

AZUL SENCILLO CASI HERMÉTICO. LECTURA Y COGNICIÓN EN “ODA A FEDERICO GARCÍA LORCA” DE PABLO NERUDA

SIMPLE BLUE ALMOST HERMETIC. READING AND COGNITION
IN PABLO NERUDA’S “ODA A FEDERICO GARCÍA LORCA”

Pablo LÓPEZ CARBALLO

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El verso “porque por ti pintan de azul los hospitales” del poema “Oda a Federico García Lorca” del poeta chileno Pablo Neruda presenta varios enigmas interpretativos, que van más allá de lo simbólico. En este artículo nos proponemos indagar en las posibilidades lectoras desde las enseñanzas que nos brinda la poética cognitiva. Para ello, integraremos en el análisis varios puntos de vista que nos ayuden a comprender mejor su alcance y pervivencia.

Palabras clave: Lectura y cognición; Pablo Neruda; Federico García Lorca; Poesía.

Abstract: The verse “porque por ti pintan de azul los hospitales” of the poem “Oda a Federico García Lorca”, by Pablo Neruda, presents several interpretive enigmas, which go beyond the symbolic. In this paper we intend to investigate the reading possibilities from the teachings that cognitive poetics offers us. To do this, we will integrate various points of view into the analysis to help us better understand its scope and survival.

Keywords: Reading and cognition; Pablo Neruda; Federico García Lorca; Poetry.

La lectura experiencial y cognitiva

Leer textos literarios no es una actividad que, a priori, esté pautada y reglamentada bajo unas premisas indiscutibles. En los modos de lectura, reconocemos algunas constantes que nos invitan a pensar que existen esas pautas, pero se antojaría difícil definir las convincentemente. La lectura es una actividad más desconocida de lo que aparenta ser. De igual manera que el trabajo creativo de los autores se resiste a ser compartimentado y catalogado en unos límites definidos, la lectura goza del mismo privilegio y falta de delimitación. Las características que nos provocan placer o disfrute, o los elementos que nos permiten la comprensión de una obra, llevan muchos siglos obsesionándonos. De ahí que existan todo tipo de corrientes de estudio y teorías en torno a ello, desde las centradas en aspectos puramente lingüísticos hasta las más recientes investigaciones en el terreno del análisis cognitivo o la neurociencia, desde Aristóteles hasta los estudios de Richard J. Gerrig (1993), Raymond Gibbs (1994), Alan Richardson y Francis Steen (2002), o Lisa Zunshine (2015).

Específicamente la lectura de poesía, que coincide en muchos aspectos con la lectura de otro tipo de obras, se diferencia de estas en otras muchas cosas, por ejemplo, en su extraño estatuto entre la realidad y la ficción. En este caso, sin asumir que la poesía es ficción, al hablar de la lectura poética la ubicaremos en un terreno en el que el lector no asiste a la vida tal y como la conocemos, ni tampoco a un terreno totalmente ficcional como ocurre abiertamente en la narrativa. El propio proceso lector, sea del género o tipología que sea, ya ubica al sujeto en un terreno que es el de la común realidad compartida con otros sujetos. Pero, de igual manera, la lectura de textos literarios excede la simple descodificación y búsqueda de sentidos, y se convierte en una experiencia estética que no se corresponde con otros modos de lectura, como puede ser la lectura utilitaria o que impulsa, exclusivamente, su potencial comunicabilidad. Incluso en estos casos en los que la lectura adquiere un carácter funcional, también podríamos cifrar en ella un alcance estético o experiencial. La finalidad difiere pero los procesos son coincidentes. En cualquier caso, lo que nos interesa ahora es incidir en la lectura literaria y, en este sentido, la lectura es una actividad en la que se implica lo sensitivo, lo emocional y el análisis cognitivo en base a la intuición y a la combinación de conocimientos sobre el mundo.

Por lo tanto, el lector ocuparía un papel destacado en este esquema y las obras no tendrían una existencia aislada e inquebrantable, sino que dependerían de la experiencia del lector y su dialéctica, en la línea de lo que planteaban Wolfgang Iser (1987) y Hans-Robert Jauss (1976). No obstante, esa dependencia no implica que cada lector inaugure una nueva obra, de lo contrario no podríamos obtener ni siquiera una conclusión de lectura. La idea es que el texto posibilita, u ofrece, un marco en el que hay una serie de puntos de indeterminación (Roman Ingarden, 2005) que son los que llevan al lector a asumir un proceso cognitivo, el de la concretización, para completar su acercamiento:

En la obra misma están presentes solamente aspectos esquematizados —ciertos esquemas que permanecen como estructuras constantes por medio de las diversas modificaciones de percepción—. Tan pronto como sean actualizados por el lector, se hacen concretos por sí mismos. Son aumentados y complementados datos concretos, y la manera en que esto ocurre depende en gran medida del lector. Este llena el esquema general de aspectos con los detalles que corresponden a su sensibilidad, sus hábitos de percepción y su preferencia por ciertas cualidades y por ciertas relaciones cualitativas; estos detalles varían, y pueden diferir, de lector a lector (Ingarden, 2005: 80).

Los acercamientos, por lo tanto, están mediados, o condicionados, por las estructuras textuales y no se trataría de una subjetividad indeterminada que escape a cualquier tipo de análisis aglutinador.

De igual manera, los textos no disponen de unas características totalmente cerradas que den cuenta de interpretaciones limitadas o coincidentes. La lectura siempre será un acto que se produce en la confluencia del texto con el lector y que genera una experiencia. Las posibles proyecciones psicológicas del sujeto, o la asunción de unos parámetros rígidos y preestablecidos, no serían tan importantes y, por lo tanto, la caracterización de la lectura como un proceso gobernado por los conceptos de lo objetivo o lo subjetivo (Iser, 1987: 187-188) no tendrían excesiva relevancia. El lector acepta que al acercarse al texto desaparecen esas fronteras, produciéndose un fenómeno de enunciación en el que se comparten unas reglas en la configuración de sentidos, independientemente de que esa relación admita un alto grado de perversión y distorsión.

Con esta perspectiva de fondo nos centraremos en la lectura de un verso en concreto dentro del poema “Oda a Federico García Lorca”. Este verso, “porque por ti pintan de azul los hospitales”, atrae la atención del lector por encima de los demás, de entrada se presenta accesible pero en cuanto nos detenemos en su composición se vuelve enigmático. Por este motivo, nos proponemos justificar este fenómeno recurriendo a múltiples acercamientos combinados. Para ello, será necesario poner en relación el verso con el resto del poema, su autor y su contexto, pero siempre manteniendo la premisa de que los aspectos esquematizados presentes en la obra son los que nos proporcionan una posibilidad de lectura o interpretación. En este sentido, lo analizaremos más allá de la delimitación retórica, cultural o psicológica, ya que entendemos que se trata de un fenómeno complejo en el que tanto la percepción como los diferentes significados pueden utilizarse para un acercamiento más provechoso. Nos servirán en nuestro enfoque los estudios realizados por Ingarden (2005) en torno a la comprensión lectora de la obra literaria, o los avances de la gramática cognitiva de Langacker (2008), Crof y Cruse (2008) o Sternberg y Ben-Zeev (2001), entre otros. De igual modo, algunos estudios de neuro-estética como los Semir Zeki (2005) pueden contribuir a un mayor entendimiento, así como aproximaciones desde otros campos como las investigaciones de Pastoreau (2010) en torno a los colores, entendiéndolos como un código cultural cambiante que nos ayudará a no fijar con demasiada rapidez ninguna posible interpretación. Al hablar del color azul en estas páginas no debemos descuidar ni la parte biológica ni la cultural que lo sostienen. En este caso, la visión y la percepción (Pastoreau, 2010: 32) tienen codificaciones diferentes y, por lo tanto, los problemas de orden neuronal deben interpretarse teniendo en cuenta los condicionantes ideológicos o sociales que muchas veces determinan sentidos al margen de lo biológico.

Además de estas coordenadas, debemos partir del hecho de que la lectura es una actividad sumamente compleja y que si al leer un poema solo obtuviéramos un reconocimiento del mundo, esta actividad no compensaría los esfuerzos necesarios para ejercerla. Desde el terreno de la pragmática, José Portolés señala que “una información es pertinente desde el punto de vista cognitivo si tiene efectos sobre el organismo que la procesa, y es pertinente desde el punto de vista comunicativo si los efectos que produce compensan los esfuerzos de tratamiento” (2004: 92). Este va a ser nuestro punto de partida, pues consideramos que el verso, y el poema en general, son significativos desde el punto de vista cognitivo y su alcance va más allá de la simple figuración lingüística.

Entre Buenos Aires y Madrid

El poema “Oda a Federico García Lorca” fue incluido por el poeta chileno en la segunda parte de *Residencia en la tierra* (1935). En ese momento, Pablo Neruda había dado a la imprenta algunos libros que le granjearon un éxito relativo en su país natal. Además de ser un escritor al que se le

reconocía potencial, su figura pública ganaba enteros, no llegando a la presencia e influencia que tendría más tarde, pero sí con visibilidad importante en los círculos literarios. En España, hasta ese momento de los años treinta, era un desconocido, al margen de algunos grupos muy reducidos, pero a partir de la publicación de este volumen comenzará a ser tenido en cuenta y se le calificará como uno de los poetas renovadores del lenguaje literario. Las fechas de escritura del poema no están del todo claras, existe una versión previa a la final incluida en el libro de la editorial Cruz y Raya, pero no está fechada y no disponemos de evidencias suficientes como para datarla fehacientemente. Algunas especulaciones (Loyola, 1994: 811-812) ubican esta primera versión entre diciembre de 1934 y junio de 1935 basándose en acontecimientos especiales, como pueden ser algunos días festivos, cumpleaños o lecturas públicas, que pudieron desencadenar su escritura, o motivarla para ofrecer el poema a modo de obsequio o celebración. En cualquier caso, no existen datos clarificadores sobre esa datación, aunque sí que podemos hacer algunas precisiones al respecto, ya que lo que sabemos seguro es que no sería antes de octubre de 1933 (Loyola, 2011: 6; Andersen, 1983: 231), fecha en la que el poeta chileno conoce a Federico García Lorca en Buenos Aires. Atendiendo a los nombres citados en la oda, de los que daremos cuenta más adelante y que analizaremos en consecuencia, podemos retrasar esa fecha hasta su llegada a España en mayo de 1934. La fecha de colofón de la edición definitiva es del 15 de septiembre de 1935, así que cabría asegurar que el poema se escribe entre ese día y octubre de 1933. Parece plausible pensar que la versión final del poema se cierra en Madrid, ya que las referencias que se establecen en el texto nos llevan a su periodo en la capital de España y, por lo tanto, la finalización no podría ser previa a esa estancia. En este sentido, el borrador conservado contiene esas referencias a nombres propios del ámbito madrileño, pero eso no evidencia que el poema pudiera ser comenzado previamente, solo que la fecha de finalización es posterior a mayo de 1934. Desde el borrador conservado hasta la versión final existen algunas variaciones significativas, pero ninguna afecta al núcleo de nuestro análisis, que serán los primeros versos del poema.

Desde el mismo título, y aproximándonos de manera superficial al poema, se entiende como fundamental la relación, no solo literaria, también personal, que mantuvieron los dos poetas. Tenemos constancia de que esa relación comienza en una fiesta a la que acuden ambos el 15 de octubre de 1933, dos días después de la llegada de Lorca a Buenos Aires (Andersen, 1981). Pablo Neruda se había establecido allí a comienzos del mes anterior junto a su mujer María Antonieta Hagenaar (Loyola, 2011: 1), conocida por su esposo y amigos como Maruca. La sintonía entre ambos escritores fue inmediata según estas mismas fuentes y se influyen mutuamente en la creación y/o corrección de sus textos que, casualmente, coincide que son sus obras capitales, *Residencia en la tierra* y *Poeta en Nueva York*. El vínculo de amistad establecido se fundamenta en la admiración mutua y, por lo que sabemos a través de los testimonios de Neruda (2013) y las intervenciones que se conservan de Lorca (2021), el diálogo era fluido y tenían conocimiento de los poemas que en esos momentos escribían y que, posteriormente, conformarían dos de las obras más singulares e innovadoras de la primera mitad del siglo veinte. En ese momento, Lorca era un poeta celebrado e imantaba a los literatos con gran atracción. Se pueden tomar como ejemplos los acercamientos de Salvador Novo en Buenos Aires (Fabre, 2017: 27-46) o la visita a Santiago de Cuba (Barrero, 1987; Valenzuela, 1986) en el año 1930, que se prolongará tres meses.

Después de la etapa bonaerense siguieron estrechando lazos en Madrid desde que Neruda se instalara en la capital en mayo de 1934 y hasta la partida en julio de 1936 de Federico García Lorca hacia Granada, donde sería asesinado. Este contexto es significativo para aproximarnos al texto, pues aparece reflejado en el poema a través de los nombres que incluye Neruda. Divididos en dos bloques

diferenciados, se agrupan los marcos de la etapa de Buenos Aires y los de la etapa de Madrid. En el lado argentino, menciona los nombres de Oliverio Girondo, Norah Lange, María Antonia Hagenaar, Malva Marina, hija del poeta concebida por esas fechas, María Luisa Bombal, Sara Tornú —nombrada en el poema como la rubia— y el pintor Jorge Larco. En el contexto madrileño están señalados Delia del Carril, amante del poeta chileno desde el verano de 1934, Rafael Rodríguez Rapún, pareja de Lorca, Eduardo Ugarte, Acario Cotapos, Carlos Morla Lynch, Bebé Vicuña, Ricardo Molinari, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, Luis Rosales y Rafael Alberti. La relación entre ambos poetas certifica la cercanía y unión que mantuvieron en estos años decisivos para sus respectivas obras.

El verso en el que nos centraremos no ha pasado desapercibido para buena parte de la crítica. Neruda le dedica en sus memorias un pasaje en el que refiere algunos aspectos significativos que posteriormente serán utilizados por sus comentaristas. Según el relato construido por el autor, alguien desde el público en una conferencia propia sobre Federico García Lorca le interroga por el sentido de ese verso (Neruda, 2013: 56). La pregunta podría referirse a todo el poema pero, sin embargo, solo se formula de acuerdo a una parte de ese verso “¿Por qué dice usted en la «Oda a Federico» que por él «pintan de azul los hospitales?»” (56). Tanto si el episodio es real, como si es Neruda el que lo ficcionaliza con otros fines, lo interesante es resaltar la importancia y singularidad que adquiere. Ha sido habitual en algunas explicaciones que se han realizado sobre este poema (Loyola, 1999 y 2005) servirse de una parte de las palabras que Neruda emplea en su respuesta:

Para mí el color azul es el más bello de los colores. Tiene la implicación del espacio humano, como la bóveda celeste, hacia la libertad y la alegría. La presencia de Federico, su magia personal, imponían una atmósfera de júbilo a su alrededor. Mi verso probablemente quiere decir que incluso los hospitales, incluso la tristeza de los hospitales, podían transformarse bajo el hechizo de su influencia y verse convertidos de pronto en bellos edificios azules (2017: 56).

Estas palabras han sido utilizadas por los estudiosos para cerrar interpretaciones (Loyola, 2005: 275) y salvaguardar bajo el paraguas del símbolo todos los elementos que no encajan. De esta forma, se entiende que la mencionada edición incluya un listado en el “Apéndice II. La dimensión axiológica y simbólica (algunas figuras nodales)” (345-363). La hipótesis que mantiene Hernán Loyola es que el color azul es un símbolo establecido en *Residencia en la tierra* y la definición que establece de él es la siguiente: “Color de anhelada integración (día noche, arriba-abajo, luz-oscuridad, masculino-femenino, acción-memoria, conciencia-subconciencia, razón-desvarío.). Por ello es el color de la belleza” (348). En este sentido, el vocablo aparece mencionado en el libro hasta veinticuatro veces, de manera directa o con alguna variante como “azulado”, y resulta complicado atribuirle un sentido unitario o equivalente desde este punto de vista, ya que la remisión al color está inserta en dinámicas internas de cada poema. Su significado depende de las relaciones que establezca el término con el resto de los elementos que vertebran poema. La explicación simbólica, lejos de ser tranquilizadora, es insatisfactoria y limita la lectura. Si la utilizásemos para el acercamiento al verso que nos ocupa, apenas podría servirnos para relacionarlo con el resto del poema y cercenaríamos las posibilidades que alberga su exploración. Es habitual que estas palabras acompañen las definiciones del poema, y también es recurrente obviar las palabras que el poeta chileno emplea inmediatamente antes de esa afirmación. Es una afirmación que persigue exaltar la figura del poeta español en sus memorias, en ningún caso la intención de Neruda es cerrar una interpretación, de hecho, introduce un matiz importante en esa dirección:

La poesía no es una materia estática, sino una corriente fluida que muchas veces se escapa de las manos del propio creador. Su materia prima está hecha de elementos que son y al mismo tiempo no son, de cosas existentes e inexistentes. De todos modos, trataré de responderle con sinceridad (56).

Precisamente, en las declaraciones del poeta podemos rescatar un valor sustancial de este y de otros muchos versos: su carácter no estático, la imposibilidad de definir de una vez para siempre sus versos. Esa respuesta que se espera sincera está precedida de la advertencia conforme el escritor tiene un alcance limitado a la hora de explicar sus poemas. Por otro lado, la sinceridad mencionada puede ser útil para explicar la relación personal con Lorca, pero en ningún caso nos sirve para acercarnos a un poema, ya que los efectos generados por un texto no tienen por qué estar en sintonía con un contenido o sentimiento previo (la conciencia de su autor).

Esa apertura es la que nos lleva a dudar y a proponer un acercamiento fundamentado en aspectos que creemos que enriquecen la comprensión de un poema enigmático que se esconde tras la aparente simplicidad. Por tanto, es necesario que analicemos desde puntos de vista complementarios estos versos, con especial atención al que ocupa nuestro análisis.

Oda no elemental

La Oda es una composición que históricamente mantiene un vínculo con el canto, ya en su denominación latina, *Carmen*, esta presente esa cercanía. No debemos olvidar sin embargo que, en su formulación horaciana, tenemos más que sospechas —pese a que algunas encuentren una ejecución musical— de que eran compuestas para su lectura y recitación (Moralejo, 2019: 123-124). La faceta musical no parece que encuentre acomodo en este poema de Neruda, que estaría lejos de la oda clásica. En el caso de que entendiéramos la configuración estrófica en esa dirección, no podríamos mantener el sentido originario de ser interpretada por dos coros (Spang, 2000: 88), ni tampoco serían coincidentes las combinaciones de la versificación. También es cierto que la evolución de la oda a lo largo de los siglos permite cierto desorden en estos aspectos y otorga una libertad compositiva destacada, que le permiten perdurar y adaptarse a realidades disímiles a las de su momento de esplendor. En este sentido, el lenguaje y la temática de las odas suele ser elevado y solemne, pero desde sus orígenes no desdeña la mutación y la inclusión de motivos de todo tipo. No es de extrañar, por tanto, que en su pervivencia en la obra de Neruda nos encontremos con composiciones que centran su atención en los más variopintos elementos, como por ejemplo “al caldillo del congrio”, “al cobre”, “a la envidia” o “al tomate”, entre otras muchas, presentes en el ciclo de las *Odas elementales*. Así, aunque esos poemas sean de una etapa posterior a nuestro análisis, incluso posteriores al solemne *Canto General*, ya debemos entender el juego, o la ruptura, que está presente en esas composiciones en relación a los modelos clásicos. En cualquier caso, aunque las *Odas elementales* nos sirvan para dar cuenta de una destacada presencia en su obra, la “Oda a Federico García Lorca” difiere en cuanto al tono, a la técnica empleada o a los efectos que genera en los lectores. La principal finalidad de la oda de *Residencia en la tierra* es la exaltación de la figura y la obra del poeta granadino. Pero, por otra parte, esto sería anecdótico si el valor del texto se limitase al enaltecimiento de Lorca y su obra. Desde luego, el poeta granadino forma parte sustancial del poema, no solo desde el punto de vista temático, sino también en la construcción del significado, pero eso no quiere decir que solo podamos leerlo con esa clave de acceso, ni que los efectos generados se reduzcan a ello.

Tendremos en cuenta la presencia del poeta y su obra en nuestro análisis, pero para entender el verso “porque por ti pintan de azul los hospitales” necesitaremos recurrir a más elementos presentes en el texto que exceden la delimitación temática. No trataremos de justificar las decisiones de Neruda, o la repercusión de sus versos en torno al contenido, ni tampoco sería provechoso abordar un análisis puramente formal, sino que, como se decía, la adopción de un análisis que sume perspectivas nos permitirá comprender mejor las posibilidades lectoras que genera el poema. Por eso, tanto los aspectos estructurales como los lingüísticos serán valiosos para determinar qué respuesta genera en los lectores el verso. Primero abordaremos los fenómenos fónicos, el ritmo y todas las propiedades sonoras que encontremos en el texto. Luego, podremos relacionarlo con los objetos representados, que serían, siguiendo a Ingarden (2005), todas las acciones, personas, o cosas que contiene el poema. En todo momento no habrá que perder de vista la interdependencia que mantienen entre todos ellos, ni la cercanía de la forma con lo representado. Entendemos estos procesos no como fenómenos aislados, sino como elementos que forman parte de las operaciones cognitivas del lector, ya que su experiencia está relacionada con ellos a la hora de inferir informaciones o construir ideas (Lakoff y Turner, 1992).

Métrica de gritos

Desde el punto de vista métrico la composición no presenta una clara unidad. Hay algunos patrones, pero no sostendrían formalmente el poema y los parámetros fónicos no son exhaustivos. Sí podríamos mencionar la presencia de tendencias a lo largo del texto. En la primera estrofa no hay ningún endecasílabo, en la segunda dos y a partir de la tercera este se impone como el verso más recurrente hasta el final. En la tercera estrofa, de veintitrés versos, catorce son endecasílabos, cinco alejandrinos, tres de arte menor —pentasílabo y heptasílabo— y uno heptadecasílabo. En la cuarta se combinan cinco alejandrinos (algunos naturalizados) con cuatro endecasílabos. La quinta y la sexta se mantienen estables con predominancia del endecasílabo y el alejandrino, hasta la irrupción de los nombres propios, que generan la aparición de una mayor diversidad y el surgimiento de tetrasílabos y enesílabos, que volverán a tener presencia hasta el final del poema. En cuanto al ritmo generado por los acentos es más estable al comienzo, destacando la acentuación en la sexta sílaba en la mayoría de los primeros versos. De los ciento veintisiete versos, nueve son pentasílabos o de menos sílabas y, por tanto, es imposible que se acentúen en sexta; ochenta y uno mantienen la acentuación en sexta y treinta y siete alternan acentuaciones que no son en sexta.

En apariencia la acentuación no revela grandes hallazgos, aunque al analizar el verso que ha despertado el interés de este trabajo comprobamos que tiene una relevancia manifiesta en la recepción. Inmediatamente anterior a ese verso tenemos la primera estrofa que reproduzco aquí para un mejor seguimiento del discurso:

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos (199: 331).

En esta estrofa se produce el primer contacto con el lector, es la puerta de entrada al poema y condiciona, como no podía ser de otra manera, la lectura de los siguientes versos, incluido el que nos ocupa. A primera vista, esta estrofa no genera una estructura estable con el resto: son cuatro versos de medida variable, un decapentasílabo inicial y dos alejandrinos entre los que se incrusta un

tridecasílabo, aunque si naturalizamos su pronunciación, perfectamente podemos hablar de un alejandrino con dos hemistiquios de siete sílabas. El decapentasilabo, con dos hemistiquios de nueve y seis, es una medida versal poco empleada en el contexto de la lengua española. Con otra repartición silábica entre hemistiquios era habitual en la literatura griega popular. El único parámetro versal conjunto, que otorga algo de unidad a estos versos desde este punto de vista, es la acentuación en sexta y, salvo el primer verso que acentúa en octava, el resto mantienen la tónica en novena. Por lo tanto, desde el punto de vista métrico y rítmico no hay grandes hallazgos, como ya habíamos avanzado, que permitan una lectura destacable en esos términos. Sin generar una estructura estable, la siguiente estrofa comienza con el verso que centra nuestra atención y propone una confrontación entre dos bloques de versos:

Porque por ti pintan de azul los hospitales
y crecen las escuelas y los barrios marítimos,
y se pueblan de plumas los ángeles heridos,
y se cubren de escamas los pescados nupciales,
y van volando al cielo los erizos:
por ti las sastrerías con sus negras membranas
se llenan de cucharas y de sangre,
y tragan cintas rotas, y se matan a besos,
y se visten de blanco (1999: 331).

El primer verso de esta estrofa destaca sobremanera desde el punto de vista fónico. Es el único que no está acentuado en sexta y mantiene un patrón rítmico alejado de los otros doce versos que lo rodean. Esa alteración hace que el lector tropiece en su lectura. De hecho, podría considerarse un verso cacofónico, con esa repetición casi absurda del comienzo, “porque” y “por”, que a priori no ofrece ninguna sonoridad atractiva. Pero hay algo ahí que no termina de definirse y que iremos abordando en el resto de apartados, que lejos de hacer que el lector tropiece y lo considere un error, termina por transmitir una humanidad que no deja reparar en el recurso poético y sí en sus posibilidades significativas.

Si atendemos al conjunto del poema, descubrimos que la importancia de la alteración de este verso es algo aislado. El resto de alteraciones en el patrón métrico no representan significancias como la que acabamos de señalar. De hecho, si nuestro análisis estuviese centrado exclusivamente en sus características métricas, deberíamos concluir que es un poema pobre que desaprovecha los recursos. No será, desde luego, esa posición la nuestra, ya que entendemos que la poesía moderna no se fundamenta en la perfección técnica, ni en la aplicación de recursos. Este poema no se fundamenta en los parámetros de la armonía, pero sí aprovecha algunos recursos emparentados con ella para lograr efectos en el lector. Mediante la ruptura de esos parámetros, la tarea de la lectura cobra mayor importancia y exige una implicación y detención mayor. Las repeticiones de elementos que generan estatismo y el empleo reiterado de adverbios terminados en -mente contribuyen a esa disonancia fónica que no parece contener el atractivo del texto.

El viento en los naranjos

Así las cosas, evidenciamos que el verso no destaca desde el punto de vista métrico y fónico. Sí que existen una serie de alteraciones, que luego retomaremos para hacer el análisis completo del verso, que ya nos dan pistas sobre su singularidad. Por el momento nos quedamos con esa ausencia

de ritmo fijo, o de una combinación de diferentes ritmos bajo premisas de armonía. Por lo tanto, es necesario complementar el acercamiento con el análisis de procedimientos semánticos, para seguir indagando en el poder de atracción que ostenta el verso.

Podemos comenzar por la presencia de los sujetos en el texto, quiénes son y qué hacen, cuál es su cometido y función y qué ocurre cuando pasan a manos del lector. Previamente hemos abordado la presencia de varios nombres propios y el carácter dialógico del texto, por lo que ahora nos concentraremos en la relación establecida entre esos dos sujetos: el sujeto poético enunciador y el tú al que se dirige que, tal y como deja claro el poema, es Federico García Lorca.

En el primer verso del poema aparece expresado ese sujeto recurrente en los poemas de Pablo Neruda, tanto en su trayectoria, como especialmente en *Residencia en la tierra*. Igual que ocurre en otros textos de la misma época, tenemos un sujeto poético que se erige como centro de la composición pero sin recurrir a una voz intimista que requiera de nuestra atención, sino una voz enunciativa, introductoria, casi más propia de la lengua oral, como si se tratase de un narrador que estuviera presentando lo que va a ocurrir. Es un poema dialógico, contrapuesto al monológico, más habitual en la poesía de estos últimos siglos. Al leer todo el texto descubrimos que esa dinámica introductoria se resuelve, ya desde el tercer verso, en lo que en términos retóricos se llama apóstrofe, un diálogo con un tú. El condicional “si pudiera” sirve en todo el texto para establecer contraposiciones entre lo que podría ocurrir, lo que al sujeto dialógico le gustaría que ocurriese y lo que sucede de verdad, o parece que sucede. Otros condicionales, como por ejemplo “me moriría” cumplen esta misma función.

El sujeto poético, que se muestra cercano a lo que está ocurriendo, nos plantea las hipótesis que baraja como si se tratase de dilemas y presenta continuamente dos situaciones o dos acciones. Pero en todos los casos la resolución es la misma, la presencia de Federico García Lorca y su poesía son las que posibilitan la existencia de esa situación subsidiaria. De ahí que el cierre del poema refleje esa consecución y mantenga la puerta abierta para todo lo que pueda llegar después.

El primer condicional del poema nos permite acercarnos a las posibilidades semánticas, que iremos completando después con la presencia condicionante del color azul: “si pudiera llorar de miedo en una casa sola, / si pudiera sacarme los ojos y comérmelos”. En estos versos se muestran dos sucesos que podríamos catalogar como imposibles de materializarse, el segundo más que el primero, desde luego, pero, ubicado en el mismo orden, la sensación es de contagio de esa imposibilidad. El primero está referido a una emoción y, como decimos, es más asumible, el segundo se cifra metafóricamente, con un desplazamiento desde una imagen fuerte. De igual modo, el hecho de que sea una emoción redundante en la imposibilidad, porque está planteado como si esa emoción pudiera provocarse fácilmente. La acción en torno a la que se cifran estos dos versos es la de llorar, que está presente durante todo el texto y después siempre estará acompañada por el río, como si el río fuera indisoluble de esa acción:

de pie y llorando
porque ante el río de la muerte lloras
abandonadamente, heridamente,
lloras llorando, con los ojos llenos
de lágrimas, de lágrimas, de lágrimas (1999: 332).

En el mismo sentido, las remisiones al campo semántico del sollozo, la pena, el llanto, etc. aumentan considerablemente a lo largo de todo el poema y en la décima estrofa otros versos apoyan esta tendencia:

y hay propósito y llanto en todas partes:
mientras las estrellas corren dentro de un río interminable
hay mucho llanto en las ventanas,
los umbrales están gastados por el llanto,
las alcobas están mojadas por el llanto
que llega en forma de ola a morder las alfombras (1999: 334).

En esta estrofa se relaciona directamente la muerte (“alguien se les ha muerto” comienza) con esa situación y con una idea de continuidad, “las estrellas corren dentro de un río interminable”, que activa el campo semántico de la noche con el reflejo. Este campo semántico está evidenciado durante todo el poema y está presente de manera directa hasta ocho veces con la palabra “noche”¹. Retomando el hilo de esos dos primeros versos, podríamos asumir ese carácter metafórico, de desplazamiento, y rubricar así la similitud y la comparación entre lo literal y lo figurativo. Pero, en este caso, lo más provechoso sería incidir en lo literal, ya que nos permite acceder a una mayor riqueza desde el punto de vista cognitivo. Si en este caso asumimos como factible esa acción de “arrancarse los ojos y comérmelos”, que no es ni mucho menos una acción humana habitual e incluso desde una perspectiva fisiológica entrañaría complicaciones vitales importantes, nos ubicaríamos en una situación en la que el sujeto no necesita ver nunca más. Esa acción generaría la imposibilidad de ver. Entonces, siguiendo con la lógica que cifra aquí lo literal, los siguientes versos tendrían un mayor sentido: “lo haría por tu voz de naranjo enlutado / y por tu poesía que sale dando gritos” y nos hablarían del motivo por el que el sujeto poético renunciaría a la visión. De esa manera, si ocurriera lo anterior, el yo respiraría tranquilo y reconfortado porque, a grandes rasgos, tendría la voz y la poesía de Lorca, que son mucho más importantes que tener ojos y ver. Para qué ver, si ya tenemos a Lorca, podría entenderse que plantea aquí el sujeto poético.

Al igual que en los versos anteriores, tenemos una realización más o menos asequible y otra un poco más complicada. La lectura más inmediata nos revela que si se produjese esa imposibilidad de ver, el sujeto tendría en la voz de Lorca y en sus poemas una visión clara del mundo. En el primero de los versos advertimos una imagen de un árbol con una situación particular en la que nos debemos detener. No se trata de un desplazamiento, ya que la fórmula “voz de” no aproxima esa posibilidad, sino que nos ubica en una asimilación entre los elementos. Lo más evidente cuando pensamos en la voz de un árbol es cifrarla en su interacción con el viento. Esta premisa es adoptada por Francisco Brines para interpretar este verso de acuerdo a otro verso de Lorca, “voz de clavel varonil” (2010). En este análisis compartimos la premisa inicial con el poeta valenciano y la necesidad de buscar una explicación a esa voz del árbol, ya que en sentido estricto no podríamos relacionar los términos. En la lectura inmediata nos encontramos con un naranjo, un árbol que habitualmente proporciona un olor agradable y una imagen visual placentera, una óptima combinación de verde y naranja muy vistosa para el ojo humano. Podríamos pensar en la voz del poeta granadino como algo equiparable a esa alegría, a esa plenitud de la que goza el árbol en el imaginario popular y en el código compartido.

1 No sería descabellado poner en relación ese río interminable dentro del campo semántico de la noche con los versos de García Lorca en “Luna y panorama de los insectos”: “Pero la noche es interminable cuando se apoya en los enfermos”, o la forma de establecer los condicionales con elementos imposibles: “Mi corazón tendría la forma de un zapato / si cada aldea tuviera una sirena”. Como ya mencionamos al principio de este texto, la relación entre ambos era estrecha y está documentada la lectura mutua. El poema de Lorca está fechado en New York el 4 de enero de 1930.

Pero ese naranjo está aquí matizado por un adjetivo que nos lleva a otro terreno: “enlutado”, cubierto de luto. Esto perfectamente lo podemos asimilar a la enfermedad, a una alteración de esa plenitud mencionada. Ya no hablaríamos del naranjo como una óptima y armoniosa combinación de olores y colores, sino que estaría presente el color del luto y, por tanto, la carga positiva se ve completada por esa presencia oscura que representa, en el imaginario, el luto. En este caso, esa alteración está emparentada con la voz. Y aquí podemos recurrir al resto del poema para percibir que la voz de Lorca no es una voz que simplemente responda a su interior, sino que es una voz que concentra otras voces, voces de dolor, voces que se agolpan en torno a la muerte y proyectan, incluso desde su propia inexistencia, un dolor que, siguiendo el juego del poema, mueve las ramas de los árboles. Es una voz que mantiene la dualidad de la imagen, por un lado, cargada de lo positivo que trae la figura y la obra de Lorca y, por otro lado, cargada del dolor del mundo que traslada.

Esa interacción entre el viento y la voz de multitudes no es un fenómeno aislado, y la respaldan otros poemas de la obra de Neruda. Por ejemplo, en el poema “Final” de *Crepusculario* se expresa un sentido muy similar “Después los ojos / olvidaron las lágrimas / barridas por el viento del corazón de todos”. En este sentido metafórico se incluye dentro del viento la presencia de esas voces que se concentran en el viento. Hay un carácter aglutinador del viento en el verso de Neruda, la voz del pueblo se concentra en esa “voz de naranjo”. Se transforma, así, en manos del lector, en una experiencia abarcadora, que va más allá de la metáfora o el desplazamiento y se cifra en la unión de sentimiento y pensamiento, atribuyendo a Lorca y su obra una capacidad aglutinadora, que representa algo que está más allá de la subjetividad individual.

Lo que ocurre en la segunda estrofa es consecuencia directa de la primera. Pasamos de una situación hipotética, en donde la suposición era evidente, a una situación afirmada, sin hipótesis, cambiando el tiempo verbal a un presente que transmite la sensación de ser constatable y verificable de manera sencilla. En esta estrofa se hace patente la presencia en el mundo de la obra y la figura de Lorca. Son versos irracionales en los que el tono de exaltación predomina sustancialmente. El verso que nos ocupa, “porque por ti pintan de azul los hospitales” es el primero y el más críptico de todos, pese a su luminosidad. Es un verso aparentemente cercano y sencillo pero en el que el lector enseguida detecta la necesidad de una mayor detención. El potencial evocador que encierra es grande.

Como ya hemos visto anteriormente, al analizar desde el punto de vista sonoro el poema, el verso nos ofrecía una alteración interesante al relacionarlo con el resto del poema. Aislado no poseía características que hicieran de él un verso destacado, pudiendo resultar torpe e incluso cacofónico. Pero en relación con el resto de versos adyacentes ofrecía una alteración interesante. Es un verso acentuado en cuarta, que altera la acentuación en sexta que tienen los otros doce primeros versos. El lector, lejos de percibir un error en este procedimiento, obtiene un mecanismo de detención que le lleva a reflexionar sobre su composición y alcance. El alejamiento de un patrón métrico regular y las posibilidades cognoscitivas que generan los versos anteriores, nos invitan a pensar en nuevas formas de acercamiento.

El azul y los hospitales

Dentro de las posibilidades semánticas, el color azul se erige en el verso como una de las más evidentes. Un lector conformista podría atribuirle al color un significado cerrado, mediante un efecto genérico que se activa en el texto con la lectura. Pero, como ya avanzábamos al principio de este artículo, no compensaría, si así fuese, el esfuerzo requerido en la conceptualización. Sería un verso

demasiado convencional y falta de originalidad y eso conduciría al lector a una evidente pérdida del interés en el texto. Entonces, el color aquí no es simplemente un color alegre, o un símbolo de belleza y, por lo tanto, deberíamos indagar dentro de las posibilidades de lectura que nos ofrece el poema.

No es un color que destaque por encima del resto, ni cuantitativa ni cualitativamente, en las obras de los dos autores. La presencia del azul en los primeros libros del poeta chileno, desde *Crepusculario* en 1923 hasta *Canto general* en 1950 es: doce veces en su primer libro, siete presencias en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, cinco en *Tentativa del hombre infinito*, veinticuatro en el libro *Residencia en la tierra*, trece en *Tercera residencia* y ochenta y uno (dos más si incluimos “azulado/a”) en el *Canto general*. El abultado número del *Canto general* responde, lógicamente a la extensión de la obra. En esta obra el verde aparece ochenta y dos veces, o el negro tiene cincuenta menciones, etc. Sorprende, aquí, eso sí la escasa presencia del blanco (dieciséis), pero no tenemos evidencias de que el azul tenga una presencia destacada. En ninguna de sus obras el empleo del color azul refiere ninguna simbología particular, más bien es subsidiario del resto de elementos, que son los que determinan su significado y alcance en cada caso.

Por otro lado, en la obra de Federico García Lorca tampoco asume un lugar privilegiado. En su primer libro, *Libro de poemas*, donde es el color que más veces aparece, lo encontramos treinta y siete veces, pero es una tendencia general, pues el resto de colores tienen también una presencia destacada en el volumen. Lo único significativo es que el azul no vuelve a ser el color con más presencia en ninguno de sus siguientes libros y a partir de ahí tendrá una preponderancia menor que el resto de colores. De hecho, hasta *Poeta en Nueva York* es el color menos presente. En este libro, tiene trece menciones por detrás de las veintinueve y veintiséis del negro y el blanco. La presencia del color azul teniendo en cuenta todas las apariciones no sería destacada, ya que estaría por detrás del blanco, el negro y el verde (Díaz y Sokolova, 2019).

No obstante, en el poema analizado, no creemos que pueda tener un significado simplemente simbólico. Recordemos las mencionadas palabras de Hernán Loyola sobre su vínculo con la belleza y la integración máxima de elementos. Lo que reclaman el verso y el poema es la búsqueda de interpretaciones sin símbolos, alejados de las formas fijas o de las explicaciones cerradas. Por ello, debemos indagar en la apertura de posibilidades que se generan en la lectura de poesía.

Los colores han tenido un orden cultural cambiante, por lo tanto, no cabe hablar en términos absolutos sobre ellos, ni tampoco concebirlos individualmente con base en una definición cerrada. Entre todos ellos existen relaciones y su definición siempre conlleva una puesta en común con el resto. El color azul, profusamente estudiado por Pastoureau (2010), no siempre ha tenido la presencia que tiene en la actualidad. Hasta el siglo XII, el sistema de colores estaba gobernado por el blanco y sus dos oposiciones, rojo y negro. El resto de colores se asimilaban a alguno de estos. Esta triada ha sido estudiada por Brent Berlin y Paul Kay (1969), quienes descubrieron que en otras culturas se podían identificar igualmente como destacados. Esto les llevó a la denominación de *focal colours*, independientemente de los nombres que adoptaran en cada contexto, ya que en el vocabulario de referencia no existía correspondencia. El paulatino cambio de la triada se puede apreciar con el surgimiento de un nuevo orden, más cercano a nuestra época, que se fragua en torno al siglo XII, en el que surgen, en Occidente, seis colores que pasan a ser considerados como básicos. Al rojo, blanco y negro se les unen el verde, el amarillo y el azul, impulsados por una sociedad que busca “combinatorias más ricas para reorganizar sus emblemas, sus códigos de representación y sus sistemas simbólicos; tres ámbitos en los que el color tiene, sobre todo, las funciones de clasificar, asociar, oponer y jerarquizar”

(Pastoureau, 2010: 83). Con el paso del tiempo la sociedad desplazará al blanco y al negro y el rojo dejará de ocupar una posición central en favor del verde y el azul. En esta línea, los descubrimientos de Newton (1977) en el siglo XVII en torno al prisma evidencian este cambio de orden. El azul irá ganando terreno a lo largo de los siglos y cargándose de referencias positivas hasta ser en la actualidad uno de los colores más populares, principalmente gracias a la vestimenta. Pero, como bien matiza Pastoureau, en contra de lo que se podría pensar, no es color más citado cuando se solicita el color favorito de las personas. De hecho, es el menos citado y todo parece indicar que se debe a que no tiene asociaciones simbólicas fuertes (176). Aunque ya en la época medieval posee un carácter destacado, quizás no tan destacado como ahora, podríamos afirmar que, durante el último siglo, se erige como un color que no condiciona simbólicamente demasiado, más allá de cierta garantía de tranquilidad, sosiego o estabilidad en torno a su utilización.

La relación que se pueda establecer entre el color y los hospitales está precisamente cifrada en la calma y en la indeterminación. No es casual que diversas organizaciones internacionales como la ONU, la UNESCO, la Unión Europea, elijan el azul como emblema, ya que “el azul no agrede ni transgrede nada; da seguridad y reúne” (Pastoureau, 2010: 177). De igual modo, ha de entenderse la relación con el universo médico desde esa perspectiva, asociado a lo anestésico y calmante. Esa tranquilidad es la que parece estar convocando Neruda cuando escribe el verso “porque por ti pintan de azul los hospitales”. Pero en la lectura no se comprende solo ese efecto sedante, hay algo más que nos lleva a percibirlo, precisamente, en su lado opuesto, con emergencia y sorpresa, con fascinación, sobresalto y extrañeza.

Para indagar en ello, lo primero será comprobar la premisa de la utilización del color azul en los hospitales. En este sentido, las diferentes guías sobre ordenación y construcción de hospitales revelan que el color azul no responde a ninguna directriz sobre su empleo². Lo más preciso en cuanto a la utilización de colores podemos leerlo en una guía estatal elaborada por la Consejería de Salud y Bienestar Social (1986) del Gobierno de España, en la que se menciona que los colores deben ser claros. La asociación que pueda despertar un hospital con los colores no está restringida en el imaginario popular a uno solo, sino que el espectro de referencia estaría determinado más por la tonalidad. Entonces, en la asociación que establece Neruda, cabe destacar que no está culturalmente marcada y que admite una apertura interpretativa que no restringe significados.

Por lo tanto, la exploración de esa asociación podemos realizarla desde otros puntos de vista, aportando esas posibilidades que nos brinda su neutralidad simbólica. Siguiendo la teoría cognitiva de Sternberg y Ben-Zeev (2001: 66), al toparnos con la palabra “hospital”³ nuestro cerebro pondría en marcha las asociaciones que hacemos con ese espacio. Esta activación iría desde lo más básico hasta lo complejo. En este verso se evidencia una remisión indeterminada que permite una mayor intervención del lector. Si el poeta hubiera escrito “pintan de azul neumología” o “pintan de azul

2 Sirvan como ejemplo estas dos guías, una de República Dominicana y otra de la Junta de Andalucía, entre otras muchas consultadas que no refieren específicamente al empleo del color azul en sus instalaciones. https://iris.paho.org/bitstream/handle/10665.2/28584/guia_disenos_estructural.pdf?sequence=1&isAllowed= y https://www.sspa.junta-deandalucia.es/servicioandaluzdesalud/sites/default/files/sincfiles/wsas-media-pdf_publicacion/2021/parte_1_introduccion_caracterizacion.pdf

3 Aquí habría que hacer una matización de orden histórico, ya que en los años treinta no estarían extendidas las opciones de partos en hospitales, así que el lector de ese momento no haría esa asociación que nosotros sí hacemos.

cardiología”, quizás el impacto del verso en el lector podría ser selectivo. El poder evocador del verso, mencionando un lugar tan amplio como un hospital, es mayor tal y como está escrito y permite que el lector pueda volcar sobre el texto su propia experiencia, independientemente de su particularidad. Pero no se quedaría en lo elemental, sino que nuestro cerebro también pondría en marcha las remisiones a situaciones complejas, lo que en este caso podría ser estar en peligro, estar en un hospital es algo vital, entre la vida y la muerte. De ese modo, tanto el conocimiento del mundo del lector y sus informaciones interiorizadas, como los esquemas mentales y la memoria estarían trabajando en la lectura del verso.

En la lectura de este verso estarían implicados tanto la percepción como el significado. Podríamos seguir acudiendo a la gramática cognitiva para comprender el funcionamiento de este proceso lector, concretamente a la obra de Ronald Langacker (2008) y a los estudios posteriores de Crof y Cruse (2008). Langacker parte de la base de que toda expresión lingüística tiene una estructura simbólica, en la que se concentran las estructuras semánticas (concepciones mentales) y fonológicas (grafías, morfología y sintaxis) y un vínculo integrador entre ellas. El funcionamiento de este vínculo sería bidireccional y la idea de Langacker es que este esquema básico sirve para concepciones cada vez más complejas que agruparían a las unidades combinadas o secuenciadas. Las experiencias tanto intelectuales como motoras, sensitivas o emotivas intervienen en este procesamiento (Langacker, 2008: 30) en el que nuestras posibilidades de conceptualización determinan los significados. Por tanto, sería algo habitual encontrarse en la lingüística cognitiva con la posibilidad de que el conocimiento previo o el contexto intervengan en la delimitación de un significado. En la lectura de poesía se añadiría otro estrato, ya que cada poema genera sus propias reglas y el lector debe adaptarse, además de al mundo y a su funcionamiento, a los procedimientos que cree el texto.

En este caso, el código de colores que inaugura el poema estaría atravesado por la presencia de este azul. Las remisiones a los colores son escasas, apenas siete, y se concentran la mayor parte en la primera parte del poema, cinco en los veinte primeros versos. La tónica dominante es el negro, sobre todo si asimilamos el luto a ese color. Para la cultura occidental sería algo previsible la asociación del negro con el luto y en la lectura no sorprendería demasiado esa equiparación y su posterior desarrollo. Sin embargo, el naranjo “enlutado” puede asociarse con otra reminiscencia. Cuando este árbol está enfermo y se acerca a su defunción, la tonalidad que adquiere es amarilla. Significativamente, en los campos que no son, claro, de cereal, cuando se menciona que un terreno está amarillo quiere decir que no goza de buena salud (Brines, 2010: 619). Este contraste entre el azul y el amarillo explicaría mejor el poder de atracción del verso. Leonardo Da Vinci en su *Tratado de pintura* ya intuía que los colores opuestos generaban una reacción positiva en los cerebros humanos (1976: 251). Esto sería algo que los científicos comprobarían posteriormente (Svaetichin, 1956; Chevreul, 1839), como nos recuerda Semir Zeki (2005: 20-21). La importancia del color no es trivial, ya que percibimos antes el color que la forma o el movimiento (Zeki, 2005: 85), aunque los experimentos que se han realizado en esa dirección están orientados hacia lo visual. Un observador de un objeto percibe antes cualquier modificación de color que el desplazamiento. Evidentemente, desde el punto de vista cognitivo hay diferencias entre el lenguaje y el mundo fáctico. Theodore Karwoski, Francis Gramlich y Arnott (1944) y Roy Melvin Dorcus (1932) estudiaron que los colores y sus nombres causan respuestas diferentes en el cerebro. No podríamos equiparar esas respuestas, pero sí algunas de sus codificaciones para, como es el caso, destacar esa contraposición entre el azul y el amarillo. Como ya comentábamos, la codificación cultural de los colores es cambiante y si hablásemos, por ejemplo, del siglo XIII (Pastoureau, 2010: 82-83), el opuesto del azul sería el rojo, pero a comienzos del siglo XX es factible sostener esa

contraposición con el amarillo. Tendríamos, así, un juego de contrarios que haría destacar al verso y que mostrarían otra posibilidad más para entender su preponderancia.

Igual que ocurría con la palabra ‘hospital’, aquí resulta posible indagar en ese espacio que queda de margen para el lector. Quizás se podría relacionar con lo que Carolyn Mervis y Eleanor Rosch (1975) han denominado prototipo. En la categorización de los colores, estos autores introducen una variable probabilística conforme se establece un prototipo desde el que se organiza el resto. De este modo, si pensamos en el azul, en nuestra cabeza funcionaría el prototipo de azul y el resto de azules que nos encontremos se organizarán en torno a ese, más o menos nítido, más claro o más oscuro, etc. Esto no quiere decir que las categorías sean cerradas, habría una indeterminación grande entre unas y otras y los límites serían siempre difusos. En la lectura de poesía este prototipo podría funcionar como referencia desde la que se produce la construcción del significado.

El cerebro del lector interviene de una manera particular, integrando la información estructural del poema a sus propias estructuras. Las palabras que aparecen en el poema no se leen verificando el mundo, son leídas como la construcción de un mundo, con sus propias reglas, formalidades y combinaciones. No existe, por tanto, una existencia aislada del texto, ni una lectura unitaria que podamos cifrar como exclusiva. Siempre existirá una dialéctica con el lector y los puntos de indeterminación se erigen como detonantes de esa relación. La percepción está condicionada por esos esquemas y eso permite al lector poder realizar conexiones, inferencias y lecturas que van más allá de lo evidente o lo simbólico. Por eso, el verso “porque por ti pintan de azul los hospitales” sorprende y llama la atención del lector sin que podamos definir con total precisión los efectos que provoca. Eso justifica el esfuerzo cognitivo del lector, ya que un acercamiento exclusivamente lingüístico o temático no agota la explicación de su preponderancia. En el verso se producen varios fenómenos de indeterminación que generan en el lector una respuesta que requiere de una participación activa en la construcción del significado.

Bibliografía

- ANDERSEN, Andrew (1981). “Lorca’s ‘New York Poems’: a Contribution to the Debate”, *FMLS XVII*, 256-270.
- (1983). “The Evolution of García Lorca’s Poetic Projects 1929–36 and the Textual Status of Poeta en Nueva York”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 60 (3), 221-246.
- (1992). “Las peripecias de Poeta en Nueva York”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6 (10/11), 97-124.
- (2013). “Introducción”. En Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BARRERO, Amparo (1987). “Otros testimonios acerca de la visita de Lorca a Santiago de Cuba”, *El caserón*, 3, 40-45.
- BERLIN, Brent y Paul Kay (1969). *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press.
- BRINES, Francisco (2010). “Neruda y García Lorca. La imitación como intensificación poética”. En Pablo Neruda, *Antología general*. Madrid: Real Academia de la Lengua y Alfaguara, 617-627.
- CHEVREUL, Michel Eugène (1839). *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l’assortiment des objets colorés, considérés d’après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries*. París: Imprimerie Nationale.

- CROFT, William y D. Alan Cruse (2008). *Lingüística cognitiva*. Madrid: Akal.
- DA VINCI, Leonardo (1976). *Tratado de pintura*. Madrid: Editora Nacional.
- DÍAZ, Roxana y Xenia Sokolova (2019). “Partida de ajedrez en el *Martirio de Santa Olalla* de F. García Lorca: sinónimos contextuales del blanco y negro”, *Revista de literatura*, 81 (161), 125-151.
- DORCUS, Roy Melvin (1932). “Habitual word associations to colors as a possible factor in advertising”, *Journal of Applied Psychology*, 16 (3), 277-287.
- FABRE, Luis Felipe (2017). *Escribir con caca*. Madrid: Sexto piso.
- GARCÍA LORCA, Federico (2013). *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2021). *De viva voz. Conferencias y alocuciones*. Barcelona: Debolsillo.
- GERRIG, Richard (1993). *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale University Press.
- GIBBS, Raymond (1994). *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- INGARDEN, Roman (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- ISER, Wolfgang (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- JAUSS, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Madrid: Península.
- KARWOSKI, Theodore, Francis Gramlich y Arnott (1944). “Psychological Studies in Semantics: I. Free association reactions to words, drawings and objects”, *The journal of social Psychology*, 20, 233-247.
- LAKOFF, George y Mark Turner (1992). “Contemporary Theories of Metaphor”, Ortony, Andrew (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LANGACKER, Ronald (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- LOYOLA, Hernán (1994). “Sobre un original autógrafo de la “Oda a Federico García Lorca” de Neruda”. En Joaquín Marco (ed.), *Actas del XXIX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* 2 (2). Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, 811-822.
- (2011). “Lorca y Neruda en Buenos Aires (1933-1934)”. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 8 (3), 1-22.
- MERVIS, Carolyn y Eleanor Rosch (1975). “Family resemblances: Studies in the internal structure of categories”, *October*, 7 (4), 573-605
- MORALEJO, José Luis (2019). “Introducción”. Horacio, *Odas. Canto secular. Epodos*. Madrid: Gredos.
- NERUDA, Pablo (2009). *Residencia en la tierra*. En *Obras completas I. De Crepusculario a Las uvas y el viento 1923-1954*. Barcelona: Galaxia Gutenberg- Círculo de lectores.
- (2013). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral.
- NEWTON, Isaac (1977). *Óptica*. Madrid: Alfaguara.
- ORDEN de 11 de febrero de 1986, de la Consejería de Salud y Bienestar Social, por la que se desarrolla el Decreto 146/1985, de 12 de diciembre, de Centros, Servicios y Establecimientos Sanitarios.
- PASTOUREAU, Michel (2010). *Azul. Historia de un color*. Madrid: Espasa.

- PORTOLÉS, José (2004). *Pragmática para hispanistas*. Madrid: Síntesis.
- SPANG, Kurt (2000). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- STERNBERG, Robert y Talia Ben-Zeev (2001). *Complex cognition. The psychology of human thought*. Oxford: Oxford University Press.
- SVAETICHIN, Gunnar (1956). “Spectral response curves from single cones”, *Acta physiologica Scandinavica*, 39 (134), 17-46.
- RICHARDSON Alan y Steen, Francis (2002). “Literature and the Cognitive Revolution”, *Poetics Today*, 23 (1).
- VALENZUELA, Lilice (1986). “Los pasos cubanos de García Lorca”, *Gramma* (23 agosto), 5.
- WAYNE, Otto (1962). “The differential effects of verbal and pictorial representations of stimuli upon responses evoked”, *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 1 (3), 192-196.
- ZEKI, Semir (2005). *Visión interior*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- ZUNSHINE, Lisa (2015). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford: Oxford University Press.