

**VERSO Y RIMA EN
ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS,
DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

**VERSE AND RHYME IN
FEDERICO GARCÍA LORCA'S
*ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS***

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA
Universidad de Sevilla

Resumen: Este trabajo analiza la métrica de *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, centrándose especialmente en los valores rítmicos y semánticos de la rima y en las formulaciones dobles y de contraste de cantinelas, canciones y romances. Los procedimientos métricos tienen una clara correspondencia con las dualidades antitéticas y/o complementarias que caracterizan la acción dramática y los grupos de personajes de la obra.

Palabras clave: *Así que pasen cinco años*, Federico García Lorca, métrica, interpretación.

Abstract: This work analyzes the meter of *Así que pasen cinco años*, by Federico García Lorca, focusing especially on the rhythmic and semantic values of the rhyme and on the double and contrast formulations of ditties,

songs and romances. The metric procedures have a clear correspondence with the antithetical and/or complementary dualities that characterize the dramatic action and the groups of characters in the work.

Keywords: *Así que pasen cinco años*, Federico García Lorca, versification, interpretation.

1. Valores del verso en el teatro de Federico García Lorca

La mezcla de verso y de prosa está presente en la mayor parte de la producción teatral de Federico García Lorca y fue él mismo quien llamó la atención sobre este procedimiento que, por un lado, conserva el verso como tradicional vía expresiva dramática y, por otro, rompe las convenciones clásicas al introducir la prosa como medio complementario al verso. No en vano, el poeta era bien consciente del impacto de la poesía y del verso en el teatro y son frecuentes las declaraciones en este sentido hasta el punto de reconocer que el mejor teatro ha estado siempre en manos de los poetas¹. Pero, además, indica Lorca la importancia de la poesía para el teatro más profundo vinculado a la verdad del ser humano («El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana»²). La poesía permitiría la entrada de la autenticidad trágica en un teatro moral y de denuncia, contra la hipocresía y el simulacro social. Junto a este fin esencial del drama, la crítica ha hecho ver que las canciones y escenas en verso obedecen a otras intenciones, como el refuerzo de la verosimilitud cuando la escena requiere la versificación, la burla carnavalesca o la descomposición de la ilusión realista. El verso tiene que ver con la estética de lo grotesco en aquellas obras que utilizan la canción infantil, los juegos de palabras o la rima burlesca y satírica y que cumplen una clara función desestabilizadora de las convenciones, como bien observó Fernández Cifuentes³ sobre *El Retablillo de Don Cristóbal*, por ejemplo. La dimensión popular

¹ GARCÍA LORCA, Federico, *Treinta y una entrevistas a Federico García Lorca*, edición de Andrés Soria Olmedo, Granada, Entorno Gráfico Ediciones, 2017, pp. 127-128.

² *Ibid.*, p. 153.

³ FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986, p. 88.

y el folklore infantil son, en particular, aspectos nucleares de la poética dramática lorquiana, como ya señalara en 1950 Daniel Devoto⁴. En esta misma línea, y destacando la dimensión dialógica y carnavalesca en la estela de Bajtín, Ana María Gómez Torres subraya la presencia de cantinelas y rimas infantiles y populares, ligadas al irracionalismo y a la burla, en una intencionada quiebra del marco verosímil⁵.

Del mismo modo y en consonancia con lo anterior, el verso puede contribuir a marcar semióticamente la estructura de la obra y delimitar algunos apartados con un alcance metateatral, paralelístico y/o coral. La versificación busca la parada en la acción, que favorece el vuelo lírico y el efecto de comentario a la historia, como sucede en los coros⁶. Más allá de las secuencias corales, las escenas líricas pueden implicar un contrapunto o una amplificación —paralelística, metateatral— de la acción. Precisamente, Lorca recuerda⁷ el valor desrealizador que el verso imprime a las obras teatrales. Y así lo entiende igualmente García-Posada⁸. Pero la acción de la poesía y del verso ha de ser calculada para que cumpla esos fines dramáticos. Para el poeta, de hecho, el uso del verso iría necesariamente unido al tema y al desarrollo de la acción: «Venga en buena hora la poesía en aquellos instantes que la disposición y el frenesí del tema lo exijan. Mas nunca en otro momento»⁹.

⁴ DEVOTO, Daniel, «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca», en Ildefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 23-72.

⁵ GÓMEZ TORRES, Ana María, *Una teoría teatral de la ruptura: Lorca y la España de anteguerra*, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, pp. 104-106; GÓMEZ TORRES, Ana María, «La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático», *Analecta Malacitana*, XVII, 2 (1994), p. 321.

⁶ CORREA, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 106; DOMÉNECH, Ricardo, «Sobre la “Nana del caballo” en *Bodas de sangre*», *Trece de Nieve*, 1-2 (1976), p. 203.

⁷ GARCÍA LORCA, Federico, *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, edición de Rafael Inglada, prólogo de Christopher Maurer, Barcelona, Malpaso Ediciones, 2017, p. 206.

⁸ GARCÍA-POSADA, Miguel, «Introducción», en Federico García Lorca, *Obras completas. Poesía*, I, edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 19.

⁹ GARCÍA LORCA, Federico, *Treinta y una entrevistas...*, cit., p. 48.

2. La versificación en *Así que pasen cinco años*

El teatro que Lorca quería imponer, como teatro rupturista y moral, se concreta plenamente, según el propio autor, con sus obras de vanguardia, sus comedias o dramas imposibles que se ajustan a una poética renovadora¹⁰. Dramas como *El público*, *Comedia sin título* o *Así que pasen cinco años* son considerados por él mismo como sus auténticas obras, según reconoce en una entrevista publicada en *La Voz* el 7 de abril de 1936: «En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas»¹¹.

Dentro de las obras de vanguardia, es *Así que pasen cinco años* la que mantiene un visible equilibrio entre la prosa y el verso. Como bien ha reconocido Margarita Ucelay, en cada uno de sus actos hay, al menos, un cuadro o parte en verso¹². Las escenas que suelen citarse como versificadas son las siguientes:

- La escena del Niño y el Gato en el acto I.
- La canción del Amigo 2º en el acto I.
- La escena del Joven y el Maniquí en el acto II.
- La canción del Arlequín en el acto III.
- La escena de la Muchacha, el Arlequín y el Payaso en el acto III.
- La escena del Joven y la Mecnógrafa antes de subir al teatrillo en el acto III.

A los diálogos y canciones a los que la crítica suele referirse, deben añadirse otros en los que el verso y/o la rima aparecen ocasionalmente. Así, en el transcurso del acto I, el Amigo 1º asume parcialmente en su discurso en prosa una breve canción amorosa. En el cuadro primero del acto III, fuera de los fragmentos indicados arriba, los personajes de Payaso y Arlequín utilizan en determinados momentos, en los que domina la prosa, versos y rimas, y esto mismo ocurre, al final de ese mismo

¹⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹¹ *Ibid.*, p. 154.

¹² UCELAY, Margarita, «Introducción», en Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años. Leyenda del Tiempo*, edición de Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 1995, p. 110.

cuadro primero, en las intervenciones de Arlequín, Payaso, Mecanógrafa, Joven, Viejo y Máscara. En estas escenas, de mezcla de verso y prosa, el paso de un sistema a otro no es siempre evidente y solamente un oído atento percibirá los ritmos y rimas entremezclados en la prosa.

Para Margarita Ucelay, el giro de la prosa al verso en *Así que pasen cinco años* —salvo en los dos poemas de «recitación directa», es decir, en los del Amigo 2º y el Arlequín— se conseguiría sutilmente, «sin que el oído del espectador perciba realmente el cambio hasta encontrarse plenamente sumido en el nuevo ritmo»¹³. Pero, en realidad, todas las escenas enumeradas habitualmente por la crítica son claras escenas en verso. Es cierto que en ellas, el diálogo puede a veces dificultar una nítida percepción del ritmo, sobre todo cuando un mismo verso se reparte entre los personajes, algo normal, por otro lado, en el teatro clásico. En todo caso, la rima, como marca rítmica, no permite equívocos sobre el carácter versificado de los pasajes mencionados.

En *Así que pasen cinco años*, la crítica suele interpretar los episodios en verso como un medio de aislar situaciones y personajes de la acción principal¹⁴. Para algunos, además, la alternancia del verso frente a la prosa incide en el juego de niveles temporales propios de la obra. Así, a criterio de Fernández Cifuentes, el verso descubre, en escenas como las del Niño y el Gato, el Joven y el Maniquí o el Arlequín y la Muchacha, el tiempo «mítico o poético», diferente del tiempo convencional¹⁵. Otros estudiosos explican que las partes versificadas revelan una separación, no siempre precisa, entre la representación de la realidad (en prosa) y la irrealidad y la ficción (en verso), el mundo interno y externo, en definitiva, el plano realista frente al alegórico, fantástico y onírico¹⁶.

¹³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca* (1980), Madrid, Gredos, 1983, pp. 164-166.

¹⁵ FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca...*, cit., pp. 265-274.

¹⁶ MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1980, p. 48; FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca...*, cit., p. 269; OLIVA, César, «Lectura semiológica de *Así que pasen cinco años*», *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, 182 (1979), p. 41; DOMÉNECH, Ricardo, «Doble lectura de *Así que pasen cinco años*», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 7-8 (1990), pp. 236, 244; GUILLÉN, Claudio,

La presencia del cuadro versificado en la obra apunta, pues, a otra realidad extraña, de tiempo subjetivo y detenido, de salto temporal hacia el pasado o el futuro, de cuestionamiento meta-teatral de la realidad de la acción dramática. El verso subraya la teatralidad de la escena, ligada al asunto del teatro como vida y de la vida como teatro, del problema insoluble entre verdad y ficción. No es casualidad entonces que numerosos críticos pongan de manifiesto la existencia de dos planos en la acción: uno realista y otro fantástico e imaginativo, oculto o mítico. Si se tiene en cuenta lo anteriormente expuesto, se puede entender que el verso se convierte en la obra, como en otros dramas lorquianos, en un supersigno o signo compuesto¹⁷ con una función semiológica suplementaria en correspondencia con el plano de la verdad profunda del poeta y del ser humano, el espacio del trasmundo y de la verdad de la ficción¹⁸.

Los diversos planos de acción y los juegos temporales en *Así que pasen cinco años* enlazan con la identidad rota del joven protagonista. Como es sabido, en la obra los temas de la máscara y de la autenticidad personal son esenciales¹⁹, de ahí los continuos desdoblamientos de personajes cuyo centro es el Joven. Se trata de retratar al personaje de una manera conflictiva desde la interioridad, el onirismo y la irrealidad mental²⁰. Todos estos

«El misterio evidente: en torno a *Así que pasen cinco años*», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, 7-8 (1990), p. 231; ROSES-LOZANO, Joaquín, «Códigos signícos y discurso teatral en *Así que pasen cinco años*», *Anales de la literatura española contemporánea*, 14 (1989), p. 135; UCÉLAY, Margarita, «Introducción», *cit.*, pp. 111, 138; UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, «Teatralidad, versificación y niveles dramáticos en *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca», *Études Romanes de Brno* (en prensa).

¹⁷ KOWZAN, Tadeusz, *El signo y el teatro* (1970), Madrid, Arco/Libros, 1992, p. 169.

¹⁸ UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, «Teatralidad...», *cit.*

¹⁹ FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca...*, *cit.*, pp. 273-274; GARCÍA-POSADA, Miguel, «Introducción», *cit.*, pp. 27, 31.

²⁰ KNIGHT, R. G., «Federico García Lorca's *Así que pasen cinco años*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 43, 1 (1966), p. 33; WELLES, M. L., «Lorca's "Así que pasen cinco años": A "Leyenda del tiempo"?», *Romance Notes*, 17, 2 (1976), p. 138; BALBOA ECHEVERRÍA, Miriam, *Lorca: el espacio de la representación. Reflexiones sobre Surrealismo y Teatro*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986, pp. 121-122; MARTÍNEZ NADAL, Rafael, «El Público...», *cit.*, pp. 109-110; CAO, Antonio F., «*Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca: Teatro y antiteatro», en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23 agosto, vol. II, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989,

factores semánticos y estructurales tienen un correlato en la forma de expresión en verso y en prosa. En consonancia con otros códigos escénicos como la luz, el vestuario o el maquillaje, el verso en contraste con la prosa contribuye a la consolidación de los problemas primordiales que se plantean en torno a la identidad en el tiempo y a los diversos planos de acción.

Los estudiosos sobre Lorca han hecho hincapié en el uso por parte del poeta de determinadas formas métricas que también están presentes en *Así que pasen cinco años*. Margarita Ucelay, por ejemplo, nos recuerda que el verso general del drama es el verso octosílabo²¹, planteamiento que concuerda con la que ha sido la forma más recalcada por la crítica en las obras dramáticas lorquianas: el romance²². En el análisis métrico del teatro lorquiano, Isabel Paraíso destaca el romance junto con las canciones y las coplas populares, además de otras formas menos frecuentes²³. Respecto de *Así que pasen cinco años*, comenta Paraíso que el romance aparecería en la escena del Niño y la Gata (acto I), con un largo romance con alguna incrustación heterométrica; el canto del Amigo 2º (acto I), con nueve versos heterométricos arromanzados y con final pareado; el amplio diálogo de la Maniquí y el Joven (acto II), en forma de romance sobre todo, con algunos versos pareados; el episodio del Arlequín y la Muchacha, al comienzo del acto III, con un romance con estribillo y luego un romancillo hexasílabo; y el diálogo del Joven con la Mecnógrafa (acto III), también con un romancillo heptasílabo más un romance octosílabo y algunos versos en canción²⁴.

p. 187; HUÉLAMO KOSMA, Julio, «La influencia de Freud en el teatro de García Lorca», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, III, 6 (1989), p. 76; UCELAY, Margarita, Miguel, «Introducción», *cit.*, p. 66; GARCÍA-POSADA, Miguel, «Introducción», *cit.*, p. 27.

²¹ UCELAY, Margarita, «Introducción», *cit.*, p. 111.

²² El romance y la canción son, en efecto, muy relevantes, como comentan, entre otros autores, Andrés Soria Olmedo o Ricardo Doménech. Véase SORIA OLMEDO, Andrés, «Introducción», en Federico García Lorca, *Obras completas, II (Teatro)*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2021, pp. XLII-XLIV, LXXXVIII; DOMÉNECH, Ricardo, «Doble lectura...», *cit.*, p. 248.

²³ PARAÍSO, Isabel, «La versificación de García Lorca», en Jesús G. Maestro (ed.), *Theatralia. Federico García Lorca y el teatro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009, pp. 61-62.

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

En estas secuencias apreciamos, como se verá, una importante libertad en la adaptación de la forma del romance, libertad evidente en la abundante heterometría de buena parte de los parlamentos. En los otros pasajes que aquí se estiman como versificados existe también la huella del romance. Así, el del Payaso y Arlequín del acto III se basa en una serie de versos heterométricos con rima arromanzada aguda en *i*. La rima en *i* es igualmente significativa en la siguiente escena entre estos personajes y la Mecnógrafa, el Joven, el Viejo y la Máscara.

Junto con el romance, hay que reparar también en el pareado, la cantinela popular e infantil y la canción lírica. En cuanto al tipo de verso, hay en la obra una considerable heterometría, a menudo con mezcla de versos de arte mayor y menor y con presencia relevante del octosílabo, el heptasílabo, el hexasílabo y el endecasílabo, además de otros metros. En general, y aunque la rima ciertamente es rima de romance —salvo algunos casos de canción o de pareados—, los versos tienden a la heterometría. Por ello, la rima es muy a menudo el eje vertebrador del diálogo. Como se comprobará más adelante, la rima pone de relieve, además, la temática del pasaje, a través de las palabras clave y concentrándose en los versos de estribillo o de represa.

Como es sabido, la rima es vista en la tradición métrica como uno de los componentes fundamentales del verso²⁵. Si bien no es siempre necesaria en la percepción rítmica²⁶, no cabe duda de que, además de poseer un alcance semántico asociativo, refuerza la unidad de los versos y se convierte en marca rítmica de los mismos²⁷. Es así, desde luego, cuando hay el encabalgamiento o

²⁵ BALBÍN, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1968, p. 219; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, «La rima: entre el ritmo y la eufonía», en *Estudios de métrica*, Madrid, UNED, 1999, p. 153; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2000, pp. 45-47; MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I., «Innovaciones en la rima: poesía y rap», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, Sevilla, 8 (2010), pp. 71-72.

²⁶ TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad, 2002, p. 273.

²⁷ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica...*, cit., pp. 123-124; PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 57; FRAU, Juan, «La rima en el verso español: tendencias actuales», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2 (2004), p. 112.

cuando los versos son heterométricos y la medida de éstos no es regular, como sucede en la versificación libre²⁸.

2.1. *El Niño y el Gato*

La escena del Niño y el Gato —o Gata— es una de las más citadas por la crítica en cuanto al sentido onírico y de muerte y se ha vinculado a la infancia perdida²⁹. Como en otros parlamentos, el verso ayudaría claramente a separar el cuadro del resto de la acción. La problematización de la identidad se plasma en la dualidad Niño-Gato, que a su vez es proyección del Joven y que se relaciona con otros personajes de la obra. Son varios los elementos que hermanan al Niño y al Gato. Uno de los más interesantes, ampliamente referido por la crítica, es el uso de los colores, en concreto del blanco y el azul³⁰. El Niño y el Gato —ambos muertos— niegan la muerte: quieren escapar de ella y de la sociedad. Ambos son víctimas inocentes, personajes puros que han sufrido la crueldad social. El Gato funciona aquí como correlato de la pureza infantil y al mismo tiempo como desdoblamiento metafórico de la identidad sexual. Es también símbolo, como el niño, del sacrificio. El problema erótico de fondo se evidencia con la alteración del sexo del Gato, cuando éste se autoproclama gata.

Margarita Ucelay detecta varias huellas de las canciones populares en la escena del Niño y el Gato, como también ocurre en otras partes de la obra³¹. Ya Devoto o Marie Laffranque llamaron la atención sobre la importancia de la canción popular infantil en *Así que pasen cinco años*³². Por otro lado, es habitual en el teatro de Lorca la inclusión de canciones populares e infantiles adaptadas a situaciones y personajes. Tanto la cantinela infantil como

²⁸ MÁRQUEZ, Miguel Ángel, «La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre», *Hispanic Review*, 69 (2001), pp. 337-353.

²⁹ LAFFRANQUE, Marie, «Estudio y notas», en Federico García Lorca, *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*, edición de Marie Laffranque, Granada, Universidad de Granada, 1987, p. 33; GÓMEZ TORRES, Ana María, «La carnavalesación...», *cit.*, p. 322.

³⁰ VALENTE, José Ángel, «Pez luna», *Trece de Nieve*, 1-2 (1976), p. 196; UCELAY, Margarita, «Introducción», *cit.*, p. 124.

³¹ *Ibid.*, pp. 115-116.

³² DEVOTO, Daniel, «Notas...», *cit.*; LAFFRANQUE, Marie, «Estudio...», *cit.*, p. 67.

la rima tienen que ver con la expresión de algunos personajes. A este efecto, ha de recordarse que el personaje debe hablar según su condición y personalidad, con particularidades lingüísticas diferenciales que contribuyen a su definición y caracterización³³. Por eso, la conversación entre el Niño y el Gato está salpicada, en el marco de la forma arromanzada, de cancioncillas y rimas infantiles que conectan con la idea de inocencia que los personajes representan.

Un problema específico de esta escena es, como se ha dicho, la irregularidad métrica. La libertad de Lorca es grande en cuanto a los metros utilizados: octosílabos, pentasílabo, heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos, dodecasílabos, enecasílabos, entre otros. Los predominantes son octosílabos y endecasílabos, estos últimos segmentados a veces, como es frecuente en el teatro. Pero la heterometría no impide apreciar el pasaje como romance heterométrico. La rima de romance cohesiona formalmente la irregularidad silábica, se convierte en marca versal y, además, es sustancial en la cuestión del cambio y la indeterminación sexual. La rima, pues, estructura formalmente el diálogo entre los dos personajes y permite, al mismo tiempo, entender el verso segmentado como verso único. Se trata de una rima de romance, esto es, asonante en versos pares, que vehicula el motivo de la identidad del Niño como Niño agredido y víctima y como ser libre y puro. La rima en *a-a* aparece desde el principio con la mención al color blanco del pañuelo y de la corona del Niño. La dualidad *blanco-blanca* se repetirá luego en otra equivalente cuando se llegue a la palabra *gata* (*gato-gata*), bien resaltada entonces por la rima:

Niño	Toma mi pañuelo blanco. Toma mi corona <i>blanca</i> . No llores más.
GATO	Me duelen las heridas que los niños me hicieron en la <i>espalda</i> .
Niño	También a mí me duele el corazón.
GATO	¿Por qué te duele, niño, di?

³³ UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, segunda edición, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1993, p. 191; GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 55.

NIÑO Porque no *anda*.
 Ayer se me paró muy despacito,
 ruiseñor de mi *cama*.
 Mucho ruido, ¡si vieras!... Me pusieron
 con estas rosas frente a la *ventana*.
 GATO ¿Y qué sentías tú?
 NIÑO Pues yo sentía
 surtidores y abejas por la *sala*.
 Me ataron las dos manos, ¡muy mal hecho!
 Los niños por los vidrios me *miraban*
 y un hombre con martillo iba clavando
 estrellas de papel sobre mi *caja*.
 [*Cruzando las manos*].
 No vinieron los ángeles. No, Gato.
 GATO No me digas más gato.
 NIÑO ¿No?
 GATO Soy *gata*.
 NIÑO ¿Eres *gata*?
 GATO [*Mimosa*].
 Debiste conocerlo.
 NIÑO ¿Por qué?
 GATO Por mi voz de *plata*³⁴.

En este cuadro, la rima en *a-a* con la que comienza la escena conduce a la revelación de la doble identidad sexual del Gato-Gata. Obsérvense también aquí los versos fragmentados tipográficamente por efecto del diálogo y que justifican su unidad como tales versos precisamente por la rima de romance en los versos pares. La palabra *gata* adquirirá un mayor protagonismo cuando, inmediatamente después, y superponiéndose a la rima asonante *a-a*, se pasa a la rima consonante en la misma posición de romance, es decir, en los versos pares, de manera que *gata* rimará con *plata* y luego con *rata*. El consonante cambia después a rima asonante, pero la palabra *gata* cobra mayor relevancia cuando los personajes se refieren a sus juegos infantiles y el Gato-Gata confirma que, como el Niño, jugaba; y pasa realmente a jugar, ahora con el lenguaje, y utilizando la rima

³⁴ GARCÍA LORCA, Federico, *Así que pasen cinco años*, en *Obras completas, II (Teatro)*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2021, pp. 335-336. En adelante, las citas de *Así que pasen cinco años* se harán por esta edición, indicando entre paréntesis tras la cita las páginas correspondientes.

consonante en *ata*, tanto en posición interna como externa, y la rima en *a-a*, *ia* y *o-e* en versos heterométricos pareados:

GATO	¿Tú qué hacías?	
NIÑO	Jugar. ¿Y tú?	
GATO		¡Jugar!
	Iba por el tejado, <i>gata chata</i> ,	
	naricilla de <i>hojadelata</i> .	
	En la <i>mañana</i>	
	iba a recoger los peces por el <i>agua</i> ³⁵	
	y al <i>mediodía</i>	
	bajo el rosal del muro me <i>dormía</i> .	
NIÑO	¿Y por la <i>noche</i> ?	
GATA	[<i>Enfática</i>].	
	Me iba sola	
NIÑO	¿Sin nadie?	
GATA		Por el <i>bosque</i> .

(pp. 336-337)

Como en otros pasajes en los que interviene alguna figura infantil o del ámbito infantil, el verso se conjuga aquí con el aparente sinsentido de las rimas internas y externas, consonantes y asonantes, que, como veremos, son clave en esta transformación de género. El Gato vuelve a hablar de sí mismo como *gata* en la aposición de «*gata chata...*». Hay también inclusión de los tres pareados que refuerzan el significado de la canción, con rima en *a-a*, que insiste en la rima asonante anterior, rima en *ia* y rima en *o-e*, a los que siguen los versos arromanzados.

Continúa el diálogo, pues, con rima asonante en *a-a*, a veces con rima consonante, en versos heterométricos que recalcan el juego con la palabra *gata*, esta vez en boca del Niño, que hace suyo el pareado consonante en *ata* y, por tanto, su despreocupación por la fijación sexual masculina o femenina. Él también juega y pasea por el espacio simbólico del bosque:

NIÑO	[<i>Con alegría</i>].
	Yo también iba, ¡ay, <i>gata chata</i> , <i>barata</i> ,
	naricillas de <i>hojadelata</i> !
	a comer zarzamoras y <i>manzanas</i> .

³⁵ Mido este verso como verso endecasílabo al entender que existe sinafia con el verso pentasílabo anterior: «en la mañana-i / ba a recoger los peces por el agua».

Y después a la iglesia con los niños
a jugar a la *cabra*.
(p. 337)

El pareado («gata chata, barata, / naricillas de hojadelata») puede considerarse como apelación al Gato-Gata con quien conversa el Niño, pero también, si se tiene en cuenta la estructura sintáctica en aposición del parlamento anterior del Gato, podría entenderse como aposición al sujeto hablante. ¿Es el Niño también una «gata chata, barata»? Por otra parte, la duplicación de la cantinela se corresponde con un mecanismo reiterativo, presente en otros episodios de la obra, y por el cual determinados versos se repiten, con alguna variante y en espejo, a manera de doblete, en boca de otro personaje o bien por un mismo personaje. Así se comprueba, por ejemplo, como luego se verá, en uno de los diálogos entre el Joven y la Mecnógrafa o entre el Payaso y el Arlequín.

La rima en la escena del Niño y el Gato es vehículo de la expresión de la metamorfosis y apunta directamente al problema de la identidad sexual. La rima es, por tanto, vehículo formal de primer orden en la interpretación dual de la sexualidad del animal, *alter ego*, a su vez, del Niño, que lo es, además, del Joven.

Recuérdese a este respecto que Lorca, en una carta dirigida a Regino Sainz de la Maza, posiblemente de 1921, plantea sobre su persona la multiplicidad de yoes en el tiempo, tema central de *Así que pasen cinco años*: las varias identidades se relacionan con el problema de la falsedad, la verdad, lo postizo y el tiempo y sus etapas, de ahí que Lorca afirme que en algunos momentos tiene un corazón de *lata*, algo que aparecerá en la secuencia comentada entre el Niño y el Gato³⁶.

³⁶ En la citada carta, dice Lorca: «Ahora he descubierto una cosa terrible (no se lo digas a nadie). Yo no he nacido todavía. El otro día observaba atentamente mi pasado (estaba sentado en la poltrona de mi abuelo) y ninguna de las horas muertas me pertenecía porque no era Yo el que las había vivido, ni las horas de amor, ni las horas de odio, ni las horas de inspiración. Había mil Federicos Garcías Lorcas, tendidos para siempre en el desván del tiempo; y en el almacén del porvenir, contemplé otros mil Federicos Garcías Lorcas muy planchaditos, unos sobre otros, esperando que los llenasen de gas para volar sin dirección. Fue este momento un momento terrible de miedo, mi mamá Doña Muerte me había dado la llave del

Cuando los personajes del Niño y el Gato pretenden escapar de aquellos que van a atraparlos y a enterrarlos, vuelven a jugar con ecos de canciones populares. La rima en *a-a* cambia, entre otras rimas, a la rima consonante y asonante en *ol*, con repetición de la *s* anterior, *on* y *o* (*girasol*, *sol*, *carbón*, *flor*, *limón*, *no*), introduciendo nuevamente la canción popular y los versos en pareado en la general estructura arromanzada.

En resumen, en este cuadro Lorca utiliza la heterometría para conseguir mayor agilidad, pero la rima y el predominio de series endecasilábicas y octosilábicas, junto con otros versos, recuerdan que se trata, efectivamente, de un coloquio versificado con clara base arromanzada. La rima, en fin, cohesiona rítmicamente la escena, se convierte, por tanto, en un factor estructurante del diálogo y es nuclear semánticamente. Se trata de una rima que revela un sentido profundo a través del *nonsense* infantil y favorece la dimensión tropológica de la dualidad y la fragmentación que caracteriza toda la obra. Por eso, la escena supera la lectura de simple juego y alcanza un tinte metafísico propio de *Así que pasen cinco años*.

Aunque la cantinela infantil tiene especial protagonismo en esta secuencia, no está ni mucho menos ausente en otras de la obra. La cantinela está también en el primer acto en un parlamento del Amigo 1º, que habitualmente utiliza la prosa como medio de comunicación, pero que recita con entusiasmo unos versos populares afines a su concepto vitalista y amoroso de la existencia:

Tin, tin, tan,
la llamita de San Juan³⁷.
(p. 332)

tiempo, y por un instante lo comprendí todo. Yo vivo de prestado, lo que tengo dentro no es mío, veremos a ver si nazco. Mi alma está absolutamente sin abrir. ¡Con razón creo algunas veces que tengo el corazón de lata! En resumen, querido Regino, ahora estoy triste y aburrido de mi interior postizo» (GARCÍA LORCA, Federico, *Epistolario*, vol. I, edición de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1983, pp. 29-30).

³⁷ En estos versos parece haber un recuerdo de las canciones antiguas que también recogieron los poetas cultos del Siglo de Oro («Ya no cogeré verbena / la mañana de San Juan, / pues mis amores se van»).

Hay que subrayar en el pareado del Amigo 1º dos elementos: por un lado, la conexión de este personaje con la pasión amorosa, con el símbolo de la llama; por otro, el uso de la rima aguda en *a*, que retorna en otros pasajes y que está vinculada al tema del amor y de su búsqueda, como también lo está al juego. Recuérdese que en la conversación entre el Niño y el Gato uno de los motivos fundamentales es la idea de *jugar*.

2.2. Formas métricas duales y variaciones

Luis Fernández Cifuentes señaló que *Así que pasen cinco años* planteaba un discurso continuo sobre la discontinuidad³⁸ por el cual determinados momentos de la acción, escenas y personajes se replican entre sí. El recurso no solamente es patente en la acción y en los personajes a través de escenas paralelas, sino que se revela también métricamente gracias a la aparición de rimas, versos y estructuras equivalentes. El procedimiento de recurrencias semánticas y formales que acabamos de referir a propósito del pareado «gata chata...», manifiesto tanto en el discurso del Gato como en el del Niño, no es el único ejemplo. Hay, ciertamente, componentes métrico-formales que contribuyen a este cuestionamiento e indagación en la identidad fragmentada de los personajes y de sus situaciones vitales. En concreto, y además de la rima, destaca la canción con variantes de índole paralelística en boca de un mismo personaje, la canción o el romance en que el estribillo implica un perceptible contraste métrico, y la canción, rimas o versos reiterados en boca de dos o más personajes. Esto sucede, para el primer caso, en las canciones cuya base retórico-semántica es antitética, paralelística y complementaria, como en la canción del Amigo 2º; en el segundo caso, hay diferencia métrica entre distintos tipos de versos y estrofas, a menudo con estribillo, y que se organizan, como en el episodio del Maniquí y el Joven o en la canción del Arlequín, como represas y glosas³⁹.

³⁸ FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca...*, cit., pp. 273-274.

³⁹ El procedimiento de la represa, afín al estribillo pero no igual, «consiste en varios versos que, *formulados al comienzo de la composición, se vuelven a tomar más adelante para separar temporal y musicalmente las estrofas*» (PARAÍSO, Isabel, *La métrica española...*, cit., p. 291). Los versos repetidos se sitúan como cabeza de la composición, algo que no ocurriría en el estribillo (*Ibid.*).

Además, no es infrecuente que las represas contengan *repercusión de versos*, pues la repetición de los versos iniciales a lo largo de estas composiciones es parcial y puede presentar variaciones⁴⁰. Respecto del tercer caso, la canción, versos o rimas reiterados en boca de personajes complementarios, hay ejemplos de este doblete métrico en la mencionada cantinela de la parte del Niño y el Gato o en el diálogo entre el Joven y la Mecnógrafa. Todos estos recursos resaltan, de un modo u otro, los desdoblamientos de situaciones, acciones y personajes.

2.2.1. El Amigo 2º

La confrontación entre verso y prosa en determinados momentos de la acción tiene la intencionalidad de recalcar la ensoñación, el misterio o la rareza de los personajes que se comunican en verso. Se observa así con el Amigo 2º, personaje que, según César Oliva, es «el único real que habla en verso»⁴¹. Pero no es el único personaje del plano realista que se expresa en verso, pues también lo hacen el Joven y la Mecnógrafa, entre otros. Sí es indudable que el verso define al personaje. El Amigo 2º está ligado al Niño, al tiempo perdido de la infancia, a la pureza y a la poesía. De hecho, el Viejo lo define como un *loco*, adjetivo que el propio Amigo 2º acepta. Muchos detalles de su intervención, tanto en la prosa como en la canción que recita, apuntan a esta unión con la infancia. De esta manera, el personaje sale, como el Niño, vestido de blanco; es muy joven; ha entrado, según asegura él mismo, por la ventana, espacio de transición singular asociado a la escena anterior entre el Niño y el Gato-Gata; dice haber entrado ayudado por dos niños muy amigos a los que habría conocido de pequeño. Estos y otros detalles hacen pensar que el Amigo 2º no sólo es un desdoblamiento del Joven, como bien ha comentado la crítica, sino de esos dos niños amigos que corresponderían al Niño y al Gato-Gata. Antes de cantar la canción, cuenta que una de las mujercillas que habitaban en la lluvia y que él mismo cogió cuando niño se fue haciendo más pequeña

⁴⁰ *Ibid.* Aunque Isabel Paraíso indica que son diferentes represa, estribillo y repercusión de versos, en *Así que pasen cinco años* existe la cabeza inicial que luego se retoma (represa) y a veces presenta variaciones (repercusión).

⁴¹ OLIVA, César, «Lectura semiológica...», *cit.*, p. 41.

y más niña hasta convertirse en una gota de agua, que cabría interpretar como un eco de la niñez propia y de la pureza y verdad de la poesía, revelada en los ecos de las canciones populares. El poema que recita tiene un tono serio y lírico y se inserta en su discurso en prosa como una canción, que, según dice el propio personaje, es precisamente lo que canta constantemente:

Yo vuelvo por mis alas,
¡dejadme volver!
Quiero morirme siendo amanecer,
quiero morirme siendo
ayer.
Yo vuelvo por mis alas,
¡dejadme tornar!
Quiero morirme siendo manantial,
quiero morirme fuera de la mar..⁴²
(p. 342)

El mecanismo de la recurrencia —con el claro simbolismo de las alas y de la vuelta— se completa con la iteración de la rima, por medio de la que se van ofreciendo las palabras clave —*ayer* y *amanecer*, *manantial* y *mar*— como antítesis superadas en una vivencia paradójica de la identidad en el tiempo. Los versos de esta octava paralelística son heterométricos, de arte mayor y menor, con rima consonante y asonante: 7a 6b 11B 9B 7a 6c 11C 11C. El verso inicial funciona como cabeza o estribillo y es seguido de tres versos monorrimos, que, a su vez, obedecen igualmente a una forma anafórica y reiterativa⁴³. Nótese, asimismo, la similar estructura de la medida silábica de los versos: 7 / 6 / 11 / 9 para el primer grupo y 7 / 6 / 11 / 11 para el segundo, con la única diferencia del verso eneasílabo en el primero y el verso endecasílabo en el segundo y último grupo.

⁴² El poema se corresponde con «El regreso», composición poética del libro de las *Suites* (SORIA OLMEDO, Andrés, «Introducción», *cit.*, p. LXXXVII), que, con variantes respecto de este poema, aparece poco después en boca del Amigo 2º.

⁴³ La reiteración de los tres versos monorrimos no deja de recordar, aquí en modo inverso, a la del zéjel, forma con distintas variantes que suele presentar una cabeza inicial de uno o dos versos (aa), a la que sigue, con rima diferente, el cuerpo o mudanza de tres versos monorrimos (bbb) más un verso de vuelta que toma la rima de la cabeza (a) e introduce la nueva mudanza: aa bbba ccca, ddda, etc.

Es la rima la que nos lleva a interpretar como verso único y eneasílabo las líneas cuarta y quinta en un único verso («quiero morirme siendo ayer»)⁴⁴. La dislocación de «ayer», a la vista de esta distribución métrica, es de carácter estilístico y buscada por el poeta para acentuar la dimensión temporal y la cuestión de la identidad, aspectos principales de la obra y en los que se insiste en el coloquio en prosa posterior.

2.2.2. *El Joven y el Maniquí*

La escena del Joven y el Maniquí responde a otro de los doblamientos mentales y oníricos del protagonista. La funcionalidad del verso, además de la dimensión emocional⁴⁵, tiene que ver con el desvelamiento de verdad interior del Joven. Se trata, como ha hecho ver la crítica, de un romance extenso con rima en *u-a* precedido de una canción de cuatro pareados, recitados por el Maniquí. Cada uno de ellos va mostrándose con variantes a lo largo del romance, de ahí la relación con la estructura de la glosa⁴⁶. Los pareados iniciales funcionan como cabeza. En ellos se condensa la temática básica de la obra, centrada en el tiempo: la incertidumbre del futuro, la pérdida del amor, la muerte, con símbolos erótico-amorosos y temporales como el mar, la luna, el anillo, la corona de azahar, el espejo... Son versos heterométricos, desde las nueve a las dieciocho sílabas, cuya marca versal es, una vez más, la rima (rimas en consonante: *ena, ar, ejo*; y en asonante y consonante: *a* y *ar*): AA BB CC AA. El último pareado rescata la palabra rima *mar*:

¿Quién usará la plata buena
de la novia chiquita y morena?
Mi cola se pierde por el mar
y la luna lleva puesta mi corona de azahar.
Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo,
se hundió por las arenas del espejo.

⁴⁴ Y luego estos versos se repiten con variantes leves: «Yo vuelvo por mis alas, / dejadme volver. / Quiero morirme siendo / ayer. / Quiero morirme siendo / amanecer» (p. 344). Y también: «Yo vuelvo por mis alas, / dejadme tornar. / Quiero morirme siendo / manantial. / Quiero morirme fuera / de la mar» (p. 345).

⁴⁵ UCELAY, Margarita, «Introducción», *cit.*, p. 112.

⁴⁶ DOMÉNECH, Ricardo, «Doble lectura...», *cit.*, p. 248; SORIA OLMEDO, Andrés, «Introducción», *cit.*, p. LXXXVIII.

¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá?
Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar.
(p. 356)

Tras estos pareados, hay una cuarteta octosilábica asonante (d e d e) a la que sucede el romance con la rima en *u-a*, rima ya presente en la cuarteta anterior. La disparidad métrica entre los pareados en arte mayor, con predominio de la rima consonante, y los octosílabos, de arte menor, del romance —con rima asonante— es evidente y subraya el contraste entre el Joven y el Maniquí.

Hay en estos primeros versos otros fundamentos rítmico-retóricos de repetición que enfatizan el amor y la incertidumbre, la pérdida y la espera, etc. Concretamente, la rima aguda en *a* (y *ar*) es clave en este sentido, porque se retomará en la escena siguiente, en la que la rima en *a*, mezclada con la prosa, reaparece ocasionalmente enlazada a la pérdida amorosa y su búsqueda. Recuérdesse también que la rima en *a* estaba en el pareado del apasionado Amigo 1º como símbolo de la pasión amorosa y en el jugar del Niño y el Gato.

La escena entre el Joven y el Maniquí se interrumpe, antes de su definitivo final, con la llegada de la Criada y del Viejo y la vuelta al plano «realista» de la acción. Luego, el Joven inicia el mutis, y, al ser preguntado por el Viejo («¿Dónde vas?», p. 360) se plantea el motivo de la búsqueda («A buscar», p. 360), bien resaltado por la rima, que resurgirá en el acto III, asociada a la indagación amorosa y a la tensión dramática que genera. Algunas otras rimas acentúan los motivos que se oponen a la búsqueda del amor: la espera y el recuerdo, elementos claramente estáticos. Así, el Joven dice ir a buscar a la mujer que lo quiere y pregunta al Viejo si la recuerda, y éste contesta «No recuerdo. Pero espera» (p. 360). La palabra *espera* se recoge poco después y es otro de los núcleos de la obra. Si el Padre llama a su hija y le pide que espere, también el Viejo hace lo propio con el Joven. Como cierre, el Maniquí interviene para recordar que todo es inútil, incidiendo en los últimos dos pareados que recitara al inicio. Inmediatamente después, una Voz apela nuevamente a la espera.

Parece indudable la tragedia de la muerte y la pérdida que revelan las rimas de los pareados (*viejo y espejo* y *pondrá y mar*) en el contexto terrible del anillo hundido en las arenas de una ría que va a fundirse con el simbólico mar («Mi anillo, ¡señor!, mi anillo de oro viejo / [Pausa] / se hundió por las arenas del espejo», p. 361). La pregunta del Maniquí, intercalada en el romance («Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá?»), contestada por el Joven («Se lo pondrá mujer que espera por las orillas de la mar», p. 359) es esencial en el entendimiento de los sucesivos pasajes, del mismo modo que el cierre, en el que la misma pregunta se responde, esta vez por el Maniquí, con un valor de muerte inevitable («Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar», p. 361). Esa mujer que espera, correlato de otros personajes del drama, se materializa en la Muchacha del acto III, que busca el amor perdido y sólo ha de hallarlo en el fondo del mar.

2.2.3. *El Arlequín*

En el acto III hay varias partes en verso y, como se indicó al principio, algunos diálogos en prosa en los que hay versos y rimas. El acto se abre con la conocida canción en verso del Arlequín, poema de dimensión metadramática que condensa las ideas de la obra, en particular la contraposición entre sueño y tiempo que explica la acción dramática⁴⁷. El problema de la máscara y la identidad personal a lo largo del tiempo no solamente se plasma en la canción en una dimensión semántica, sino que tiene un equivalente formal en el tipo doble de métrica empleada, con alternancia entre versos de ocho y once sílabas⁴⁸, alternancia que cristaliza igualmente en el distinto tipo de rima empleada.

También en este caso, encontramos la cercanía con la estructura del romance, con rima asonante en *e-o*, y al que se

⁴⁷ DOMÉNECH, Ricardo, «Doble lectura...», *cit.*, p. 250; HUÉLAMO KOSMA, Julio, *El teatro imposible de García Lorca (Estudio sobre El público)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 67; SORIA OLMEDO, Andrés, «Introducción», *cit.*, p. LXXXVII.

⁴⁸ La unión en un mismo poema de versos octosílabos y endecasílabos no es infrecuente en la poesía de Lorca, como se muestra claramente en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, entre otros poemas de su producción.

suma un pareado endecasilábico con rima consonante en *anta* que irá reapareciendo con variantes. De acuerdo con Ricardo Doménech, además del componente coral del romance, regresa Lorca a la estructura de la glosa, que combina bien con el juego antitético que desarrolla⁴⁹.

El romance no solamente se ve desvirtuado por la inclusión de versos endecasílabos en pareados que, como en el diálogo entre el Joven y el Maniquí, se van reiterando, sino por la distribución de la rima en los ocho primeros versos octosílabos. De los cuatro versos iniciales del poema, todos, salvo el tercero, utilizan la rima *e-o*. El esquema de rima 8a 8a 8- 8a se repite, tras el estribillo endecasilábico, en los cuatro versos posteriores, también octosílabos, a los que se añade otra vez el estribillo alterado. Por tanto, la rima en estos ocho octosílabos iniciales no se ajusta exactamente al modelo del romance⁵⁰. Todo apunta al propósito de subrayar y vincular desde el principio las palabras rimadas y los conceptos primordiales de la obra. La rima de los dos primeros versos une las palabras *tiempo* y *velero* en el mismo campo semántico. Se repite también, ahora de manera interna, la rima con *sueño*, palabra que está al principio del primer verso y que luego se recupera en el verso cuarto, ya en posición externa. Los cuatro versos iniciales presentan un tema clave de la obra: la vida en el sueño no puede dar ningún fruto y se dirige, como un velero, hacia la nada y la muerte:

El Sueño va sobre el Tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del Sueño.
(p. 362)

Todo lo anterior se completa sógnicamente con la gestualidad del Arlequín, que marca dos planos semánticos coadyuvantes de la forma métrica, cambiante entre cuartetos y estribillos, con rima en *e-o* y rima en *anta* respectivamente. Tras colocarse el

⁴⁹ DOMÉNECH, Ricardo, «Doble lectura...», *cit.*, pp. 250-251.

⁵⁰ Sí recuerda al cuarteto persa, éste, sin embargo, en arte mayor. En el cuarteto persa, todos los versos riman salvo el tercero, como en estos primeros ocho versos. Véase PARAÍSO, Isabel, *La métrica...*, *cit.*, p. 246.

Arlequín la careta de alegría, introduce el pareado endecasilábico consonante: «¡Ay, cómo canta el alba! ¡Cómo canta! / ¡Qué témpanos de hielo azul levanta!» (p. 362). Este pareado reaparecerá modificado siempre que el Arlequín se ponga una de las dos caretas que lleva. Al quitarse la careta de alegría, retoma la canción inicial siguiendo la estructura anterior (8a 8a 8- 8a). Se produce ahora una inversión quiasmática entre *sueño* y *tiempo* en el primer verso. La equiparación de *tiempo* y *sueño*, a causa de la rima, con *duelo* pone de manifiesto el significado negativo del sueño, ligado a la inacción amorosa y a la muerte:

El Tiempo va sobre el Sueño
hundido hasta los cabellos.
Ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo.
(p. 362)

Cuando el Arlequín se coloca la careta dormida, los versos endecasílabos del pareado oponen la noche al alba anterior y la espesura de anémonas a los témpanos de hielo azul. Se insiste sobre las palabras finales del pareado anterior (*canta* y *levanta*), pero con un sentido diferente ahora: «¡Ay, cómo canta la noche! ¡Cómo canta! / ¡Qué espesura de anémonas levanta!» (p. 362). Cuando el Arlequín se quita la careta, continúa con los versos octosílabos, donde la rima en *e-o* se ordena a partir de aquí como rima tradicional de romance, es decir, únicamente en los versos pares (8- 8a 8- 8a):

Sobre la misma columna,
abrazados Sueño y Tiempo,
cruza el gemido del niño,
la lengua rota del viejo.
(pp. 362-363)

Lorca enfatiza la correlación sueño-tiempo, unidos en una misma columna, así como la correlación del niño y del viejo. Con la colocación de una de las caretas se reitera el verso inicial del primer pareado («¡Ay, cómo canta el alba! ¡Cómo canta!», p. 363), mientras que con la colocación de la otra careta se vuelve también sobre el último verso del segundo pareado («¡Qué

espesura de anémonas levanta!», p. 363). Luego canta el Arlequín un cuarteto más de romance (8- 8a 8- 8a), con rimas internas y externas, que refuerza la conexión de tiempo y sueño, para terminar con la repetición del pareado endecasilábico, una vez más invertido, pues se toma ahora el primer verso del segundo pareado y el segundo verso del primer pareado:

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

¡Ay, cómo canta la noche! ¡Cómo canta!
¡Qué témpanos de hielo azul levanta!
(p. 363)

Las inversiones conceptuales están, desde luego, al servicio de las inversiones de los personajes y sus desdoblamientos, en correspondencia con la acción dramática, igualmente en espejo. El doble juego métrico, con la sucesión de los pareados endecasilábicos y los grupos de cuatro versos octosílabos, revela la dualidad del propio Arlequín: expone el tema principal en la canción y expresa en los endecasílabos la exaltación que produce el amor. Esta variación se conecta con dos niveles de percepción, el racional y el emotivo, y tiene que ver también con la técnica utilizada en la escena del Maniquí y el Joven, de nuevo alternante y doble respecto de la métrica. Recuerdese que allí los pareados heterométricos precedían al romance y que se mostraban retazos y variantes de esos pareados a lo largo de él. El efecto es aquí similar: una doble métrica esconde y es signo de un doble significado en un juego contradictorio y complementario.

2.2.4. *El Arlequín, la Muchacha y el Payaso*

Tras la intervención del Arlequín, sale la Muchacha y luego el Payaso. La versificación varía con la entrada de la joven. Por ello, para Ucelay son dos episodios distintos, por más que no haya pausa entre ellos⁵¹. La Muchacha supone, como ocurre con

⁵¹ UCELAY, Margarita, «Introducción», *cit.*, pp. 112-113.

otros personajes, otro espejo de la identidad del Joven: pierde el amor y lo busca inútilmente en el juego eterno de la madeja erótico-amorosa.

En el diálogo de la Muchacha, el Arlequín y el Payaso existe irregularidad en el número de sílabas, pues a los mayoritarios versos hexasílabos se suman otros de arte menor, sobresaliendo especialmente el hexasílabo y el heptasílabo, según el esquema de la rima arromanzada. El romancillo está inspirado en una canción popular sobre el amor perdido y su búsqueda, con huellas de algunas canciones infantiles y populares⁵². El pasaje posee al principio un tono de burla favorecido por la cantinela infantil, que irá transformándose hacia una conciencia trágica. Existen en él ecos de la canción del Maniquí, con mención al amor, al anillo o al mar, incidiendo en la problemática de la verdad y las apariencias, otro eje semántico de la obra. La rima aguda en *a* reaparece y juega un papel fundamental: demuestra la tensión entre ambos personajes gracias a la antítesis de *mentira-verdad*, que se traslada a la posibilidad o imposibilidad de encontrar el amor perdido:

MUCHACHA	¿Quién lo dice, quién lo dirá? Mi amante me aguarda en el fondo del mar.
ARLEQUÍN	[Gracioso]. Mentira.
MUCHACHA	Verdad. Perdí mi deseo, perdí mi dedal, y en los troncos grandes los volví a encontrar. (p. 363)

Es importante recalcar que la rima en *a* destaca determinadas palabras, pero, sobre todo, la palabra *verdad*, asociada a los verbos *buscar* y *encontrar*. Si la Muchacha declara en el juego infantil que el amante la espera en el fondo del mar,

⁵² MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *Cuatro lecciones...*, cit., p. 80; BALBOA ECHEVERRÍA, Miriam, *Lorca: el espacio...*, cit., p. 141; DOMÉNECH, Ricardo, «Doble lectura...», cit., p. 251; UCELAY, Margarita, «Introducción», cit., p. 114.

el Arlequín lo niega. En el fondo del mar, motivo presente en escenas previas de la obra, estaría el amor perdido. Pero el Arlequín le dice a la Muchacha que en cualquier momento puede encontrarse con su amor —mi corona, mi dedal, mi deseo—, algo que la Muchacha cree imposible. Por eso, se invertirán los papeles y será ahora ella quien diga *mentira* oponiéndose al Arlequín que insiste en la *verdad*. Poco después, este último, tocando un violín y cantando, *finje* la voz del novio perdido. La Muchacha, según se indica en acotación, queda «*asustada de la realidad*» (p. 365). Evidentemente, esa «realidad» de la que la joven se asusta es la del fingimiento, la de la representación, porque en la ficción dramática del Arlequín se encuentra la verdad del teatro, la auténtica realidad opuesta al simulacro y las apariencias convencionales.

Con la salida de la Muchacha, quedan solos Arlequín y Payaso. Éstos mantienen el romancillo y recuperan la antítesis entre *mentira* y *verdad* abandonando ya el tono jocoso. Luego se retorna a la prosa con la Mecnógrafa y la Máscara y después entra el Joven. En el transcurso de la conversación entre éste y el Arlequín, a la que también se incorpora el Payaso, reaparece a veces la rima anterior en *a(r)*, como *leitmotiv* de la búsqueda del amor, que se concreta al final con el verbo *buscar* y con una intencionada reiteración de la rima:

JOVEN *[Irritado]*. ¿Pero me quiere usted decir qué broma es esta?
Yo iba a mi casa, es decir, a mi casa, no; a otra casa, a...
PAYASO *[Interrumpiendo]*. A buscar.
JOVEN Sí; porque lo necesito. A buscar.
PAYASO *[Alegre]*. ¿A buscar?... Da la media vuelta y lo encontrarás.
(pp. 369-370)

2.2.5. *El Joven y la Mecnógrafa*

A diferencia de la Muchacha, el Joven sí encontrará a la mujer que busca y que él mismo había rechazado al principio de la obra. Se trata de la Mecnógrafa, cuya voz se oye fuera cantando. A este canto responde el Joven de forma equivalente, con lo que se asiste a un nuevo mecanismo de desdoble, la canción doble en verso en boca de estos dos personajes:

LA VOZ DE LA MECANÓGRAFA [*Cantando*].

¿Dónde vas, amor mío,
¡amor mío!,
con el aire en un vaso
y el mar en un vidrio?

El arlequín ya se ha levantado. El payaso le hace señas. El Joven está vuelto de espaldas, y ellos salen también sin dar la espalda, sobre las puntas de los pies, con paso de baile y el dedo sobre los labios. Las luces del teatro se encienden.

JOVEN

[*Asombrado*].

¿Dónde vas, amor mío,
vida mía, amor mío,
con el aire en un vaso
y el mar en un vidrio?
(p. 370)

En esta repetición casi exacta, se observa una heterometría relativa, con versos heptasílabos, salvo en el verso segundo, tetrasílabo en el caso de la Mekanógrafa, única variante silábica de esta canción. El verso último («y el mar en un vidrio») se considera aquí como heptasílabo por dialefa entre «y» y «el». En estos ocho versos la rima es monorrima salvo el verso tercero, que queda suelto, es decir, con la misma estructura de rima que los ocho primeros versos de la canción del Arlequín. En los cuatro versos de la canción de la Mekanógrafa hay rima en *i-o* según el esquema a a - a, esto es, en los dos primeros versos, con la palabra rima *mío*, y en el último, con *vidrio*, como sucede también en la canción del Joven.

Esta canción doble enlaza a los personajes e introduce, a modo de cabeza inicial, un coloquio entre ambos con forma del romance heterométrico (versos octosílabos, heptasílabos, eneasílabos, hexasílabos, etc.) con la rima en *i-o*, si bien ocasionalmente el esquema arromanzado se interrumpe, como se comprueba en el tercetillo monorrimo con rima en *a-e* que la Mekanógrafa recita «alegre y como en sueños» (p. 371), para seguir luego el romance con rima en *i-o*:

¡Un ruiseñor! ¡Qué cante!
Ruisseñor gris de la tarde,
en la rama del arce.
Ruisseñor, ¡te he sentido!
Quiero vivir.

JOVEN
MECANÓGRAFA
(p. 371)

Finalmente, el diálogo se cierra con el motivo de la espera y con tres versos de la canción de apertura («¿Dónde vas, amor mío, / con el aire en un vaso / y el mar en un vidrio?», p. 372).

La reiteración en espejo de la canción por parte de los dos personajes y su cierre final son signos del movimiento permanente del amor, en alusión a la circularidad temporal y al movimiento suspendido⁵³, pero también en relación con la imposibilidad de la unión. La plasmación de este movimiento amoroso imposible que atraviesa toda la obra, con correlatos y paralelismos constantes de personajes y situaciones que se aman y se rechazan aplazando el tiempo del amor, es clara en la versificación: la forma métrica tiene un carácter dual. La duplicación de los versos en boca de cada personaje apunta precisamente a esa continua rueda amorosa, que más adelante se replicará en prosa. La conversación posterior en prosa entre ambos, en la que participan algunos otros personajes, tiene un intenso aliento poético.

2.2.6. El Arlequín, el Payaso y otros personajes

Hay luego un escueto parlamento del Payaso y el Arlequín que funciona como contrapunto coral. En él, es la rima arromanzada otra vez la que marca los versos heterométricos (octosílabo, eneasílabo, decasílabos):

PAYASO	Una música.
ARLEQUÍN	De años.
PAYASO	Lunas y mares sin abrir.
	¿Queda atrás?
ARLEQUÍN	La mortaja del aire.
PAYASO	Y la música de tu violín.
(p. 374)	

⁵³ *Ibid.*, p. 143.

La rima aguda en *i* agrupa versos heterométricos de arte menor y mayor en una poética condensación del tema del tiempo, el amor perdido y la muerte. Se vuelve luego a la escena, ya en prosa, entre el Joven y la Mecnógrafa, en la que ésta aplaza el amor y su entrega cuando pasen cinco años, tras lo cual vuelven Arlequín y Payaso a replicar el mismo diálogo mantenido inmediatamente antes salvo por un significativo cambio: ahora la pregunta «¿queda atrás?» se convierte en afirmación: «Queda atrás...» (p. 375). Seguidamente, resalta la rima de romance en *i* en versos heterométricos —de las catorce a las cuatro sílabas— con la entrada de la Máscara Amarilla, el Viejo, el Joven, la Mecnógrafa, que se unen al Payaso y al Arlequín. La retórica del pasaje retoma las figuras de repetición y las antítesis y paradojas («vamos a no llegar, pero vamos a ir», «por allí», «por aquí», pp. 375-376), así como las metáforas que aluden al tiempo y a la muerte.

3. Palabras finales

La rima arromanzada, el romance y las alteraciones sobre el romance prevalecen en *Así que pasen cinco años*. Por tanto, no siempre se respeta con exactitud el modelo clásico del romance. La forma arromanzada suele estar precedida de una cabeza y/o combinada con un estribillo o versos de intercalación y contraste. A la forma arromanzada, se suman la canción lírica, las cantinelas y los pareados, a veces combinados con el romance o las modificaciones arromanzadas.

La heterometría de buena parte de las escenas en verso se compensa con el uso de la rima, que sirve aquí como marca rítmica. La rima, generalmente asonante, pero también consonante y en los versos pares (arromanzada), vincula, pues, de un modo global las variantes heterométricas, cohesionándolas rítmicamente. Pero, además, la rima es nuclear semánticamente, como también ocurre con otros ecos rítmicos, estribillos y represas de las distintas intervenciones. Como consecuencia, se crean momentos clave, subrayados rítmicamente, en los que los personajes se oponen y se acercan, superponiéndose identidades y situaciones emblemáticas de la obra que apuntan no

solamente a la idea de que los personajes son proyecciones del Joven, sino al hecho de que todos están atravesados por el mismo vacío. En este sentido, los procedimientos métricos reaparecen como motivos musicales, como una reverberación asociada a los contenidos principales. Ya Honig⁵⁴, aunque sin referencia a cuestiones métricas, había notado que la obra es un entramado más musical que propiamente dramático y posteriormente Fernández-Cifuentes recalcó el valor coral de ciertas iteraciones conceptuales ligadas al Joven⁵⁵. Estas recurrencias se formulan métricamente a través de la rima, de las repeticiones de canciones y cantinelas y/o de determinados versos, proyectando en la materialidad sonora de la forma el problema de la identidad fragmentada en el tiempo.

Se ofrece a continuación un cuadro de las formas, versos y rimas dominantes en cada escena, indicando con una *x* la presencia de variantes o dobletes métricos.

⁵⁴ HONIG, Edwin, *García Lorca* (1944), Barcelona, Laia, 1974, p. 153.

⁵⁵ FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca...*, cit., p. 271; UCELAY, Margarita, «Introducción», cit., pp. 134-137.

ESCENAS	FORMA	VERSOS	RIMA	DOBLETES Y/O VARIACIONES
Niño y Gato (Acto I)	Arromanzada (Pareados) (Monorrimas)	Heterometría	a-a ata (otras)	x
Amigo 1º (Acto I)	Pareado	Heterometría	an	
Amigo 2º (Acto I)	Canción	Heterometría	alas er ar	x
Joven y Maniquí (Acto II)	Romance Pareados	Octosílabos Endecasílabos	ua ena ar ejo a	x
Arlequín (Acto III)	Canción Romance Pareados	Octosílabos Endecasílabos	eo anta	x
Muchacha, Arlequín y Payaso (Acto III)	Arromanzada	Heterometría	a	x
Joven y Mecanógrafa (Acto III)	Canción (Tercetillo)	Heterometría	io	x
Payaso y Arlequín (Acto III)	Arromanzada	Heterometría	i	x
Payaso, Arlequín, Mecanógrafa, Joven, Viejo, Máscara (Acto III)	Arromanzada	Heterometría	i	x

Fecha de recepción: 10 de abril de 2024.
Fecha de aceptación: 28 de julio de 2024.