

«Los elefantes» de Blas de Otero i els «balidos sin lanas» de F. García Lorca: els benèfics efectes de la comunicació poètica a l'aula.

Com a introducció. Vaig encaminar el títol d'aquesta ponència-*workshop* amb dues cites, una d'*Aire libre* de Blas de Otero i l'altra de *¡Ay voz secreta del amor oscuro!* de F. García Lorca. El primer poema no constituirà objecte d'atenció en aquesta sessió de treball; el seu esment respon senzillament a un imperatiu categòric força personal que m'obliga a recordar-lo en una ocasió com aquesta perquè en la meva experiència d'ensenyament va obrir horitzons didàctics inesperats i feliços. *Aire libre* constitueix, en efecte, un dels molts intermedis poètics amb els que acostumadament es conclouen unitats didàctiques lingüístiques en els corrents, i molt bonics, llibres per a l'ensenyament d'una llengua estrangera. Són col·locats com a conclusió de la unitat, com a pausa lúdico-lingüística en la línia del text literari utilitzat com a pretext i en l'àmbit d'una referència cultural de l'ensenyament de la civilització de un país estranger. En el context de l'apressat desenvolupament dels programes escolars i considerada la natura no essencial d'aquestes finestres culturals amb finalitat rigorosament lingüístico-didàctica, la posició d'aquest material, si bé molt preciosa, sovint en determina la no utilització. Aquella vegada, però, al context d'uns deixebles difícils d'un Institut professional de turisme de Roma, amb nois gens interessats en l'escola i encara menys en l'estudi del material literari, almenys ho creia fins aquell moment, ja que faltaven alguns minuts per a la fi de la classe, vaig utilitzar la lectura del poema de Blas de Otero com a última i expeditiva reserva. El transcric:

Si algo me gusta es vivir.
Ver mi cuerpo en la calle,
hablar contigo como un camarada,
mirar escaparates
y, sobre todo, sonreír de lejos a los árboles...
También me gustan los camiones grises
y muchísimo más los elefantes.
Besar tus pechos,
echarme en tu regazo y despeinarte,
tragar agua de mar como cerveza
amarga, espumante.

Si alguna cosa m'agrada és viure.
Veure el meu cos a la carrer,
parlar amb tu com un camarada,
mirar aparadors
i, sobretot, somriure de lluny als arbres...
També m'agraden els camions grisos
i moltíssim més els elefants.
Besar els teus pits,
llançar-me a la teva falda i despentinarte,
engolir aigua de mar com cervesa
amarga, escumejant.

Sense cap voluntat hermenèutica i sense l'esperança de tenir èxit, vaig començar a preguntar a aquells estudiants què volia dir aquell text, o què els comunicava. Amb sincera sorpresa em vaig trobar assistint a un debat molt vivaç no tant sobre l'explosió de vitalitat que *Aire libre* representa, sinó sobre aquells 'elefants' que prepotentment s'aboquen al vuitè vers del poema. Recordo especialment una d'elles, refeta i greu externament, sensible i coratjosa ànima poètica, en canvi, per dintre, que amb absoluta naturalesa ens va conduir a un món de conjectures decididament sorprenents, de les que enyoro no tenir més rastres.

Un molt famós crític literari italià, V. Sermonetti, va dir, fa molt pocs temps, que, al contrari del que ens volen fer creure, entre els joves hi ha una terrible necessitat de compleixitat i que abans de sostreure als nostres nois el gust d'enfrontar-se a textos no immediatament comprensibles, cal provar de subministrar-los i sense censures, perquè aquestes censures no mostren llur incapacitat de deixebles, sinó la nostra imperícia de docents. Heus aquí: a la llum d'aquesta reflexió diria que aquells estudiants d'un Institut romà, deposeït d'estímuls culturals i estranys a l'exercici de la lectura poètica es llençaren 'metafòricament' sobre aquells 'elefants' tan estimats també per Blas de Otero, perquè de tot el text representen l'element més 'rar', l'element que resisteix més a una decodificació immediata i que, just per això, suggereix moltes possibilitats en que la seva jove ànima podia prendre forma¹.

* * *

Passem ara al poema de F. García Lorca, poema que ens ocuparà en aquesta sessió didàctica:

¡Ay voz secreta del amor oscuro!
¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!
¡ay aguja de hiel, camelia hundida!
¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!

¡Ay noche inmensa de perfil seguro,
montaña celestial de angustia erguida!
¡ay perro en corazón, voz perseguida!
¡silencio sin confín, lirio maduro!

Huye de mí, caliente voz de hielo
no me quieras perder en la maleza
donde sin fruto gimen carne y cielo.

Ai veu secreta del amor obscur!
Ai bel sense llana! Ai ferida!
Ai agulla de fel, camèlia pansida!
Ai corrent sense mar, ciutat sense mur!

Ai nit immensa de perfil segur,
muntanya celestial d'angúnia dreçada!
ai gos en el cor, veu perseguida!
silenci sense frontera, lliri madur!

Fugi de mi, calent veu de gel
no em vulguis perdre en la maleza
on sense fruit gemeguen carn i cel.

¹ Aquesta comunicació en les seves consideracions generals recupera un meu precedent article: «Definiendo el amor». *L'amore come «coincidentia oppositorum» in Quevedo, Lope e Lorca, alla luce dei «Cancioneros» quattrocenteschi*, en «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», IV (2001), pàgs. 49-68. Són noves, en canvi, les propostes més evidentement didàctiques.

Deja el duro marfil de mi cabeza,
apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!
¡que soy amor que soy naturaleza!²

Deixa el dur ivori del meu cap,
tingues pietat de mi, trenca el meu dol!
que sóc amor, que sóc naturalesa!

Concedim alguns aclariments abans d'entrar de ple al laboratori poètic.

1) Proposo la lectura de *¡Ay voz secreta del amor oscuro!* de F. García Lorca, en línia amb la afortunada tradició de la 'definició d'amor'. La sencera unitat, assumint totalment el lloc comú del deure que la generació del 27 contrau voluntàriament amb els clàssics del segle XVII, ha d' ésser completada amb un recorregut diacrònicament a l'inrevés, amb la lectura i l'anàlisi de textos del Barroc, que posseeixen entre ells i amb el sonet lorquià una densa trama de engalzaments intertextuals, com *Definiendo el amor, Osar temer, amar y aborrecerse* de F. de Quevedo; *Desmayarse, atreverse, estar furioso* i *Ir y quedarse y con quedar partirse* de Lope de Vega, només per citar-ne alguns molts famosos. En aquest context l'anàlisi privilegiarà el procés innovador que el sonet lorquià empelta en la tradició anterior.

2) En el sonet de Lorca *¡Ay voz secreta del amor oscuro!* es restableix l'ordre lògic-sintàctic de la definició d'amor: enunciació del tema (aquest è amor)-seu desenvolupament, amb una variant, però, molt significativa. A una experiència amorosa que es considera absoluta i col·lectiva en els textos de la tradició, Lorca substitueix una experiència particular i qualifica de seguida d'*oscuro* l'amor del qual parlarà.

3) Com es ben conegut la tria de la forma mètrica del sonet en Lorca respon en general a la tendència neoformalista de la poesia espanyola dels anys 30 (n'hi ha prou a recordar els sonets de M. Hernández en *El rayo que no cesa*); però, aquí l'ús d'una estructura tan fortament ancorada a la poesia amorosa occidental exercita una doble i oposada funció: tornar a portar el tema eròtic a la seva «sede piú intima e istituzionalizzata della tradizione lirica amorosa» i, al mateix temps, operar amb aquesta tradició una fractura a través d'«un'operazione dirompente, con l'immettere, professandolo, il linguaggio e l'enunciazione d'una passione diversa e oppositiva»³.

² Per tots els sonets citats es segueix l'edició *Sonetti dell'amore oscuro e altre poesie inedite*, estudi crític, tradició i notes de M. Socrate, Milano, Garzanti, 1985. Sobre els sonets lorquiàns v. O. Macrí, *Federico García Lorca: origini e continuità dell'amore oscuro*, en «Sud-Puglia», 14 (1988), pàgs. 97-115 (després en *Canti gitani e andalusi*, Parma, Guanda, 1993); Id., *Il «canto hermético» di García Lorca*, en AA.VV., *Dialogo. Studi in onore di L. Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, pàgs. 327-342 (després en *Canti gitani e andalusi*, cit.) i M. Socrate, *Studio critico en Sonetti dell'amore oscuro*, cit., pàgs. 249-269.

Per a l'anàlisi que proposo de *¡Ay voz secreta ...*, he de donar les gràcies a la profesora M.T. Manganaro que el va subministrar com a *worksession* a un grup d'ensenyants durant un curs d'aprenentatge sobre la didàctica de la literatura. En aquest context utilitzo algunes de les interpretacions que sorgiren en aquella trobada.

³ «Seu més íntima i institucionalitzada de la tradició de la lírica amorosa»; «un'operació rompedora, amb l'ús d'un llenguatge i de l'enunciació d'una passió diferent i opositora », vid., M. Socrate, *Studio critico*, cit., pàg. 259. Com

4) La tria de un text del Nou-cents com a proposta de **posada en comú** depèn de la particular qualitat del teixit metafòric de la lírica moderna⁴, el sentit del qual es pot reconstituir a través de salts analògics i no requereix en canvi competències cognitives dels còdex mitològics i històrico-culturals com per la metàfora del Renaixement i del Barroc; competències que obstaculitzarien la fruïció 'afectiva' del text de parte dels nostres deixebles i que, per tant, resultarien nocives al procés comunicatiu. Per traduir semànticament les metàfores lorquianes (aquí trop principal), en efecte, no ens serveix utilitzar models del passat. El salt semàntic (què es que pot acostar l'amor a un bel, a una agulla, a una camèlia, a una ciutat, a un gos en el cor, etc.) no s'aclareix amb significats explicitats en altre lloc, com per la metàfora barroca, perquè per explicar les metàfores de Lorca cal fer una operació subjectiva. No es demana al lector una reconstrucció erudita, sinó una coparticipació emotiva en la línia de les lliures associacions d'idees. L'exposició dels estudiants a textos 'culturalment' més complexos podrà realitzar-se en una fase immediatament successiva, quan l'interès per aquesta tipologia de material específica resulti assegurada.

A més serà oportú, prèviament a l'experiència pràctica, fer reflexionar el deixeble sobre algunes característiques estructurals del text subministrat:

1. les dues quartetes constitueixen un nucli homogeni, com es pot comprovar a primera vista, per la repetició d'una sèrie exclamativa.
2. En les exclamatives es repeteixen una sèrie d'oxímorons amb la tipologia: *substantiu + qualificatiu* en oposició.
 - a) oxímorons de tipus senzill: *balido sin lanas, corriente sin mar, ciudad sin muro, lirio maduro,*
 - b) oxímorons de tipus complex: *noche inmensa de perfil seguro, montaña celestial de angustia erguida, caliente voz de hielo,* tots aquests casos on la contradicció s'estableix amb un segon adjectiu en antítesi amb aquell que qualifica el nom. A vegades els oxímorons s'estructuren en quiasmes: *montaña celestial x de angustia erguida.*

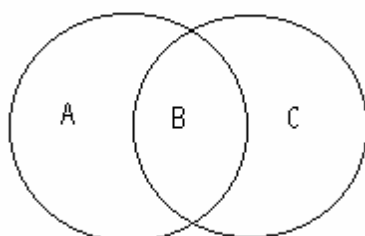
diu molt bé l'estudiós, Lorca hauria pogut: «ritrovare nell'elegia erotica greca motivi e modi, oltre quelli anacreontici, di sofferenza e struggimento amoroso di tale qualità d'amore» (retrobar en l'elegia grega motius i maneres, més dels anacreòntics, de sofriment i de derrota d'aquesta qualitat d'amor) (pàg. 259). L'ús del sonet sembla, doncs, respondre a una precisa voluntat de recuperar la tradició i al mateix temps de contestar-la.

⁴ Cfr. H. Friederich, *La lírica moderna*, Garzanti, Milano, 1976.

3. En la 'definició d'amor' lorquiana són els conceptes de 'secret' i 'obscuritat', enunciat ja en el vers incipitari-títol, que informen les metàfores del text.

Per traduir les metàfores proposades, i en general toda metàfora, és molt útil representar gràficament com els dos termes que les componen, en aquests casos al principi totalment estranys l'un a l'altre, s'acosten i entren en contacte, compartint un 'espai semàntic' comú. A aquest propòsit el gràfic de les dues esferes que s'interseccionen en dos punts, suggerit per Zamponi e Piumini, és extremadament clarificador⁵:

En A s'indica l'àrea semàntica del terme Real (l'amor) i en C la Imatge a la que es compara el



terme real (per exemple: un bel). La feina del docent consistirà quasi exclusivament a estimular associacions que permetin d'omplir B, aquell 'tercer element comú', aquella zona no expressada que fa de frontissa entre les due esferes de conjunts semàntics que ens resulten coneguts i que fa palès llur acostament. Es pot proposar als estudiants la breu però sempre eficaç síntesi d'aquest trop amb les paraules de F. Lázaro i de V. Tusón:

En la **metàfora**, la imàgen **se identifica** con el término real, mediante **un acto mental que los iguala** (las *perlas* de su boca).

Tal *igualación* o *identificación* es posible porque **R** e **I** poseen propiedades que permiten **compararlos**. Toda **metàfora se basa en una comparación** (sus *dientes*, por su *brillo* y *color*, son *como perlas*; por tanto *dientes=perlas*). Muchas veces, sin embargo, entre **R** e **I** no existe una semejanza claramente perceptible. *Sólo la descubrimos cuando el escritor la propone*: él tiene el privilegio de ver **R como si fuera I**; y, después, de **identificar R con I**:

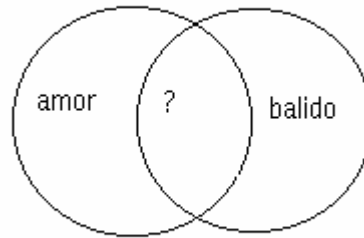
Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de **lirios (I)**
y una **granada (I)** en las sienas.
(F. García Lorca).

Las **heridas (R)** de navaja que ha recibido son *como lirios morados*; y un golpe, al rodar, ha abierto sus sienas *como si fueran una granada roja*.⁶

⁵ E. Zamponi- R. Piumini, *Calicanto. La poesia in gioco*, Torino, Einaudi, 1988, pàgs. 25-26.

⁶ F. Lázaro -V. Tusón, *Literatura española, Bachillerato 2*, Madrid, Anaya, 1988, pàg. 10.

Per la primera metàfora els dos conjunts són concebuts així:



La pregunta a la que cal respondre per omplir el territori comú entre els *balidos sin lana* i l'amor, com per totes les altres metàfores, és què tenen en comú dues entitats tan llunyanes. Cal partir de l'element 'estrany' per veure què suggereix. Els resultats d'uns dels grups al qual el sonet ha estat subministrat és aquest:

1. BALIDO SIN LANA: LAMENT (BEL); INDEFENS (NU).
2. AGUJA DE HIEL: DOL (AGULLA); AMARG (FEL).
3. CAMELIA HUNDIDA: DELICADESA (CAMÈLIA); AMAGADA/ PERDUDA (PANSIDA).
4. CORRIENTE SIN MAR: FORÇA (CORRENT); REPRIMIDA (SENSE MAR).
5. CIUDAD SIN MURO: LLOC (CIUTAT); INDEFENS (SENSE MUR).

La traducció en la direcció del terme A, semblaria qualificar un sentiment delicat perquè fràgil (*balido, camelia*), dolorós (*balido, herida, aguja*), sense les necessàries defenses (*sin lana, sin muro*) i que no pot manifestar-se a l'extern (*sin mar*). La ferida d'amor, abans explícita (*ay herida*), es connota millor després, aquesta causa un dol agut i prim (*aguja*), un dol amarg (*hiel*) potser perquè és injust⁷. El secret d'amor (al qual ens ha acostumat la literatura de l'amor cortès) és viscut en *¡Ay voz secreta!* amb dramaticitat i es carrega, òbviament, de significats nous: aquest amor no es pot dir, com fóra el seu dret natural (el corrent d'aigua per pròpia naturalesa desemboca al mar), perquè és confinat al silenci infinit d'una veu perseguida⁸.

Heus aquí els resultats de les metàfores de la segona quarteta:

1. NOCHE INMENSA DE PERFIL SEGURO (nit immensa de perfil segur): experiència

⁷ Trascriu en nota solament les imatges que tornen en altres textos del llibre. Per *herida* v. *Soneto de la guirlanda de rosas*: «Goza el fresco paisaje de mi herida».

⁸ V. *El amor duerme en el pecho del poeta*: «Yo te oculto llorando, perseguido/ por una voz de penetrante acero».

constantement ocultada als altres, però ben coneguda per al poeta.

2. MONTAÑA CELESTIAL DE ANGUSTIA ERGUIDA (muntanya celestial d'angúnia erigida): experiència sublim, divina, paradisiàca, però constituïda de turment i pena.
3. PERRO EN CORAZÓN (gos en el cor): dol punyent.
4. LIRIO MADURO (lliri madur): pèrdua de puresa.

Recollint aquestes consideracions i sintetitzant-les en un discurs coherent es diria que:

1. Les dues potents imatges de la camèlia i del lliri es refereixen a un sentiment d'íntima incomoditat i de culpa. Imatges tradicionalment evocadores de candor i de puresa, aquí testimonien el contrari, ja que una està pansida i l'altre és madur⁹.
2. Al cor, seu tradicional del amor, es sobreposa la imatge molt sorprenent d'un gos: la veu entristida, perseguida i callada esdevé punyent com un dol, com un lladruc¹⁰.
3. L'amor és una experiència sublim i infernal (*montaña celestial de angustia erguida*)¹¹, i com nit de l'ànima il·luminada només pel rostre estimat (solament aquí la memòria literària acudeix per aclarir el sentit, és *En una noche oscura* -fosca com aquests sonets d'amor- de San Juan de la Cruz la font de aquest vers): *noche inmensa de perfil seguro*¹².

Com bé ha notat O. Macrí: «Sulle terzine, su tutte e due di solito, precipita, a svolta o a conclusione, il momento pragmatico dell'invocazione, dell'esortazione, con la sorpresa -talora nell'ultimo verso, quello, come si sa, tra i più impegnativi e impervi del sonetto – d'un accento solutorio a profferta, a implorazione, a resa, sfida, ammonizione e premonizione»¹³. En aquest cas a la descripció dels estats d'ànim lligats a la passió amorosa, respon, des del v. 9 al v. 14, una rebel·lió volitiva. En aquesta manera Lorca trenca el model que lligava la definició d'amor a

⁹ Una densa varietat de flors coloren, com és força conegut, la poesia lorquiana; només en els *Sonetos* trobem roses, anèmones, lliris, flors de falgueres, dàlies. En particular torna la referència a la imatge d'una flor pansida per a significar la frustració d'amor: «y pienso con la flor que se marchita, que si vivo sin mí quiero perderte» (*Soneto de la carta*): «Quiero matar el único testigo/ para el asesinato de mis flores» (*El poeta dice la verdad*). Les flors pansides, juntes amb els jardins que no floreixen, signifiquen frustració del desig insatisfet i de la impotència procreativa de la passió homòfila, vid. O. Macrí, *II «Canto hermético» cit., passim*.

¹⁰ La imatge del gos torna en *Soneto de la dulce queja*: «Si tú eres el tesoro oculto mío/ si eres mi cruz y mi dolor mojado,/ si soy el perro de tu señorío». Per extensió del camp semàntic, en els sonets apareix també la imatge de una «ànima mossegada» (*alma mordida: Soneto de la guirlanda de rosas*) i d'un «duel de mossegades i lliris» (*en duelo de mordiscos y azucenas: Soneto de la carta*).

¹¹ Vid. la mateixa contraposició en *Llagas de amor*: «Esta angustia de cielo...»

¹² El adjectiu *oscuro*, associat a vegades a *noche*, obviament és freqüent en els *Sonetos*. V. sobretot *Soneto de la carta*: «serena/ noche del alma para siempre oscura». La crida a S. Juan de la Cruz és evident també en el títol del sonet *Llamas de amor* i en la presència del mateix sintagma en *Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma*: «llama lenta de amor do estoy parando».

¹³ «En els tercets, sobre els deus normalment, precipita, com a solució o conclusió, el moment pragmàtic de la invocació, de l'exhortació, amb la sorpresa –a vegades a l'últim vers, aquell, com se sap, dels més difícils del sonet- d'un accent resolutiu a oferta, a imploració, a rendició, desafiament, amonestació i advertiment» O. Macrí, *Studio critico*, cit., pàg. 264.

una llista d'emocions metafòriques a les quals l'amant era definitivament sotmès i dona veu a una protesta determinada: contra qui voldria aquell amor condemnat al silenci perquè 'irregolar' (per això el cap com *duro marfil*, torre d'ivori, total aïllament), denuncia la legitimitat dels propis sentiments i llur natural dret a viure a la llum del dia.

Les metàfores presents en els tercets ho testimonien:

1. CALIENTE VOZ DE HIELO (calent veu de gel): paradoxa que ressalta la contradictorietat d'una veu apassionada, però relegada a les fredes regions del silenci.
2. LA MALEZA DONDE SIN FRUTO GIMEN CARNE Y CIELO (malesa on sense fruit gemeguen carn i cel): esterilitat d'una condició amorosa condemnada socialment a no ésser viscuda ni en els drets del cos ni en aquells de l'ànima.

La unitat didàctica podria tancar-se amb l'anàlisi d'un altre sonet del llibre proper a *¡Ay voz secreta...* perquè també aquest poema insisteix sobre el model de la definició d'amor. Es tracta de *Llagas de amor*:

Esta luz, este fuego que devora.
Este paisaje gris que me rodea.
Este dolor por una sola idea.
Esta angustia de cielo, mundo, y ora.

Este llanto de sangre que decora
lira sin pulso ya, lúbrica tea.
Este peso del mar que me golpea.
Este alacrán que por mi pecho mora.

Son guirlanda de amor, cama de herido,
donde sin sueño, sueño tu presencia
entre las ruinas de mi pecho hundido.

Y aunque busco la cumbre de prudencia
me da tu corazón valle tendido
con cicuta y pasión de amarga ciencia.

Aquesta llum, aquest foc que devora.
Aquest paisatge gris que m'encercla.
Aquest dol per una sola idea.
Aquesta angúnia de cel, món i hora.

Aquest plor de sang que decora
lira sense pols ja, lúbrica tea.
Aquest pes del mar que em colpeix.
Aquest cranc que al meu pit fa estada.

Són garlandes d'amor, llit de ferit,
on sense somni, somni la teva presència
entre les ruïnes del meu pit enfonsat.

i encara que cerco el cim de prudència
em dona el teu cor vall estès
amb cicuta i passió d'amarga ciència.

El primer objectiu que ens podríem proposar consisteix a trobar el rastre d'aquelles metàfores que comparteixen les mateixes referències conceptuals de *¡Ay voz secreta...* recerca que portarà almenys a aquests resultats:

1. PERRO EN CORAZÓN = QUE DEVORA; ESTE ALACRÁN QUE POR MI PECHO MORA
2. CAMELIA = LÚBRICA TEA.
3. MONTAÑA CELESTIAL DE ANGUSTIA ERGUIDA = ESTA ANGUSTIA DE CIELO.

En segona instància es pot procedir decodificant les noves analogies metafòriques passant a través el mateix procediment que s'ha utilitzat per *!Ay voz secreta...* i que evidenciaran, en conclusió, una condició emotiva força diferent: allí el sofriment interessava com condemna social d'un amor reputat irregular, aquí és a un amor no compartit al qual es refereixen les penes descrites.