

Beber en los manantiales: *La memoria personal, colectiva y poética en la obra de L. S. Senghor*

LOURDES CARRIEDO LÓPEZ
UCM

Existen poetas sin memoria que, al igual que los niños, se ubican en un presente absoluto, ya colmado por la inmediatez pletórica del instante, ya confiadamente proyectado en deseo o anhelo hacia un futuro convertido en germen constante de ensueño. Pero también hay poetas que asientan su escritura sobre la base de una experiencia vivida y recuperada, en gozo o en sufrimiento, como hombre o como pueblo. Son éstos los poetas que acuden a *beber a los manantiales*¹, a las fuentes primigenias que constituyen, transfigurándolo, el grueso caudal de la memoria, nutrido por aguas de muy diversa procedencia. Tal es el caso de Léopold Sédar Senghor, cuya *Obra poética*² se alimenta, como veremos, de tres veneros esenciales: el personal, el histórico —en fácil deslizamiento hacia lo legendario y lo mítico— y el poético, aquel que le aporta el conocimiento de la tradición poética anterior, tanto oral como escrita, tanto africana como europea. Si bien los dos primeros determinan esencialmente los perfiles temático e ideológico de su obra, el último contribuye sobre todo a configurar la musicalidad del poema, mestizo de ritmos africanos y europeos, así como a modelar, y a modular, la sustancia metafórica que hace definitivamente posible la creación poética.

Partiendo de las observaciones anteriores, este artículo pretende aprehender la morfología y la función de esos diversos caudales que convergen en los melódicos y cadenciosos versículos de L. S. Senghor, activados por una poderosa

¹ Título inspirado del ensayo que, sobre la creación poética y sus fuentes, cierra el poemario *Ethiopiennes*: «Comme les lamantins vont boire à la source» (Senghor, 1990:155-167). En él se identifica al poeta con el manatí, sirenio muy abundante en algunos estuarios africanos que remonta los ríos en busca de las aguas puras de los manantiales: *En vérité nous sommes comme des lamantins, qui, selon le mythe africain, vont boire à la source, comme jadis lorsqu'ils étaient quadrupèdes-ou hommes. Je ne sais plus au juste si c'est là mythe ou histoire naturelle* (p-155).

² Léopold Sédar Senghor ofrece la versión definitiva del conjunto de sus poemas en *Oeuvre poétique* (Seuil, 1990), edición que nos sirve de referencia para este artículo.

memoria capaz de conjurar el olvido y su riesgo inherente: la pérdida de las raíces que supone también la disolución de la propia identidad. Tal poesía se cimenta de manera muy sólida en la ensoñación del tiempo pasado, tanto individual como colectivo, cuya función será no sólo girar indefinidamente en torno a una nostalgia estéril e inmovilista, sino también relanzarse, con impulso renovado, hacia un futuro de plenitud. Se trata, pues, de volver la vista atrás para hallar el sendero del mañana en un vaivén de nostalgia y esperanza vividas ambas en el marco de un presente hostil:

Le voilà donc, le poète d'aujourd'hui, gris par l'hiver dans une grise chambre d'hôtel. Comment ne songerait-il pas au Royaume d'enfance, à la Terre promise de l'avenir dans le néant du temps présent? (Senghor, 1990: 156-157).

Ese vacío, esa *nada del tiempo presente* se soslaya gracias a la palabra poética que se sitúa, tal y como se indica desde los poemas de *Chants d'ombre* publicados en 1945, *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*. (Senghor, 1990:10). La recuperación de aquellos lugares en los que transcurrieron los primeros años de la vida del poeta sirve para recrear la geografía mágica de la infancia, para ubicar los asentamientos de la identidad. Y ello es posible gracias a una poderosa memoria, tanto sensorial como emotiva, voluntaria en ocasiones, involuntaria en otras, pero siempre capaz de poblar el presente con las figuras y los ecos sonoros, cromáticos y olfativos del terruño natal.

La memoria personal

No es extraño que, desde los poemas de *Chants d'ombre*³ (1945) hasta las *Élégies majeures* (1979), se perciba en Léopold Sédar Senghor un aliento lírico integrador de numerosos datos autobiográficos, más explícitos en sus primeras obras y más encubiertos en obras posteriores -no por ello menos importantes- que permiten a su vez redibujar los momentos clave de su existencia. La memoria personal aporta el caudal de la experiencia que, sobre todo en fechas tardías de composición, modelan el cauce de una larga trayectoria vital: la infancia en el reino serere del Sine, en tierras senegalesas; la educación académica francófona lejos del pueblo natal y de la familia con la consiguiente nostalgia del desarraigado; la formación universitaria en París y la participación en los movimientos de protesta de los estudiantes de color; la conciencia reivindicativa y combativa de su *negritud*; la vivencia de la pasión amorosa; la asun-

³ *Chants d'ombre* es el primer poemario que se publica pero no recoge la totalidad de los poemas escritos anteriormente, que tan solo aparecen en 1990, en la edición definitiva de su obra, bajo el título de *Poèmes perdus*.

ción de un destino político como estricto cumplimiento de un deber inexcusable para con su pueblo; los veinte años de presidencia de un Senegal con independencia política recién estrenada; la conciencia del deber cumplido como *dyalí* (poeta y conductor) de un pueblo, como voz de un continente.

Pero si de todas las etapas de la existencia parece ser la infancia la que determina de manera esencial la futura visión del mundo, no resulta extraño que el poeta vuelva a ella una y otra vez. Sin duda porque, según podemos leer en *Liberté III*:

C'est pendant la jeunesse, et encore plus pendant son enfance que l'homme dispose de cette merveilleuse faculté de pouvoir, par tous les sens, capter les ondes qu'émet chaque chose, chaque être, et de réagir en imaginant, en créant le monde: un monde plus intelligible et plus beau en même temps, plus harmonieux parceque ressuscité dans sa vérité sousrêelle. La poésie, c'est souvent, chez les plus grands des écrivains, l'expression du monde imaginaire du Royaume d'enfance. (Senghor, 1977:263).

Así pues, la memoria recupera, en primer lugar, el paisaje de la niñez, el marco espacial y familiar que confieren entidad propia a ese *Reino de infancia*, eje temático dominante en *Chants d'Ombre* y que en adelante se convierte en punto mágico de referencia. Este *Reino de infancia* deja rápidamente de ser un concepto meramente temporal para adquirir consistencia material, espesor y profundidad, gracias a la potente acción de la memoria espacializada, capaz de hacer emerger de entre las tonalidades monocromas de los edificios parisinos, en superposiciones múltiples, la imagen de un pequeño territorio senegalés. Este aparece primero como puntual contrapunto cromático, oloroso y acústico de un presente gris, maloliente y discordante, para cobrar progresivamente extensión imaginaria y simbólica de grandes dimensiones. En efecto, lo que en principio parece una tendencia obsesiva a anclarse en un remoto pasado personal, en la reducida topografía comprendida entre los ríos Sine y Saloum, en el *corazón pastoral del Sine*, allí donde transcurrieron los decisivos primeros siete años de vida de Léopold Sédar Senghor, termina convirtiéndose en recreación idealizada de Africa. Pues ésta se ensueña como paraíso perdido y se invoca en interminables letanías que hacen efectiva la capacidad revivificadora de la nominación. De ahí la estructura de poemas como «Joal» (léase la «j» a la francesa, como palatal fricativa sonora, cuya transcripción española sería «Yoal») en el que, sobre la base del ritmo redundante de la invocación, apoyada en las repeticiones anafóricas del verbo *Je me rappelle*, va cobrando nitidez e incluso relieve la imagen del pueblo natal, cuya atmósfera sonora se puebla, en sorprendente sincretismo, de los cantos ceremoniales en honor a Kumba N'Dofene, último rey de Sine, de las ceremonias fúnebres en honor a los Muertos y Antepasados, o de las danzas rituales de iniciación, mientras el griterío alborozado de doncellas núbiles extasiadas ante el espectáculo de los jóvenes luchadores actúa como contrapunto a la base rítmica y repetitiva, monótona, de las ceremonias vespertinas de la liturgia católica.

Y todo ello se hace posible gracias al poder evocador de una sola palabra, Yoal, capaz de activar por sí sola, a partir de su materialidad fónica, una memoria sensorial y emocional siempre en duermevela y de prolongar sus ecos sonoros en sugerentes desarrollos rítmicos. A partir de su nominación, la palabra adquiere valor en sí misma, como cuerpo sensible⁴ capaz de actuar de detonante rememorativo imaginario. Tanto en «Comme les lamantins vont boire à la source⁵» como en su «Dialogue sur la poésie francophone», Senghor se muestra plenamente consciente del poder evocador de las palabras: *Il me suffit de les nommer pour revivre le Royaume d'Enfance. (...) Il m'a donc suffi de nommer les choses, les éléments de mon univers enfantin pour prophétiser la Cité de demain, qui renâtra des cendres de l'ancienne, ce qui est la mission du Poète.* (Senghor, 1990:160).

Basta con el cuerpo sonoro de la palabra para que los seres y lugares del pasado irrumpen en el presente, a veces incluso imponiéndose sin contemplaciones y casi anulándolo. Las resonancias del nombre adquieren valores afectivos insospechados mientras la imagen se convierte en el presente mismo, eclipsando el instante⁶. Y ello se produce con tanta mayor facilidad cuanto más ingrato y hostil sea el presente, cuanto mayor sea el sentimiento de vacío, abandono u orfandad, cuanto mayor sea la sensación de extrañamiento existencial. Porque es precisamente en esos momentos cuando aparece la nostalgia, en sutil simbiosis de recuerdo e imaginación⁷ —cumpliendo una doble función: *balsámica* respecto del doloroso presente, al tiempo que *magnificadora* respecto del pasado—, una nostalgia que se focaliza ante todo en la infancia, momento paradigmático de autenticidad del ser en su contacto directo, primordial, con el mundo y las cosas, momento de ensoñación de la verdad del ser-en-el-mundo.

Emergen así, a base de imágenes en constante sobreimpresión, no sólo el paisaje de antaño (las grandes extensiones de los *tanns* o llanuras, los árboles retorcidos, los ríos repletos de vida animal) sino también los rostros familiares

⁴ Léopold Sédar Senghor presta siempre especial atención a esa materialidad, casi corporeidad física de las palabras que constituye una de las claves de su concepción poética. El propio poeta lo expresa en *Liberté I: Il faut tenir compte des qualités sensuelles des mots sans parler de leurs qualités plastiques, dont la nomination fait les charmes.* (Senghor, 1964:340).

⁵ En *Oeuvre poétique* (Seuil, 1990) se incluyen dos textos metadiscursivos de gran interés: uno es el epílogo de *Ethiopiennes* titulado «Comme les manantins vont boire à la source» al que ya nos hemos referido; otro es el «Dialogue sur la poésie francophone» en el que, bajo forma de carta dirigida a tres poetas franceses amigos suyos (Alain Bosquet, Pierre Emmanuel y Jean-Claude Renard), Senghor va desgranando su concepto de escritura poética.

⁶ En su texto de confidencias significativamente titulado *Boire à la source*, otro poeta cósmico como Jules Supervielle describe con exactitud este proceso: *Le souvenir s'impose à moi si fort que je le deviens* (Supervielle, 1951:147).

⁷ Como dice Gilbert Durand en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969: 466): *La mémoire, permettant de revenir sur le passé, autorise en partie la réparation des outrages du temps. La mémoire est bien du domaine du fantastique puisqu'elle arrange esthétiquement le souvenir.* La memoria facilita así un cómodo mecanismo de huída de la realidad que no se puede o no se quiere asumir.

(la madre, *aux mains balsamiques et au blanc sourire*; el padre, *l'homme aux yeux de foudre, le lion ...*; el tío Wally, conocedor de misterios ocultos del universo...) y, más difusos, los de una sociedad de usos y costumbres ancestrales, respetuosa con sus tradiciones sagradas.

Múltiples fragmentos del escenario infantil resurgen con fuerza, no sólo recordados con fidelidad sino también progresivamente idealizados. El poeta alude repetidamente a ese *Paradis mon enfance africaine, qui gardait l'innocence de l'Europe* (Senghor, 1990:28) y a su conocimiento profundo: *Je sais le Paradis perdu -je n'ai pas perdu souvenir du jardin d'enfance où fleurissent les oiseaux* (Senghor, 1990:43), a su confusión de realidad y ensueño: *Je ne sais en quel temps c'était, je confonds toujours l'enfance et l'Eden* (Senghor, 1999:148), a la perfecta imbricación del pasado y presente: *Je ne sais en quel temps c'était, je confonds toujours présent et passé/ Comme je mêle la Mort et la Vie- un pont de douceur les relie.* (Senghor, 1990:149).

De este modo, los poemas de *Chants d'ombre* se dedican casi en su totalidad a recuperar, desde el presente de desplazado en Europa, ese universo mágico en el que las cosas adquieren significados distintos a partir de una primera impresión sensible. Acto, pues, de conocimiento y de co-nacimiento al mundo: *J'ai donc vécu en ce royaume, vu de mes yeux, de mes oreilles entendu les êtres fabuleux par-delà les choses: les Kouss dans les tamariniers, les Crocodiles, gardiens des fontaines, les Lamantins, qui chantaient dans la rivière, les Morts du Village et les Ancêtres, qui me parlaient, m'initiant aux vérités alternées de la nuit et du midi.* (Senghor, 1990:160).

Y, si bien en un principio, el recuerdo magnificado de la naturaleza y las gentes que configuran el terruño de la infancia cumple una función *terapéutica* para aquel que siente la experiencia del exilio en la gran urbe europea⁸, la toma de conciencia de esa profundidad simbólica de los seres y de las cosas de antaño *gardés jalousement par les ténèbres fidèles de leur mémoire noire* (Senghor, 1990:21) conduce a la ensoñación de un mundo de pureza y transparencia, espacio mítico representativo de una serie de valores esenciales y de una armonía vital reconquistable. Es algo que Saint John Perse había desarrollado poco antes en su poemario de *Exil* (1941), integrando en su canto *toute chose vaine au van de la mémoire* (Perse, 1960:152), para así poder comprobar la posibilidad de rescatar plenamente el pasado: *me voici restitué à ma rive natale* (Perse, 1960:153), tal como proclama triunfalmente el poeta.

A veces, el pasado recuperado llega incluso a trascender la propia temporalidad vital, recreando instantes remotos e integrando sutilmente en el canto, anidada en fondos coralinos, *la queja de otras edades*. Tanto Perse como Senghor ubican en el universo infantil el centro sagrado de referencia en torno

⁸ Paris en *Chants d'ombre* aparece como una ciudad inhóspita y deshumanizada en la que el poeta experimenta sentimientos muy próximos al *spleen* baudelairiano: *Mes ailes battent et se blessent aux barreaux du ciel bas/ Nul rayon ne traverse cette voûte sourde de mon ennui* (Senghor, 1990:25).

al cual se sustenta la propia existencia y, además, sobre todo en el caso de Senghor, la acción futura. Esto es lo que desarrolla el poemario *Hosties noires* (1948), en el que el intimismo lírico propiciado por la memoria personal da paso al tono épico del individuo que se siente integrante de un pueblo, de una raza, y que se enmarca en un devenir histórico respecto al cual deberá asumir una responsabilidad ineludible. La autobiografía termina adquiriendo un sentido colectivo, del mismo modo que el espacio-tiempo personal termina por dar cabida al universo entero, felizmente expresado en clave de *poesía cósmica*. Esta es precisamente la que permite, según el propio poeta, *embrasser toute la planète et toute l'Histoire* (Senghor, 1964:340).

La memoria colectiva: historia y mito

La memoria lírica se torna memoria épica por obra de dos potentísimos agentes: la Historia y el Mito. El proceso individual de *anamnesis* integra progresivamente lo colectivo; el sujeto pasa del singular al plural y el poeta se convierte en alma y voz de todo un pueblo —el de los hijos del potopoto⁹ o del limo— resultante de una compleja encrucijada de razas, castas y pueblos.

En *Hosties noires*, la Historia cobra un protagonismo que no desaparecerá en poemarios posteriores: se reflejan desde episodios casi contemporáneos hasta los más alejados en el tiempo, aquellos en los que la Historia se contamina de leyenda, aquellos en los que adquiere resonancias míticas. Una vez más se tratará de remontar el curso del tiempo, esta vez colectivo, con objeto de *beber en las fuentes de la africanidad*.

Recién vivida la experiencia de la segunda guerra mundial, es la memoria reciente de la masacre de los fusileros senegaleses¹⁰ en una guerra de intereses ajenos la que abre la página de la Historia. A partir de este punto de partida, el poeta remonta el curso del tiempo pasando por los avatares de la colonización, de la trata de esclavos, de la inmisericorde explotación humana y económica, y se detiene, ensoñándolos como auténticos *Reinos de infancia del hombre africano*, en los tiempos precoloniales. En este sentido, la recuperación de la historia del Africa precolonial resulta sumamente útil a un poeta ya muy comprometido políticamente, por cuanto constituye el germen de una nueva visión del tiempo pasado, en ocasiones idealizada y, por lo general, muy reivindicativa.

Al igual que en el caso de la memoria personal, la memoria histórica, que suele partir de hechos reales y atestiguados, se desliza hacia el terreno de la imaginación construyendo un amable mundo de ficción en clave poética, en contraste con un presente que se percibe como el producto de un injusto y a ve-

⁹ El *potopoto* es la tierra pantanosa que habitan algunos pueblos africanos en condiciones de vida extremadamente miserables.

¹⁰ Soldados senegaleses que combatieron en Europa durante la primera guerra mundial demostrando un gran coraje y valor.

ces penoso devenir histórico. En definitiva, se trata de esa historia padecida en cuerpo y sangre por un hombre cuya *negritud* reivindicativa termina concibiendo como mártir: de ahí la metáfora dominante que da el título al poemario de *Hosties noires*.

La reflexión sobre el devenir histórico de un pueblo maltratado constituye el soporte temático de un libro que integra el tono de la epopeya y cuya función ideológica no deja muchas dudas: se trata de reivindicar el pasado glorioso así como de apelar a un nuevo esplendor por vía de la recomposición social y política de un África desfigurada. Numerosos episodios de la historia no sólo de Senegal sino también de otros pueblos africanos se revisan en este segundo poemario que anuncia, al tiempo que denuncia, atroces avatares. Es el caso de las «*Epîtres à la princesse*» en las que se transcriben en discurso directo las apocalípticas predicciones de los profetas, ya tristemente cumplidas, que vienen a resumir el devenir de la humanidad en tres etapas, sus muertes sucesivas: son las eras del Descubrimiento, de la Razón y de la Técnica (Senghor, 1990:142), en las que el hombre demuestra una enorme capacidad para autoaniquilarse.

Por otra parte, es bastante habitual que la recreación de figuras históricas se contamine de ficción, sobre todo cuando se trata de héroes responsables de un pasado de gloria cuya biografía se convierte casi en hagiografía, como ejemplo de aquellos valores eternos que para Senghor han de regir la vida del hombre africano, siempre en relación con una ética heredada, tales como los códigos del honor, del valor, de la fraternidad o de la generosidad, entre otros. Caso aparte resulta la figura de Chaka, guerrero responsable de la expansión del imperio zulú a costa no sólo de su valor y del de sus hombres sino también del pillaje y del crimen, al que Senghor dedica un largo poema dramático polifónico en *Etiopiennes*. Personaje oscuro, convertido en el centro de una leyenda de valor contradictorio, Chaka ilustra la problemática moral del jefe militar escindiendo entre los intereses políticos y militares, por un lado, y la observancia de estrictas normas éticas y morales, por otro. Sin embargo, su voz adquiere un delicado tono elegíaco en su lamento por la ausencia de Nolivé, la amada sacrificada en aras de la lucha política.

En otros casos, los personajes históricos sirven de referencia de un universo sociopolítico que desaparece con el proceso de colonización: tal es el caso de Koumba Ndofoène Dyouf, último rey del Sine o del Kaya-Magan, representante de una dinastía del Malí. La recuperación de estas figuras es casi siempre intencionada, pues responde a la voluntad de magnificación de una idea, o de un valor, de un pueblo o de toda una sociedad.

Y el tránsito de la historia a la leyenda y el mito se produce de manera casi insensible, marcando por otra parte una evolución clara en la poesía de Senghor: de *Hosties noires* a las *Elégies majeures* la proporción de historia y mito se invierten obedeciendo a una evolución tanto ideológica como ética y estética. El propio poeta se refiere a ello en su «*Dialogue sur la poésie francophone*» (Senghor, 1990:385):

J'ai vécu le mythe, essentiel de l'Afrique. D'une part, l'Afrique depuis cinq siècles, comme le Christ, crucifiée par la Traite des Nègres et la colonisation, mais l'Afrique rédimée et, par ses souffrances, rachetant le monde, ressuscitant pour apporter sa contribution à la germination d'une civilisation panhumaine; d'autre part, l'Afrique noire, Féminité, Amour, Poésie, qui apparaîtra ici dans la dernière des Elégies majeures, sous la figure de la reine de Saba, avec qui, pendant des années, j'ai vécu en adoration.

La ensoñación de un tiempo mitificado se encarna muy a menudo bajo los rasgos femeninos de la reina de Saba, convertida en madre de Africa. Tres poemas, incluidos en tres libros diferentes, desarrollan de manera significativa lo enunciado en el texto metadiscursivo anterior: «A l'appel de la race de Saba» (*Hosties noires*), «L'Absentée» (*Ethiopiennes*) y «L'Élégie pour la reine de Saba» (*Elégies majeures*).

El primero, «A l'appel de la race de Saba»¹¹ (Senghor, 1990: 57-62), desarrolla a ritmo de oda mariana el lamento por una situación presente angustiosa (estrofa I), en su deriva hacia la recuperación nostálgica de un pasado tanto personal (estrofas II y III) como colectivo (estrofas IV y V, en las que se realiza una llamada enérgica a todos los pueblos y razas del mundo), y terminar entonando un cántico de confianza en anuncio de una Buena Nueva de resonancias claudelianas. Al igual que en muchos otros poemas contruidos sobre el recuerdo, la dinámica poemática conduce de lo particular a lo general: la hostilidad del presente incita a la huida, a recurrir a la memoria lírica, a idealizar un tiempo pasado personal; a su vez, el yo singular se convierte en yo plural, integrante de una raza y de un pueblo consciente de su historicidad y de su deber inexcusable de participación en el devenir de la humanidad. El poema avanza *in crescendo* hacia una tensión revolucionaria de inspiración marxista que termina resolviéndose en confianza plena en un futuro de paz, igualdad y fraternidad.

Es evidente que, desde el incipit de la primera estrofa se percibe cómo, una vez más, el sentimiento de soledad y angustia en medio de un mundo inhóspito y violento, cuyo referente exterior, muy puntual en este poema, es la ocupación de Etiopía por el ejército italiano en mayo de 1936 y la muerte del general etíope Ras Desta¹² (*Car le cri montagnard du Ras Desta a traversé l'Afrique de part en part...*), suscita una voluntad de huida y la emergencia de la memoria evocadora de otros tiempos:

¹¹ El germen de tal ensoñación puede hallarse en esos versos de Langston Hughes, poeta negroamericano admirado por Senghor, que rezan así: *Lève ta face couleur de nuit/ fille abyssine de la race de Saba...*

¹² El grito agónico de Ras Desta como víctima y mártir de la resistencia etíope frente a la ocupación italiana resuena como llamada a la fraternidad y a la movilización de todos los pueblos oprimidos con el brillo de *idéntica melopea doliente* en la mirada. Estos, representados por una selección de nueve etnias africanas como botón de muestra de todo un continente, son identificados con los obreros del mundo entero en una sorprendente pirueta no exenta de demagogia socio-política, sin duda propiciada por las ilusiones generadas ante el triunfo del Frente Popular en las elecciones francesas de 1936 (Senghor, 1990:61).

Mère, sois bénie!
J'entends ta voix quand je suis livré au silence sournois de cette nuit d'Eu-
rope
Prisonnier de mes draps blancs et froids bien tirés, de toutes les angoisses
qui m'embarrassent inextricablement
Quand fond sur moi, milan soudain, l'aigre panique des feuilles jaunes ...

Mère, sois bénie!
Je me rappelle les jours de mes pères, les soirs de Dylôl

Pero el poeta no sólo tolera esta intromisión del pasado, sino que la provoca con su añoranza, atento siempre a no borrar las huellas del camino recorrido por los que le precedieron, padres y antepasados, a no permitir que el temible viento del Este difumine los caminos trazados. Amenaza de destrucción y de olvido sobre una memoria de arena, el viento arrasador del Este se erige en metáfora cósmica dominante en la producción poética senghoriana. Ello explica el comienzo de la tercera estrofa:

Mère, sois bénie!
Je ne souffle pas le vent d'Est sur ces images pieuses comme sur le sable des
pistes.
 ...
Mais je n'efface les pas de mes pères ni des pères de mes pères dans ma tête
ouverte à vents et pillards du Nord.

La memoria sirve, así pues, para apuntalar la propia identidad, en este caso amenazada por los pueblos del norte obsesionados por *asimilar* y *civilizar*; sirve para custodiar *la memoria de la especie* celosamente conservada y transmitida por la mujer-madre, fiel guardiana de los valores ancestrales de un pueblo. La reina de Saba se convierte de este modo en una figura mítica que aglutina varias instancias simbólicas —mujer-madre-reina— y que, en otros textos posteriores pasará a encarnar la propia poesía.

Tal es el caso del segundo poema al que nos referíamos, «L'Absenté», en el que una cuarta isotopía aparece de manera evidente: la inspiración y creación poéticas, sobre las que se cierne, asimismo y nuevamente, la amenaza del temible Harmattan (Senghor, 1990: 114-115).

Les mots s'envolent et se froissent au souffle du Vent d'Est,
Comme les monuments des hommes sous les bombes soufflantes
Mais le poème est lourd de lait et le cœur du Poète brûle un feu sans pou-
sière.

El poema ilustra el proceso de encarnación de un ideal: primero ausente y progresivamente presente gracias a la acción de la palabra rítmica. De *chanter la beauté de l'Absenté*, el poeta pasa a entonar el saludo a la *Présente* hecha carne en palabra poética y también topográfica, a partir de su identificación con

el continente africano. Aparece así la quinta isotopía en la que se asienta firmemente el entramado del poema: la tierra madre, Africa, ataviada de sus colores simbólicos, verde y oro, y capaz de suscitar la plenitud del amor:

C'est la tendresse du vert par l'or des savanes, vert et or couleurs de l'Absente

....

Salut à la présente qui me fascine par le regard noir du mamba, tout constellé d'or et de vert

.....

O chantez la Présente qui nourrit le Poète du lait noir de l'amour.

El poema senghoriano se construye, así pues, a partir de varias isotopías hábilmente entretejidas bajo los rasgos de la reina de Saba —mujer- madre-Africa-creación poética— estableciendo una dinámica que va desde la constatación de la ausencia a la celebración de la presencia lograda a través de la palabra poética, cuyo germen dinamizador será el amor.

El proceso es similar en el tercer poema seleccionado, «L'Élégie pour la reine de Saba» en el que el recuerdo de un beso en la niñez desencadena una ensoñación amorosa de gran sensualidad en la etapa de madurez del poeta, aquella en la que el recuerdo de momentos de plenitud no hace ya sino abrasar el corazón: la danza de la Primavera con la amada —negra y bella como ninguna, hija de Jerusalén, según el *Cantar de los Cantares*— sólo puede reanudarse hasta los abismos del éxtasis gracias al poema, medio privilegiado para lograr el acuerdo perfecto de ritmos y cuerpos. Y, una vez más, el detonante de la ensoñación es esa memoria cargada de imágenes, olores y sonidos, que permite la recuperación del jardín de la infancia, la plenitud del encuentro y la eclosión del poema: a medida que el poema avanza, la amada cobra los rasgos de la diosa (Senghor, 1990:332):

*Oui! Elle m'a baisé du baiser de sa bouche
La noire et belle, parmi les filles de Jérusalem*

La figura mítica de la reina de Saba se recrea a partir de las referencias bíblicas del *Cantar de los Cantares* I, 5: *Negra soy o morena, hijas de Jerusalem; pero soy bien parecida: soy como las tiendas de Cedar, como los pabellones de Salomón* (Sagrada Biblia, 1964,791-792), libro que se erige en evidente hipotexto de todo el poema, sustentando muchos de sus temas y de sus ritmos. No resulta sorprendente, habida cuenta de la gran abundancia de intertextos bíblicos que sustentan los versículos senghorianos.

La figura de la Reina de Saba cataliza la ensoñación senghoriana de la mujer negra, amante y madre de la humanidad, como encarnación de lo que el propio poeta denomina el *mito de Africa*, eje vertebral de su obra. Pero no hay que olvidar que la búsqueda de su esencia se habrá emprendido bajo el signo de otro personaje mítico, con el que el propio poeta se identifica y que no es otro que

Orfeo¹³. Ese Orfeo que se empeña en recorrer las profundidades abismales del yo, del mundo y de la historia en busca de una Eurídice evanescente. Los acordes melodiosos de su lira no dejan nunca de escucharse, transfigurados, en los largos versículos senghorianos.

La memoria poética

Otros ecos vienen a integrarse en el presente explayado en creación gozosa: son aquellos a los que el poeta prestó su oído maravillado de niño y que permiten la transmisión de la tradición oral africana, sin necesidad alguna de soportes escritos: gracias fundamentalmente a *griots*, *koristas*, poetas gímnicos y madres solícitas. Si bien *la tinta del escriba no tiene memoria*, como se dice en el poema «Congo», el escriba sí que conserva en su memoria auditiva los ritmos interiorizados durante la infancia. Así, el poeta guarda casi intacto el recuerdo de los cantos de las *Tres Gracias*, las poetisas populares de su pueblo natal, cantos que se recuperan, de manera más o menos consciente, en la cadencia a veces pausada a veces arrebatadora del tambor, del tam-tam o del balafongue; que se desarrollan en la energía del verbo, la consistencia referencial del sustantivo, la densidad cromática u olfativa del adjetivo; en cualquier caso y siempre, en el poder de irradiación de la imagen analógica. Y todo ello cobra vida gracias a la *música interior* capaz de traducir el *movimiento sustancial de las fuerzas cósmicas* y de plasmar la emoción experimentada ante el mundo y el otro; de transformarlo en *ritmo*. Ritmo que proviene de lo más profundo del ser —aquellas *lejanías interiores* de las que hablaba Michaux— para ofrecerse desnudo al lector, en tanto que *música de las palabras*. El propio Senghor reconoce en un estudio dedicado a la obra de Saint-John Perse, poeta cósmico al que se siente muy próximo, la gran importancia que el componente rítmico adquiere en su propia poesía:

Je le confesse, je suis auditif. Ce qui me frappe, ce qui m'enchanté, dans un poème, ce sont ses qualités sensuelles: le rythme du vers ou du verset, et sa musique (Senghor 1964:335).

Como se sabe, en Senghor el germen poético no sólo será africano, sino también europeo, en este caso adquirido a través de múltiples lecturas realizadas con avidez durante de sus estudios francófonos: Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Claudel, etc. Senghor bebe en las fuentes poéticas del simbolismo y del surrealismo, que determinan su concepto de imaginación

¹³ Jean Paul Sartre identifica al poeta negroafricano afincado en Europa con el personaje de Orfeo, dado que ambos emprenden su particular bajada a los infiernos, una travesía inicática nada fácil que culmina con la ascensión del yo. Es lo que desarrolla en el ensayo titulado «*Orphée noir*», in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Quadrige/P.U.F., 1948.

simbólica, de imagen analógica, de sintaxis cortocircuitada, y de prosodia asimétrica sincopada sobre bases rítmicas regulares. Es algo a lo que ya se ha aludido en nuestro estudio preliminar a la *Obra poética* de L. P. Senghor¹⁴ y al que ahora remitimos. Como entonces se vió, la poesía se convierte en celebración jubilosa de un mestizaje mágico de voces, temas y cadencias, gracias a la acción de una memoria de amplísimas resonancias.

Para terminar

Como hemos visto, en lo que se refiere a la recuperación del pasado y al ejercicio de la memoria, la obra de Senghor presenta una evolución significativa.

En una primera etapa domina el proceso memorístico como fundamento de la escritura poética, originado por una conciencia de desposesión de sí y del mundo. Ello conduce al poeta a revivir, magnificándolos, tiempos pasados de plenitud que se identifican con el reino personal de la infancia. La memoria actúa como terapia al desasosiego, a la incertidumbre y al desarraigo, como medio de huída de un presente hostil aún por asumir; proporcionando un ejemplo perfecto de esa función esencial del recuerdo a la que alude Gaston Bachelard: *Les souvenirs sont la récompense d'un refus préalable de vivre autre chose que ce qu'on désire* (Bachelard, 1963:38). Y lo que se desea nunca forma parte del presente.

La segunda etapa trasciende lo puramente personal para atañer a lo colectivo. Se recupera una Historia que, desde el punto de vista ideológico, responde a un momento concreto de su compromiso social y político, en el que Senghor sueña con una sociedad más igualitaria y justa. La memoria contribuye a solidificar el grito de rebeldía y de reivindicación que domina el período de *Hosties noires* y de *Ethiopiennes*. En ambos casos, se trata de una búsqueda de las raíces fundacionales del ser y, en concreto, del hombre negro en asunción orgullosa de su propia *negritud*, que pasa de hablar en primera persona del singular a la primera del plural. Aquellas raíces que absorben los nutrientes de la tierra africana, tierra-madre de la que mana energía fundamental para el crecimiento y el desarrollo, tanto personal como colectivo.

La tercera etapa, que culmina con las *Elégies majeures*, supone ya una perfecta imbricación de pasado y presente, de lo particular y de lo general, desarrollada en largos versículos cuyo ritmo lo marca el *latido del tam tam*.

En cualquier caso, el proceso de rememoración nunca es gratuito. Tanto en lo personal como en lo colectivo, responde, por un lado, a una voluntad de celebración y de recuperación de esa *paz yoaliana* por la que merece la pena lu-

¹⁴ Senghor, L. S. (1999) *Obra poética* Madrid: Cátedra. (Estudio preliminar de Lourdes Carriedo. Traducción de Javier del Prado). Cf. Asimismo: «Senghor, lecteur noir d'écrivains blancs», in R. Jouanny (1996), *Espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique*, Paris: L'Harmattan.

char y sacrificarse en aras de un mundo mejor; en aras de una nueva Civilización de lo Universal. Por otro, a una búsqueda iniciática de las raíces de su propio ser que le llevan a recorrer, cual nuevo Orfeo, los múltiples e insospechados caminos que, para expresarlo, le brinda la Poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (1963). *La dialectique de la durée*, Paris, P.U.F.
- JOUANNY, R. (1986). *Les voies du lyrisme dans les «Poèmes» de L. S. Senghor*, Genève: Slatkine.
- (1996). *Espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique*, Paris: L'Harmattan.
- LEBAUD, G. L. (1976). *L. S.Senghor ou la poésie du Royaume d'enfance*, Dakar: Nouvelles éditions africaines.
- NESPPoulos-NEUVILLE, J. (1988). *Léopold Sédar Senghor, de la tradition à l'universalisme*, Paris: Seuil.
- SENGHOR, L. S. (1948). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris: Quadrige/P.U.F.
- (1964). *Liberté I*, Paris: Seuil.
- (1990). *Œuvre poétique*, Paris: Seuil.
- (1999). *Obra poética*, Madrid: Cátedra.
- (1980). *La poésie de l'action*, Paris: Stock.