

*La presencia de la muerte en un poema
de Federico García Lorca*

por

Jaime Gómez R.

La muerte, presente no sólo en el último instante vital del ser, sino a lo largo de su existencia entera, es uno de los temas que obsesiona a F. García Lorca. Tomando diferentes modos de aparecer, ronda en toda la creación poética del vate granadino. Hemos elegido un poema de su primer libro de versos (1921), para señalar allí la preocupación inicial del poeta, por esa fuerza destructora y aniquilante de la muerte, tema que desarrollará detenidamente en sus libros posteriores, especialmente en "Romancero Gitano", "Poeta en Nueva York" y "Diván del Tamarit".

OTRO SUEÑO

*¡Una golondrina vuela
hacia muy lejos...!*

*Hay floraciones de rocío
sobre mi sueño,
y mi corazón da vueltas
lleno de tedio,
como un tío vivo en que Muerte
pasea a sus hijuelas.
¡Quisiera en estos árboles
atar al tiempo
con un cable de noche negra,
y pintar luego
con mi sangre las riberas
pálidas de mis recuerdos!
¡Cuántos hijos tiene la muerte!*

*¡Todos están en mi pecho!
¡Una golondrina viene
de muy lejos!*

En un acercamiento primero al poema distinguimos tres instancias constituyentes, tanto en el modo de distribución de los versos (1ª, 2ª, 3ª estrofas), como en el nivel de contenido, que incide en sus límites con la estructura formal del poema. Así, los dos primeros versos, que conforman la estrofa inicial, sirven de "introducción", preparando al lector a la captación del nudo central del poema. En esta instancia el yo se vale, para dar a conocer un estado de ánimo, de elementos que están fuera de él mismo. En la segunda unidad, en cambio, el hablante se sumerge en su intimidad y encuentra allí las imágenes que le sirven de expresión. La voz emplea un lenguaje hermético, imágenes que adquieren carácter onírico, visiones confusas y diluidas. En este momento se ha dado un cambio en la persona gramatical (de 3ª a 1ª persona), que coincide con el aumento del temple dramático y la explicitación del conflicto que a la voz le interesa exponer en el texto. En la tercera unidad, el yo retorna al mundo exterior, haciendo coincidir la imagen con la primera estrofa. El poema se cierra y el mundo poetizado queda circunscrito en un círculo.

*¡Una golondrina vuela ¡ hacia muy lejos...!
(vs. 1-2).*

Al iniciar el poema, la voz dice algo acerca de un sujeto que se encuentra fuera de él. Alguien que parte "hacia muy lejos". La partida significa necesariamente pérdida y por eso, el temple expuesto corresponde a un estado de tristeza. La distancia entre voz y objeto, establece no obstante, la suficiente libertad en el yo, que no dramatiza. Se crea una atmósfera introductoria. La voz lo acepta así. Aparentemente no está comprometido con la pérdida o alejamiento de la golondrina.

Las golondrinas "aves migratorias que tradicionalmente son alegoría de la primavera"¹ buscan climas cálidos. Llegan en la primavera y se van con las lluvias del otoño. En este sentido, "la golondrina", ligada a la luz, el sol, las estaciones de la germinación y el fruto, al irse anuncian el frío, el invierno. Y por eso, la imagen posee carácter premonitorio. La oscuridad viene en la segunda estrofa, donde el drama se explicita y el yo muestra la ruptura interior.

¹"Diccionario de Símbolos Tradicionales". J. Eduardo Cirlot. Luis Miracle, Ed., Barcelona, 1958 (p. 215).

*Hay floraciones de rocío
sobre mi sueño,
y mi corazón da vueltas
lleno de tedio,
como un tío vivo en que la Muerte
pasea a sus hijuelos.*
(vs. 3-8)

La voz se vuelca hacia el mundo interior. Las imágenes surgen como resultado del encuentro entre la voz poética y la propia intimidad. El verbo es impersonal (*Hay...*) al enumerar aquello que se descubre, como algo ajeno a la voz que expresa. El rocío, empleado en otras obras de García Lorca con carácter negativo², aquí aparece ‘pesando’ sobre el sueño. Es evidente la oposición que se establece: Sueño, representación del alma, entidad etérea, transparente, inalcanzable; mientras rocío, lo húmedo, lo que pesa y dobla el sueño, lo que se opone al vuelo, a la transparencia.

“Floraciones”, está referido a un aspecto cuantitativo, que repercute en la cualidad negativa de la imagen.

En la imagen siguiente (vs. 5-8) se representa el círculo que establece la vida, en el girar continuo de la sangre, partiendo de su centro, el corazón. Se compara este circuito con un “tiovivo”³ donde se señala el sinsentido de la vida y la trayectoria circular, sin libertad ninguna, adscrito el camino a una ruta invariable. La existencia se da como una mascarada, como una apariencia de ser, así como la cabal-

²Acto segundo, primer cuadro en *Bodas de sangre* (O. Completas, p. 1218) Una criada, muchachas, mozos y convidados llaman a la Novia con locuciones que esconden claro sentimiento trágico:

CONVIDADO: *Baja morenita,
que llueve rocío en la mañana fría.*

En el poema *Prólogo*, de “Libros de Poemas”, O. Completas, p. 243:

*Y oiré una tarde ciega
mi ¡Enrique!, ¡Enrique!,
lírico,
mientras todos mis sueños
se llenan de rocío.*

En *Manantial*, del mismo libro: p. 275.

*Al levantar mis brazos gigantescos
frente al azul, estaba
lleno de niebla espesa, de rocío
y de luz marchitada.*

³Carrousel con caballitos que giran, dando la sensación de cabalgar, mediante un sistema mecánico.

gata del tiovivo, escondida detrás de cartón piedra y hierros que accionan el movimiento.

El temple, muestra el tedio del hablante. La Muerte, jugando en el corazón con sus hijuelos. La Muerte se hace presente en el yo, a través de sus hijuelos, que sin ser la gran Muerte, con mayúsculas, aniquiladora del ser, envenenan la vida y la determinan con su presencia. A esta "pequeña muerte"⁴ que se deja ver en la degradación de la vida, el yo opondrá la Muerte, total, fin de la existencia, como un modo de liberación y búsqueda de un sentido de la vida.

El hablante, pues, aparece cogido en este juego de la Muerte, prestando su vida (corazón en circuito), para pasar a ser un juguete, es decir, otro modo de apariencia, de falsedad, en manos de la Muerte, que nunca desaparece.

Llama la atención el empleo de "hijuelos" por "hijos" de la muerte, ya que el término implica desprecio, familiaridad, ternura, y no obstante la situación dramática no supone ninguna de estas alternativas. Es posible pensar que el empleo de "hijuelos" lleva una carga de ironía, como un modo de defensa contra lo trágico. Al ridiculizar la tragedia, se intenta destruirla o minimizarla. El mismo recurso puede anotarse en "tiovivo"⁵.

En las imágenes siguientes, la voz poética abandona la actitud enunciativa, anulando la distancia entre el yo y el objeto.

*¡Quisiera en estos árboles
atar al tiempo*

⁴Ver "pequeña muerte" en "El tema de la Muerte en *Alturas de Machu Pichu*, de Mario Rodríguez F., *Anales de la U. de Chile*, N° 131, 1964 (pp. 33-35).

⁵*Carrousel* (por "tiovivo") es un galicismo corriente en Chile y usado en todos los niveles de lenguaje, desde el popular al culto.

En el país de origen de García Lorca se usa "carrousel" escasamente y sólo a nivel literario. En cambio, se usa "tiovivo" o "caballitos".

García Lorca opta por "tiovivo". Machado en "Varia" N° xcix, de *Obras Completas*, Losada, Bs. As., 1964, prefiere *caballitos*, cuando hace una tierna evocación infantil:

*Pegasos, lindos pegasos,
caballitos de madera*

*Yo conocí, siendo niño,
la alegría de dar vueltas
sobre un corcel colorado
en una noche de fiesta... etc.*

Como es obvio que García Lorca conocía a Machado y aún se lo sabía de memoria, la preferencia por *tiovivo* entraña ironía, desgarrar: el cartón, la madera, que falsifican la carne, el subir y bajar mecánico. El contraste con el *caballitos infantil* (y en diminutivo, afectivo) es evidente.

*con un cable de noche negra,
y pintar luego
con mi sangre las riberas
pálidas de mis recuerdos!*
(vs. 9-14)

Los árboles y la voz ocupan el mismo espacio. Pero el adjetivo demostrativo empleado, además de indicar la cercanía del objeto, supone el previo conocimiento de los árboles. No se trata pues de "unos árboles, o "los árboles", sino de ciertos árboles, ya conocidos, y que la voz poética ha mostrado en las imágenes anteriores.

Volvamos, pues, a la imagen del corazón, girando como un tiovivo y fijemos nuestra atención en el surco que la sangre recorre. La imagen que nos devuelven las "ramificaciones" sanguíneas dan la clave de los árboles aludidos. Estas son las "ramas" de "estos árboles", adonde el hablante "quisiera atar un cable de noche negra".

Tiempo y existencia son una misma cosa. El hombre nace cuando "cae" en el tiempo (el suyo) y muere cuando este tiempo se detiene, para "recaer" en la nada, o en lo "atemporal", tal vez. Pero es claro que en el morir cesa el girar del tiovivo interior y el ser se sume en la noche verdadera. La noche (que posee connotaciones de aparente muerte, en cuanto en ella se diluyen los objetos, el hombre pierde —en parte— su visibilidad y le cuesta orientarse, avanzar), con el adjetivo "negra" se transforma en muerte verdadera y el hombre debe detenerse por completo. En "lo negro" no hay imágenes, no existe orientación, no puede darse la vida.

Así, el deseo del yo (frustrado, en: *Quisiera*) alude al hecho de oponerse a la muerte pequeña, al decaimiento cotidiano, al tedio, con la Muerte total, aniquiladora de la existencia. Este sería, para el hablante, una manera de alcanzar lo heroico, quebrando el curso obligado del "tiovivo". La sangre saldría de su curso, y rompería el juego de la Muerte. *Y pintar luego con mi sangre las riberas pálidas de mis recuerdos* (vs. 12 y ss.). Antes, encausada en el círculo, ahora libre y colorida, capaz de teñir la vida "pálida", el pasado diluido en el sentimiento de ser.

Al tomar conciencia del dolor y la impotencia, el yo no emplea ahora la ironía. La expresión se ha vuelto grave: Ya no son "hijuelos", sino "hijos".

*¿Cuántos hijos tiene la Muerte?
¡Todos están en mi pecho!*
(vs. 15-16)

La intención principal de la voz, tanto en la pregunta como en la respuesta es la calificación de lo trágico. El yo asume su realidad. La

imagen heroica del quiebre violento de la vida, se aleja y el "tíovivo" vuelve a su movimiento normal. Hay un retorno a la situación antes descrita. La muerte y sus hijos jugando en la interioridad del hablante. La vida, como un permanente dolor, impuesto por la conciencia de la Muerte, la esclavitud, el sinsentido.

En la última imagen, se cerrará el círculo adentro del cual la voz lírica se mueve, al igual que la sangre, al igual que la naturaleza:

*¡Una golondrina viene
de muy lejos!*

(vs. 17-18)

El yo abandona el temple angustiado para dar paso al tedio. La misma golondrina que en el comienzo del poema "vuela hacia muy lejos" es la que "viene de muy lejos". El ciclo rítmico de las estaciones del año, representado en el "ir", en el "venir" de la golondrina, sintetiza el drama. El morir y el renacer, el desaparecer y aparecer de las cosas, marca el paso cansado de la existencia. El hablante, señalando la similitud de destino que lo confunde con los otros seres del cosmos, vuelve a lo exterior, asumiendo aquello de donde no puede evadirse.

La vida es presentada como un ir y venir constante hacia la nada. Siempre lo mismo, una apariencia, un falso cabalgar⁶ donde juega la Muerte su partida.

*Universidad Católica de Chile
Sede Temuco*

⁶Es notable que esta misma proposición acerca de la existencia entrega Neruda en *Residencia en la Tierra* (el ser para la nada) y que el Poema inicial de la *Primera Residencia* se titule *Galope Muerto*. Con contenidos diferentes, el poema de Neruda señala la oposición vida-muerte que determina el existir, pero en definitiva, ambos extremos convergen en el diástole-sístole que impulsa el falso cabalgar, en el poema de García Lorca. Hay estrecha relación de la proposición Loricana con el poema *Sólo la Muerte*, en donde se muestra a la Muerte *vestida de almirante*, que determina el pasar del hombre por la vida y que finalmente lo derrota, siempre, al final del juego.