

LO SENSORIAL EN EL “LLANTO POR IGNACIO SANCHEZ MEJIA”

I

LORCA

En cuanto a la fecha exacta de su venida al mundo, no la poseemos de modo indubitable. Nació Federico García Lorca —dice Gerardo Diego— a fines del siglo XIX; y Federico de Onis indica una fecha precisa, pero poniéndola entre interrogantes: ¿1899?

Por su parte, más desenvuelto, Angel del Río da una fecha no comprobada: 5 de junio de 1899.

Hombre, en fin, de su siglo, y de más allá de su siglo, podemos en definitiva decir de Lorca que nació en Fuentevaqueros, pueblo de la vega granadina, un día a fines del siglo XIX.

Este telón campesino que hizo fondo a su vida fue a la vez la fuente segura en que bebió su amor por la tierra y por las cosas de la tierra, y su predisposición extraordinaria para captar, interpretar, estilizar —y aun inventar— lo popular.

El mismo confesaba que de su padre, hombre de campo, y andaluz neto, había heredado la pasión, y de su madre, andaluza también, maestra de escuela, la inteligencia.

Asoma al dominio del arte por medio de la música. Sólo más adelante se revela su excepcional inspiración poética, que asume forma escrita. Poseía, al decir de Guillermo de Torre, el arte maravilloso del juglar moderno; centuplicaba el valor

intrínseco de sus poemas recitándolos, dándoles prodigiosa encarnación, y cada auditor al escucharlo se convertía, más que en admirador, en un propagandista fervoroso del poeta...

Ello explica por qué la poesía de Lorca es más para escuchada que para leída en silencio; pero no en razón de un prurito simbolista, sino por la sugestiva melodía que su línea general desarrolla.

Dice por otra parte Damaso Alonso: "Tenía, no dotes insignificantes e inconexas de juglar, sino formidable poder de captación de todas las formas vitales... Su imagen pone en el umbral de nuestra fantasía los paisajes, los hombres o el ambiente".

Evocándolo a su vez, Pablo Neruda ha captado así "la estela del hechizo": "Era un relámpago físico, una energía en continua rapidez, una alegría, un resplandor, una ternura completamente sobrehumana. Su persona era mágica, morena, y traía la felicidad".

Casi resulta sorprendente que Lorca haya hecho estudios universitarios. Se resiste uno decididamente a ver en él una hechura de profesional; más se lo acepta como cuando, niño aún, su ama se maravilla al verle platicar con los insectos. Francisco de Asís laico: siempre mensaje y canto: misión.

Bebió en las fuentes más genuinas de la creación literaria española; es decir, en las dos fuentes nucleares de la expresión castiza: la morisca y la clásica. Sin embargo, y pese a algunos contratiempos —no fue buen estudiante— consiguió en las aulas universitarias la licenciatura de Derecho.

Fernando de los Ríos, desde su adolescencia mentor de las inquietudes lorquianas, le lleva consigo a París, y el poeta abre los ojos a la multiformidad del mundo por primera vez. Aquí la tónica de su cosmopolitismo.

Viaja luego a Madrid, poco después de finalizada la primera guerra.

Pero —hecho significativo, que de por sí dice de una concepción nueva y de una nueva actitud— no frecuenta el clásico café. La tradición inmediata, próxima, ha muerto de-

finitivamente. La ruptura de principios morales, éticos y estéticos que representó la gran conflagración comienza a hacerse sentir en forma todavía no expresa, pero ya como rebelión y por lo menos como disconformismo.

Frecuente, eso sí, los lances de toros. Sin embargo, "Lorca no hizo poesía «torerista» (como Machado), hasta que le conmovió la muerte de Ignacio Sánchez Mejía..."

"El Llanto"... no es un canto al toreo, como la "Fiesta Nacional" escrita por Machado. Es una elegía a la muerte de un amigo torero muerto en la Plaza... La sensibilidad de Lorca no podía permitirle ese entusiasmo por "la muerte rodeada de la más deslumbradora belleza..."

Poco a poco se produce su alejamiento de las aulas. Como en un ansia de vigorizar su fuente de cantos, cada verano viajaba a Fuentevaqueros, "su cuna y su tumba".

A los diecinueve años, el prestigio de Lorca le señalaba como figura directriz del grupo de amigos. Con Ugarte, se constituye en nervio y animador de La Barraca, especie de teatro rodante del que son integrantes actores y autores. Allí se concreta por primera vez su anhelo de comunicación con el pueblo que sentía palpar en su sangre al unísono con su ritmo vital.

A los treinta y siete años, en flor de la edad, lo troncha bruscamente la hoz de la guerra civil, cuando su nombre había alcanzado ya los hontanares de la gloria. Revive en él, para morir en él, el drama de una España milenariamente sacudida cada tiempo por estertores de agonía. Pero ahora ha muerto en él el alma de España, el alma de la España de tiempos de Boabdil acá.

SU OBRA

En 1921, en forma inesperada quizá hasta para él mismo, reúne en un volumen un copioso haz de poemas, tal vez inducido por el pintor Gabriel García Maroto, su íntimo amigo. Este fue *Libro de poemas*.

En 1927 publica *Canciones*; en 1931 *Poema del Cante jondo*, libro éste en que el filón lorquiano se agranda y robustece; la *Oda a Walt Whitman* aparece en 1933.

De 1935 es el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*. Libro de las postrimerías de su efímera existencia terrenal. Madurez lírica, alcanzada en la edad del sosiego y la meditación, cuando las ideas nacen menos ardidadas y son más regustadas en la intimidad.

Bodas de sangre, asociada en el recuerdo de los españoles y del mundo al nombre de Margarita Xirgú, *Primeras canciones* y *Seis poemas gallegos*, son del año de su muerte, 1936.

El teatro, su meta consciente, ha recibido de Lorca no pocos aportes y de no poco valor. *Doña Rosita la soltera* y *La zapatera prodigiosa* dicen de ello con elocuencia. *Yerma*, otro nombre que no puede desligarse de la que hiciera de ella una creación, probablemente es lo más significativo de su producción teatral, como el *Romancero gitano* y el *Llanto*... lo son de su producción lírica.

SU ESTILO

Lorca no es poeta que pueda rotularse. Situado por azar en un período de profunda crisis, conoce todas las tendencias en quiebra y todas las nacientes tendencias literarias y artísticas. Su poesía es oscura, se ha dicho alguna vez; pero su oscurantismo es más gongoriano que simbolista, porque el simbolismo, en su época, carecía de vigor vital.

Sin embargo, el molde es nuevo. Pudiera pues decirse que lindaba con el del ultraísmo; pero el ultraísmo, como reacción vanguardista, todavía no había madurado y a Lorca le sobraba madurez.

Hállanse en él Dalí y Picasso; sin embargo su poesía no está más influenciada, por ello, de futurismo.

Cabe pues la necesidad de crear la nueva palabra: Lorquismo.

Era él. Cada tantos años, nacen en el mundo gentes que tienen la rara virtud de ser eso: cada uno, ellos.

Fue Hugo; fue Darío; es Lorea. Todos y cada uno rejuvenecieron lo viejo en lo nuevo, y dieron a lo nuevo una pátina marfileña de tradición y cosa vieja; difícil conciliación y verdadera vanguardia, porque es la vanguardia que no sólo señala el rumbo, sino que también lo fija, por lo mismo que nutre su savia del impulso del que proviene.

Cada poeta se ha puesto, sin embargo, de manifiesto en alguna parte de su obra. Inconsciente autorretrato, extraversión de última hora, mística identificación extra-temporal. Nada define a Lorea como la última estrofa del último canto del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*:

“Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos”.

II

EL LLANTO

“La poesía más verdadera es la más abundante en ficciones” SHAKESPEARE,
Como gustéis, Acto III, Esc. 3.

Ortega y Gasset, en una conferencia en que se refería al arte pictórico, expuso con singular poder de síntesis que la obra del artista pasa por tres estados anímicos. El primero se refiere a la producción del objeto, el segundo responde a las sensaciones del artista y el tercero a sus ideas. Intentamos desarrollar nuestro análisis dentro del marco de la concisa y clara descripción del notable ensayista y filósofo español, conectando los matices sensoriales del *Llanto*... con las distintas fases anímicas del proceso de gestación por el que debió pasar el poema en el alma del poeta. Este proceso arranca con lo que ante todo inspira el tema: la muerte del torero y amigo, el

hecho en sí, lo exterior; esto se sublima en los trazos vigorosos con que el poeta señala las sensaciones que mueven su verbo, rico en matices, para fundir con genuina emoción y profundo sentido estético lo que está más allá de lo meramente exterior y de lo meramente subjetivo —para el poeta tan sólo trabazón arquitectónica—, sobre lo que ha de sustentar su íntimo sentir, lo intrasubjetivo (damos cabida al neologismo), para señalar cómo la idea, dolor profundo para su espíritu, se vuelca en imágenes y metáforas de gran belleza.

1. LA COGIDA Y LA MUERTE.

Hemos de ver pues —seguimos casi al pie de la letra a Amado Alonso en su estudio de Pablo Neruda— “cómo el poeta sufre en su evolución poética una progresiva condensación sentimental por ensimismamiento, un cada vez más obstinado anclaje en el sentimiento, en lo hondo de sí mismo, desentendiéndose cada vez más de las estructuras objetivas”.

No obstante advertirse en primer plano estas estructuras objetivas, tienen tanta fuerza por su carácter evocativo, que la imagen trasciende rápidamente de lo objetivo a lo subjetivo, y de éste a lo intrasubjetivo, pasando por una gama sensorial cada vez más apoyada en lo externo y más alejada de lo externo.

A LAS CINCO DE LA TARDE.

“Eran las cinco de la tarde” comienza el poeta. El verso que aparentemente sólo señala el instante preciso del hecho que ha herido sus fibras, adquiere de pronto gran vigor por su repetición, como si fuera toque doloroso de agonía, presagio de muerte. “¡Ay qué terribles cinco de la tarde!... “en todos los relojes”; repite el verso y termina su angustia con el verso final de extraordinaria fuerza emotiva: “eran las cinco en sombra de la tarde”; porque siente, porque ve cómo las sombras van cubriendo de muerte la vida de su amigo.

“Las cinco de la tare” se ven y se oyen; son terribles y

en sombras: captación sensorial del instante y sus cualidades. El embotamiento del nervio que transmite el estímulo, esto es, el azoramiento del espíritu ante el hecho inexplicable, se reflejan con la misma eficacia en la repetición del verso “eran las cinco de la tarde”, de creciente fuerza. Diríase que se busca la negación del hecho mediante el monótono intento de adormecer su impacto sensible.

Por eso en los ojos del poeta permanecen fijamente los hechos físicos que parecen ir empujando la muerte ya inevitable del torero.

Y no escapa a su aguda sensibilidad que no es sino un niño, blancura de inocencia, quien trae la sábana blanca; ni “la espuerta de cal ya prevenida”, ni “los algodones llevados por el viento a lo largo de la plaza” ni “los grupos de silencio en las esquinas”, ni “el sudor de nieve en esa tarde sombría que se cubre de yodo”, porque todo lo demás era “muerte y sólo muerte a las cinco de la tarde”, que en su congoja quisiera tercamente evitar.

El primer estado sensorial —ya lo hemos apuntado— corresponde a la visión de la sábana, blanca como el albor del niño que la trae, contrastes vigorosos con las sombras de la muerte y entre una vida plena que aflora y la que se esfuma. Resulta natural que “una espuerta de cal” esté prevenida en todas las plazas de toros, en las que juegan el coraje y la muerte, y que, mientras “el viento se llevó los algodones”, agoreros presagios de esa lucha y su desenlace, sienta el poeta al óxido “sembrando cristal y níquel”; por que lo que se oxida, lo que enmohece, tiene algo de vida detenida, y el orín rojizo, reflejo de cristal y níquel, atisbo de luz que se apaga.

En desigual combate “ya luchan la paloma y el leopardo”. La expresiva metáfora, reveladora de lo inútil de la lucha, es seguida por otra no menos intensa: “y un muslo (sangriento, crueldad de garras) con un asta desolada”.

En el ya recordado estudio sobre Neruda, expresa Amado Alonso:

“El sentido poético intuído sentimentalmente no se ma-

nifiesta como algo que se puede nombrar o describir, sino por intermedio de imágenes o metáforas, esto es en trozos de realidad contruídos *ad hoc* por el poeta y que valen como símbolos, expresión indirecta de la intuición sentimental. En estas imágenes y metáforas hay a su vez nítidas intuiciones imaginadas y vagos atisbos de poder sugestivo”.

Indudablemente la metáfora constituye para el poeta un medio de síntesis para lograr mayor justeza en el concepto. Su elaboración va siempre precedida por un complejo proceso sensorial. Y el grado de originalidad del poeta descansa en último análisis en la elaboración casi subconsciente de esa base sensible. Aquella síntesis, esta originalidad, y sobre todo una extraordinaria precisión, resplandecen a cada instante en la palabra de Lorca.

En *La cogida y la muerte*, sigue diciendo:

“Comenzaron los sones de bordón
a las cinco de la tarde...”

Mientras gesta su canto resuenan todavía los acompasados toques de la oración. Para el poeta —¿por qué no?— son sones de bordón, tal vez los mismos que en las juergas con el torero sonaron en las bordonas. Otra vez lo sensorial inevitable: la captación auditiva de las campanas que suenan como bordonas, de la misma pausa, de su mismo son alargado...

“Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde”

Porque la imagen anterior pareciera no haber satisfecho aún la intensidad del dolor que lo agobia. Siente necesidad de afirmarlo. Esos toques de bordón lo atormentan. Son sones dolorosos que agudizan su sensibilidad: son campanas de muerte. Esta es la idea que le sugiere:

“Las campanas de arsénico y el humo”

que se refirman con las de dolor y muerte —campanas de arsénico— y el humo, como si estuviera adelantando una expre-

sión más precisa de su estado de ánimo, rebelión de su espíritu. Arsénico y humo, vale decir la muerte envuelta por el humo, niebla que oculta la materia, idea de cosa que se desintegra.

“En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde
¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde”.

Y mientras apunta “grupos de silencio”, la muerte siempre se le impone. Recuerda entre signos de admiración ¡el toro solo corazón arriba!, herido también de muerte, como si a nadie le importara, por natural, la muerte del causante de la muerte del torero.

Con esto adquiere el poema inusitado vigor. En tres versos, progresivamente ascendentes en su fuerza, prepara, como en un gran poema sinfónico, los acordes finales. Tres frases musicales intensas, sonoras. El frío que precede a la muerte con “sudor de nieve” —húmeda blancura—, en esa plaza que oscurece cubriéndose de yodo, en la que nace la muerte incubando huevos en la herida:

“Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde.
Cuando la tarde se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde.
La muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde
a las cinco de la tarde
A las cinco en punto de la tarde.

Con increíble maestría el poeta da fin a *La cogida y la muerte*.

Tras el *crescendo* anterior, retoma momentáneamente el hilo descriptivo, para narrar la muerte del torero y la del toro. Esta última dicha en un solo verso: “El toro ya mugía por su frente”: apenas un resto de vida, un estertor que le escapa por la frente.

El final comienza con un verso que apunta dos ideas —en seguida las veremos— y termina con tres versos que repiten, con ligeras pero decisivas variantes, el motivo “a las cinco de la tarde”, que asumen ahora toda su fuerza significativa. Han dejado de ser simplemente el momento del hecho, para alcanzar definitiva desesperanza:

“Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde”

Adelantábamos dos ideas en este verso. Para el poeta la simple camilla con ruedas es ya un ataúd. “Es la cama” sugiere el último lecho que espera a veces a los toreros.

Se apresura la muerte del herido. “El Llanto por Ignacio Sánchez Mejía —dice uno de sus comentaristas, Alfredo de la Guardia— es en toda su extensión un poema de muerte. El tema tétrico predilecto de García Lorca adquiere en esta composición amplio desarrollo y gran intensidad por la puntual cita del torero con la muerte, fijada por el destino”

“Huesos y flautas suenan en sus oídos
a las cinco de la tarde.
El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde
el cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde
a lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde
Trompa de lirios por las verdes ingles
a las cinco de la tarde
las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde
a las cinco de la tarde”.

En el delirio de la agonía del torero suenan en su mente “huesos y flautas”, mientras “el toro solo, corazón arriba”, lanza el último resto de vida, y en las heridas quemantes como soles —ardor y luz— va llegando la gangrena, “trompa

de lirios por las verdes ingles”, descomposición de la materia, dolor y hedor, proceso silencioso y lento en extraño contraste con la curiosidad expansiva y estrepitosa del pueblo: “y el gentío rompía las ventanas”.

El verbo del poeta culmina con tres versos, acordes sonoros:

¡Ay qué terribles cinco de la tarde
eran las cinco en todos los relojes
eran las cinco en sombra de la tarde!”

que adquieren ahora vigorosa personalidad.

2. LA SANGRE DERRAMADA.

La plástica se hace de una extraña fuerza, no tanto en la descriptiva, cuanto en la obstinada negación que es tema del canto segundo.

Pero el color aquí se oye, y el ruido se ve. Extraña sugerencia de hechos salidos de su curso normal, de dolor desbordado de la hondura hacia afuera, como en el canto anterior era el dolor vertido desde fuera hacia lo hondo. Allí, “a las cinco de la tarde”, cifra obsesiva exterior y extraña al sentir, convertida en letanía espiritual; aquí, “no quiero verla”, grito doloroso surgido de la apretada angustia personal.

En este cauce doloroso, el torrente poético desborda con extraña fuerza, hontanar prodigioso de metáforas, imágenes y versos musicales, que como en el caso de “y su sangre ya viene cantando...” apoyan en el salto métrico la sugerencia poética.

Cuadro lleno de luz y ruidos, la plaza, el detalle vulgar y basto con que el resentimiento de esteta nota en la multitud “la pana y el cuero”, la sangre que se derrama y que se siente, en plena identificación emotiva, brotar espesa y cálida, obsesivamente, resaltando su rojo vivo —¡cuán vivo!— en la palidez mortuoria de la arena.

También reminiscencia. Dolor de re-presentarse la imagen del amigo muerto, y de saberlo muerto conservándolo vivo en el recuerdo. Dolor lleno de matices: bueno, blando, duro, tierno,

deslumbrante. Juego de torero que hace sus últimas suertes con fantásticos toros compañeros de la sombra y de la muerte. Sentido de la pérdida, certeza del desencuentro definitivo, saber imposible la recuperación de la sangre. Todo concurre a acentuar la tortura. Todo lo que no hay: la golondrina en alas del viento, el cristal, la luz y el hielo. Retrato de lo vivo que vivió y de lo vivo que muere; pincelada de muerte verde en la identificación del hueso y la tierra.

¡Extraño dolor éste! Es el dolor que tiembla, el dolor que teme. En definitiva, el hombre frente al hombre en su momento crucial. A fuerza de ser impersonal, la poesía de Lorca asume aquí caracteres de honda subjetividad. Tal vez no sería desacertado señalar aquí el tránsito en el proceso de la creación, en la unidad significativa que componen los cuatro cantos del “*Llanto...*”

El momento es efectivamente crucial; ya no se dice lo que ha sucedido; ya todo ha sucedido y casi nada más puede ocurrir. Cuando los hechos se hacen lacerantes, es porque la capacidad de reacción emotiva está sobresaturada. El color es el pretexto que aviva el recuerdo; el sonido la excitación que lo mantiene invariable.

3. CUERPO PRESENTE

Diríamos ahora: elegía. Brava elegía, impregnada de rebelión. No el lamento sereno que brota del consuelo, mas la injuria lanzada al rostro de la muerte. Consuelo, el único, saber que “el mar también se muere”. Podría pensarse que con ello se alude a la eternidad de la vida, y que lo inmenso siempre recuerda lo eterno. Ambas cosas son sin medida: tanto no puede medirse lo que abarca todo el espacio como lo que dura todo el tiempo.

Sin embargo, no es esto. Lo aseguran dos palabras, que en su significación ardida se convierten en eje del canto.

“Ya se acabó; qué pasa...?”

“Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca...”

No es, pues, solamente, el significado de este canto "el cuerpo inmóvil tallado en doloroso mármol por la muerte" como señala Alfredo de la Guardia. Es algo más: la certidumbre dolorosa aceptada ahora con la frialdad del escepticismo:

"Para ver ese cuerpo sin posible descanso"

.....
.....

Yo quiero que me enseñen donde está la salida
para este capitán atado por la muerte".

Dolor vivo más allá y a pesar de la muerte.

Tono del canto: gris. Gris de plomo, gris de muerte irremisible y total. Gris de abandono y pérdida, en las piedras, en las lluvias, en los ríos, en los huesos, en los lobos, que no son negros, sino "de penumbra"; hasta los azufres son pálidos, porque la ascensión consciente del dolor no los puede pensar sino como "silencio con hedores que reposa".

Pero también extraña melancolía. Es una melancolía que no se resigna, porque la resignación trae consuelo, y el amigo no quiere consuelo desde que el hombre lo rechaza. La mejor manera de vencer el dolor no es calmándolo, sino sobreponiéndose a él asumiéndolo.

Por cierto, el desgarramiento es más hondo, porque va por dentro y no se manifiesta como llanto. Cuando la desesperación y el dolor se hacen imprecación al aflorar en palabras, algo se rompe dentro.

El tono elegíaco aparece con más vigor en el sentimiento cósmico de una de las últimas estrofas:

"Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil;
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado".

No es el deseo de la supervivencia en la muerte, sino el deseo de la conciencia de la muerte en la muerte. Tanto para él, vivo, cuanto para Ignacio, "el bien nacido", muerto. Dolor dos veces dolor.

Porque ahora, por contraste con el canto anterior, sólo se necesitan los ojos, "nada más que los ojos redondos", para ver, es decir, para tomar plena conciencia del hecho y del dolor que levanta de las venas enfebrecidas.

Ni canto, ni llanto: bien claro manifiesta Lorca su entereza ante la sorpresa dolorosa que le ha arrancado a él mismo un girón de vida.

Como es frecuente en sus versos, es intento vano buscar una traducción cabal, a un lenguaje corriente, de sus metáforas muchas veces forzadas.

Como cierta clase de música, los versos lorquianos están hechos para oídos o leídos en voz alta, nunca para interpretados. Sería querer interpretar una emoción en frases de correcta sintaxis; es decir, sería atrofiar la originalidad y la fuerza de un dolor, de un grito desgarrante que palpita en la entraña y asume forma de palabra como girón de rebeldía.

Por eso la asociación de imágenes es inmediata y por eso, por la instantaneidad con que se presenta, su visualización se hace posible y es lo único que es lícito buscar. Y lo que, por lo demás, se halla en forma inmediata. Esto explica la fuerza plástica de los versos.

La lágrima es dura: se siente con la profundidad del mar, y se traduce en una sola palabra:

"Vete..."

Despedida fantástica:

"También se muere el mar..."

Y la rebeldía también es dura: tono de acero, gris de acero, frialdad de pena interiorizada. Es la quiebra, la quiebra definitiva.

4. ALMA AUSENTE

Nuevo motivo:

"Porque te has muerto para siempre"

Intensidad de la muerte, que es muerte "para siempre". Parece que Lorca vivió su propia muerte por anticipado en estos versos. El tema es motivo central de casi toda su poética, como bien señala de la Guardia.

Aquí, es el olvido, "la ausencia sin retorno posible". Más: es el desconocimiento, huella imborrable del tiempo que no cesa. Es el canto para luego, alegría dolorosa, como antes dolor alegre. La inversión no es caprichosa. El cuadro adquiere nueva vida después del

"No te conoce nadie. No. Pero yo te canto"

donde el segundo *no* confiera a la imagen un extraño refuerzo.

Plástica inmemorial, con pretensiones classicistas de eternidad.

Se canta el perfil y la gracia, la claridad y la aventura. Cuatro elementos en apariencia tan disímiles y sin embargo todos concurrentes en la maravilla de la raza que tiene "valiente alegría en su tristeza".

Es decir, plástica arquetípica. Sin proponérselo conscientemente, Lorca nos da menos un retrato que una idealización, casi escultórica: un símbolo. El canto está claramente dividido: la primera parte es nexo de relación con el canto anterior: sigue el sentimiento de pérdida. La recuperación no es para Ignacio —segunda parte, después del "No"—; la recuperación es una sobreposición al tiempo, "para luego", y en el alma del poeta.

Que no recuerda ahora sino los detalles exteriores, casi superficiales, del amigo; su aventura y, sobre todo, su elegancia.

El sentido estético, casi hiperestético de Lorca lo explica y lo justifica. Es lo que conforma modularmente la gama heterogénea de sensaciones de los cuatro cantos, ya como contraste, ya como armonización de color y forma, con un mismo sentido afinado de la belleza que en todos los casos da plenitud a las imágenes.

Cierto sin embargo que las palabras gimen. Pero claro que el gemido es de angustia y no de dolor.

Extraño dolor, decimos más arriba. Tal vez porque Lorca ha enseñado a sentir el dolor, más que lo ha comunicado simplemente. Como elemento intrasubjetivo de su creación, priva esta dualidad indefinida, porque no puede deslindarse lo que hay de angustioso en su dolor y lo que tiene de dolorosa su angustia.

La expresión concreta de la dualidad está en los dos adjetivos últimos del canto:

“Yo canto su elegancia con palabras *que gimen*
y recuerdo una brisa triste por los olivos...”

El adjetivo está presentado en forma verbal; dinámica que el dolor asume al hacerse angustia. Tristeza vaga del recuerdo, “por los olivos”, imprecisión del dolor lejano comprimido en la angustia.

Estas integrantes son definitorias. Es el espíritu gitano, la médula espiritual errante y con un hondo misterio telúrico que descubre en los rincones más inesperados de la tierra la vena poética para desatarla y hacerla fluir, desde las extrañezas del idioma en ocasiones contorsionado en forma caprichosa, de tal manera que a pesar de ello adquieren un vigor expresivo captable de inmediato.

Romain Rolland, en su *Vida de Beethoven*, cita una frase que compendia en su estrechura el genio y la fuerza del maestro: “A la alegría por el dolor”.

Otro tanto dijéramos de Lorca, si la alegría hubiera tenido o pudiera tener cabida en su poética como alegría sin más. Pero la alegría del gitano es, ya se ha dicho, una alegría triste. La expresión cabe, pero con una modificación sustancial: “Al dolor por el dolor”. Dolor que en el *Llanto*... se vuelve dolor de oír y de ver, de oler y de tocar la muerte, la sangre, la ausencia irremediable de Ignacio. Porque

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

ELENA B. DEL PONTE

Otamendi 114 - Buenos Aires