

Espacio sensorial y lirismo cósmico en la *Obra Poética* de L. S. Senghor

Lourdes CARRIEDO LÓPEZ

Departamento de Filología Francesa
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El presente artículo estudia cómo la voz poética de L.S.Senghor brota de una experiencia sensual y emocionada del mundo, que se transcribe en profusión de correspondencias sinestésicas e imágenes cósmicas. Según se desprende tanto de sus textos poéticos (*Obra poética*) como metadiscursivos (*Liberté I-V*), esta hibridación analógica hombre-cosmos resulta de una doble herencia que le muestra la trascendencia del universo sensible: por un lado, su vivencia “africana” del mundo; por otro, las lecciones de los poetas cósmicos franceses, herederos del simbolismo decimonónico.

Palabras clave: Senghor, espacio sensorial, lirismo cósmico, memoria, analogía, sinestesia.

ABSTRACT

The present article studies how the poetic voice of L.S.Senghor stems from a sensual and emotional experience of the world, which is transcribed in a profusion of synthesized correspondences and cosmic images. As seen in both his poetic texts (*Obra poética*) and his meta-discursive writings (*Liberté I-V*), this analogy of a human-cosmos hybridization is the product of a double inheritance that reveals to him the transcendence of the sensory universe: on one hand, his “African” experience of the world; on the other, the lessons of the French cosmic poets, the heirs to nineteenth century symbolism.

Key words: Senghor, Sensory Space, Cosmic Lyricism, Memory, Analogy, Synaesthesia.

Si el umbral primero de la experiencia del mundo lo constituye la sensación, qué duda cabe que ésta es también la que sustenta el edificio poético, por el cual se transcribe la experiencia de “estar-en-el-mundo” de un sujeto que modela la

materia del lenguaje con vistas a expresar las resonancias afectivas, emocionales, oníricas e imaginarias, generadas por tal vivencia. Ello es particularmente cierto en el lirismo cósmico de muchos autores del siglo XX y, de manera muy especial, en la *Obra poética* de L.S. Senghor (1906-2001), un poeta “abierto al mundo”, según demuestra su poesía y él mismo reconoce abiertamente en sus textos metadiscursivos¹, recopilados en los volúmenes de *Liberté I-V*. En “L’Afrique noire. La civilisation négro-africaine”, uno de los artículos recogidos en el primer volumen, Senghor llegó incluso a resaltar la peculiar capacidad sensitiva y emocional del negroafricano, lo que le valió la enemistad de propios y un cierto desprecio de ajenos, que no supieron comprender que, en el fondo, aquellas consideraciones carecían de valor antropológico. Profundamente implicado en la defensa de la *Negritud*², y empeñado en reivindicar el valor de la civilización negroafricana, Senghor enunció algunos argumentos sobre la aguda sensorialidad y sensibilidad del hombre negro que, con el tiempo, se convirtieron en arma de doble filo.

Al margen de tales diatribas, hoy ya zanjadas, lo cierto es que podemos recuperar aquellas afirmaciones con vistas a un acercamiento de su poesía, por cuanto revelan aspectos esenciales de la peculiar visión del mundo que la fundamenta. Así, una de las más sustanciosas dice lo siguiente:

Le Nègre est un paysan, non un chasseur ni un nomade. Sans doute possède-t-il des sens particulièrement perméables aux formes, aux couleurs, à toutes les qualités sensibles de l’objet, une porte ouverte sur le monde concret. Mais c’est bien l’idée qui provoque le choc émotionnel. Tout le corps réagit, alors, jusqu’à son tréfond. (Liberté I, 1964: 70)

Varias consideraciones se imponen al respecto.

En primer lugar, la estrecha relación de Senghor con la materia terrestre y su vinculación con el hombre que la trabaja³, que “vive de ella y con ella” (1964: 255); ese agricultor al que Senghor se siente muy próximo debido a sus orígenes familiares. No es de extrañar que, en su poesía, la vivencia sensual –más que puramente sensorial– del elemento tierra constituya un germen constante de imágenes analógicas y el sustrato recurrente de sus ensoñaciones materiales.

En segundo lugar, la particular apertura al mundo sensible como base de un proceso perceptivo que, unido a las resonancias afectivas que dicho proceso gene-

¹ Cf. en la Bibliografía los volúmenes de la serie de *Liberté* donde, al margen de reflexiones de tipo ideológico, se incluyen artículos teóricos que proporcionan muchas claves de su concepción poética. A algunos de estos ensayos nos referiremos a lo largo del presente estudio.

² El término de “Negritud”, acuñado por Césaire, y adoptado por Senghor, Damas y otros muchos escritores de color, de talante reivindicativo, sirvió durante los años treinta y cuarenta para definir la lucha del hombre negro por defender y realzar los valores de su raza, cultura y civilización. La acusación de “racismo antirracista” supuso el desprestigio del término.

³ De hecho, ya se explicita en *Chants d’ombre* esta identificación de Senghor con la actividad agrícola: “J’ai choisi mon peuple noir peinant, mon peuple paysan, toute la race paysanne par le monde” (1990: 30).

ra en el sujeto⁴, constituye uno de los fundamentos de la escritura poética, tal y como la conciben también, desde una perspectiva crítica, la fenomenología de Gaston Bachelard y el tematismo de Jean-Pierre Richard.

En tercer lugar, la participación del cuerpo entero en una experiencia en la que no sólo intervienen los sentidos, sino también, como Senghor no deja de matizar, la “idea-sentimiento”⁵, aquella que confiere profundidad simbólica al mundo y se traduce, encarnándose en la materia verbal, por medio de imágenes analógicas y rítmicas. De ahí la importancia de esta otra cita, que nos sirve para encauzar definitivamente el presente estudio:

Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro-Africains: chaque être, chaque chose, mais aussi la matière, la forme, la couleur, l’odeur et le geste et le rythme et le ton et le timbre la couleur du pagne, la forme de la kôra, le dessin des sandales de la mariée, les pas et les gestes du danseur, et le masque, que sais-je? (Senghor, 1990: 159)

Como se deduce de estas palabras, el sincretismo del pensamiento senghoriano desarrolla, en rítmica alternancia asindética y polisindética, los componentes fundamentales que determinan su poesía, en la que la experiencia corporal, afectiva y nocional del mundo imprime sus huellas en la materia significativa –ritmo, tono, timbre– de un lenguaje que se convierte en “materia-emoción” (Collot, 1997), y en virtud de la cual se establece una íntima relación, indisoluble, entre sustancia de la expresión y sustancia del contenido.

Si el paso de la aprehensión bruta del mundo a la elaboración de la imagen analógica y rítmica requiere un proceso de elaboración poética que transfigura la percepción en emoción estética, lógico será que nuestro estudio comprenda cuando menos dos momentos: el primero, en el que se estudiarán las constantes sensoriales de la relación que se establece entre el yo y el mundo, esto es, los modos privilegiados de captación del universo sensible que el texto refleja; el segundo, en el que se verán cómo se formulan dichas constantes a través de las imágenes analógicas y correspondencias que fundamentan la poesía senghoriana a lo largo de más de treinta años de cumplida producción, aquellos que van desde los *Chants d’ombre* (1945) hasta las *Elégies majeures* (1979). En este punto será inevitable, lo anunciamos ya, aludir al substrato literario que configura dicha poesía y que reenvía directamente al simbolismo de Baudelaire y Rimbaud. Además de ponerle en el camino de lo invisible y desconocido mediante la utilización del símbolo poético, éstos mostraron a Senghor las posibilidades expresivas de aquellas ana-

⁴ Reenviamos aquí a las reflexiones que sobre la expresión poética realizan C. Fromilhage y A. Sancier-Chateau: “La poésie a pour origine l’ouverture du sujet sur le monde. C’est l’émotion, éveil du corps au monde sensible qui permet cette ouverture. C’est la voix, la parole comme mouvement qui restitue cette expérience, et qui constitue l’être au monde du sujet” (Fromilhage, Sancier-Chateau, 1999: 17).

⁵ Es de señalar la preocupación de Senghor por evitar malentendidos, lo que explica sus frecuentes apostillas: “*Homme pensant bien sûr, mais d’abord formes et couleurs, surtout odeurs, sons et rythmes*” (1964: 258).

logías “sinestésicas”, fundamentadas en la asociación de distintos campos sensoriales. A este respecto, los campos visual (con sus implicaciones cromáticas y lumínicas), auditivo y olfativo resultan determinantes, según se desprende de un versículo de “Cartas de invernada” –*Lumière musique senteurs, sens sans qui je ne serais pas*” (1990: 246) y, según explicita el propio Senghor en sus textos meta-discursivos, donde retoma y desarrolla la consagrada fórmula baudelairiana: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* (1972: 38).

LA MEMORIA NOSTÁLGICA E HIPERESTÉSICA

La *Obra poética* de Senghor evidencia un fundamento sensorial, a veces exacerbadamente sensorial, lo que permitiría hablar de una cierta hiperestesia sensitiva. Siempre al acecho del mundo, “abierto al mundo y al otro”, el yo lírico contempla, escucha, huele, acaricia y degusta con intensidad lo que le rodea, dejando explícita constancia de ello a través del semantismo verbal. Es significativa la reiteración anafórica de sememas como “Je regarde, je vois, j’aperçois...”, que equivalen a rítmicos trazos por los que progresivamente se demarca y colorea una imagen visual de gran fuerza plástica. Es frecuente también la aparición de “J’entends, j’écoute, je sens...” que completan la imagen anterior con los ruidos de la naturaleza, el murmullo de la amada, los cánticos melódicos de las ceremonias rituales, el más o menos lejano pero constante y rítmico retumbar de tambores y tamtames. Sin olvidar las reiteraciones del “je sens, je hume...” en referencia a esos olores, esencias y perfumes que confieren al paisaje natural y humano la realidad de una vida que palpita. Es el deseo ardiente de aprehender el mundo lo que produce con frecuencia una confusión entre los campos sensoriales, unos deslizamientos sensitivos por los que se huelen los elementos visibles y se contemplan los penetrantes olores del paisaje:

*Je sens le parc en fleurs, les promenades lentes et les sous-bois
Et les douces fleurs d’ombre, la lumière des cyclamens.
Je vois l’odeur des roses, l’arôme des vins vieux qui montent* (1990: 247)

A pesar de las apariencias, el poema senghoriano no suele hacerse sin embargo en la inmediatez de la percepción emocionada del mundo⁶, sino gracias a una memoria sensorial poderosísima que permite recuperar paisajes y vivencias impresos en su espacio afectivo. Es lo que ocurre con los paisajes de la infancia, cuyas resonancias perduran a lo largo de la vida para terminar adquiriendo valores míticos e imaginarios que los configuran como ese utópico paraíso perdido al que Senghor se refiere como “Reino de la Infancia”. Eje cimentador de la poesía senghoriana, éste se reconstruye y ensueña a menudo desde el sentimiento de la

⁶ Por lo general, los poemas de Senghor obedecen a un ejercicio de la memoria sensorial y afectiva, no tanto a la inmediatez de la percepción del mundo, si bien ésta sí domina en las *Lettres d’hivernage* y en algunos poemas de circunstancias.

nostalgia, del exilio y del desarraigo que el poeta vive en Francia durante los años que compone los poemas de *Chant d'ombre* (1945), su primer gran libro publicado⁷. Es el ejercicio de la memoria visual lo que permite la recomposición de imágenes plásticas de profuso cromatismo, que se completan con numerosas pinceladas auditivas, olfativas y, en menor medida, táctiles. Todo el poemario de *Chants d'ombre* gira en torno a esa re-creación de las vivencias de infancia y primera juventud que el poeta pasa en su Senegal natal, en esos dos lugares especialmente irradiantes que son Joal y Djilor, y que una memoria nostálgica contribuye a idealizar.

Chants d'ombre se abre⁸ con un poema que permite situar tiempo y lugar de enunciación, el presente de la ciudad parisina, donde la mirada proyectada hacia el exterior –*je contemple toits et collines dans la brume* (1990: 9)– se duplica de una mirada interior, tan rememoradora como imaginaria y onírica, por la que bajo el paisaje urbano se vislumbra el paisaje natural de las colinas africanas: *Et maintenant, de cet observatoire comme de banlieue/ Je contemple mes rêves distraits le long des rues, couchés au pied des collines* (1990: 9). Tras este primer poema, el poeta se instala en unos territorios que la memoria recupera y la imaginación magnifica (Jackson, 1992), allí donde ubica su morada poética, según consta en “Porte dorée”: *J'ai choisi ma demeure près des remparts rebatis de ma mémoire, à la hauteur des remparts/ Me souvenant de Joal l'Ombreuse, du visage de la terre de mon sang* (1990: 10).

En todo este poemario el elemento visual desempeña un papel determinante en la recreación de las imágenes plásticas. Así ocurre de manera muy evidente en “Joal”, poema en el que el proceso rememorador, figurado por la recurrencia anafórica del *Je me rappelle*, permite recrear con fondo sonoro y olfativo aquellas ceremonias rituales de la vida africana:

*Je me rappelle les festins fûnebres fumant du sang des troupeaux égorgés
Du bruit des querelles, des rhapsodies des griots.
Je me rappelle les voix païennes rythmant le Tantum Ergo
Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe.* (1990: 15-16)

La imagen se recompone no sólo gracias al contenido enumerativo-descriptivo de la estrofa, sino también a la “cualidad sensible” de las aliteraciones de fricativas /f/ y a las virtudes de un ritmo acelerativo que, a base de polisínteton,

⁷ Como se sabe, los primeros poemas que escribe Senghor se publican muy tardíamente, bajo el título de *Poemas perdidos*, en la versión definitiva de su obra poética que él mismo establece, la de Seuil de 1990, y que es la que lógicamente tomamos de referencia.

⁸ Cabe señalar la cuidadísima composición de todos los libros de Senghor, cuyos poemas se hallan ordenados según una disposición temática muy calculada. Así, *Chants d'ombre* constituye una recuperación desde la lejana Europa de los elementos constitutivos de un “Reino de Infancia” que, tras un poema liminar situacional, se revisan a lo largo de los poemas hasta llegar a aquel que relata el regreso a África del hijo pródigo, tras dieciséis años de exilio. Vuelta efímera, pues el poema, y con él el libro, se cierran con un nuevo viaje a Europa y la expresión renovada de una profunda “nostalgia del País negro” (1990: 52).

refleja la progresiva agilización del recuerdo. Como es habitual, la anotación de la percepción visual se acompaña también de las auditivas, que en este caso ofrecen una progresión cualitativa: del ruido de la lucha se llega a los cantos litúrgicos del *Tantum Ergo* entonados por voces paganas, pasando por las rapsodias de los *griotes* o trovadores. Como ya se puso de manifiesto en estudios anteriores⁹, estos versículos ponen de relieve el sincretismo religioso y cultural que el poeta absorbió durante sus años de formación en tierras senegalesas, por aquel entonces aún bajo colonización francesa.

Un largo poema de *Ethiopiques*, “A l’appel de la race de Saba”, construido bajo forma de oración mariana, recupera ese *leit motiv* recordatorio del “Je me rappelle”¹⁰ y dedica toda la segunda estrofa a reconstruir en presente un paisaje familiar del Reino de Infancia: la escena en la que los *griotes* cantan y alaban al padre, una figura considerablemente magnificada en los poemas de Senghor. La reconstrucción se efectúa a base de notaciones sensoriales de gran resonancia afectiva para el poeta, según se desprende de los tres últimos versículos:

*Et mon père étendu sur des nattes paisibles, mais grand mais fort mais beau
Homme du Royaume de Sine, tandis qu’alentour sur les kôras, voix héroïques,
les griots font danser leurs doigts de fougue
Tandis qu’au loin monte, houleuse de senteurs fortes et chaudes, la rumeur
classique de cent troupeaux.* (1990: 58)

Semejantes imágenes, donde lo visual, auditivo y olfativo adquieren importancia capital, proliferan por el poemario, siendo especialmente vistosas a la hora de recrear la figura de Koumba Ndongue Dyouf¹¹, otro de los personajes emblemáticos del Reino de Infancia senghoriano. Así ocurre en el poema “Que m’accompagne koras et balafong”, donde prima una ambientación sonora que, en esta ocasión, remite al universo sagrado de los Antepasados:

*Koumba Ndongue Dyouf régnait à Dyakhâw, superbe vassal [...]
Le bruit de ses aïeux et des dyoung-dyounge le précédait.
Le pèlerin royal parcourait ses provinces, écoutant dans le bois la complainte
murmurée
Et les oiseaux qui babillaient, et le soleil sur leurs plumes était prodigue
Écoutant la conquête éloquente parmi les tombes sages.* (1990: 31-32)

Estos versículos interesan no sólo por lo que se refiere a la configuración de una imagen o una atmósfera, sino por cuanto reflejan claramente la importancia que en África Negra tiene el culto a los Antepasados y a los Muertos, cuyo alma

⁹ Cf. Carriedo, Lourdes, “Beber en los manantiales: la memoria personal, colectiva y poética de L. S. Senghor”, in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, número 16, UCM, 2001.

¹⁰ Un *leit motiv* que escande la obra entera, poniendo de relieve la acción de la memoria.

¹¹ Koumba Ndongue fue el último rey del pequeño territorio del Sine antes de la reorganización política de 1925. Además de ostentar el poder político, Koumba Ndongue garantizaba los vínculos espirituales de su comunidad con los Ancestros y la Divinidad.

inmortal, o “fuerza activa” en términos animistas, sigue rondando los pueblos que aquellos habitaron, y cuyo culto por parte de los vivos permite comulgar con la vida de ultratumba. No es indiferente que sean el oído y el olfato los sentidos que, actuando en la lejanía del foco productor, marquen la presencia de una ausencia que reenvía al espacio suprarreal. De ahí la importancia que adquieren en la poesía senghoriana las sensaciones que no requieren un contacto directo con el mundo y que implican la vertiente inasible, inaprehensible de seres cuya presencia se denota en ausencia: vibraciones luminosas, murmullos, perfumes, humaredas que indican fuentes ocultas o lejanas. Y estas fuentes invisibles de energía siempre se ubican para Senghor en el epicentro africano.

En efecto, es sobre todo el paisaje de África el que origina las impresiones y ensoñaciones más positivas, dejando intuir al tiempo una vida oculta y benéfica, en tanto que el paisaje urbano de Europa produce casi siempre impresiones negativas, connotadoras de esterilidad. Este contraste obedece a una voluntad de magnificar una tierra natal cuyos olores y colores han quedado fuertemente impresos en su memoria. No es casual que el espacio europeo se ensueñe negativamente por carecer de olor y color definidos o, al menos, no percibidos –*Dans l’ombre, Mère [...] dans le silence et le brouillard sans odeur ni couleur* (1990: 59)–, al igual que ocurre en otro espacio extraño al poeta, Nueva York, cuya mirada, en un principio deslumbrada por la belleza artificial de esas *grandes filles d’or aux jambes longues* (1990: 115), no tarda en desposeerlas de unos atributos –*Pas un sein maternel, des jambes de nylon. Des jambes et des seins sans sueurs ni odeur* (1990: 116)– que siempre encuentra Senghor en la mujer negroafricana: una calidez maternal y una sensualidad natural que emana por todos los poros de su ser. La visión parcial, subjetiva y ciertamente condicionada del poeta explica que sólo sea en el barrio negro de Harlem¹² donde la vida se expanda con profusión, una vida de sangre negra y africana –*huile de vie*– que late por sus venas –*J’ai vu Harlem bourdonnant de bruits de couleurs solennelles et d’odeurs flamboyantes* (1990: 116).

Los primeros poemarios se construyen en función de esta oposición abierta entre Africa y Europa-Norteamérica, así como de la ensoñación sistemáticamente positiva del continente natal. Este se convierte en muestra privilegiada de los más brillantes colores, los olores más penetrantes y los relieves más admirables y dignos de efusión amorosa, por cuanto el poeta los ensueña bajo formas anatómicas femeninas, de ahí ese: *je remonterai le ventre doux des dunes et les cuisses rutilantes du jour* (1990: 196). La tierra africana cobra figura de mujer abierta a la fuerza inseminadora del viento (*savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes de l’Est*), tras unos largos preámbulos de seducción que invitan al poeta a celebrar lo que podrían denominarse unas “bodas

¹² El barrio de Harlem había fascinado años antes a García Lorca, inspirándole algunos de los más impactantes poemas de su *Poeta en Nueva York*. Según apunta Robert Jouanny (1996) en un artículo dedicado a Lorca, Senghor y Dadié, el primero esboza ya muchos de los que serían temas clave de la Negritud.

con el mundo”, por las que *de la terre sourd le rythme, sève et sueur* (1990: 144). En dichas maniobras de seducción la tierra, ensoñada como mujer, exhala delicadas fragancias, su flora se reviste de colores exuberantes, y sus planicies se aterciopelan invitando a la caricia, de tal modo que *les terres font leur toilette pour semailles profondes* (1990: 270). Ensoñación voluptuosa de la tierra generada por un impulso de virilidad cósmica que se traduce en numerosas analogías vinculadas a la isotopía de la siembra: *un fleuve de semences à féconder toutes les plaines de Byzance* (1990: 199), o que se expresa a través de un erotismo cósmico de clara inspiración baudelairiana. Los ecos de la Venus Negra se dejan escuchar en “Femme noire”:

Femme nue, femme obscure
Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fais lyrique
ma bouche
Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes du Vent d’Est
 (1990: 16)

La mujer se evoca bajo los rasgos de la Naturaleza africana, y viceversa, en función de una transfiguración poética en la que se funden cosmos y ser humano. Como se sabe, esta ensoñación reversible constituye una de las constantes metafóricas de la poesía senghoriana; desde los *Chants d’ombre* (1945) donde se desarrolla un evidente sensualismo telúrico:

(Je sais)
Que l’odeur de la terre montera m’enivrer plus fort que le parfum des fleurs
Que la Terre tendra ses seins durs pour frémir sous les caresses du Vainqueur
 (1990: 26)

hasta *Les Lettres d’hivernage* (1972), en cuyo último poema el perfume de la amada y las fragancias de Africa confluyen en un mismo espacio afectivo, que se expresa en un encadenamiento sinestésico ritmado por el deseo:

Ton parfum toujours ton parfum, de la brousse bourdonnant des buissons
Plus exaltant que l’odeur du lys dans sa resurrection
Me guide ta gorge odorante, ton parfum levé par l’Afrique
Quand sous mes pieds de berger, je foule les menthes sauvages.
Au bout de l’épreuve et de la saison, au fond du gouffre
Dieu! Que je te retrouve, retrouve ta voix, ta fragrance de lumière vibrante.
 (1990: 258)

Como puede apreciarse en la cita anterior, la materia de dicho espacio afectivo es, sin lugar a dudas, la materia terrestre, que no sólo se ve o se toca, sino que se vive y se goza a través de lo que exhala —ese *parfum sombre du gongo, la terre de la chair* (1990: 330) o *les senteurs des fleurs remémorées, dont je me baignerai dans des cris d’allégresse* (1990: 194). Como dice Gaston Bachelard, *quand c’est la mémoire qui respire, toutes les odeurs sont bonnes* (1971: 119), y ello es

tanto más cierto en Senghor cuando se trata del recuerdo de la mujer amada sobreimpreso en el paisaje sonoro y oloroso de Africa¹³. No es extraño, pues, que el olfato aparezca de manera tan recurrente dado que, tal y como Schrader nos recuerda que un día enunciara Schopenhauer, si la vista puede asociarse ante todo a la inteligencia y al conocimiento, y el oído a la razón, el olfato podría considerarse el *sentido de la memoria, ya que él, más inmediatamente que ningún otro órgano, nos evoca la impresión específica de un proceso o de un ambiente, más aún, del pasado más lejano*” (Schrader, 1975: 357). Ello se cumple en la poesía de Senghor: el olfato constituye en poderoso trasfondo sensorial del proceso rememorador.

PRESENCIA Y FUNCIÓN DE LOS ÓRGANOS SENSORIALES

Las experiencias visuales, auditivas, táctiles y olfativas se hallan en estrecha relación metonímica, por un lado, con los órganos sensoriales que las propician, por otro, con los elementos de la materia que se encuentran en la base de la experiencia perceptiva. Por ello, y ciñéndonos al primer aspecto, mirada, ojos, manos, fosas nasales o aletas de la nariz se convierten en temas recurrentes e incluso en fuerzas actanciales ya constructivas ya destructivas en el seno de un poema en el que, de una manera o de otra, el cuerpo se hace presente¹⁴.

En la poesía de Senghor, la mirada deja de ser pasiva, receptiva o contemplativa para convertirse en elemento activo de gran poder destructor, con frecuencia metonimia de los pueblos que han desempeñado un papel opresivo a lo largo de la Historia. De ahí el poder incendiario y devastador de algunas miradas capaces de *escupir llamas rojas y amarillas* alimentadas por el odio y la voluntad de poder, capaces de prender fuego a los poblados o de adquirir la agresividad del puñal, mientras que los ojos fraternales del compañero de armas invitan a una connivencia en el dolor y en la lucha, y los de la amada atraen para sí la sonrisa de los alíseos, se derraman en lluvia benéfica “sobre la sed de las sabanas” (1990: 172) o adquieren la profundidad del océano. Son éstos, los ojos de la amada, acogedores como bahías, los que reflejan la belleza cósmica para erigirse en auténticas *fortalezas contra la muerte* (245).

Las manos, al igual que los ojos o la mirada, presentan una ambivalencia simbólica que las convierte en elementos ya negativos, ya benéficos. Las manos frías

¹³ No se sabe qué ensoñación prevalece en la poesía de Senghor, si la del paisaje africano rememorado que adquiere formas de mujer, o la de la mujer descrita como naturaleza africana. En cualquier caso, esta interacción isotópica trenza numerosos poemas, de los que destaca el largo “Chant de l’initié” (*Nocturnes*, 1990: 192-197) donde se realiza un “viaje a las fuentes ancestrales” de la Negritud que arranca con los recuerdos auditivos, olfativos y táctiles de una figura femenina convertida en metonimia de Africa.

¹⁴ La poesía senghoriana no pierde nunca de vista la dimensión corporal del sujeto, sea del otro o del propio yo. Como señalan René Luneau y Louis-Vincent Thomas (1975), el cuerpo constituye en *Africa l’instrument privilégié qui médiatise le sacré dans sa dimension immanente*.

del hermano blanco se convierten en metonimia de destrucción en el poema “Neige sur Paris”, donde el poeta enumera las aberraciones históricas cometidas con el pueblo negro:

*J'oublie
 Les mains blanches qui tirèrent les coups de fusils qui croulèrent les empires
 Les mains qui flagellèrent les esclaves, qui vous flagellèrent
 Les mains blanches poudreuses qui vous giflèrent, les mains peintes poudrées qui
 m'ont giflé
 Les mains sûres qui m'ont livré à la solitude à la haine
 Les mains blanches qui abattirent la forêt de rôniers qui dominait l'Afrique, au
 centre de l'Afrique (1990: 22)*

Por el contrario, las manos femeninas, ya sean de la madre o de la amada, ya de abnegadas enfermeras¹⁵, poseen poderes benéficos y curativos, paliativos de la angustia que suele acompañar al poeta herido, o insomne. De ahí ese poder balsámico –*Femme, pose sur mon front tes mains balsamiques, tes mains douces plus que fourrure* (14)– que deriva de la suavidad, dulzura y untuosidad –*mains d'huile* (1990: 131, 132)– de la caricia femenina. Es esta última la que adquiere un desarrollo muy ostensible en los poemas de inspiración erótica (Cf. “Par delà Eros”), que terminan por deslizarse hacia la ensoñación cósmica de las *manos alíseas* de “L’Absenté”. En este poema de *Ethiopiennes*, las manos no son sino un elemento más en la larga retahíla que, a modo de blasón elogioso¹⁶, establece un estrecho paralelismo entre Mujer y Naturaleza, para concluir en alabanza mariana:

*Ses mains d'alizés, qui guérissent des fièvres
 Ses paupières de fourrures et de pétales de laurier-rose
 Ses cils ses sourcils secrets et purs comme des hiéroglyphes
 Ses cheveux bruissants comme un feu roulant de brousse la nuit
 Tes yeux ta bouche hâ! Ton secret qui monte à ma nuque...[...]
 Woï! Donc salut à la Souriante qui donne le souffle à mes narines, qui coupe le
 souffle à mes narines et engorge ma gorge (1990: 114)*

No es gratuita la última alusión a los orificios nasales –*narines*–, por cuanto constituyen una metonimia de la respiración, y ésta implica a su vez la energía de

¹⁵ Senghor dedica un bello poema a la enfermera Emma Payelleville (1990: 20-21), donde desarrolla en recurrencias anafóricas la capacidad empática de su mirada y la destreza de unas manos rebosantes de compasión fraternal y solidaria.

¹⁶ Senghor utiliza con frecuencia la fórmula poética del blasón, al describir con detalle y minucia las diferentes partes del cuerpo femenino, generalmente según una doble isotopía, mujer-naturaleza africana, y un doble alcance, sensual y místico a un tiempo. El recurso poético del blasón fue también muy explotado por los poetas surrealistas, como se comprueba fácilmente en numerosos poemas de Breton y Eluard. Ecos fieles del poema que el primero dedica a su mujer, esa “femme à la chevelure de feu de bois”, reaparecen en muchos poemas de Senghor, como aquel en el que la voz del moribundo Chaka ensueña la sensualidad cósmica de su amada Nolivé (“Chaka”, en *Ethiopiennes*).

la vida, ese *aliento vital* que, en las creencias animistas, constituye el principio de la vida física¹⁷ como complemento del alma o principio de la vida moral y espiritual. De ahí la referencia frecuente a esta parte del cuerpo que testimonia la energía vital (*Et veillaient les Esprits sur la vie de mes narines* (1990: 19); *les narines par quoi nous buvons la vie forte* (1990: 129). De ahí también que, como indica la “voz blanca” en el poema dramático “Chaka”, *le plus grand mal, c’est de voler la douceur des narines* (1990: 120), es decir, arrebatar esa vida que, en ocasiones, también se muestra con ímpetu animal en la amada:

*Mais garde-moi Princesse de la tempête de tes narines
Qui barrissent comme des phoques; et je trébuche sur les rochers* (139)

Un ímpetu que encuentra su correspondencia en el rastreo figurado al que se abandona el yo lírico, inquieto por la urgencia de un deseo que se transparenta en el ritmo acelerado de la parataxis:

*Je te suis à l’odeur, tel le sloughi l’antilope des sables
Humant tes senteurs fauves, ta voix rauque et ce rire de la gorge
Qui m’engorge, et le rythme se fait plus pressant pantelant
Et le chant fuse des gorges de ma gorge* (1990: 252)

Término recurrente en la poesía de Senghor, en *narines* es donde se asienta un olfato tremendamente sensible –*elle me suit, cette senteur altière qui irrite mes narines* (1990: 237), *ce printemps souffle sur mes narines* (1990: 326)–, un olfato por el que, además, se percibe la esencia de la vida cósmica y se participa en la respiración del mundo. Desde Baudelaire, los poetas han venido confesando sin ambages una acusada tendencia a abrir *les narines pour mieux humer le parfum*, no sólo del ser amado sino del mundo entero, para absorber todas sus esencias y relacionarlas con otras realidades que se mezclan en el receptáculo analógico de la conciencia. Senghor aprende bien la lección de sus modelos poéticos, aprehende el mundo con avidez, y desarrolla muy considerablemente las correspondencias sensoriales como medio de expresar otra realidad intuída. Como él mismo apunta en el “Dialogue sur la poésie francophone”:

Tous les sens –les sons, les odeurs, les saveurs, les touchers, les formes, les couleurs, les mouvements– entretiennent de mystérieuses correspondances et donnent naissance à des images analogiques (1990: 375)

¹⁷ A ello se refiere Senghor en su artículo sobre “L’Afrique Noire, la civilisation negro-africaine”, *Liberté I* (1964: 71): “C’est l’âme qui meut le corps; mais elle ne peut le faire que par l’intermédiaire du *souffle vital*. Celui-ci est principe de la vie physique. Il est une matière extrêmement subtile comme l’air que nous respirons. D’où les noms que lui donnent *Sérères et Wolofs* et qui signifient *nez, respiration*”.

IMÁGENES ANALÓGICAS Y CORRESPONDENCIAS SINESTÉSICAS

En virtud de dichas correspondencias, la poesía senghoriana se llena de apuntes relativos a la percepción y al sentimiento, donde lo abstracto y lo concreto se combinan para crear nuevos referentes en el marco de un *espacio sinestésico*. Se puebla de tonalidades indefinidas que pretenden dar cuenta de los sentimientos que las inspiran: *couleur de tristesse* (1990: 88), *couleur de présence*, o *couleur de cris de colères* (1990: 237), en abundancia de analogías que relacionan lo sensorial y lo no sensorial, lo abstracto y lo concreto: *la joie ruisselante, la paix bleu-noir* (174), *le rire des bracelets* (177), etc.

Con mucho, el tipo de correspondencia que domina en la poesía de Senghor es la que vincula dos o más zonas sensoriales, siendo el germen de numerosas metáforas hiladas que manifiestan soberbiamente ese su sincretismo, como en aquel versículo donde *L'air palpité de murmures liquides et de pépiements cristallins et de battements soyeux d'ailes* (1990: 89), o en aquel otro inspirado por la contemplación de la amada: *Ta peau de bronze bleu de nuit bleue sous la lune, ta peau couleur odeur d'huile de palme* (1990: 331).

Todas las posibilidades sintácticas de expresión sinestésica hallan su lugar en la poesía de Senghor. Desde la que opera un entrelazamiento de las distintas esferas sensoriales por conexión atributiva o verbal –metáfora sinestésica de tipo *transposición-identificación*, según Schrader (1975: 82)– hasta las enumeraciones de impresiones provenientes de distintos ámbitos sensoriales, pasando por la figura por antonomasia, desarrollada con profusión desde el simbolismo: la *correspondencia*.

Las que más abundan son, como ya hemos dicho, las primeras, metáforas de tipo sinestésico en las que, en virtud de una interpenetración de los espacios sensoriales, aparecen *colores polifónicos, las voces cantan bermejas* (1990: 34) o *adquieren tintes de llama* (1990: 83), mientras *resuenan las notas claras del sorongo* (1990:78), se dejan escuchar las *manos sonoras* (1990: 151), se perciben a lo lejos los *ruidos olorosos de los ríos del Sur* (1990: 11), o se escucha con inquietud cómo *zumban los perfumes de la sabana* (1990: 36) o cómo rugen los tambores *de furiosos colores* (1990: 109).

Abundan también las conexiones atributivas entre las distintas esferas sensoriales, que introducen por analogía cromática elementos de la materia, por lo general tierra o fuego: ello explica el *color de arena nocturna* de los escorpiones (1990: 173), o la *voz color de brasa* (1990: 65) con la que el poeta pretende cantar la fraternidad solidaria entre las diferentes razas, que se designan, salvo la blanca, por metonimias:

*Car nous sommes là tous réunis, divers de teint-il y en a qui sont couleur de café grillé, d'autres bananes d'or et d'autres terre des rizières
Et tous les travailleurs blancs dans la lutte fraternelle* (1990: 61)

Cobran gran presencia asimismo las imágenes resultantes de la utilización de los adjetivos en hipálage, cuya semántica se desplaza para conectar con términos

presentes en períodos más o menos próximos pero nunca contiguos. Ello supone una transgresión referencial fácilmente perceptible en expresiones como: el *olor verde de la hierba* (1990: 85), *las flores de los discursos fragantes* (1990: 107), el *olor virgen de las tierras* o *la dulzura gris de los tejados* (1990: 363).

Menos frecuentes son las correspondencias expresadas por medio de comparaciones lingüísticas con nexo explícito, pero las que aparecen presentan ecos baudelairianos fácilmente identificables, sobre todo los que desarrollan una ensoñación sensual de la mujer. Baste con citar dos ejemplos significativos que nos reenvían, respectivamente, a los poemas “Correspondances” y “Parfum exotique” de *Les fleurs du mal*:

*Vos lettres ont bercé leurs nuit de prisonnier de mots diaphanes et soyeux comme des ailes
De mots doux comme un sein de femme, chantants comme un ruisseau d'avril*
(1990: 78)

*Que j'écoute, dans la case enfumée que visite un reflet d'âmes propices
Ma tête sur ton sein chaud comme un dang au sortir du feu et fumant* (1990: 15)

Los textos del simbolismo francés le muestran a Senghor una atractiva vía poética para expresar las posibles analogías entre lo sensible y lo abstracto, lo visible y lo invisible. Analogías que, ya desde su infancia, le habían hecho intuir esa profundidad enigmática del mundo, una *surrealidad* muy próxima a lo sobrenatural.

DE LO SENSIBLE A LO SUPRASENSIBLE: VIVENCIA Y EXPRESIÓN DE LA ARMONÍA DEL MUNDO

En dos artículos determinantes recogidos en *Liberté I* –“Langage et poésie négro-africaine” y “Eléments constitutifs d’une civilisation d’inspiration négro-africaine”–, Senghor desarrolla las características del modo de conocimiento negro-africano que, en definitiva, constituyen los ejes principales de su propia visión del mundo: sensorialidad, intuición, participación, comunión en definitiva con las fuerzas telúricas, con la Gran Fuerza divina que desliza la poesía negroafricana hacia un misticismo de corte animista. La imagen analógica permite expresar la intuición de un nivel suprasensible a partir de un desarrollo hiperestésico del nivel sensible por parte de un sujeto proclive a “salir de sí” para *con-naître* (etimológicamente: nacer con) al cosmos y al otro.

(L’analogie poétique negro-africaine) est d’abord sensuelle, profondément enracinée dans la subjectivité; elle transcende, cependant, le cadre sensible pour trouver son sens et sa finalité dans le monde de l’au-delà. (Liberté I, 1964: 164)

(Le Negro-africain) ne voit pas l’objet, il le sent. [...] C’est dans sa subjectivité, au bout de ses organes sensoriels qu’il découvre l’Autre. Le voilà ému,

allant dans un mouvement centrifuge, du sujet à l'objet sur les ondes de l'Autre.
(*Liberté I*, 1964: 259)

Es precisamente esta posibilidad de acceder por la imagen poética a un más allá de la realidad, esta función mediadora entre lo sensible y lo suprasensible, esta posibilidad de trascendencia, lo que vincula la poesía de Senghor, por un lado, al animismo negroafricano, por otro, a la tradición de la gran poesía cósmica por la que todo posee una vida secreta (Bachelard, 1971). Para Senghor, el cuerpo humano participa de la vida oculta de las grandes fuerzas del universo por medio de una porosidad sensorial cuya intensidad deriva en emoción. Una emoción que permite intuir lo sagrado a partir de la *simbiosis orgánica* del hombre y los elementos, y que se expresa mediante el *cuerpo sensible, casi orgánico* del lenguaje. Así se explica la celebración cósmica que irradia su poesía, prolija en esas ensoñaciones en las que la voz del poeta se convierte en voz del universo (Bachelard, 1971: 162), en virtud de su comunión con el mundo, en permanente renacimiento a éste y a sí por medio de un lenguaje integrador tanto del ritmo de la sangre y de la savia como de las emociones del alma.

Y así, *esa poética de lo sensible transcendido* tan próxima a la que Senghor había descubierto con admiración en Paul Claudel¹⁸, hace derivar cada sensación en imagen cósmica, cada percepción en germen de una analogía que la imaginación alimenta y enriquece para traducirse en metáforas ilustrativas de la perfecta connivencia, de la armonía posible –*accord conciliant* (1964: 216)– entre el Hombre, el Mundo, la Fuerza Divina que los rige y el Lenguaje que los expresa. Y el primer paso hacia esta comunión plena con el mundo, que también lo es con la Gran Fuerza Creadora, lo constituye para Senghor, al igual que para Claudel, el contacto directo, físico y sensual con el mismo. De ahí la definición que Senghor proporciona de “sensualidad”, en tanto que medio privilegiado para acceder al conocimiento del mundo, que es también comunión con el mismo:

La sensualité, c'est le don de saisir les qualités sensibles du monde extérieur par tous ces sens dont Claudel a si bien décrit les mouvements opératoires. De les saisir et de les vivre dans les formes, couleurs, mouvements des animaux, des plantes, des minéraux et des phénomènes naturels, dans leurs timbres et dans leurs rythmes, leurs sucs et saveurs et senteurs, dans leurs textures mêmes et comme leurs tissus. La sensualité c'est, d'un mot, pour les Negro-Africains, enracinés qu'ils sont dans le concret, la vie par-delà le plaisir des sens, s'identifier à l'Autre, personne ou objet, dans la joie de l'union: de la co-mmunion. Or cette joie, nous rappelle le Robert, c'est "l'émotion agréable et profonde", le "sentiment

¹⁸ En la introducción a la edición castellana de la *Obra poética* de Senghor (1999), se señalaron los elementos intersextivos entre la poesía de Claudel y de Senghor: la confianza en el poder creador de la palabra poética; las vibraciones humanas y cósmicas que se imprimen en largos versículos cadenciosos y rítmicos; la visión epifánica del hombre y del universo en perfecta connivencia con Dios. De hecho, el propio Senghor apuntaba ya en 1972 la proximidad existente entre “La Palabra de Claudel y la poesía negroafricana” en una conferencia recogida en *Liberté III* (1977).

exaltant ressenti par toute la conscience”, Donc, un phénomène spirituel. (1977: 363-364)

En su *Obra poética*, Senghor abre a su vez, en la práctica de su escritura, todos los sentidos al mundo como antenas receptoras susceptibles de captar las resonancias y vibraciones de la gran Fuerza Vital que lo anima, sirviéndose de la imagen analógica para expresar su sentido profundo, y del ritmo para cadenciar la emoción que semejante experiencia le genera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (1942): *L'Eau et les rêves*, José Corti.
 — (1971): *La poétique de la rêverie*, PUF, París (5.^a ed.)
 — (1996): *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti (16e éd).
 — (1997): *La terre et les rêveries du repos*, José Corti (17e éd)
 BAUDELAIRE, Ch. (Ed. de 1972): *Les Fleurs du Mal*, Gallimard.
 COLLOT, M. (1997): *La matière-émotion*, PUF Écriture, 1997.
 FROMILHAGUE, C, y SANCIER-CHATEAU, A. (1999): *Analyses stylistiques. Formes et genres*. París, Dunod.
 JACKSON, J. E. (1992): *Mémoire et création poétique*, París, Mercure de France.
 JOUANNY, R. (1996): *Espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique (Tracées francophones I)*, París-Montréal, L'Harmattan.
 LUNEAU, R. y THOMAS, L.-V. (1975): *La Terre africaine et ses religions*, París, Larousse Université.
 MERLEAU-PONTY, M. (1945): *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard.
 RICHARD, J. P. (1954): *Littérature et sensation*. París, Seuil.
 — (1955): *Poésie et profondeur*, París, Seuil.
 SCHRADER, L. (1975): *Sensación y sinestesia*. Madrid, Gredos.
 SENGHOR, L. S. (1964): *Liberté I. Négritude et humanisme*, París, Seuil.
 — (1971): *Liberté II*. París, Seuil.
 — (1977): *Liberté III. Négritude et Civilisation de l'Universel*, París, Seuil.
 — (1990): *Oeuvre poétique*, París, Seuil.
 — (1999): *Obra poética* (Introducción de Lourdes Carriedo y traducción de Javier del Prado), Madrid, Letras Universales, Editorial Cátedra.