

El canto como llanto y recuerdo en García Lorca

LUIS MUÑOZ G.

Prof. de Literatura Española
Universidad de Concepción

*"Quise llegar a donde
llegaron los buenos.
¡Y he llegado, Dios mío! ...
Pero luego,
un velón y una manta
en el suelo."*

Federico García Lorca, "Lamentación
de la muerte", Poema del Cante Jondo.

La palabra poética no sólo tiene la capacidad de contener en sí al sujeto enunciante, sino que también a la intimidad que lo constituye como persona. Así es que lo que se comunica en el poema lírico es intimidad y afecto, no en abstracto, sino en lo concreto del sujeto expresado, sea realmente sentido o imaginado.

La intimidad puede ser expresada sólo por la condición dialógica en que la persona se manifiesta¹, en esa relación complementaria tan particular² de lo interior/exterior o de un yo/

¹Romano Guardini, *La esencia de la obra de arte*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.

²Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, 1966, pp. 258-266.

tú. No se trata de la relación sujeto/objeto, es una relación especial en que desaparece la actitud de objetividad y se mira al tú como yo.

Lo que se expresa, entonces, en la poesía lírica es esa apertura al tú del sujeto enunciante, como persona, en un modo particular, según sea también el poema y su creador. Pero, en todo caso, el poema lírico siempre habrá de expresar al sujeto enunciante que se manifiesta en el modo de organizar y actualizar la materia lingüística y lo representado por ella como un todo.

Al recordar al poeta y a su poesía quiero precisar su actitud ante la muerte, lo sentido y lo imaginado conjuntamente. Todo lector de la obra de García Lorca sabe que la muerte cabalga en los versos de sus poemas y en su obra toda. Principalmente en esa poesía que es requerida por el duende. Ese duende que “no llega si no ve posibilidad de muerte” y que “gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador”; y porque “la virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y *es seguro* ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales.”³

Sería muy extenso y largo el trayecto si quisiéramos seguir el rastro y los sonidos negros, las señales de este patetismo existencial en toda la obra de García Lorca. Me detendré solamente en el poema de mayor concentración y persistencia expresiva, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*.

El título de este poema conserva el término y el sentido del uso tradicional —en la poesía española— desde la Edad Media, de la fórmula “Llanto por...”. Es la expresión con que se designa a un tipo de poema en el que se manifiesta el lamento por la pérdida de un bien, sea personal, familiar, colectivo, nacional, etc. Llanto o lamento del que así siente la pérdida.

En el poema de García Lorca, además, se distinguen ciertos elementos constitutivos que se repiten en poemas similares y que, por lo mismo, dan lugar a una caracterización de un sub-

³Federico García Lorca, “Teoría y juego del duende”, en *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1960. Todas nuestras citas de la obra de Lorca la haremos por esta edición.

género de la lírica conocido con el nombre de poema elegíaco o, mejor aún, elegía funeral⁴. Estos elementos son la lamentación, el panegírico y la consolación. Quien conozca la *Elegía* de Jorge Manrique podrá establecer las relaciones pertinentes en el tratamiento de estas unidades mínimas. No realizaré un análisis estricto del poema; por ahora sólo me limitaré a mostrar o demostrar algunos aspectos de la actitud asumida por el sujeto enunciante o del sujeto lírico en relación con lo enunciado por medio del signo poético. Llamemos a este sujeto poeta, démosle el nombre de Federico, da lo mismo, para el caso nos interesa individualizar a aquel que asume lingüísticamente el discurso lírico.

La muerte humana es concebida por García Lorca, en cuanto poeta, desde sus primeros libros, como un emplazamiento a que está sometido el ser humano representado por sus personajes. Así, puedo citar poemas como "Diálogo del Amargo" y la "Canción de la madre del Amargo", de su libro *Poema del Cante Jondo*; "Canción de Jinete", en su libro *Canciones*; "Romance del emplazado", en *Romancero Gitano*, etc. La enumeración puede ser mucho mayor.

Según estos poemas, el hombre tiene un plazo dado en el que se cumple su destino. Incluso, este plazo tiene, a veces, fecha concreta, por ejemplo, en el "Romance del emplazado":

*"El veinticinco de junio
le dijeron a el Amargo:
Ya puedes cortar si gustas
las adelfas de tu patio.*

.....

*El veinticinco de junio
abrió sus ojos Amargo,
y el veinticinco de agosto
se tendió para cerrarlos."*

En estos versos es perceptible el sentido, por la interrelación de los versos del conjunto, que el personaje llamado Amargo recibe el aviso o el llamado del cumplimiento de su

⁴E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos, S. A. 1969.

destino el mismo día en que abrió sus ojos, que es como decir el mismo día de su nacimiento a la vida. De donde podemos concluir que el Amargo nace para morir. Casi lo estoy diciendo con palabras de Quevedo, pero el sentido de la muerte en aquel poeta es distinto del de García Lorca.

Lo mismo podemos observar en las canciones de jinete, pues hay varios poemas en que se repite el mismo título. En ellos, los caballistas a que se hace referencia cabalgan para encontrarse con su muerte. Bien se sabe ya que el caballo, el término, en la obra de García Lorca es símbolo de liberación y de realización del destino humano, con las connotaciones correspondientes en cada caso y según el texto. Pero, en general, ese cabalgar de los personajes lorquianos podemos entenderlo como el ir hacia el cumplimiento de sus destinos. Es el caso del poema "Canción de Jinete", el que comienza con el conocido y hermosísimo estribillo de:

*"Córdoba.
Lejana y sola."*

Cito sólo los versos pertinentes de:

*"¡Ay que camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay, que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!"*

El ir a Córdoba es ir al encuentro con la muerte como imantado, hipnotizado, del mismo modo como al emplazado se le pide que acepte su destino:

*"Aprende a cruzar las manos,
y gusta de los aires fríos
de metales y peñazcos.
Porque dentro de dos meses
yacerás amortajado."*

La muerte se presenta así como llamamiento, como cita a la que hay que acudir irremisiblemente. Es llamada, emplazamiento misterioso de no se sabe quién ni por qué, pero

es llamada a la que hay que acudir necesariamente, en un tiempo y lugar determinados.

En esta orientación vemos y examinaremos este maravilloso poema que marca la plenitud del quehacer poético de García Lorca, al mismo tiempo que marca la plenitud de su visión de la muerte, considerada como experiencia ajena, aunque sentida desde sí mismo, por ser una experiencia intransferible al mismo tiempo que impracticable o irrepetible.

La muerte de su amigo Ignacio Sánchez Mejías, como el acontecer más próximo, le revela la tremenda realidad que ya venía expresando en sus versos como la propia llamada de otros tantos protagonistas que vemos surgir en esos versos. Así, Ignacio también es un emplazado, un llamado a la muerte como cumplimiento de su existir. Y es aquí y en este momento en que García Lorca se enfrenta decididamente a mirar, a ver la muerte desde sí mismo, cara a cara.

El poema está compuesto y articulado en cuatro partes:

1. *La cogida y la muerte*, 2. *La sangre derramada*, 3. *Cuerpo presente* y 4. *Alma ausente*.

1. *La cogida y la muerte*.

El título hace referencia a un acontecimiento taurino, la embestida del toro contra el torero y la cogida de éste en los cuernos del toro. El segundo sintagma menciona el resultado de la cogida, la muerte del torero. Este acontecimiento no se menciona ni se describe. El título sólo alude y los enunciados que componen esta parte del poema apuntan a realzar la circunstancia del hecho, la multiplicidad de acciones y sucesos recompuestos en una totalidad y simultaneidad, concentrados en el estribillo: "A las cinco de la tarde".

El estribillo es un verso que se repite en el curso de un poema. En este caso, el verso que se repite está al comienzo del poema, inmediatamente después del título. De tal modo que por tratarse, desde el punto de vista lingüístico, de un complemento circunstancial, la frase determina a un verbo elíptico como 'fue', 'ocurrió' u otro. La circunstancia en que ocurrió la cogida y la muerte, la circunstancia temporal del hecho es la que el estribillo pone de relieve. La repetición del verso va seña-

lada en la grafía por el uso de la letra cursiva. La frase se le debe atribuir a un emisor que se sitúa en un presente respecto de lo que dice y a lo que se refiere.

Desde la primera mención se centra el poema todo en la circunstancia concreta, determinada por la referencia expresa de una hora precisa, las cinco de la tarde. Pero lo que queda en la retina o en el oído del lector o del oyente es la mención fatídica de la circunstancia, pues la repetición de un verso a otro no hace sino que ahondar el sentido de la primera formulación: la cogida y la muerte (fue u ocurrió) a las cinco de la tarde. El estribillo concentra así el sentido temporal del suceso y luego llama y llama una y otra vez, treinta veces en total, el hecho central aludido en el título. Y lo expresado directamente es la multiplicidad de acontecimientos marginales que aluden o acompañan concomitantemente el hecho central y único: la muerte.

El verso segundo repite la mención de la hora, pero esta vez, desde el punto de vista sintáctico, la hora se constituye como sujeto o predicado nominal de la oración enunciada: "Eran las cinco en punto de la tarde". He aquí que la circunstancia deviene sujeto o atributo. La circunstancia se sustantiva, se concreta, se yergue como instante. Se erige como el plazo fijado.

Puedo concluir, entonces, que esta primera parte del poema fija el instante como plazo señalado por toda esa serie de acaeceres marginales, pero cargados de sugerencias que aluden a cómo se cumple el plazo fijado, a cómo acuden o concurren esos múltiples acaeceres en la hora precisa.

Este es el anuncio, la predicción en acto de un suceso situado en un pretérito respecto del sujeto enunciante y que se siente afectado en el presente en que se instala.

Es interesante destacar que como se realza el llamado, el plazo, no se menciona al sujeto que padece el suceso, porque el protagonista es el tiempo como límite.

El término de esta primera parte del poema concentra en cinco versos la cita fatídica en distintas construcciones. Los últimos tres versos están constituidos por tres exclamaciones que revelan la actitud emocional del sujeto enunciante en relación con la hora, calificada de terrible, precisa, sombría. La hora es así la muerte como el instante irrepetible. Todo se vuelca en ella, se funde en ella.

Importa destacar que los versos entre los que se incluye el estribillo están constituidos por enunciados —imágenes— en los que se elude la referencia explícita al sujeto enunciante, pues se trata de describir o presentar un acontecimiento. Esa perspectiva justifica el uso de formas verbales en pretérito indefinido, tales como ‘trajo’, ‘se llevó’, ‘sembró’, ‘comenzaron’, ‘se cubrió’, ‘puso’.

Se trata de un proceso del que se señalan tres instancias. La primera está constituida por ocho versos y cuatro enunciados. El primero corresponde a la fijación del tiempo como sustancia, los dos siguientes a anuncios sintomáticos del acontecimiento mentado en el título de esta primera parte:

*“Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.”*

El último enunciado se opone a los anteriores, puesto que señala un ámbito que no es ya síntoma de la muerte, sino la muerte misma.

La segunda instancia comprende diez enunciados alusivos al proceso exterior de la muerte y la repetición acumulada del estribillo. Predominan en los diez enunciados verbos personales en pretérito indefinido, para expresar la constancia de un hecho irreversible. Sólo el tercer enunciado contiene un verbo en presente: “Ya luchan la paloma y el leopardo”. Este verso plantea una oposición contrastante en los términos de ‘paloma’ y ‘leopardo’, términos que en el significado agregado mantienen la oposición de ‘ternura/fiereza’, o también el valor simbólico de ‘alma/cuerpo’, oposición ya no contrastante sino integrativa. En medio, pues, de la serie de anuncios de muerte en acto, un sólo verso con verbo en presente enuncia un sentido de lucha entre elementos que son integrantes de un todo unitario: vida personalizada.

En la predicción de la muerte en acto, expuesto en un pasado, la lucha se actualiza como presente todavía, puesto que el hombre se ve amenazado permanentemente, se ve y se siente emplazado. Esta predicción se hace patente desde la exclamación “¡Y el toro solo corazón arriba!”, que marca el triunfo de

la muerte como es lo que se expresa en el enunciado siguiente: "la muerte puso huevos en la herida / *a las cinco de la tarde*".

Termina esta instancia con la repetición e intensificación del estribillo que es modificado en la última mención, "Eran las cinco en punto de la tarde", para insistir en lo inexorable del plazo ya cumplido.

La tercera instancia está constituida por siete enunciados en los que se pasa de formas verbales en presente, tales como 'es', 'suenan', 'vienen', a formas verbales en pretérito imperfecto. Estos cambios temporales de los verbos connotan que el hecho aludido es ya presente otra vez en el sujeto enunciante, es presente el pasado que sigue actuando. Acontecimiento que le sigue afectando ahora desde ese pasado que se actualiza y es o está siendo por y en la palabra poética.

El término de la instancia es la acumulación del estribillo en sus variantes exclamativas que ya anoté anteriormente y que condensan la expresividad del sujeto enunciante conmovido.

2.— *La sangre derramada.*

Nuevamente nos encontramos con un estribillo enunciado separadamente al comienzo e inmediatamente, también, después del título: "¡Que no quiero verla!". Se trata de una oración exclamativa independiente encabezada por la conjunción 'que', que indica un principio de subordinación sin que esté explícito el verbo subordinante⁵. La oración expresa un deseo, formulado por un sujeto que se identifica con la primera persona gramatical, y que se supone se lo dice a alguien, a sí mismo, a un tú, al menos formal, pues, el segundo verso comienza con un verbo personal, cuya desinencia incluye a la segunda persona, a un tú, "Dile a la luna que venga". Lo que no quiere ver es la sangre, así que el antecedente del pronombre enclítico de "verla" es justamente el sintagma que constituye el título de esta segunda parte del poema, "La sangre derramada". El emisor expresa el presente de un deseo respecto de

⁵Real Academia Española, *Esbozo de una nueva Gramática de la Lengua Española*. Madrid, Espasa-Calpe, S. A. 1973, pp. 517-518.

Leo Spitzer, "Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español QUE". En *RdFH*, Buenos Aires, Año IV, Nº 2 (Abril-Junio 1942).

un hecho que ha surgido del pasado y que se ha hecho presente otra vez.

El sintagma, "sangre derramada", tiene una doble significación. De una parte, el sustantivo 'sangre', en García Lorca, es sinónimo de fecundidad, de vida. El adjetivo 'derramada', limita esa significación, y ahora entendemos la frase como 'vida derramada', 'vida-muerte'. Así es que la actitud del sujeto anunciante denota un deseo de no ver esa sangre-muerte, esa sangre de Ignacio vertida sobre la arena. Esta actitud se conjuga con el tono exhortativo que emplea para dirigirse a ese tú no identificado que podemos considerar como el mismo sujeto emisor desdoblado, escindido por la presencia de esa sangre (vida) derramada. De ahí la petición para que la luna, en su calidad de psicopompa⁶, empape y se lleve esa sangre de sacrificio humano. No olvidemos que el toreo es para García Lorca un misterio, en un sentido religioso. Se necesita, pues, una "luna de par en par" para que se cumpla el destino de Ignacio; hay que avisar a los jazmines para que con su blancura cubran esa sangre.

La estrofa siguiente cambia el tiempo de los verbos. En lugar de los verbos en presente, se emplean ahora los verbos en pretérito imperfecto, que hace que la acción ocurrida se dé como no terminada aún:

*"La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra."*

Estos versos contienen una serie de símbolos míticos que se asocian a esta concepción de la muerte como sangre derramada, en el sentido de sacrificio. El verbo de la primera oración, 'pasaba', se opone al verbo de la segunda oración, 'mugieron'. En el primer caso el sujeto del enunciado es la

⁶A. Alvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*. Madrid, Cuadernos Taurus, 1963.

frase sustantiva "La vaca del viejo mundo", con que se menciona a la luna, realidad a la que convoca el sujeto enunciante para que se beba la sangre de Ignacio, y porque "los toros de Guisando" es una frase que tiene como referente esas esculturas en piedra, milenarias, de donde la imagen "casi muerte y casi piedra", que no pueden ascender a las regiones solares. La primera oración muestra una realidad actuante, la otra una realidad terminada, petrificada, concordante con la dualidad expresada en el sintagma de "La sangre derramada".

Pienso que esta estrofa tiene la función de explicitar el ámbito mítico creado por la invocación a la luna y su presencia no hace sino que intensificar el sentido sacrificial de la sangre derramada. De ahí la relación y mención de los toros de Guisando —cinco figuras de piedra—, símbolos tal vez de algún sacrificio en épocas pasadas.

El primer momento de esta segunda parte termina con la negación y el estribillo intensificado por la anteposición del adverbio: "No. ¡Que no quiero verla!"

El segundo momento de esta parte explicita el acontecimiento sacrificial, dado en un proceso ascensional, del mismo modo como se va a o hacia el encuentro de algo, y, sin embargo, ese algo se lleva consigo mismo:

*"Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras."*

Hay que notar el cambio en los tiempos verbales. El verbo de esta primera unidad sintáctica, 'sube', está en presente. En la segunda unidad los verbos están en pretérito imperfecto: 'buscaba' y 'era'. Luego otra vez los verbos en presente: 'busca' y 'desorienta', para llegar a la oposición de un pretérito imperfecto, 'buscaba', y un pretérito indefinido, 'encontró'. Esta alternancia de los tiempos verbales que denotan aspectos distintos, connota justamente en esa variación el proceso, la existencia de Ignacio en ese vivir amenazado, en ese vivir desviviéndose, para decirlo con palabras de Américo Castro. Esta alternancia nos muestra también la ambivalencia del proceso como vida-muerte, en que desembocan estas unidades:

“y encontró su sangre abierta”.

El estribillo ha sido sustituido ahora por el verso “¡No me digáis que la veal!”. Este cambio implica que el énfasis del deseo se pone en la negación a una llamada para ver, puesto que el sujeto emisor no quiere sentir el acabamiento del flujo sanguíneo. ¿Quién llama al sujeto? Pareciera que, por la referencia a ‘los tendidos’ a ‘la pana y el cuero’, a ‘la muchedumbre’, el sujeto enunciante se sitúa en la plaza de toros, como si fuera un espectador y que recibe las incitaciones de los otros espectadores.

A esta actitud del sujeto hablante de negación a ver la sangre o a no oír y sentir la muerte, se opone la actitud de aquel de quien habla, Ignacio:

*“No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.”*

Este es el comienzo del tercer momento y corresponde al panegírico, a la exaltación del valor, la figura, la condición moral del torero.

Del lamento expresado en los estribillos se pasa a la exaltación por vía del recuerdo. De ahí que los verbos estén en pretérito: ‘hubo’, el elíptico ‘era’, ‘doraba’ y la seriación de exclamaciones encabezadas por el pronombre admirativo ‘qué’.

En el último momento, el cuarto de esta parte del poema, se pasa a la realidad del presente por el enlace de la preposición adversativa que rompe el recuerdo de la figura:

“Pero ya duerme sin fin.”

El adverbio temporal de actualización refuerza e intensifica el proceso que se cumple. El derramamiento de la sangre lo invade todo, hasta “formar un charco de agonía / junto al Guadalquivir de las estrellas”.

La exaltación de las cualidades, dadas en imágenes plásticas de una belleza extraordinaria, contrasta con lo que es ahora o donde yace ahora. De ahí la serie de exclamaciones y

la reaparición del estribillo "¡Que no quiero verla!". Y así como al comenzar el panegírico nos dice que:

*"No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras."*

Todo lo cual significa valorar la vida de Ignacio, su existencia, su modo de ser, de comportarse; ahora, al finalizar esta parte del poema, se exalta también positivamente en la cantidad, en el calor, en el color y brillo, esa sangre derramada, la muerte de Ignacio:

*"Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfrie,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.
No.
¡Yo no quiero verla!!"*

En conjunto esta valoración comparativa significa la exaltación de Ignacio en su vida y en su muerte.

Quiero hacer observar una contradicción implícita en toda esta segunda parte del poema. Más que contradicción es la ambigüedad del texto. Esta ambigüedad juega en la afirmación alternativa del estribillo "¡Que no quiero verla!" y sus variaciones, de una parte, y de otra, la demostración que se hace justamente de aquello que se dice no querer ver; esa sangre que crece y crece hasta invadirlo todo. Contradicción que nos muestra al sujeto desdoblado entre su sentimiento de dolor, la intensidad del dolor y el tener que dar cuenta de esa muerte de su amigo y fijar por y en la palabra el instante mortal.

Esta contradicción se da también entre la actitud expresada en el estribillo y la actitud de aquel que es el objeto de su decir: Ignacio. El tiene sí el valor de mantener los ojos abiertos ante la embestida del toro:

*"No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca."*

3. *Cuerpo presente.*

En términos generales esta parte del poema contiene lo que tradicionalmente se conoce como consideraciones sobre la muerte, uno de los elementos constituyentes de la elegía funeral.

Me detendré esta vez en el análisis más detallado de estas tres primeras estrofas, porque el sujeto emisor quiere decir algo respecto de la piedra, que queda velado aparentemente en un juego de imágenes definidoras para precisar aquello que es y representa en el proceso del lamento.

Toda esta parte del poema está compuesta en cuartetos alejandrinos, con excepción de la estrofa séptima que tiene cinco versos y constituye el centro de esta unidad.

La estrofa primera contiene dos imágenes definidoras de lo que para el emisor es la piedra:

*“La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.*

*La piedra es una espalda para llevar el tiempo
con árboles de lágrimas y cintas y planetas.”*

Ambas imágenes están constituidas lingüísticamente por dos oraciones de predicado nominal. El núcleo del predicado nominal, en los dos casos, es un sustantivo que tiene como referente un elemento del cuerpo humano o animal, en todo caso, de un organismo animado: ‘frente’ y ‘espalda’. El rasgo común que las relaciona es la capacidad de contener algo o de soportar algo. Así resulta que la piedra definida como frente y espalda es espacio que contiene o soporta algo.

Los determinativos de estos sustantivos precisan cómo se da esa capacidad de contener o soportar. En el primer caso, el determinativo es una oración subordinada adverbial “donde los sueños gimen / sin agua curva ni cipreses helados”. Este determinativo reafirma el sentido espacial del término frente, dado que es el antecedente del relativo adverbial ‘donde’. La predicación de la frase ‘los sueños’ nos indica el propósito de humanizar esos sueños. Lo que se dice es que “gimen sin tener...”. El término gemir lo podemos considerar como sinónimo de llorar o lamentarse, si pudiera sustituirse aquí. Así podemos entender esos sueños gimiendo o llorando o lamen-

tándose sin tener . . . Y otras dos imágenes para señalar que no tienen vida (“agua curva”) ni muerte (“cipreses helados”). Resulta, entonces, que la determinación del sustantivo frente, término por el que se define a la piedra, es negativa o privativa de los atributos que pareciera tener. La piedra es así espacio impenetrable, espacio que contiene lamentos que no tienen vida ni muerte, puesto que son conceptos que están en una relación de integración.

La segunda imagen, el término ‘espalda’ está determinado por el complemento del nombre “para llevar el tiempo / con árboles de lágrimas y cintas y planetas”. El término tiempo es todavía más abstracto que el de sueños. En todo caso lo que se quiere connotar es el peso del tiempo como vida tal vez. Tiempo que tiene ciertos atributos heterogéneos: “con árboles de lágrimas y cintas y planetas”. Enumeración que apunta a lo irracional e incomprensible que implica esa noción. Sin embargo, la frase, “con árboles de lágrimas”, sustituye por el verbo gimen de la primera imagen.

En conclusión, entiendo estas imágenes definidoras como el intento de determinar a la piedra como espacio donde se encuentran los sueños que gimen y espacio que lleva el tiempo incomprensible. En suma, como espacio de dolor.

En la segunda estrofa, el emisor identificado con el pronombre ‘yo’, se muestra testigo de cómo la lluvia no quiere ser cazada por la “piedra tendida / que desata sus miembros sin empapar la sangre”. La frase “lluvias grises”, como todo lo que se refiere a agua en el lenguaje poético de García Lorca, connota vida. Así es que el emisor se muestra testigo de vidas grises que quieren escapar a la piedra que no tiene la capacidad de absorber la “sangre (vida) derramada”.

La tercera estrofa encabezada por la conjunción causal ‘porque’ se relaciona con la estrofa anterior, sintácticamente, por medio del último verso constituido por una oración subordinada. La piedra (que) “desata sus miembros sin empapar la sangre”, “porque la piedra coge simientes y nublados, . . .”. Y si no empapa y, en cambio, coge o caza, “no da sonidos, ni cristales, ni fuego”. Es decir, no da vida. Pero da “plazas y plazas y otras plazas sin muros”.

El término plaza designa espacio y al mismo tiempo un lugar concreto, el espacio para el toreo, la plaza de toros. Así es

que designa espacio y la repetición y la determinación “sin muros”, nos da un sentido de espacio sin límites, la inmensidad más allá de. He aquí que la piedra viene a ser un espacio impenetrable, de silencio, de opacidad, de frialdad; viene a ser el símbolo de la muerte, como la plaza de toros. Símbolo del sacrificio máximo y misterio, por lo tanto.

Luego de la constitución del símbolo vienen dos estrofas encabezadas por el adverbio de actualización ‘ya’:

*“Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.*

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.

.....”

El uso del adverbio ‘ya’ no sólo actualiza el acontecimiento referido, sino que lo patentiza, corrobora el hecho mentado. El sujeto lírico exhorta a contemplar esa figura, ese cuerpo en transformación, en descomposición. Este sujeto emisor se muestra ahora como un contemplador de la muerte y nos insta a que también nos asomemos a mirarla en ese cuerpo que se esfuma. Este sujeto se muestra como esos pintores que García Lorca menciona en su conferencia sobre “Teoría y juego del duende”, como un Valdés Leal, como un Zurbarán o un Greco o un Goya, por ejemplo.

El hecho corroborado es, pues, que “Ignacio el bien nacido” “está sobre la piedra”, es decir, según lo que vamos entendiendo, está en el espacio impenetrable, de silencio, de opacidad, de sacrificio y de misterio. De ahí la frase “Ya se acabó”, repetida en cuanto anáfora en estas dos estrofas —cuarta y quinta de esta parte del poema—. Frase en la que el verbo ‘acabó’ tiene la doble significación de ‘terminó’ y ‘murió’.

Hemos de notar también cómo ese sujeto emisor, que se identifica con el pronombre personal ‘yo’, después de adoptar el tono exhortativo, manifiesto en el verbo ‘contemplad’, se pluraliza en un nosotros, incluido en la desinencia del verbo “estamos”:

*“¿Qué dicen? Un silencio de hedores reposa.
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.”*

Entremezclando con estas imágenes del cuerpo en transformación mortal, surgen preguntas, tales como “¿qué pasa?”, “¿qué dicen?”, “¿quién arruga el sudario?”. Preguntas que corresponden, de algún modo, al tópico del “Ubi sunt” o, simplemente, son una variación del tópico elegíaco.

Las preguntas hacen presente el hecho, lo que se dice y quien hace, para afirmar la no existencia. Se trata, en verdad, del enfrentamiento del sujeto enunciante con la muerte:

*“aquí no quiero más que los ojos redondos
para ver este cuerpo sin posible descanso.”*

Contemplar y ver son los verbos que se repiten. Como dije antes, el sujeto lírico se convierte en un contemplador de la muerte, según la expresión usada por el propio poeta. Este sujeto sí se atreve a ver ese cuerpo en transformación, cuerpo que se esfuma. Ver significa también tener el coraje suficiente para no cerrar los ojos. Actitud que tal vez ni los más valientes, los hombres “de voz dura”, “los que doman caballos y dominan ríos” puedan soportar. El sujeto enunciante los convoca a que demuestren ese valor:

“Aquí quiero verlos. Delante de la piedra.”

Los convoca también para que, siendo valientes, le enseñen:

“la salida / para este capitán atado por la muerte.”

También pide que le enseñen “un llanto como un río” para llevar el cuerpo de Ignacio y no siga sintiendo el resuello de los toros. Pide o desea que este cuerpo se pierda en la luna, asociada al animal por la imagen comparativa de “que finge cuando niña res inmóvil”; que se pierda allá en las regiones celestes, puesto que las imágenes seriadas apuntan a esa dimensión: “la noche sin canto de los peces”, “la maleza blanca del humo congelado”.

En la última estrofa sigue pidiendo todavía; ahora que no le cubran la cara con pañuelos para que Ignacio se acos-

tumbre con su propia muerte. Y ahora sí, el símbolo alcanza toda su dimensión, la piedra cobra todo el sentido que se le atribuye. Si ella es la muerte, según vimos al comienzo de esta parte del poema, y si el sujeto enunciante pide que Ignacio se acostumbre con su muerte, un término por otro, la piedra significa también o es, mejor, símbolo del ser, de la cohesión y de la conformidad consigo mismo. La muerte como parte integrante de la existencia, que es lo que el sujeto enunciante pide para Ignacio.

En los dos últimos versos cambia de interlocutor, se dirige a Ignacio. Lo insta a que se vaya, que no sienta "el caliente bramido". El último verso está dividido en dos hemistiquios, claramente separados. El primero constituido por tres verbos personales, en tono exhortativo, que resume lo dicho en esta parte del poema: "Duerme, vuela, reposa"; el segundo lo constituye la exclamación "¡También se muere el mar!".

Concluimos que el enfrentamiento con la muerte, la contemplación de la muerte, la aceptación del hecho —visto como sacrificio, de ahí la referencia a la piedra como vacío o espacio sin límites y símbolo de la conformidad consigo mismo en el destino mortal— implica también un consuelo, expresado en la rotunda y omnicomprensiva exclamación "¡También se muere el mar!". ¿A qué apunta esta exclamación? ¿También se muere la inmensidad? ¿También se acaba, se muere la muerte?

Se hace perceptible así, en el proceso que constituye el poema todo y la interrelación de sus partes, la oposición entre la parte segunda "La sangre derramada", en cuanto el sujeto reitera allí su actitud de no querer ver esa sangre, y la tercera "Cuerpo presente", en que el mismo sujeto pide, desea tener sólo ojos para ver ese cuerpo en descomposición, lo externo, lo significante de la muerte. La contradicción que observamos antes, ahora se resuelve en una aceptación y consolación. El sujeto lírico ha logrado a partir de este momento la superación de la ambigüedad de decir no querer ver y a la vez mostrar esa sangre derramada. Ahora corrobora y actualiza, patentiza el proceso de la muerte como cuerpo que se esfuma, como "forma clara que tuvo ruiñes / y la vemos llenarse de agujeros sin fondo". La muerte no sólo como vacío o silencio, sino como hedor y descomposición, sin eufemismos, realidad desnuda. El sujeto lírico acepta para sí la actitud y el valor que le atri-

buye al amigo muerto. Acepta para sí lo que pide en esos tres verbos: "Duerme, vuela, reposa. ¡También se muere el mar!".

4. *Alma ausente.*

El sintagma que constituye el título de esta cuarta y última parte juega en oposición al título de la tercera parte, "Cuerpo presente". Si el cuerpo del difunto es descomposición, transformación, el alma ausente, ¿qué es?

Las cuatro primeras estrofas constituyen una unidad en la que se presenta la ausencia como desconocimiento. Esas realidades objetivas que conocieron a Ignacio en vida, ahora ya no le conocen. De ahí la reiteración y acumulación de la frase "No te conoce...". La muerte significa, pues, desconocimiento, olvido, silencio. Esto es la muerte para siempre.

*"No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.*

*No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.*

*No te conoce el lomo de la piedra.
ni el raso negro donde te destrozas.*

*No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.*

*El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.*

*Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados."*

La fórmula se reduce al enunciado de una negación: "No te conoce..." y la causalidad que la determina, "porque te has muerto para siempre". Las tres primeras estrofas tienen esta estructura. En la tercera el sujeto se proyecta al futuro: "El otoño vendrá..." y cambia la estructura del enunciado. Comienza, ahora, con una aseveración y terminará con una adversa-

tiva que incluye una causal como determinante de la adversativa.

La cuarta estrofa comienza con el enunciado ya repetido antes, "Porque te has muerto para siempre" y que, ahora, queda como un enunciado independiente determinado por uno comparativo. Independiente, pero ligado psíquicamente a los versos anteriores de las tres primeras estrofas.

Esta estrofa cuarta es una afirmación rotunda, comprobación de la muerte de Ignacio como un hecho que afecta a todos.

La otra unidad está constituida por las dos últimas estrofas. Es de notar que también cambia la medida del verso. Si los versos de las estrofas anteriores eran endecasílabos, formando cuartetos, ahora son alejandrinos, y la primera de estas estrofas contiene cinco versos, la última cuatro. La oposición entre estas unidades se da, pues, también en el nivel formal. Sin embargo estos dos conjuntos forman un todo.

El primer verso de la estrofa quinta sirve de unión y separación a la vez: "No te conoce nadie. No. Pero yo te canto". La estructura sintáctica del verso expresa esta separación. Primero una negación: "No te conoce nadie", sintagma que se ha repetido en las estrofas anteriores; luego la negación sola "No", que condensa y resume el rechazo a todo lo dicho en cuanto al desconocimiento u olvido que significa la muerte. Finalmente, la afirmación "Pero yo te canto", encabezada por la conjunción adversativa. Dos negaciones y una afirmación unida a esas negaciones por la conjunción adversativa.

El resto de esta unidad es el desarrollo de la afirmación. Ante la negación, el sujeto lírico se alza como cantor, como aquel que confía en el canto como perpetuación, como rescate del olvido y del silencio: "Yo canto para luego tu perfil y tu gracia". La frase "para luego" significa para después de este momento, para después de este instante. En fin, el canto como trascendencia del instante, del momento mortal. El interlocutor es el amigo ausente, pero presente en la palabra. Así es que lo que canta ese 'Yo' es una serie de cualidades de ese tú, llamado Ignacio Sánchez Mejías. Cualidades que existen o son por y en la palabra: el alma ausente. Pero también lo es el poema todo. Esto es lo que podemos entender por las expresiones de "tu perfil y tu gracia", "la madurez insigne de tu conocimiento", "la apetencia de muerte", "el gusto de su boca", "La tristeza que tuvo tu valiente alegría", "su elegancia". Toda una serie de

sustantivos que apuntan a un modo de ser y de actuar, lo que animó al cuerpo como materia en transformación y descomposición.

La última estrofa comienza con una afirmación rotunda que resalta la condición singular e irremplazable del sujeto poetizado:

*“Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.”*

Y termina con una calificación y definición de este canto, que es canto y llanto y recuerdo. El sujeto lírico dice que canta “con palabras que gimen” y recuerda “una brisa triste por los olivos”. Este canto es, pues, el llanto que señala el título del poema todo. Llanto o elegía, cuya materia es el recuerdo, el paso de nuevo por el corazón de “una brisa por los olivos”, un alma por esa tierra de olivos, tierra andaluza. Hay que recordar que el viento en García Lorca tiene ese sentido del impulso vital, erótico, como en “Preciosa y el aire” o “Árbol, Árbol”. De ahí que el término brisa entre en ese campo de significaciones simbólicas y sustituye por “alma ausente” el sintagma que da el título de esta última parte del poema.

Así, finalmente, podemos concluir que esta última parte del poema está estructurada sobre la base de la oposición de la muerte, en tanto desconocimiento y olvido, y el canto, en tanto lamento y recuerdo, como trascendencia por y en la palabra poética del instante mortal, afirmación de la vida, por consiguiente. Y como la afirmación vale para el poema todo, la oposición muerte/canto o llanto/canto, como oposición complementaria, es la estructuradora fundamental de la elegía.

Conclusiones.

Hemos observado que el sujeto enunciante usa el término ‘canto’ para referirse a la exaltación de la figura de Ignacio Sánchez Mejías. Exaltación de la vida y de la muerte de este personaje. Pues bien, García Lorca en una de sus conferencias titulada “Arquitectura del Cante Jondo”, al referirse al “cantor”, precisa lo que es el canto desde la perspectiva propuesta. Dice allí:

“Tiene un profundo sentido religioso del canto. Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, como en las grandes faenas de los toros, sino para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema. La raza se vale de estas gentes para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte. Son gentes extrañas y sencillas al mismo tiempo.”

Pienso que no es casualidad que se haya usado el verbo canto al finalizar el poema y no otra forma, en una situación que corresponde a la descripción que se traza para los cantaores. El momento en que se canta o poetiza es uno de los más dramáticos, la muerte de su amigo, en una faena de toros. Canta para sufrir puesto que tiene que actualizar el hecho y la figura desde sí mismo y para darle “una atmósfera estética suprema”.

Así, entonces, el canto elegíaco o el llanto, tal como lo califica García Lorca, corresponde a la descripción que él mismo ha hecho respecto del Cante Jondo. Es decir, un lamento que quema y se resuelve con la muerte, “que es la pregunta de las preguntas” y “que no tiene contestación”, sino en el canto. Allí donde el sujeto se despliega como persona que experimenta la limitación, el emplazamiento de su existir.

Dijimos al comienzo que la palabra poética tiene la capacidad de contener al emisor y a la intimidad y que lo que comunica el poema lírico es intimidad y afecto. Pues bien, al examinar este poema, el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, la actitud del sujeto emisor o del enunciante lírico respecto de la muerte que es aquello de lo que habla, de la muerte de Ignacio, en verdad lo que observé fue el efecto que esa muerte causa en el emisor y cómo logra expresar ese efecto causado en su interioridad y constituyente de la intimidad así expresada. Lo que pude, pues, comprobar fue que todo el poema, como signo poético, está destinado a configurar un sentimiento, sea vivido o imaginado, que se experimenta ante la muerte de un ser querido. Experiencia ajena que es sentida o imaginada por el sujeto que asume el decir desde la intimidad. Por lo tanto, en el caso concreto que examinamos,

lo lamentado, el llanto es llanto por alguien. Llanto por lo que significa la muerte en cuanto descomposición, ausencia y olvido para ese sujeto que ya no puede contar con el otro sino en el recuerdo. Es decir lo que guarda en el corazón y en la memoria; contando con una presencia que, siendo ausente, se manifiesta en la palabra poética.

¿Cómo es que esto se da de este modo? Si todo acto de enunciación constituye en primer término a los interlocutores (emisor y receptor), y si el problema lírico constituye un acto de enunciación, a parte del emisor que ya examinamos, ¿cómo se da el receptor?

En lo que vimos del poema, pude apreciar que el receptor, aquel a quien va dirigida la alocución lírica, varía continuamente. Así en la primera parte del poema "La cogida y la muerte", no es posible precisar, desde el nivel lingüístico, cuál podría ser ese interlocutor. Sin embargo, la abundancia de imágenes y de metáforas para referirse o concretizar la serie de acontecimientos marginales, alusivos, y que hacen presente la muerte en acto, más la abundancia de exclamaciones y repeticiones, revelan que el emisor lírico privilegia la función emotiva o expresiva del lenguaje. De tal modo que puedo sostener que la intimidad —en cuanto apreciación del sujeto emisor del proceso visto o contemplado o sentido— es lo contenido allí como fusión o encuentro en la palabra de lo interior y exterior.

Lo que comunica el emisor lírico en esta parte del poema es intimidad sin configurar al sujeto receptor, pero que al privilegiar la función emotiva, la dirección de la palabra se cumple en sí misma, si es que no pensamos en lector real. Lector que habrá de asumir en la lectura el efecto y afecto contenidos, representados en la palabra poética, lenguaje connotativo, constituyente de imágenes, metáforas, ordenado y concentrado en un ritmo que se repite.

En la segunda parte, "La sangre derramada", no sólo se manifiesta el emisor como un 'yo' implicado en la desinencia verbal del estribillo "¡Que no quiero verla!", sino que también el receptor surge como un 'tú' implicado también en la desinencia verbal del verso que sigue inmediatamente al estribillo "Dile a la luna que venga". ¿Pero quién es este interlocutor? El análisis nos permitió considerar a ese tú como un desdoblamiento del yo emisor. Y luego este tú se convertirá en un voso-

tros, en el que funde ese yo para constituir la pluralidad de los contempladores.

En la tercera parte, "Cuerpo presente", el receptor sigue siendo el vosotros, contenido en la desinencia del verbo contemplad. El tono exhortativo que implica ese verbo hace que el sujeto emisor se pluralice posteriormente en el verso "Estamos con un cuerpo presente que se esfuma". El yo emisor se suma en el nosotros de los convocados a mirar, a ver, a contemplar ese cuerpo en transformación. Es la perspectiva que indica un cambio en la actitud del sujeto enunciante respecto de lo que habla, la muerte como proceso de descomposición. Ahora sí tiene la valentía de enfrentarse en compañía de los demás mortales. El sujeto emisor se ha convertido en uno de esos contempladores.

En los dos últimos versos de esta parte, el interlocutor es Ignacio, aquel de quien venía hablando, es decir, el que hasta ahora era el objeto del canto. Esto es, el 'él' se convierte en 'tú'.

En la cuarta y última parte, "Alma ausente", el interlocutor sigue siendo Ignacio; pero en la última estrofa cambia. El sujeto emisor parece dirigirse a otro a quien explica el sentido de su canto. Esta vez el tú se convierte en un él y se vuelve al equilibrio anterior. Este otro interlocutor, según dedujimos del análisis, es el propio sujeto emisor que siente el canto como posibilidad de trascendencia del instante mortal. Es su propia posibilidad de trascendencia lo que canta, puesto que es su palabra, su intimidad lo que aquí canta.

Aun considerando esta variación del interlocutor que se va constituyendo en el proceso de la enunciación elegíaca, puedo afirmar que nunca puede o tiene la posibilidad de convertirse en emisor a su vez, puesto que es parte integrante del yo emisor. Sólo surge en el plano lingüístico como necesaria referencia para hacer patente la actitud o actitudes, las emociones expresadas respecto de lo que dice y cómo lo dice, incorporado a su expresión de la intimidad y afecto que se constituye.

Finalmente, el cumplimiento del circuito comunicativo que se representa se da como plenitud latente en tanto no haya un lector o un intérprete que haga la lectura de esa totalidad que es el poema. Y lo que el lector recibe es un proceso en sí concluso que le representa aquello, como forma global que se revive una vez más.