

Cuadernos Hispanoamericanos

LOS COMPLEMENTARIOS/6

Septiembre

1990



La poesía de Neruda

Luis Rosales

Cuadernos Hispanoamericanos

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN

Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR

Félix Grande

SUBDIRECTOR

Blas Matamoro

REDACTOR JEFE

Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN

María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES

Maximiliano Jurado

Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO

Manuel Ponce

IMPRIME

Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



Quí decir de Luis Rosa-
les a quien yo conocí
naranjo, recién florido
en aquellos años treinta,
¿ que ahora es grave
poeta, exacto defini-
dor, señor de idioma?
Ahora lo tenemos lleno
de frutos, exigente y
segundo. Atravesó
este mortal antipolítico
el momento de ganador
en Andalucía y se ha
recuperado en silencio
y en palabra. Salud!
buen compañero!

J. Pablo
V. M. M.

parís/1972

**HOMENAJE
A NERUDA**



Pablo Neruda
con Luis Rosales

La poesía de Neruda

I. Preliminares

La poesía de Pablo Neruda¹ se ha ido extendiendo por todas partes con su inmenso prestigio y su extensa influencia. Se ha universalizado gloriosamente, pero también ha conseguido algo de más interés: ha seguido creciendo hasta agotar sus posibilidades expresivas. Creo que sus últimos libros: *Aún* (1967), *Fin del mundo* (1969), *La espada encendida* (1970), *Las piedras del cielo* (1970) y finalmente *Geografía infructuosa* (1972), aunque no sean los más importantes², marcan su límite de crecimiento orgánico y completan la imagen de su poesía. Al completarla fijan sus límites y al fijar sus límites la cierran. Tal vez escriba Neruda muchos libros aún —esto es lo deseable y así será, no lo dudamos—, tal vez sus nuevos libros sean mejores que los ya publicados, pero no creo que su mundo poético se amplíe con el descubrimiento de vetas nuevas. No es necesario, desde luego. El mundo de Neruda se brinda hoy en el área de nuestra lengua como un mundo señero y completo, pues tanto su despliegue interno como su desarrollo y expansión ya han realizado sus posibilidades artísticas más genuinas: tal vez ampliarlo pudiera ser desvirtuarlo, quiero decir que podría perfeccionarse, pero no enriquecerse. Dejemos aquí apuntada la opinión sin hacer profecías.

Desde su arranque tuvo esta obra una admirable madurez, pero su crecimiento se ha mantenido, muy a pesar de las derivaciones y desviaciones de su programación política que le hizo, a veces, situarse en el banco fiscal de los acusadores³ y de los empresarios del mundo nuevo. Pues bien, aunque en este terreno la poesía de Neruda ha conseguido lo imposible, sacando agua de las piedras, es decir: haciendo, cuando Dios quiere, una poesía política mayor, y superando con clarividencia tanto las desviaciones hacia el sermón que este género suele tener, como sus dificultades de tipo artístico. Es indudable que hoy vemos la poesía de Neruda confinada en su máxima linde de despliegue y en su última frontera: logros que fueron conseguidos por una voluntad titánica, lúcida, y tenacísima, capaz de supervivir a todas las asechanzas de nuestro tiempo. Nada se logra sin esfuerzo. Nada se logra artísticamente sin superar año tras año nuestros propios niveles de exigencia. Sólo tiene la suerte quien

¹ Téngase en cuenta que este estudio está escrito en el verano de 1973, esto es, aún en vida del poeta.

² Dejo deliberadamente en el olvido Nixonicidio por motivos artísticos, ya que cualquier ataque a Nixon es justo y necesario.

³ El tema es vidrioso, pues Neruda ha hecho condenaciones absolutamente injustificadas. Quien se interese por la cuestión debe leer: Martín Panero: Neruda y España, *Rev. Taller de Letras*, 1972. Homenaje al poeta de la Universidad Católica de Chile. Es un trabajo noticiado que esclarece con imparcialidad uno de los aspectos más delicados de la obra de Neruda.

la merece, y para conseguir su espléndido resultado, la poesía de Neruda se viene enriqueciendo y depurando —sí, he escrito depurando— libro tras libro y paso a paso, rescatando al silencio nuevas zonas de expresión personal y descubriendo nuevas técnicas que permitieron a este genial poeta pisar su propio límite y agotar de una vez para siempre —y para todos— sus posibilidades de crecimiento y expansión.

Ahora se puede comprender esta poesía quizá por vez primera, ahora se pueden comprender en qué consisten su legado, su historia y su originalidad. Declarar y esbozar cada uno de estos puntos no es tarea, desde luego, para un ensayo —sobrepasa sus límites—, pero debe guiar nuestras palabras, y obligarlas consigo mismas; esto es, debe fijar su orientación. Por tanto, para que nadie se llame a engaño, advertiremos al confiado y exigente lector —estas dos actitudes son las definitorias del lector deseable— sobre las finalidades y limitaciones que nos hemos propuesto. Ante todo quiero aclarar, para quien no lo sepa, que no pretendo hacer crítica política —entiéndase bien: ni apologética ni negativa—, pues como Pablo Neruda sabe muy bien, desde hace ya muchos años siento una desestimación total por cualquier clase de política —entiendo que el poder siempre es impositivo y corruptor— y nadie debe hablar, sino a riesgo de ser injusto, de lo que desestima profundamente. Por tanto, las consideraciones inevitables que haga en mi estudio sobre ella (inevitables, puesto que la poesía de Neruda en buena parte es poesía política) atenderán únicamente a su valor artístico. No hay más cera que la que arde, pero además nada se pierde con ello: no faltarán apóstoles que atiendan a este predio que yo, constitutivamente, soy incapaz de valorar. Hoy por hoy, este apostolado político es numerosísimo, no necesita mi adhesión.

También quería aclarar que no trato de hacer crítica científica, profesional y profesoral⁴. No puedo hacerla. No sé hacerla. A otro perro con ese hueso, pues es curioso y bien sabido que a dicha crítica lo que le da su carácter de ciencia no es el propósito, sino el método, y aun a veces el modelo adoptado, no el resultado conseguido. Cosa que puede revelar sabiduría y buena voluntad, pero carece de eficacia, al menos para mí que por ingenuidad sólo me atengo a las resultas. No se olvide tampoco que como el único método válido es el último aparecido, y los restantes, *ipso facto*, se convierten en chatarra, la crítica científica suele tomar un carácter homologado, provisorio y cojeante, puesto que, en fin de cuentas sólo se apoya sobre un pie. Y *ardamos*, y *callemos* y *campanas*, como dice Neruda. En resumen: lo que pretendo hacer únicamente, siguiendo la inclinación de mi pereza y mis impulsos más naturales, es crítica poética, y ésta es tan perdidiza e ineficaz que no demuestra cosa alguna, pues no es demostrativa, sino potenciadora, y no valora y desvalora nada, como suelen hacer los que no tienen nada que decir, pues no es valorativa, sino interpretativa. En fin de cuentas: no trato de enseñarle nada a nadie: quiero aprender en voz alta la lección de Neruda, y nada más.

Lo que nos llama la atención de esta obra, en primer término, es su continuidad, desde luego, vivamente diferenciada. Emir Rodríguez Monegal consigna el hecho de

⁴ Entre los estudios excelentes sobre la obra de Neruda me interesa destacar los de Amado Alonso, Emir Rodríguez Monegal, Hernán Loyola, Margarita Aguirre y Saúl Yurkievich, que hemos utilizado con frecuencia.

manera concisa. Repetiremos sus palabras, pues no conviene recrear lo que ya está bien dicho: «La última paradoja de este poeta... es que toda su obra arranca y concluye en una sola imagen definitiva: la lluvia que cae sobre el bosque del sur y las casas de madera, la lluvia que escucha para siempre»⁵. El hogar de Neruda es su infancia: siempre regresa a ella. La mayoría de los poetas emprenden varias rutas hasta encontrar camino propio. Neruda no ha tenido estas indecisiones, al menos de manera relevante. Encontró pronto su camino, y lo ha seguido a todo riesgo, por lo cual en el transcurso de los años su poesía ha ido creciendo y variando sin perder su consecuencia interna y su fidelidad hacia sí misma: tuvo siempre una misma iluminación. En *Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos*⁶ nos da el poeta la clave intencional de su obra: «Apenas escrito *Crepusculario* (1920-1923) quise ser un poeta que abarcara en su obra una unidad mayor. Quise ser, a mi manera⁷, un poeta cíclico que pasara de la emoción o de la visión de un momento a una unidad más amplia. Mi primera tentativa en este sentido fue mi primer fracaso. Se trata de un ciclo de poemas que tuvo muchos nombres y que, finalmente, quedó con *El hondero entusiasta*. Este libro, suscitado por una intensa pasión amorosa, fue mi primera voluntad cíclica de poesía: la de englobar al hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos mismos que allí se desarrollaban, en una sola unidad»⁸.

Así, pues, la finalidad deliberada de su poesía estriba en la creación de un poema cíclico en el cual la emoción del momento se trascienda dentro de una unidad más amplia. Esta finalidad no se limita, como pudiera suponerse, a los poemas mayores que nos parecen los verdaderamente cíclicos, esto es: compuestos de numerosas partes que se ensamblan formando libros unitarios como *El hondero entusiasta*, *Tentativa del hombre infinito*, *Canto General*, *Memorial de Isla Negra*, *La barcarola...*; antes, por el contrario, es un propósito generalizador que abarca toda su obra, pues como dice el poeta: «Este mensaje vino después, con un propósito que persiste bien o mal dentro de mi poesía. A ello me referiré en estas confesiones»⁹. Téngase en cuenta, pues, que las escribe para poner de manifiesto la unidad de propósito que ha dictado su obra.

El mismo nos define, con esa lucidez que tienen sus juicios, salvo en los casos en que obedecen a consigna¹⁰, en qué consiste este propósito, o si se quiere este mensaje¹¹. Attendamos a sus palabras y eso iremos ganando; son dos líneas escasas, pero tan acertadas que bastan para situar su obra poética. Dice Neruda que lo que se propuso realizar en todo instante, con esa voluntad cíclica que rige su poesía, es *englobar el hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos que allí se desarrollaban en una sola unidad*. Releyendo una vez y otra vez estas líneas, releyéndolas a lo largo de nuestra vida, no hemos sabido qué admirar más, si su acierto o su concisión. Son tan concisas que corremos el riesgo de resbalar sobre ellas sin comprenderlas plenamente; tan acertadas que constituyen un legado orientador: la lección de Pablo Neruda. En ellas nos declara que el propósito que ha regido constantemente su obra poética es el deseo de realizar una poesía del suceder, una poesía de las cosas que al hombre le pasan, sin más ni más, como declara en «No hay olvido»:

⁵ Emir Rodríguez Monegal: *El viajero inmóvil*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1966, pág. 2.

⁶ Publicado en la revista *Mapocho*, tomo II, núm. 3, 1964.

⁷ Alude a la originalidad de *Tentativa del hombre infinito*, que le fue discutida.

⁸ Pablo Neruda: *Obras completas*, tomo II, pág. 1116.

⁹ Pablo Neruda: Op. cit., pág. 1116.

¹⁰ *Palabras que obedecen a consigna parecen ser las que dicta a Cardona Peña, allá en el año 1950, para mostrar su distanciamiento del libro más característico de su primera época: Residencia en la tierra: «Considero dañinos los poemas de Residencia en la tierra. Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de nuestros países. Son poemas que están empapados de pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir». En todo caso, Neruda ha seguido publicando Residencia en la tierra, para que la juventud pueda leer estos poemas, y en sus últimos libros vuelve a un estilo agónico muy semejante al de su juventud.*

¹¹ *Aceptamos la terminología de Neruda, aunque no nos parece acertada. El propósito artístico es cosa muy distinta del mensaje poético.*

Si me preguntáis en dónde he estado
debo decir: Sucede...¹²

una poesía que integra al hombre con la naturaleza para darle su espacio libre y devolverle su sentido cósmico; una poesía de las pasiones, o como él gusta decir: *una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchones de nutrición y actitudes vergonzosas*¹³, es decir, una poesía hecha, como la vida, con más espíritu de vino que espíritu de libro¹⁴, dirigida a la inmensa mayoría y no a la inmensa minoría, y, finalmente, una poesía donde se narren los hechos mismos que constituyen nuestra urdimbre vital, los acontecimientos que hemos vivido, y suprime las pretendidas diferencias entre los géneros literarios; esto es: una poesía con argumento, una poesía total que asuma en su expresión los contenidos propios de la expresión lírica y la expresión narrativa. No juzgo necesario encarecer la importancia de estos postulados, ya capitales para una comprensión estética actual, que han abierto camino a muchas de las creaciones literarias más destacadas de nuestro tiempo. Lo que haremos, únicamente, es comentar sus palabras con pasión y agradecimiento para poner de relieve que la grandeza, la consecuencia y la originalidad de la obra de Neruda se residencian en esas dos líneas. Como el acierto influye por contagio, todo el que escribe hoy les debe algo, en muchos casos sin declararlo, y ¡ay!, también en muchos casos sin saberlo¹⁵.

II. La voz agónica

En el arranque de nuestro comentario decíamos¹⁶ que lo que más llama la atención en la obra de Neruda es su continuidad. Nunca ha tenido indecisiones. Ya en sus primeros libros tiene un estilo personal (dubitativo a veces por el arrastre de influencias y entremezclado con materiales de muy diversa calidad) que hace su aparición de manera brillante y ocasional. Este carácter de oriundez, de sello propio, no falta nunca en sus primeras obras a partir de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Veamos lo que dice el poeta de este libro, que es el más conocido y el más amado de los suyos: «*Veinte poemas de amor* es un libro que amo porque, a pesar de su aguda melancolía, tiene el goce de la existencia»¹⁷, o bien «*ciñendo la forma, cuidando cada paso sin perder mi ímpetu original, buscando de nuevo mis más sencillas reacciones, mi propio mundo armónico, empecé a escribir otro libro de amor: fueron los Veinte poemas*»¹⁸. Finalmente: «El joven sale a la vida creyendo que es el corazón del mundo y que el corazón del mundo se va a expresar a través de él. Terminó allí (es decir, tras la composición de *El hondero entusiasta*) mi ambición cíclica de una ancha poesía, cerré la puerta a una elocuencia desde ese momento para mí imposible de seguir, y reduje estilísticamente, de una manera deliberada mi expresión. El resultado fue mi libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Sin embargo, este libro no alcanzó para mí, aún en esos años de tan poco conoci-

¹² Pablo Neruda: *Obras completas*. Ed. Losada, 3.ª edición, tomo I, pág. 251.

¹³ Pablo Neruda: Op. cit., tomo II, pág. 1040.

¹⁴ En su carta a González Vera (24-4-1929) dice Neruda: «A mí me gustan los grandes vinos, el amor, los sufrimientos y los libros como consuelo a la inevitable soledad. Tengo hasta cierto despego de la cultura como interpretación de las cosas, me parece mejor un conocimiento sin antecedentes, una absorción física del mundo, a pesar y en contra de nosotros».

¹⁵ Las influencias directas pueden y suelen ocultarse, las influencias indirectas, que se producen por contagio ambiental, son más difíciles de ocultar.

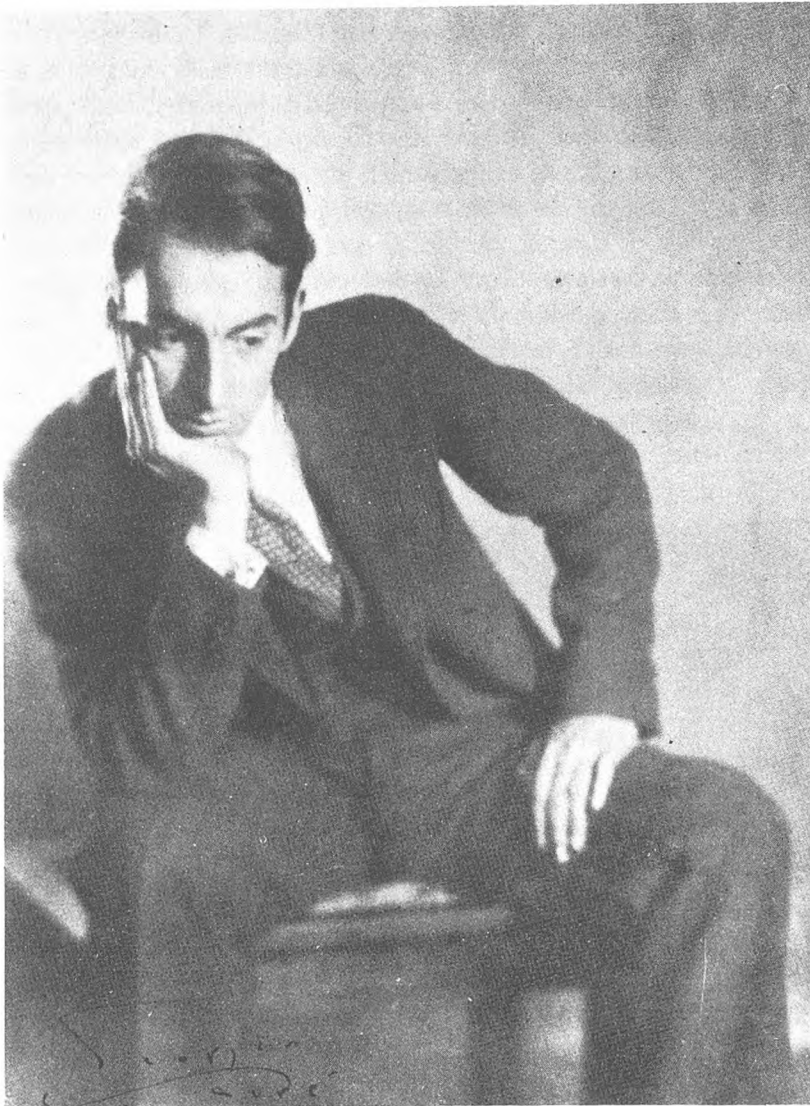
¹⁶ Véase la página 13 de nuestra introducción.

¹⁷ Pablo Neruda: *Confieso que he vivido*. Memorias. Ed. Seix Barral, pág. 75.

¹⁸ Citado por Saúl Yurkievich: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barral Editores, Barcelona, 1976, pág. 161.

Como ausencia extendida, como
campana súbita, el mar reparte
el ruido del corazón.

Neruda



Neruda cuando escribía
Crepusculario

miento, el secreto y ambicioso deseo de llegar a una poesía aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y derribaran. Era éste el conflicto que yo me reservaba»¹⁹.

El poema XIII

La elocuencia de *El hondero entusiasta* (nos dice Neruda) le indujo a reducir, deliberadamente, su expresión. Este paso es ineludible en el proceso creador, tanto para Pablo Neruda como para cualquier otro poeta. Cuando vemos que la desmesurada retórica juvenil nos distiende más que nos expresa, tratamos de limitar nuestra expresión concentrándola. Cuando, por falta de técnica, no hemos sabido realizar el poema largo, tratamos de adquirirla haciendo poemas breves que nos planteen menos problemas de lenguaje, de sentido, de estructura y de composición²⁰. Pues bien, a este intento de reducción estilística concentradora se debió la creación de su nuevo libro: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, que, sin embargo, no logró realizar el secreto y ambicioso propósito del poeta de *escribir una poesía aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y derribaran*²¹. Esto es exacto y, además, evidente. En la evolución artística no todo tiene el mismo paso de andadura. No todo puede realizarse al mismo tiempo. Pero el hecho de que este libro no sirviese al propósito de realizar un poema cíclico no significa, ni mucho menos, que no haya sido un paso decisivo para el encuentro de su expresión personal. Son empeños distintos y es conveniente diferenciarlos. Veamos, pues, en este libro, lo conseguido por el poeta para encontrarse consigo mismo, que es el logro fundamental de la primera época de un escritor. Para ello releamos uno de sus poemas, el número 13:

He ido marcando con cruces de fuego
el atlas blanco de tu cuerpo.
Mi boca era una araña que cruzaba escondiéndose. .
En ti, detrás de ti, temerosa, sedienta.
Historias que contarte a la orilla del crepúsculo,
muñeca triste y dulce, para que no estuvieras triste.
Un cisne, un árbol, algo lejano y alegre.
El tiempo de las uvas, el tiempo lejano y frutal.
Yo que viví en un puerto desde donde te amaba.
La soledad cruzada de sueño y de silencio.
Acorralado entre la angustia y la tristeza.
Callado, delirante, entre dos gondoleros inmóviles.
Entre los labios y la voz, algo se va muriendo, algo con alas de pájaro,
algo de angustia y de olvido.
Así como las redes no retienen el agua.
Muñeca mía, apenas me quedan gotas temblando.
Sin embargo, algo canta entre estas palabras fugaces,
algo canta, algo sube hasta mi boca ávida.
Oh poder celebrarte con todas las palabras de alegría.
Cantar, arder, huir como un campanario en las manos de un loco.

¹⁹ Pablo Neruda: Obras completas, tomo II, pág. 1118.

²⁰ No estará de más que recordemos el estado de ánimo del poeta ante el fracaso de *El hondero entusiasta*.

Oigamos sus palabras humildes y precisas: «Quería esto decir que yo estaba equivocado. Que debía desconfiar de la inspiración. Que la razón debía guiarme paso a paso por los pequeños senderos. Tenía que aprender a ser modesto».

²¹ Pablo Neruda: Obras completas, tomo II, pág. 1118.

Triste ternura mía, ¿qué te haces de repente?
 Cuando he llegado al vértice más atrevido y frío
 mi corazón se cierra como una flor nocturna.

El poema XIII está dedicado a Rosaura²², la estudiante de Santiago: boina gris, ojos suavísimos, olor a madreSelva entre los senos y amor en los rincones de la noche. El poema se divide en cuatro estrofas —las tres primeras de cuatro versos y la última de once—, cada una de las cuales representa una mutación argumental. Para adentrarse en la poesía de Neruda hay que tener en cuenta los espacios en blanco y la distribución rítmica de los versos: tienen valor significativo, tienen valor de signos. En el poema XIII, la división estrófica no sólo aísla la materia poética: la hace cambiar de dirección. Veamos estas mutaciones. La primera estrofa canta el recuerdo del amor físico. Nos dice que el amante ha ido marcando con cruces el cuerpo de la amada señalizando el camino de los besos. La segunda estrofa canta al descanso que sucede al amor. Ya el beso de la boca se convierte en palabra que narra historias a la amada para quitarle su tristeza²³. La estrofa tercera sitúa al poeta ante la ausencia de la amada para cantar la soledad y el dolor del amante que se va desprendiendo de sí mismo, al recordarla²⁴.

Cada una de estas estrofas señala un cambio de dirección en el poema, que pasa del amor físico al descanso, a la ausencia, dando al lector todos los elementos de una situación amorosa que trasfunde el placer carnal, la ternura y la angustia en una sola consistencia: la de unos besos recordados y agonizantes. Hasta la estrofa comentada, el poema XIII es el poema de recuerdo:

yo que viví en un puerto desde donde te amaba

pero un recuerdo total en que el poeta rememora, de igual modo y con el mismo impulso delirante, el placer del encuentro amoroso y la melancolía de la carne deseosa y deshabitada por la ausencia. La cuarta estrofa lo barre todo, y significa en el poema una mutación radical que se subraya por el poeta con un cambio estilístico interesante: la situación vital que venía describiéndose en tiempo pasado:

mi boca era una araña que cruzaba escondiéndose

va a describirse, a partir de ahora, en tiempo de presente:

entre los labios y la voz algo se va muriendo

El cambio es pequeñísimo, pero radical, y a partir de este instante, a partir de la cuarta estrofa, asistimos al nacimiento de un poema nuevo y fulgurante. Sigue el poeta rememorando, pero transcribe su rememoración en tiempo de presente para hacerla más activa y más ágil. La imagen del recuerdo va convirtiéndose en palabra, va convirtiéndose en delirio. Al recordar o delirar habla el poeta en voz alta, y se desunen sus labios y su voz, objetivamente, para dejar crecer algo entre ellos, algo que está muriendo, algo que vuela y huye como las redes no retienen el agua; no la retie-

²² En las memorias póstumas de Neruda la llama *Marisombra*.

²³ Son las historias del retorno a la infancia: el recuerdo del maravilloso cisne de cuello negro que encontró siendo niño y que había llevado a su casa estrechándole contra su pecho, sintiendo su calor, su vividura, su palpito carnal; los árboles del sur que rodeaban su hogar y esas cosas alegres y lejanas que nos devuelven al tiempo de las uvas ya maduras y colmado en el recuerdo. Como se ve, no estoy de acuerdo en este caso con la interpretación que Amado Alonso da de esta imagen: el tiempo de las uvas.

²⁴ Este poema, como la Canción desesperada, con la que guarda cierta afinidad, sitúa su acción en el puerto Saavedra, junto a la desembocadura del río Imperial.

nen, desde luego, pero dejan entre su malla unas gotas temblando, unas gotas hablando, unas palabras o unas gotas de agua que empiezan a subir, hasta la boca, para formar un canto de homenaje a la amada. No salimos de nuestro asombro. Como hemos dicho, la cuarta estrofa lo barre todo para acuñar, de manera distinta, los elementos del poema. Hace cambiar el tono, el timbre y el ritmo de la voz. Pone el recuerdo en tiempo de presente para intensificarlo y hacerlo arder. Funde los sentimientos placenteros, nostálgicos y dolorosos de las estrofas anteriores en un súbito canto de alegría. Hace envolvente y fluida la expresión que antes fue entrecortada. Todo se borra y todo vuelve a levantarse. Tenemos un presentimiento singular: sabemos que algo ha sucedido. Y, en efecto, mientras leemos la cuarta estrofa asistimos a un nacimiento.

El poema XIII me gusta. No importan sus desigualdades: todo poema las tiene. Su concisión es grande, aunque esta misma concisión lo envaguece en algún momento. Tampoco importa su brillantez, que a veces lo enfatiza, ni sus arrastres modernistas, que en todo caso no son mayores que en el resto del libro. Muy a pesar de estas limitaciones, su realización es afortunada y sus innovaciones sugestivas: de alguna de ellas se sigue hablando todavía. Entre sus aciertos destacaremos la imagen final: *cantar, arder, huir, como un campanario en las manos de un loco*. Tiene garra. Repercute sobre todo el poema y lo ensancha, lo finaliza abriéndolo. Es un acierto de marca mayor. Justo es también decir que el tema está bien resuelto o, si se quiere, bien compuesto. Describe una situación amorosa, tratando de agotarla en sus diversas perspectivas, sin que los datos que la concretan amengüen su misterio o su capacidad de suscitación en el ánimo del lector. Al avanzar en su lectura vamos sintiéndonos maniatados, pues la emoción de cada verso se suma a la emoción de los anteriores en un fondo común que se acrecienta hacia el final²⁵ hasta hacerle adquirir una tensión extrema, una fijeza desvariante, un final sin orillas. Desde el punto de vista técnico es un poema dividido en dos partes distintas, demasiado distintas, la segunda de las cuales es muy afortunada. Desde el punto de vista de su logro, y aun situándonos en un nivel de exigencia actual, sólo encontramos en él algunos versos de acarreo: exactamente los dos primeros y los tres últimos que tienen una secuencia fácil, ya modernista, ya vanguardista²⁶. Es un poema que se recuerda, pero no es esto todo, ya que no hacemos este comentario para estimar su calidad, sino para poner de relieve su acento personal. Esto es, aquí y ahora, lo que nos interesa destacar. Pues bien, algunos de los recursos estilísticos más acertados y personales de Neruda ya aparecen en este poema. Por ejemplo: el ritmo progresivo-reiterativo. Nuestro propósito no es estudiarlos, aunque más adelante trataremos de hacer algún sucinto esquema de ellos. Repito que en este estudio sólo pretendo señalar las directrices de su estilo, y hay una de ellas en estos versos que merece atención.

Como dice Neruda en el trabajo aludido: *Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos*, debe tenerse muy en cuenta, y así lo hicimos hasta ahora, la intencionalidad que a lo largo de la vida del poeta constituye la unidad de su obra. Es decisiva

²⁵ El poema debería terminar en el verso: cantar, arder, huir, como un campanario en las manos de un loco.

²⁶ Modernista es: mi corazón se cierra como una flor nocturna; vanguardista: cuando he llegado al vértice más atrevido y frío.

para interpretarla, ya que sólo partiendo de ella puede entenderse esta labor en su conjunto y en su sentido. El sentido es quien hace patente, entre otras cosas, la dimensión de totalidad en la obra de un poeta. Así, pues, nada resta importancia a esta toma de posición aconsejada por Neruda ante su propia obra. Sin embargo, no vamos a seguirla: sólo será nuestro horizonte y dentro de él nos moveremos, considerando que lo poético originario no puede ser, en modo alguno, el propósito artístico del poeta. Lo poético originario es el acento irreductiblemente personal, y este acento es anterior a toda deliberación o propósito estético. Buscando lo sencillo puede encontrarse lo esencial, buscando lo esencial puede encontrarse lo originario. No hay que llamarse a engaño. Lo originario es la voz propia del poeta, y esta voz tiene tres elementos fundadores: tono, timbre y ritmo. Cada uno de ellos constituye una dimensión constituyente de la personalidad cuya función es convertir los valores formales en valores expresivos. Al conjuntarse estos tres elementos condicionan la voz, le dan su acento humano y su carácter individual, y representan lo poético primordial. Por consiguiente, tienen valor importantísimo y deberíamos abrirles cuenta aparte en nuestro ensayo. No es ocasión de hacerlo. Nos limitaremos a esbozar sus principales diferencias a ojo de buen cubero. El tono es la expresión de lo irreductiblemente humano, el timbre es la expresión de lo irreductiblemente personal y el ritmo es el paso de andadura que le brainda a la voz su pujanza o su extenuación. El ritmo es como el huelgo en la escritura. Cada escritor tiene su propio huelgo²⁷. En resumen: teniendo en cuenta que del timbre y del ritmo en la obra de Neruda se han hecho estudios relevantes, vamos a considerar la función específica del tono en la voz del poeta.

El tono poético

Sin levantar demasiado la voz quisiéramos decir que el tono es lo esencial de la poesía, pues nos descubre su oriundeza o, si se quiere, su verdadera naturaleza. En efecto, pone de manifiesto su hontanar al revelarnos en qué región del alma y a qué profundidad nace el poema; sin embargo, esta primera aproximación definitoria es aún muy vaga. Conviene precisarla, puesto que el poema, naturalmente, no nace de una vez, no nace hecho. Lo tenemos que hacer a todo riesgo: en muchos casos deshaciéndolo. En el proceso creador, que siempre es diferente no sólo en cada poeta, sino en cada poema, hay un momento en que el autor se encuentra o se tropieza con un verso o una expresión que le parecen sugestivos y constituyen el núcleo del poema. Después ya sólo es necesario esclarecer y completar esta intuición. No es cosa fácil *hinchar un perro*, decía Cervantes; no es cosa fácil, ni mucho menos, elaborar esa intuición primeriza y oscura, ya que sólo tenemos un camino a seguir. Es el siguiente: este núcleo inicial²⁸ tiene ya un tono determinado que habrá que mantener en el poema si no queremos desvirtuarlo. Yo diría que es su ley de acuñación. Y añadiría que en el proceso de la creación artística nada se nos regala. Entre las vacilaciones, las

²⁷ El ritmo es el origen de la poesía y el elemento originario del poema, como el tono es el elemento fundante del estilo. El ritmo hace cantar a las palabras y les confiere su primer elemento expresivo. El sentido poético, y aún el valor significativo, ya están latiendo en él.

²⁸ El verso inicial o bien esa primera formulación genética que muchas veces no está cristalizada en verso todavía.

inidades y los lugares comunes que se nos van ocurriendo, el proceso poético avanza a ciegas, tartajeando. Esto no son ideas, ¡libreme Dios de tener ideas sobre este tema!, son experiencias. El proceso de la creación poética, sobre todo en su arranque, es laberíntico —quiero decir que avanza a ciegas, pues no obedece a una idea clara, ni a una ideación preconcebida—, y en este laberinto el tono es como el hilo de Ariadna, que subraya el acierto logrado e ilumina el camino a seguir. Cada poema que se escribe, al igual que cada uno de nuestros actos, tiene un arranque anímico distinto, y a causa de ello, tanto los actos como los poemas pueden ser importantes o nimios, amorosos o escépticos, resentidos o desangelados. En rigor, da lo mismo, pues lo que importa es su autenticidad; esto es, si nacen de nuestra vida inauténtica y superficial, o bien de nuestra vida auténtica y personal. Creo que estas afirmaciones son tan simples que se pueden hacer sin temor a que nadie nos llame doctrinarios, ya que no pretendemos adoctrinar a nadie. Queden las novedades para los novedosos. Pongamos un ejemplo que tal vez pueda ayudar a la expresión de nuestro pensamiento.

Hace algunos años, un excelente novelista —Julien Green— recibió de un amigo, para su lectura, el original de una novela. Green empezó a leerla, y a poco de iniciarla escribió al amigo que se la había mandado unas líneas en extremo lacónicas y en extremo significativas. «Acabo de empezar a leer tu novela —le decía, sobre poco más o menos—. El tono está. Es ya casi todo». Esto de que antes de entrar a fondo en la lectura de una novela pudiera decir un gran experto en la materia que con estar logrado el tono estaba ya casi todo, es cosa por demás reveladora. Green decía eso con perfecta razón, y sigo recogiendo sus palabras: *El tono es ese misterioso ritmo que no tiene nada que ver con cosa auditiva alguna, sino con el fondo mismo de la estructura del libro. Es la revelación, producida desde las primeras líneas, de que algo en esa máquina funciona, regula maravillosamente bien; quiere decir que la rigurosa medida que arquitectónicamente está presidiendo el todo ahí está, ahí aparece.*

Y yo mismo, en mi propia experiencia de novelista, he tenido a veces la evidencia de esto. Me ha ocurrido a veces que, empezada o concluida una novela, el tono no se manifiesta en ella como unidad; que la novela andaba, pero exenta de ese secreto y único ritmo interior capaz de dar a las obras una cosa como revelada y musical, un sonido que debe oírse como prueba de legitimidad de un cristal, el legítimo sonido que surge, al ser percutido, en cualquier parte de él²⁹.

Es indudable y consabido que dos poemas que pueden ser de un mismo autor o de autores distintos, para el caso es igual, nunca tienen un mismo arranque anímico. No lo pueden tener. Cada uno de ellos nace con un nivel de inautenticidad o de autenticidad tanto artística como vital. Cada uno de ellos nace con un calor humano diferente, con un temple diverso. Repito que esto no son elucubraciones. Pues bien, ese temple es el tono, y ya debo aclarar que el tono es la primera instalación expresiva de la intuición en el poema: su acta de nacimiento, y en él se nos revelan, al mismo tiempo, tanto el arranque vital como el arranque formal de la intuición. El tono constituye, por consiguiente, el más originario y radical de los medios poéticos expresivos.

²⁹ Germán Gullón y Agnes Gullón: *Teoría de la novela*. ed. Taurus, Madrid, pág. 142.

No hay muchos grandes poetas, pero
a quienes lo son, por el tono los
reconoceréis.

Rosales



Con Federico García Lorca
en Buenos Aires

En la poesía de Neruda, como en la de todos los grandes poetas, lo esencial es el tono. No hay muchos grandes poetas —recordamos como buen ejemplo a Federico García Lorca—, pero a quienes lo son, por el tono los reconoceréis. Ambos poetas, García Lorca y Neruda, tienen en algunos de sus libros^{29 bis} un tono semejante, un tono oscuro primigenio y emanativo que nace, como un vaho, de la entraña del ser. Subrayo el hecho por su extrañeza, ya que los grandes escritores de una lengua no suelen parecerse. En este caso, sin embargo, se asemejan. Tienen un tono que los acerca, pues ambos representan lo primordial, la expresión de lo primordial, en nuestra lírica. Ya por aquellos años, ya por aquellos añorados años en que tuve la suerte de hablar con ellos casi todos los días, solía pensar en esta semejanza que alguna vez, con tiempo por delante, me gustaría estudiar y valorar: es algo que les debo y es una deuda conmigo mismo. Por entonces se publicó en Madrid *Residencia en la tierra*³⁰. Ya conocía sus poemas, pero una cosa es conocerlos y otra vivirlos, habitarlos. Fue mi libro de cabecera, mi movilización, mi despertar. Hay libros que nos agradan, libros que nos enseñan y libros que nos hacen: yo fui la hechura de ese libro. En los años de mi primera juventud he dicho con frecuencia —cuántos amigos lo habrán oído, pues soy bastante pesado, ya que sólo entiendo las cosas a fuerza de repetir las— que la lectura de este libro producía en mí un temblor hondo, tiritante, una dulzura, un calor húmedo como una lengua de vaca que me lamiera el rostro. No era tan sólo una lectura: era un contacto. Sentía su voz poética como una lengua que me hablaba envolviéndome, pues solamente el tacto puede dar esa cruda y envolvente sensación de evidencia y contigüidad que a mí me daba su lectura. Hoy pienso igual, a pesar de los años y de los desengaños: no todo se ha borrado, o se ha ido, o se ha disminuido. Pues bien, el tono poético es justamente ese vaho que la lectura de Neruda deja a menudo en sus lectores. Es su carácter definitorio, su tarjeta de visita, su certidumbre por contagio y sin apelación. El tono tiene carácter emocional. Conjunta la emoción vital y la emoción artística que no se deben confundir —¡ay del que las confunde!—, ya que tienen distinta naturaleza, aunque se suman en el tono. Cuanto más natural es la voz de un poeta más se funden en ella lo vital y lo artístico. Así sucede en García Lorca o en Neruda, cuyas voces parecen arrancar de la tierra con ese vaho, con ese tono primigenio, genético, emanativo que nos conturba y nos arrastra, nos paraliza y nos envuelve. Volvamos a sentirlo relejendo uno de los poemas de Neruda más acertados y más definitivos y más perturbadores:

Barcarola

Si solamente me tocaras el corazón,
si solamente pusieras tu boca en mi corazón,
tu fina boca, tus dientes,
si pusieras tu lengua como una flecha roja
allí donde mi corazón polvoriento golpea,
si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando,
sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con sueño
como aguas vacilantes, como el otoño en hojas,

^{29 bis} Me refiero a Poeta en Nueva York.

³⁰ Pablo Neruda: *Residencia en la tierra*. Madrid. Cruz y Raya, Ediciones del Arbol, 1935.

como sangre,
con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo,
sonando como sueños o ramas o lluvias,
o bocinas de puerto triste,
si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar,
como un fantasma blanco,
al borde de la espuma,
en mitad del viento,
como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar, llorando.
Como ausencia extendida, como campana súbita,
el mar reparte el ruido del corazón,
lloviendo, atardecido, en una costa sola,
la noche cae sin duda,
y su lúgubre azul de estandarte en naufragio
se puebla de planetas de plata enronquecida.
Y suena el corazón como un caracol agrio
llama, oh mar, oh lamento, oh derretido espanto
esparcido en desgracias y olas desvencijadas:
de lo sonoro el mar acusa
sus sombras recostadas, sus amapolas verdes.
Si existieras de pronto en una costa lúgubre,
rodeada por el día muerto,
frente a una nueva noche
llena de olas
y soplaras en mi corazón de miedo frío,
soplaras en la sangre sola de mi corazón,
soplaras en su movimiento de paloma con llamas,
sonarían sus negras silabas de sangre,
crecerían sus incesantes olas rojas,
y sonaría, sonaría a sombras,
sonaría como la muerte,
llamaría como un tubo lleno de viento o llanto,
o una botella echando espanto a borbotones.
Así es y los relámpagos cubrirían tus trenzas
y la lluvia entraría por tus ojos abiertos
a preparar el llanto que sordamente encierras,
y las alas negras del mar girarían en torno
de ti, con grandes garras, y graznidos, y vuelos.
¿Quieres ser el fantasma que sople, solitario,
cerca del mar su estéril, triste instrumento?
Si solamente llamas,
su prolongado son, su maléfico pito,
su orden de olas heridas,
alguien vendría acaso,
alguien vendría
desde las cimas de las islas, desde el fondo del mar,
alguien vendría, alguien vendría.
Alguien vendría, sopla con furia,
que suene como sirena de barco roto,
como lamento,
como relincho en medio de la espuma y la sangre,
como un agua feroz mordiéndose y sonando.
En la estación marina
su caracol de sombra circula con un grito,

los pájaros del mar lo desestiman y huyen:
sus listas de sonido, sus lúgubres barrotes
se levantan a orillas del océano solo³¹.

No nos extenderemos en la valoración de este poema, que es magistral y ya fue comentado, generalmente con fortuna, por Amado Alonso³². En *Barcarola*, el tono del poema llega a su cima. El poema es un solo temblor. En la poesía amorosa, anterior a Neruda, nunca se había logrado este estremecimiento. Su angustia es contagiosa, pero ordenada y exultante³³. Nos paraliza, es cierto, pero nos enriquece y al término de su lectura nadie es el mismo hombre. Hemos sufrido muerte y resurrección como la piel se abre bajo la lluvia que la azota, pero también la vivifica. Hemos sufrido de otro modo: sintiendo el paso de la angustia acrecentarnos y distendernos, pero sin soportar su aletazo afectivo, ni el desplome de nuestra fuerza, antes por el contrario, viendo su cercanía, su pálido derrumbamiento como una forma de liberación. Es la catarsis artística, su mano ciega que nos toca por dentro y, tras de la catarsis, nos sentimos despellejados de dolor, pero indemnes, purificados.

El tono como argumento

También hay otra cosa: en la impresión que nos produce *Barcarola*, los componentes de la emoción artística pesan más que los componentes de la emoción humana³⁴. Lo que nos impresiona del poema es su fuerza expresiva, no su angustia vital. Piense el lector que el tema es un supuesto solamente: la respuesta que tendría el corazón del poeta si su amada lo tocara con la lengua, lo rozara con sus dientes o pusiera su boca sobre él. Cosas que no suceden ni pueden suceder, entre otras, porque la mujer amada en este poema es bastante imprecisa: tal vez se encuentra ausente, tal vez no existe, tal vez únicamente es un deseo: es decir, lo que siempre anhelamos y no podemos encontrar, *lo necesario inexistente*. Esta es la vaga situación vital que sirve de soporte al poema. Pues bien, es una situación que nunca acaba de concretarse. Se encuentra implícita en el tono, y esta implícitud de lo que no se dice y ahoga la voz con su carácter incoactivo y su frustración es lo que da su angustia a *Barcarola*. Más que el poema de la melancolía parece ser el poema de la imposibilidad, de lo amoroso trágico que a veces sólo estriba en nuestro modo de ser hombres o en nuestra propia manera de amar. Por eso hay en su tono algo más que ternura y quejumbre, como también hay algo más que sentimentalismo en el amor: hay pasiones infinitivas, devastadoras, sin determinación modal alguna, que nos ponen a los pies de los caballos, y en *Barcarola* se describe una de estas pasiones con sus elementos acompañantes: la intemperie, la desazón, la incompletion, que son también propias del hombre, haciéndonos sentir un espanto sin término, pero un espanto cauterizador. Tal es su logro principal. La asunción del espanto en el tono poético es uno de los méritos indiscutibles de Neruda, el sello de contraste de su primera época, y al releer

³¹ Pablo Neruda: Obras completas, tomo I, pág. 214.

³² Amado Alonso: Poesía y estilo de Pablo Neruda. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1950, págs. 162-176.

³³ Como dice Ramón Gómez de la Serna en su retrato: «Muchos mezclaban las cosas más crudas a la poesía en una confusión inconcebible, pero el único que hizo eso de un modo concebible fue Neruda». Retratos completos. Editorial Aguilar, Madrid, pág. 812.

³⁴ Al distinguir la cualidad de estos componentes no quiero separarlos. En realidad no pueden separarse, pero tampoco deben confundirse, ya que lo artístico y lo humano son la cara y la cruz de la moneda, caracteres modales de una sola emoción: en este caso, la que despierta *Barcarola* en sus lectores.

este poema tenemos, ante todo, la sensación de estar viviendo no sólo un estremecimiento nuevo: también un estremecimiento insostenible, mayor, único y último³⁵.

De esta tensión emocional que no se dicta en ningún verso, ni se revela en palabra alguna, pero colma el poema de desesperación continuada, decimos que está implícita y es verdad, pero también sabemos que está expresa. El ímpetu del sentimiento que no se manifiesta, aunque se hace comunicable, ¡y de qué modo!, ha de tener un cauce que le permita verificar su comunicación. Este cauce es el tono. En efecto: sólo él nos puede revelar la tensión psicológica implicada en la voz, que es la corriente reguladora del poema. Como ha visto por sí mismo el lector, *Barcarola* no tiene forma métrica. Su división estrófica obedece al ritmo, al huelgo de la voz, pero este huelgo también está registrado por el tono, por la tensión emocional que le da su estructura al poema y establece la ordenación de sus palabras, los límites del verso, las fronteras del ritmo, su lenta y envolvente progresión, la gradación de sus metáforas y, finalmente, su sincronía, reduciendo a unidad orgánica todos sus materiales constituyentes. En resumen: en *Barcarola* todo depende del tono, que es quien brinda al poema su tensión y su pulso, su paso de andadura y su unidad.

Hagamos resumen para contar los pasos y evitar tropiezos. La unidad del poema le viene dada por el tono. El tono es la tensión emocional y equivale a la fuerza genética del poema. Esta tensión no es todavía flexiva, sintáctica ni lógica: es el arranque dinámico del tono y va creciendo al comunicarse palabra por palabra, verso a verso y estrofa tras estrofa. El tono es la tensión poética motriz y abarca todos los componentes formales: palabra, verso, ritmo, que sólo en él pueden fundirse. El tono es, pues —ya lo dijimos, pero conviene repetirlo—, la ley de acuñamiento de lo expresivo, su plasma estructural. Por consiguiente, no es una resultante de la forma, sino al contrario, la forma debe adecuarse a él. Tampoco el tono es una resultante del argumento, como suele creerse, puesto que en realidad él mismo es, generalmente, el único argumento del poema. Tal es el caso de *Barcarola* y el de la mayoría de los poemas que componen *Residencia en la tierra*. Todos ellos tienen el tono como único argumento³⁶.

Juan Ramón y Neruda

Así, pues, la unidad del poema tiene carácter estructural. No está en la suma de sus partes, sino en el todo, es decir, en el tono. En cierto modo es un resultado, pero este resultado obedece a una ley, como obedece a una ley el despliegue de un organismo. El tono es, justamente, quien hace orgánica la unidad del poema y le da su nivel de adecuación existencial. Es la voz de su sangre. Pongamos un ejemplo. Aunque a veces pueda extrañarnos, entre las numerosas variantes posibles de un verso hay que elegir, sin duda alguna, la que mejor expresa el tono. Las restantes pudieran ser más bellas, más pertinentes o más originales, pero no son legítimas. Tienen distinta sangre. No lo debiéramos olvidar si no queremos equivocarnos. En muchos casos se ha olvidado, algunos de ellos

³⁵ Es curiosa la posición de Neruda ante este libro, llegando a rechazarlo. En sus memorias se muestra más indulgente «Yo también he hablado alguna vez en contra de *Residencia en la tierra*. Pero lo he hecho pensando no en la poesía, sino en el clima duramente pesimista que ésta respira. No puedo olvidar que hace pocos años un muchacho de Santiago se suicidó al pie de un árbol y dejó abierto mi libro en aquel poema titulado *Significa sombras*» (Op. cit., pág. 405).

³⁶ La mayoría de estos poemas no tienen tema o argumento, sólo responden a la creación de un clima emocional.

muy ilustres. Por ejemplo: Juan Ramón Jiménez llama *palúdica* a la poesía de Neruda porque no tiene en cuenta esta ley³⁷. No ha podido tenerla. Juan Ramón es un poeta excepcional, pero apresado entre los muros de su tiempo. Considera que la creación poética es la creación de la belleza, lo cual ya por entonces era una antigualla³⁸. Escribe la palabra *Belleza* con mayúscula y estima que no es legítimo lo que no es bello³⁹. No puede comprender, y no comprende, que la función de la belleza vaya siendo sustituida, en las nuevas generaciones, por la función de la vida. No puede comprender que la llamada de lo vivo sea superior, artísticamente, a la llamada de lo bello. No puede comprender una poesía como la de Neruda, hecha con luz enferma y materiales contaminados por el sudor (la poesía nueva con palomas y cáncer, que decía Ramón Gómez de la Serna), que no pretender atraer con su belleza a los lectores, sino inquietarlos, *suicidarlos*, helarlos. Pero la incompreensión es cegadora: le hizo quedarse ciego y quieto sin atreverse a transponer la puerta abierta.

Y le hizo ser injusto, pues la injusticia es la ley de los ciegos. En fin de cuentas, la belleza no es más que la atracción, y muchas cosas que no son bellas nos atraen. De atrás le viene el pico al garbanzo, y esta contradicción ya fue advertida por Kant, que abrió la puerta del arte nuevo con su famosa distinción entre lo bello y lo sublime. El jardín, porque es bello, nos agrada; la montaña, porque es sublime, nos espanta. En el pasmo hay espanto. Hoy por hoy, la palabra *sublime* ha ido quedándose arrumbada, pero el acierto sigue en pie, y el acierto de Kant fue comprender que el espanto y el pasmo pueden ser emociones estéticas. Lo que nos conmociona y nos atrae tiene un nivel artístico superior a lo que nos agrada o nos encanta. Nadie lo pone en duda, desde hace mucho tiempo y en muy distintas artes⁴⁰. En la estética de la pintura, Burke, en 1756, «ya había acuñado la categoría de lo sublime que comprendía los sentimientos arrebatados y románticos de lo "dramático" y de lo "infinito" contraponiéndola a la de lo bello, caracterizado por componentes más mensurables y domésticos»⁴¹. Desde hace más de un siglo, lo bello es solamente una de las categorías estéticas. Esta es la nueva ley. En la emoción más profunda es la que tiene más validez. Pues bien, la poesía de Neruda ha descubierto emociones nuevas, espantos, agonías, desespedientes, como si en lugar de sangre nos pusiera

³⁷ Indudablemente la frase de Juan Ramón Jiménez se refiere a los poemas de Residencia en la tierra. Poesía palúdica quiere decir, en cierto modo, poesía infecciosa. Igual sería decir que la poesía de Juan Ramón Jiménez es antiséptica. Igual de injusto, desde luego.

³⁸ Esto es: desde la publicación de la Poética de Dilthey.

³⁹ En su amarga caricatu-

ra lírica sobre Neruda, incorporada a Españoles de tres mundos, dice Juan Ramón Jiménez: «Tiene Neruda mina explotada y por explotar; tiene rara intuición, busca entraña, rasgo total, lo nativo del poeta: no tiene acento propio, ni crítica llena. Posee un depósito de cuanto ha ido encontrando por su mundo, algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobran-

te, el desperdicio y el detrito, tal piedra, cual flor, un metal en buen estado aún y todavía bello. Sólo salva del estercolero algunos restos de belleza». ¡Ay, la belleza! No hay otra norma estética para el extraordinario y apocadísimo Juan Ramón.

⁴⁰ Hay muchas pasiones que no son bellas, ni falta que les hace para constituirse, por ejemplo, en el eje central de la poesía dramá-

tica. Lo valedero para el teatro es valedero para cualquier tipo de poesía. Entre los géneros literarios hay diferencias y no hay fronteras. ¿Quién podría separar en las obras de Shakespeare o de Lope de Vega lo dramático de lo lírico? Su atracción la sentimos de manera unitaria.

⁴¹ Véase Giuseppe Gatt: Constable. Ed. Toray, 1968, pág. 8.



Neruda en 1924

en las venas una inyección de frío. No quiere entusiasrnarnos, quiere helarnos, pues *Residencia en la tierra*, entre otras cosas importantes, es una exploración a fondo de las enfermedades de nuestro tiempo. No nos extrañe su tono, que a veces nos perturba con: una impregnación de cloroformo. No nos debe extrañar. El poeta tiene que hacer su diagnóstico y lo va haciendo con repeluzno. Quiere poner las cosas en su sitio y lo va haciendo difícilmente, pues gran parte de esta materia dolorosa es autobiográfica. Y tiene que bajar a los sótanos del dolor, porque la alcoba del enfermo es el hospital y Neruda vivió esa temporada de su vida en Ceylán igual que si estuviera hospitalizado. No ha escogido este infierno: lo ha sufrido. No podía rechazarlo, pero tampoco debía empuñarlo: era su tema. Tenía que hablar del cáncer de nuestro tiempo, el cáncer que en la vida de todo escritor auténtico es el medio social en que se vive. Nadie lo ha hecho como él⁴². La lectura de *Residencia en la tierra* produce una conmoción que puede ser aterradora, pero el libro tiene carácter de confesión y, desde el punto de vista estético, ha enriquecido la sensibilidad moderna, ha inventado dolores nuevos, ha inventado un terror donde los dientes nos rechinan, y ésta es una de sus aportaciones fundamentales.

La estrofa primera de «Barcarola»

Como el tono se expresa en la voz, la lectura en voz alta de *Barcarola* puede enseñarnos mucho —así lo hacía siempre Neruda— y debería ensayarse de manera metódica y sistemática. Es necesario hacerla lentamente conservando el calor de las palabras. El poema tiene un tono visceral, convulsivo, que avanza y retrocede continuamente; que avanza, por así decirlo, contrayéndose de dolor, entrecortando su expresión, de manera sumamente fluida, con lentas contracciones espasmódicas que acentúan más su lentitud y la sujetan reteniéndola y la hacen avanzar en ondas sucesivas, concéntricas, que cada vez se hacen mayores y parten siempre del mismo punto, del mismo origen, del mismo tiemblo:

Si solamente me tocaras el corazón,
si solamente pusieras tu boca en mi corazón,
tu fina boca, tus dientes,
si pusieras tu lengua como una flecha roja
allí donde mi corazón polvoriento golpea,
si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorar lo,

El despliegue expresivo es lento. Al trasponer los seis primeros versos no hemos salido aún de la palabra inicial que rige las restantes palabras y detiene la elocución, impidiéndole abrirse. No hay avance, hay tensión solamente, que se hace más intensa en cada verso y necesita dilatarse. Pero este ensanche no es progresivo aún: ni siquiera se ha dado en el primer paso. La expresión sigue atada a su origen, pues la palabra con que arranca el poema es condicional y su proposición va materializándose en cada una de sus repeticiones con ligerísimas variantes. Es bien sabido que el estupor es una ligadura. Traba

⁴² «Ante todo, *Residencia en la tierra* es el diario poético de una experiencia singular... Es la experiencia de una temporada en el infierno, para utilizar literalmente el título del poema de Rimbaud... A partir del viaje al Oriente (1927), la *residencia en la tierra* se convierte en infierno, en la angustia del infierno y en la locura del infierno». Emir Rodríguez Monegal: *El viajero inmóvil*. Edit. Losada, Buenos Aires, 1966, pág. 203.

⁴³ En *España la vocación poética sigue siendo un naufragio, o una enfermedad*.

la voz poética y parece demudar las palabras, asemejando pálidamente su significación a su función. Es la voz del retorno al origen, del eterno retorno. Las palabras no avanzan, pero cambian: su modo de cambiar es su manera de vivir. Los versos no se formalizan apenas, pero, en cambio, se modifican y se acrecientan, ensamblándose de manera distinta para volver a originarse. El ritmo es como un parto, en que el dolor hace su oficio: todo lo facilita y lo transforma, pero tensando la expresión sin hacerla avanzar. Tiene carácter estupefaciente. Los seis primeros versos del poema son una postulación continuada, menesterosa, como una mano de ciego que se extiende ante el mar sin esperar respuesta, ni referir su gesto a nadie:

sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con sueño,
 como aguas vacilantes,
 como el otoño en hojas,
 como sangre,
 con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo,
 sonando como sueños o ramas o lluvias,
 o bocinas de puerto triste,
 si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar,
 como un fantasma blanco
 al borde de la espuma,
 en mitad del viento,
 como un fantasma desencadenado, cerca del mar, llorando.

Ya hemos traspuesto la frontera de lo condicional, pero aún estamos bajo su régimen. La consecuencia se traspone a un futuro hipotético, es decir, a un futuro que sólo se realiza verbalmente como un supuesto, como un sonido que no se escucha aún, que no puede escucharse, pero se certifica y se promueve en el ánimo del lector, de manera porfiada e inacabable. Tenía que ser así, inacabablemente, en primer término porque el sonido de este corazón sólo se escucha en el futuro, pero también por la naturaleza misma del sonido que no se puede definir: sólo se puede matizar sin aclararse totalmente. Al toque de los labios de la amada sonará el corazón, de una manera oscura y no confusa, con el sonido de ruedas de tren con sueño, como aguas vacilantes que se entrechocan apagadamente, con ruido de llamas húmedas que crecieran ardiendo, como queman los sueños, como gritan las lluvias o las bocinas de los barcos que están anclados en el puerto sin que podamos desoírlos ni aclarar su llamada. Considero admirable la gradación de estas metáforas que tienen una insólita y desdibujada precisión, pero una precisión agónica, respiratoria, jadeante, que va diciendo, a su manera, lo que le falta aún para expresarse totalmente, esto es: lo que le falta aún para morir. En esta estrofa la materia poética es transparente, pero inasible, y la expresión necesita llenarse de estupor, llenarse de vacío para poder significarla. La palabra se tensa, se somete al latido y al ritmo del poema y va creciendo sin avanzar en una lenta progresión estrangulada. Pocas veces se ha conseguido en nuestra lengua la descripción de la angustia vital, de la angustia tartamuda y paralizante, de una manera más completa, más acabada y acabándose en cada una de sus palabras y en cada uno de sus repliegues expresivos pocos poetas han logrado esta total

adecuación entre el pulso expresivo, que lo reanima débilmente y el latido suicida del poema. Se diría que la expresión en esta estrofa no consigue expresarse, no acaba de vivir: va extenuándose a medida que avanza. Es un prodigio técnico, por lo pronto, pero también es algo más.

El sentimiento incoativo

No nos debemos extender. Basta lo dicho para aclarar la función específica del tono en la voz del poeta, pero aún quisiéramos subrayar otra de sus labores, que tal vez sea la más importante. Queremos repetir que en la obra de Pablo Neruda el tono es decisivo. No se puede ocultar, ni se puede desconocer: salta a la cara. Sostiene en vilo sus poemas como los cuadros de Picasso se sostienen sobre el dibujo. Es el soporte y la fuerza motriz que organiza el poema. Tenga en cuenta el lector que una de las características más singulares de la técnica de *Residencia en la tierra* consiste en la *presentación de un sentimiento, que aún no tiene forma, y que sólo la va encontrando a medida que el verso mismo crece y se desarrolla*⁴⁴. Un sentimiento que, en cierto modo, avanza a ciegas y se va explicitando hasta nacer tiene carácter incoativo —como toda la poesía de Neruda en su primera época— y ya está implícito en el tono. La tensión puede crecer sin desviaciones, genéricamente, porque el tono poético le sirve de placenta y le da cauce y orientación. Uno de los ejemplos más logrados de este tipo de *sentimientos incoativos*, que van formalizándose a medida que avanza el poema y al mismo tiempo lo formalizan, esto es, le dan su propia forma, su forma estructural, es el de *Barcarola*, cuya primera estrofa comentábamos. No insistiremos en nuestro comentario. No es preciso. El análisis de las estrofas restantes nos llevaría a la misma conclusión. Añadiremos únicamente que representa la expresión lírica de Neruda en uno de sus momentos de verdadera plenitud. Para cerrar este capítulo y poner de relieve la unidad de la poesía de Neruda vamos a compararla con los versos finales del poema XIII, perteneciente a su libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, que ya condicen su técnica expresiva más característica:

Entre los labios y la voz algo se va muriendo,
algo con alas de pájaro, algo de angustia y de olvido
así como las redes no retienen el agua:
muñeca mía, apenas quedan gotas temblando,
sin embargo algo canta entre estas palabras fugaces,
algo canta, algo sube hasta mi boca ávida:
¡oh poder celebrarte con todas las palabras de alegría,
cantar, arder, huir como un campanario en las manos de un loco!

En estos versos creo que aparece por vez primera en la obra de Neruda ese tipo de *sentimiento incoativo* que va formalizándose a medida que avanza verso a verso y brinda a la forma poética su paso de andadura, su diseño, su forma estructural. Su tono es una fuerza, una tensión que va ordenando las palabras y constituye esa *sintaxis emocional* que organiza, por sí sola, este libro genial: *Residencia en la tierra*. Obsérvese que en las

⁴⁴ Véase Amado Alonso, op. cit., pág. 205.

primeras estrofas del poema XIII la elocución es intermitente. Al poeta le interesaba, por entonces, la brillantez, y para conseguirla va suprimiendo los nexos de unión para dejar las palabras y las imágenes montadas al aire:

Historias que contarte a la orilla del crepúsculo,
muñeca triste y dulce para que no estuvieras triste,
un cisne, un árbol, algo lejano y alegre.
El tiempo de las uvas, el tiempo maduro y frutal.

La elocución es enumerativa y entrecortada. Entre los términos de la enumeración queda el silencio interrumpiéndolos, desatándolos. No se pueden unir, pero se suman. El tono melancólico esparce las palabras: las disemina en la expresión. Cada una de ellas vale por sí misma⁴⁵, como la sucesión de las imágenes que componen la letanía. Pero en la estrofa que comentamos todo cambia, y la emoción de cada verso se va sumando a la emoción de los anteriores en un fondo de riqueza común. El tono se convierte en una fuerza que agrupa las palabras y los silencios, las realidades y las metáforas, estableciendo su simultaneidad: todos se están verificando al mismo tiempo. No se suceden, ni se suman: se funden. Si el tono melancólico las diseminaba con una cierta displicencia, ahora el tono genético las insemína unas en otras, renovándolas. Nada está siendo lo que es en esta estrofa: todo se funde y se recrea. Los ocho largos versos que la componen son simultáneos y orgánicos: todos sus elementos constituyen un solo ser. Diríase, y es cierto, que la forma poética se entreabre, se dinamiza y rompe las paredes estáticas del verso por la presión de la *sintaxis emocional*. La expresión va buscando su forma y el sentimiento se la da, pero es un sentimiento incoativo y desencadenante que sólo se formaliza al final del poema, un sentimiento oscuro que consigue fundir la cadena expresiva convirtiéndola en ritmo, en sucesión orgánica y organizada. No dejaremos de apuntar, por si acaso se nos olvida, *que este es el ritmo que va a regir toda la obra madura del poeta*, este es el ritmo estudiado por Carmen Foxley en su trabajo *Estructura progresivo-reiterativa en las Odas elementales*⁴⁶. Es un ritmo alternante, encadenado, largo y lento, reiterativo, que vuelve siempre hacia su origen para tomar impulso y matizar de nuevo la expresión. Se despliega, como hemos visto ya en nuestro comentario de *Barcarola*, por medio de ondas concéntricas, cada vez mayores, que tienen siempre el mismo arranque. No lo olvide el lector. Este es el ritmo de *Residencia en la tierra*, del *Canto general*, de las *Odas elementales* o *Memorial de Isla Negra*, es decir: el ritmo característico de Neruda, que no es un ritmo externo, sino una forma estructural.

Cuadro y resumen estilístico

Hagamos un resumen del cuadro de la continuidad estilística en la obra de Neruda, pues no podemos extendernos: el sentimiento incoativo, la sintaxis emocional, el tono genético y originario, la polisemia de las palabras y la plurivalencia de las imágenes: el turbión afectivo, la transferencia entre los valores formales y los valores expresivos; la mi-

⁴⁵ Este carácter de diseminación enumerativa, de rosario de imágenes que van formando un poema por yuxtaposición, es subrayado curiosamente por la ortografía caprichosa, pero deliberada, del poeta que pone punto en muchas ocasiones en que debiera poner coma, para hacer más evidente aún el ritmo discontinuo del poema. Cuando somos jóvenes, aislamos las metáforas creyendo abrillantarlas. Después, si hay vida por delante, corregimos el yerro.

⁴⁶ Publicado en Taller de letras. Universidad Católica de Chile, 1972, homenaje a Pablo Neruda, págs. 25-39.

⁴⁷ «Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico: no me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad. Para mí fue muy difícil aliar esta constante de mi espíritu con una expresión más o menos propia», dice Neruda en el prólogo de *El habitante* y su esperanza.

⁴⁸ «Neruda se para ante sus intuiciones de sentido poético y las que va consignando como para sí mismo, sin indicar personalmente a qué realidad corresponden. En lugar del procedimiento tradicional que describe una realidad y sugiere su sentido poético entre líneas, los poetas como Neruda describen el sentido poético y sugieren nebulosamente a qué realidad se refiere». Amado Alonso: *Poesía y estilo* de Pablo Neruda. Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1951, pág. 176.

⁴⁹ *Obras completas, tomo I*, pág. 850. En *el arenal de Las uvas y el viento*, esta pequeña parte titulada «Nostalgias y regresos», y dedicada a Chile, es un oasis.

rada copulativa, erótica, que establece una relación carnal con todos los objetos naturales; la búsqueda diseminada, pero acumulativa, de una imposible precisión; el ritmo estructural; el retorno al romanticismo en lo que tiene de entusiasmo y de ilimitación, pero volviendo del revés su sistema expresivo para hacerlo más concentrado y más realista⁴⁷; la expresión envolvente que no se puede sujetar a los encuadramientos sintácticos, ni a los niveles usuales de explicitación y raciocinio, porque no cabe dentro de ellos; la palabra común y mañanera que se airea, levantándola de la cama, pero también contrapesando su humildad con las metáforas insólitas, originales y originantes, que se abren en los nudos del poema para decir lo que sólo podría decirse con una herida o un silencio; la supresión en el lenguaje metafórico del término real, dejando al aire, únicamente, el término comparativo⁴⁸; la despreocupación casi absoluta por la belleza selecta y pudibunda del mundo poético tradicional; la toma de contacto con la vida; la angustia, el amor y el fracaso del amor entre lo lumínico y lo sombrío son, entre otras, las condiciones características de Neruda que ya aparecen, de modo relevante, en estos poemas. Compárese también con esta estrofa de *Las uvas y el viento*, que tiene el mismo módulo expresivo que analizamos:

Ay Patria sin harapos,
ay primavera mía,
ay cuándo
ay cuándo y cuando
despertaré en tus brazos
empapado de mar y de rocío;
ay, cuando yo esté cerca
de ti, te tomaré de la cintura,
nadie podrá tocarte,
yo podré defenderte
cantando,
cuando vaya contigo, cuando
vayas conmigo, cuando
ay cuando⁴⁹.

La palabra en la calle

Las estrofas citadas, pertenecientes a libros tan distintos como *Residencia en la Tierra*, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y *Las uvas y el viento*, están escritas con una misma técnica que se va haciendo cada vez más depurada y más sencilla. Nos interesa destacar esta continuidad. Pero también hay algo más que no debe quedarse en el tintero. Tenga en cuenta el lector que todas las estrofas citadas están regidas por un núcleo parecido: un prosaísmo sintáctico que subraya su carácter oral: en *Barcarola* una condicional; *si me tocas el corazón*; en *Las uvas y el viento*, el quejido entre el cuando y el cuándo: es decir, entre el emplazamiento y la dubitación. Pues bien, en el poema XIII la estrofa está regida por la palabra más humilde del diccionario, por la palabra algo. Recordemos:



En 1950

Entre los labios y la voz *algo* se va muriendo,
algo con alas de pájaro, *algo* de angustia y de olvido,
...
sin embargo *algo* canta entre estas palabras fugaces,
algo canta, *algo* sube hasta mi boca ávida

Cuando escribía estos versos Pablo Neruda, en el arranque de los años veinte —puesto que el libro lleva las fechas 1923-1924—, los maestros contemporáneos hubieran preferido suicidarse antes que repetir seis veces en ocho versos⁵⁰ una palabra tan escamondada y centésima como *algo*. También era el momento fiscal para el gerundio, el adverbio⁵¹ y los nexos sintácticos que se consideraban herrumbrosos y degradados: los así es, los por supuesto, los por ende...⁵². El estilo tenía que ser mayor. Las palabras no podían repetirse, al menos con demasiada proximidad, pues su repetición implicaba pobreza de lenguaje, redundancia y otras zarandajas utilizadas por la crítica al uso. Neruda, sin embargo, las utiliza y las utiliza a contrapelo, dentro de un libro muy influido aún por el lenguaje modernista. Pues bien, este giro conversacional tuvo carácter de profecía y representa también, inequívocamente, el estilo maduro del poeta: su palabra en la calle. Como Amado Alonso estudió los valores de la palabra *hay*⁵³, deberían estudiarse los valores de *algo*. Esta palabra es una clave. *Algo* es un pronombre indeterminado, una designación imprecisa, una memoria que se bosqueja sin acabar de evidenciarse. Tiene carácter deíctico y borroso. Es como un agujero donde se sume la atención del lector una vez y otra vez. En este caso constituye el arranque del *sentimiento incoativo* que aún no se encuentra formalizado, y arranque de manera balbuceante, menesterosa, casi indeterminada, para ir creciendo verso a verso; para ir creciendo, de manera constante y gradual, hacia el encuentro de su forma y su expresión definidoras. Justo es decir que en la mayoría de los casos el argumento va explicitándose en la dicción, pero a veces no hay en estos poemas más argumentos que su forma expresiva. No necesitan otra, pues el sentido de un poema no depende, ni puede depender, de su explicitación. El sentimiento y el sentido poético pueden estar incoados, originándose continuamente y originándonos, sin explicarnos nada, o mejor dicho, sin explicarnos nada más que el origen del mundo. Un grito sólo se puede definir por su dolor, y el hecho de escucharlo, por sí solo lo hace evidente y lo demuestra. En el grito, que nada dice, se expresa todo. Esta es la gran lección de García Lorca y de Neruda; su acento originario, su descubrimiento de lo genético y primordial. Su palabra poética se está diciendo en el poema, se está diciendo oscuramente como un grito, sin acabar de revelarse. No puede hacerlo. Sería un contrasentido. Su palabra poética está fundada sobre la ley de las raíces.

Así, pues, en los versos del poema XIII, que comentamos, la aportación del lenguaje oral y la utilización de la palabra *algo* como núcleo del arranque expresivo vienen atraídas por el tono, pues la emoción remueve lo profundo, lo no consciente todavía que está buscando a tientas y está empezando a conseguir, en este caso y en esta estrofa, una oscura revelación. La emoción habla a ciegas. A causa de ello adivinamos que esta incorporación del lenguaje oral en la obra de Neruda no obedece al estilo del libro, que es brillantí-

⁵⁰ Hago gracia de una mención anterior, en la segunda estrofa, porque no está relacionada con las que comentamos, aunque no dejaría de sumar.

⁵¹ La valoración de estos elementos, tan caprichosamente desprestigiados, sobre todo la del gerundio, se ha convertido posteriormente en una de sus características más personales.

⁵² Este es uno de sus puntos de contacto con la poesía de César Vallejo, que ha utilizado estos nexos sintácticos de modo muy personal y afortunado.

⁵³ Amado Alonso: Ob. cit., pág. 193.

simo y de acarreo, sino al estilo de estos versos, que es apagado e innovador. Su innovación no puede ser de más relieve: en ellos aparece la expresión propia de Neruda.

III. Neruda y la poesía de vanguardia

Los años juveniles de Pablo Neruda son los años regidos por la poesía que se llamaba por entonces de vanguardia: una poesía de experimentación técnica y exploración temática, que estaba dando a nuestra lengua un nuevo siglo de oro (*). Su validez sigue siendo fundamental; su nómina, gloriosa, tanto en América como en España. A ella debemos, incuestionablemente, los poetas posteriores buena parte de nuestra orientación, nuestro mundo poético y nuestros medios expresivos. Quien no haya asimilado esta experiencia, de una manera u otra, no es un poeta de su tiempo, no es un poeta de nuestro tiempo. Cada *ismo* tenía su manifiesto y su estatuto, pero había, sin embargo, postulados comunes. Sin intención de inventariar estos postulados vamos a enumerar los que consideramos de más relieve: romper los moldes tradicionales del pensamiento y rebelarse contra el mundo poético vigente para lograr, en unos casos, la expresión automática, en otros casos, la expresión original, y en los momentos de fortuna la expresión nueva; romper los usos y costumbres sociales o, como entonces solía decirse, *epatar al burgués*, pues la moral del artista no podía acomodarse a la moral burguesa⁵⁴; extremar la calidad de todos los componentes del poema, sin tomar empréstitos de ningún género literario hacia la búsqueda de la poesía pura; establecer un nuevo tipo de expresión que correspondiese a la realidad del mundo nuevo, buscando en lo cotidiano las raíces de la expresión poética, y, finalmente, jubilar el sentimentalismo, que se consideraba una ñoñería propia de los notarios, los antofagastas y los poetas remendones⁵⁵. La originalidad era el valor supremo de la expresión poética en estos años, y la originalidad sólo podía lograrse desde un nivel de exigencia muy alto. A esta constante elevación del nivel de exigencia respondió la extraordinaria calidad de la expresión vanguardista. Justo es decir que en las escuelas poéticas de vanguardia de ambas orillas del océano hizo Neruda su aprendizaje, y esto a veces se olvida. Nada se gana con ello, pues no hay obra de arte que no tenga su origen en su tiempo. En el estilo poético no hay saltos: todos tenemos padres conocidos. Por consiguiente, para analizar la evolución poética de un autor hay que buscarle una estirpe.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada, *Tentativa del hombre infinito*⁵⁶ y *Residencia en la tierra* son los libros definidores de la primera época de Neruda y representan la voz agónica del poeta. *Veinte poemas de amor* es un libro bellissimo, apasionado y aprendiz, de filiación posmodernista⁵⁷. *Tentativa del hombre infinito* es un libro sapiente, en muchas de sus páginas admirable, de arranque técnico, vanguardista y de carácter intelectual, sumamente complejo y sumamente distinto del resto de su obra. *Residencia en la tierra* es un acierto pleno. Tiene carácter surrealista, pertenece a su tiempo y es inequívoca su oriundez. pero el poeta se encuentra ya en plena posesión de sus facul-

* La expresión es de Dámaso Alonso y se refiere a la poesía de lengua española representada por la generación del 98 y la generación del 27.

⁵⁴ Ya decía Vicente Huidobro: «Hijo de este siglo cobarde y falso... quiero ser el primer hombre libre, el primero que rompe todas las cadenas». La doctrina, en fin de cuentas, es una consecuencia de Nietzsche y la doctrina del superhombre.

⁵⁵ Esta extremada actitud vanguardista frente al mundo sentimental tuvo tal vigencia que llegó a considerarse la característica definitoria del tiempo nuevo, y sirvió, nada menos que a Ortega y Gasset, para escribir su ensayo sobre La deshumanización del arte.

⁵⁶ Véase Jaime Alazraki: *El surrealismo de «Tentativa del hombre infinito»*. *Hispanic Review*, vol. 40, 1972.

⁵⁷ «Lo decimos sin ambages: si hay algo que representa la poesía de los Veinte poemas de amor, si hay algo que determinó una lectura tan extendida en los países del continente, no es otra cosa que el eros de la pobreza, un amor a la medida de la clase media. Pero, malentendidos aparte, Daniel de la Vega y otros poetas menores han buscado expresar lo mismo. Fue a Neruda, sin embargo, a quien cupo alcanzar la plenitud del sentimiento que esas condiciones posibilitan». Jaime Concha: Neruda. Editorial Universitaria. Chile, pág. 209.



En 1927

tades y de sus medios expresivos y realiza una obra deslumbradora e inquietante, insólita y personal, de la que ha dicho Emir Rodríguez Monegal lo siguiente: «Trae también los poemas de *Residencia en la tierra*, el libro con que ha de alterar para siempre la poesía de lengua española de su tiempo»⁵⁸. Esto es cierto y no es cierto, o, como suele decirse en lenguaje jurídico, es la verdad, pero no es toda la verdad. Ya por aquel entonces se han publicado *Trilce*, de César Vallejo; *Cántico*, de Jorge Guillén; *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti; *Manual de espumas*, de Gerardo Diego; *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo; *Poemas árticos*, de Vicente Huidobro, y se ha escrito y anda en boca de todos y en páginas de revistas *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca⁵⁹. Cito estos libros solamente entre los muchos que debieran citarse, por ser los más relacionados con la obra del poeta. Hablo de relaciones, no de influencias, quede bien entendido de una vez para siempre. No hay que añadir a la grandeza de Neruda lo que no necesita. Es indudable que los que van por el mismo camino se tienen que encontrar, y es también indudable, al menos para mí, que hay que ser generoso, pero con todos. La admiración no necesita incienso ni la valoración precisa olvidos, en virtud de lo cual me permito añadir que la admiración que despierta en nosotros *Residencia en la tierra* no va a hacernos creer que es un diamante montado al aire. Esto sería quimérico: es una obra de su tiempo, que ha podido lograr su plenitud y su llenura porque ha nacido en un momento determinado de la poesía de nuestra lengua y ha crecido en un clima propio. No lo olvidemos.

Recordando un olvido, nos hemos alejado un poco de la ruta emprendida. Pido perdón por ello a los lectores. Atajaré de nuevo. Los tres libros citados son de sumo interés, pero uno de ellos es excelente y va a ser capital en la historia de nuestras letras. (Libros de otros autores también lo fueron). Me habría gustado comentarlos de la manera más generosa y circunstanciada, pero no puedo hacerlo: estoy encarcelado en las cuatro paredes de este ensayo que no me deja andar en libertad. Lo necesario manda. Igual me va a ocurrir con los restantes libros del poeta que no podremos comentar a nuestro gusto y a su anchura, pues cada día tiene su afán. Repito⁶⁰ que en esta introducción vamos a reducirnos a bosquejar algunas de las características más relevantes de su estilo. No muchas, desde luego, para poder prestarles la debida atención. Sin embargo, conviene advertir que estas características son generales y se encuentran tanto en sus primeros libros como en sus libros últimos. En unos casos se acentúan más que en otros. Esto es todo. Ya hemos hablado y seguiremos hablando de algunas de ellas: unidad y continuidad, tono y ritmo. Ahora le toca el turno al vanguardismo, que nos servirá para establecer su filiación y su originalidad; pero también su carácter técnico, ya que los movimientos de vanguardia se apoyan ante todo en la experimentación de nuevas técnicas.

⁵⁸ Ob. cit., pág. 75. La primera lectura pública del libro la hizo en Madrid en la *Residencia de Señoritas*, 1931; la segunda, en Barcelona, *Conferencia Club*, diciembre 1932.

⁵⁹ El primer poema de este libro, no publicado, se llama *Infancia y Muerte*, y está fechado en octubre de 1929. Añadiré de paso un detalle curioso. Federico García Lorca daba vueltas y vueltas a sus libros: los tenía en cuarentena durante muchos años. Así le sucedió con este que desgraciadamente, no llegó a publicar. Tenía dudas sobre su título y recuerdo que en el año 35 le pidió a Pablo que pensase en un título distinto. Neruda le propuso que lo publicase con el título de una de sus partes: *Introducción a la muerte, más original y definidor*. Con este título pensaba publicarlo y en varias ocasiones me lo dijo. Creo que Pablo tampoco lo habrá olvidado. Es una anécdota interesante para explicar la relación de ambos poetas.

⁶⁰ Véase la página 24.

El tecnicismo de Pablo Neruda

Aunque a primera vista no lo parezca, Neruda es un poeta muy consciente, en posesión de una técnica rigurosa y segura. No lo parece, porque sus condiciones artísticas naturales —y desde luego las adquiridas durante tantos años de incansable labor— más bien ocultan este carácter. Creo que quien lo ha destacado por vez primera es Saúl Yurkievich en su estudio *La imaginación mitológica de Pablo Neruda*, que dicho se de paso, está lleno de aciertos. Oigamos sus palabras: «Este naturalismo llevará a Neruda a adoptar una actitud francamente antiintelectual, a cortar toda reflexión estética, a negar toda teoría, a postular una poética candorosa que oculta el trabajo de producción textual, la esforzada resolución de problemas técnicos bajo la apariencia del irreprimible y oscuro dictado de fuerzas sobrehumanas»⁶¹. De acuerdo.

⁶¹ Saúl Yurkievich: Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barral Editores, Barcelona, 1971, página 143.

⁶² Es curioso que no se haya publicado entre las traducciones que figuran en sus Obras completas. Que de apuntado el dato para futuras ediciones. La admiración de Neruda por Whitman ha sido muy devota y muy constante. En su reciente discurso en el Pen Club de Nueva York la expresa así: «Por mi parte, yo tengo ahora cerca de setenta años, descubrí a Whitman cuando tenía sólo quince y lo consideré mi más grande acreedor. Estoy ante vosotros, sintiendo que le guardo para siempre la más grande y maravillosa deuda que me ha ayudado a vivir».

⁶³ Recordemos que por aquellos años había escrito: «Para hombres como yo, cuya sola noción literaria ha sido modificar la forma». La confesión es terminante y deben recordarla los críticos apresurados, que continúan hablando de la improvisación de sus poemas (27-2-1930).

Me gustaría añadir que yo he visto trabajar a Neruda en muchas ocasiones y sé cómo trabaja. No necesito hacer suposiciones: lo que digo lo he visto. Tenía una técnica metódica que no aventuraba nada. Se planteaba muchos problemas de expresión. Escribía, al menos por entonces, con lápiz, para borrar con facilidad. Borraba mucho y bien. Trabajaba por las mañanas. Recuerdo, por ejemplo, que le vi traducir el *Canto a mí mismo*, de Whitman⁶². Pues bien, su acierto en la elección del giro definitivo sólo era comparable a su paciencia para lograrlo. Nunca buscaba la frase bella, sino ese tipo de expresión pegada al hueso que nos puede producir al oírla el estupor de un hundimiento. Elegía meticulosamente su lenguaje. Paladeaba las palabras, mas sin quedarse en su fruición: sometiéndolas a dominio. No he conocido a nadie más exigente consigo mismo al escribir. No he conocido a nadie más alertado, con su cuadernillo de notas siempre a punto y su memoria existencial. Leía en voz alta, para objetivar lo que llevaba escrito cuando escribía un poema, y su recitación tenía un carácter salmodiado y casi ritual. La lectura en voz alta le servía para corregir, y una sola palabra inadecuada le hacía enfermar⁶³. Contra lo que pudiera suponerse nadie más demorado, más gozoso, más vivo, más exigente que el autor de una y otra *Residencia en la tierra*. Blanco, pero no pálido; avizor, pero no suspicaz; redondeado, pero no grueso, se movía como un gato parsimonioso y ágil. Al mirar se enganchaba en las cosas como si las tuviera que devolver a alguien y su mirada fuese un legado. Así le he visto recorrer el mercado de Argüelles, donde escogía, litúrgicamente, la guindilla y el apio, la fruta y el ají; la calle de la Princesa, de anocheada, ya al retornar de la cervecería de Correos, con los alcornos recién regados y la estación obligada en Casa Manolo, donde parece imposible que no hayan puesto todavía una lápida conmemorativa; las cosas son así, y luego la llegada a la «Casa de las flores», la risa de boca en boca, las jarras de cristal tintineante —cada una de ellas conteniendo dos litros de vino tinto—, las máscaras de Ceylán en las paredes con su infantilidad de dioses oceánicos, la cuna de Malva Marina y el arrebato de dolor que le causaban su carita y su cuerpo lleno de pústulas, la voz de Delia en la penumbra, la vida irrestañable e inacabable, y aquel gorrión domesticado, alegre y sabelotodo al que llamaba «Don

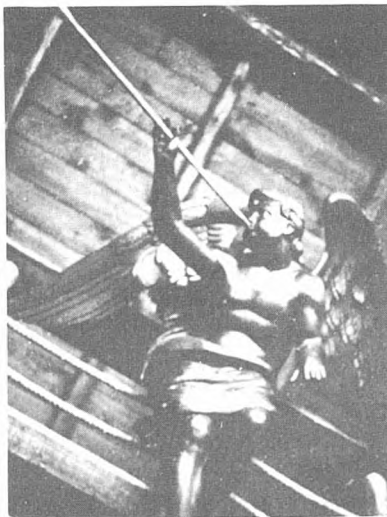
Ramón». Tenía unos ojos muy castaños, metálicos, burlones, y los párpados gruesos y demasiado grandes que, como en las tortugas, le formaban unas extrañas arrugas y un pliegue recto en el centro del ojo que parecía que nunca iba a cerrarse, que no podía cerrarse, como un dintel escudriñador. Sí, lo recuerdo bien, era un técnico visual. Originaba las cosas mirándolas y su mirada creaba un orden nuevo y poético en torno suyo, como si descubriera los remotos orígenes de cualquier realidad. Así pues, me gusta repetirlo, Neruda era un técnico del mirar, y al escribir no podía equivocarse porque ya tenía hecho inventario del mundo, pero además nunca se equivocaba porque tenía una gran sabiduría técnica, sabía lo que quería, y hacía lo que quería. Su ruptura del sistema sintáctico y el pensamiento lógico, que tanto extrañaron a Amado Alonso, era deliberada y obedecía a la influencia de los movimientos vanguardistas. Tienen también causas más personales, pero ésta es indudable. *Residencia en la tierra* no es un libro de poesía hermética, es un libro de poesía surrealista. Esto es notorio. No hay por qué complicar lo que está claro, y lo esencial de todo movimiento artístico es la creación de un estilo y un clima propios. Todos los componentes del poema han de adaptarse a este clima. No podría someterse a otras leyes, pues la clave común entre los movimientos de vanguardia es justamente la ruptura de toda ley. Repito, pues, que cada movimiento artístico tiene una técnica y cada técnica obedece a unas orientaciones determinadas, y es absurdo buscar en este libro lo que no puede haber en él. No hay más cera que la que arde.

Neruda y García Lorca

Téngase en cuenta, por ejemplo, que si el mundo de Neruda es adánico y originario, también tiene estas mismas características el mundo de *Poeta en Nueva York*: ambos parecen surgir desde la nada. Todos los elementos que los integran carecen de pasado. Diríase, y es cierto, que son circunstanciales, antecedentes y absolutos, pues ni siquiera podría decirse de ellos que han nacido con el poema: están recién naciendo, están originándose continuamente: son la aurora de la creación. Aunque la semejanza entre la poesía de García Lorca y la de Neruda obedece a razones más hondas, es evidente que ambos poetas coinciden en el carácter de su expresión, que está a medio camino entre lo que solía llamarse vanguardismo de manera genérica, y lo que de manera algo más específica solía llamarse surrealismo⁶⁴. Pues bien, estos movimientos tenían una característica común, tan importante y radical que ha dado origen a una nueva definición de la poesía. *Necesitaban crear un mundo nuevo y mágico en el que todos los elementos y los objetos constituyentes no tuviesen más realidad que su expresión poética*. Esta es la gran conquista de la poesía de experimentación y de vanguardia, esta es la gran conquista que separa dos épocas: la tradicional y la actual, y nunca insistiremos lo suficiente sobre ella. Ha dado origen a una nueva estética, a una nueva exigencia artística y a una nueva poesía. Como todos los descubrimientos fundamentales se basa en un principio sencillísimo: la expresión poética, y la expresión artística en general, pueden configurar su propia realidad. No necesitan otra.

⁶⁴ Me refiero a lo que solía llamarse surrealismo para no meterme en disquisiciones inútiles sobre las diferencias entre el surrealismo francés y el español, o la polémica igualmente inútil sobre si hubo o no hubo surrealismo en España. Desde luego, no creo que ningún escritor del mundo haya practicado con éxito la escritura automática. Esto eran influencias freudianas que rigieron, en todo caso, los orígenes doctrinales del movimiento, y que ningún escritor verdaderamente calificado ha llevado a la práctica. Sobre el tema considero que el mejor estudio de conjunto que se ha publicado sigue siendo Los poetas surrealistas españoles, de Vittorio Bodini.

Cuadernos Hispanoamericanos



Una muestra de su
vasta colección de
objetos

El mundo poético de Neruda

En el enfoque de su obra se suelen repetir, de modo a veces negativo y a veces elogioso, ciertos conceptos negligentes que ya tendrían que estar arrinconados. No emprendemos nosotros esta tarea, pero la iniciaremos de buen grado. En *Tentativa del hombre infinito*, *Residencia en la tierra*, y también en sus últimos libros donde se vuelve a confirmar la voz agónica del poeta, asistimos al nacimiento de un mundo primordial y por lo tanto informe, pero no caótico; un mundo trágico y convulsivo, que está regido por la angustia con su palabra agonizante y su estertor discontinuo, pero no descompuesto; un mundo superviviente, donde quedan las cosas hacinadas como los restos de un naufragio, pero no un mundo desintegrado. Todos estos conceptos: *caótico*, *descompuesto*, *desintegrado* y tantos más que se han utilizado contra el poeta, sólo se fundamentan en la comparación entre el mundo poético de Neruda y el mundo real. Ahora bien, esta comparación no es acertada ni desacertada: es un dislate, una reminiscencia de los supuestos de la crítica repetitiva, de la crítica que no pretende esclarecer, sino valorar, ya que el poema no debe organizarse con arreglo a las leyes de la Naturaleza: debe crear su propia realidad, y para conseguirlo tiene que obedecer a nuevas leyes. Aunque el poeta nos hable de olas desvencijadas o de relojes blandos, su mundo artístico no se convierte en un mundo desvencijado y caótico. Esto es un desatino y algo más grave: una arbitrariedad. Un poema es una realidad única y absoluta. Tiene su propia vida. Tiene su propio mundo. No hay nada fuera de él que nos pueda servir para desvalorarlo o valorarlo, pues hasta las motivaciones autobiográficas sólo pueden tener, y sólo tienen, un valor administrativo y funcional. La poesía de Neruda obedece a las leyes de su tiempo, y todo enjuiciamiento válido de su obra tiene que hacerse desde ellas. Cuando escribe *Residencia en la tierra*, la poesía surrealista ya había roto los encadenamientos del pensamiento lógico, y había alumbrado zonas desconocidas e instintivas ya liberadas de la moral al uso, y la pudibundez artística tradicional. Louis Aragon publica *Feu de joie* en 1920, Antonin Artaud publica *L'ombilic des limbes* en 1924, René Crevel publica *Detours* en 1924, Paul Eluard publica *Mourir de ne pas mourir* en 1924. Todos ellos escriben con materiales que entonces se consideraban de deshecho, y ahora tienen vigencia y vida propia. Todos ellos tienen un mundo poético que fue considerado por sus coetáneos, que no eran sus contemporáneos, como un mundo caótico, descompuesto, *feísta*. De pasada, y sin darle más importancia de la que tiene, me gustaría preguntar, a quien lo sepa, en qué consiste esta categoría estética del *feísmo*, que aún suele repetirse en nuestros días ¡ay! por un acto de pereza mental. Quien no atiende, no entiende. Ya hemos oído muchas veces los argumentos de la desatención. Convendría no seguir repitiendo lo que hace medio siglo estaba muerto. Como dice Neruda hay cosas que convendría dejarlas en su *inmovilidad desamparada*.

Un programa poético llamado *Residencia en la tierra*

Una vez hecha esta aclaración sobre el carácter de su mundo poético, prosigamos nuestro camino. Para que los lectores comprendan por sí mismos la extraordinaria conciencia técnica de Neruda vamos a recoger, una vez más⁶⁵, las opiniones del poeta sobre esta obra⁶⁶. En su carta a González Vera (Rangún, 1928) dice así: «Ya le he contado: grandes inactividades, pero exteriores únicamente: en mi profundo no dejo de solucionarme, ya que mi cuestión literaria es un problema de ansiedades, de ambiciones expresivas bastante sobre humanas. Ahora bien, mis escasos trabajos últimos, desde hace un año, han alcanzado gran perfección (o imperfección) pero dentro de lo ambicionado. Es decir, he pasado un límite literario que nunca [me] creí capaz de sobrepasar. El nuevo libro se llamará *Residencia en la tierra* y serán cuarenta poemas en verso⁶⁷ que deseo publicar en España. Todo tiene igual movimiento, igual presión, y está desarrollado en la misma región de mi cabeza, como una misma clase de insistentes olas. Ya verá usted en qué equidistancia de lo abstracto y lo viviente, consigo mantenerme, y qué lenguaje tan agudamente adecuado utilizo». En sus confidencias a Cardona Peña: «Esos poemas (*Galope muerto* y *Serenata*) me señalaron el dominio de la personalidad. Con gran serenidad llegué a descubrir que llegaba a poseer un territorio indiscutiblemente mío».

Y finalmente en sus cartas al cuentista argentino Héctor A. Eandi, que son un documento inapreciable para acercarse a las raíces de su proceso creador, escribe: «No le hablo de duda o de pensamientos desorientados, no, sino de una aspiración que no se satisface, una conciencia exasperada. Mis libros son ese hacinamiento de ansiedades sin salida...» (11-5-1928). «Pero, verdaderamente, ¿no se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes de cosas aniquiladas? En su trabajo ¿no se siente obstruido por dificultades e imposibilidades? ¿Verdad que sí? Bueno, yo he decidido formar mi fuerza en este peligro, sacar provecho de esta lucha, utilizar estas debilidades. Sí, ese momento depresivo, funesto para muchos, es una noble materia para mí...» (8-9-1928). «He completado casi, un libro de versos: *Residencia en la tierra*, y ya verá usted cómo consigo aislar mi expresión, haciéndola vacilar continuamente entre peligros, y con qué sustancia sólida y uniforme hago aparecer irresistiblemente una misma fuerza...» (8-9-1928). «He estado escribiendo por cerca de cinco años estas poesías, ya ve usted que son bien pocas, solamente diecinueve, sin embargo, me parece haber alcanzado esa esencia obligatoria: un estilo; me parece que cada una de mis frases está bien impregnada de mí mismo, gotean» (24-10-1928). «...Es un montón de versos de gran monotonía, casi rituales, con misterio y dolores como los hacían los viejos poetas, es algo muy uniforme, como una sola cosa comenzada, como eternamente ensayada sin éxito...» (24-4-1929). «Ayer he enviado a España donde he decidido se publique *Residencia en la tierra*. ...El poeta no debe ejercitarse, hay un mandato para él, y es penetrar en la vida y hacerla profética: el poeta debe ser una superstición, un ser mítico. La inteligencia de los poetas, desde hace algún tiem-

⁶⁵ Dado su interés, las opiniones de Neruda se repiten en todos los estudios críticos y nosotros, para no caer en falta, las repetimos una vez más. Vale la pena.

⁶⁶ Se refieren únicamente a *Residencia en la tierra*, pero son válidas para una de las constantes fundamentales de su obra.

⁶⁷ El número de poemas es mayor que el de los incluidos en la primera edición de *Residencia en la tierra*.



En Guatemala con Miguel
Angel Asturias

po, ha apartado toda relación humana de lo que dicen, y toda cordialidad y amistad para el mensaje poético, han huido del mundo, cuando en verdad qué otro objeto es el de la poesía que el de consolar y hacer soñar. Hablo como una niña de sociedad pero en este punto ello es razonable, la poesía debe cargarse de sustancia universal, de pasiones y cosas. Eso quiero hacer yo: una poesía poética»⁶⁸.

No pueden comentarse, en su justo valor, estas palabras que circunscriben un programa poético sumamente concreto y sumamente consciente. Sumamente concreto porque señalan con precisión los valores de su nuevo libro: una poesía equidistante entre lo abstracto y lo viviente, con una forma poética adecuada a este fin; es decir, con una forma poética que subraya de igual modo los valores estéticos y los valores vitales. Con esta técnica se ha escrito *Residencia en la tierra*, que es un libro de versos de gran monotonía, casi rituales, con misterio y dolor a la usanza de los viejos poetas. Sumamente consciente porque señala con agudeza los defectos de la nueva poesía, su alejamiento del mundo real, su falta de contacto con la vida, y muestra ya un principio de alejamiento y rectificación del movimiento de vanguardia⁶⁹. «La inteligencia de los poetas, desde hace tiempo, ha apartado toda relación humana de lo que dicen... *La poesía debe cargarse de sustancia universal, de pasiones y cosas. Eso quiero hacer yo: una poesía poética*». Repito que no puedo comentar las precisas y apretadas palabras de Neruda. Tal vez un día lo pueda hacer. En esta introducción sólo estoy esbozando unas cuantas ideas sobre su obra, un poco a la diablo y para no quedarme con ellas en el cuerpo. Baste pues, con haber subrayado su orientación.

⁶⁸ (21-11-1928). *Todos los textos que citamos fueron publicados por Margarita Aguirre en su libro Genio y figura de Pablo Neruda*. Edit. Universitaria, Buenos Aires, 1964. *Los estudiosos y amantes de la poesía de Neruda tienen con ella una deuda impagable*.

⁶⁹ *Subrayamos, de paso, que ésta era la actitud de Federico García Lorca*.

⁷⁰ *O por extensión, los objetos materiales. Nadie hacina palabras, ni sentimientos, ni emociones. Con este giro estilístico, muy sabio, quiere Neruda expresar su distanciamiento de esos libros*.

⁷¹ *Objetual, es decir, compuesto de objetos, era ya el mundo de Neruda en su primera época y después lo ha seguido siendo; objetivo, es decir, atenido sólo a la realidad, sólo ha logrado conseguirlo a partir de las Odas elementales. Lo objetual es una condición generalizable a toda su obra; lo objetivo es una conquista de la madurez*.

La poesía de Neruda: un despliegue en la oscuridad

Hay, sin embargo, un texto que quisiéramos destacar. Es el siguiente: *mi cuestión literaria es un problema de ansiedades*, que repite en distinta carta con expresión más sugerente: *mis libros son ese hacinamiento de ansiedades sin salida*. El texto es expresivo, y sobrecoje un poco por su humildad como el relámpago abre la noche. Dice Neruda que los libros de su primera época son un hacinamiento. La expresión es insólita puesto que los poemas, las imágenes y las palabras no se hacinan, antes bien: se congregan, se juntan. Quienes se hacinan, amontonándose, son los haces de leña⁷⁰. Es curiosa esta primera *entrada a la madera* de Pablo Neruda. Tal vez valía la pena destacarla. Ahora debo añadir que la expresión es insólita, pero acertada, pues con ella subraya Neruda, deliberadamente, el carácter objetivo y objetual de su mundo poético⁷¹, pero también ese carácter abigarrado y agregadizo de su estilo, que sitúa los objetos en el poema como quedan las algas en la playa. Téngase en cuenta, sin embargo, que esta situación en modo alguno es un desorden: es un arrastre simplemente. Por eso aclara, a continuación, que es un hacinamiento de ansiedades, es decir, de apetencias, de frustraciones que por serlo carecen de salida, y van acumulándose en el libro como los hechos se amontonan en nuestras vidas, sin llegar en la mayoría de los casos a constituirlos. Este es el último repliegue expresivo

de la palabra *hacinamiento* en el texto citado. En este caso concreto, creo que Neruda, al decir que no tienen salida, se refiere al carácter de frustración de estas ansiedades, no a que tengan carácter embrionario y no se puedan expresar porque no están formalizadas, conscientemente, todavía. De cualquier modo sería igual, ya que tanto los sentimientos de frustración como los sentimientos incoativos, son los que constituyen el fondo emocional de *Residencia en la tierra*, su pasión, su estertor sin salida. No nos cause extrañeza. Hay poetas de naturaleza racional que parece que vienen de las regiones de lo claro, y hay poetas, de naturaleza emocional, que arrancan de las regiones de lo oscuro. Las preferencias de Neruda son indudables y necesarias. En uno de sus cantos políticos más hermosos: *Que despierte el leñador*, habla así de los escritores norteamericanos:

Poe en su matemática
de madera y navío; Whitman, innumerable
tiniebla; Dreiser, Wolfe,
frescas heridas de nuestra propia ausencia,
Lockridge reciente, atados a la profundidad,
cuántos otros atados a la sombra⁷².

Esto es, prefiere a los heridos, a los que nacen en la profundidad, a los que están atados a la sombra. Debe tenerse en cuenta que, entre ambas clases de poetas no hay diferencias de valor, hay diferencias de naturaleza, y la naturaleza no se elige: sólo cabe aceptarla, y orientarla hacia el logro mejor de sus fines. Todo poeta tiene trazada su frontera, pero el camino que nos lleva hacia ella es necesario y desconocido; cada cual tiene que adivinarlo con esclarecimientos que siempre son limitados, sucesivos, tardíos. Neruda procede del mundo pánico, emocional, y camina, por tanto, de lo oscuro a lo claro. Tiene conciencia de ello. Oigamos las palabras en las que trata de caracterizar su actitud natural, para diferenciarla de la de Vicente Huidobro. Considera estas palabras muy importantes: «Basta leer mi poema *Tentativa del hombre infinito*, o los anteriores, para establecer que, a pesar de la infinita destreza, del divino arte de jugar de la inteligencia, y de la luz y del juego intelectual, que yo admiraba en Vicente Huidobro, me era totalmente imposible seguirlo en ese terreno, debido a que toda mi condición, todo mi ser más profundo, mi tendencia y mi propia expresión, era la antípoda de esa destreza intelectual de Vicente Huidobro. Este libro, *Tentativa del hombre infinito*, esta experiencia frustrada en un poema cíclico, muestra precisamente un desarrollo en la oscuridad, un aproximarse a las cosas con enorme dificultad para definir las: todo lo contrario de la técnica y de la poesía de Vicente Huidobro, que juega iluminando los más pequeños espacios. Y ese libro mío procede, como casi toda mi poesía⁷³, de la oscuridad del ser que va poco a poco encontrando obstáculos para elaborar con ellos su propio camino»⁷⁴.

Nos encontramos pues, ante una de las características más radicales del poeta, una característica anterior a sus propósitos estéticos, que arranca de su propia naturaleza y va a sellar toda su obra. Neruda la define como un desarrollo en la oscuridad, como un despliegue desde el origen que sólo puede realizarse intuitivamente, tanteando la expresión con imágenes sucesivas que intentan *presentar* la realidad sin atreverse a definirla.

⁷² Obras completas, ed. cit., tomo I, pág. 574.

⁷³ En este caso se refiere tanto a su obra de juventud como a su obra de madurez.

⁷⁴ Véase Rodríguez Monegal, ob. cit., pág. 188.

Neruda es el poeta de la *presentación* del mundo natural pero también es el poeta de mundo emocional. No define, presenta. No propone, tantea. No define, presenta. No propone, tantea. No intenta conducir, en cierto modo es conducido, y su expresión es un arrastre. No nos extraña su patetismo expresivo: obedece a su actitud poética más radical. Situado en el origen de la vida, *atado a la profundidad*, tiene que aproximarse hacia las cosas; pero tiene también que aproximarse, como puede, hacia sus sentimientos y sus anhelos.

Diríase, y es cierto, que poco a poco, casi imposiblemente, va aproximándose a vivir. La meta es cierta y próxima pero él sólo la vive contiguamente. Esto es lo decisivo. El mundo natural y el mundo de los hechos tal vez no estén sino a un milímetro de distancia, pero el poeta siente la necesidad ineludible de recorrer este milímetro con un esfuerzo sobrehumano como si recorriera una distancia planetaria, sin poder terminar ese recorrido. Vive su propia vida de manera contigua. La vive oscuramente y sin poder iluminarla o airearla igual que las raíces viven bajo la tierra. De aquí provienen su terror, y también su grandeza: de estar *atado a la profundidad*. El mismo nos lo dice y la utilización de esta imagen es un acierto técnico. Marca el lugar de arranque de su poesía, su vagido, su hondón. Todos los hombres tienen una relación constituyente con el mundo que les rodea. Todos los hombres tienen una relación constituyente con su mundo afectivo. Pues bien, la poesía de Neruda arranca de más lejos, tiene una relación de contigüidad con su medio vital, y necesita *aproximarse* hacia las cosas que la constituyen, fijan y esencializan. Esta aproximación desde lo atado, desde lo vivo originario a lo viviente, es la andadura de esta poesía, su corriente lentísima, su palpito, que siempre encuentra obstáculos para avanzar, y tiene que vencerlos difícilmente, oscuramente, para trazar con ellos, es decir, con los mismos obstáculos, su camino. Veamos su paso de andadura:

El gran Océano

Si de tus dones y de tus destrucciones, Océano, a mis manos,
pudiera destinar una medida, una fruta, un fermento;
escogería tu reposo distante, las líneas de tu acero,
tu extensión vigilada por el aire y la noche,
y la energía de tu idioma blanco
que destroza y derriba sus columnas
en su propia pureza demolida.
No es la última ola con su salado peso
la que tritura costas y produce
la paz de arena que rodea el mundo:
es el central volumen de la fuerza,
la potencia extendida de las aguas,
la inmóvil soledad llena de vidas.
Tiempo, tal vez, o copa acumulada
de todo el movimiento, unidad pura



El poeta con doña Trinidad
Candía Marverde: la
«mamadre», y su hermana
Laura

que no selló la muerte, verde viscera
de la totalidad abrasadora.
Del brazo sumergido que levanta una gota
no queda sino un beso en la sal. De los cuerpos
del hombre en tus orillas, una húmeda fragancia
de flor mojada permanece. Tu energía
parece resbalar sin ser gastada,
parece regresar a tu reposo.
La ola que desprendes,
arco de identidad, pluma estrellada,
cuando se despeñó fue sólo espuma
y regresó a nacer sin consumirse.
Toda tu fuerza vuelve a ser origen...⁷⁵

La voz de la esperanza

Dadme para mí, *la* vida,
todas las vidas,
dadme todo el dolor
de este mundo,
yo voy a transformarlo
en esperanza⁷⁶.

Con el paso de *Residencia en la tierra* al *Canto general* la voz agónica de Neruda se convierte en la *voz de la esperanza*. Es como un despertar. Pero este cambio, con ser tan grande, no modifica considerablemente su forma de expresión. En los versos citados podemos percibir tanto sus semejanzas como sus diferencias. Su pulso es muy distinto, pero su forma es semejante. La palabra se configura en la imaginación, tiene función de mito y no de signo, y arranca en los orígenes de la vida. Cambia sin variar. Tanto en el *Canto general* como en sus libros posteriores se mantiene, con ligeras variantes, la técnica expresiva de *Residencia en la tierra*⁷⁷. Era lógico y necesario, ya que el poeta había encontrado en ella su estilo personal, y nadie puede abandonar su expresión propia. Recordemos, en primer término, algunas de estas características, que juzgamos invariables. Su *ambición expresiva sobrehumana*, es decir: su extremado nivel de exigencia que en los versos de «El Gran Océano» logra su plenitud. Ya había dicho al poeta Tomás Lago: *cada vez me cuesta más escribir*. El dinamismo singular de su forma poética que se despliega como una misma clase de insistentes olas, todas ellas con la misma impulsión, que se mueven acompasadamente y sin resquicios, como el agua del mar. Su difícil y raro equilibrio entre el estilo vanguardista y el tono romántico, o como escribe Neruda: *la equidistancia entre lo abstracto y lo viviente*, entre los elementos imaginativos y los poderes vitales. La adecuación del lenguaje al mundo emocional que establece en toda su obra la subordinación del material lingüístico a la vivencia anímica. El exasperamiento de la expresión, a la cual hace el poeta vacilar continuamente entre peligros para darle más filo y mayor

⁷⁵ Obras completas, tomo I, pág. 654.

⁷⁶ Obras completas, tomo I, pág. 1008.

⁷⁷ Salvo en las Odas elementales, donde el tono general es distinto. En ellas llega el poeta a un límite máximo de despojamiento formal reduciendo el simbolismo de su palabra a un valor casi puramente significativo. En la medida de lo posible.

originalidad. El arranque recapitulador y originario de los poemas mejores de Neruda, que, como dice con agudeza Yurkievich analizando *Galope muerto* «actualizan los mitos cosmogónicos del origen y renovación de la vida, y reiteran la sacralidad de la naturaleza»⁷⁸. Pues bien, en ningún otro instante de su obra se ha realizado esta cosmogonía, este profundo acercamiento entre la creación poética y la creación del universo como en las páginas que componen «El gran Océano». Son una maravilla, un despertar lento y grandioso. Nos hacen asistir a la revelación de un mundo nuevo. Y finalmente, la monotonía de la palabra que se transforma en una *sustancia sólida, uniforme, mineralizada*, cuya constante repetición cambiante le da una irradiación irresistible.

También existen diferencias que es conveniente señalar. En Neruda la voz de la esperanza tiene un pulso distinto, más unitario y acompasado. Aunque el ritmo sea semejante al de la voz agónica, es algo más fluido. Las metáforas se acumulan también, pero son sucesivas, no simultáneas, y comienzan a mostrar su trabazón. La expresión vanguardista e internacional de *Residencia en la tierra* se va haciendo barroca⁷⁹ y va cobrando autoctonía con dejos indudables de Quevedo y de Calderón. El tono gana en intensidad lo que pierde en profundidad. El mundo poético se amplía con imágenes jubilosas, aunque persistan las imágenes de la angustia vital. Esta ampliación del mundo poético es cada vez mayor, más variada. Se incorporan moluscos, destrucciones, autobuses que rompen la curvatura del silencio, frutas, sales, fermentos, relámpagos de escama, milímetros, totalidades, cereales y el airé mutilado; cráteres, cicatrices, cumbres vacías y las olas que forman la piel desnuda del planeta. Todo lo grande y lo pequeño, lo próximo y lo distante, lo desaparecido y lo viviente va recreándose en esta voz esperanzada, pero agónica todavía, que necesita inventariar el mundo para legarlo a nuestros ojos. Entre las cosas más distintas hay secretas correspondencias, y la misión del poeta es adivinarlas. Lo grande y lo pequeño son correlativos. Todo se anuda en algún sitio y el mundo entero es sólo un verso.

El manifiesto de 1935

El *Canto general* es este verso, este poema, esta palabra que hace inventario del mundo. Lo verdadero es lo total. A partir de *Residencia en la tierra* se ha cerrado una etapa y la poesía de Neruda quiere dar testimonio de la vida del hombre en su totalidad. Cambia sin variar⁸⁰. Se enriquece y se amplía, pero mantiene sus postulados. Suele pensarse que obedece a un propósito estético nuevo o al compromiso político adquirido: su ingreso en el partido comunista (8-7-1945), pero yo, al menos, no lo creo. Es muy posible que me equivoque, pero entiendo que la poesía de Neruda sigue fiel a sus postulados esenciales, ya definidos en su manifiesto: *Sobre una poesía sin pureza*, publicado en la revista madrileña *Caballo verde para la poesía* (octubre 1935). En varias ocasiones he subrayado la importancia de este manifiesto⁸¹; hoy lo recuerdo únicamente para destacar la continuidad del propósito artístico del poeta. No quiero aleccionar a los lectores —Dios me libre de tentaciones magistrales—, pero estoy convencido de que la obra de un escritor

⁷⁸ Ob. cit., pág. 181.

⁷⁹ Me refiero a la influencia de la poesía del Siglo de Oro y no a ningún barroquismo estilístico. A veces son deliberadas y saltan a la vista. Recuérdese la dedicatoria a Matilde Urrutia de Cien sonetos de amor: «Señora mía e muy amada, gran padecimiento tuve al escribirte estos mal llamados sonetos y harto me dolieron y costaron...» El tono es deliberadamente arcaico y cervantino.

⁸⁰ Lo ha visto con acierto Monegal: «Porque la paradoja... de esta incesante metamorfosis es que el poeta cambia para seguir siendo el mismo. Los cambios... tienen un sentido unívoco; permitir al poeta desarrollarse a lo largo de una obra y de una vida de constante exigencia creadora: sostener al poeta en su movimiento central, sin paralizar la posibilidad de la aventura. Por eso Neruda (como Goethe) cambia sin descaracterizarse, asume nuevas máscaras para expresar mejor la persona única, huye para quedarse siempre clavado en su mismo centro». «Pablo Neruda: el sistema del poeta», Revista Iberoamericana, núms. 82 y 83, enero-junio 1973, pág. 42. Universidad de Pittsburgh.

⁸¹ Por ejemplo, en mi estudio «El humanismo de Leopoldo Pañero», revista *Escolar Madrid*, núms. 187-188, julio-agosto 1965. Para ampliar el tema de la influencia del manifiesto véase Juan Cano Ballesta: La poesía española entre pureza y revolución. Ed. Gredos. Capítulo «La batalla en torno a la poesía pura».

sólo se puede interpretar de una manera justa, atendiendo a su ley de gravedad. Toda interpretación parcial, entusiástica o negativa, la empequeñece, pero además, y esto es lo grave, la falsea. No faltan en el mundo partidarios del entusiasmo parcelado, pero no es esa nuestra vocación. Cada cual tiene sus razones particulares —esto es obvio—, pero no encuentro causa alguna que convierta nuestra razón en verdadera. Lo verdadero es lo total, y en el terreno de la verdad nuestra razón se suma y se completa con las razones de los otros. Esto es válido en todos los terrenos, tanto para el encuentro de la expresión artística de nuestro tiempo como para el hallazgo de nuestra propia expresión personal. Aun para el establecimiento de una convivencia humana digna y decorosa hay un punto de partida indeclinable: hay que saber que la verdad no nace con nosotros; hay que saber que las razones personales o históricas sólo la pueden integrar, nunca la pueden definir. Nadie puede llenar su horizonte. Todos estamos dentro de él. Ya tengo muchos años y no quisiera gangrenar la verdad con mi parálisis constitutiva. Sólo quiero aprender a buscarla. Ya es bastante difícil.

Por consiguiente, sin levantar la voz ni adoctrinar a nadie me considero obligado a repetir lo dicho: la obra de un poeta sólo se puede interpretar de una manera justa y positiva⁸², atendiendo a su ley de gravedad. Pues bien, la ley de gravedad que rige la obra de Neruda es la creación de un poema cíclico que totalice su mensaje. Esta es su concepción poética ya expresada, categóricamente, en el manifiesto de 1935: «Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso. Las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gesto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo».

«La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo».

«Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley».

«Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos»⁸³. Pues bien, el *Canto general* es la realización fidelísima y arquetípica de estas proposiciones. La poesía de Neruda se enriquece extraordinariamente con este nuevo libro, pero mantiene sus postulados. Esto no admite duda. Y como los que van por el mismo camino se tienen que encontrar y el encuentro subraya el acierto, es muy curioso y aleccionador que el manifiesto de Neruda pueda ejemplificarse, perfectamente,

⁸² Una crítica es justa cuando trata de comprender, no de enjuiciar; una crítica es positiva cuando atiende a sus virtudes, no a sus defectos. Los poetas mejores y los peores tienen los mismos defectos: se diferencian, naturalmente, en las virtudes.

⁸³ Obras completas, tomo II, pág. 1040. En este manifiesto se revela con claridad la influencia de Whitman.

con un poema afortunado y póstumo de Bertolt Brecht, que subraya la afinidad de ambos poetas, y la vigencia universal de lo que bien pudiera llamarse *la democratización de la poesía*, o dicho de otro modo: la elevación a nivel poético de las cosas humildes y usuarias:

De todas las cosas
las que más quiero son las que han servido:
las vasijas de cobre con abolladuras y de reborde desgastado,
los cuchillos y los tenedores cuyos mangos de madera
se han ido desgastando por el uso de muchas manos:
estas formas eran para mí las más nobles, y también las losas en torno a las
antiguas mansiones,
pisadas y pulidas por tantos pies
y entre las que crecen algunos brotes de hierba;
son estos hermosos objetos
útiles para muchos,
tantas veces alterados, mejoran su forma y resultan preciosos,
porque tan a menudo han sido estimados...⁸⁴

El manifiesto de Neruda era certero y congregó a muchos poetas a su alrededor. Para mí sigue siendo un acierto, hecha la necesaria salvedad de que en el mundo hay varias clases de creencias más radicales que las ideologías políticas. Por ejemplo: mi creencia en la redondez de la tierra es desde luego más radical y más segura que mis puntos de vista liberales, por muy queridos que me sean. Hay que poner las cosas en su sitio, y el poeta que quiera creer en algo no puede ser un ideólogo: sería tomar en subarriendo lo que se tiene en propiedad. De todos modos no faltarán escritores que pretendan hacernos confundir la solidaridad humana con la solidaridad del partido comunista, pero esto no hace al caso. Lo que a nosotros nos interesa es destacar la consecuencia artística de Neruda, que, como la de todo gran poeta, arranca, en última instancia, de un compromiso consigo mismo. Quienes no estén de acuerdo con sus principios artísticos que no le tachen de inconsecuente. No sería justo, y algo más grave si se trata de críticos profesionales, no sería pertinente. El *Canto general*, que es el libro más representativo de su segunda época, está dictado por muy diversas exigencias. No voy a resumirlas, pues no soy hombre que pretenda decir la última palabra sobre nada. Desde el punto de vista ideológico responde a la filiación comunista del poeta. Desde el punto de vista vocacional responde a su deseo de ser la voz de América, de ser la voz del continente americano. Desde el punto de vista estético responde a su propósito de realizar un poema cíclico capaz de incorporar, de manera unitaria, tanto la naturaleza y la historia de América como la situación política y vital de sus pueblos⁸⁵. Es indudable que con todas estas motivaciones se podía hacer un poema excelente a la manera de Neruda, o un poema insuficiente a la manera de Santos Chocano. El acierto tiene niveles muy distintos. Esto no tiene vuelta de hoja, aunque a veces se olvide. Quien no lo olvida, por ejemplo, es Hans Magnus Enzensberger en su muy sugestivo libro: *El caso Neruda*, en el cual se define de manera tajante frente al tema: «El móvil profundo de la decisión tomada por Neruda no radica en la situación política en que entonces se encontraba su patria, ni en el hecho de la guerra

⁸⁴ Citado por Hans Magnus Enzensberger: *Detalles*. Editorial Anagrama, Barcelona, pág. 181.

⁸⁵ Dice Neruda del *Canto a Chile*: «Quería extenderme en la geografía, en la humanidad de mi país, definir sus hombres y sus productos, la naturaleza viva».

civil española, sino más bien en su propia concepción de la naturaleza de la poesía»⁸⁶. Esto creo que no admite duda, pues frente a la opinión de los poetas comprometidos con no se sabe qué, la temática no añade nada esencial al logro de un poema, y mucho menos a la voz personal de un poeta que obedece a razones más sustanciales.

Una vez hechas estas salvedades, al correr de la pluma, prosigamos nuestro camino. A partir de *Residencia en la tierra*, la poesía de Neruda pasa por varias etapas, muy definidas y definitivas, representadas por la publicación del *Canto general* y las *Odas elementales*⁸⁷. Cada uno de estos ciclos nos vuelve a confirmar la unidad de su obra y la continuidad de su palabra. Cada uno de ellos la enriquece alumbrando nuevas vivencias y rescatando al silencio nuevas zonas de expresión personal. En las páginas que aún nos restan por escribir subrayaremos, sumariamente, tanto las directrices diferenciadoras como las directrices de la continuidad en ambos ciclos. Libros de tan alto valor como *Extravagario*, el ciclo autobiográfico de *Memorial de Isla Negra*, y *Geografía infructuosa* quedarán fuera de nuestro comentario, pero responden a las características y orientaciones señaladas en él. Hemos tomado una dirección y nos queremos mantener en ella, lo cual es siempre doloroso, ya que toda elección implica sacrificio.

La poesía narrativa de Neruda

Como ya vimos⁸⁸, la poesía de Neruda tiene un propósito definido desde su planteamiento. Quiere crear un poema cíclico que traslade la emoción, o la visión del momento, a una unidad más amplia en la cual puedan fundirse el hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos que constituyen la urdimbre de la vida. Esta es una de las motivaciones fundamentales de su obra y la mantiene hasta nuestros días: «Las *Odas elementales* se transformaron otra vez en ese elemento que yo ambicioné siempre: el de un poema de extensión y totalidad. Así logré publicar una larga historia de este tiempo, de las cosas, de los oficios, de las gentes, de las frutas, de las flores, de la vida, de mi visión, de la lucha, en fin, de todo lo que podía englobar de nuevo en un vasto impulso cíclico mi creación. Concibo, pues, las *Odas elementales* como un solo libro al que me llevé otra vez la tentación de ese antiguo poema que empezó casi cuando comenzó a expresarse mi poesía»⁸⁹. Es decir, quiere hacer un poema del hombre y para el hombre, con carácter y actualidad de crónica periodística, un poema que no se quede en las zonas residenciales de la expresión poética tradicional y constituya una estimulación de todas nuestras energías originarias. Hemos visto, también, que Neruda consideraba fracasados sus primeros esfuerzos en la consecución de este poema: *El hondero entusiasta* y *Tentativa del hombre infinito*. No abandona el empeño, pues la creación del poema cíclico no sólo encarna su mensaje, sino algo más importante aún para Neruda: la legitimación de su poesía. No puede abandonar este camino y, en efecto, no lo abandona: el *Canto general* es la realización de este proyecto tantas veces acometido.

⁸⁶ Ob. cit., pág. 190. En cierto modo ésta es también la posición de Rodríguez Monegal: «La poesía de las Odas no arranca su realidad de la consigna política, sino que desemboca en ella. Y esto es lo que asegura su universalidad». Ob. cit., pág. 272.

⁸⁷ Deberían añadirse *Extravagario* y *Geografía infructuosa* como libros y *Memorial de Isla Negra* como ciclo autobiográfico, pero los ciclos que comentamos son los que formalizan definitivamente su voz poética.

⁸⁸ Véase la pág. 13 de esta introducción.

⁸⁹ Pablo Neruda: Obras completas, tomo II, pág. 1121.

Convendría preguntarse ahora cuál es la causa del fracaso de los intentos anteriores para saber en qué consiste el verdadero acierto del *Canto general*. Convendría hacerse esta pregunta, pues el fracaso de un poema siempre se debe a muy diversas causas, pero el acierto sólo se debe a una. No pretendemos hilar delgado, ni nos importan las sutilezas. El fracaso obedece a distintas razones, pero, en definitiva, todas sus causas son finales; es decir, todas sus causas, aun las limitaciones personales del poeta, sólo cobran su sentido causal ante la frustración. Esto creo que no tiene vuelta de hoja: sólo atendiendo al resultado negativo podemos inquirir cuáles han sido sus razones. Ahora bien, el acierto es de origen, y ya suele regir las primeras palabras del poema. Esto es lo grave, porque no se nos patentiza de manera inequívoca. Suele ser un vislumbre, y es necesario darle forma, es necesario realizarlo, pero a sabiendas de que no agotaremos sus posibilidades, ya que *el acierto es siempre virtual* y seguirá siéndolo, aunque hayamos escrito el poema en su versión definitiva. Esta es la ley: saber que no se agotan jamás las posibilidades de desarrollo de un acierto poético: lo que se agotan son las posibilidades propias del escritor. Es decir, no se agotan los temas, sino los hombres. Pero como decía Cajal, vayamos a lo nuestro. Como decíamos, el acierto es de origen⁹⁰, pues en rigor ha de tener, entre otras condiciones, principalidad, esto es, ha de regir todo el poema originándolo.

Pues bien, *El hondero entusiasta* y *Tentativa del hombre infinito* no fracasaron, en modo alguno, desde el punto de vista de su logro artístico. Sobre todo el segundo, cuya expresión tiene audacia, fortuna y exigencia; fracasaron únicamente desde el punto de vista de su acierto, es decir, de su planteamiento: la creación del poema cíclico que Neruda pretendía realizar. *Tentativa del hombre infinito* es un libro excelente, pero no es un poema. A pesar de sus muchas virtudes carece del acierto principal y totalizador, que es justamente el que establece, o puede establecer, la correspondencia entre sus partes. Tiene un defecto de arranque, una incapacidad constitutiva que le lleva a la frustración. Este pecado original es la contradicción interna entre su tema épico, objetivo y su expresión lírica, subjetiva, más agravada aún por el carácter vanguardista, sapiente y especializado que tiene la palabra en este libro. Entre el fondo y la forma debe haber una correspondencia necesaria. Lo formal ha de plegarse a lo expresivo, y lo expresivo a lo temático. Estoy seguro, y más que seguro, de que para escribir un poema narrativo en nuestro tiempo es preciso, ante todo, encontrar la expresión adecuada, es decir, la palabra poética cambiante que sea capaz de alucinarse al transcribir las emociones y sea capaz de objetivarse al describir los acontecimientos. No es fácil encontrarla. Los elementos narrativos necesitan un desarrollo de ritmo amplio, los elementos líricos necesitan un desarrollo de ritmo concentrado. Es necesario armonizar estas tensiones y encontrar una forma artística flexible y variada que subraye las grandes líneas del movimiento narrativo y los repliegues mínimos e intensificadores de la expresión anímica. El poema cíclico que quiere ser imagen de la vida necesita tener una expresión ancha, dinámica, existencial. Cuando escribe Neruda su *Tentativa del hombre infinito* no la ha encontrado todavía, y esto motiva la frustración del libro. Al comprenderlo así busca una nueva forma ácida, oral y conductiva que no tenga valor por sí misma. Encontrar esta forma de expresión útil y necesaria

⁹⁰ La cuestión tal vez no queda suficientemente explícita, tal vez no queda clara. Es importante, desde luego, pero también ocasional. No podemos insistir sobre ella. Indicaremos únicamente que el valor de un poema es algo muy complejo. Depende de numerosas condiciones, y para conocerlas y precisarlas sería preciso escribir una estética del poema. Lo demás es improvisación. Harbar, harbar y no coser. Pero no creo que nadie se llame a engaño si afirmamos que el valor de un poema depende tanto de su acierto como de su logro. El acierto se vincula a la invención poética, el logro está vinculado a la realización técnica. El acierto es una causa originaria. El logro es una causa final.

ha sido en este caso el gran acierto de Neruda y ha hecho posible la realización del *Canto general*. Es su acierto de origen. Consideremos este hallazgo, este pulso, este acierto:

Olegario Sepúlveda me llamo.
Soy zapatero, estoy
cojo desde el gran terremoto.
Sobre el conventillo un pedazo de cerro
y el mundo entero sobre mi pierna,
Allí grité dos días,
pero la boca se me llenó de tierra,
grité más suavemente
hasta que me dormí para morir.
Fue un gran silencio el terremoto,
el terror en los cerros,
las lavanderas lloraban,
una montaña de polvo
enterró las palabras:
aquí me ve con esta suela
frente al mar lo único limpio:
las olas no debieran
llegar azules a mi puerta.
Talcahuano, tus gradas sucias,
tus corredores de pobreza,
en las colinas de agua podrida
madera rota cuevas negras
donde el chileno mata y muere.
(¡Oh dolores del filo abierto
de la miseria, lepra del mundo,
arrabal de muertos, gangrena
acusadora y venenosa!,
¿habéis llegado del sombrío,
Pacífico, de noche, al puerto?
¿habéis tocado entre las pústulas
la mano del niño, la rosa
salpicada de sal y orina?
¿habéis levantado los ojos
por los escalones torcidos?
¿habéis visto la limosnera
como un alambre en la basura
temblar, levantar las rodillas
y mirar desde el fondo donde
ya no quedan lágrimas, ni odio?)
Soy zapatero en Talcahuano,
Sepúlveda, frente al dique grande.
Cuando quiera, señor, los pobres
nunca cerramos la puerta⁹¹.

⁹¹ Obras completas, tomo I, pág. 556.

La función de lo subjetivo y lo objetivo en la nueva poesía

«Alturas de Macchu Picchu» y «El gran Océano» representan la expresión lírica del *Canto general*. Son las partes más logradas del libro. Con ligeros retoques mantienen la expresión tensa, exigente, imaginativa de *Residencia en la tierra*, como vimos al subrayar sus líneas de continuidad y divergencia. En cambio, «La tierra se llama Juan», a la cual pertenece el poema de Olegario Sepúlveda, zapatero de Talcahuano, representa la poesía narrativa de Neruda en su momento más afortunado. Es inmejorable. Estas tres partes constituyen, en mi opinión, la corona del libro. «La tierra se llama Juan» está formado por quince biografías y dos poemas de cierre que fijan su sentido: cantar a los héroes populares, los irredentos, los sufridos, los que padecen persecución por la justicia, los permanentes naufragos del vivir que constituyen la intrahistoria del mundo actual. Todos los poemas están escritos en forma autobiográfica, pues son los mismo héroes quienes nos cuentan sus andanzas y desventuras, con un estilo hablado lleno de giros populares de gran viveza. La utilización de este lenguaje oral, como transcrito en una cinta magnetofónica, da a estos poemas su singularidad y reciedumbre. Son una crónica periodística, eficazísima y temblada, si se da a esta expresión, crónica periodística, su más alto nivel. La utilización del estilo oral no ha sido descubierta por Neruda. Tiene muy numerosos precedentes sobre todo en la técnica novelesca. Pero Neruda le da un sentido personal al hacer que la palabra hablada se convierta en la dominante del estilo poético, constituyendo su clima propio y la *urdimbre afectiva* del poema. No insistiremos sobre ello. Con hojearla simplemente puede advertirse que en «La tierra se llama Juan» se armonizan, al mismo tiempo con grandeza y primor, las condiciones de la poesía narrativa y de la poesía lírica. Este es su acierto imperecedero. Es indudable la influencia de los poemas a Pedro Rojas, Ramón Collar y Ernesto Zúñiga de César Vallejo publicados en *España, aparta de mí este cáliz*. Influencia importante y no señalada. Pienso —y sería grave para mí equivocarme en esto— que el problema de la poesía ya era en aquellos días, y sigue siendo aún, conseguir la fusión entre lo subjetivo y lo objetivo, ninguno de los cuales puede ser suficiente y autónomo. Hay quien piensa que para resolver este problema basta cambiar la temática poética y orientarla hacia las preocupaciones colectivas. Esto es comenzar la casa por el tejado. Tal vez se pueda hacer, pero yo no lo creo, pues la temática de un libro no cambia en él nada esencial. Para conseguir este resultado era preciso emprender un camino nuevo, era preciso borrar las fronteras entre los géneros literarios, hacerlas desaparecer y fundir sus diversos materiales en una nueva forma artística ancha, flexible, oral, manumitida, que pudiera acoger, por igual, la amplitud del movimiento narrativo, la viveza de la palabra dramática y la concentrada intensidad de la palabra lírica. Entre los poetas que se orientaron hacia el descubrimiento de esta nueva expresión existencial y totalizadora tiene un lugar destacadísimo Pablo Neruda. Esto no tiene vuelta de hoja. Basta leer el *Canto general* para saberlo.

En el poema de Olegario Sepúlveda se resumen, con acierto evidente, las características de la nueva expresión. No vamos a pormenorizarlas. No es necesario. Tiene aptitud para describir sucesos, personajes, emociones y situaciones porque no nace de la literatura, sino de la vida. Su palabra poética es original, pero no pierde la sencillez; es funcional, pero no pierde la alucinación. Su estilo tiene la emoción de un serial o una novela por entregas; su expresión es concisa, apretada. Descansa sobre los sustantivos más andrajosos de la lengua, retestinados, percutidos, enfermos. El poeta no quiere hacerlos brillar, quiere que huelan a sudor; no pretende tampoco sanearlos, quiere que duelan al leerlos y que nos puedan contagiar su gangrena. Diríase que nos presenta el envés del tejido expresivo para que pueda conocer el lector la perfecta trabazón de su trama. Los elementos narrativos y los elementos líricos se funden y armonizan en la expresión. La intensidad de este poema, que es mucha, depende de la fortuna de su expresión lírica:

¡Oh dolores del filo abierto
de la miseria, lepra del mundo,
arrabal de muertos, gangrena
acusadora y venenosa!

Pero su patetismo, que es estremecedor, depende, en cambio, de la fortuna de sus elementos narrativos que tienen un cierto tic tartamudeante:

Soy zapatero en Talcahuano,
Sepúlveda, frente al dique grande.
Cuando quiera, señor, los pobres
nunca cerramos la puerta.

El poema tiene ese fondo de impotencia, de pérdida de sangre, que a veces suele darnos una conversación deshilvanada. El verso se adelgaza hasta llegar a convertirse en el camino del aire. La expresión es entrecortada, pero no incoherente. Se va llenando de vacíos. Parece detenerse ante la puerta de las palabras, sin adentrarse en ellas. Sugiere más de lo que dice, se va poblando de silencios. Se diría que no puede avanzar, se diría que se mueve sin avanzar. Las señas de Olegario se proponen tímidamente como tratando de escribirlas sin saber escribir. Y en efecto, así es, porque este verso emocional apenas puede sostener una herramienta, una palabra o una ola, y las frases que finalizan el poema quedan abiertas e incomunicadas: son como muros derruidos que sólo se sostienen lo suficiente para no caer.

La sintaxis emocional

Veamos ahora otra de las encarnaciones admirables de la nueva expresión:

Miranda muere en la niebla

Si entráis a Europa tarde con sombrero
de copa en el jardín condecorado

por más de un otoño junto al mármol
 de la fuente mientras caen hojas
 de oro harapiento en el Imperio
 si la puerta recorta una figura
 sobre la noche de San Petersburgo
 tiemblan los cascabeles del trineo
 y alguien en la soledad blanca, alguien
 el mismo paso, la misma pregunta
 si tú sales por la florida puerta
 de Europa un caballero sombra traje
 inteligencia signo cordón de oro
 Libertad Igualdad mira su frente
 entre la artillería que truena
 si en las islas la alfombra lo conoce
 la que recibe océanos. Pase usted. Ya lo creo
 cuántas embarcaciones. Y la niebla
 siguiendo paso a paso su jornada
 si en las cavidades de logias librerías
 hay alguien guante espada con un mapa
 con la carpeta pululante llena
 de poblaciones de navios de aire
 si en Trinidad hacia la costa el humo
 de un combate y de otro el mar de nuevo
 y otra vez la escalera de Bay Street la atmósfera
 que lo recibe impenetrable
 como un compacto interior de manzana
 y otra vez esta mano patricia este azulado
 guante guerrero en la antesala
 largos caminos guerras y jardines
 la derrota en sus labios y otra sal
 otra sal otro vinagre ardiente
 si en Cádiz amarrado al muro
 por la gruesa cadena su pensamiento el frío
 horror de espada el tiempo el cautiverio
 si bajáis subterráneos entre ratas
 y la mampostería leprosa otro cerrojo
 en un cajón de ahorcado el viejo rostro
 en donde ha muerto ahorcada una palabra
 una palabra nuestro nombre la tierra
 hacia donde querían ir sus pasos
 la libertad para su fuego errante
 lo bajan con cordeles a la mojada
 tierra enemiga nadie saluda hace frío
 hace frío de tumba en Europa⁹².

Este poema es uno de los máximos aciertos técnicos del *Canto general* y, ¡naturalmente!, no suele encontrarse recogido en las antologías. No nos extraña. No es un poema para antólogos, sino para escritores. Para no andarme con rodeos comenzaré diciendo que es un acierto técnico absoluto. Ha encontrado una nueva forma artística, de carácter estructural, cuya influencia, que ha sido mucha, sigue creciendo todavía. No nos extraña: su acierto es aún mayor que su originalidad. Continuará influyendo durante muchos años. Como decíamos, es una forma expresiva, de carácter estructural, cuyas partes se vincu-

⁹² Obras completas, tomo I, pág. 411.

lan entre sí como los miembros de un organismo, respondiendo a las necesidades de su funcionamiento artístico, no a las necesidades de su funcionamiento lógico. Por consiguiente, es una forma expresiva donde los signos de puntuación se hacen innecesarios; esto es: *no se suprimen, se sustituyen por una división orgánica de la materia poética*. Pondremos un ejemplo: en este poema se pasa desde un nivel lingüístico predominante a un desnivel lingüístico conversacional: *Pase usted. Ya lo creo: cuántas embarcaciones*, que equivale al punto y aparte. No digo estas palabras al buen tuntu: la equivalencia es radical. Tenga en cuenta el lector que estos cambios son enriquecedores, puesto que ejercen no sólo la función lógica tradicional de separar los párrafos distintos, sino que realizan además una función expresiva: la del cambio de tono; una función artística: la conversión de todos los factores estéticos en factores emocionales (o bien, la de cambiar la temporalidad discursivo-sucesiva en temporalidad concreta, estableciendo la simultaneidad de las imágenes en el poema), y, finalmente, una función orgánica: la fusión de los diversos niveles lingüísticos; en resumen: estos cambios son positivos porque añaden nuevos valores al poema sin romper su unidad. Esto es, para nosotros, lo decisivo y afortunado. Se me dirá, y es cierto, que Marinetti en el año 12 y el movimiento vanguardista allá en los años 20 ya suprimieron los signos de puntuación, pero los suprimieron justamente para romper la cadena expresiva, la unidad del poema y la continuidad del pensamiento lógico. Lo que hace aquí Neruda es muy distinto, pues no rompe la unidad del poema, antes bien, la enriquece por el descubrimiento de una sintaxis distinta donde los cambios de sentido no necesitan subrayarse con signos, puesto que se realizan por sí mismos y de manera más radical aún, estableciendo la separación entre sus partes por la distinta naturaleza de los elementos integradores del cuerpo del poema. Este ha sido su gran descubrimiento técnico⁹³: no subrayar los cambios de sentido por medio de los signos de puntuación, sino encarnarlos para que vivan por sí mismos, para que se revelen en los cambios de tono, en las interferencias entre el diálogo y la narración, que convierte los elementos conversacionales en elementos descriptivos, y, finalmente, en el acoplamiento de los distintos niveles de lenguaje que le sirvieron, eficazísimamente, para crear un nuevo estilo. En resumen: si en los poemas de *Residencia en la tierra* ya habíamos asistido al paso de la sintaxis tradicional a la sintaxis emocional —que fue un descubrimiento vanguardista— en el poema que comentamos, «Miranda muere en la niebla», Neruda pasa la frontera de la sintaxis lógica, da un paso hacia adelante y crea la nueva forma de expresión: la *sintaxis estructural*. Esta nueva sintaxis es la característica de nuestra hora: se ha repetido tópicamente en la poesía y se va repitiendo, cada vez más, en la novela contemporánea: recordemos *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa, y *La saga-fuga de J.B.*, de Gonzalo Torrente Ballester, para no dar sino dos ejemplos magistrales. El movimiento se demuestra andando, y es evidente que las innovaciones de este poem han tenido fortuna merecida. Ahí ya se encuentran en el aire: van convirtiéndose en respiración de nuestro tiempo.

⁹³ Descubrimiento, naturalmente, en nuestra lengua y en poesía. En novela podríamos recordar a James Joyce.



Con Matilde Urrutia

Un aparte para Matilde

La gratitud es un sentimiento inusual que, como muchas cosas nobles, no tiene buena prensa en nuestros días y amenaza con desaparecer. Convendría actualizarla. Convendría darle aún residencia en la tierra. La merece. Así, pues, y hablando en voz muy baja, quiero decir ahora que la poesía contemporánea debe muchas cosas a Matilde Urrutia, debe muchas cosas a esta mujer chilena, bella, pequeña, enérgica y sincera que ha sido el gran amor de Pablo Neruda. Yo he tratado, no sé si con más frecuencia que intimidad, a Maruca y a Delia, las esposas anteriores de Pablo. Delia era una mujer argentina suave y acompañante. En su trato amistoso era difícil no quererla. De ella dijo Neruda en *Memorial de Isla Negra*:

Delia es la luz de la ventana abierta
a la verdad⁹⁴.

Tenía una dulzura envolvente, triste y aceptativa, una gran inteligencia y una infinita y persuasiva tenacidad. Considero que su influencia sobre la vida de Neruda ha sido decisiva en más de un punto clave^{94 bis}, pero Matilde Urrutia, en cambio ha ordenado su obra. La ha puesto en paz. Le ha permitido su verificación testamentaria, su legado, su retorno al origen. Así tenía que ser. Un gran amor ordena el mundo de nuevo en torno suyo:

Amor, desde aquel día
todo fue más sencillo.
Obedecí las órdenes
que mi olvidado corazón me daba⁹⁵.

Un gran amor nos hace transparentes y comunicables, un gran amor nos vuelve a situar en el origen mismo de la vida:

y apreté su cintura
y reclamé su boca
con todo el poderío
de mis besos,
como un rey que arrebató
con un ejército desesperado
una pequeña torre donde crece
la azucena salvaje de su infancia⁹⁶.

Estos tres condicionamientos son radicales, ineludibles para *lograr seguir naciendo*, como dice el poeta, y han mantenido su obra, a partir de las *Odas elementales*, en su ley de constante nacimiento, despliegue y expansión. Si la poesía de Neruda ha llegado a su límite fronterizo de transparencia y de incorporación del mundo circundante, a este pequeña chilena de cabello rojizo y voz tranquila, se lo debemos. Escribo estas palabras para que conste en acta mi gratitud.

⁹⁴ Citemos la estrofa completa:

«Delia es la luz de la ventana abierta/ a la verdad, al árbol de la miel/ y pasó el tiempo sin que yo supiera/ si quedó de los años malheridos/ sólo su resplandor de inteligencia/ la suavidad de la que acompañó/ la dura habitación de mis dolores.» (tomo II, pág. 615)

^{94 bis} Por ejemplo: en su actitud política.

⁹⁵ Obras completas, tomo I, pág. 1021.

⁹⁶ Obras completas, tomo I, pág. 1021.

La voz que quiere hacer testamento del mundo

Para valorar su aportación creo que debemos preguntarnos qué es, hoy por hoy, lo más característico de esta poesía. Responderá por nosotros uno de nuestros escritores más representativos: Miguel Angel Asturias: «Pablo Neruda, poeta habitado, o podría decirse planeta habitado. En el universo de la poesía giran los poetas que fueron como planetas muertos, y los poetas que son como planetas vivos. Neruda, más que ningún otro, es por excelencia el poeta habitado. Su poesía, por eso mismo, es, en un mundo abierto, la poesía que más objetos contiene, que más cosas canta, y si no canta, cuenta, y si no cuenta, dice. Dice y dice y dice. Los poemas de otros poetas, por lo general, son desoladores. En ellos la palabra es misterio, enigma, sustancia poética y nada más. Una poesía en el alto vacío. En Neruda no. La poesía está llena de todo lo que existe»⁹⁷. Tal plenitud tiene su ejemplo más logrado en las *Odas elementales* que componen un mundo no solamente objetivo, sino objetual; esto es, un mundo lleno de objetos, pero además compuesto únicamente de ellos, o dicho de otro modo: un mundo lleno de objetos pero considerados en sí mismos. Esto es, para nosotros, lo nuevo y lo importante. Diríase, y es cierto, que en este libro Neruda ha establecido con el mundo que le rodea una relación de buena vecindad y quiere destacar y hacer justicia a los objetos que nunca fueron considerados artísticos. La democratización de las costumbres desde el final de siglo había llevado insensiblemente a la democratización de los temas artísticos⁹⁸. Esto era natural y tenía precedentes, bien conocidos en la correspondencia de las artes. Si la manzana, la madera o el alambre de púa pueden ser buenos temas pictóricos, ¿por qué no van a ser también buenos temas poéticos? Se habían utilizado siempre como telón de fondo. Lo nuevo ha sido descubrir su valor esencial y no sólo su valor funcional. Durante muchos siglos fueron considerados menesterosos. Hoy viven por sí solos; fueron considerados acompañantes: se convirtieron en protagonistas.

Como Neruda no renuncia a nada, es decir, no renuncia a incorporar a sus poemas los objetos artísticos tradicionales, esta incorporación de los objetos tradicionalmente desechados constituye una ampliación sin precedentes en el mundo poético. Lleva razón Miguel Angel Asturias al decirnos que su poesía está llena de todo lo que existe. Lleva razón, pues las *Odas elementales* constituyen el mundo poético de mayor densidad de población que ha existido sobre la tierra. Es un planeta habitado. Sus componentes fundamentales son cuatro: los oficios, los objetos, el mundo natural y el mundo anímico. En efecto, al avanzar en su lectura vemos que este planeta se va poblando con la descripción de los oficios más abnegados: mineros, críticos de arte, laboratoristas, lavanderas, albañiles, pescadores, pícaros de profesión, buzos, ferroviarios llevando el tren a cuestras y hasta un millonario ya excedente de cupo porque ha muerto:

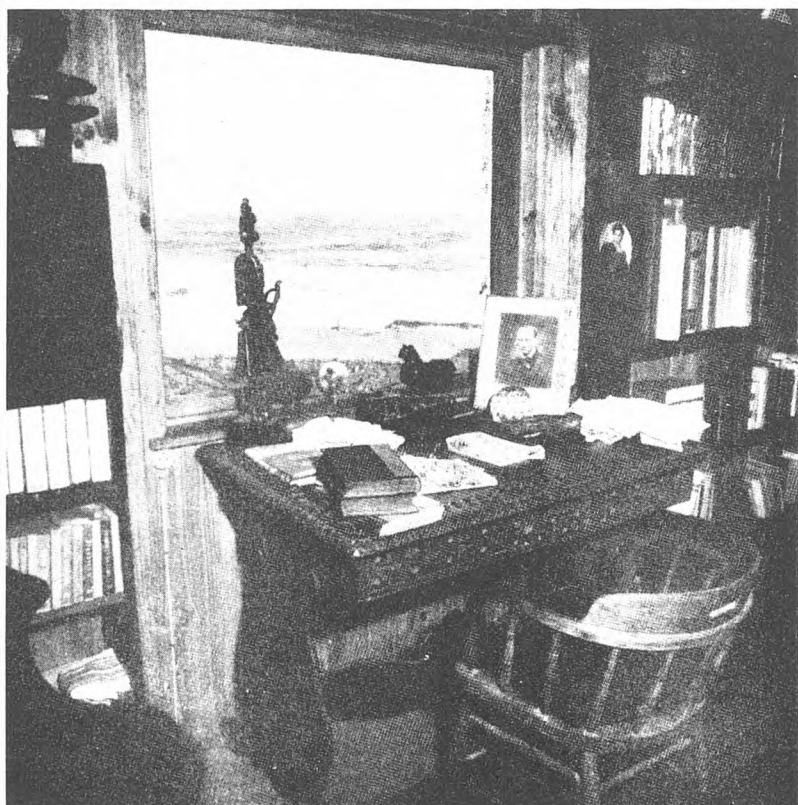
Me parece
que el hombre nunca pudo
salir de su riqueza
—lo impregnaba,

⁹⁷ «Miguel Angel Asturias: *Un mano a mano de Nobel a Nobel*». Revista Iberoamericana, núms. 82-83, Universidad Pittsburgh, 1973, pág. 15.

⁹⁸ O dicho de otro modo, había llevado casi insensiblemente al establecimiento de la democracia de los objetos artísticos.

Compañeros, enterradme en Isla Negra,
frente al mar que conozco, en cada área
rugosa de piedras y de olas que mis ojos
perdidos no volverán a ver.

Neruda



Su mesa de trabajo
en Isla Negra

le daba
aire, color abstracto—
y él se veía
adentro
como un molusco ciego
rodeado
de un muro impenetrable⁹⁹.

También lo vemos atiborrado de innumerables cosas como un gran almacén donde el hombre puede encontrar todo lo necesario para vivir y aun, si se quiere, para morir: el cobre, el serrucho y el pan, el diccionario de la Academia de la Lengua y el hilo interminable de la poesía que hilvana el mundo; las butacas, los alfileres y los muertos, el hígado y el pan, el jabón, los relojes que miden nuestro tiempo y los trajes que visten nuestros cuerpos; el cráneo, el aceite y el vino, la regadera, el alambre y el vals de las olas; la bicicleta, la arena que sostiene nuestros pasos, un carro de leña, la desnudez que hace adquirir a la mujer su propia forma, los limones, los caminos, los cines, los espacios, las estaciones y la democrática cuchara que hace iguales a todos los hombres:

Cuchara
cuenca
de
la más antigua
mano del hombre
aún
se ve en tu forma
de metal o madera
el molde
de la palma
primitiva
en donde el agua
trasladó
frescura
y la sangre
salvaje
palpitación
de fuego y cacería¹⁰⁰.

Este planeta tiene noches, paisajes siderales, alcachofas, átomos y en la mesa el caldillo del congreo; papas, castañas, y cebollas; fertilidades, flores, inviernos y veranos, árboles, migraciones de pájaros, lluvias y ciudades; el mar, el color verde y el alhelí, el otoño y su fecundación y, naturalmente, las mariposas, las estrellas y las naranjas, la tierra en su marco de agua, la tormenta que descuaaja los árboles, la ciruela y la sal:

Polvo del mar, la lengua
de ti recibe un beso
de la noche marina:
el busto funde en cada
sazonado manjar tu oceanía
y así la mínima,
la minúscula

⁹⁹ Obras completas, tomo I, pág. 1486.

¹⁰⁰ Obras completas, tomo I, pág. 1436.

ola del salero
nos enseña
no sólo su doméstica blancura,
sino el sabor central del infinito¹⁰¹.

Y, finalmente, este planeta está poblado por el amor y la alegría, la claridad, la envidia y la esperanza, los días inconsecuentes, la sencillez y la intranquilidad patidifusa, los discos de Paul Robeson, la injusticia, la soledad y la pereza que se convierte en cárcel; la vida, la erosión de la edad, los viajes y la miseria que nos hace olvidar cuál es el último día que hemos comido; el día de cita con la amada, el tiempo venidero, *la lira obligatoria* y *rumorosa* y la resignación inmovible de los indios ante la extorsión:

Los sacos
se llenaban
de cereal, de pronto
la trilladora
que tenía
su jadeo,
y los indios
sentados
como sacos de tierra
y los sacos
de trigo
como espectros
de la antigua Araucania,
testigos
de la pobreza, mudos,
vigilantes,
y arriba el cielo duro,
la piedra azul del cielo,
y abajo tierra pobre y lluviosa,
trigo pobre
y los sacos:
los espectros
de mi patria¹⁰².

En fin, este es el mundo de las *Odas elementales*, cuya finalidad es la creación de una nueva mitología, con la baraja rota de los humildes dioses de nuestro tiempo: una mitología de lo cotidiano. Este es el mundo del humano existir, es decir, el planeta de los felices (de los siempre admitidos a la mesa) y el planeta de los desterrados (de los que nunca se creyeron con derecho a vivir); este es también el mundo de la naturaleza que nos enmarca y el mundo de los afectos y pasiones que mantienen al hombre de pie. La lectura de las *Odas elementales* nos alegra, nos inquieta, nos duele, pero suele tonificarnos. Es un libro exultante. Nos ayuda a vivir, y esta habilitación de todo lo creado para hacerle cumplir un destino vital es el nuevo mensaje de Neruda. Como dijo Miguel Angel Asturias, no sabemos si su voz canta, cuenta o dice. Pasa continuamente de un tono a otro, pero descansa más en el decir. Sí, esta es la voz testamentaria del poeta que está haciendo inventario del mundo para legalizarlo, pero también para legárnoslo. Somos sus herederos. Ahora bien, ante la deslumbrante sencillez de estos poemas creo que debemos pre-

¹⁰¹ Obras completas, tomo I, pág. 1518.

¹⁰² Obras completas, tomo I, pág. 1534.

guntarnos en qué consiste la continuidad de la poética de Neruda, o dicho de otro modo, ¿qué hay de común entre los tres ciclos fundamentales de su obra, que son, al menos para nosotros, *Residencia en la tierra*, *Canto general* y *Odas elementales*? Añadiremos que hoy por hoy esta va a ser nuestra última pregunta.

Una poética existencial

Me viene ahora a las mientes una anécdota sumamente conocida. Asistiendo a una de tantas polémicas inútiles sobre los orígenes y las motivaciones del arte, el gran pintor Whistler se limitó a decir: *Art happens* (el arte sucede). Es curioso que esta actitud y esta palabra ^{102 bis} *sucede*, hayan regido el mundo poético de Neruda desde su arranque hasta nuestros días, poniendo de relieve, una vez más, la correspondencia entre las artes. Como recordarán nuestros lectores, pues ya aludimos anteriormente a este epistolario, Neruda ya le había escrito a Eandi en noviembre de 1928: *la poesía debe cargarse de sustancia universal, de pasiones y de cosas*. Años más tarde, en «Walking around», uno de los poemas más representativos de la segunda serie de *Residencia en la tierra*, escribe:

Sucede que me canso de ser hombre,
sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza ¹⁰³.

En «No hay olvido» (sonata), del mismo libro, emplea también esta palabra de un modo categórico, pero, no obstante, misterioso:

Si me preguntáis dónde he estado
debo decir: Sucede ¹⁰⁴.

En su último libro, otros dirían su penúltimo libro, *Geografía infructuosa* (1972), muy humano y testimonial, enlaza de nuevo con la forma expresiva de su segunda época, vuelve a insistir en la misma forma:

A plena luz sucede el día ¹⁰⁵.

o bien

Sucedió en ese mes y en esa patria ¹⁰⁶

Podrían citarse numerosos ejemplos. Bastan los apuntados. Podría estudiarse su función estilística: ese tipo de despliegue incoativo, de despliegue a partir de una palabra clave, que es uno de los rasgos más representativos de su estilo. Pero además de su función artística, la constante repetición de esta palabra también nos muestra algo distinto y de más interés para nosotros: representa el acercamiento definitivo de Neruda a una poética existencial. En la mayor parte de estas citas el verbo suceder sirve de arranque absoluto al poema y constituye, como dijimos, la ley de su despliegue. Esta constante re-

^{102 bis} No sé si Neruda conocía la anécdota. Bien pudo ser una coincidencia.

¹⁰³ Obras completas, tomo I, pág. 209.

¹⁰⁴ Obras completas, tomo I, pág. 251.

¹⁰⁵ Pablo Neruda: *Geografía infructuosa*. Editorial Losada, Buenos Aires, pág. 9.

¹⁰⁶ Pablo Neruda: *Geografía infructuosa*, pág. 95.

¹⁰⁷ Como hemos dicho, la poesía de Neruda es una poesía del acontecer humano, de las cosas que le suceden al hombre.

¹⁰⁸ Para valorar la importancia que Neruda daba a estos Cantos materiales, baste decir que fueron su tarjeta de visita en España. Recuérdese su publicación propuesta y avalada por la inmensa minoría de los poetas españoles. Sería muy oportuno que José Bergamín, su editor, escribiese la historia de esta publicación.

¹⁰⁹ Obras completas, tomo I, pág. 237.

¹¹⁰ No era exclusiva de los poetas jóvenes: también era sentida por los maestros de manera diferenciada, pero acorde. Recuérdense los nombres de Vallejo, Molinari, Lorca, Guillén, Salinas, Diego y Aleixandre. Pérdónense las omisiones. No hago una nómina, sino un recuento aproximado de los poetas que evidenciaron una clara actitud de disidencia con la llamada poesía pura.

¹¹¹ «Miguel Hernández encontró gracias al ejemplo de Neruda su propio poderoso estilo». Gustav Siebenmann: Los estilos poéticos en España desde 1900. Ed. Gredos, Madrid, 1973, pág. 385. Añadiremos que Cancionero y romancero de ausencias, su libro más personal y conseguido, no tiene relación alguna con la poesía de Neruda.

petición no es casual. No puede serlo¹⁰⁷. Manifiesta un propósito artístico cuya expresión más neta ya la encontramos en uno de sus «Cantos materiales»¹⁰⁸: *Estatuto del vino*, y desde entonces se viene repitiendo, con más acierto que precisión, por la crítica literaria

Hablo de cosas que existen, Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando¹⁰⁹.

Estos versos tenían sangre en el cuerpo y voluntad de acierto. Eran concisos y anchurosos. Sugerían muchas cosas como el andén de la estación sugiere el viaje. Fueron un grito a tiempo, una bandera. Encarnaba una actitud poética difusa que hizo su aparición en aquellos años: las primeras reacciones disidentes dentro del movimiento de vanguardia, las primeras reacciones contra la tecnificación de la poesía y a favor de la vida. Los poetas que por entonces éramos jóvenes ya comenzábamos a sentirlas¹¹⁰. Es natural que las sintiéramos como sienten las cosas los jóvenes, con mayor certidumbre que claridad, pues nadie salta sobre su sombra, y nuestro mundo poético de arranque fue el movimiento vanguardista. Pero no nos bastaba. No nos podía bastar. Nuestras razones de disidencia probablemente eran anhelos; nuestras certezas, probablemente eran barruntos, pues lo nuevo comienza siendo una inquietud, y la inquietud no puede razonarse: sólo se puede columbrar. Entreveíamos la necesidad de tomar un camino distinto: esto era todo, y aunque no fuera mucho, era bastante para arrancar. Desde luego nadie ha puesto en litigio la validez del movimiento vanguardista. Entonces, mucho menos. Se aceptaban sus logros: su exigencia de calidad, la apertura de su mundo poético en direcciones anteriormente insospechadas, la validez del subconsciente para abrir nuevos caminos a la imaginación, y en fin, como principio dirimente, el divorcio entre la realidad del mundo artístico y la del mundo natural. Estos descubrimientos fueron haciéndose indiscutibles: constituyeron nuestra herencia. Pero además, y esta fue la frontera entre las dos generaciones, nosotros deseábamos escribir un nuevo tipo de poesía que, recogiendo estos aspectos esencializadores, fuese unitaria y elemental como la vida. Una poesía de las pasiones que devolviese al arte contemporáneo su perdido contacto con ellas. Una poesía que, además de expresar la sensibilidad, diese expresión a la sentimentalidad, y que además de descubrirnos nuevos mundos imaginativos, nos revelara el mundo en que vivimos con su grandeza y su ventura, su servidumbre y su sordidez, su patetismo y su agonía.

Lo que estaba en el aire aquellos años, de manera difusa pero apremiante, era el deseo de restablecer el contacto olvidado entre la vida y la poesía, y en este sentido considero que la aportación de Neruda fue decisiva¹¹¹. En sus escritos y en sus poemas siempre había mantenido la actitud de fundir lo viviente y lo artístico. Siempre había vislumbrado esta necesidad.

Ya en su manifiesto de 1935 defendía, entre otras cosas ya comentadas anteriormente, los valores sentimentales que por aquellos años aún se encontraban en litigio. Esto es, trataba de combatir, por todos los medios posibles, el arte puro y deshumanizado: «Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros

de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne del anochecer, 'corazón mío', son sin duda lo poético elemental imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo»¹¹². Esto es incuestionable. La poesía de vanguardia se había alejado de la vida, ya que consideraba los valores sentimentales como valores burgueses. En nombre de un refinamiento técnico paralítico era preciso desterrar la emoción. A causa de lo cual toda la tabla de los valores humanos se subrogaba a la originalidad de unas palabras que el poeta debía enlazar de una manera insólita, descoyuntada y mañanera. Era una instancia necesaria y necesariamente provisional. Sin embargo, justo es decir, que por aquellos años justamente todo estaba empezando a cambiar. Téngase en cuenta, por ejemplo, que el último gran libro de amor de nuestra lengua *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, se publica en el año 1933, y que ya en este libro se establecen de manera definitiva y ejemplar las razones del corazón. No es preciso extremar las cosas; es conveniente situarlas. Con ello basta¹¹³. Todo nace en su clima. Todo tiene su hora, y aquella hora madrileña de los años 30 sigue teniendo aún mucha importancia. Lo cual no afecta al fondo de la cuestión puesto que en todo caso, y aunque el clima le fuera propicio, el manifiesto de Neruda fue capital en la renovación de la poesía en cuatro aspectos fundamentales: la sustitución de la poética de la belleza por la poética de la existencia, el encuentro de nuevos esquemas formales, la creación de una nueva sintaxis y, finalmente, la ampliación ilimitada y planetaria del mundo poético.

Lo que estaba en el aire de aquellos años, de manera difusa y apremiante, era la instauración de una poesía que suprimiera la incompatibilidad entre lo subjetivo y lo objetivo, borrando las fronteras de los distintos géneros literarios¹¹⁴. La novela tendría que ser más lírica; la lírica tendría que ser más narrativa¹¹⁵. Al fin y al cabo, tanto la misión del novelista como la del poeta deben ser ayudar a la revelación de la existencia en todos sus aspectos. Dar testimonio de cuánto ven. Si lo que sucede es lo propio del hombre, lo que sucede así, sin más ni más, es lo propio del arte. Hay que testimoniarlo. La cópula no es más obscena que la muerte¹¹⁶. Lo real no necesita idealizarse. *Lo cotidiano es también un milagro*. El tablero de nogal de nuestra mesa de despacho¹¹⁷ es un tema poético tan importante como la descripción de la meseta castellana o de la pampa. Pero además de esta transformación a fondo del mundo literario, también era preciso renovar los esquemas formales. Los movimientos de vanguardia habían creado un mundo artístico bellísimo y aséptico. La elevación del nivel de exigencia formal había tecnificado a la poesía, desvitalizándola y haciéndola dirigirse a un público cada vez más exigente, técnico y minoritario. Solía escribirse una poesía para escritores, para la inmensa minoría, y comenzó a sentirse la necesidad de restituirla a sus orígenes populares y a su contacto con la vida. Fuerza es decir que, si la orientación era evidente, la nueva formalización era difícil, y sigue siendo aún el problema del escritor de nuestros días: sacrificar la calidad al público o bien sacrificar el público a la calidad. Sólo puede eximirse de esta opción quien tenga la fortuna de encontrar una fórmula sintética que ha de ser exigente, sencilla, resumidora; esto es, ha de lograr una auténtica síntesis de la expresión poética. Contar, cantar, decir, habían sido hasta entonces los modos de expresión diferenciales de los

¹¹² Obras completas, tomo II, pág. 1041.

¹¹³ *El manifiesto de Neruda era un ataque a la poesía pura, de ahí su título: Sobre una poesía sin pureza. Combatía, por consiguiente, el esteticismo de Juan Ramón. Sería absurdo pensar que estaba dirigido contra sus compañeros de generación. El lector que desee tener una visión completa del panorama poético de estos años vea Gustav Siebenmann: Los estilos poéticos en España desde 1900. Ed. Gredos, Madrid, 1973.*

¹¹⁴ *Me refiero a la frontera de los géneros literarios tradicionales. Es cierto que subsisten las diferencias entre los géneros, pero las formas de expresión se han acercado considerablemente; sus contenidos, también.*

¹¹⁵ *La generación del 98 no consideraba posible ni deseable la incorporación del argumento a la poesía lírica: Antonio Machado dice: Canto y cuento es la poesía: se canta una viva historia contando su melodía.*

¹¹⁶ *Walt Whitman: Canto a mí mismo, parte XXIV.*

¹¹⁷ *Jorge Guillén: Cántico. Revista de Occidente, 1936. Naturaleza viva. Este es uno de los primeros cantos materiales de la poesía de nuestra lengua. Según Blecua, «fue comenzado en Oxford el 15 de enero de 1930 y publicado en la Revista de Occidente, 1932». Textos hispánicos modernos. Edit. Salvat, Barcelona, 1970.*

distintos géneros literarios: cantaban los poetas, contaban los novelistas, decían los dramaturgos. Pues bien, lo que todo escritor de aquella época sintió como una orientación indeclinable era la necesidad de encontrar una expresión totalizadora que pudiese fundir y habilitar, de modo armónico, todos estos recursos expresivos. Durante veinte años, de manera esforzada y consciente, se buscaron por los mayores y por los jóvenes, desde todos los campos de la creación literaria, las nuevas fórmulas capaces de aprehender la vida en su entereza y la expresión de lo humano en su totalidad. Los filósofos utilizaban la novela para expresar de una manera más evidente y vigorosa su pensamiento: recuérdese a Unamuno¹¹⁸. Los novelistas utilizaban la lírica para totalizar y concentrar la expresión narrativa: recuérdese a Rulfo. Los poetas utilizaban la narración para objetivar sus sentimientos y fijar su carácter universal: recuérdese *Cántico*, de Jorge Guillén; *El estrecho dudoso*, de Ernesto Cardenal, o el *Canto general*, de Pablo Neruda. En resumen, nadie quería quedarse confinado en la estrecha frontera de los géneros literarios tradicionales: unos más y otros menos, todos los poetas orientados u orientadores se adelantaron en la búsqueda de una fórmula existencial y una expresión totalizadora.

Poesía pura, poesía vital

Ya en el arranque de los años 30 es fácil observar que había una amplísima disidencia dentro del movimiento vanguardista, como se puede colegir dando un vistazo a las poéticas de los autores recogidos en la famosa antología de Gerardo Diego¹¹⁹. En la de Jorge Guillén —una de las poéticas que conviene seguir leyendo con atención— se dice, por ejemplo: frente a la poesía pura «me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas»¹²⁰. En su estudio sobre el poeta lo ha observado, con su agudeza acostumbrada, Luis Felipe Vivanco: «Las realidades que vivimos diariamente a través de nuestras ocupaciones y compromisos suelen ser realidades disminuidas. Y para Guillén, el oficio de poeta consiste en lo contrario, en potenciarlas o acentuarlas a través de su propia vocación existencial»¹²¹. Repetimos que si la orientación hacia crear una poética de la vida estaba clara, las nuevas formalizaciones eran difíciles de realizar. No podían conseguirse rápidamente. No se verificaron de una vez: se fueron tanteando de muy diversos modos. Así tenía que ser. La forma artística exigente, trabajada y original, propia del movimiento vanguardista, seguía teniendo prestigio y su vigencia subsistió durante muchos años. El prestigio es conservador y las formas artísticas prestigiadas tienden a hacerse perdurables. No lo olvidemos: siempre hay que estarse defendiendo de ellas. En *Residencia en la tierra* se ve muy claramente la distonía entre el nuevo propósito orientador y el mantenimiento de las formas poéticas prestigiadas. Aunque el poeta nos define su propósito artístico con toda claridad:

Hablo de cosas que existen, Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando¹²²,

¹¹⁸ O recuérdese a Jean Paul Sartre que utilizó posteriormente este mismo procedimiento.

¹¹⁹ Gerardo Diego: *Poesía española, antología, 1915-1931*. Editorial Signo, Madrid, 1932.

¹²⁰ Gerardo Diego: *Poesía española, antología, 1915-1931*. Editorial Signo, Madrid, pág. 195. Así lo confirma.

¹²¹ Luis Felipe Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea*. Editorial Guadarrama, tomo I, pág. 94. Es el mejor libro de conjunto escrito sobre el tema.

¹²² Obras completas, tomo I, pág. 237.

lo cierto es que en estos poemas sigue habiendo, afortunadamente, muchas cosas inexistentes; sigue habiendo pianos derretidos, minutos en los que el poeta puede reconocer sus propias venas, perros amarillos, metales transitorios, ríos que recorren habitaciones y canastos, amapolas masculinas, ataúdes que navegan a vela, cisnes de fieltro, pétalos de tiempo que caen como paraguas y, finalmente, el coro de los hombres del vino que golpean su ataúd con un hueso de pájaro. Leyendo y releendo estas imágenes no se podría decir, sin grave cargo de conciencia, que no sean inventadas y muy bien inventadas, por cierto. Puestos a escoger entre la elementalidad de la vida y la originalidad de la expresión poética, el poeta de *Residencia en la tierra* se inclina todavía por la originalidad, se inclina a ella de manera inconsciente, pero busca otra cosa: busca el mundo que le interesa, ese mundo poético que va poblándose poco a poco con las cosas que acompañan al hombre en sus desfallecimientos y sus trabajos. Así, pues, pasarán muchos años antes de que Neruda consiga abandonar esta forma de expresión válida por sí misma y sustituya la poética de la originalidad por la poética de la existencia. Este va a ser el logro fundamental de las *Odas elementales*. Al correr de los años ya no se siente constreñido a sacrificar al público la calidad del verso, ni necesita sacrificar la calidad del verso a su poder de comunicación. Entre la sencillez y la originalidad, el poeta de las *Odas elementales* ya ha encontrado una fórmula sintética: la originalidad de la sencillez.

Veamos la nueva fórmula de la poética elemental en uno de los poemas más afortunados de este libro:

Oda a un reloj en la noche

En la noche, en tu mano
brilló como una luciérnaga
mi reloj,
oí su cuerda:
como un susurro seco
salía
de tu mano invisible;
tu mano entonces
volvió a mi pecho oscuro
a recoger mi sueño y su latido.

El reloj
siguió cortando el tiempo
con su pequeña sierra:
como en un bosque
caen
fragmentos de madera,
mínimas gotas, trozos
sin que cambie el silencio,
sin que la fresca oscuridad termine,
así,
siguió el reloj cortando
desde tu mano invisible,
tiempo, tiempo,
y cayeron minutos como hojas
fibras de tiempo roto
pequeñas plumas negras.

Como en el bosque
olíamos las raíces,
el agua en algún sitio desprendía
una gotera gruesa
como uva mojada:
un pequeño molino
molía noche,
la sombra susurraba
cayendo de tu mano
y llenaba la tierra.
Polvo
tierra, distancia
molía y molía
mi reloj en la noche
desde tu mano.

Yo puse
mi brazo
bajo tu cuello invisible,
bajo su peso tibio,
y en mi mano
cayó el tiempo,
la noche,
pequeños ruidos
de madera y de bosque,
de noche dividida,
de fragmentos de sombra,
de agua que cae y cae:
entonces
cayó el sueño
desde el reloj y desde
tus dos manos dormidas,
cayó como agua oscura
de los bosques,
del reloj a tu cuerpo
de ti hacia los países,
agua oscura,
tiempo que cae
y corre
adentro de nosotros.

Y así fue aquella noche,
sombra y espacio, tierra
y tiempo,
algo que corre y cae
y pasa;
y así todas las noches
van por la tierra,
no dejan sino un vago
aroma negro,
cae una hoja,
una gota
en la tierra
apaga su sonido,

duerme el bosque, las aguas.,
 las praderas,
 las campanas,
 los ojos.
 Te oigo y respiras,
 amor mío,
 dormimos¹²³.

El verso corto como elemento de la forma estructural

Lo primero que salta a la vista en la lectura de este poema, y en general en la lectura de estos libros de *Odas*, es la utilización del verso corto. Salta a la vista por su insistencia y su carácter extremado, ya que a veces la conjunción copulativa y, cuya función es enlazar oraciones distintas, se aísla para formar un verso independiente. Todas las innovaciones técnicas se suelen discutir por los innumerables enemigos del acierto ajeno, y ésta también se discutió. Lo recuerda Fernando Alegría en *Fronteras del realismo* (Santiago, 1962): «Se ha censurado a Neruda el uso, o más bien el abuso, del verso corto en las *Odas elementales*. Sus censores no parecen haber comprendido el valor funcional que el verso corto aquí representa. No es por capricho que Neruda divide el pensamiento en frases sueltas, en palabras aisladas y aun en sílabas balbucientes. Sería un grave error tratar de volcar estos versos en párrafos de inconexa prosa... Cada verso corto es en sí una definición fundamental que no admite acomodos ni rellenos, es la forma que el poeta considera esencial, pues ella corresponde en el pensamiento a un hecho u objeto estético de índole elemental... Fondo y forma existen en una correspondencia de exactitud matemática»¹²⁴.

La opinión de Fernando Alegría creo que no tiene vuelta de hoja. Es acertada. El verso corto de estos poemas en modo alguno es caprichoso. La intención de Neruda al utilizarlo ha sido establecer la relación más natural entre el fondo y la forma, ya que el mundo de los objetos elementales y sencillos debe expresarse también en la forma más sencilla y elemental. El hecho es de interés y prueba una vez más el tecnicismo de Neruda: no hay que olvidarlo, por consiguiente. Pero también hay otra cosa que desearía añadir. La vigencia del verso libre y del versículo en nuestro tiempo obedece a muy diversas razones de las cuales, ahora, subrayaremos sólo una. Es acertado y conveniente que cada verso dé expresión a una sola idea, o a una sola imagen, para aislar su valor y darle más relieve. Así, pues, la longitud del verso debe adecuarse a su propio contenido y no a razones inanes de vieja preceptiva literaria; esta correspondencia métrica servirá al mismo tiempo para iluminar la unidad del poema y la correlación entre sus partes. En la obra de Neruda, y en la de cualquier poeta actual, la distribución de los blancos en un poema tiene carácter expresivo y hay que atender a ella para no mutilar su expresividad. Citaré como ejemplo unos versos de «Alturas de Macchu Picchu»:

¹²³ Obras completas, tomo I, pág. 1157.

¹²⁴ Citado por Rodríguez Monegal, Ob. cit., pág. 310.

A través del confuso esplendor,
a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano
y deja que en mí palpите, como una ave mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado!
Déjame hoy olvidar esta dicha que es más ancha que el mar porque el hombre
es más ancho que el mar y que sus islas,
y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo
con un fondo de agua secreta y de verdades sumergidas¹²⁵.

Como verá el lector, cada uno de estos versos representa una idea o una imagen poética que, al aislarse, adquiere más relieve, y al condensarse en un solo verso adquiere más vigor. La adecuación entre el fondo y la forma consigue con esta técnica un resultado que unifica y ordena todos los medios expresivos y parece muy difícil de superar. Pero también hay algo más. Esta correspondencia entre el significado y el significante contribuye, antes que nada, a reforzar su dimensión artística y no su dimensión significativa. Diríase, y es cierto, que a medida que se acentúa deliberadamente la belleza del verso, por esta misma razón pasa el significado a segundo término. Esta es la ley. No nos debe extrañar: todo valor predominante apaga un poco los restantes valores. Conscientes de ello, Neruda cambia en las *Odas elementales* su sistema expresivo. Cuando escribíamos anteriormente que utilizaba el verso corto incurriamos, a sabiendas, en un error, pues lo que hace Neruda en las *Odas* es desarticular el verso, quebrantarlo para que no interponga su brillo y su fascinación ante la realidad que quiere describir. Esto es, dejar el verso —sólo de cierto modo— reducido a palabras que ya no tienen más valor que su significado. A este respecto creo interesante recordar la anotación autógrafa que puso Brahms a la primera balada op. 75 para su ejecución: «Con intimissimo sentimento ma senza marcata la melodia». Es el mismo fenómeno que señalamos. Entre las artes hay siempre una indudable correspondencia. Pues bien, la creación de un mundo poético compuesto de elementos que asumen por vez primera la protagonización poética, la subordinación del verso al ritmo elocutivo y la reducción de la palabra poética —en la medida de lo posible— a su estricto significado, son los procedimientos que utiliza Neruda en su búsqueda de una poética de la existencia o, si se quiere, de una poética de la elementalidad. Desarticula el verso, lo fragmenta, lo hace pedazos, reduciéndolo al ritmo elocutivo, pone en pie un mundo nuevo con elementos recogidos del suelo o de la calle, y en fin, desnuda su expresión de todo velo artístico para hacerle dibujar, únicamente, lo que tiene de realidad. Tal vez ha renunciado con esta nueva técnica a demasiadas cosas: tal vez su sencillez, en más de una ocasión, le reste magia a su palabra, pero no importa, pues le da, en cambio, una evidencia difícilmente superable. Lo propio de la palabra poética es sugerir. Diríase, y es cierto, que la palabra poética las ilumina, pero no nos sitúa ante las cosas; es como una llamada: nos da una orientación. Tal vez por ello se encuentra siempre en estado naciente, es decir, ya está siendo lo que va a ser, y en su expresión, la realidad se vuelve a originar, se está configurando todavía y, por así decirlo, sólo vive para nacer. Ahora bien, es fácil advertir que en este nuevo ciclo de la obra de Neruda se ha llegado al heroísmo del despojamiento expresivo. La palabra poética ha perdido en gran medida

¹²⁵ Obras completas, tomo I, pág. 346.

su simbolismo. Se ha quedado en los huesos y ya sólo nos muestra su esqueleto¹²⁶. Neruda trata de suprimir completamente la ambigüedad expresiva y para conseguirlo rompe la polisemia de la palabra poética, que es su característica esencial, y además desbarata el verso rompiendo su unidad para adaptarlo con más justeza a la expresión del pensamiento. Esta es la gloria sacrificada y admirable de las *Odas elementales*.

Y ahora, finalmente, vayamos al comentario del poema. La «Oda a un reloj en la noche» es un ejemplo muy representativo del mundo lírico que Neruda es capaz de levantar con esta nueva voz, apagada y objetivadora, en la que todo se sacrifica a la precisión. Es un poema de ciego, o mejor dicho, es un poema escrito a ciegas en el que las palabras y las imágenes van dibujándose en la sombra. Todos sus elementos compositivos nacen de ella, y este es el gran acierto del poema. Tenga en cuenta el lector que si la mirada configura el presente, la temporalidad entra por el oído. Cuando no vemos nada, la conciencia se traslada al oír. Cuando la sombra nos rodea, percibimos únicamente la sucesión. El tiempo nace en la sombra. Para aclarar al lector lo que queremos decir y situarlo válidamente ante el poema voy a servirme de una parábola. Es muy sencilla. Recordaréis que *al despertar de noche en nuestro cuarto y sentir que la sombra nos toca con su mano de pobre*, la vida entera se nos concentra en el oído. Pero nada se escucha: sólo hay silencio en torno nuestro y se diría que el silencio nos va horadando poco a poco. Necesitamos oír, escuchar algo, sea lo que fuere, para no extenuarnos en la atención estéril. Con la vigilia, la conciencia se aviva y comenzamos, de repente, a advertir que en nuestro entorno está pasando algo, que en torno nuestro esta pasando el tiempo. La espera va convirtiéndose en distensión y la distensión, al dilatarse, va convirtiéndose en sucesión, va regulándose poco a poco. Nos damos cuenta de ello. Por vez primera nos damos cuenta de ello: el tiempo crece de noche. Lo oímos, lo sentimos; no lo pensamos en palabras: es como si lo oyéramos crecer. El tiempo crece en la sombra, y va llenando al hombre que lo escucha, y va llenando el cuarto, y va llenando el mundo totalmente. Igual ocurre en el poema de Neruda.

El amor o el eterno retorno

El poema carece de argumento, y su tema, el amante que vela el sueño de la amada, se ha recreado centenares de veces, tanto en la lírica moderna como en la lírica tradicional. El tema es tópico, pero Neruda lo engrandece, va a convertirlo en mito. Es bien sabido que los mitos no necesitan inventarse: están ahí, corren de boca en boca. Lo que hay que hacer es valorarlos con una nueva luz y devolverles su sentido primario y su esperanza colectiva. Repristinarlos. Esto es lo que hace Neruda en este caso: hurgar entre los escombros del tema para encontrar de nuevo su sencillez esperanzadora. No inventa nada, no le interesa inventar nada, pero valora de manera imprevista e insólita los fundamentos en que radica. Esta nueva interpretación va a construirla, únicamente, sobre dos gestos, sobre dos movimientos de la mano: el de la amada en la primera parte y el del

¹²⁶ Y no importa, sobre todo, puesto que, en fin de cuentas, la poesía de Neruda ya había logrado en libros anteriores un nivel brillantísimo de expresión personal. Ahora busca otra cosa. Es natural que prefiera enriquecerse a repetir.



Su casa en Isla Negra
en los días de barbarie
de 1973

amante hacia el final. Pues bien, estos dos gestos involuntarios, imprecisos, sin importancia alguna, son la corriente alterna del poema y lo iluminan hasta llegar a convertirlo en el símbolo del amor conyugal, o si se quiere, en el mito del eterno retorno.

La «Oda a un reloj en la noche» está fundada sobre un esquema dual, paralelístico: la relación entre el tiempo y el sueño. Los amantes simbolizan, respectivamente, los elementos de este esquema, y su unión significa la plenitud. El sueño de la amada representa, en planos simultáneos, la plenitud del universo¹²⁷, y la vigilia del amante representa, en planos sucesivos, la plenitud del tiempo. Este simbolismo se hace patente, como hemos dicho, por dos gestos involuntarios, dos movimientos de las manos que se mueven a ciegas.

El gesto de la amada rige el poema, organiza la sombra y convierte el presente en sucesión. A partir de este gesto, el movimiento de la mano, ya las cosas no acontecen: suceden. La amada duerme, y en su mano se oye, como un susurro seco, el tic-tac del reloj del amante. Se oye crecer el tiempo, pues lo primero que nos hace comprender este gesto es que el amor en principio es simplemente la distensión del tiempo. Así, pues, en la primera estrofa, la mano de ella se levanta sonámbula, se posa sobre el pecho del amante y recoge su *tiempo vivo* en el latido del corazón y su *tiempo vivido* en el sonido del reloj para fundirlos en una misma distensión. La distensión del tiempo es el amor. No ocurre nada en el poema, sino este gesto involuntario. No ocurre más que el tiempo. Caen los minutos, como caen en el bosque las ramas y los nidos, sin que se modifique su fresca oscuridad, sin que se rompa su silencio, ya que la vida acaba por fundirse y el silencio unitario del bosque domina todos los restantes ruidos y se percibe, nitidamente, sobre ellos. Diríase, sin embargo, que al despojarse de su sonoridad, el ruido que hacen los troncos, las ramas y las hojas va traducándose a un lenguaje distinto, va convirtiéndose en imagen. El silencio se puebla, el silencio es un bosque, y este bosque devuelve a Neruda su infancia. No la recuerda, la revive: el molino pequeño, el apremiante olor de las raíces, los minutos cayendo como hojas, y el caño de la fuente que rezuma y va formando un goterón que acaba desprendiéndose como una uva mojada. A partir de este instante se realiza la plenitud a que aludíamos. La imagen del molino sirve de puente a la vivencia del tiempo que lo lleva a su plenitud, ya que el ruido de la molienda es, justamente, el plano de la infancia que va a fundirse en el presente con el sonido del reloj.

Recordaremos a los lectores que todas las estrofas del poema están regidas por la acción del verbo caer: el agua, en su caída, va convirtiéndose en tiempo y sueño; caen los troncos, los ramajes, los nidos; los minutos, las hojas y las sombras, y todo va cayendo desde el cuerpo en reposo de la amada, y todo cae también, desde distinto plano, como las noches caen sobre la tierra, sin dejar huella alguna, sino su dormición, su poquedad y su silencio. Esta terminación, en donde las palabras suenan como apagándose, tiene una extraña ternura, una ternura deshaciéndose y una grandeza pavorosa y final. No es fácil olvidarlo. El sueño de la amada se ha convertido en el centro de la gravitación universal y el sueño del amante junto a ella no es más que su manera de reintegrarse a la naturaleza y empezar a vivir con su mismo compás. A causa de ello diríase que la amada le impulsa y no le atrae. No la describe. No la ve. No hay sentimentalismo alguno en sus

¹²⁷ La interpretación del cuerpo femenino como un mundo natural, un universo, es constante en la obra de Neruda:

En tu abrazo yo abrazo lo que existe/ la arena, el tiempo, el árbol de la lluvia. (tomo II, pág. 293).

O bien:

Amo el trozo de tierra que tú eres (tomo II, pág. 297).

O bien:

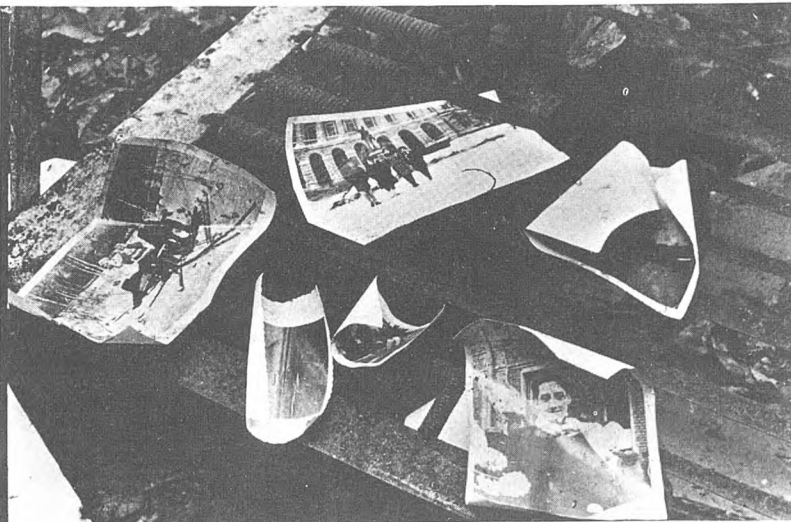
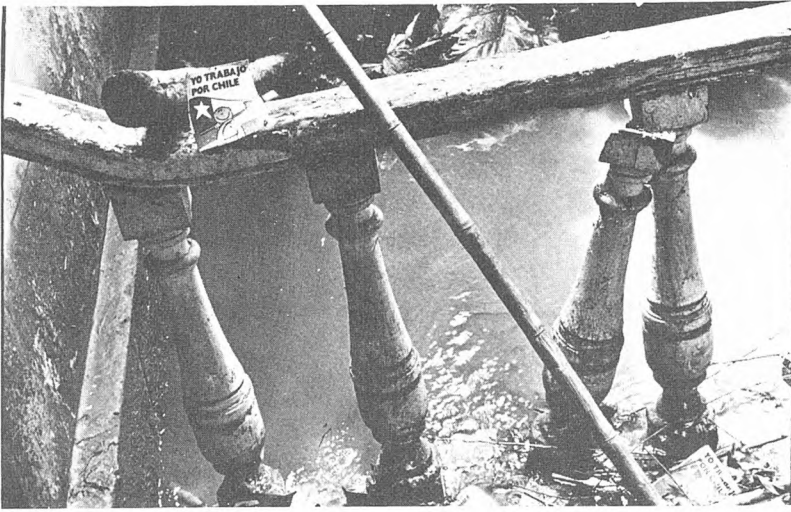
suben tus hombros como dos colinas/ tus pechos se pasean por mi pecho/ mi boca alcanza apenas a rodear la delgada/ línea de lunanueva que tiene tu cintura/ en el amor como agua de mar te has desatado/ mido apenas los ojos más extensos del cielo/ y me inclino a tu boca para besar la tierra. (tomo I, pág. 941).

palabras, ni pasión, ni la menor sensualidad. Hay algo más profundo. Todo está consumiéndose en la entrega. Desaparecen los anhelos y los deseos, desaparecen la tiniebla y la luz, desaparecen los amantes. Igual que en una tierra erosionada quedan al descubierto únicamente las raíces, en la noche va creciendo el amor que se ha quedado solo sobre el mundo como la noche cae sobre la tierra.

Así crece la vida

La «Oda a un reloj en la noche» es uno de los más bellos poemas de las *Odas elementales*. Está compuesto admirablemente y está vivo. Tiene profundidad y ligereza, trascendencia y cotidianidad. Crece como un despliegue y tiene un doble crecimiento de ramas aireadas y raíces que van abriéndose bajo la tierra. Así crece la vida y así crece la noche: son un despliegue unitario y total desde su origen. Crece el poema a oleadas, con embestidas sucesivas que van formando un mundo muy concreto, pero también muy misterioso. Lenta y humanamente caen las palabras en el verso de manera levitativa y movediza igual que se dibujan las sombras en el suelo. Su expresión se ilumina y al mismo tiempo se oscurece con una sencillez alucinada, una palabra circuncisa y una grandeza planetaria y extinta que se conjuntan, de modo impresionante, como el terror en la cara de un niño. Parece imposible que se haya conseguido dar al lector esta impresión pánica y misteriosa con una materia poética tan leve, un verso roto y una emoción tan desprendida de la memoria. Desde el punto de vista de su invención, este poema es un acierto; desde el punto de vista de su realización es un prodigio. Su lectura nos devuelve al origen, nos adentra en un mundo mítico y primordial donde el hombre no ha roto aún sus lazos con la naturaleza y participa en su despliegue. Su tono tiene ese vaho de adentro, ese calor húmedo y envolvente de los grandes momentos nerudianos. Sus palabras no vuelan, no simbolizan nada, están cayendo, simplemente, de modo ineludible, como si obedecieran a la ley de la gravedad. No tienen brillantez. La ley que las enlaza no es la asunción, sino la caída, y en ella cumplen su función. Van encendiéndose en el descenso hasta llegar al centro de la tierra, al centro del poema, convirtiéndose en lava. Esta es su leve combustión, su primavera interna. La «Oda a un reloj en la noche» es un poema afortunado. No encuentro en él la menor distonía entre el fondo y la forma. Puede servir de ejemplo para mostrarnos el movimiento asociativo de este libro. Neruda, que ha descubierto la poética de la elementalidad, va a mantenerse fiel a ella durante varios años. De hecho, a las *Odas elementales* se deberían incorporar otros dos libros. *Navegaciones y regresos* (1959) y *Plenos poderes* (1962), que mantienen la misma tónica estilística y configuran un mundo semejante. Finalmente, y aun sabiendo que resumir es traicionar, añadiremos que, a nuestro juicio, los presupuestos que caracterizan esta nueva poética son los siguientes: amar es integrarse de nuevo a la naturaleza, el mundo natural es la casa del hombre; el mundo ya está escrito¹²⁸ y al poeta sólo le corresponde inventarlo; y, finalmente, la palabra poética es inmémora: su testimonio debe tener la misma elementalidad del mundo natural.

¹²⁸ Al decir que está escrito nos referimos, por supuesto, al sentido presencial de la obra de Neruda. Da testimonio de lo que ve. Nunca pretende idealizarlo. Es cierto que en sus poemas políticos se suele colocar en una posición adversativa, pero esta disyunción quizá no es tan profunda como suelen creer, o como suelen decir, sus camaradas.



Imágenes de la destrucción

A lo hecho, pecho. A partir de las *Odas elementales* vuelve a cambiar su voz. Se hace más angustiosa y, desde luego, más sincera. Ya no intenta Neruda inventariar el mundo, más bien nos da la sensación de que pretende hacer testamento poético. Pero vayamos paso a paso para no equivocarnos demasiado. Unos más y otros menos todos tenemos nuestro margen de error inalienable y no debemos aumentarlo. Entre las tendencias críticas actuales más caprichosamente comprometidas y más inanes figura la de considerar, terne que terne, que los cambios de orientación poética son rectificaciones; es decir, que los cambios se rigen, como la civilización, por la ley del progreso indefinido. Esto es una babosada, pues la poesía no se atiene a la idea del progreso, sino al principio del eterno retorno. Creo que ningún poeta cambia de orientación para rectificar lo que ya hizo: suele cambiar, generalmente, para no repetirse y alumbrar nuevas zonas anímicas, o nuevas situaciones vitales, o nuevos modos de expresión. En poesía no hay progresos: sólo hay descubrimientos, y cada nuevo descubrimiento nos devuelve al origen. Comienza y no recapitula. Sigue la ley del Génesis. Así, pues, aun desde el punto de vista de la intención artística, que es personal y puede ser muy ambiciosa, hay que partir de tierra firme. Toda programación es parcelada. Lo verdadero es lo total, y por muy grande que sea un poeta, la revelación que nos haga del mundo y de sí mismo será siempre limitada y parcial. No hay que hacerse ilusiones en este sentido: siempre estaremos empezando. Téngase en cuenta que lo propio del hombre y del poeta es conseguir su complitud para poder sentirse realizados. Por consiguiente, nadie se puede superar, pues aun la mala poesía es insuperable. El pasado poético de un escritor no cuenta: sólo es preciso aprender a nacer. Buscar un mundo nuevo para darle expresión no invalida ni rectifica cuanto hemos hecho. Por el contrario, lo asume y lo completa al situarlo en estado naciente. Es indudable, al menos para nosotros, y por ahora, que Neruda, en este último ciclo, ya no pretende inventariar el mundo ni cambiarlo, pero no es menos cierto que tampoco pretende decir su palabra definitiva. Aunque sí su palabra testamentaria.

Quiere seguir ahondando en su silencio y empezar a decir lo que nunca había dicho. Esto parece al menos lo más cierto, y con arreglo a ello, *Extravagario* (1958), *Cien sonetos de amor* (1959), *Memorial de Isla Negra* (1963) y *Geografía infructuosa* (1972) son los libros más característicos y personales de estos últimos años. Representan el logro de una forma poética elemental, al mismo tiempo muy exigente y muy sencilla, que resume su palabra anterior. Tal vez alguien nos diga que resumir no es sintetizar, pero no importa. Son su expresión testamentaria y su legado irreversible. Los considero inapreciables para fijar la biografía del poeta¹²⁹ y establecer con propiedad sus rasgos personales. Pero además constituyen la revelación de su poética definitiva; si se quiere, la revelación de la poética de sus años de madurez. Me duele no comentarlos con generosidad, pues son sus libros más generosos, pero no puedo hacerlo. No tengo tiempo para ello. Se terminaron

¹²⁹ Es curioso que sus *Memorias póstumas* nos dan muy pocos datos biográficos y personales. Su expresión intimista es el verso y sólo en sus poemas tiende a la confesión.

las vacaciones; el romero y el brezo ya están en su segunda floración. Los días se acortan y los veraneantes se van marchando de Cercedilla a la deshilada. Ya no dispongo de mi tiempo, ni dispongo de mí. Mañana he de volver a la oficina. Pero además, y por si fuera poco, la extensión de este ensayo ya va siendo tan desmedida que me obliga a elegir entre dos males. ¡Qué le vamos a hacer! Será preciso terminarlo sin darle fin. Quizá no es lo peor. En fin de cuentas, prefiero terminarlo a suicidarlo.

Luis Rosales



Velorio del féretro de Neruda en «La Chascona» en Santiago de Chile



Homenaje a Vicente Aleixandre

Con ensayos de

Francisco Abad Nebot, Manuel Andújar, Antonio Carreño, Hortensia Campanella, Héctor Eduardo Cicocchini, Gustavo Correa, Carmen Conde, Guillermo Carnero, Jaime Ferrán, Gonzalo Garcival,	Ricardo Gullón, Blas Matamoro, Diego Martínez Torrón, Terence McMullan, José Olivio Jiménez, Jorge Rodríguez Padrón, Albert Rossich y Eduardo Tijeras
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

**y un homenaje poético a cargo de 25 autores
españoles e hispanoamericanos**

Un volumen: 722 páginas

Dos mil quinientas pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96



Homenaje a José Antonio Maravall

Textos de

Francisco Abad, Miguel
Batllori, Manuel Benavides
Lucas, Loreto Busquets, José
Manuel Cuenca Toribio, Luis
Díez del Corral, Antonio
Domínguez Ortiz, José María
Díez Borque, Joan Estruch
Tobella, Manuel Fernández
Álvarez, Francisco Gutiérrez
Carbajo, Félix Grande, Emilio

Garrigues, Ricardo Gullón,
María Carmen Iglesias, Otilia
López Fanego, Carmen López
Alonso, Blas Matamoro,
Soledad Ortega, Nicholas
Spadaccini, Eduardo Tijeras,
Francisco J. Sánchez, Julio
Valdeón Baruque, Francisco
Vega Díaz, Pierre Vilar y Ana
Vian Herrero

Con dos textos inéditos de José Antonio Maravall

Un volumen de 390 páginas

Mil quinientas pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción: teléfonos (91) 583 83 99 y 583 84 01



Homenaje a Rubén Darío

Con ensayos de

Ginés de Albareda, Andrés Amorós,
Miguel Arteche, Alberto Baeza Flores,
Mariano Baquero Goyanes,
Carmen Bravo-Villasante, Salvador
Bueno, Jorge Campos, José Luis Cano,
Carmen Conde, Juan Carlos Curutchet,
Jaime Delgado, Guillermo Díaz-Plaja,
Gerardo Diego, Keith Ellis, Miguel
Enguñados, Donald F. Fogelquist, José
García Nieto, Ramón de Garciasol,
Ildefonso Manuel Gil, Obdulia
Guerrero, Ricardo Gullón, Carlos
D. Hamilton, José Hierro, María
Francisca de Jáuregui, Enrique Macaya
Lahmann, Carlos Martínez-Barbeito,
Carlos Martínez Rivas, Marina Mayoral,
Antonio Oliver Belmás, Fernando
Quiñones, Francisco Sánchez-Castañer,
Luis Sánchez Granjel, Raúl Silva
Castro, Federico Sopena, Rafael Soto,
José María Souvirón y Eduardo
Zepeda-Henríquez

Un volumen: 647 páginas

Dos mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96

Cuadernos Hispanoamericanos

454~57

—Abril-Julio 1988—



Homenaje a César Vallejo

Con ensayos de

Margaret Abel Quintero, Pedro
Aullón de Haro, Francisco
Ávila, Mario Boero, Kenneth
Brown, André Coyné, Eduardo
Chirinos, Félix Gabriel Flores,
Anthony L. Geist, Gerardo
Mario Goloboff, Rubén
González, Francisco Gutiérrez
Carbajo, Stephen Hart,
Ricardo H. Herrera, Mercedes
Juliá, Santiago Kovadloff,
Fernando R. Lafuente, Luis

López Álvarez, Armando López
Castro, Francisco Martínez
García, Carlos Meneses, Luis
Monguió, Teobaldo A. Noriega,
Estuardo Núñez, José Ortega,
José M. Oviedo, Rocío Oviedo,
William Rowe, Manuel Ruano,
Amancio Sabugo Abril, Luis
Sainz de Medrano, Dasso
Saldívar, Julio Vélez, Carlos
Villanes, Paul G. Teodorescu y
Francisco Umbral

y un homenaje poético a cargo de 65 autores
españoles e hispanoamericanos

Dos volúmenes: 1.000 páginas

Tres mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96

Cuadernos Hispanoamericanos

421~423

— Julio-Septiembre 1985 —

Homenaje a Juan Rulfo

Con ensayos de

Jorge Enrique Adoum, Isabel de Armas, Arturo Azuela, María Luisa Bastos, Liliana Befumo Boschi, Rosemarie Bollinger, Julio Calviño Iglesias, Roberto Cantu, Manuel Durán, Eduardo Galeano, José Manuel García Rey, José Carlos González Boixo, Hugo Gutiérrez Vega, Amalia Iniesta, Elvira Dolores Maison, Miguel Manrique, Sabas Martín, Blas Matamoro,	Mario Muñoz, Juan Carlos Onetti, José Ortega, Luis Ortega Galindo, Miriana Polic, Juan Octavio Prenz, Juan Quintana, Manuel Quiroga Clérigo, Augusto Roa Bastos, Pilar Rodríguez Alonso, Julio Rodríguez Luis, Jorge Rodríguez Padrón, Gonzalo Rojas, William Rowe, Amancio Sabugo Abril, Francisco Javier Satué y Pablo Sorozábal Serrano
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Un volumen de 536 páginas

Dos mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID

Redacción: teléfonos (91) 583 83 99 y 583 84 01



Homenaje a Ernesto Sábato

Con ensayos de

Francisca Aguirre, Jorge Andrade, Salvador Bacarisse, Jozef Bella, Mario Boero, Rodolfo A. Borello, Ricardo Campa, Carlos Catania, Héctor Ciarlo, Raúl Chávarri, Angela B. Dellepiane, Teodosio Fernández, Marilyn Frankenthaler, Albert Fuss, Paul A. Georgescu, Félix

Grande, Arnoldo Líberman, Juan Antonio Masoliver, Blas Matamoro, Graciela Maturo, Mario Merlino, Enriqueta Morillas, Darie Novaceanu, Alba Omil, José Ortega, Francisco Pacurariu, Gemma Roberts, Horacio Salas, Luis Suñén, Paul Teodorescu y Angel M. Vázquez Bigi

Un volumen de 939 páginas

Dos mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción: teléfonos (91) 583 83 99 y 583 84 01

Cuadernos Hispanoamericanos

BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don
 con residencia en
 calle de, núm. se suscribe a la
 Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de
 a partir del número, cuyo importe de se compromete
 a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.
 de de 199.....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección:

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		<i>Pesetas</i>	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		<i>Correo ordinario</i>	<i>Correo aéreo</i>
		<i>§ USA</i>	<i>§ USA</i>
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África	Un año	65	100
	Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	5

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
 Instituto de Cooperación Iberoamericana
 Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
 28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

En el año 1974 y en la Editorial Noguer, de Barcelona, apareció, en dos gruesos volúmenes, una extensa antología de la poesía de Pablo Neruda (hasta entonces, la censura franquista no había autorizado la edición en España de las obras del poeta chileno). Quiso Neruda que fuese Luis Rosales quien decidiese el contenido de esa antología y escribiese el estudio que habría de prologarla. Años después, en 1978, el ensayo de Luis Rosales volvió a ser publicado, esta vez en forma de libro, en la Editora Nacional, de Madrid, y con el título *La poesía de Neruda*. Agotadas e inencontrables hoy ambas ediciones, *Cuadernos Hispanoamericanos* reedita, como obsequio a sus suscriptores, el excelente ensayo del poeta Luis Rosales sobre la poesía de Pablo Neruda.