

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, de García Lorca: Una construcción de montaje

OSVALDO RODRIGUEZ

1. *Fundamentos para una lectura cinematográfica.*

El objetivo que orienta la elaboración del presente trabajo es el de proponer una lectura desde el punto de vista de la construcción cinematográfica del poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*¹, de Federico García Lorca.

Nuestra perspectiva crítica está sugerida por el mismo objeto de estudio, debido a que la especial disposición de las imágenes que conforman este poema nos revelan un modo de construcción digno de ser estudiado por su notable similitud con uno de los procedimientos de construcción más utilizados en el cine: el montaje².

El punto de vista que adoptamos para la reconstrucción en la lectura³ del mencionado poema de García Lorca debe ser considerado como un intento de interpretación⁴ que nos permita acercarnos lo más posible a la pluralidad semántica que lo constituye en vista de la lógica exigida por el texto mismo. Ya los primeros versos del poema nos instalan en una especial organización constructiva en virtud de la disposición de imágenes yuxtapuestas aparentemente desvinculadas entre sí y con el conjunto poemático total.

¹ Federico García Lorca, *Obras Completas*, 4ª ed. Aguilar, Madrid, 1960, pp. 465-473. Todas las citas sobre el poema analizado corresponden a esta edición.

² El montaje ha sido reconocido como técnica común en la literatura, especialmente en la narrativa. En este trabajo lo consideramos como procedimiento de construcción poemático que cumple un rol relevante en función de la expresividad, especialmente importante en poemas de fondo anecdótico como el texto analizado.

³ El proceso de lectura como reconstrucción ha sido estudiado por Tzvetan Todorov en *Poétique* 24, edic. du Seuil, 1975. Véase: "La lecture comme construction".

⁴ "Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), es, por el contrario, apreciar la pluralidad que lo constituye". Véase: Roland Barthes, *S/Z*, edic. du Seuil, París, 1970, pp. 11-12.

Por otra parte, el carácter representativo de este texto evoca, a diferencia de un poema estrictamente lírico, un acontecimiento exterior que le sirve de referencia: la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías, cuyo impacto emocional genera un discurso lírico fragmentario que enraíza la enunciación en la interioridad emotiva del sujeto creador. Por tanto, la proximidad del hecho evocado y el discurso poemático, que registra la conmoción íntima generada por tal acontecimiento, nos autoriza a privilegiar en nuestro análisis el discurso lírico como enunciación más que como enunciado.

Es el poeta, el que a través de su discurso nos sugiere todos los elementos para reconstruir las elegía y reelaborar, desde nuestra perspectiva de lectores, el montaje imaginario que configura el universo poemático del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

Evidentemente no postulamos que el tipo de lectura propuesto sea el único, pero nos parece el más adecuado para nuestros efectos si consideramos que desde nuestra propia individualidad de lectores es el texto el que nos sugiere y posibilita la vía para su reconstrucción. Quizás otras posturas críticas sean tan válidas como la propuesta en este trabajo. Una perspectiva histórica, psicoanalítica o de otra índole pueden aportar datos interesantes sobre el contenido de este poema y su referente contextual, pero a nosotros no nos interesa el discurso como enunciado exclusivamente, sino dar cuenta de la creación discursiva de este poema como enunciación lírica que pone en íntima relación un procedimiento de construcción común a la literatura y al cine: el montaje.

2. *La técnica del montaje en el cine y la literatura.*

El montaje es una técnica común al cine y a la literatura en cuanto procedimiento de organización del material artístico, que posibilita presentar simultáneamente diferentes

perspectivas sobre un hecho o situación (fílmica o literaria) determinada.

Esto permite establecer una íntima relación estética entre la disposición de la imagen fílmica y la imagen literaria. Ambas, a pesar de su forma diferente (fotografía y forma verbal), tienden a un mismo fin: el montaje, esto es, la manipulación artística de las categorías espacio-temporales.

Aun cuando el procedimiento de montaje ha sido utilizado frecuentemente en la narrativa como una forma de "corriente de la conciencia" es en la construcción poética donde esta técnica adquiere su plena dimensión significativa. La disposición estética de las imágenes constituyentes de un poema implica un proceso creador en el que ellas, a semejanza de las "tomas" cinematográficas, adquieren una organización creativa que privilegia el poder evocativo del lenguaje.

El poema es una construcción de la imaginación creadora, y como producto artístico es el resultado de un proceso de selección y combinación lingüística similar al del cine que ope-

Tradicionalmente se ha distinguido un tipo de montaje narrativo y otro expresivo.

ra con la imagen fotográfica. Este, mediante el montaje, procede a la filmación de imágenes diferentes, selecciona las tomas y las "monta" en secuencias que, al ser proyectadas, constituyen las escenas y episodios. La disposición constructiva del poema que nos ocupa supone un procedimiento de creación similar y exige un proceso análogo en la reconstrucción de la lectura.

Es evidente que el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es la gran imagen de la muerte del torero amigo. Pero aunque no tengamos este referente inmediato —la organicidad del

todo—, que es el poema elegíaco, supone la dispersión de esa visión trágica en diversas imágenes concurrentes, cuya selección y combinación constituye, en definitiva, un montaje, que permite disponer las imágenes en una secuencia lírica en vista de la función estética de expandir al infinito el impacto emocional de la muerte.

Tradicionalmente se ha distinguido un tipo de montaje narrativo y otro expresivo. El primero de ellos implica la ordenación cronológica de las tomas en el que el proceso del montaje se hace casi invisible; el segundo, de mayor valor metafórico visual, supone la superposición acronológica de imágenes que generan una tercera, permitiendo con ello una mayor dimensión poética, psicológica o dramática de la secuencia final.

En nuestro poema, aun cuando la organización total de las imágenes responde a una disposición cronológica en función de la gradación emotiva, el montaje deviene en una redistribución de la secuencia normal de las situaciones líricas. De acuerdo a ello, la disposición del montaje es ciertamente expresiva por cuanto el efecto total de la combinación de imágenes no enfatiza, precisamente, la ordenación cronológica, sino el efecto de su expresividad.

El universo poético está configurado por imágenes individuales que entran en relación de coordinación y yuxtaposición en función de la gran imagen de la muerte focalizada desde los más diversos ángulos de visión, con el objeto estético de proyectar multidimensionalmente la situación emotiva que se textualiza.

3. *La funcionalidad "expresiva" del montaje en el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.*

En el poema, al igual que en el cine, la creación del sentido no está contenida en la multiplicidad de las imágenes consideradas aisladamente, sino que su significación deviene de las mutuas relaciones entre ellas. Al respecto, Eissenstein⁵ propone un método de análisis para el cine que aplicamos a la poesía en cuanto supone la búsqueda del "principio unificador" que, junto con determinar el contexto

⁵ Cfr. Sergio M. Eissenstein, *El sentido del cine*. edic. La Reja, Bs. Aires, 1955, pág. 20.

de cada imagen, precisa también el efecto estético de su yuxtaposición. Al respecto, la pieza (imagen o toma) entra en juego de mutuas relaciones en función de la "representación particular" del tema (poetizado o filmado) que, en igual medida, penetra todas las imágenes. La yuxtaposición en una construcción-montaje nos revela esa cualidad general de la que ha participado cada una de las imágenes las que, organizadas en un todo, a saber, en una visión generalizada, permiten al creador y al lector experimentar en su intimidad el tema poetizado.

El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es el poema de la percepción de la muerte, tema recurrente en la producción literaria de García Lorca. En esta elegía, en que la visión anterior de la muerte se hace carne en la sensibilidad del poeta por la tragedia de su amigo Ignacio Sánchez Mejías, la base temática del proceso creador asume una disposición artística mediante imágenes parciales, aparentemente disgregadas, las cuales, combinadas y yuxtapuestas, evocan en la conciencia del lector la visión que estuviera en suspenso ante el artista creador. En razón de ello, la imagen que reconstruye el lector es la visión de la muerte dispersa en múltiples imágenes subsidiarias, cuya relación conforma el sentido global del poema contenido en una determinada estructura formal.

El esquema formal de un poema es generalmente la disposición en estrofas distribuidas internamente, de acuerdo a la articulación métrica: versos. Sin embargo, Einsenstein⁶ advierte que la poesía dispone también de otro esquema cuya articulación no procura concordar con los límites del verso, sino con los de la "toma". En éste y otros poemas de García Lorca se adopta una disposición formal que pretende la "expresividad" mediante una construcción de "corte" cinematográfico. La organización, aparentemente arbitraria de las imágenes, culmina en la configuración final de una imagen nueva que es la resultante de las múltiples visiones que la constituyen y, a la vez, el elemento decantador de cada una de ellas.

4. *La funcionalidad espacio-temporal del montaje en el poema de García Lorca.*

Einsenstein señala que "el principio del montaje es distinto al de la representación que obliga a los espectadores mismos a crear. La representación registra acontecimientos"⁷. Tal aserto puede hacerse extensivo a la función del montaje en la poesía. En ella la creación no se recibe consumada, el lector es arrastrado a la construcción a través del proceso que se va descubriendo en la lectura. Por tanto, se trata de reconstruir, desde nuestra perspectiva de lector, el proceso de montaje que nos permite evocar lo más dinámicamente posible el conjunto de asociaciones y sensaciones sugerido por la disposición de las imágenes.

Junto con evidenciar la multiplicidad, la técnica del montaje implica la trasgresión de la convencionalidad espacio-temporal. Sin embargo, los diversos ángulos de visión con los que se objetiva la situación poética de la obra están íntimamente ligados al principio de simultaneidad, lo que hace muy difí-

La organización arbitraria de las imágenes culmina en la configuración de una imagen nueva.

cil separar analíticamente el tratamiento del tiempo y del espacio. Por razones metodológicas adoptamos una primera distinción entre montaje espacial y temporal. El primero implica la permanencia fija del tiempo, en tanto el elemento espacial es sometido a cambio; la variedad de situaciones líricas se produce simultáneamente en espacios distintos. En el montaje temporal se mantiene la unidad de espacio, mientras las distintas perspectivas

⁶ *Ibidem*, pág. 57.

⁷ *Ibidem*, pág. 37.

poemáticas se proyectan a circunstancias cronológicas diferentes.

4.1. Disposición general del montaje en la obra.

El poema que nos ocupa está estructurado en cuatro secuencias líricas basadas en distintas perspectivas visuales sobre un mismo hecho: la muerte. Los diferentes ángulos de visión sugieren una transposición visual que organiza secuencialmente la línea composicional mediante el procedimiento de "esfumado o fundido"⁸ utilizado en el cine. Si bien los cuatro cuadros del poema (*la cogida y la muerte*, *La sangre derramada*, *Cuerpo presente y Alma ausente*) constituyen focalizaciones sucesivas de la muerte del torero, la disposición discursiva hace que tales cuadros se confundan en uno solo: la instantaneidad del hecho trágico.

El poema es, en su conjunto, la evocación del instante de la muerte y el afán lírico de resucitar en el lenguaje la figura del torero;

"Las cinco de la tarde" resulta ser, en grado mínimo, la hora cronométrica, y, en grado máximo, la hora dramática.

a eso responde su especial disposición formal, más que al contenido referencial que le sirve de argumento. Los cuatro instantes líricos son elementos constituyentes del proceso evocador que si bien dispuestos en forma secuencial e imbricados mutuamente, se rigen por la instantaneidad del momento de la evocación poemática.

La imagen de la instantaneidad trágica ocupa el primer plano composicional en *La cogi-*

da y la muerte. En *La sangre derramada* aquella imagen se desplaza focalizando la perspectiva discursiva en el elemento "sangre", para esfumarse progresivamente la figura del sujeto evocado y colocarse en primer plano el sujeto lírico con la manifestación de su dolor en los dos últimos momentos de la evocación. Por tanto, a la imagen del torero que se esfuma en la obscuridad de la muerte, se superpone la propia imagen del poeta que lo evoca desde la ausencia, intentando configurar de nuevo su propia imagen en el discurso.

4.2. La cogida y la muerte

Esta primera parte del poema se nos presenta como una combinación de bien elegidos primeros planos y por la imagen espacio-temporal excepcionalmente tangible que surge de la yuxtaposición.

La cogida y la muerte es la concreción del hecho trágico evocado mediante imagen múltiple (ojo de cámara) que permite la concurrencia de varias imágenes dinámicas en un determinado instante: "las cinco de la tarde". Tal representación temporal condensa la visión de la tarde en una "hora fatal" dinamizada por las múltiples imágenes que nos sugieren movimiento y simultaneidad.

"Las cinco de la tarde" resulta ser, en grado mínimo, la hora cronométrica y, en grado máximo, la hora dramática. La percepción psicológica del tiempo ("dureé" bergsoniana), reiterado como estribillo y marca puntual de la tragedia evocada, clava en la conciencia del lector la imagen de esa hora fatal. La calidad emocional de esa hora de la tarde está determinada también por la concurrencia de múltiples imágenes dinámicas de carácter visual, espacial, temporal, auditivas cuyo conjunto fragmentario se decanta en la gran imagen emocional del hombre cogido por la muerte.

Tal disposición constructiva responde a una solución de montaje cuidadosamente elaborada, con la cual el poeta logra un innegable efecto emocional. El montaje posibilita, por otra parte, la expresión del movimiento y la simultaneidad con el que se logra la representación interiorizada del hecho exterior, proyectando en el discurso lírico la referencia íntima sobre el referente contextual.

⁸ C. Gambetti y E. Sermosi, *Cómo se mira un film*, Eudeba, 1962, pp. 43-44.

La cogida y la muerte se inicia y se clausura con la fijación temporal: “a las cinco de la tarde”, enunciado lírico octosilábico que se alterna con imágenes connotativas de la muerte —en verso endecasílabo—, diferencia formal que emarca la yuxtaposición de imágenes espacio-temporales. Al término de la segunda estrofa se rompe la alternativa para intensificar la marca temporal: “A las cinco de la tarde”, y agregar una determinación más precisa de tiempo que coge el segundo trágico en el verso final de esa estrofa: “A las cinco en punto de la tarde” (verso 32).

El poeta ha cogido el instante fatal y se ha quedado momentáneamente en él, convergiendo todas las imágenes yuxtapuestas en ese preciso segundo trágico. La convergencia de las imágenes, condensadas en el estribillo final, posibilita la expansión en el tiempo del momento evocado.

Tal proyección temporal, que despliega en el tiempo y en el espacio la focalización múltiple de la muerte, se resuelve definitivamente en la explosión emotiva que se registra al término de la estrofa tres: ¡Ay qué terribles cinco de la tarde!. ¡Eran las cinco en todos los relojes!” (versos 50 a 52). La expansión temporal se espacializa; la obra trágica “de sombra” se hace universal y se dispersa a los cuatro puntos cardinales, a “todos los relojes”.

El procedimiento de construcción poética de García Lorca, en esta primera parte, supone la detención del tiempo similar al “congelamiento de la imagen” en el cine. *La cogida y la muerte* es la visión instantánea detenida en la evocación, pero dinamizada por la explosión de imágenes que convergen en el instante trágico. El tiempo permanece fijo, aun cuando las imágenes se superponen unas a otras.

De acuerdo a lo anterior, el poema temporaliza el espacio mediante el montaje, pues el instante trágico es focalizado simultáneamente desde diversos ángulos de visión sin que ninguna imagen tenga la autoridad exclusiva. Por otra parte, la estructura fragmentaria de *La cogida y la muerte* le da al verso de García Lorca la forma de sucesivos “cortes” que, formalmente, hacen que el verso adquiera cierta independencia. Todos estos enunciados-imágenes se mueven en torno a la gran imagen totalizadora de “La cogida y la muerte”

En la primera estrofa se anuncia el poder totalizador de la muerte de la que sólo se sustraen dos elementos constituyentes de imágenes espaciales, aérea y terrígena, respectivamente: “Un niño trajo la blanca sábana” (verso 3) y “Una espuerta de cal ya prevenida” (verso 5). La mortaja traída por el niño desde lo alto y el receptáculo portador de la esterilidad mortal que espera en la tierra, preparan el escenario trágico en un movimiento visual que vincula tales imágenes con el instante fatal: “Las cinco de la tarde”, elemento condensador con que se cierra la estrofa.

La simultaneidad del “punto de vista” se desplaza a la superposición de planos horizontales y verticales, regidos por la instantaneidad de la hora trágica, originando la temporalización del espacio mediante el montaje. Así, en el inciso de la segunda estrofa, vuelve a aparecer la imagen aérea de la primera, pero ahora mediante el movimiento visual que implica un desplazamiento horizontal: “El viento se llevó los algodones” (verso 9), imagen cósmica cuyo dinamismo desen-

El poema temporaliza el espacio mediante el montaje.

cadena la conmoción espacio-temporal provocada por la muerte del torero.

Se mantiene el “corte” cinematográfico del verso, reemplazando una imagen visual por otra mediante la transición del contrapunto temporal: “A las cinco de la tarde”. A la imagen aérea del viento que arrastra las nubes como un carro premonitorio de muerte, se superpone la imagen terrígena del “óxido sembrando cristal y níquel” (verso 11), que sugiere la verticalización descendente del espacio hacia la interioridad parda de la tierra. La imagen de la “lucha de la paloma y el leo-

pardo" (verso 13), temporalizada por el "ya" que le precede, actualiza en el discurso la conmoción cósmica provocada por el muslo (herido) con un asta desolada" (verso 6), instante que se dinamiza por la superposición de la imagen auditiva y visual "Las campanas de arsénico y el humo" (verso 19), que sugieren un ruido sordo y una atmósfera funesta.

La convulsión cósmica es súbitamente detenida por el silencio premonitor de muerte que se despliega espacialmente a todas las esferas: "En las esquinas grupos de silencio" (verso 21). La connotación siniestra de los grupos acallados "A las cinco de la tarde" es bruscamente puesta en un primer plano con la imagen del "Toro corazón arriba" (verso 23), mediante la cual se invierte la focalización normal, pues el punto de vista se proyecta desde abajo hacia lo alto.

La siguiente imagen de esta segunda estrofa nos aproxima más al montaje de carácter narrativo que expresivo; la visión de la muerte corporizada que "pone huevos en la herida" (verso 22), consumando la tragedia es di-

En poesía, el estribillo funciona como contrapunto de múltiples imágenes.

namizada por un movimiento visual de carácter temporal, regido por el adverbio "cuando" que superpone el blanco "sudor de nieve" (verso 25) al rojo color del "yodo" (verso 27) con que se cubre la plaza. El contraste visual opera simultáneamente con la dinamización temporal provocada por el gerundio "llegando" que sugiere el fluir "del sudor de nieve" (verso 25) bruscamente detenido por el pretérito perfecto "cubrió de yodo" (verso 27) con que se consigna la irrevocabilidad del hecho trágico. Finaliza esta estrofa con la reiteración del contrapunto tempo-

ral: "A las cinco de la tarde", con la cual se privilegia la dimensión temporal del instante clausurando el decurso secuencial.

La tercera estrofa, que conserva la estructura fragmentaria de las anteriores, con similar verso en forma de "corte" visionario, alternado con el contrapunto temporal del estribillo, culmina con la expresión del tiempo en el espacio. El momento de la tarde trágica: "¡Eran las cinco en todos los relojes!" (verso 51) es la generalización del instante fatal.

El movimiento visual de esta tercera estrofa está dinamizado por diversas imágenes espacio-temporales yuxtapuestas que conservan el alto grado de simultaneidad desde el punto de vista de las estrofas anteriores. Esto constituye un montaje "expresivo" que progresa hacia los versos del estribillo final, con los cuales "chocan" las múltiples imágenes con que se visualiza la muerte. De este modo, el primer verso que focaliza la visión del caído en su lecho mortuorio: "Un ataúd con ruedas es la cama" (verso 33), se yuxtapone a una imagen dinámica auditiva de música macabra: "Huesos y flautas suenan en el oído" (verso 35), contrapunteada con el tétrico mugir del toro que se clava en la frente del agonizante: "El toro ya mugía por su frente" (verso 37).

Las últimas imágenes de esta estrofa son de carácter descriptivo y completan la secuencia total de *La cogida y la muerte* con focalizaciones espacio-temporales simultáneas. Así la multiplicidad de colores que sugiere el "irrisar" del cuarto de agonía: "El cuarto se irrisaba de agonía" (verso 35) está completamente revestida y complementada con la contraposición de colores diferentes. El color blanco del lirio contrasta con el verde de "las ingles" y se asimila connotativamente al amarillo funesto que quema las heridas del caído. "Trompas de lirios por las verdes ingles"... "Las heridas quemaban como soles" (verso 43 y 45), convergen sobre la multitud que rompe las ventanas en la hora evocada: "el gentío rompía las ventanas" (verso 47) para interiorizar definitivamente el dolor en las siguientes exclamaciones que sintetizan la conmoción emocional: "¡Ay qué terribles cinco de la tarde! / Eran las cinco en todos los relojes! / ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!" (versos 50 a 52).

4.3. La sangre derramada

1ª escena. En *La cogida y la muerte* la disposición del montaje se centra en el estribillo "A las cinco de la tarde" que funciona como contrapunto de las múltiples imágenes. En la segunda parte tal elemento temporal, que fija la instantaneidad trágica, se focaliza en un "close up" que pone en primer plano la imagen visual: *La sangre derramada*, en torno a la cual se dispone esta secuencia del poema a modo de "set up" composicional.

La dramaticidad poemática se fija en el discurso lírico por la relación negativa que se establece entre el elemento objetivo "sangre", focalizado en primer plano, y el estribillo "¡Que no quiero verla!" que funciona como "leit motiv" composicional de carácter subjetivo.

En torno a este "leit motiv" se organizan las cuatro escenas de la secuencia discursiva en un montaje más bien narrativo que expresivo por la continuidad temporal en que se dispone. El "punto focal" que se funcionaliza como estribillo "Que no quiero verla" es un hexasílabo en el que convergen las imágenes de cada estrofa, las que están contenidas en el octosílabo regular del Romance.

El carácter apelativo de esta primera parte se evidencia por la apelación para que "la luna venga / que no quiero ver la sangre / de Ignacio sobre la arena" (versos 54 a 56) y los versos: "¡Avisad a los jazmines / con su blancura pequeña!" (versos 64 y 65) superponiendo en el montaje de colores el amarillo del jazmín al blancor tétrico de la luna. Tales imágenes crean una atmósfera de expectativa que detiene el decurso temporal. "La luna de par en par / Caballo de nubes quietas" (versos 58 y 59) son imágenes de espacio y tiempo de función dramática que contrastan con la mansedumbre de la vaca lamiendo la sangre del caído: "la vaca del viejo mundo / pasaba su triste lengua / sobre un hocico de sangres / derramadas en la arena" (versos 67 a 70). A estas visiones espacio-temporales de expectativa trágica se superpone, finalmente, la imagen sonora de los toros andaluces, cuyos mugidos expanden al infinito el tiempo y espacio fatal.

2ª escena. Luego de esta atmósfera de expectativa trágica, en la segunda escena de la

secuencia *La sangre derramada* se desplaza la focalización hacia la figura agónica del torero, quien se ubica en el primer plano composicional. La imagen espacial del caído que busca infructuosamente la vida: "Por las gradas sube Ignacio / con toda su muerte a cuestras..." (versos 77 y 78) se quiebra abruptamente con la visión de la sangre que impregna las ropas y la piel de los espectadores: "ese chorro que ilumina / los tendidos y se vuelca / sobre la pana y el cuerpo / de muchedumbre sedienta" (verso 88 a 91), para terminar con la apelación que devuelve en su propio eco la inutilidad del intento por ignorar la presencia de la muerte: "¡Quién me grita que me asome!! ¡No me digáis que la vea!" (versos 92 y 93).

3ª escena. La tercera escena de la secuencia *La sangre derramada* es la alabanza de las virtudes del sujeto evocado, propio de la elegía, que intenta compensar en el discurso poemático la ausencia del torero mediante la reconstrucción de su imagen. Lo relevante

García Lorca logra darle resonancia cósmica al "momento" dramático, horizontalizando la verticalidad abrupta de la muerte.

de esta estrofa, para nuestra lectura, es la múltiple visión espacial que lo encabeza y el dinamismo con que se dispone el discurso lírico: "No se cerraron los 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, / mayores de pálida niebla" (versos 94 a 101). Tal imagen espacial es la verticalización ascendente del instante trágico terrenal que intenta proyectarse a la horizontalidad del "arreo" celestial mediante la conjunción de fuerzas

cósmicas que acuden en ayuda del torero caído.

4ª *escena*. Esta secuencia está constituida por imágenes visuales que implican espacio y movimiento simultáneamente. El torero ha ingresado al sueño eterno: "Pero ya duerme sin fin" (verso 122). Sin embargo, la solución de García Lorca no es celestial porque el cuerpo es absorbido por la profundidad de la tierra.

Junto a esta verticalización descendente que yuxtapone la horizontalidad del cuerpo muerto a la verticalidad ascendente de los "musgos" y "hierbas" que emergen de la tierra para absorberlo, la simultaneidad de las perspectivas con que se organiza el montaje permite superponer la imagen de la "sangre" horizontalizada en su reptar ondulante y musicalizada en su fluir hacia el "charco de agonia / Junto al Guadalquivir de las estrellas" (versos 132 y 133).

Frente a esta cosmovisión de elementos se ubica el sujeto creador quien, con su visión

El poeta se identifica axiológicamente con el torero en su actitud frente a la muerte.

totalizadora suspendida en lo alto, tiene ante sí el panorama completo de la tragedia condensada en la imagen de "la sangre derramada" y dispersa en la multiplicidad de visiones cuyo dinamismo revela la conmoción íntima que hace exclamar al poeta cuando ve consumada la tragedia: "Yo no quiero verla" (verso 146).

4.4. Cuerpo presente

La disposición narrativa de esta tercera secuencia se evidencia formalmente por el uso

uniforme del verso de arte mayor, de 14 sílabas, cuyo carácter descriptivo no le resta funcionalidad expresiva al montaje, logrado mediante la superposición de imágenes múltiples focalizadas sobre el *cuerpo presente* que, en su rigidez mortal, es asimilado connotativamente a la "piedra".

Sin embargo, lo más relevante de esta tercera secuencia poemática es el tipo de montaje utilizado. Ya no es el "corte" en el que una imagen es reemplazada instantáneamente por otra, sino el "esfumado", mediante el cual se logra el desvanecimiento gradual de la visión. Desde aquí hasta el final del poema entramos en un paulatino proceso de disolución de la figura del torero para instalar en el "primer plano" composicional al "yo" lírico que intenta evocar su imagen. El creador se hace presente en el discurso poemático actualizado en la reiteración de la 1ª persona que, desafiante en su dolor, apela a una 3ª persona ausente, incapaz de emular la hazaña del torero que se enfrentó con la muerte: "Yo quiero ver aquí a los hombres de voz dura" (verso 176). "Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra" (verso 180).

La dramaticidad de esta escena revela que en esta secuencia la estructura dialógica y la bidimensionalidad del discurso lírico permite al creador proyectar simultáneamente su discurso a dos interlocutores: el gentío y el propio torero, cuya ausencia define la dramaticidad de la construcción poética. El poeta se identifica axiológicamente con el torero en su actitud frente a la muerte y, desde este punto de vista, impide que la multitud, regida por otros valores frente a lo fatal, cubra el rostro del caído para que éste se enfrente cara a cara con la muerte: "No quiero que le tapen la cara con pañuelos / para que se acostumbre con la muerte que lleva" (versos 192 y 193).

La trasposición del giro discursivo dramático, ya insinuada en el verso 193, adquiere plena dimensión lírica en los dos versos finales de esta secuencia: "Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido" (verso 194). Es la despedida final, íntima que aparta al caído del "bramido caliente", espantado de la multitud y la invitación protectora para el descanso eterno que culmina con el supremo consuelo: "Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!" (verso 195).

4.5. Alma ausente

En esta cuarta parte del poema se hace presente el desvanecimiento gradual de la imagen evocada, y sobre ella se impone la voluntad constructiva del creador que, denunciando el olvido de la muerte, intenta reconstruir en el lenguaje la imagen del torero.

La concurrencia de elementos visuales que particulariza la especial manifestación del espacio y del tiempo sobre la que se organiza el montaje ha venido entrando, desde la secuencia anterior, en un proceso de "desmontaje" sugerido por la gradual ausencia de los elementos configuradores del momento trágico. Ahora el "toro", "la luna", "los caballos", "el niño", "la piedra" desaparecen con la presencia del torero. Aun cuando la naturaleza continúe su ciclo y venga el otoño con sus imágenes de intimidad: "El otoño vendrá con sus caracolas" (verso 204); no ha de venir el amigo evocado.

La imagen de la muerte y el olvido que lleva consigo la dispersa al infinito: "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" (versos 208-211). Frente a esta imagen de desolación está el creador, quien intenta reivindicar en el lenguaje la imagen del torero, pero sobre todo el impacto emocional de su transición a la muerte. Y la forma elegida para revivirlo en la evocación es presentarnos la visión del suceso trágico actualizado en un discurso expresivo que toma como base el procedimiento de "montaje", por la visión plástica que implica. Tal técnica ha permitido reducir a "tomas" cada una de las imágenes de la muerte, yuxtaponerlas para presentarnos, desde los más distintos puntos de vista, el impacto emocional; funcionalizar las categorías espacio-temporales en virtud de la experiencia lírica y, simultáneamente, mostrar la gradación secuencial que, junto con "esfumar" la imagen del torero en su transición a la muerte, hace aparecer en toda su dimensión emotiva la visión conmocionada del sujeto creador en su intento de reconstruir lingüísticamente la figura del torero y su tránsito hacia el olvido.

5. Consideraciones finales.

En síntesis, la evocación lírica en torno a la cual se dispone el sentido de este poema... asume la forma de "flash back" o "raconto". Sin embargo, tal procedimiento de construcción no responde a la forma común de simple recuerdo, sino que es la "actualización" de la muerte en el discurso logrado por la técnica del montaje. Las múltiples imágenes que convergen sobre el instante y el espacio trágico permiten interiorizar el hecho fatal poematizado, pero, al mismo tiempo, operan como elementos que proyectan al infinito el impacto emocional.

Por lo demás, el especial uso del "flash black" se resuelve, en última instancia, en un "flash-over" o anticipación discursiva que intensifica la dimensión lírica que asume la última parte del poema: "Tardará mucho en nacer, si es que nace, / un andaluz tan claro, tan rico de ventura" (versos 218-219).

Por otra parte, la especial manipulación del tiempo y del espacio, posibilitada por el montaje, permite usar en el discurso lírico técnicas tales como el "desvanecimiento" de la imagen y la superposición de otra, cuyo efecto emocional difícilmente se habría logrado con otros procedimientos.

LLANTO POR IGNACIO SANCHEZ
MEJIAS (1935)

LA COGIDA Y LA MUERTE

*A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.*

*El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.*

Comenzaron los sones del bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza 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.

Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
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 lirio 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.
¡Ay, qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

LA SANGRE DERRAMADA

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.

¡Que no quiero verla!

Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

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.
No.

¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la veal
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la veal

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.
No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza

le doraba la cabeza
 donde su risa era un nardo
 de sal y de inteligencia.
 ¡Qué gran torero en la plaza!
 ¡Qué buen serrano en la sierra!
 ¡Qué blando con las espigas!
 ¡Qué duro con las espuelas!
 ¡Qué tierno con el rocío!
 ¡Qué deslumbrante en la feria!
 ¡Qué tremendo con las últimas
 banderillas de tinieblas!

Pero ya duerme sin fin.
 Ya los musgos y la hierba
 abren con dedos seguros
 la flor de su calavera.
 Y su sangre ya viene cantando:
 cantando por marismas y praderas,
 resbalando por cuernos ateridos,
 vacilando sin alma por la niebla,
 tropezando con miles de pezuñas
 como una larga, oscura, triste lengua,
 para formar un charco de agonía
 junto al Guadalquivir de las estrellas.
 ¡Oh blanco muro de España!
 ¡Oh negro toro de pena!
 ¡Oh sangre dura de Ignacio!
 ¡Oh ruiñeñor de sus venas!
 No.
 ¡Que no quiero verla!
 Que no hay cáliz que la contenga,
 que no hay golondrinas que se la beban,
 no hay escarcha de luz que la enfríe,
 no hay canto ni diluvio de azucenas,
 no hay cristal que la cubra de plata.
 No.
 ¡¡Yo no quiero verla!!

CUERPO PRESENTE

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 y lágrimas y cintas y planetas.

Yo he visto lluvias grises correr hacia las
 [olas,
 levantando sus tiernos brazos acribillados,
 para no ser cazadas por la piedra tendida
 que desata sus miembros sin empapar la
 [sangre.

Porque la piedra coge simientes y rublados,
 esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
 pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
 sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.

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 aire como loco deja su pecho hundido.
 y el Amor, empapado con lágrimas de nieve,
 se calienta en la cumbre de las ganaderías.

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

¿Quién arruga el sudario? No es verdad lo
 [que dice.
 Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
 ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
 aquí no quiero ver más que los ojos redondos
 para ver ese cuerpo sin posible descanso.
 Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura,
 los que doman caballos y dominan los ríos:
 los hombres que les suena el esqueleto y cantan
 con una boca llena de sol y pedernales.

Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.
 Delante de este cuerpo con las riendas
 [quebradas.
 Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
 para este capitán atado por la muerte.

Yo quiero que me enseñen un llanto como
 [un río
 que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
 para llevar el cuerpo de Ignacio y que se
 [pierda
 sin escuchar el doble resuello de los toros.

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 quiero que le tapen la cara con pañuelos
 para que se acostumbre con la muerte que
 [lleva.

*Vete, Ignacio. No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa. También se muere el
[mar*

ALMA AUSENTE

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

*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 tu boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.*

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