

7

La «comprensión» de la poesía: un texto surrealista

Por Clara EUGENIA LAZARO y Javier MARTIN BARRIOS (*)

El profesor de Lengua y Literatura españolas, creemos, tiene ante sí una apasionante y difícil tarea que resumiremos en tres puntos:

1. Formar al alumno para que hable bien, lea bien y escriba bien la lengua española.
2. Darle acceso por el estudio de la Gramática, a una posesión más consciente de la lengua que habla espontáneamente, y desarrollar así en él la aptitud para el análisis y el razonamiento.
3. Hacerle conocer y amar las más grandes y las más bellas obras del patrimonio literario nacional.

En nuestro trabajo nos referimos únicamente al punto que figura en último lugar. Suponemos que nadie estará en desacuerdo con nosotros cuando afirmamos que la Literatura se aprende leyendo. Nuestros alumnos han de leer en clase y en casa. ¿Qué sentido puede tener para un estudiante saberlo todo de Lorca, menos aquello por lo que Lorca es Lorca, es decir, sus obras? La *información* sobre Lorca puede darla un *Manual*, que reemplaza, casi siempre con ventaja, al profesor. Ahora bien, el profesor es irremplazable porque ha de operar sobre el estudio heterogéneo de una clase, constituida por escolares de distinta extracción social y cultural, predispuestos, en sentido positivo o negativo, para el amor a la Literatura por el ambiente de que proceden. Y es irremplazable también porque un texto rara vez será interpretado de igual forma por dos personas, ya que la interpretación es un hecho complejo que depende de la cultura de quien interpreta, de su gusto, de las cargas personales afectivas que relacionen con aquel pasaje, etcétera.

El manual es insustituible en todo aquello que pertenece al mundo del conocimiento estático. Allí están las biografías, las fechas, las obras, todo muy bien ordenado siempre al alcance de la mano, como una guía de teléfonos. ¿Por qué gastar tiempo en clase en parafrasearlo, comentarlo, o discutirlo? *Nuestra misión como profesores consiste en fortificar la inteligencia educando el espíritu crítico, afirmando el gusto...* Una buena explicación de un texto no puede consistir en una serie de compartimientos aislados e independientes unos de otros: gramatical, estilístico, histórico, etcétera. Todo opera sobre todo. El arte del profesor —por eso es un arte— consiste en hacer sentir en todo momento los nexos entre pensamiento y expresión y en combinar su «enfrentamiento» con el texto, conocimientos de la lengua, apreciación del estilo en prosa y en verso, sentimiento del arte... Pero, la realidad es que nos encontramos ante un penoso hecho que constatamos todos los días: los alumnos apenas entienden la lengua de la Literatura, sobre todo la lengua de la poesía.

Como es bien sabido, «esta incompreensión» obedece a que la lengua literaria es distinta de la que utilizamos normalmente cuando nos comunicamos unos con otros, esto es, la Literatura es una forma especial de comunicación.

Detengámonos brevemente para ampliar lo que acabamos de decir. Fijémonos en que si adoptamos el punto de vista del emisor, podemos apreciar ya rasgos diferenciales con respecto al emisor de un acto normal de comunicación; veamos algunos de ellos. En primer lugar, recibe el nombre de *autor*. Además, normalmente, está distante del destinatario del mensaje, el cual no puede entablar diálogo con él. Los receptores de su mensaje le son desconocidos, muchos nacerán cuando él ya haya muerto. Otro rasgo importante que se refiere al autor es que escribe su obra sin estar motivado por necesidades prácticas inmediatas.

El receptor literario posee también características peculiares. No lee movido por intereses inmediatamente prácticos (no creemos que el buscar distracción, placer, ilustración, etcétera lo sean). Como ya hemos mencionado anteriormente, no puede dialogar con el autor. Lo único que comparte con él es la obra literaria, y ante esta, puede asentir o disentir, pero en modo alguno puede influir sobre ella. Cada receptor es miembro de lo que llamamos el receptor universal (los destinatarios de la obra literaria) y también recibe un nombre especial: *lector*. Nos interesa destacar que en la relación autor-lector es precisamente el lector el que lleva la iniciativa, esto es, es el lector quien decide si va a haber, o no, comunicación literaria, es él quien decide si va, o no, a leer.

Hemos mencionado ya dos veces que el autor y el lector, salvo contadísimas excepciones, no pueden dialogar; dicho de otro modo, no comparten el mismo contexto, ¿cómo, entonces, podemos afirmar que la Literatura es un acto de comunicación? Lo hacemos porque la obra literaria es portadora de toda su significación, y portadora también de su propio contexto. El lector debe tener acceso a la obra para que sea posible lo que varios autores han llamado *situación de lectura*, en la cual, han de conseguir la comprensión. Esta situación de lectura nunca será perfecta, o bien porque el lector esperaba más de la obra y ésta le defrauda, o bien porque el lector no posee los medios necesarios (falta de vocabulario, desconocimiento de la situación histórica, etcétera) para la perfecta comprensión del texto. Este es el caso más frecuente. De lo expuesto podemos deducir que la situación de lectura es distinta para cada lector ya que depende de sus circunstancias individuales, psicológicas, sociales, políticas, culturales, etcétera. El lector, además de descifrar el texto con la ayuda de su conocimiento sobre el idioma, debe aprender la lengua personal del autor.

Hablemos, por fin, aunque muy someramente, del mensaje mismo. El primer rasgo que queremos destacar es que la lengua de la Literatura está destinada a ser transmitida en sus propios términos. Cada vez que queramos reproducir una obra literaria o un fragmento, deberemos hacerlo inclu-

(*) Profesores Agregados de Lengua y Literatura en el Instituto de Bachillerato «Cardenal Herrera Oria».

yendo todos y cada uno de los términos que el autor empleó, y sólo aquellos. Esta importante característica del lenguaje literario es compartida por otros tipos de lenguaje que no son artísticos; por ejemplo, el eslogan publicitario, el refrán, la inscripción, etcétera. Esta lengua, destinada a ser reproducida en sus propios términos, exige, obviamente, unas propiedades del lenguaje que utiliza, muy distintas de las que requiere la lengua que utilizamos en los actos de comunicación normal. Una de estas propiedades es que no acata las reglas gramaticales y, además, en muchos casos, utiliza palabras y expresiones exclusivas que nunca se emplean fuera de ella. Lo que el autor desea es que el lector se fije no sólo en lo que dice sino en cómo lo dice; de ahí esas rupturas gramaticales y ese léxico sorprendente.

Otro rasgo fundamental de este tipo de lenguaje es que está totalmente estructurado, pensado y previsto antes de su composición. Esto implica que el autor debe conocer el final de su obra incluso antes de empezar a escribirla; de esta manera se ve obligado a elegir cómo va a ser el mensaje entre los tipos y géneros que la tradición literaria le ofrece. A menor espacio corresponde un mayor alejamiento de la gramática y del léxico ordinarios. Está claro que si un autor decide componer un soneto, sabe que no dispone más que de catorce versos endecasílabos para decir aquello que desea, luego la lengua que emplee ha de estar más calculada y constreñida que la que emplearía si decidiese escribir una novela, género en el cual no hay un número determinado de páginas. Este final, o cierre, previsto por el autor es un gran medida el responsable de las extraordinarias invenciones que encontramos en la lengua de la Literatura, sobre todo, en la lengua de la poesía, y también es responsable de muchos de los desajustes que se producen en lo que hemos llamado la situación de lectura.

Resumiendo, la Literatura es un conjunto de mensajes de carácter no inmediatamente práctico; cada uno de estos mensajes lo escribe un autor destinado a un receptor universal. Ese mensaje conlleva su propio contexto, lo cual quiere decir que cada lector debe crear una situación de lectura apropiada y, por último, como la obra literaria debe mantenerse inalterada y ser reproducida en sus propios términos, se cifra en un lenguaje especial que es distinto del lenguaje normal o estándar.

Con todo lo dicho anteriormente debemos llegar a la conclusión de que el papel del lector en este acto de comunicación es decisivo, no hay valor literario sin lector que lo aprecie como tal. Y es aquí donde está nuestro trabajo, el de los profesores de Literatura; debemos conseguir que nuestros alumnos sepan leer y también debemos ayudarles a que les guste leer.

De entre todos los ejercicios posibles para abordar el estudio de una obra literaria, creemos que es el comentario de textos el que más garantías ofrece para explicar satisfactoriamente el proceso creador de dicha obra y los rasgos específicos de la lengua de su autor. Este ejercicio se aplica, como es bien conocido, a textos en prosa y en verso. Por nuestra experiencia personal de lectores, y también de profesores, sabemos que la lectura y comprensión de la poesía es, generalmente, superior en dificultad a la de la prosa, precisamente en virtud de algo que ya hemos mencionado anteriormente: el cierre previsto por el autor, que es más próximo en un poema, hace que el poeta seleccione cada uno de los elementos que hace intervenir en su obra y le fuerza a crear imágenes y otros artificios que en numerosos casos tienen difícil interpretación.

Reservemos, pues, el resto de nuestro pequeño trabajo a hablar de la dificultad que la comprensión de la poesía, pues sólo a ella nos vamos a referir, entraña para nuestros alumnos, y de cómo creemos que la explicación de textos puede ayudar a que esa «incomprensión» vaya desapareciendo paulatinamente.

Por supuesto que no todos los poemas presentan el mis-

mo grado de dificultad. En la historia de nuestra poesía encontramos dos grandes momentos:

- El primero es aquel en el que los poemas están dominados por la razón. Comprende toda la poesía anterior al simbolismo y al surrealismo.
- El otro abarca la poesía contemporánea a partir del simbolismo.

Nuestra experiencia como profesores de Literatura nos ha enseñado que los alumnos entienden mucho mejor los poemas que pertenecen al primer grupo, es decir, a la poesía elaborada por medio de la razón. Comprenden sin grandes dificultades textos nitidos de la Lirica popular, del Romancero y de la poesía renacentista, pero no por ello debemos dejar de trabajar con estos poemas.

Mayores dificultades encuentran en la poesía barroca la cual, aunque es elaborada por los poetas de una manera deliberada y consciente, presenta metáforas sumamente complicadas y una muy fuerte tendencia al oscurecimiento. Escogeremos textos de autores como Góngora y Quevedo, y con su estudio pretenderemos hacer ver que, aunque efectivamente hay dificultades de comprensión, estas son vencibles aplicando única y exclusivamente la capacidad de razonar. En ningún caso necesitaremos apelar a interpretaciones mágicas o alegóricas a las que tan propensos son los estudiantes (y nosotros cuando lo éramos) a la hora de enfrentarse con un texto que no comprenden. Debemos hacer hincapié en este tipo de ejercicios hasta que los alumnos lo dominen y así pierdan el miedo al lenguaje poético, y se acostumbren a la idea de que éste es comprensible sin necesidad de acudir a esas interpretaciones que hemos mencionado anteriormente. Para ello debemos elegir fragmentos cortos o poemas breves para que todo en ellos quede aclarado. Seguimos avanzando por nuestra historia de la Literatura y topamos con el Romanticismo. Precisamente es en este momento cuando la estética hasta entonces vigente entra en crisis. Esta estética exigía al artista que todo lo que dijera debía poder someterse a pruebas de verificabilidad racional. Los poetas en este momento consideran que la Literatura debe referirse a un mundo mágico y misterioso, que es precisamente donde se desenvuelve la vida del hombre, y, por tanto, ya no pueden emplear una lengua que pueda ser descifrada por medio de la razón. Ahora el lenguaje es intuitivo y simbólico y el idioma ya no está al servicio de razones. Esta tendencia se ve especialmente intensificada con el nacimiento de movimientos poéticos tales como el simbolismo, que introduce en nuestra Literatura Rubén Darío, y que cultivarán entre otros escritores el primer Juan Ramón Jiménez y el Machado anterior a *Soledades* de 1903.

El paso definitivo hacia el triunfo de la irracionalidad en poesía se da por medio del surrealismo. En estos poemas las palabras se unen unas a otras para conseguir sugerencias, muchas de ellas fugaces. En este tipo de lenguaje los poetas han roto completamente con las reglas gramaticales e incluso en ellos, muchas palabras adquieren significados diferentes de los que poseen habitualmente. Todo esto nos lleva a la conclusión de que esta poesía no puede ser explicada por vías racionales. Sin duda son estos poemas, los surrealistas, los que ofrecen mayor resistencia a cualquier lector y, por supuesto, a nuestros estudiantes de Bachillerato, y es también la que mayores dificultades nos ofrece a nosotros, los profesores, para que nuestros alumnos lleguen a «entenderla».

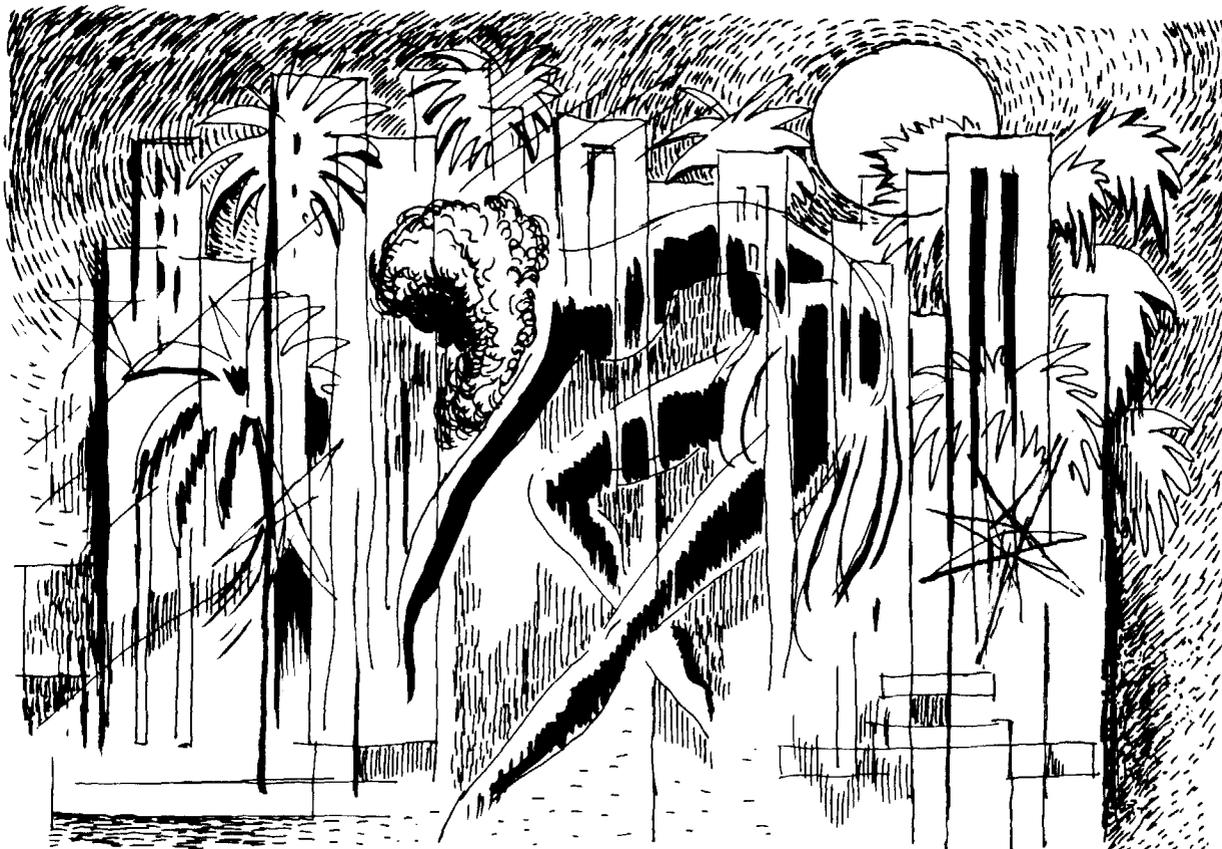
Debemos inculcar a nuestros estudiantes la necesidad de abandonar sus hábitos racionales en el momento de leer un texto surrealista. Y ello porque el autor ha prescindido de esos mismos hábitos a la hora de componer el poema, y lo ha hecho para romper con los condicionamientos que la razón, considerada por Freud "la carcelera del subconsciente", le impone.

De todas formas, la crítica ha señalado que nuestros

escritores no acataron el surrealismo tal y como les venía de Francia. Nunca adoptaron por completo el método de la escritura automática. En sus poemas podemos descubrir una "conciencia artística" que configura el texto como el resultado de una unidad de intención, por más que las imágenes provengan del campo de lo visionario. Partimos de este supuesto para probar que es perfectamente posible «comprender» los poemas surrealistas y aplicar para su estudio el comentario minucioso del texto. Veámoslo con un ejemplo.

El texto escogido para nuestro comentario es un poema

el pañuelo exacto de la despedida,
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa.
Aman el azul desierto,
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla.
Con la ciencia del tronco y del rastro
llenan de nervios luminosos la arcilla
y patinan lúbricos por agua y arenas
gustando la amarga frescura de su milenaria saliva.



de *Poeta en Nueva York* porque consideramos que se adaptaba a nuestras pretensiones pedagógicas. Se trata de *NORMA Y PARAISO DE LOS NEGROS*, una de las composiciones que Lorca dedica a los negros neoyorquinos y que figura, en la edición que nosotros hemos utilizado (1), junto a la *ODA AL REY DE HARLEM* e *IGLESIA ABANDONADA* (Balada de la Gran Guerra), bajo el epigrafe *LOS NEGROS* en la sección II del libro. Las citas que se hacen más adelante tanto de poemas, como del texto en prosa que los acompaña —perteneciente a la conferencia-recital que dio el autor en diciembre de 1932— siguen esta misma edición. He aquí el poema:

NORMA Y PARAISO DE LOS NEGROS

Odian la sombra del pájaro
sobre el pleamar de la blanca mejilla
y el conflicto de luz y viento
en el salón de la nieve fría.
Odian la flecha sin cuerpo,

Es por el azul crujiente,
azul sin un gusano ni una huella dormida,
donde los huevos de avestruz quedan eternos
y deambulan intactas las lluvias bailarinas.
Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.
Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madera de los caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas (2).

Tras la primera lectura surgen en nuestro ánimo dos impresiones contradictorias: por un lado, la confusión motivada por imágenes tan desbocadas; por otro, la certidumbre de que existe una arquitectura formal pensada y elaborada. La naturaleza de las imágenes nos permite afir-

(1) GARCIA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*. Barcelona, Ed. Lumen, 1976.

(2) *Ob. cit.*, págs. 18-19.

mar que estamos ante un poema claramente surrealista y, sin embargo, nos resistimos a aceptar que, en su composición, el poeta se haya abandonado a un automatismo psíquico absoluto. Parece darse, pues, esa "conciencia artística" de que hablábamos anteriormente. Pues bien, apoyándonos en el "entramado consciente" que recorre el poema, vamos a "re-leer" las imágenes de sus versos convencidos de que no importa tanto descubrirles un sentido lógico, como desvelar sensaciones y ahondar en los sentimientos que nos suscitan. Pasemos ya a la primera estrofa.

Parece claro que debemos atribuir este sentimiento de odio a los negros. Pero, ¿qué odian? Lo primero que llama la atención es el contraste lumínico entre «sombra» y «blanca mejilla», pues crea una imagen plástica relativamente precisa: una "mancha oscura" proyectada sobre una "superficie clara". Si bajo esta última podemos entrever personas de raza blanca en virtud de «blanca mejilla», seguramente bajo la «sombra» se hallan los propios negros. La imagen se completa aún con otro matiz: la «sombra» se nos presenta aislada en medio de una multitud de blancos rostros. Tras el juego de luces y sombras *presentimos* la existencia de seres humanos: los negros, que «odian» ser negros en un "mundo blanco".

Es este mundo, creemos, el aludido con la expresión «salón de la nieve fría» que provoca, a través de las connotaciones asociadas a blancura y frialdad, la sensación de ámbito desagradable e incluso hostil. Esta mención climática se hace especialmente significativa si tenemos en cuenta los versos que, al final del poema, evocan el origen africano de la raza negra. Y en este medio ambiente «odian el conflicto de luz y viento»: la aversión por la luz, por lo blanco, con que Lorca va perfilando la "actitud estética" de los negros, parece, en este caso concreto ligada a la íntima frustración — "conflicto" — de descubrirse — "a la luz del día" — negros en un entorno *ajeno*, de prodominio blanco.

Con la segunda estrofa nos adentramos en una caracterización de "ese mundo blanco" a que hacía referencia la primera. En este sentido cabe señalar nuevas notas cromáticas — «gramíneo», «rosa» — pertenecientes a una gama de colores pálidos, claros, que apuntan hacia los concidados sajones de los negros. A ellos atribuye el poeta esa «sonrisa» sometida al imperio de «la aguja» — "rigidez y medida" — que imaginamos, por tanto, muy poco espontánea y sincera. Así cabe interpretar también el verso sexto, donde la presumible emoción que acompaña toda despedida está expresada con un «pañuelo exacto» que sugiere el control del sentimiento o su total ausencia, bajo un gesto convertido, entonces, en un mero formalismo. Se trata, pues, de "maneras y gestos" propios de los blancos, cuyo denominador parece ser la "falta de naturalidad" en sus actitudes. Y es precisamente esta impresión la que nos abre el camino para abordar el quinto verso que, de entrada, nos parecía incomprensible. Pero ahora si a «la flecha sin cuerpo» la consideramos un signo más de la civilización blanca, y si nos agogemos al aspecto sexual — "lúbrico" — lo llama Lorca — bien patente en el poema, podremos ver en esa «flecha» que no se realiza, "frustrada", una alusión a la erótica desnaturalizada del blanco con una acusación implícita — por parte del autor — a su civilización, que ha adulterado vetas esenciales de la personalidad humana en su progresivo distanciamiento del mundo natural.

Lo natural es lo que se nos muestra en la estrofa siguiente a través de un "mundo" que, por contraste con el precedente, resulta amable, deseable.

La relevancia del «azul desierto», es decir, del cielo puro y limpio, en la creación del "mundo negro", queda de manifiesto si lo oponemos al cielo neoyorquino que Lorca denuncia en VUELTA DE PASEO cuyos primeros versos reproducimos por considerarlos muy ilustrativos:

«Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré caer mis cabellos (...)» (3).

Por otro lado, en los dos versos sobresalen, a nuestro modo de ver, los adjetivos «vacilantes» y «mentirosa», pues descubrimos en su capacidad de sugerencia rasgos contrapuestos a los señalados anteriormente para el adjetivo «exacto» y el sustantivo «aguja». En efecto, hemos de manifestar la cálida sensación de vida y el sentimiento de inocencia que nos comunican «las vacilantes expresiones bovinas», frente al hieratismo y la sequedad que percibíamos al leer la estrofa segunda; en cuanto a «la mentirosa luna de los polos», hay que subrayar cómo la poderosa imaginación de Lorca ha creado una imagen que sugiere "los límites imprecisos de las cosas", esas realidades esquivas que no son susceptibles de ser aprehendidas por ningún tipo de esquema. Esta luna no parece ajustarse a los moldes vitales en que los blancos vierten su existencia.

En el verso que cierra la estrofa no resulta difícil descubrir el mar, pero lo importante es destacar que aparece captado en el romper de las olas pues, con ello, se consigue expresar una especie de identificación entre sujeto y objeto del sentimiento. ¿De qué otra forma interpretar si no, «la danza curva»?; se nos ofrece la naturaleza desde la óptica del movimiento, del ritmo diríamos y, nos pocas veces, danza y ritmo han sido considerados rasgos paradigmáticos de la raza negra.

Creemos que el motivo de toda la estrofa siguiente, la cuarta, es la danza, el baile evocado como elemento esencial de la cultura negra. No es una coincidencia que estos versos ocupen el centro del poema. No obstante, dejaremos para más adelante precisiones sobre la estructura; de momento, proseguimos con nuestra "re-lectura".

Por las connotaciones asociadas a «del tronco y del rastro» — "contorsiones del baile" —, nos parece que la ciencia a que se refiere el poeta no es otra que "la ciencia del ritmo, de la danza". Y a la realización efectiva del baile apuntan los dos versos siguientes, donde Lorca nos presenta una imagen plástica de los bailarines negros: la tensión y el esfuerzo de los movimientos pronuncian los relieves de sus músculos — "nervios luminosos" — bajo la piel brillante, modificando la moldeable «arcilla» de su cuerpo. Para "re-leer" estos dos versos ha sido útil el comentario en prosa que acompaña a los poemas de *Poeta en Nueva York*. Se trata del fragmento siguiente: «Yo vi en un cabaret, Small Paradise, cuya masa de público danzante era negra, mojada y grumosa, como una caja de *huevas de caviar*, una bailarina desnuda que se agitaba *convulsamente* (...)» (4). Hemos subrayado las expresiones que resultaban especialmente significativas y consideramos que no necesita mayor comentario la pertinencia de la cita. A continuación, se nos ofrece una caracterización moral del baile y ello nos fuerza a acudir de nuevo al texto en prosa mencionado más arriba: «Lo que yo miraba, paseaba y soñaba era el gran barrio negro de Harlem, (...), donde *lo lúbrico* tiene un *acento de inocencia* que lo hace perturbador y religioso» (5). Parece que en este contexto debemos descartar cualquier connotación peyorativa del adjetivo «lúbrico», pues ese sentimiento de inocencia que señalaba el propio autor, convierte al danzante en protagonista de "mítico ritual", ejecutado en el marco — una vez más — de la naturaleza: «agua y arenas».

Esta evocación de la danza expresa un sentimiento de frustración en el último verso de la estrofa, pues la «amarga frescura...» nos sitúa en el ámbito de los blancos, donde el sentido auténtico del baile no sólo es incomprendido, sino

(3) *Ob. cit.*, pág. 11.

(4) *Ob. cit.*, pág. 20.

(5) *Ob. cit.*, pág. 19.

incluso humillado, al convertirse esa manifestación en un espectáculo idóneo para llenar un cabaret. Volvemos a las palabras de Lorca comentando el episodio de la bailarina que hemos citado antes: «Pero cuando todo el mundo gritaba como creyéndola poseída por el ritmo, pude sorprender un momento en sus ojos *la reserva, la lejanía, la certeza de su ausencia* ante un público de extranjeros y americanos que la admiraban. *Como ella era todo Harlem.*» (6) Sucede entonces que los negros, cuyas manifestaciones culturales hunden sus raíces en épocas ancestrales —«milenaria saliva»—, se ven privados en Nueva York del orgullo de la raza y viven con el regusto amargo que les produce sentirse alienados.

A partir de aquí, en las tres últimas estrofas del poema, Lorca va a crear el ámbito donde el pueblo negro pueda ser feliz. Se trata de un «paraíso perdido» que define las más profundas aspiraciones, la personalidad más íntima del negro neoyorquino.

Hemos leído que los negros «aman el azul desierto» y, ahora, este «cielo azul» se va a convertir en el marco cromático del paraíso negro. Se trata, en primer lugar, de un azul absolutamente puro —«sin un gusano ni una huella dormida»— en cuyo «interior» residen animales —«huevos de avestruz»— y se producen fenómenos naturales —«lluvias bailarinas: “¿lluvias tropicales?”»— que nos remiten al mundo africano.

Este «azul» —«paraíso»— es eterno —«azul sin historia»— y en él no cabe, naturalmente, la vergüenza de ser negro —«azul de una noche sin temor de día»—; ha desaparecido «el conflicto de luz y viento», pues nos hallamos en un medio bien distinto del «salón de la nieve fría». El viento incluso, se ha transformado en un aliado para «barrer» las nubes —«camellos sonámbulos»— que empuñan la nitidez del «azul». Se trata de un entorno entrañable y familiar en el que el negro puede ser feliz.

En la última estrofa, esta felicidad aparece cifrada en el contacto con una naturaleza exuberante —«la gula de la hierba»— en la que reconocemos una vez más el hábitat africano. En el verso siguiente encontramos un llamativo contraste entre el rojo y el negro —“¿sangre y piel?” que nos sugiere la sensación de un existir pleno, corroborado más adelante por “el abrazo de los durmientes” — «los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles»— que apunta hacia una especie de fusión amorosa. Y, en este contexto, la mención de la danza para cerrar el poema pone de relieve la importancia de esta entidad como rasgo esencial y perenne del estigma negro. Lorca ha elaborado una suerte de «*mundo mítico*» donde la esencia de la raza enlaza con su origen africano, evocando una «superrealidad» que, afincada en lo más profundo del alma de los negros, actúa como apoyo de su identidad y como objeto de sus más íntimos anhelos.

Terminada la «re-lectura» podemos observar cómo se ha ido perfilando el núcleo de contenido del poema. A nuestro parecer, es el sentimiento de alienación o de frustración del negro neoyorquino la clave del texto, pues de él derivan el odio por el entorno blanco y la nostalgia por «el paraíso perdido». Este es el tema de la composición, lo que proporciona a los versos que hemos «re-leído», aun a los más difíciles, su condición de partes de un conjunto cuya estructura pasamos a exponer a continuación.

Las tres primeras estrofas constituyen la NORMA, estética y ética a la vez. Podemos reproducirlas con el siguiente esquema:

Odian
 El “aislamiento” del negro en el
 mundo blanco.

Odian
 El mundo blanco y sus atributos.

 Aman
 El mundo negro y sus rasgos ca-
 racterísticos.

Si traducimos la “norma ética”, encontramos oposiciones que pueden ser expresadas en términos tales como: “artificiosidad / espontaneidad”; “convencionalismo / naturalidad”; “hipocresía / sinceridad”; “hieratismo / movilidad”; “hipocresía / sinceridad”; “hieratismo / movimiento-ritmo”. Es evidente que esta versión adolece de una rigidez sólo permisible por nuestras intenciones pedagógicas, pues lo que pretendemos es manifestar cómo se presenta en estas estrofas un enfrentamiento de “*signos*” pertenecientes a dos realidades contrapuestas: el mundo blanco y el mundo negro. Con ello justificamos la unidad de contenido de esta primera parte del poema. Su expresión formal se apoya fundamentalmente en la repetición anafórica de «odian» / «aman». Pero, además, Lorca ha expresado estos “*signos*” mediante oposiciones cromáticas para crear la “norma estética”. Así, el negro *odia* la luz y los colores claros, en tanto que «ama» la oscuridad y la noche. Y, precisamente, en la contraposición “día / noche”, asimilada a “blanco / negro” es donde reside el mayor poder de sugestión, pues nos sentimos arrebatados por la sensación de que la distinción de razas implica mundos absolutamente diferentes, realidades, en cierto modo, irreconciliables.

Una vez definida la norma, Lorca crea el PARAISO utilizando un esquema sintáctico paralelo al anterior:

Es por el azul.
 Ambito que recuerda a Africa

 Es por el azul.
 Ambito en que destaca la noche

 Es allí
 Expresión de la felicidad

La repetición anafórica nos proporciona nuevamente el entramado de “consciencia” necesario para no perdernos en el mundo visionario de las imágenes y, al mismo tiempo, nos indica la unidad de contenido de estas tres últimas estrofas: “la reconstrucción mítica del paradigma negro”. En ese «azul» puro y eterno conviven armoniosamente el mundo vegetal, el animal, el atmosférico y el humano; en «una noche sin temor de día» se realiza la dicha que, con rasgos de plenitud, expresan los últimos cuatro versos del poema.

¿Y la estrofa cuarta? Pensamos que esta estrofa cumple la función de núcleo organizador de las otras dos partes del poema. Y ello, no sólo porque la danza se nos muestra como el rasgo más definitorio de la raza, sino porque, además, puede haber sido el punto de partida de la composición. En efecto, ya hemos comprobado cómo del comentario en prosa que Lorca añade a sus poemas podíamos extraer datos útiles para “re-leer” algunos versos. Pues bien, nos parece que la visita al cabaret «Small Paradise» —nótese la relación con el título de nuestro poema— le impresionó vivamente en el sentido de descubrirle la pasión con que el

(6) *Ob. cit.*, pág. 20.

negro se entrega a la danza, pero, al mismo tiempo, le permite comprender el sentimiento de lejanía, de distanciamiento respecto de su entorno. De esta doble intuición, tan claramente expresada en los dos versos finales de la estrofa que comentamos —«y patinan líbricos por agua y arenas / gustando la amarga frescura de su milenaria saliva»—, surge la NORMA, que define la realidad del negro norteamericano, y el PARAISO que, como ya se ha señalado, es “un paraíso perdido”.

La estructura del poema revela, como se ha podido apreciar, una extraordinaria coherencia. Al esquema simétrico que muestran las estrofas —3Norma, 1Danza, 3Paraíso— corresponde, en el interior de cada una de ellas, un paralelismo sintáctico sólo alterado en la estrofa central. Ambos recursos, utilizados de forma plenamente “consciente” por parte del autor, constituyen el cauce por el que Lorca desliza su brillante imaginación, es decir, actúan a modo de dique de sujeción que organiza como miembros de un todo cada una de las “desbordantes” imágenes expresadas en los versos. Por otro lado, esta unidad de composición queda refrendada por el hecho de que la estrofa cuarta, convertida en el eje formal del texto, resume la intuición primordial del mismo y esté, probablemente, en la base de toda la composición, según se ha apuntado más arriba.

El lenguaje empleado presenta en su índole surrealista una particularidad especialmente llamativa: la abundancia de imágenes cromáticas. Creemos que constituyen el rasgo estilístico fundamental, pues, gracias a ellas, el poeta consigue crear un mundo poético tan distinto, tan absoluto, que

el lector queda atrapado en él desde el primer verso. Y, una vez dentro, se le hace extraordinariamente reveladora una asociación tan irracional como la de que el negro odie lo blanco y el día, o la de que el drama humano de una minoría marginada sea, en última instancia, “un conflicto de luces y sombras”. En este mismo sentido, hemos de subrayar la construcción en que el color, bajo la forma de sustantivo, —«es por el azul crujiendo»—, se convierte en un objeto, en una realidad más que, en virtud de una transgresión sintáctica, sugiere el ámbito “superreal”, de caracteres míticos, con que el poeta evoca el paraíso de los negros.

En conclusión, por medio de un lenguaje surrealista de prodigiosa capacidad sugeridora, y sirviéndose de una sólida estructura compositiva, Lorca realiza en este poema un cántico a la raza negra, en cuyos miembros descubre un componente esencial de pureza, espiritualidad e inocencia, valores que considera desterrados en el mundo de los blancos. Con ello denuncia el drama de unos seres que, como los niños o los animales, son “las grandes víctimas” de *Poeta en Nueva York*.

Nota: Estaba ya redactado el presente trabajo cuando apareció la edición crítica de *Poeta en Nueva York* realizada por Eutimio Martín. Por ello, no hemos podido considerar las variantes que, por otro lado, no afectan sustancialmente a la interpretación general del poema, ni invalidan nuestro objetivo fundamental: vencer “la dificultad” de la poesía surrealista por medio del comentario de textos.

COLECCION “BREVIARIOS DE EDUCACION”

	Ptas.
1. Las lenguas de España (2ª edición) (Miguel Díez, Francisco Morales y Angel Sabín)	500
2. La narración infantil. (Jesús Martínez Sánchez)	350
3. Introducción al comentario de textos. (José Domínguez Caparrós)	250
4. Las artes plásticas en la escuela. (Adriana Bisquert Santiago)	500
5. Estructura y didáctica de las ciencias. (Elfas Fernández Uria)	400
6. Antropología cultural. Una aproximación a la ciencia de la educación. (Alfonso Jiménez Núñez).	300
7. Educación para la protección civil. (María Antonia Fernández y Milagros López-Salvador)	500
8. Teoría del juego dramático. (Jorge Eines y Alfredo Mantovani)	300

EDITA: SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



Venta en:

Planta baja del Ministerio de Educación y Ciencia. Alcalá, 34. Madrid-14. -- Paseo del Prado, 28. Madrid-14.
Edificio del Servicio de Publicaciones. Ciudad Universitaria, s/n. Madrid-3. Teléfono: 449 67 22.