

"LLANTO POR IGNACIO SANCHEZ MEJIAS":

Lo inmanente y lo sustancial

ZAHYRA CAMARGO MARTINEZ *

RESUMEN

El siguiente trabajo intenta mostrar una aproximación a la primera parte del poema "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" de García Lorca, a partir de la metodología de tipo inmanentista propuesta por Jean Cohen en su texto ESTRUCTURA DEL LENGUAJE POETICO a partir de una primera fase de observación de las figuras retóricas como desviación o transgresión de una regla de tipo lingüístico y una segunda fase de acercamiento que es su planteamiento en el LENGUAJE DE LA POESIA a partir de conceptos tomados de la fenomenología: la noción de intensidad impresión o totalidad para mostrar que esa segunda fase o metáfora ha sido originada a partir de esas transgresiones lingüísticas "ilógicas" para el lenguaje noético y en donde vemos la creación poética propiamente dicha.

Las siguientes reflexiones para el análisis de la primera parte del poema de Federico García Lorca *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: "La Cogida y la Muerte"*, partirán de los planteamientos dados por Jean Cohen en sus textos *Estructura del Lenguaje Poético* y *El Lenguaje de la Poesía*.

El primer texto está orientado a establecer cuáles son los elementos inmanentes del poema que deben tenerse en cuenta para acercarse a él, esto es, elementos de versificación (si los hay) y elementos de desviación semántica, que el propio Cohen plantea como soportes del ser inmanentista del lenguaje poético y el segundo texto "El lenguaje de la

* Candidata al Magister del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Profesora de Literatura y Lingüística en la Universidad del Quindío.

poesía" es una reflexión acerca de la teoría sustancialista, la cual consiste en considerar cómo el poema nos remite a un mundo extralingüístico que puede ser poético en sí mismo y lógicamente esto implica alejarnos del pensamiento aquel que nos ha colocado una barrera entre lo objetivo y lo subjetivo. Hablar de la teoría sustancialista es observar al sujeto cargado de la poeticidad del objeto y al objeto cargado de la poeticidad de sujetos especialmente aptos para captar la expresividad de las cosas.

Uno de los poemas de carácter funeral más logrado de todas las épocas, en opinión de la mayoría de críticos de García Lorca es el titulado *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Escrito en 1936, es el poema representativo de esta generación y en opinión de Cernuda, quizá la mejor obra de García Lorca, porque es ya una obra de su madurez.

A manera de sinfonía, este poema conmovedor se desenvuelve en cuatro movimientos o partes, de distinto ritmo pero con el mismo eje de tonalidad, expresión de una emoción con contenido elegíaco.

Sólo trabajaremos la primera parte de la sinfonía: "La Cogida y la Muerte", que es en términos generales, la cita del protagonista —el torero— con la muerte y la cita también, de los elementos cósmicos que acuden a presenciar el hecho funesto.

Entremos de lleno en el análisis de este primer movimiento. Tiene 52 versos, de los cuales 22 presentan y desarrollan la temática de la cogida y muerte del torero y los otros 30, repiten, con ligeras variaciones: "A las cinco de la tarde".

Trataremos de analizar algunos de estos versos, observando la figura retórica que ellos portan y construyendo una especie de campo semántico de los lexemas de cada verso, en donde vemos, hay una desviación, entendiéndolo por desviación una violación del código usual de la prosa. A este respecto Cohen afirma, igual que Valéry, que:

*"No hay sentido, no hay idea que no sea
producto de una figura observable"¹.*

Estos campos semánticos, de pronto, no son muy convencionales, pero esenciales para el análisis que nos proponemos mostrar en cada verso, una figura retórica, que, según la terminología de Cohen, presenta dos tiempos: una *desviación* (de ahí el análisis de los componentes internos de algunos lexemas), y una *Metáfora* o "connotación afectiva" o "sentido afectivo" y en donde podemos encontrar la relación con otros códigos que pueden ser históricos, geográficos, mitológicos, psicológicos, rituales, etc.

Cada verso entonces, puede ser leído a nivel de la denotación, pero lo fundamental es lo que connota. Esa connotación es la respuesta afectiva. Está expresando lo que el poeta sintió frente al hecho. De allí que Cohen distinga dos tipos de sentido; uno, conceptual o noético, los hechos, y el otro afectivo o patético, "la impresión".

La frase de Mallarmé de "pintar, no la cosa sino el efecto que ella produce"², es válida para este gran poema. Hay un fragmento específico de la vida mostrado allí: terror, tristeza, espanto frente a un acontecimiento que se desarrolla ante nuestros ojos. El poeta ha captado un instante del "espectáculo del mundo" y nos lo hace vivir.

De los 22 versos donde se desarrolla la idea directriz del poema, sólo el primero tiene como sujeto una persona: "un niño"; el resto es ejecutado por objetos o por seres inanimados que van creando el clima: una espuesta de cal, el viento, el óxido, las campanas, un ataúd y cuando hay otros seres animados, son animales como la paloma, el leopardo, el toro y nunca vemos configurado, plenamente, al torero. Tenemos, pues, "el espectáculo del mundo" del toro.

Examinemos el primer verso:

"Un niño trajo la blanca sábana"

Primero que todo habrá que decir que el adjetivo "blanca" antepuesto al sustantivo "sábana" está adquiriendo un valor genérico. La anteposición del adjetivo con respecto al sustantivo es una forma de desviación con respecto al código normal del Español. El lexema "blanca", relativo al color de la sábana, no nos remite sólo al color, o nos remite, de entrada, en una primera fase, porque la otra fase es cuando se convierte en el significante de un segundo significado, pero de naturaleza emocional. Se da la sustitución del sentido denotativo referido a color, por otro sentido.

La pregunta salta a la mente. ¿Cuál es la imagen afectiva del adjetivo "blanca" en "blanca sábana"? Con este verso —pensamos— comienza a crearse una atmósfera específica, además de empezar a aparecer este color, a través de todo el poema, pero no, abiertamente, sino de una forma metamorfoseada; veámoslo: *Cal*, en "espuesta de cal ya prevenida"; *algodones* en "El viento se llevó los algodones"; *Cristal* y *níquel* tienen también el sema relativo al color blanco en el verso "y el óxido sembró cristal y níquel"; *paloma* en "ya luchan la paloma y el leopardo"; *nieve* en el verso "Cuando el sudor de nieve fue llegando"; *huevo* en "la muerte puso huevos en la herida"; *Huesos* en "Huesos y flautas suenan en su oído" y es importante también, retener el sema de color blanco en el campo semántico de la palabra *lirio* en el verso "Trompa de lirio por las verdes ingles".

Nuestro planteamiento es que los elementos que aluden al color blanco en el poema, son los que tienen la carga emotiva fundamental, sustentadora del significado de naturaleza emocional.

Pero volvamos al problema de la desviación principio básico de la teoría inmanen-tista y examinemos algunos versos del poema, donde se presentan mayores desviaciones, aun cuando, en todos los versos, encontramos algún tipo de transgresión lingüística:

<p>"y A1</p>	<p>el óxido + Determinado <input type="checkbox"/> Especie - Plural - Humano</p>	<p>P sembró → Sembrar + Pasado</p>	<p>cristal <input type="checkbox"/> Especie - Plural - Humano Incoloro Transparente</p>	<p>y níquel <input type="checkbox"/> Especie Metal - Plural - Humano Color blanco</p>	<p>A2</p>
------------------	--	--	---	---	-----------

Examinemos la oración predicativa que podría ejemplificarse de la siguiente manera:

A1 corresponde a "el óxido"; P corresponde a "Sembró" y A2 corresponde a "cristal y níquel".

De acuerdo con el análisis de los diferentes campos semánticos, *sembrar* es un verbo que depende de + Humano. Esto quiere decir que si sembrar se da en un predicado, entonces + humano, se debe dar en el sujeto de la predicación.

Deducimos, de allí que en este verso analizado hay una violación de una regla semántica del código usual de la lengua. La violación reside en la coaparición en A1 del rasgo-humano (dependiente de la especie óxido) y a la vez aparece el rasgo + humano (dependiente contextualmente de → sembrar, en el predicado) pero a un nivel connotativo.

La figura retórica empleada es *la personificación*, pues el óxido está teniendo una cualidad u oficio propia de las personas, como es la de sembrar y además, sembrar cosas, que no se siembran normalmente. Deducimos de esa argumentación que hay desviación entre el sujeto y el verbo y entre el verbo y los objetos.

En el verso:

"Cuando la plaza se cubrió de yodo".

Observamos que el poeta, en lugar de utilizar la palabra sangre, la evita y utiliza para eso, el lexema "yodo". Hay un *proceso metonímico*, pues se está designando un objeto, con el nombre de otro distinto: yodo por sangre; pero a la vez, en un nivel connotativo, se está reemplazando esos elementos por un desgarramiento interior o por violencia, en sentido global.

En el verso:

	" La muerte	puso	huevos	en la herida
A1	+ determinado + sustantivo Abstracto - Plural Modalidad	→ Poner + Pasado	<input type="checkbox"/> Especie + Plural Color blanco	

Hay violación de una regla semántica perteneciente a la lengua "Standard" y está dada, por la aparición en A1 de un rasgo que en su esencia no puede tener este concepto. Hay desviación entre el sujeto "la muerte" y el verbo con su objeto "puso huevos" y además el circunstancial de lugar es "inconsecuente" con el verbo y el sujeto. La figura utilizada es la personificación y además aparece como *fuerza modal*, fuerza que actúa, desde el punto de vista de la cultura africana.

Lo denotativo desaparece para dar cabida al sentido connotativo que es el estrictamente poético; es decir, surge el significado emocional. Al respecto dice Cohen:

*"La poesía... ha de romper el lazo original entre el significante y la noción para reemplazarlo por la emoción. Ha de bloquear el viejo código para hacer posible el funcionamiento del nuevo"*³.

Continuando con el análisis inmanentista podemos decir que todos los versos de esta primera parte corresponden a una forma de endecasílabo, no rimados, que alternan con el estribillo octosilábico repetitivo "a las cinco de la tarde", que va creando cierto ambiente rítmico, que puede traducirse a nivel de un sentir organizado dentro de la tónica dominante de lo elegíaco. O sea que el *ritmo* tiene también una significación semántica y es la de ir creando la atmósfera de muerte.

La sucesión de endecasílabos no rimados alternados con el estribillo octosilábico insistente, son un medio eficaz para comunicar ese estado de desolación en que queda sumido el poeta y todos los asistentes a la plaza fatídica, en el marco de la tragedia. El estribillo, entonces, envuelve la idea de noticia y llamamiento al mismo tiempo.

Estos treinta versos repetitivos del poema son una reiteración que al comienzo parece monótona, pero que al final tiene su efecto. Es como una letanía y el poema se cierra en esta primera parte con tres endecasílabos muy insistentes:

*"Ay, ¡qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!⁴
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!"⁵*

Nos asalta inmediatamente la pregunta, ¿por qué esos versos repetitivos —treinta— que en conjunto suman más que los que desarrollan la temática propiamente dicha?

La respuesta sólo la podemos intuir por el lado de la fenomenología, ya que una de las variables fenomenológicas, ligada al sentido "patético" o poético, se denomina "intensidad"⁶. O sea, un mismo término o juego de términos, puede conservar aparentemente el mismo contenido, pero nos hace cambiar intensivamente. La repetición nos va sugiriendo un aumento de intensidad. Un término repetido es mucho más fuerte y de mayor poder evocador.

También en la repetición, nos dice Cohen, hay *desviación por redundancia* y en contraposición al lenguaje corriente que no admite la reiteración de unidades semánticas y si se da, nos dice Julia Kristeva, en su libro "Semiótica":

*"La repetición de una unidad semántica cambia a la naturaleza del mensaje y contiene un efecto de agramaticalidad molesto (pero, en todo caso, la unidad repetida no añade un sentido suplementario al enunciado), no ocurre lo mismo en el lenguaje poético. En él, la unidad repetida ya no es la misma, de manera que se puede sostener que, una vez repetida, ya es otra"*⁷.

Esta repetición, pues, del verso "A las cinco de la tarde", sería un "tropo de intensidad" que, según la fenomenología, no estaría informando, sino *expresando*. La repetición se encuadraría dentro de un lenguaje de la emoción; es como un redoble de campanas fúnebres. La repetición nos lleva a pensar en algo "sentido" y que en nuestro caso, es un dolor intenso.

El autor no nos quiere mostrar o dar a conocer, solamente, el hecho de la muerte del torero, sino que ha querido hacérselo vivir. Pero además, este esquema repetitivo nos remonta a un código ritual: las repeticiones rígidas tienen que ver con los llamamientos colectivos que se hacen para una convocación ritual. Es un llamado a todo el mundo, tanto a los seres animados como a las cosas de la naturaleza para que vengán a participar de una ceremonia colectiva que se ha comenzado a realizar "a las cinco de la tarde".

Plantea Cohen que:

"Para escribir un poema no basta con violar el código, sino que es necesario el segundo tiempo, o sea que la poesía destruye para construir"⁷.

Es, a partir de estas observaciones, que quisiéramos plantear algunos criterios, partiendo de esa primera fase lineal ya analizada: de los 22 versos que desarrollan una idea temática, en doce versos encontramos semas constitutivos de algunas palabras que aluden al color blanco —como ya se mencionó— éstas son: cal, algodones, cristal y níquel, paloma, humo, nieve, huevos, huesos, lirio, ventanas. Podríamos plantearlas, todas ellas como "hipónimos" de blanco. Estas relaciones de hiponimia, aquí en el poema, no se limitan sólo a la palabra, sino que muchas veces es la palabra inserta en el sintagma la que le da el rasgo mínimo componencial significativo de blanco.

Deducimos entonces, que hay una utilización de colores fríos y opacos o neutros; el blanco es uno de ellos y a pesar de estamos haciendo vivir una atmósfera de muerte, de sangre; sin embargo, García Lorca no utiliza colores fuertes para reaccionar ante lo horrible.

El otro aspecto de color que queremos resaltar es que, a pesar que el hecho narrado tiene que ver con la sangre, sin embargo no utiliza casi elementos rojos, que es la relación asociativa natural, más común, para hablar de sangre y violencia. Sólo utiliza los lexemas, leopardo, arsénico y yodo como hipónimos de rojo, que en contraste con el campo de blanco, es mínimo.

A partir de estas asociaciones, podríamos preguntarnos si en este poema, al utilizar —el poeta— los términos que tienen que ver con el campo semántico de blanco, ¿se le estará quitando el sentido trágico que tiene la muerte para nuestra cultura? ¿O más bien está matizando el horror del hecho? ¿O que esta clase de toreros, de hombres, no mueren? Y esto porque en la cuarta parte del poema, nos dice Lorca:

"Tardará mucho en nacer, si es que nace, un andaluz tan claro, tan rico de aventuras"⁸

Pero además se podría hablar de un gran logro poético por parte de García Lorca, en el sentido en que "no se conoce casi ningún ejemplo en que la muerte esté simbolizada por el color"⁹.

Como una conclusión, queremos decir que el poeta ha traducido en palabras, no el hecho en sí sino la atmósfera desde su propio yo. Es su impresión frente al espectáculo aterrador de la muerte. Y el solo hecho que lo expresado en palabras sea la "impresión" frente a ... nos está ubicando en el "patema", o sea, en la poeticidad propiamente dicha (para la fenomenología) y de hecho, nos estamos moviendo en el segundo nivel de la figura, en la metáfora y en donde se expresa una idea con el signo de otra; es decir, que esta segunda fase ha sido originada a partir de esas transgresiones lingüísticas aparentemente "ilógicas" para el lenguaje noético o conceptual.

El poeta en últimas, está mostrando algo, pero desde su conciencia y es por eso que le va dando valores diferentes a los lexemas utilizados o a la combinación de ellos. Ha mostrado un suceso, pero un suceso-emoción-tristeza, como un todo, como un ente en sí mismo, sin desligarlo. Aun cuando pueda ser descompuesto en partes constitutivas, que podrían denominarse "valores-emociones" y que en el poema analizado serían: la tristeza, lo absurdo de una muerte, la angustia, el dolor, etc.

Pensamos que en este poema, más que palabras hay sensaciones, un efecto, una experiencia más que la pintura misma del hecho.

En fin, toda esta primera parte del poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es presagio, luego la cogida y la agonía hasta el final, pero la muerte es tácita, se insinúa en el silencio, en ese silencio pasmoso que se apodera de todo el final de esta escena.

La técnica del poeta ha consistido en este caso, en registrar las circunstancias, mas no el suceso principal. No dice nunca que el torero murió, sino que da un rodeo en torno al suceso. La muerte va emergiendo progresivamente de la primera a la última parte.

NOTAS

1. Cohen, 1970, p. 85.
Cohen. *Estructura del Lenguaje Poético*. p. 85.
2. Mallarmé, 1945, pág. 365.
Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, p. 365.
3. Cohen. *El Lenguaje de la Poesía*. 1982, p. 180.
4. García Lorca. *Antología Poética*, p. 168.
5. García Lorca, 1936, p. 168.
6. Cohen. *el Lenguaje de la Poesía*. 1982, p. 209.
7. Cohen. *Estructura del Lenguaje Poético*. 1970, p. 140.
8. Lorca, 1936, p. 177.
9. Cohen. *El Lenguaje de la Poesía*. 1982, p. 149.

BIBLIOGRAFIA

COHEN, Jean. *Estructura del Lenguaje Poético*. Madrid, Gredos, 1978.

COHEN, Jean. *El Lenguaje de la Poesía*. Madrid, Gredos, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1*. Caracas, Fundamentos, 1978.

GARCIA LORCA, Federico. *Antología Poética*. Madrid, Aguilar, 1977.

MALLARME, *Oeuvres Complètes*, París, Pléiade, 1945.