

Os vieiros dun soño, de Lorca a Sarabela. (Reflexións a partir da montaxe de *Así que pasen cinco anos*)

Roberto Pascual Rodríguez

[Recibido, xaneiro 2005; aceptado, febreiro 2005]

RESUMO Considerada durante anos como unha peza de difícil posta en escena, *Así que pasen cinco anos*, de Federico García Lorca, é obxecto de análise nesta nota a través da proposta escénica da compañía ourensá Sarabela Teatro. Saliéntase como un dos principais elementos deste espectáculo a concepción onírica que lle imprimiu a dirección e que se reflicte dende o vestiario, pasando pola iluminación até a escenografía. Estes e outros elementos como o concepto de espazo e tempo que se manexan, considérase que confirman a esencia dramática deste texto surrealista lorquiano, posta en dúbida durante moito tempo. Tamén se presta unha defida atención ao tratamento que nesta adaptación cualificada como seria e madura se fai de cada un dos aspectos que configuran a posta en escena, na que se combina a fidelidade ao texto orixinal coa innovación e unha aposta arriscada en niveis como o escenográfico.

ABSTRACT Lorca's *Así que pasen cinco años*, long thought of as a difficult play to stage, is examined in this article from the perspective of the production staged by the Sarabela Teatro Company from Ourense. RPR considers that one of the merits of this production is the dream-like atmosphere achieved by the director, which may be observed from the wardrobe, the lighting and the scenery. These, together with other aspects such as the manipulation of space and time, he sees as confirmation of the dramatic quality of this surrealist Lorca text, contrary to the critical consensus heretofore. Close attention is given to the treatment given in this 'serious and mature' version of the play, to elements of *mise en scène* which combine faithfulness to the text with innovation and an adventurous approach to stage-setting.

"A imaxinación humana é libre, o home non"
Luis Buñuel

Durante moito tempo, *Así que pasen cinco anos* foi, como tantos outros textos de Federico García Lorca (pensamos en *El Público*; *El paseo de Buster Keaton*;

La doncella, el marinero y el estudiante ou *Quimera*, por exemplo, todos eles da denominada etapa surrealista do escritor granadino) inxenuamente considerado como “irrepresentábel”, quizais pola súa natureza onírica, complexa e simbólica, tal e como nos indica Ricardo Doménech no prólogo dun volume que recolle tres pezas de Lorca, entre elas a que nos ocupa:

...*Así que pasen cinco anos* non nos impresiona só por unhas cualidades illadas, senón, fundamentalmente, por ser en conxunto unha obra extraordinariamente rica. Tamén, sen dúbida, hermética, complexa. Polo de pronto, o autor desprega unha gran cantidade de símbolos –en diálogos, personaxes, accións–, todos ou case todos de natureza onírica¹.

En resumidas contas, estivo durante certo tempo escasamente comprendido por unha ampla parte da crítica e tildado coa etiqueta da “irrepresentabilidade” porque non se axustaba a un desenvolvemento clásico da acción nin se relataba unha historia con principio, nó e desenlace. A compañía ourensá demóstranos, do mesmo xeito que fixeron outros antes², o erro desa consideración. Sobre as táboas do teatro vemos neste *Así que pasen cinco anos*, imaxes repletas tamén de simboloxía, imaxes tremendamente poéticas, secuencias moi narrativas e outras máis alegóricas que non fan máis ca poñer de relevo a profunda natureza dramática do texto³. É dicir, demóstrase unha vez máis o que, non hai excesivamente demasiado tempo, escondía o veo dunha consideración demasiado encorsetada do espectáculo teatral, na que imperaba unha unidade ou secuencialidade espazo-temporal (neste caso non temos ningunha das dúas). Mais as concepcións avanza, mudan e experimentan novos retos coa posta en dúbida das dramaturxias existentes.

270

¹ F. García Lorca, *Amor de don Perlimplín con Belisa en el jardín, Así que pasen cinco años, El maleficio de la mariposa*, Madrid: Editorial Magisterio Español, S.A., 1975, p. 16.

² A posta en escena, dirixida por Miguel Narros co “Teatro Estable Castellano”, creou un precedente con respecto a estas consideracións e revisións do texto lorquiano.

³ Pola nosa parte, evitamos de xeito consciente unha constante presente en moitas das críticas galegas actuais e pasadas: a tendencia á “filoloxización” e ao “textocentrismo”. Obviarase aquí calquera información historicista referente á compañía, ao texto ou ao autor, aínda que, ben é certo, que algunhas desas liñas son susceptibles de se mesturar e entrelazar, inevitabelmente en certos aspectos, á hora de falar dun espectáculo.

Consideramos oportuno, por outra banda, ofrecer unha análise na que os diversos elementos que compoñen a posta en escena vaian da man en todo momento pois, como sabemos, os códigos teatrais son móbiles e susceptibles de interaccionar entre si. Explicitamente, apreciaremos como e de que maneira o fan neste caso particular.

Espectáculos coma este (e textos tamén) veñen demostrar unha realidade antiga e eterna do ser humano e que o propio teatro se debe cuestionar, por que non?, reflectir tamén: que as nosas reaccións, as reaccións do home e da muller (nunha conversa, nunha acción cotiá, en múltiples contextos) son discontinuas e múltiples e non logocéntricas. Que o soño non é sempre produto do adormecemento. Que mesmamente nos movemos por diversos mundos cos ollos ben abertos. Que na vida diaria programamos as accións ou as ideas pero que tamén estamos, moitas veces, suxeitos á improvisación. Que a mente humana é, en conclusión, extremadamente complexa e mostrala sobre as táboas dun escenario resulta aínda moito máis arriscado e complicado.

Precisamente, un dos elementos que parecen imperar nesta posta en escena é a especial teima da dirección por imprimirlle ao espectáculo ese concepto onírico en moitos momentos, dende o vestiario até a iluminación, a escenografía, etc. Vemos un instante da interpretación no que se xoga entre o real e o irreal, no sentido de que os personaxes manipulan obxectos inexistentes coma se os tiveran realmente nas mans. Falamos de momentos coma o da esfolla da margarida do Neno, o momento no que o Maiordomo pecha as fiestras ou as accións paralelas entre o Mozo e o Amigo. Esta última, consiste en sucesivas respostas físicas aos impulsos emitidos entre os dos dous actores-personaxes, malia non teren un contacto directo. Todo isto lémbra-nos, por outra banda, a un traballo próximo ao clown ou ao mimo e que tamén o podemos ver na escena dos Xogadores de cartas. Estes personaxes fan que o espectador entre no xogo (nun pacto de ficcionalidade) e crea que o que se reparte sobre a mesa de xogo son naipes. Nunca vemos iso, as cartas son dedos (tres cartas = tres dedos erguidos = tres batidas na mesa no reparto). A tinguadura onírica, simbólica ou metafórica tamén está apoiada non só pola acción senón tamén pola palabra mesma, polo que din ou comentan os propios personaxes ao se referiren, por exemplo, aos naipes mediante unha personificación como a que a continuación indicamos: “que cartas máis tristes”.

Con respecto ao espazo, seguindo as indicacións de máis arriba, temos que dicir que non se rexe por unha secuencialidade senón que, como indica Miriam Balboa:

A viaxe ocorre no espazo interno da consciencia. Os niveis espaciais polo tanto réxense polas súas propias leis e existen simultaneamente. A viaxe surrealista é circular e en espiral, polo que non é posíbel iden-

tificar o punto do círculo dende o que o autor (ou personaxe) se dirixe ao público. Todos os espazos ou puntos de referencia son válidos⁴.

A referencia espacial múltiple e desordenada é válida porque “o espazo escénico é unha proxección ou obxectivación do personaxe protagonista”⁵. Así, viaxamos da biblioteca á casa da Moza ou dun bosque a un pequeno teatro. Pero a proposta de Ánxeles Cuña aínda vai máis alá, neutralizando as localizacións de tal xeito que a biblioteca na montaxe de Sarabela é un espazo minimalista, de trazos limpos e sen a cantidade necesaria de libros como para intuír que o cuarto no que se atopa o protagonista sexa unha biblioteca (no sentido xenérico ou realista do termo). O mesmo acontece coa elaboración escenográfica da estancia da Noiva, na que non aparece ningunha cama, ningún moble, ningunha cortinaxe nin ningún elemento que nos remita á estética dunha alcoba de 1900, tal e como Lorca indica na didascalia coa que se inicia o acto segundo. Esta neutralización aínda acentúa máis ese concepto do soño e do pesadelo do que vimos e seguiremos falando, concepto no que todo se desdubuxa e todo se mestura, igual ca na paleta dun pintor.

272

O tempo sempre é o mesmo, o reloxo sempre marca as seis coma se estivésemos diante dunha acción cristalizada. O reloxo insírese no corpo do Maiordomo nesta montaxe coma se el mesmo fose ese instrumento personificado. Debemos indicar que todas as accións deste personaxe están contidas dunha superrealidade que provoca un maior distanciamento do espectador. Agora, todo isto non deixa de resultar efectivo e económico (tómese o adxectivo nun sentido amplo) para a posta en escena, chegando a solucións dobremente produtivas. Sirva igualmente de exemplo o momento do que falamos máis arriba, no que tamén este peculiar Maiordomo abre e pecha as fiestras inexistentes (no decorado) obedecendo as ordes do seu amo e presentando aos ollos e á mente do espectador elementos que, a primeira vista, non aparecen.

Outro dos aspectos que chama poderosamente a atención nesta versión lorquiana é a adaptación e/ou tradución das cancións. Apóstase por unha

⁴ M. Balboa Echeverría, *Lorca: el espacio de la representación. Reflexiones sobre surrealismo y teatro*, Barcelona: Ediciones del Mall, 1986, p. 125.

⁵ R. Doménech, “Aproximación a *Así que pasen cinco años*”, en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, ed. Luis T. González-del-Valle e Darío Villanueva, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, p. 102.

melodía peculiar pero arriscada, optando pola escolla de cantigas tradicionais galegas feito que, ao noso ver, lle imprime un cuño de orixinalidade e personalidade á montaxe sen restar beleza e lóxica ao resto do conxunto. Neste punto discrepamos coa crítica Iolanda Ogando que, na súa recensión “A imaxe...e a palabra” para a revista *Tempos* indica ao respecto: “chega a facer renxer –aínda que só por uns intres–, a ficción”⁶. Nós non o vemos así e, aínda máis, consideramos un dos grandes acertos da posta en escena esta mestura exitosa do folclore tradicional galego (no que Fernando Dacosta exhibe un envolvente caudal de voz) coa poeticidade e a melodía do texto de Lorca. Ademais, retomando as palabras que de Lázaro Carreter recolle Doménech⁷, “Implicación e alucinación: as cancións de *Así que pasen cinco anos*, dende o seu carácter único, singularísimo, responden ben a esta lei xeral do teatro de Lorca”, aínda podemos engadir algo máis: que esa implicación da que fala Lázaro Carreter aínda será maior (e, de feito, nós consideramos que si o é neste caso) se as cancións lle resultan ao público máis próximas, máis coñecidas ou máis familiares.

A luz é un elemento vivo, dinámico e de apoio. Crea atmosferas e ambientes, símbolos e sensacións. A cor azul transpórtanos inefabelmente a un mundo dos soños, xa que no seu conxunto a obra é tamén un gran soño. Xa vimos e veremos como tamén outros códigos axudan e apoian a este (a iluminación) para conseguir ese concepto onírico global. Todos manteñen un diálogo: o pixama do Mozo (vestiario), creación de mundos irreais ou non identificábeis (escenografía). Mesmo o tempo, que nunca será nin obxectivo nin convencional, senón que é, como indica Doménech: “tal e como é vivido dende os abismos dunha conciencia no seu existir finito e inexplicábel”⁸.

Na primeira escena, por exemplo, vemos creados dous espazos paralelos mediante a iluminación: a estancia do Mozo, por unha parte, é dunha tonalidade cálida e aparece cunhas lámpadas situadas a diferentes niveis. Cada unha delas emite a súa luz, creando unha sensación que oscila entre o carcerario e o onírico, de novo. A isto tamén axuda a escenografía: minimalista e esbranquecida na mencionada estancia. Por outro lado, a luz cenital azul proxéctase

⁶ I. Ogando, “A imaxe...e a palabra”, *Tempos Novos. Revista mensual de información para o debate*, nº 78, 2003, p. 77.

⁷ *Op. cit.*, p. 106.

⁸ Lorca, *op. cit.*, 1975, p. 16.

sobre seis cordas penduradas do teito, cordas que o Mozo enlazará de tres en tres para simbolizar as trenzas da amada. Créase así un dos símbolos máis interesantes e intelixentes da montaxe: a amada no pensamento, a corda como metáfora, como instrumento para rubir e chegar ao cume, á felicidade, ao soño.

É importante destacar que a dualidade e a simultaneidade con respecto ao espazo e na que coinciden tamén a maioría dos poucos críticos (Miriam Balboa ou Ricardo Doménech, por exemplo) que se somerxeron neste arrevesado texto do ano 31, é quen de extrapolarlas Ánxeles Cuña ao seu produto espectacular en moitas das escenas (a da paisaxe arbórea na parte esquerda do escenario e o pequeno teatro na parte dereita é o caso máis claro e significativo).

O surrealismo como corrente artística en sentido xeral deu moi poucos resultados, como se sabe, a nivel especificamente dramático. Pois se o texto de García Lorca é un deses poucos exemplos, a posta en escena da que vimos falando é tamén unha das poucas que superaron o atrevemento e o risco que entrama a súa complexidade e que tan ben sabe explicar Juan Carlos Gené no seu artigo:

274

...todos os homes e mulleres do mundo soñan con voar. Como materializar tal soño, coa súa propia perfección, se a especie non voa por si mesma e non pode, por si mesma, vencer a implacábel gravidade?⁹.

Velaquí a dificultade, relatada dun xeito moi gráfico, que supón darlle vida a unha peza destas características e eis o resultado dun espectáculo serio e maduro onde, como seguramente diría Manuel Lourenzo, non se confunde pantasma con *phantasmalia*. Un novo episodio que confirma, igualmente ca o asinado anteriormente por Narros, a esencia dramática que exhala o texto literario lorquiano e que o afasta da proximidade a un guión, novela dialogada de ciencia ficción ou a calquera outra cousa que non sexa teatro como alguén, no seu momento, chegou a insinuar (pois cualificar unha obra teatral –como lle aconteceu a esta– de escaseza dramática é eivala dun apoio importante que a ergue como puramente teatral ou perfectamente válida para a escena, punto onde radica toda a súa esencia).

⁹ J.C. Gené, "Misterio y desafío: así que pasen los cinco años, de 1928 a 1933...", *Primer Acto*, nº 241, 1991, p. 125.

Continuando con outra das escenas da peza, deterémonos agora na da Noiva co Xogador de rugby. Nela vemos como se traza unha liña de gran beleza sobre o escenario. A luz é vermella, intensa, un rego de sangue, de paixón. Esta é unha escena carnal (apoiada tamén polo contacto físico entre os actores) e chea de forza. Crea un contrapunto con respecto aos intres posteriores na casa dela, cando a Criada e o Pai a chaman para avisala da chegada do Mozo. Entón, cando o Xogador marcha, a iluminación crea unha especie de tebra, abandónase ese vermello non só presente no foco senón tamén no vestido dela. Notamos un interesante contraste no que luz e vestiario opoñen sentimentos e sensacións: paixón fronte a desinterese, ilusión fronte a desencanto.

O aparello escenográfico desta montaxe consta de diversos elementos que oscilan entre o práctico (plataforma circular xiratoria) e o recreativo (árbores-paraugas). Xuntos, constrúen un dos selos de maior calidade, a maior virtude da que se pode gabar esta posta en escena. A plataforma xiratoria crea dous espazos: a estancia do Mozo, por un lado, e a casa da Noiva, polo outro. O primeiro, como dixemos, está deseñado como un espazo minimalista, mentres que o segundo, dividido en dous andares, recrea varios contextos: as diferentes estancias da casa da Noiva ou un xardín con bambán. No segundo andar apreciamos un espello inclinado que nos devolve a imaxe deformada dos actores-personaxes (elemento que nos lembra aos espellos valleinclanescos), achegándonos unha perspectiva diferente, a duns ollos que “espían” dende o alto. A imaxe dúplícase ou vólvese do revés para incentivar esa estética surrealista presente en todo o conxunto. A escenografía, en todo caso, reutilízase no sentido de que é empregada para dar pé a diferentes situacións e tránsitos dos personaxes. Debemos lembrar que o mundo onírico non nos permite identificar lugares concretos, non os podemos buscar xa que estes non existen, flúen na mente do personaxe igual que os seus trasuntos: o Vello e o(s) Amigo(s). Estes personaxes aparecen e desaparecen, acoden á mente-escena cando o Mozo parece lembralos. Vexamos un exemplo textual, un diálogo para esclarecer todo isto:

- Chamábasme?
- Non
- Necesitábasme?
- Non
- Entón marcho

Os paraugas abertos, xa noutro instante da representación, crean unha paisaxe arbórea na que o Mozo se verá envolto e perdido, movido e mareado polos personaxes do Pallaso e do Arlequín. Simbolizan un espazo opresivo e desconcertante do que o primeiro intentará buscar unha saída. Os propios personaxes moverano dun lado para outro sen indicarlle unha saída clara. Metáfora entón do desconcerto, da perda e da necesidade de atopar unha vía de escape. Esta escena, coma tantas outras, debemos entendela e descifrala coma se estivésemos na mente do protagonista e tivésemos que ler un dos seus sonhos (ou un pesadelo, mellor dito). Eses paraugas de teas farrapentas e de multicolor, achégannos unha das secuencias máis estéticas da peza. Chega un momento no cal o espectador semella estar diante dun lenzo, dunha pintura surrealista, daliniana. Ao abeiro desta aparece un teatriño, un pequeno escenario que abrirá o seu pano para que o mozo se introduza dentro del. Sobre as táboas deste pequeno teatro tamén pasarán a Mecnógrafa, o Pallaso, Arlequín ou a Máscara. Neste momento créase unha interesante escena de teatro dentro do teatro, na que os personaxes expoñen os seus dilemas, a súa traxedia ou o seu “consello”.

276

Logo disto, a plataforma volve xirar para situarnos de novo na estancia do Mozo, coma no principio, pero agora para concluír. No cuarto vemos incorporados elementos que non aparecían ao inicio da obra: un manequín e unha maleta, todo dunha mesma cor neutra, como se fose un pouso do pasado, a lembranza dunha viaxe polo camiño da obsesión, do pensamento, da loucura e mesmo do delirio. Este é o eco do pasado que até resoa dobremente nas derradeiras badaladas pois, en lugar de seren seis, agora no final pasan a ser doce.

O vestiario é outro dos apartados máis relevantes e traballados desta montaxe. O acerto, na nosa opinión, reside no establecemento dun intelixente diálogo entre os diferentes signos teatrais. Así, o vestiario apoia á iluminación, conversa coa escenografía e cárgase dun fondo contido simbólico.

En liñas anteriores xa tivemos ocasión para falar do vestiario do protagonista. Trátase dun pixama azul que nos transporta ao sonho, á noite e ao mundo carcerario ou hospitalario. Resulta moi interesante a escena do Neno e da Gata. O vestiario, con bordados de abalorios e cores claras no primeiro, imprímelle unha maior candidez e ao segundo un carácter danado, ferido. Non se reflicte un gato no sentido realista do termo, sabemos que se trata deste ani-

mal polas referencias textuais unicamente. Trátase de simbolizar un animal ferido, desindividualizado pola máscara e tocado pola miseria e a dor das feridas (véxanse as cores vermellas). De especial interese son as alimañas ou Lamias (seres míticos engulidores de nenos que son substituídos nesta montaxe pola primixénea proposta dos lagartos no texto de F. G. Lorca. Tamén enmascarados¹⁰, este grupo de seres nocturnos, achegan tensión de fondo cos seus ruídos e co seu aspecto totalmente deshumanizado. Ademais, é moi interesante ver como tamén axudan fisicamente a crear un tellado polo que correrá a gata. Entre todos, crean diferentes niveis cos seus corpos para que a Gata corra e berre nun ambiente escuro e abafante.

Vimos como o vestiario da Moza mudaba de vermello intenso para o momento de paixón co Xogador de rugby a tons escuros para recibir ao protagonista. Ela vestírase dun traxe de cor terra, apagado, cinguida de esparto para el.

Pasando ao Manequín, diremos que aparece cun macabro traxe de noiva que semella saído de ultratumba e desprendido de toda pulcritude e da virxindade da cor branca. Este personaxe, xunto con outros (véxase a Máscara vestida con gasa vermella e moi vaporosa) parecen estar contidos dunha maior irrealidade quizais. Unha especie de soño dentro do soño.

277

O Arlequín desta montaxe, por outra banda, está totalmente afastado do arquetipo do personaxe da *Commedia dell'Arte*, sobre todo no que se refire ao vestiario. Máis ben está nos antípodas do prototipo deste xa que non vemos ao Arlequín con sombreiro e de branco e negro (ou negro e verde, como indica Lorca na acoutación que abre a cadro primeiro do acto terceiro). O que nos ocupa leva un vestiario tremendamente colorista e farrapento, polo que conecta perfectamente co decorado no que se insire (ese bosque anteriormente citado), en realidade como se formara parte del. Tamén se pode entrever aquí, na peculiar concepción que se fai do personaxe de Arlequino, ese mundo do soño no que nada é como é na realidade pero no que si prevalece a esencia desta. O que se respecta é a compostura física clásica que, como sabemos, é moi marcada e predefinida a nivel interpretativo para este tipo de personaxes.

¹⁰ É prolixo o uso da máscara neste espectáculo. Ademais dos citados, tamén a vemos nos seguintes personaxes: Manequín, Arlequín, Pallaso, Máscara e os tres xogadores de cartas. Chama a atención, especialmente, a elaboración da máscara do Manequín, na que se imprime un rostro semellante ao do Mozo (interpretado polo actor Fernando Dacosta) para identificalo coa conciencia.

Precisamente no eido interpretativo, resulta moi interesante pararse a observar a solución pola que se opta para interpretar os personaxes-trasunto do Mozo, que son o Vello e o(s) Amigo(s), antitéticos entre si (pasado vs. futuro enfrontados no presente máis delirante). Ver como se afastan un do outro é participar desa desazón interna do personaxe principal, desa contradición, dese tormento permanente. O que marca o contrapunto áxil é o Amigo (interpretado por Xosé A. Porto), que sae cunha gran forza a escena, emanando alegría e comicidade. É moi interesante ver como a música seleccionada para esta entrada (unha especie de *allegro*) tamén apoia este sentimento, esta acción.

Non todos os personaxes se interpretan dende unha óptica realista, como indicamos. Así, o Maiordomo aparece como tal, como o que en principio esperamos que sexa en escena ou como un reloxo de corda que sempre marca as seis. Isto débese a que o seu vestiario (todo negro, mesmo a cabeza que está tapada cunha media) se presta para este dobre xogo.

Os actores Tito Asorey e Suso Díaz son, quizais, os que máis demostran un fondo traballo e esforzo corporal, un perfecto contacto físico (moi fiado nas escenas entre o Pallaso e Arlequino) e un gran dominio das accións. Temos outro personaxe que é interpretado con movementos máis robóticos, limpos e precisos como é o Manequín (feito que lle imprime tamén un maior macabrisimo) e outros tamén petrificados e deshumanizados como é o caso dos Xogadores de cartas.

O saúdo é un deses episodios ou partes esquecidas da análise e produción dos espectáculos. Este demostra, moitas veces, a concepción e a conclusión da posta en escena. O espectáculo nunca remata até que os actores saen a saudar e isto tamén forma parte del e debe ser tido en conta á hora de trazalo e de percibilo. Neste caso concreto (non é unha constante nalgunhas compañías, ben é certo), é un elemento meditado e deseñado tamén. Todos os actores saen a saudar co seu respectivo personaxe (ou cun deles, normalmente o último se interpretan varios papeis). Neste orixinal saúdo de *Así que pasen cinco anos* apreciamos en primeiro termo unha imaxe conxelada do elenco que, tras ser tocado por unha vara dun dos actores, estes van cobrando “vida”, un a un. Sacan as máscaras, “colgan o personaxe” e, xa finalmente, será o propio actor o que se incline ante o aplauso, nun segundo momento ou transo dos agradecementos.

Federico García Lorca pretendía abrir un novo panorama da linguaxe dramática cun texto complexo e, *a priori*, infranqueábel. Sarabela colle moi ben o sentido que parecía transmitir o autor e crea un espectáculo fiel en varias ocasións (a nivel textual, estético ou de personaxes) e arriscado, anovador ou persoal noutras (introdución das cantigas galegas tradicionais, revisión de personaxes tipo como Arlequín, rexeitamento didascálico do texto orixinal a nivel escenográfico, etc.). Con todo, supérase con éxito o grande reto que impón este texto: atopar unha fórmula estética e práctica para transmitir sensacións, símbolos ou dominar a multiplicidade espacial e o anacronismo. Este é un espectáculo no que o espectador debe desprenderse de todo convencionalismo e entrar nese xogo do irreal e do posíbel, do soño e do agoiro (véxase o son da tormenta ou a eclipse). Un espectáculo para degustar poesía, música e plasticidade sobre o escenario e que volve deixar a esta compañía como un dos nosos principais referentes teatrais na actualidade.

Hoxe en día, o teatro parece estar condenado ao figurativismo, como relata en diversas ocasións Sanchís Sinisterra. Parece que o mundo, a sociedade, a rúa e o cotián soben á escena. Precisamente isto é o que non se pretende con esta peza de Sarabela xa que o que se persegue é a abstracción, ademais de pór en cuestión o concepto de mímese no teatro. Nos nosos días, o sistema tende a pasivizar ao cidadán. A arte debe ir, pois, ao noso parecer, sempre contra isto e o teatro, que é o que nos ocupa, debe activar o espectador. Este *Así que pasen cinco anos* consegue algo aínda maior que o dito, crea unha “recepción despois da recepción”, é dicir, que a obra siga viva logo de que caia o pano, que se comente, que se analice, que se lle busque unha lóxica dentro da aparente ilocixidade do universo onírico, simbólico, metafórico da súa posta en escena.

Como dixo o poeta de Fuentevaqueros nunha das súas múltiples reflexións sobre a arte dramática: “o teatro é unha escola do pranto e do riso, unha tribuna libre onde poñer en evidencia morais vellas ou equívocas e explicar con exemplos vivos normas eternas do corazón e do sentimento humano”. Isto é o que nos ofrece tamén Sarabela co seu último espectáculo¹¹: a (re)visión dun sentimento universal e atemporal (o amor) e unha alegoría da vida, da espera e da morte baixo unha lectura escénica e unha estética onde o importante é comunicar. E iso faise coa luz, co vestuario, coa dramaturxia, coa interpreta-

¹¹ *Así que pasen cinco anos* era, no momento da redacción deste artigo, a última estrea da compañía.

ción, etc. Unha multiplicidade icónica que tamén fai gala dese importante lema lorquiano: o teatro como tribuna libre.

Roberto Pascual Rodríguez
Universidade de Santiago de Compostela

Bibliografía

Arango, M. A., *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1998, 2ª ed.

Fernández Cifuentes, L., *García Lorca en el Teatro: la norma y la diferencia*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Zaragoza, 1986.

Fernández Torres, A., “5 Lorcas 5 y Así que pasen cinco años: ¿otro Lorca?” en *Ínsula*, XLI, nº 481, 1986, p. 15.

280 García Barrientos, J.L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Editorial Síntesis, 2001.

López Silva, I., *A recepción do teatro galego contemporáneo (1990-2000)*, Tese de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela, 2003. (Inédita).

Nieva, F., *Tratado de escenografía*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

Pavis, P., *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.

Roubine J-J., *Introducción ás grandes teorías do teatro*, Vigo: Editorial Galaxia, 2002.