

FEDERICO GARCÍA LORCA O LA PALABRA QUE GIME

Marcela Ochoa Penroz
University of Iowa

"Yo canto su elegancia con palabras que gimen"
Federico García Lorca

Al examinar la forma en que la literatura ha expresado el tema de la muerte, nos enfrentamos con una vasta nomenclatura. Se mencionan nombres como "planto", "defunción", "coplas" o "endechas". A las "lamentaciones" y al "epicedio" Eduardo Camacho agrega la denominación "elegía funeral", ya que anteriormente existieron elegías de asuntos varios.¹

Como sabemos, una elegía es una composición en la que el sujeto poético se lamenta por la muerte de alguna persona admirable. Por extensión, el lamento puede ser motivado también por otros tipos de pérdidas, como por ejemplo la desaparición de una ciudad o de una civilización. Su origen estaría en los discursos mortuorios que se hacían en las epopeyas. Poco a poco esos discursos se habrían independizando, hasta convertirse en un género autónomo. En cuanto a las partes constituyentes de la elegía, María Rosa Lida dice que la convención retórica exigía tres: 1. Las consideraciones sobre la muerte, 2. Los lamentos de los sobrevivientes y 3. Las alabanzas del difunto.² Eduardo Camacho no concuerda con esta secuencia y sostiene que sólo consta de dos partes: la lamentación y la consolación. Camacho excluye las consideraciones abstractas sobre la muerte como partes constituyentes de la elegía.

¹ Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.

² María Rosa Lida de Malquiel, notas a su selección del *Libro de Buen Amor*, Buenos Aires, Losada, 1951.

HPR/58

Si las apreciaciones de Lida y Camacho tienen validez para las elegías clásicas, es evidente que son demasiado restrictivas para acotar a las elegías modernas, las que suelen tomarse muchísimas libertades y conservan sólo el objetivo definidor del género. En la poesía contemporánea en lengua castellana hay notables elegías funerales que en nada envidian a las del pasado y que aun las superan en complejidad. "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", de Federico García Lorca, "Verte y no verte", de Rafael Alberti, "Alberto Rojas Giménez viene volando", de Pablo Neruda, y la "Elegía" a Ramón Sijé, de Miguel Hernández, son algunas de las que han dejado una huella imborrable.

La elegía de Federico García Lorca fue inspirada por la muerte del torero español Ignacio Sánchez Mejías, quien fue cogido por el toro "Granadino" el sábado 11 de Agosto de 1934, en Manzanares, Ciudad Real. El 4 de noviembre de ese año Lorca la recita por primera vez en la casa del diplomático chileno Carlos Morla Lynch. El 12 de Marzo de 1935 lo da a conocer públicamente en el Teatro Español de Madrid, al finalizar la representación número cien de *Yerma*; pero sólo se imprime dos meses después, en las ediciones que estaban a cargo de José Bergamín.³

¿Por qué García Lorca llama "llanto", y no "elegía", a su poema funerario? Tal vez recordó los "plantos" o llantos medievales, donde las quejas mortuorias estaban a cargo de un profesional del oficio de lamentarse. Es posible también que la explicación tenga que ver con la eufonía. La rima interna de un título como "Elegía por Ignacio Sánchez Mejías" no es grata al oído, y esto no podía escapársele a un poeta y músico tan bien dotado como Federico García Lorca. Más allá de estas especulaciones, cabe recordar por otra parte que la palabra "llanto" forma parte del léxico lorquiano y que en muchos de sus poemas adquiere connotaciones elegíacas.

³ Las citas del "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" corresponden a: Federico García Lorca, *Antología comentada*, selección, introducción y notas de Eutimio Martín, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988.

HPR/59

La trágica muerte de Ignacio Sánchez Mejías afectó enormemente a Lorca. Aunque en su poesía abundan las referencias funerarias, el sentimiento de la muerte que hay en el "Llanto" parece haber adquirido otra dimensión, que sin duda fue moldeada por su viaje a Nueva York. Allí el poeta había despertado a una nueva visión de mundo y a una realidad completamente distinta a la de Andalucía. El impacto que causara en Lorca su viaje a Estados Unidos, hace que su poesía se acerque más a "la sangre que a la tinta" y que se tiña de un dramatismo sombrío. El mismo poeta, al hacer una evaluación de su obra, confiesa que antes del viaje a Nueva York sus poemas eran más bien artísticos, poco afincados en la experiencia real de la muerte, y que después de Nueva York, su corazón se sintió arrinconado:

Aquellos ojos míos del mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado
como un caballito de mar.⁴

La diferencia con los poemas fúnebres del *Romancero Gitano*, escritos antes del viaje a los Estados Unidos, es significativa. En "Muerte de Antoñito el Camborio" leemos, por ejemplo: "Tres golpes de muerte tuvo/ y se murió de perfil./ Viva moneda que nunca/ se volverá a repetir". Esta presentación "artística" del difunto, un tanto objetiva, casi distanciada, es radicalmente ajena a la visión del "Llanto", donde el poeta, en su desesperación e impotencia, nos ofrece una dimensión más visceral de la muerte: el hedor, el color amarillento, la gangrena, el cadáver que se pudre.

No cabe duda de que el sentimiento de la muerte tuvo un giro radical en García Lorca por efecto de su experiencia neoyorquina. Antes, cuando teorizaba sobre el tema, todo parecía casi una fórmula.

⁴ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Lumen, 1976.

HPR/60

En su ensayo *Teoría y juego del duende*, desarrolla una suerte de arte poética, en la que relaciona la muerte con el "duende". Dice que todo arte, para ser verdadero, necesita despertar al "duende" que reposa dentro del ser humano. El "duende", afirma, es un poder y no un obrar; es un luchar y no un pensar; es una agonía interna, una herida incurable, y no un asunto intelectual o una facultad ligada a la inteligencia. Es por ello que el "duende" se hace presente en situaciones límites, como es el acto de morir, y más aun si se trata de la muerte de un amigo entrañable.⁵ En el "Llanto", García Lorca logra que el "duende" deje de ser teoría o mera intuición y pase a convertirse en vivencia hecha palabra.

Muchos críticos han notado la similitud del "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" con la estructura de una sinfonía.⁶ En efecto, el poema se divide en cuatro partes bien determinadas y diferenciadas: 1. "La cogida y la muerte", 2. "La sangre derramada", 3. "Cuerpo presente" y 4. "Alma ausente". Estas cuatro secciones, igual que los movimientos de una obra sinfónica, poseen un ritmo individual y un tema particular, pero forman parte de una concepción general, integradora.

"La cogida y la muerte" está escrita en versos endecasílabos sin rima, que son cortados abruptamente por el famoso estribillo octosilábico "a las cinco de la tarde". Esta mención casi litúrgica se reitera con diversas variantes unas treinta veces. Sabemos que esa hora precisa es parte de la ficción literaria y que no corresponde a la hora en que Sánchez Mejías dejó de existir, pero gracias a la verdad poética, esa hora ha terminado por imponerse en la conciencia colectiva. Se

⁵ Federico García Lorca, "Teoría y juego del duende", en *Prosa*, Madrid, Alianza Editores, 1969, pp. 172-189.

⁶ Francisco García Lorca, en *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 206, habla de la "pitagórica función musical dentro del poema". Véanse también: Gustavo Correa, *Poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 145; Jean-Louis Schonberg, *Federico García Lorca*, México, Compañía General de Ediciones, 1959, pp. 255-256; Angel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca*, Zaragoza, Estudios Literarios, 1952, pp. 142 y 146.

HPR/61

agolpan en ese instante puntual una serie de sucesos, sin que transcurra tiempo cronológico entre ellos. Las imágenes quedan congeladas como en una fotografía: "Eran las cinco en todos los relojes". La hora mítica ha quedado grabada en la memoria del universo.

En esta primera parte, la técnica del poeta consiste en eludir el fenómeno mismo de la muerte del torero y en aludir más bien a elementos aledaños a ella: la sábana blanca, que hará las veces de mortaja; la cal, elemento de trabajo de los enterradores, y el sonido de una cuerda de bordón, que da la nota grave, como campana funeraria. En cambio, el acontecimiento mismo de la cogida y la muerte de Ignacio es mencionado metafórica o metonímicamente: "Ya luchan la paloma y el leopardo". O: "y un muslo con un asta desolada". O: "cuando la plaza se cubrió de yodo".

La agonía real de Ignacio duró dos días. La cogida fue el 11 de Agosto, en Manzanares, y la muerte, el 13 de Agosto a las 9:45, en Madrid. El torero muere de una gangrena gaseosa, que se le produjo durante su traslado a la capital española. En el poema, en cambio, todo es simultáneo y se visualiza a través de una técnica de superposición semejante a la del cubismo. El torero yace en la cama o camilla de la enfermería ("ataúd con ruedas"), sudoroso y alucinado, y escucha el sonido de los instrumentos funerarios como en una danza de la muerte: "Huesos y flautas suenan en su oído". En su delirio ve la presencia del toro amenazante: "El toro ya mugía por su frente". La plaza, la gente y la naturaleza misma se conjugan a la hora fatídica: "las cinco de la tarde", que dobla y redobla como una letanía.

En "La sangre derramada", segunda parte del "Llanto", predomina la forma del romance, en la que Lorca era tan diestro. Está escrita en versos de ocho sílabas, con ocasionales desvíos hacia la medida de siete sílabas. Al tono descriptivo de la primera sección sucede aquí un tono desgarrador. Lorca se involucra íntima y dramáticamente en el suceso y abre paso a sus sentimientos: se resiste aceptar la muerte de su amigo y se cubre los ojos porque sufre de una especie de horror sagrado que no tolera la visión de la "sangre derramada", que en verdad es vida derramada. Sin embargo, después de los gritos angustiados, de las exclamaciones encadenadas, introducidas por el estribillo: "¡Que no

HPR/62

quiero verla!", viene el retrato o panegírico del torero, en un tono más controlado.

Si en la primera parte del poema asistimos al relato de la cogida y la muerte del torero, sin que se identifique individualidad alguna, en la segunda es llamado por su nombre dos veces: "Dile a la luna que venga,/ que no quiero ver la sangre/ de Ignacio sobre la arena". El encabalgamiento enfatiza el primer plano de la sangre y el nombre de su dueño. La segunda mención del torero se hace cuando se quiere destacar el estupor y la total desorientación de Ignacio al ingresar en la dimensión funeraria: "Por las gradas sube Ignacio/ con toda su muerte a cuestras./ Buscaba el amanecer/ y el amanecer no era".

Dignas de destacarse son las referencias a la vaca mitológica y a los toros cósmicos:

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.

Y más adelante:

No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.

García Lorca era un gran admirador del arte taurino, actividad a

HPR/63

la que le otorgaba dimensiones rituales: "El duende se desplaza en toda la liturgia de los toros, auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un Dios. Parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara en esta fiesta perfecta", dice.⁷ Gustavo Correa interpreta el "Llanto" como un sacrificio inmolatorio para apaciguar a la divinidad, en el cual la víctima es Ignacio; el templo es la plaza de toros, el victimario es el toro y los espectadores hacen el papel de muchedumbre sedienta de sangre.⁸

Eutimio Martín piensa que la intromisión de la vaca añadiría dimensiones cósmicas al poema ya que este animal, como productor de leche, es símbolo de tierra y madre nutricia por definición; por eso es venerada en los pueblos asiáticos. Además, se habría producido un sincretismo religioso al sustituir la Venus Tartesa del rocío (diosa-madre de todas las vacas) por la Virgen del Rocío cristiana.⁹

Con respecto a la mención del toro, el hermano del poeta dice que Federico García Lorca quiso jugar con las constelaciones. Nos da la siguiente interpretación: "No sólo el Taurus se pluraliza -toros celestes-, sino que se introduce, también plurificada, la constelación del Boyero, de donde, para mí, proceden los 'mayorales'. Es una total imagen taurina del cielo, donde la palabra 'ganaderías' se identifica con 'constelaciones'".¹⁰

Esto significa que el toro enemigo ya no es sólo el Granadino, sino cada uno de los toros, reales o culturales, que han existido en las diferentes épocas de la humanidad. Así, tenemos al toro concreto que mató a Ignacio; al toro celeste, figura arquetípica de dimensiones

⁷ "Teoría y juego del duende". pp. 185-186.

⁸ Obra citada, pp. 144-162.

⁹ Eutimio Martín, obra citada, p. 287.

¹⁰ Francisco García Lorca, obra citada, p. 222

HPR/64

cósmicas; al toro en su sentido histórico-cultural: la vaca del viejo mundo; y finalmente, los toros de piedra que integran el monumento primitivo que se encuentra en la frontera entre Madrid y Avila, y que se conoce con el nombre de "toros de Guisando". Todo lo que tenga cuernos -incluso la luna- se convertirá en culpable de la muerte de Ignacio.

Comentemos ahora otro momento: el elogio del muerto, que es una verdadera paráfrasis de su equivalente en las "Coplas" de Jorge Manrique:

"Coplas"

Amigo de sus amigos,
¡Qué señor para criados
y parientes!
¡Qué enemigo de enemigos!
¡Qué maestro de esforzados
y valientes!
¡Qué seso para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Qué benigno a los sujetos!
¡A los bravos y dañosos,
qué león!¹¹

"Llanto"

¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!

¹¹ Las citas y referencias a las "Coplas" proceden de: Jorge Manrique, *Poesías Completas*, Madrid, Ediciones EDAF, 1981, pp. 161-181.

HPR/65

¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

En los dos poemas se exaltan las cualidades caballerescas, la gracia, la valentía y la calidad humana de los dos personajes. Ignacio adquiere caracteres épicos, e igual que el Cid Campeador ("el que en buena hora nació") es llamado "el bien nacido". Pero hay una gran diferencia entre García Lorca y Jorge Manrique en lo que respecta a la concepción de la muerte. Las "Coplas" son fruto de la idea medieval que pregona que la muerte es sólo un paso hacia esa existencia verdadera que es la vida eterna; por ello la muerte no sería una enemiga del hombre, sino más bien una compañera, y los deudos deberían aceptar la decisión divina, con resignación y entendimiento. Desde esta perspectiva, el maestre don Rodrigo muere de una manera ideal, en paz, rodeado de su familia que espera el momento en que Dios decida agraciario con la vida eterna. Su muerte, aunque dolorosa al principio, no fue abrupta como la de Sánchez Mejías. Incluso la Parca dialoga con él, para que el maestre se aleje de esta vida superficial, sabedor del gran camino que inicia. Conforme con esa revelación, el padre de Jorge Manrique le pide a Dios que apresure el momento de su gloria:

No tengamos tiempo ya
en esta vida mezquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
y consiento en mi morir
con voluntad placentera
clara y pura,
que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera
es locura.

HPR/66

Vemos de este modo que en las "Coplas" no hay lamentos desgarradores ni sensación de impotencia. Aquí la muerte es en cierto modo un final feliz.

Aunque hay varios puntos de contacto entre el "Llanto" y las "Coplas" de Jorge Manrique, el hermano de Lorca, Francisco García Lorca, reniega un tanto de ello y plantea una fuente anterior a las "Coplas" como posible influencia. Se trata del discurso fúnebre pronunciado por Muño Gustios sobre las siete cabezas decapitadas de sus hijos, en el romance "Los Siete Infantes de Lara".¹² Dice, por ejemplo, que en el Romancero el padre exalta a uno de sus hijos, por utilizar maestramente la espada en el juego de tablas, y además cuenta que ese hijo era muy buen hablador en la plaza. Para Francisco García Lorca "espada" y "plaza" son elementos significativos, porque no aparecen en las "Coplas de Manrique", pero sí en el "Llanto". Digamos a modo de réplica que la plaza es el lugar natural de una corrida de toros y su mención no tiene por qué tener necesariamente un origen literario. Lo mismo puede decirse con respecto a la espada, arma fundamental en cualquier corrida de toros.

A diferencia de Manrique, para García Lorca la muerte es una fuerza brutal que borra a su amigo de la faz de la tierra; así es que no hay mención alguna de "otra vida" ni se ven referencias marianas ni seres alados recibiendo al muerto, como ocurría en "Muerte de Antoñito el Camborio": "Ay Antoñito el Camborio/ digno de una emperatriz/ Acuérdate de la Virgen/ porque te vas a morir". Poco después de esta apelación, un ángel pone la cabeza de Antonio sobre un cojín y otros ángeles encienden una lámpara. Nada semejante figura en el "Llanto".

Tampoco se hace presente la divinidad, ni el poeta la invoca como medio de consuelo. El torero yace en el suelo y su cuerpo no es más que un cadáver destinado a formar parte de la naturaleza: "Pero ya duerme sin fin/ ya los musgos y la hiedra/ abren con dedos seguros/ la flor de su calavera".

El tercer movimiento, "Cuerpo presente", es más grave y

¹² Francisco García Lorca, obra citada, p. 219.

HPR/67

sentencioso que los anteriores. Lorca emplea versos alejandrinos, de ritmo reposado, para meditar sobre el tema de la muerte. Si en las dos primeras partes del poema asistimos al entorno de su muerte y al pavor religioso que le produce la visión de la sangre, ahora estamos en presencia de una cierta aceptación reflexiva de la mortalidad del ser humano.

Para muchos, esta es la parte más hermética del "Llanto" y la que presenta mayores dificultades interpretativas, porque aparecen asociaciones que se originan en el inconsciente del poeta; de ahí su fisonomía surrealista. La piedra, tema central de los primeros versos, es definida con una técnica semejante a la escritura automática:

La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados
La piedra es una espalda para llevar al tiempo
con árboles de lágrimas y cintas y planetas.

Es posible que los problemas de interpretación deriven de la superposición de perspectivas empleada por Lorca. Los dos elementos corporales -frente y espalda-, aunque están referidos a la piedra, al mismo tiempo reflejan la perspectiva del que está adentro de la tumba. Podríamos parafrasear diciendo que Ignacio está sobre la piedra del sarcófago, y que en su frente "los sueños gimen". Además, la espalda de Ignacio siente la gravitación de la lápida, como si ésta contuviera todo el peso del tiempo, del dolor y del mundo. Dice después:

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.

La referencia a la "cabeza de oscuro minotauro" sugiere que la muerte ha encerrado a Ignacio en su laberinto y que lo ha hecho ingresar en el mito. Cabe recordar aquí que en el discurso al alimón que hiciera con Neruda en homenaje a Rubén Darío (y "alimón" es una expresión

HPR/68

taurina), García Lorca dice que el poeta nicaragüense tiene "cabeza de minotauro", lo que implicaría que "torero" y "poeta" son términos intercambiables y que Sánchez Mejías era una especie de poeta del ruedo.¹³ Más allá de las metáforas precedentes, sabemos que Sánchez Mejías, además de torero, era un mecenas de las artes y que él mismo compuso varias obras literarias.

En "Cuerpo presente" la muerte ata al torero como una carga, como un ancla que lo hunde en lo misterioso. El poeta no puede hacer más que rendirle tributo a la forma corporal que se desintegra y aceptar el destino mortal de los hombres y la naturaleza como algo inexorable. Nadie se libra de la muerte; ni siquiera el mar, esa fuerza que parece eterna e invulnerable: "Vete, Ignacio: no sientas el caliente bramido/
Duerme, vuela, reposa: ¡también se muere el mar!"

La última parte del "Llanto", "Alma ausente", es la elegía del olvido. Los cuatro cuartetos de versos endecasílabos, y los dos de versos alejandrinos, reflejan la angustia y el temor de que la frágil memoria humana borre a Sánchez Mejías de la historia. Obsesivamente, el poema constata y reitera la aniquilación total y definitiva del torero:

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.

El eneasílabo "porque te has muerto para siempre", que se repite cuatro veces, da cuenta del inescapable destino de Ignacio. En las estrofas alejandrinas, en cambio, el poeta adopta un tono tranquilo y resignado y se aboca a la tarea de vencer parcialmente a la muerte, proporcionándole a Ignacio otra forma de existencia: la vida de la fama. García Lorca se inscribe aquí en la mejor tradición medieval. Recordemos que para el pensamiento de la Edad Media existían tres tipos de vida: la terrena, la de la fama y la vida eterna. Jorge

¹³ Eutimio Martín también hace alusión a este aspecto del poema.

HPR/69

Manrique, en sus "Coplas", pone en labios de la Muerte los siguientes versos:

No se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis,
pues otra vida más larga
de la fama gloriosa
acá dejáis,
(aunque esta vida de honor
tampoco no es eternal
ni verdadera);
mas, con todo, es muy mejor
que la otra temporal
perecedera.

Pero hay una diferencia fundamental. Las coplas de Manrique terminan con un modo de muerte que el mismo maestro don Rodrigo exige y que los deudos aceptan blandamente, porque les queda el consuelo de su recuerdo, de sus aventuras guerreras y de sus proezas matando moros. El final del "Llanto" se va por otro camino: el poeta se muestra escéptico de que los prójimos de Ignacio, desde los más ínfimos, hasta los que estuvieron envueltos en su tragedia, conserven intacto su recuerdo. La erosión del olvido ya está en marcha:

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 hay otro mundo posible ni vida eterna. Los muertos no son más que "un montón de perros apagados". Sin embargo, como hemos dicho, el poeta insiste en su intento por derrotar a la muerte, buscando la inmortalidad de Ignacio a través del canto. García Lorca perpetúa el nombre de su amigo y hace indeleble su memoria:

HPR/70

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Lo cierto es que si la muerte significa la desaparición total, puede decirse que el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" venció doblemente a la muerte. Porque para rescatar a Ignacio del exterminio, García Lorca debió hacerse inmortal él mismo, mediante esa forma de resistencia que es la poesía, a la cual le dio vida "con palabras que gimen". Y lo hizo de una manera tan eficaz, que dos de los versos dedicados a Sánchez Mejías también podrían servir para elogiar al propio autor del "Llanto": "Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace / un andaluz tan claro, tan rico de aventura".