruye para mostrársela de forma nueva y desconcertante. Sorprender al espectador era uno de los principios básicos de la estética cubista, ya que el artista intentaba despojar la realidad de sus cualidades más inmediatas para revelar el misterio que escondía gracias al poder intuitivo de la mente. Lorca sorprende al espectador por medio de las distintas perspectivas que utiliza para presentar el problema del tiempo, ofreciendo espacios inaccesibles como los que incorpora gracias a la luz azulada o espacios desfamiliarizados como la escenita dentro del bosque o el mismo bosque. También sorprende al espectador gracias a objetos y colores, jugando así con los sentidos y con la lógica del espectador, quien se ve envuelto en un mundo lleno de la plasticidad y de los colores de payasos, arlequines y jugadores de cartas.

NOTAS

¹ De acuerdo con J. Garrett Glover en el movimiento cubista se han distinguido tradicionalmente dos etapas, por un lado el cubismo analítico (de 1906 a 1912-1913) y por otro, el cubismo sintético (1912-1913 en adelante). Georges Lemaitre observa que hacia 1925, el verdadero cubismo ya estaba muerto.

² En su biografía de Lorca, Gibson explica que “no hay noticias acerca de la gestación de esta “leyenda del tiempo,” como la tituló el poeta, y sólo unas brevísimas alusiones del autor a su intención en la misma —ninguna contemporánea con la redacción de la obra—, alusiones quién sabe si correctamente apuntadas por los periodistas de turno [...] el poeta se refiere a la pieza en estos términos: “Es un misterio, dentro de las características de este género, un misterio sobre el tiempo, escrita en prosa y verso” (2: 146).

³ Es importante hacer notar aquí que el arlequín lleva dos caretas que se pone y se quita conforme va recitando los primeros versos. Una careta tiene “alegrísima expresión” y la otra “expresión dormida.” El espectador que conozca los dibujos de Lorca podrá reconocer en esta alternancia de caretas que realiza el arlequín, la duplicación de rostros arlequinescos que es indisoluble de sus dibujos durante su amistad con el Dalí cubista.

⁴ En la edición que hizo Taurus de *Así que pasen cinco años* en 1976, la acotación dice: “acciona a modo plástico, como un bailarín” (91).

⁵ El violín fue un motivo frecuente en la pintura de Picasso, por ejemplo el cuadro que pertenece al cubismo sintético, *Arlequín con violín* (“Si tu veux”) de 1918 y que bien recuerda esta escena.

⁶ La pintura de Cézanne sirvió como transición al cubismo y su cuadro “The Card Players” (1890-2) fue muy influyente. Algunos ejemplos de cuadros cubistas con jugadores de cartas son los de Fernand Léger “The Card Players” (1917) y el ya mencionado cuadro de Picasso “The Card Player” (1913-4). Los naipes como elemento de composición cubista aparecen en numerosos cuadros también. Uno de ellos es el cuadro cubista de su amigo Dalí “Pierrot tocando la guitarra” (1925), donde aparece un as de corazones en la parte inferior del cuadro. En los cuadros de Juan Gris también estuvieron presentes, como en “La ventana del pintor” (1925).

OBRAS CITADAS

Anderson, Andrew, A. “El público, *Así que pasen cinco años* y *El sueño de la vida*: Tres dramas expresionistas de García Lorca.” *El Teatro en España: entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*. Ed. Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Fundación Federico García Lorca, 1992. 215-26.

Anderson, Farris. “The Theatrical Design of Lorca’s *Así que pasen cinco años*.” *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 7 (1979): 249-78.

- García Lorca, Federico. *Así que pasen cinco años*. Ed. E.F. Granell. Madrid: Taurus, 1976.
- _____. *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo*. Ed. Margarita Ucelay. Madrid: Cátedra, 1995.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. 2 vols. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1987.
- Glover, Garrett J. *The Cubist Theatre*. Michigan: UMI Research P, 1983.
- Granell, E. F. *La Leyenda, de Lorca y otros escritos*. México: Costa-Amic, 1973.
- Higginbotham, Virginia. "Lorca's *Así que pasen cinco años*: A Literary Version of Un Chien andalou." *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre*. Ed. Manuel Durán and Francesca Colecchia. New York: Peter Lang, 1991. 195-204.
- Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman y Olga Taxidou eds. *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Chicago: The U of Chicago P, 1998.
- Lemaitre, Georges. *From Cubism to Surrealism in French Literature*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1941.
- Roses-Lozano, Joaquín. "Códigos sígnicos y discurso teatral en *Así que pasen cinco años*." *Anales de la literatura española contemporánea*. 14 (1989): 115-41.
- Smith, Paul J. *The Theatre of García Lorca: Text, Performance, Psychoanalysis*. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1998.
- Torre, Guillermo de. *Apollinaire y las teorías del cubismo*. Barcelona: Edhasa, 1967.

Transposición de la culpa en *La doble historia del doctor Valmy*.

Susana Pérez Castillejo

University of North Carolina at Chapel Hill

En la dramaturgia de Buero Vallejo la culpa ocupa un lugar esencial, como elemento perturbador de las relaciones entre los personajes o como motivación que los lleva a emprender determinadas acciones. En *La doble historia del doctor Valmy*, la culpa se podría categorizar en términos actanciales como agente o pulsión que no sólo determina ciertas acciones de los personajes, sino que a la vez va ligada a su destino individual. Muestra de ello es la manifestación física que conlleva el sentimiento de culpabilidad del protagonista, Daniel. Recordemos que Daniel, el torturador de la policía secreta, protagonista de *La doble historia*, sufre de impotencia como efecto psicológico de la mutilación genital a la que él mismo somete al detenido Marty. Por interesante que pudiese resultar un estudio de los efectos de la culpa en el protagonista-torturador, el objetivo de este trabajo es analizar precisamente la eliminación de esa culpa a través de un proceso de traspaso, por el cual Mary, esposa del protagonista, acaba asumiendo esa culpa en lo que podría verse como un acto de redención.

La forma de culpa que se retrata en *La doble historia* es la del auto castigo como forma de compensación. Los personajes sienten además que esta restitución debe ser en cierto modo equivalente al daño causado. Es por esto que Daniel paga la mutilación sexual de Marty, su prisionero, con la impotencia. El personaje del Doctor Valmy, tras un examen de Daniel de acuerdo a los principios del psicoanálisis freudiano,¹ concluye que la impotencia que sufre el protagonista no es más que una forma de auto castigo que él mismo se ha impuesto.

También la esposa de Daniel elige una forma de auto castigo que pueda compensar su culpa. Durante la visita que Lucila, mujer del recluso torturado y asesinado, hace a Mary en su casa, ésta descubre la verdad del trabajo de su marido en la jefatura de policía. Mary empieza en ese momento a interiorizar poco a poco el sentimiento de culpa que le llevará a repudiar a su marido y, en última instancia, a dispararle. Al igual que Lucila pierde a su marido y con él su felicidad, Mary siente que debe expiar su culpa pagando un precio similar. Muerto Daniel, también muere la felicidad que Mary había encontrado en el