



AMADO ALONSO

POESIA Y ESTILO DE PABLO NERUDA

*Pablo
Neruda*

EDITORIAL SUDAMERICANA

COLECCIÓN PIRAGUA

ENSAYOS

SERIES DE ESTA COLECCIÓN

NOVELA - CUENTOS



ENSAYOS - DIFUSIÓN CIENTÍFICA



BIOGRAFÍA - HISTORIA - ECONOMÍA



GEOGRAFÍA - VIAJES



ARTE - POESÍA - TEATRO - CLÁSICOS



POLICIALES - CIENCIA E IMAGINACIÓN



*El título y las características de esta Colección
han sido debidamente registrados.
Queda prohibida su reproducción.*

AMADO ALONSO



POESÍA Y ESTILO
DE
PABLO NERUDA

INTERPRETACIÓN DE
UNA POESÍA HERMÉTICA

EDITORIAL SUDAMERICANA
BUENOS AIRES

CUARTA EDICIÓN
SEGUNDA EN LA COLECCIÓN PIRAGUA
Publicada en marzo de 1968

IMPRESO EN LA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723. © 1968, Editorial Sudamericana Sociedad Anónima, calle Humberto I° 545, Buenos Aires.

PRESENTACIÓN

De tener que caracterizar en una cifra la poesía última de Pablo Neruda, lo haría con estos tres versos de su Oda con un lamento:

*o sueños que salen de mi corazón a borbotones,
polvorientos sueños que corren como jinetes negros,
sueños llenos de velocidades y desgracias.*

Es una poesía escapada tumultuosamente de su corazón, romántica por la exacerbación del sentimiento, expresionista por el modo eruptivo de salir, personalísima por la carrera desbocada de la fantasía y por la visión de apocalipsis perpetuo que la informa.

Los tiempos en que nos ha tocado vivir son tan desastrosos que más que nunca se justifica ahora, si no una poesía que se complace en su propio ejercicio, si no un arte por el arte como fuga de la vida en general, sí una poesía que, como fuga de la vida histórica que corre, se acoja a la serenidad de los valores eternos y se dignifique y nos dignifique con el hermoso equilibrio de la elaboración artística. ¡Oh musa de la tierna perfección, musa de Virgilio, de Garcilaso y de Racine, oh musa exacta de Paul Valéry y de Juan Ramón, en vuestros cantos hallamos consuelo y una invitación indirecta a la hombría mayor, la del varón justo de Horacio, impávido mientras se le desploma el mundo! Pero ¿por qué no también una poesía "toto orbe" diferente? ¿Por qué no una poesía que no tape el dolor, sino que se

cebe en él, que se hunda en lo radical, permanente e insoluble de nuestra congoja, dejándose de lo accidental histórico, huyendo de él hacia su centro, como en el vértigo? Y —atrevámonos a decirlo—, ¿por qué no también una poesía tan urgente que esculpa a toscos hachazos, en cuyo canto se reconozca aún el grito, donde la materia no esté del todo señoreada y reducida a forma intencional, una poesía, en fin, de impetuoso barranco de lluvias, no de regato de plata, impura, imperfecta y a tumbos con materiales no asimilados?

No pretendemos aquilatar como diamante las adherencias. Líbrenos Dios de aceptar como el mejor programa este modo de concebir la actividad poética: la poesía integral nada deja en bruto, en ella toda materia acogida —sentimientos, intuiciones, pensamientos, fraseo, hasta el cuerpo sonoro de las palabras— queda traspasada de su luz y configurada por su intención de sentido. Pero cuando un poeta que lo es, y grande, encuentra en este modo extraño de poetización la forma mejor de realizar su destino de artista, entonces no tenemos más remedio que aceptarlo y honrarlo, agradecidos por el enriquecimiento que con poesía tan personal nos proporciona.

Pero ¿qué necesidad verdadera hay de que la poesía sea de difícil comprensión? Ninguna, sin duda; pero sí de que lo sea ésta, que perdería rasgos esenciales de su constitución misma si se expresara de otro modo. En poesía, ser y expresarse son una misma cosa, y su calidad no se mide ni por lo fácil ni por lo difícil que sea de comprender. Los versos de Pablo Neruda, es muy verdad, resultan a veces casi enigmáticos, y muchos creen que una poesía que tanto esfuerzo de comprensión requiere del lector no merece la pena de esforzarse. A éstos, ciertamente, no les importa de verdad la poesía, y está bien que se ahorren el esfuerzo. Pero

otros —nunca tantos— que han oído y escuchado la voz desgarradora de esta poesía, que han entendido también largos lamentos con lagunas, no se pueden resignar ya —y es mi propio caso— a no asir la totalidad del sentido. Para ellos he escrito este libro.

DOS ADVERTENCIAS

PRIMERA. — En mi trabajo me he propuesto un doble fin: interpretar la índole de la poesía de Pablo Neruda y explicar las dificultades de comprensión, provocadas siempre por los especiales procedimientos expresivos. Poética y retórica. La poesía de Pablo Neruda, como la de todo poeta, es original e inimitable, pero en sus procedimientos de expresión, y también en el material simbólico, tiene antecedentes y parentela y cada vez le salen más secuaces. En mucho, los procedimientos expresivos que hemos ordenado y clasificado en el extenso capítulo VII son comunes a los poetas modernos que se llaman superrealistas o expresionistas o vanguardistas o futuristas, etc.; por lo cual, con poco más que añadir en cada lugar ejemplos de otros poetas, bien pudiéramos haber llegado a una *Introducción al "trobar clus" moderno*. Pues el "trobar clus" o poesía oscura de cada época tiene en todos sus cultivadores procedimientos parientes. Pero lo que hubiéramos ganado en extensión lo habríamos perdido en profundidad y en exactitud, ya que cada poeta, aparte los procedimientos que él inventa y practica dentro de la orientación común, da un sesgo especial a los generalizados, el sesgo peculiar que reclama la índole diferencial de su poesía. En el sesgo personal es donde hemos puesto el acento.

SEGUNDA. — Los libros de poemas de Pablo Neruda, anteriores a *Residencia en la Tierra*, son:

1921 *La canción de la fiesta*.

1923 *Crepusculario: Poemas (1919)*.

1923-1924 *El hondero entusiasta*.

1924 *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

1925 *Tentativa del hombre infinito*.

1926 *Anillos* (en colaboración con Tomás Lago).

Todas las primeras ediciones, en Santiago de Chile.

Como Pablo Neruda (legalmente Neftalí Ricardo Reyes) nació en 1904 (Temuco, Chile), todos estos versos fueron escritos antes de los veintidós años. Los compuestos después, los ha ido ordenando bajo el título de *Residencia en la Tierra*. En 1933 publicó en Santiago un primer tomo. En 1935 apareció la hermosa edición de Cruz y Raya, Madrid, en dos volúmenes, con declaración de las fechas de composición: I, 1925-1931; II, 1931-1935. La guerra civil sorprendió al poeta en Madrid, y en 1937 publicó en Chile un cuaderno de poemas de guerra con el título de *España en el corazón (1936-1937)*. En la anteportadilla hay esta advertencia: "Este *Himno a las glorias del pueblo en la guerra* forma parte del tercer volumen de *Residencia en la Tierra*."

A los veintiún años, Pablo Neruda ostenta una sazón poética casi increíble para su edad. Su conciencia artística se hace excepcionalmente lúcida y se carga de voluntad de estilo. Y así, con *Residencia en la Tierra* inicia una extraña modalidad poética, cuya característica interna es el ímpetu de la emoción y el decisivo enfrentamiento del hombre ante su existencia, y la externa, el hermetismo de las expresiones. El presente libro se aplica al estudio de esta poesía hermética y sólo atiende a la juvenil como un medio auxiliar.

Advertencia de esta segunda edición. * — Pablo Neruda ha publicado un tercer volumen de su *Resi-*

* NOTA DE LOS EDITORES: Desaparecido el autor, en esta tercera edición se respeta íntegramente el texto de la segunda.

dencia que titula *Tercera Residencia*, y que fecha 1935-1945 (Buenos Aires, Editorial Losada, 1947), en el cual incluye *España en el corazón*. Añado aquí un capítulo complementario con el estudio de este nuevo libro. En lo demás dejo mi texto tal cual estaba, con retoques mínimos y con algunas pocas adiciones en notas.

A. ALONSO
Universidad de Harvard

ANGUSTIA Y DESINTEGRACIÓN

DE LA MELANCOLÍA A LA ANGUSTIA

Al leer, en orden de producción, *Crepusculario* (1919), *El hondero entusiasta* (1923-1924), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) y *Residencia en la Tierra* (I, 1925-1931; II, 1931-1935), descubrimos que la evolución poética de Pablo Neruda consiste en una progresiva condensación sentimental por ensimismamiento, un cada vez más obstinado anclaje en el sentimiento, en lo hondo de sí mismo, desentendiéndose cada vez más de las estructuras objetivas. El extremado ensimismamiento del poeta ha exigido un nuevo modo de relación entre el sentir y su expresión adecuada, y la técnica de representación ha ido extremando los procedimientos oscuros. Concordemente con la progresión del ensimismamiento, de la condensación sentimental y de la oscuridad de la técnica, el sentimiento poético de Pablo Neruda sufre una agravación progresiva en su misma índole, desde la melancolía hasta la angustia.

Antes de *Residencia en la Tierra* hay en toda la poesía de Neruda una bella tristeza que se complace en sí misma. Esta melancolía habla mucho del dolor infinito, pero sólo en *Residencia* se nos pondrá delante, y sin nombrarlo, el dolor realmente infinito.

En la poesía juvenil, es una melancolía que se viste de nostalgia: la tristeza del bien perdido, que se remansa en el recuerdo. Allí las aguas del sentimiento cabecean con embestidas amenazadoras de angustia, pero todavía se resuelven en melancolía, un modo de felicidad, en resumidas cuentas, porque el sufrimiento se contempla a sí mismo envuelto en belleza y hecho canción:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

(*Veinte poemas. Poema XX.*)

Dice en *Veinte poemas*. La melancolía del perpetuo adiós a las cosas que se han ido es todavía un modo de retenerlas, es el pago en tristeza en gracia del cual revivimos en nuestra alma momentos de felicidad ya idos. En la obra poética de Neruda, encontramos primero temas biográficos de melancolía que atraviesan el alma como nubes; luego ya no es un modo de estar el alma, es su modo de ser: la bruma ha llenado todo el ámbito y ya hasta la luz solar del amor actual alumbra ensordinada con halos de melancolía; la alegría lleva en sí la tristeza:

Mientras el viento triste galopa matando mariposas
yo te amo, y mi alegría muerde tu boca de ciruela.

(*Poema XIV.*)

Como todas las cosas están llenas de mi alma,
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

(*Poema XV.*)

Es un sentimiento que a veces pierde su blandura,
abandono y resignación, agrietados por relámpagos
de angustia (*Poema XI*):

Quejumbrosa tempestad, remolino de furia,
cruza encima de mi corazón, sin detenerte.

En *Residencia en la Tierra* el remolino de furia va no pasará sin detenerse, porque está identificado con su corazón. Todavía en los *Veinte poemas de amor* intenta refugiarse en la melancolía huyendo de la angustia (*Poema XI*):

Ay, seguir el camino que se aleja de todo,
donde no esté atajando la angustia, la muerte, el invierno,
con sus ojos abiertos entre el rocío.

En *Residencia en la Tierra* ya no encuentra dónde refugiarse de la angustia, porque la angustia lo llena todo. En el pozo del corazón los dolores caídos van amargando las aguas, pero

Aún floreciste en cantos, aún rompiste en corrientes,
oh sentina de escombros, pozo abierto y amargo.

(Una canción desesperada.)

En *Residencia* los cantos se habrán hecho roncós lamentos y las aguas espesas estarán desbordadas y estancadas. En la poesía primera de Neruda, cuando apunta la angustia aquí o allá, es todavía episódica, por algo ocurrido, una angustia aguda y ocasional que se va aflojando:

el viento de la angustia aún las suele arrastrar,

dice Neruda de sus palabras (*Poema V*), con un *aún* que delata el decrecimiento y el origen episódico.

Para mejor ver en qué sentido ha cambiado el clima sentimental de nuestro poeta, comparemos cómo se representa en imágenes un mismo material objetivo en las dos épocas. Sea el sonido del viento entubado. Dice en el *Poema XVII*:

Hora de la nostalgia, hora de la alegría, hora de la soledad,
hora mía entre todas!

Bocina en que el viento pasa cantando.

Tanta pasión de llanto anudada a mi cuerpo.

La pasión de llanto es un modo de buscar la felicidad en la perfección y belleza del dolor o, si se quiere, en la trasposición del sufrimiento a un plano de perfección estética. El sufrimiento tiene su encanto. Soledad, nostalgia y alegría, juntas en esta hora única y convertidas en estela de belleza, como el cantar del viento que pasa por una bocina. La voz del viento es un triste y hermoso cantar. Veamos ahora en la *Barcarola de Residencia en la Tierra*:

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 sílabas de sangre,
erectrican sus incesantes aguas 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.

También aquí van asociados el viento y el llanto, pero ahora en dolorosa equivalencia. Ya no domina el designio de embellecer los símbolos de manera que los elementos significantes formen un material placentero. Ahora utiliza el feísmo: el viento ya no pasa por una bocina, sino por un tubo. Y ya no pasa cantando, sino llamando con llanto: ya no es seguro que lo que pasa sea ese movimiento sin sujeto que llamamos viento: quizá sea un llanto, también sin sujeto carnal; ya no es un sonar remontado en canción y en secreta alegría de vivir: ahora es un llamar despeñado, como el sonar de un desangrarse vaciándose espantosamente. Allí, la nostalgia y la melancolía, con su ancla en los recuerdos y su tristeza de ausencia (un modo de en-

contrarse uno en lo perdido y de apetercerlo en busca de sí mismo, un modo de amar y de poseer): aquí, la soledad, el ansia en la desesperación, la angustiosa congoja del naufragio total. Si antes su sentimiento manaba con la doliente canción de la melancolía, ya atragantado con anunciadores sobresaltos, ahora suena

como un agua feroz mordiéndose y sonando.

EL DESHIELO DEL MUNDO

Ahora bien, lo que sobrecoge en esta poesía es la certidumbre de que su atroz sentimiento no es una postura adoptada como buena para la construcción de hermosas poesías, sino que es íntegramente valedero, porque responde a una peculiarísima visión, nítida y desolada, del mundo y la vida. Los ojos del poeta, incesantemente abiertos, como si carecieran del descanso de los párpados ("Como un párpado atrozmente levantado a la fuerza"), ven la lenta descomposición de todo lo existente en la rapidez de un gesto instantáneo, como las máquinas cinematográficas que nos exhiben en pocos segundos el lento desarrollo de las plantas. Ven en una luz fría de relámpago paralizado el incesante trabajo de zapa de la muerte, el suicida esfuerzo de todas las cosas por perder su identidad, el derrumbe de lo erguido, el desvencijamiento de las formas; la ceniza del fuego. La anarquía vital y mortal, con su secreto y terrible gobierno. El deshielo del mundo. La angustia de ver a lo vivo muriéndose incesantemente: los hombres y sus afanes, las estrellas, las olas, las plantas en su movimiento orgánico, las nubes en su volteo, el amor, las máquinas, el desgaste de los inmuebles, y la corrosión de lo químico, el desmigamiento de lo físico, todo,

todo lo que se mueve como expresión de vida, es ya un estar muriendo:

Nadie circule! Nadie abra los brazos
dentro del agua ciega!
Oh movimiento, oh nombre malherido,
oh cucharada de viento confuso
y color azotado! oh herida en donde caen
hasta morir las guitarras azules!

(La calle destruida.)

Lo vivo es vivo por su comeción de vivir, de moverse huyendo de la muerte: pero cada movimiento de lo vivo es un paso de muerte, no sólo un paso hacia la muerte cierta con el tiempo, sino ya un acto de muerte, un morir, una presa que la muerte hace y que ya no suelta, pues cada movimiento (¡oh nombre malherido!), cada acto de vida engendra un cambio en el ser vivo matando en él algo que había y, por lo tanto, matando en él su identidad.¹ (¡Oh movimiento, oh nombre malherido!... ¡oh herida en donde caen hasta morir las guitarras azules!) Pablo Neruda ve cada cosa del mundo en una disgregación incontenible. Ya su primera poesía está asaltada de esta hermosa visión. En Crepusculario habla

De los que van hacia la muerte
como la sangre por las venas.

En el XX de los Veinte poemas de amor, en medio

Para la parentela de Neruda en esta visión, ver nuestras notas en las págs. 317 y 327. Añado ahora este pasaje de QUEVEDO, Marco Bruto (Obras completas, ed. A. Marin, Prosa, pág. 589), que aunque en tono satírico desarrolla la misma intuición de cambio-muerte: "Es la novedad tan mal contenta de sí, que cuando se desagrade de lo que ha sido, se causa de lo que es. Y para mantenerse en novedad, ha de continuarse en dejar de serlo, y el novelero tiene por vida muertes y fallecimientos perpetuos. Y es fuerza, u que deje de ser novelero, u que siempre tenga por ocupación el dejar de ser."

de la nostalgia de un amor perdido, se le escapa esta queja radical:

Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Abrimos el tomo I de *Residencia en la Tierra*, y desde la página inicial ya tiene que expresarnos insistentemente su visión hablándonos de cenizas, de lo informe, de campanadas oídas en cruz, del sonido que se va haciendo polvo "en el mismo molino de las formas demasiado lejos", del perfume de las ciruelas caídas a tierra y que se pudren en el tiempo. Y en los sucesivos poemas nos va hablando, obsesionado,

...De miradas polvorientas caídas al suelo
...De podridas maderas y hierros averiados
...[allí] están golpeando las olas, destruyéndose de muerte...
...Olas del mar, derrumbes,
 arrolladas corrientes de animales deshechos...
...estoy solo entre materias desvencijadas...
...caballeros deshechos por las lentas medusas...
...el día se cae con las plumas deshechas...
...triste voz podrida por el tiempo...
...ola de olores muriendo... envueltos en otoño...
...Paredes mordidas por los días de invierno...
...El aire muere rostros
 y se caen sus plumas de amaranto.

No hay página de *Residencia en la Tierra* donde falte esta terrible visión de lo que se deshace. Es lo invenciblemente intuido por el poeta, visto, contemplado. No es sabérselo, comprenderlo con la razón: es sentirlo, vivirlo, sufrirlo con las raíces de la sangre. Los ojos de Pablo Neruda son los únicos en el mundo constituidos para percibir con tanta concreción la invisible e incesante labor de auto-desintegración a que se entregan todos los seres vivos y todas las cosas inertes, por debajo y por dentro de su movimiento o de su quietud. Son los únicos condenados a ver el drama

verso espléndido donde se encierra la imagen definitiva de esta dolorosa visión de la realidad. Todos sus versos están llenos de imágenes de deformación, desposesión y destrucción, con gran frecuencia de estructura onírica, imágenes en las que unos objetos se deforman y desintegran con procesos sólo existentes en otros, y donde los objetos y sus representaciones parecen empujarse, penetrarse, comprimirse y deformarse con caótico influjo recíproco, como en los sueños, en los que no rige el principio de contradicción: *conversaciones gastadas, sustancia estrellada, espanto derretido, olas desvencijadas², escamas de acero despedido, locomotoras de jabón moribundo, elefantes derrumbados, habitaciones extinguidas, humo convertido en vinagre, el día se cae con las plumas deshechas, cielo deshojado, pianos derretidos, triste voz podrida por el tiempo, sala decaída, pálidas espadas muertas, olores muriendo, espadas de salmuera, cáscaras de cadáveres, bocas derramadas, tristes vegetales fallecidos, días disueltos, flores calcinadas, exterminadas fotografías, estrellas de cristal desquiciado...* Es la visión alucinada de la destrucción, de la desintegración y de la forma perdida, la visión omnilateral que se expresa como en amontonado relampagueo recorriendo sobre cada cosa que se deforma y desintegra otras deformaciones y desintegraciones. Esta aparente extravagancia de las olas desvencijadas, de

² O bien, "olas del mar, derrumbes". Sin embargo, en *El fantasma del buque de carga*, como influjo localizado de Byron, las aguas marítimas son la única sustancia que escapa a la acción corrosiva del tiempo: "solamente las aguas rechazan su influencia". "Sin gastarse las aguas, sin costumbre ni tiempo..." y Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, CLXXXII (en la larga invocación que comienza "Roll on, thou deep and dark blue Ocean - roll"):

Time writes no wrinkles on thine azure brow
Such as creation's dawn beheld, thou rollest now.

las habitaciones extinguidas, del cielo deshojado, de la voz podrida por el tiempo, es expresión de una visión de la realidad concretamente intuita y de su sentimiento correspondiente. Rey Midas al revés, a Pablo Neruda cada cosa que toca se le descascarilla, se le deshace en polvo, porque la toca en su incesante raíz de destrucción. *Cenizas y polvo, polvoriento y ceniciento* son palabras de insistencia en esta poesía: "y respiro en el aire *la ceniza y lo destruido*". Hay *miradas polvorientas, corazones polvorientos, sueños polvorientos, sombras polvarientas, hay polvo podrido y muros y copas de ceniza,*

Polvo de dulce pulpa consumida,
ceniza llena de apagadas almas

y a cada paso *ceniza y ceniza, y cenicientos caballos, cenicientos ríos, cenicientos destinos, cenicientos danzarines,*

en un país de goma cenicienta y ceniza.

Nuestro poeta presencia la labor del incesante molino donde se muelen las formas y las entidades, y su vocabulario está lleno de palabras que indican estados de pérdida, desposesión o descomposición: lo *descañecido, destenido, carecomido, consumido, podrido, gastado, deshecho, destrozado, trizado, decaído, desquiciado, caído, derrumbado, viejo, corroido, corrompido, envenenado, derretido, degradado, muerto*. Y tantas cosas rotas: *seres rotos, barco roto, agua rota, rosas rotas, alcuza rotas, río roto, vidrio roto, pasos rotos, candelabro roto, labios rotos, pescados rotos, abanico roto, cosas rotas, armadura rota, rincón roto, objeciones rotas, y luego los pelidanos quebrados y flechas quebrantadas y trajes mordidos y paredes mordidas, y copa trizada, y pies cortados, y lo desplomado, lo derribado, lo derramado, lo derrumbado*. La insistente imagen de la tarea desintegradora y autodestructora de las sales es de las

más características: las *espadas de salmuera*, "el tacto de los muertos entre *sales perdido*", y *la sal que se triza, la sal golpea, la sal arruinada, sal destituida, sal consumida*, y *la multitud de sal*, "y hay en la boca el sabor, *la sal del dormido*", *su góta de sal trémula, secas sales aéreas, su salitre seguro, sal desamparada, sales quebradizas*, y los *ácidos* y los *golpes de azufre*, y los *azufres caídos*.

VISIÓN DESINTEGRADA Y REALIDAD DESINTEGRADA

Nuestra época, en sus más altos círculos de cultura, tiene un ahinco de desintegración. La ciencia ha hecho progresos fabulosos gracias a la limitación de los temas y a la angostura de la mirada. Hasta la filosofía, ese saber de la totalidad, quiere hacerse ciencia con los procedimientos de la fenomenología, quiere dejar de ser una concepción entrañable de la vida y del mundo desarrollada en pensamiento, para tratar su repertorio de asuntos como temas académicos, parcelándolos y colocándolos aislados bajo la lente de sus inquisiciones, y reduciendo así el filosofar a un deporte del intelecto. Desintegración del filósofo y desintegración de lo filosofado. La pintura impresionista, al reproducir masas y colores, sólo las sensaciones cromáticas del mundo, las que vienen de la superficie de las cosas, desentendiéndose de las cosas mismas y evitando que su representación nos provoque sensaciones táctiles de objetos reales, desintegra. Y desintegra cuando, tan sugestiva y artísticamente, reduce la representación de un rostro a tres rasgos impresionantemente expresivos. Y la pintura cubista que nos da el esquema geométrico de las cosas escamoteando las cosas mismas, desintegra. Y desintegra también el expresionismo con sus *membra disjecta*, y el nuevo realismo o postexpresionismo al enfatizar las sensaciones

táctiles y espaciales, de modo que no se contenta con representar el espacio en profundidad, sino que va lo proyecta hacia afuera, y hay cabezas que se asoman entre los listones del marco como por una ventana, y hay miembros agrandados obsesamente. ojos donde se acumula todo el espíritu, enormes manos cuadradas y duras como bloques de piedra. Cuando James Joyce yuxtapone los más nimios sucesos internos y externos de un día, pero con la terrible indiferencia de una máquina registradora, evitando una selección e hilvanamiento valorativos o por lo menos lógicos, desintegra. Y Marcel Proust, deteniendo su ojo analizador sobre los más fugitivos momentos de la vida psíquica, achicando el campo visual para escrutar mejor, desintegra. Y desintegra Ramón Gómez de la Serna para quien el mundo es un inacabable baúl de cosas heterogéneas de las que, una a una, va extrayendo su ingeniosidad como un devorador de caracoles.

Este modo de desintegración es un rasgo fisonómico de nuestra época. Un cajón de sastre, una acumulación de objetos aislados y desintegrados de su todo, como símbolo de un estado sentimental; por ejemplo, del estado crepuscular, o del miedo, o del ansia erótica

También en la poesía de Pablo Neruda existe tal modo de desintegración, y éste es uno de los trazos más significativos con que se inscribe en el cuadro de nuestro tiempo. En sus poemas hay manos y pies cortados, trenzas, pelos, uñas, máquinas y partes de máquinas, utensilios sueltos, despojos, tantas y tantas cosas arrancadas de su sitio y navegando a tumbos por este tumultuoso río de versos.

Este es un desintegrar por despedazamiento y violencia que se hace la realidad. Con ello se contempla desintegradamente lo real. Pablo Neruda además, contempla la desintegración de lo real. La desintegración

en el arte de nuestra época consiste sobre todo en un tratamiento de la realidad; en Pablo Neruda, es un modo de ser la realidad. En muchos modernos es una parcelación; en Pablo Neruda, un proceso de la totalidad. La vida de todo lo vivo es un estarse muriendo, la existencia de lo consistente es un estarse deshaciendo. Ni la experiencia psíquica escapa a este destino:

Como un naufragio hacia adentro nos morimos,
como ahogarnos en el corazón,
como irnos cayendo desde la piel al alma.

(Sólo la muerte.)

Así es como ve Pablo Neruda el existir; no un episodio de la existencia, sino el existir mismo. Sus ojos contemplan con inequívoca concreción la ruina incesante de todo lo que es,

y lo que se desploma de las hojas:
la oscuridad de un día transcurrido,
de un día alimentado con nuestra triste sangre.

(No hay olvido, Sonata.)

He aquí la espolita de la angustia de Pablo Neruda. ¡Si consistiera solamente esta desintegración en un modo heraclíteo de conocimiento de la realidad! ¡Si fuera tan sólo la oscuridad de un día transcurrido! Pero es sobre todo un modo de afectarse por la realidad, es que ese día ya ido ha sido alimentado con nuestra triste sangre. Un día muerto no es menos que la muerte de lo que nosotros hemos vivido y sido en ese día. El morir de las cosas se identifica con nuestro morir. Y el poeta se angustia.

LAS DOS ÉPOCAS DE *Residencia en la Tierra*

Es de mucha importancia para llegar a comprender este grave modo de poesía, y para conocer

su evolución hacia el logro de sí misma, comparar esta concepción de la realidad y el sentimiento básico correspondiente en las dos épocas en que se dividen los dos tomos de *Residencia en la Tierra*. El tomo I contiene poesías de 1925 a 1931; el II de 1931 a 1935.

En la primera época todavía hay un buen número de poemas de tema amoroso, donde la visión del mundo no es de desintegración ni la disposición psíquica es propiamente de angustia, y si hay desintegración, ésta es el escenario, el aire y el campo por entre cuyos lentos escombros renace a cada instante el espíritu indestructible. Si contempla Neruda el sonido

Confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,

o bien

y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo...

esto es para preguntarse en seguida (Galope
muerto):

Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas
que hay entre la noche y el tiempo, como una baráncas
[húmeda?

En muchos poemas, el oscuro instinto amoroso es todavía el espinazo que mantiene desde dentro a un mundo que se quiere deshacer. Como lo central de esta poesía no es aún la visión de desintegración radical, tampoco es la angustia el sentimiento presentado. Hay, sí, melancolía sombría rayada de negros relámpagos amenazadores que se acumulan especialmente en algunos poemas, como Diurno doliente o Monzón de Mayo: va acidez, si todavía no acritud; la amargura se presagia, pero ni la acritud ni la amargura se concretan en an-

gustia y congoja, porque el instinto amoroso es un ímpetu hacia arriba y perpetuamente salvador: El poeta puede dejarse asaltar de imágenes que le hacen ver a la mujer hecha

de miradas polvorientas caídas al suelo
o de hojas sin sonido y sepultándose.

Puede hacerlo sin daño definitivo, porque junto y sobre eso hay

En lo alto de las manos el deslumbrar de mariposas,
el arrascar de mariposas cuya luz no tiene término.

(*Alianza, Sonata.*)

Es el instinto amoroso, sin duda, este deslumbrar de mariposas gracias al cual el alma del poeta escapa de ser devorada por visiones de destrucción:

detrás de la pelea de los días blancos de espacio
y fríos de muertes lentas y estímulos marchitos,
siento arder tu regazo y transitar tus besos
haciendo golondrinas frescas en mi sueño.*

El instinto amoroso, sin duda, y también el gozo de poetizar, el galope de la fantasía y las cosechas de la inspiración: cuando logra vencer al ángel del sueño, y a "su multitud de sal, su ejército entreabierto", "sus piezas corroídas por el aire",

Mi pardo corcel de sombra se agiganta,
y sobre envejecidos tihures, sobre lenocinios de escaleras

[gastadas,
sobre lechos de niñas desnudas, entre jugadores de foot-ball,
del viento ceñidos pasamos:

y entonces caen a nuestra boca esos frutos blandos del cielo,
los pájaros, las campanas conventuales, los cometas...

(*Colección ueturna.*)

El instinto amoroso y el poetizar son dos formas de manifestarse el ansia de perpetuidad entre lo

* Significativamente, este poema se titula *Alianza*.

caduco. El poeta anda buscando un presagio puro, un beso definitivo, "suave y seguro sobre las aguas eternamente turbadas", anda buscando un ángel de sueños para seguridad perpetua

de tal manera que el camino entre las estrellas de la muerte sea un violento vuelo comenzado desde hace muchos días
[y meses y siglos...]

Ay, que lo que yo soy siga existiendo y cesando de existir, y que mi obediencia se ordene con tales condiciones de hierro que el temblor de las muertes y de los nacimientos no
[conmueva
el profundo sitio que quiero reservar para mí eternamente.

(Signífica sombras.)

La desintegración radical y la angustia se van espesando a medida que este anhelo de perpetuidad siente flaquear y ceder todos sus agarraderos, sin ceder él, en cambio, en su tenacidad:

Un tiempo total como un océano,
una herida confusa como un nuevo ser,
abarcán la tenaz raíz de mi alma
mordiendo el centro de mi seguridad.

Qué espeso latido se cimbra en mi corazón
como una ola hecha de todas las olas,
y mi desesperada cabeza se levanta
en un esfuerzo de salto y de muerte.

Hay algo enemigo temblando en mi certidumbre,
creciendo en el mismo origen de las lágrimas,
como una planta desgarradora y dura
hecha de encadenadas hojas amargas.

(Tranía.)

Anhelo sin fe. Anhelo de perpetuidad y de construcción, de eternidad y de poesía; sin fe en los valores del mundo y de la vida, que no sean ese mismo anhelo. Estaría bien quizá decir paradójicamente: ardiente fe, pero en disponibilidad. Ésta es la demoníaca tragedia de un poeta. Toda la poesía

de Pablo Neruda se reduce a esta cifra. Sólo que en sus obras juveniles se entrega tan gustosamente al ímpetu de anhelo —cristalizado preferentemente en el impulso erótico—, que su desatendida ausencia de fe sólo se manifiesta turbiamente en una densa melancolía, operando sentimentalmente desde la subconsciencia. En *Residencia en la Tierra*, la ausencia de fe sale al primer plano de la conciencia, y la visión de naufragio universal, de la muerte de todo movimiento, de la desintegración de todo ser, ya no es tan sólo la atmósfera venenosa en donde suceden los sueños poéticos de Neruda, sino que forma parte de lo que ocurre. Lo que ocurre en esta angustiada poesía es la lucha impercedera entre el anhelo y la destrucción. Y la destrucción se instala en el anhelo mismo, en lo indestructible, que muere y renace como un latido:

Un esfuerzo que salta, una flecha de trigo
tengo, y un arco en mi pecho manifiestamente espera,
y un latido delgado, de agua y tenacidad,
como algo que se quiebra perpetuamente,
atraviesa hasta el fondo mis separaciones,
apaga mi poder y propaga mi cielo.

(*Diurno doliente.*)

AUTOEXÉGESIS

En cada tomo de *Residencia en la Tierra* hay un poema en que Pablo Neruda habla de su propio arte. El del primero se titula explícitamente *Arte Poética*:

Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas...
...ay, para cada agua invisible que hebo soñolientamente,
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas...

Hav en este poema unos bastidores de sombra y espacio, de sueños funestos, frente pálida y marchita, campana ronca, espejo viejo, olor de casa sola; y en este escenario, la sed de agua invisible. El anhelo, que lleva en sí esperanza y promesa de logro: goce de amar y goce de poetizar:

...de pronto el viento que azota mi pecho...

...las noches...

me piden lo profético que hay en mí, con melancolía, y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

La angustia le asalta, pero es una angustia indirecta, como si se sintiera temeroso de ladrones o fantasmas. Su poesía es el viento repentino que le azota el pecho y le pide lo profético que hay en él. El acento se pone en esta afirmación y exaltación de sí mismo y de su chispa sagrada. Por eso la atmósfera es de melancolía, no de congoja, en ese golpe de objetos que llaman sin respuesta.

Así habla Neruda de su arte en el tomo I. Y en el II, donde su personalidad poética se ostenta madurada y sus tendencias se precisan, hay otro poema, *No hay olvido (Sonata)*, que es también autoexégesis y que dice así:

Si me preguntáis en dónde he estado
debo decir "Sucede".

Debo de hablar del suelo que oscurecen las piedras,

del río que durando se destruye:

no sé sino las cosas que los pájaros pierden,

el mar dejado atrás, o mi hermana llorando.

Por qué tantas regiones, por qué un día

se junta con un día? Por qué una negra noche

se acumula en la boca? Por qué muertos?

Si me preguntáis de dónde vengo, tengo que conversar con
con utensilios demasiado amargos. [cosas rotas,

con grandes bestias a menudo podridas

y con mi acorujado corazón.

No son recuerdos los que se han cruzado

ni es la paloma amarillenta que duerme en el olvido,
sino caras con lágrimas,
dedos en la garganta,
y lo que se desploma de las hojas:
la oscuridad de un día transcurrido,
de un día alimentado con nuestra triste sangre.

He aquí violetas, golondrinas,
todo cuanto nos gusta y aparece
en las dulces tarjetas de larga cola
por donde se pasean el tiempo y la dulzura.
Pero no penetremos más allá de esos dientes,
no mordamos las cáscaras que el silencio acumula,
porque no sé qué contestar:
hay tantos muertos,
y tantos malecones que el sol rojo partía,
y tantas cabezas que golpean los buques,
y tantas manos que han encerrado besos,
y tantas cosas que quiero olvidar.

De atmósfera, la desintegración y su dolor se han convertido en tema central: tiene que hablar del río que durando se destruye, de lo perdido, de lo abandonado, del llanto, de cosas rotas, de bestias podridas, de lo que se desploma de las hojas: tiene que hablar de todas esas muertes, y, sobre todo, de su acongojado corazón. Amargo y acre es ya el sabor de boca, dolor que ya no se resuelve en melancolía con complacencia estética, sino en angustia; caras con lágrimas y dedos en la garganta. Angustia de contemplar concretísimamente la perpetua desintegración de todo ser, del propio ser, éste es ahora el tema medular de la poesía de Pablo Neruda. Si su anhelo de vida le impulsa hacia valores apetecidos: "violetas, golondrinas, todo cuanto nos gusta", no se atreve a llegar hasta su raíz, porque sus ojos poéticos sólo ven la muerte, el morirse y la muerte acumulada, despojos y testimonios de muerte, el morirse rodeado del haber muerto:

hay tantos muertos,
y tantos malecones que el sol rojo partía,
y tantas cabezas que golpean los buques,
y tantas manos que han encerrado besos,
y tantas cosas que quiero olvidar.

ANGUSTIA, ANHELO EN LA DESTRUCCIÓN

Ya en la madurez, unas poesías destacan el sentimiento de angustia y de ansia, como esa maravillosa *Barcarola*, donde la angustia se yergue como una víbora sobre su cola, otras insisten en el espectáculo de desintegración universal, como *La calle destruida*, *Oda con un lamento*, *Melancolía en las familias*; pero en el fondo de todas está el mismo encuentro del anhelo en la destrucción. El sentimiento se hace angustioso porque en medio de la general desintegración no hay abandono sino ansia y lucha: *agonía*. El poema donde se enfrentan con consciente insistencia el anhelo y la destrucción, el espíritu y la muerte, es *Alberto Rojas Jiménez viene volando*:

Sobre tu cementerio sin paredes
donde los marineros se extravían,
mientras la lluvia de tu muerte cae,
vienes volando.

Mientras la lluvia de tus dedos cae,
mientras la lluvia de tus huesos cae,
mientras tu médula y tu risa caen,
vienes volando.

La desintegración poetizada es una peculiar visión del mundo, y la angustia que la acompaña tiene carácter metafísico. Pero la relación que guardan no es de causa a efecto, por el camino de la razón. Si Pablo Neruda ve como el incesante morir lo que Heráclito vio como el incesante cambiar de todas las cosas, es porque la desintegración de cada ser

expresa la contextura emocional del contacto del poeta con el mundo y la vida. El poeta se angustia por el sentido de su vivir. Es la falta de ese necesario sentido lo que le hace ver la vida como un naufragio hacia adentro. Y el náufrago manotea, procurando hallar un asidero fuera de sí. Pero el único sentido que entregan las cosas es el no tener sentido: el misterio de no tener sentido, de dejar al hombre sufriente totalmente desamparado en su angustia, sin prestarle el agarradero de un sentido. En su naufragio metafísico, el poeta se agarra de cada cosa, pero cada cosa se hunde con él, porque no le da el sentido necesario para su vida. Es esa falta de sentido para sí mismo lo que se traduce en la visión desintegradora. Su ansia insatisfecha de sentido es el mar de aguas amargas y espesas donde se cumple el propio naufragio. Aguas que salen de la intimidad del poeta, y crecen y se desbordán queriendo juntarse con las cosas del mundo: y el mundo se inunda perdiendo su forma, y las cosas son arrastradas en informe bamboleo y mezcla.

RELACIÓN ENTRE SENTIMIENTO E INTUICIÓN

El poeta sufre un apocalipsis sin Dios. Un apocalipsis perpetuo que está en la raíz de la vida, pues toda vida es movimiento, y todo movimiento es cambio, y todo cambio es pérdida de la entidad cambiada. ¡Si lo presidiera siquiera un Dios terrible y justiciero, cuando no un Dios compasivo! Pero es un morirse hacia adentro, naufragando en el corazón y cayendo desde la piel al alma. La muerte a solas con el morirse, sin la esperanza y el temor de otra vida, sin la visión tampoco de la muerte como un descanso de la vida, o como una aliviadora anulación de la vida, antes bien aquí es donde de modo tan paradójico se afirma la vida, como

indomable rebeldía y angustia de morir. Ni rastro de religiones positivas, ni rastro tampoco de una fuerza divina de mero sentido metafísico. Únicamente el título, *Residencia en la Tierra*, parecería aludir a creencias de las religiones orientales; pero si es así —Pablo Neruda ha vivido unos años en Oriente— en los poemas no interviene esta concepción ni como secretamente viva ni declarada en ninguna parte.

Por eso, la angustia de esta poesía, como que encuentra cerradas todas las salidas, se encrespa mordiéndose a sí misma

como una agua feroz mordiéndose y sonando.

INTUICIÓN Y SENTIMIENTO

En la raíz de toda creación poética hay dos cosas que son como la cara y la cruz de la onza: sentimiento e intuición. La tensión sentimental, dirigida hacia la expresión constructiva —y no sólo efusiva—, es lo que llamamos inspiración. Decir que la tensión sentimental está dirigida hacia la expresión constructiva es decir que el sentimiento no es sólo vivido y sufrido, sino que es intuido con fuerza privilegiada, que es contemplado y elevado creadoramente a forma. Hay, pues, intuición del sentimiento. Al mismo tiempo, la intuición, en busca de la expresión adecuada y del contagio sugestivo del sentimiento, se vuelve hacia las cosas. Y esta intuición es la índole sentimental, no intelectual, ni sensorial, y consiste en un conocimiento irracional, un oscuro sentido del vivir y de las cosas, aparte y más allá del sentido práctico y del conocimiento científico. El sentimiento visto y el sentimiento vidente. El sentido poético intuido sentimentalmente no se manifiesta como algo que se puede nombrar o describir, sino por intermedio de imágenes y metáforas, esto es, trozos de realidad contruidos *ad hoc* por el poeta y que valen como símbolos, expresión indirecta de la intuición sentimental. En estas imágenes y metáforas hay a su vez nítidas intuiciones imaginadas y vagos atisbos de poder sugestivo.

La tarea poética consiste en configurar y expresar unitariamente la intuición y el sentimiento. Por lo menos su triunfo máximo está en eso. La intuición no se considera lograda cabalmente si el sentido intuido en el objeto no es precisamente la configuración objetiva de un modo genuino de sentimiento; y el sentimiento no se salva si no logra objetivarse en una intuición de realidad. Las intuiciones son sentimientos objetivados. Un triunfo de la estructura. Forma interior. Creación. Todos los poetas apuntan a este blanco, pero no siempre aciertan. Los poetas de alínco expresivo, antiimprovisadores, se escrutan hasta apoderarse de la originalísima índole de su propio sentimiento y hasta haber logrado expresar con fidelidad la peculiar intuición de realidad en que su sentimiento se objetiva. Es un don raro de la inspiración el que el verso salga de una vez entero, con su doble misión íntegramente cumplida. Las más veces, el poeta se entrega a tanteos y rectificaciones, angustia y dicha del crear poético. ¡Y cuántas veces los poetas se tienen que resignar a meras aproximaciones! ¡Cuántas veces ese fondo fusionado de intuición y sentimiento, al no encontrar su expresión justa, se ha perdido irremediablemente no sólo para el lector sino también para el mismo poeta que lo estaba viviendo! En esos casos, ¡ay, demasiado frecuentes!, los poetas tapan la cicatriz con el mejor sustituto que encuentran, borrando las huellas del fracaso.

Pero Pablo Neruda no pocas veces deja al descubierto la cicatriz y se duele explícitamente del fracaso expresivo. En *Arte Poética* el modo sentimental es abordado autobiográficamente. El poema, que consta de una tirada única de 21 versos, expresa en los 15 primeros el ácido gusto de boca que le deja la vida (1-4, autorretrato con cuatro rasgos característicos; 5-9, anhelos de romper el círculo angustioso de su soledad; 10-15, como respuesta a

(K)

esos anhelos y a su dolorosa sensibilidad, contemplación de la inevitable degradación de su propio ser); en los 6 versos últimos, la gloriosa compensación del don poético y de su ejercicio.¹ El verso instructivo es el 15:

- 5 ... ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente,
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas,
- 10 y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un
[poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor a casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente
[ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de
[flores,
- 15 posiblemente de otro modo aun menos melancólico...

El objeto contemplado es su propia persona en medio de la vida y el mundo. La intuición, mucho más honda que la mera percepción inteligible, busca y configura el sentido último del objeto. Y el sentido configurado por la intuición debe ser la expre-

¹ Profundizado y simplificado el poema, dice así:

¹⁻⁴ Con mi corazón singular y con mis sueños, pálido, marchito...

⁵⁻⁸ vivo en la ansiedad de saciar la sed de mis sueños, acojo con fiebre fría y temblando todo sonido que me llega, siempre angustiado por vagos temores (para cada *agua...* y de todo *sonido...* tengo la misma *sed...* y un *oído* que nace); pero [vivo, eso me sucede] en invencible soledad; el mundo me envuelve como una corteza fijamente extensa (ver en el capítulo VII el sentido hostil de las extensiones que rodean), y me siento ser en el mundo como algo degradado, tocado de ruina, como un sirviente que ve su persona envilecida interiormente por la humillación, como una campana rajada, como un espejo desazogado, como una casa desquidada y mancillada...

¹⁵⁻²¹ pero de pronto, la inspiración me llama y en el poetizar encuentro el confuso sentido que me niega la vida.

sión justa del sentimiento con que el poeta contempla y vive el objeto intuido. En nuestro ejemplo, el sentimiento con que el poeta se ve a sí mismo en la perpetua desintegración y degradación en que consiste la vida le conjura imágenes de cosas desgastadas, quebradas, envejecidas, ensuciadas, envilecidas, sordidas, tocadas de la ruina. No cosas sin valor, sino cosas cuyo valor está en caducidad.

La amargura de un sirviente humillado le tienta como símbolo de su propio sentimiento, de la respuesta que da la realidad a su sed de comunicación: pero en la materia "camarero-humillado" hay demasiada parte no conveniente, y rectifica esa imagen con otras heterogéneas en las que la primera parte señala un esplendor inicial (*campana, espejo*) que hace resaltar más la degradación subsiguiente (*ronca, viejo*). Y como no siente el poeta haber dado definitivamente en el blanco con esos tres disparos precedentes, todavía busca una cuarta imagen, y se detiene en ella descriptivamente, con la esperanza de acabar de cuajar de una vez la peculiar índole de su sentimiento: Me siento ser como una casa con olor de soledad... Pero la imagen de la casa sola y maltratada, mancillada por los borrachos y por la ropa tirada por los suelos, esa casa en que de pronto se nota la falta de flores, tampoco ha dado exactamente en el blanco, porque se ha excedido un poco en la sugerencia de lo melancólico. Y Neruda, en vez de resignarse y dejar, callándose la diferencia, que el contenido de la expresión suplante con sus propias características al contenido que se quiere expresar, denuncia su propio fracaso y señala qué es lo que le ha faltado al último y definitivo disparo para dar en el centro del blanco: "probablemente de otro modo aún menos melancólico". Aún menos, palabras que revelan el esfuerzo cumplido por que la comparación buscada no sugiera excesiva melancolía.

X En otra ocasión, *El reloj caído en el mar*, la insatisfacción del poeta por el poder expresivo de las imágenes ensayadas es mucho más radical, y las desecha del todo; las desecha una a una y hasta el camino común por donde han acudido, y ensaya el ataque por otro lado:

Los pétalos del tiempo caen inmensamente
como vagos paraguas parecidos al cielo,
creciendo en torno, en apenas
una campana nunca vista,
una rosa inundada, una medusa, un largo
latido quebrantado:
pero no es eso, es algo que toca y gasta apenas.
una confusa huella sin sonido ni pájaros,
un desvanecimiento de perfumes y razas.

El tiempo devorador de cuanto existe, cuya intuición traspasa todas las poesías de *Residencia en la Tierra*, no es visto como algo que transcurre, como un viento que pasa, por ejemplo, sino como algo que cae sobre nosotros y se acumula definitivamente. Con identificación de tiempo y espacio (véase Cap. VII), es la comba del cielo la que desprende una impalpable película de su inmensa bóveda, que va cayendo sobre nosotros como un vago paracaídas del tamaño del cielo; la infinitud del tiempo, identificada con la infinitud del espacio, en la rosa cósmica, y sus pétalos-días se deshojan sobre el mundo y sobre nuestra vida acumulativamente, y al caer y al acumularse, crecen en nuestro derredor. La caída de los pétalos del tiempo está vista desde el fondo del mar, en cuyo abismo, que es tiempo parado, eternidad, se acumulan los días disueltos. (El pensamiento poético central de *El reloj caído en el mar* es la visión sentimental de la medida caída en lo inmensurable, el reloj caído en la eternidad.) Y desde los senos del mar, los pétalos del tiempo al caer son como una campana inverosímil ("nunca vista"), son una rosa ("pétalos

del tiempo”) anegada, una acuosa y transparente medusa, un 'largo latido quebrantado.

Las cuatro imágenes ilustrativas, *campana*, *rosa*, *medusa*, *latido*, marcan una progresiva desmaterialización de lo contemplado. Hacia eso se endereza el estacero poetizador. La imagen inicial de los *pétalos del tiempo*, en la que el elemento “bóveda” se esfuerza con las imágenes auxiliares *paraguas* y *cielo*, provoca la de la *campana* formada por las impalpables bóvedas superpuestas; el poeta teme caer en una materialización excesiva, y atenúa la imagen con el “*apenas*” desrealizador y con la nota de irrealidad “nunca vista”, inverosímil, soñada: *apenas una campana nunca vista*. Pero, aun así, la materia le resulta al poeta excesiva, y, por lo tanto, infiel para la auténtica intuición del tiempo que cae sobre el mundo; y acude a otra imagen, *rosa inundada* (una rosa en posición invertida, caída en el océano-eternidad), solidaria de la de *los pétalos del tiempo*. Y como tampoco la nueva imagen enmienda lo bastante la excesiva materia de la anterior (*campana*), el tiempo que cae y se acumula ya no forma ni una campana ni una rosa, sino una medusa, una forma transparente, agua en el agua (tiempo en el tiempo). Pero todavía así es materia, y renunciando de una vez a la visión de lo combo (impuesta por el pensamiento inicial de que es el firmamento-tiempo el que cae acumulativamente), expresa su intuición del tiempo como si los días fueran los latidos de su pulso: un latido, que es la rotura de una tensión (*quebrantado*), una muerte. El tiempo acumulado en el fondo del mar se insinúa como pulso ya quieto, como la cesación de la tenacidad de vivir, como el aniquilamiento del impulso vital. El tiempo se ovilla con el desovillarse perpetuo de la vida.

Y aquí es donde, habiendo llegado al límite de posibilidades por ese camino, exclama repudián-

dolo de una vez: "pero no es eso". ¿Qué es lo que "no es eso"? El poeta ha estado entregado con ahínco a expresar su intuición del tiempo, a traducir, con imágenes irreales, la realidad 'tiempo'. Ausencia total de sentimiento no puede haber en esa intuición, y en los adjetivos *inundada* (rosa) y *quebrantado* (latido) reconocemos el peculiar timbre emocional de Pablo Neruda: pero, en esos versos, el tinte sentimental es mínimo, pues el poeta se ha aplicado a representar una intuición. El "pero no es eso" significa una rectificación en el poetizar; el repudio de aplicarse a transcribir intuiciones, y el propósito de entregarse, en cambio, al movimiento de la emoción. Si los versos precedentes se especializan en transcribir en imágenes lo que el poeta ve en el tiempo, los siguientes se especializan en lo que le afecta del tiempo. Por eso las imágenes primeras desfilan con un ritmo lento de los versos, como corresponde al propósito de ver y hacer ver con precisión; y en los últimos versos, el ritmo se acelera con el libre curso de la emoción largo rato postergada. Las imágenes primeras se deslindan unas de otras con individualidad independiente (y eso es lo que se traduce en el ritmo lento); las tres imágenes finales se interpretan como si cada una estuviera dentro de la otra (y eso es lo que reclama una aceleración del ritmo).

Pero no es eso, es algo que toca y gasta apenas,
una confusa huella sin sonido ni pájaros,
un desvanecimiento de perfumes y razas.

Ahora renuncia el poeta a imaginar de forma alguna la entidad del tiempo tal como es en su intuición, y se entrega a sentir lo que el tiempo hace, lo que el tiempo me hace. Ya no es el tiempo, pues, esto o aquello determinado, campana, rosa, medusa o latido, sino sólo un "algo". Un "algo que toca y gasta apenas".

es su propia huella, apenas una nada. "una confusa huella sin sonido ni pájaros" (pensamiento poético magníficamente desarrollado en *El fantasma del buque de carga*); es su propio efecto aniquilador: "un desvanecimiento de perfumes y razas". A su imperceptible contacto todo se desvanece, lo mismo el perfume, cuyo modo de existir consiste en volatilizarse, que las razas en su vana apariencia de perduración. Todos somos desgastados, desintegrados, degradados, deshechos por el tacto impalpable del tiempo.

¿Por qué, si los primeros versos no satisfacen al poeta ("pero no es eso"), no los borra? ¿Por qué, si los últimos son más certeros, no quedan solos? Es cosa de los superrealistas ponerse a atrapar el pensar mismo, no los pensamientos; el sentir, no los sentimientos; el imaginar, no las imágenes.² Del mismo modo, ponen más su placer en el poetizar que en el poema, más en el hacer que en la obra, más en el curso que en la llegada. Pablo Neruda es uno de estos poetas, y así, no anula camino, no

² Estos son los poetas a quienes Juan Ramón Jiménez, en el polo opuesto de la objetivación poética, llama "dinamistas marbiblicósmicos", y les contradice: "aquí, al lado del mar, tan evidente, que el poema ha de ser siempre uno, estático, aunque se mueva como el mar, fijo siempre en su poder: que el mar... no está partido ni desintegrado nunca en su masa, su vida; que siempre vuelve a sí mismo; que el dinamismo del mar y el del poema están en armonía; que el mar es forma siempre encontrada; que el mar, símbolo tantas veces y ahora, con esa moda de lo desproporcionado y lo informe, es siempre breve y exacto, menor que él mismo, que su grandeza; y que aunque el mar se mueva loco, el poeta que lo ve se extasia, "se fija" en su movimiento, no tiene que correr con el mar para expresar su locura. El poema es ya astro libertado de su matriz, ahora sobre el mar; amansamiento, fundición en un molde justo, pero gigante, porque el gigante es monstruo en lo humano, del normal anhelo rítmico del iluso: pensamiento pleno, sentimiento intacto en nítida expresión". *El único estilo de Eugenio Florit*, en la "Revista Cubana", La Habana, abril-julio, 1937.

escamotea sus desandares, sino que hace también de ellos poesía. Estoy muy lejos de creer que Pablo Neruda muestre aquí sumisa obediencia a un credo poético: Neruda procede así por una exigencia última de su poesía, que rige también, como veremos, la índole de sus ritmos y el carácter chapucero de su sintaxis: antes renunciará a todo que a mantener el *ímpetu* de su poetizar, de su sentir, pensar, fantasear. El momento de la insatisfacción ("pero no es eso") no es un paréntesis, sino que entra en el curso del poetizar y determina aquí el modo tensional del ímpetu.

Por otro lado, la confesada insatisfacción del poeta alza una punta del velo que encubre la lucha de la creación poética: el poeta empieza por tener su sentimiento y su visión como materia, y, luchando con la materia para convertirla en forma configurándola poéticamente, ha de dar con expresiones que lo sean a la vez del sentimiento y de la visión. Sentimiento y visión se implican, y su implicación representa el punto de encuentro del yo con el no-yo. Por eso, la poesía realmente creadora no se contenta con menos que con objetivar y expresar unitariamente ese punto de identidad del sentimiento y de la visión.

La queja del "pero no es eso" revela la conciencia artística de un desgarramiento, que consiste en el desdoblamiento analítico de lo que poéticamente es uno. Pues bien, este desgarramiento es esencialmente fisonómico en la poesía de Pablo Neruda. Si desgarramiento sugiere una separación cumplida, digamos desequilibrio, "buscando otra comparación", a ejemplo de nuestro poeta. En el pasaje comentado, y también en otros, el desequilibrio ha consistido en aplicarse cuidadosamente a transcribir la intuición con abandono momentáneo (y relativo, desde luego) del sentimiento. Pero lo más frecuente en esta poesía es el desequilibrio contrario: Neruda

busca más ahincadamente la expresión efusiva del sentimiento que la de la visión; y la intuición, con demasiada frecuencia, no queda *expresada* (en sentido poético-estético: formada y suficientemente objetivada), sino sólo esbozada equivocadamente, como mero sostén del sentimiento.

DESEQUILIBRIO ENTRE INTUICIÓN Y SENTIMIENTO

La excepcional dificultad de comprensión que aqueja a esta poesía procede de este desequilibrio entre intuición y sentimiento. Y aunque el libro está lleno de pasajes instructivos, no me propongo recoger aquí más que aquellos en los que el poeta ha manifestado tener conciencia de ello.

En la tirada final de *Melancolía en las familias*, el poeta procede primero descriptivamente, presentando el objeto exterior que le ha provocado un modo peculiar de sentimiento. Después, explícitamente, busca una comparación que exprese su sentimiento:

Pero por sobre todo hay un terrible,
un terrible comedor abandonado,
con las alcuas rotas
y el vinagre corriendo debajo de las sillas,
un rayo detenido de la luna,
algo oscuro, y me busco
una comparación dentro de mí:
(al vez es una tienda rodeada por el mar
y paños rotos goteando salmuera.

Es sólo un comedor abandonado,
y alrededor hay extensiones,
fábricas sumergidas, maderas
que sólo yo conozco,
porque estoy triste y viajo,
y conocen la tierra, y estoy triste.

El poeta ha presentado un cuadro con términos

excepcionalmente comprensibles —un comedor abandonado, rotas las alcuzas y derramándose el vinagre, un rayo de luna—, y justamente ahora viene a quejarse de que le resulta “algo oscuro”. Y es que lo oscuro no se refiere al objeto descrito sino al proceso de poetización. Así como el pintor de retratos, cuando no consigue encontrar en su modelo la composición de rasgos que expresen su carácter, dice descontento “no lo veo”, por más que esté a plena luz física, así nuestro poeta, por más que ha descrito con objetividad el comedor abandonado, se queja de no ver claro lo que quiere expresar. Y por eso busca una comparación dentro de sí mismo. Ya es satisfactoria la intuición práctica o intelectual del objeto; pero la intuición poética lo es sentimental, y consiste en encontrar al objeto un sentido profundo y universalmente valioso, sentimentalmente justificado. Ya el haber tomado del objeto real los tres trazos elegidos —abandonado, las alcuzas rotas con el vinagre derramado, el rayo quieto de la luna— responde a una intuición de orden poético, pues éstos son como los rasgos expresivos que el pintor andaría buscando en la fisonomía de su modelo. Es un disparo poético, pero Neruda ve que no ha dado del todo en el blanco: es “algo oscuro”. ¿Por qué? Porque esa pintura del comedor, así constituida, no ha logrado expresar del todo el estado sentimental con que el poeta lo mira, el sentido sentimental que el poeta le da. Por eso, volviéndose entonces especialmente hacia su íntimo sentimiento, se busca una comparación *dentro de sí*. Y expresa su propio sentimiento de desolación, abandono, desuso y detrimento con la imagen de una tienda rodeada por el mar (la pura extensión) y paños rotos goteando corrosiva salmuera.

Aquí el poeta entreabre la puerta de su taller y deja al lector asistir al instante del nacimiento de la imagen. Conversa con él sobre las necesida-

des del poetizar y le dice en confidencia que es preciso expresar el clima emocional que la vista de tal comedor le ha provocado y que "tal vez" ese comedor "es una tienda rodeada por el mar y paños rotos goteando salmuera". Dice muy significativamente "tal vez", porque, pudiéndose expresar el sentimiento con otras imágenes muy diferentes, él dispara ésta sin la certidumbre de atinar en el blanco.³ Es un "tal vez" que se corresponde con el "algo oscuro" anterior: conciencia del íntimo desgarramiento o desequilibrio entre sentimiento e intuición. El terrible comedor abandonado, identificado de pronto con una tienda desgarrada, sucia y rodeada por el mar, sirve al poeta de espejo para su terrible soledad personal. Solo en medio de cuanto le rodea.

Es una conciencia muchas veces despierta, pero no siempre insatisfecha, con tal que el sentimiento encuentre su satisfacción. De *El Sur del Océano*: x

... porque todas las aguas van a los ojos fríos
del tiempo que debajo del océano mira.

Ya sus ojos han muerto de agua muerta y palomas,
y son dos agujeros de latitud amarga
por donde entran los peces de ensangrentados dientes
y las ballenas buscando esmeraldas,
y esqueletos de pálidos caballeros deshechos
por las lentas medusas, y además
varias asociaciones de arrayán venenoso,
manos aisladas, flechas,
revólveres de escama,
interminablemente corren por sus mejillas
y devoran sus ojos de sal destituida.

El tiempo mira con sus ojos fríos desde el fondo

El mismo procedimiento expresivo y hasta con análogo material vemos en *Colección nocturna*:

Mi corazón, es tarde y sin orillas,
el día como un pobre mantel puesto a secar
oscila rodeado de seres y extensión...

del océano. En seguida, el tiempo y el seno del mar se ven identificados. Por los senos del mar, ojos muertos del tiempo, entran y circulan los peces feroces y las ballenas con sus misteriosos sueños; allí caen y van a parar los esqueletos de los naufragos. Para comprender la continuación, necesitamos insistir en una distinción triple: el objeto real representado, la intuición o visión de un sentido para ese objeto y el estado emocional del poeta, donde la intuición se justifica. El objeto es aquí el tiempo y el abismo del mar, donde van a caer todas las cosas; la intuición actúa en doble dirección: por un lado da al objeto real su construcción peculiar —tiempo-abismo a donde todo cae—, con un sentido adecuado al estado sentimental; por otro, se vuelve hacia el sentimiento mismo, contemplándolo, configurándolo y constituyéndolo determinadamente. En suma, la intuición es sentimental doblemente: primero, porque, al intuir el poeta la realidad externa, le halla un sentido que es valadero sólo desde el sentimiento, como si el sentimiento viera y comprendiera las cosas a su modo; y segundo, porque el poeta intuye y forma su propio sentimiento. Del estado sentimental del poeta sólo cuenta poéticamente aquello que se ha salvado y objetivado, configurándose en intuiciones.

Pues bien, Pablo Neruda se entrega de preferencia al movimiento efusivo de su sentimiento, y con frecuencia suele dejar las intuiciones no más que esbozadas. En el ejemplo de *El Sur del Océano* (y en otros) es algo más radical:

...y además
varias asociaciones de arrayán venenoso,

Peces voraces, ballenas, esqueletos ya deshechos entran por los ojos del tiempo-mar. Y además varias asociaciones de arrayán venenoso. No, ciertamente, que entren en los ojos del tiempo asociaciones de

cualquier orden, sino que "me acuden, como expresión de mi estado sentimental, como conatos de imágenes de mi sentido sentimental del tiempo devorador, varias asociaciones de arrayán venenoso". Si esas asociaciones de arrayán venenoso hubieran obtenido la atención de la intuición, habrían llegado a constituir una imagen de realidad (forma) cuyo sentido sería el sentimiento que las ha conjurado. Pero, abandonadas por la intuición, el poeta las deja ahí como materia psíquica no formada; sin darles siquiera la seudoforma de la ilación sintáctica. Después vuelve débilmente al orden anterior de intuiciones: manos aisladas, flechas, revólveres de escama —lo ya desintegrado, lo suelto y mortal—, corren interminablemente por las cuencas abisales del tiempo-mar.

Otro testimonio consciente de este íntimo desgarramiento lo tenemos en *Vuelve el otoño*:

Un enlutado día cae de las campanas
como una temblorosa tela de vaga viuda,
es un color, un sueño
de cerezas hundidas en la tierra,
es una cola de humo que llega sin descanso
a cambiar el color del agua y de los besos.

'Es un crepúsculo', dice el primer verso. Estos versos presentan sintácticamente un hecho del no-yo, pero lo expresado es un estado sentimental. El día cae enlutado desde las campanas como una temblorosa gasa de viuda; color de cerezas enterradas (y volviendo a la imagen primera), la oscuridad va cayendo como una cola de humo que se echa sobre el mundo incesantemente, cambiando el aspecto de las cosas y el sentido de la vida.

Todo esto, presentado como un suceder en el espacio, no es más que expresión del estado sentimental del poeta ante el crepúsculo. Y de pronto, el poeta se da cuenta de que predomina el senti-

miento y que es débil la trasmisión de las intuiciones de realidad. Entonces se detiene en su poetizar y le da un giro rectificador:

No sé si se me entiende: cuando desde lo alto se avecina la noche, cuando el solitario poeta a la ventana oye correr el corcel del otoño y las hojas del miedo pisoteado crujen en sus arterias, hay algo sobre el cielo, como lengua de buey espeso, algo en la duda del cielo y de la atmósfera.

Este "no sé si se me entiende" vale, sin duda, como una confesión de la floja relación expresiva entre el objeto o realidad representada y la intuición o hallazgo del sentido poético de esa realidad. Es un testimonio de que las oscuridades de Neruda no son provocadas, o, por lo menos, de que no se las quiere llevar más allá de la posibilidad interpretativa del lector. Una prueba de que las poesías de Neruda no son puros soliloquios, sino mensajes poéticos que reclaman destinatarios. Pero, además, en ese "no sé si se me entiende" vemos también un "no sé si me entiendo", una queja de insatisfacción como el "pero no es eso" de *El reloj caído en el mar* y el "algo oscuro" de *Melancolía en las familias*. En los primeros versos, el estado sentimental del poeta se efunde tiñendo con su color a la realidad tan vagamente representada. Pero el poeta siente de pronto la necesidad de que la intuición capte con clarividencia y configure tanto la realidad exterior como el sentimiento íntimo. Al dar al lector condescientemente datos más claros de la realidad representada (el poeta solitario, a la ventana, en un crepúsculo otoñal), el poeta desencadena una actividad triunfante de la intuición que antes era débil, y la intuición da ahora a la realidad referida una forma y un sentido, y al sentimiento una constitución, una fuerza y una consistencia que antes no tenían.

A los poetas que logran normalmente el equilibrio

expresivo de intuición y sentimiento les solemos llamar clásicos. A los atentos a las intuiciones, pero débiles de sentimiento (lo cual hace que las intuiciones sean claras pero pobres), les solemos llamar neoclásicos y también académicos. A los que tienen un desequilibrio a favor del sentimiento, llamamos románticos.

Al tipo clásico no se llega simplemente desde los otros dos por corrección compensatoria. Cada uno (el clásico y el romántico, pues el tercero no es en realidad poeta) es constitutivamente diferente. Pablo Neruda es un poeta romántico, que pone toda su ambición en provocar y reproducir en sus versos la marcha impetuosa de su sentir. ¿Cómo hacer para detenerse en la perfección satisfactoria de cada intuición, sin que el sentimiento pierda velocidad e ímpetu, y con ello una condición esencial de su propio modo de ser? Sin duda este apetecido equilibrio no le está del todo negado a Neruda, como tampoco a ningún poeta auténtico; pero los momentos de desgarramiento, conscientes o no, son tan frecuentes en él que debemos tenerlos por característicos.

ENAJENAMIENTO Y ENSIMISMAMIENTO EN LA CREACIÓN POÉTICA

Hay una poesía, con largos siglos de tradición y de prestigio, en la que las cosas aparecen en una coherente construcción objetiva:

Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto
que con la primavera,
de bella flor cubierto,
ya muestra en esperanza el fruto cierto. *g. L. 1012*

Como en toda poesía, también en ésta, la *disposición* o *temple emocional* es el punto de partida, y su contagio sugestivo, juntamente con un modo valioso de intuición, lo verdaderamente poético. En el principio de la experiencia poética hay una como cargazón eléctrica de sentimiento que el poeta trata de organizar en corriente y en fuerza motriz, y en juegos de luces y de sonido. Este sentimiento es el que busca, elige y conforma construcciones objetivas externas, que sirvan a su voz de resonadores propicios. El sentido poético de esas construcciones no es otro que el sentimiento que las ha construido; pero las construcciones guardan también en sí un orden racional, tienen un sentido racional, aunque de ningún modo identificable con el poético: ese sentido consiste en la coherencia de validez objetiva que las construcciones de la poesía tradicional ostentan. Lo propio de la gran poesía clásica es la

armonía y colaboración del sentimiento con el pensamiento, de lo entrañable con lo intelectual. Las cosas acomodan su disposición y figura al sentimiento que las convoca; la razón las conduce y ordena, y vigila su ejemplaridad; el sentimiento se atempera y fija en las formas objetivas que él mismo se ha hecho bajo la vigilancia de la razón.

Pero hay otra poesía —la del chileno Pablo Neruda o la del español Vicente Aleixandre, la del francés Blaise Cendrars o la de los norteamericanos Gertrude Stein y Hart Crane—, en la que este equilibrio y compromiso entre el sentimiento, la razón y el mundo de los objetos, se rompe con la pretensión y el deseo de servir a lo que se cree específicamente poético, ya sea el sentimiento, ya sea el libre juego de la fantasía. Se pone programáticamente todo el empeño en representar exclusivamente la vida interior en lo que tiene de sentimiento, de vislumbre intuitiva, de fantasía y de vibración. El estímulo de la vibración emocional puede venir de una realidad existente; pero el poeta de este tipo se entregará a formar y expresar la emoción provocada, sin cuidarse de guardar fidelidad al objeto que la ha estimulado. Quizá este poeta, como Fray Luis, se ha sentido una vez inundado de paz y equilibrio al verse en un huerto placentero; pero, al intentar la configuración poética de este sentimiento, en lugar de expresarla en la configuración intencional del huerto con validez de cosa existente, se ancla y se sumerge en el sentimiento anegador y casi olvida el huerto, que sólo aparecerá en alguna imagen fragmentaria, barajada con otras imágenes también fragmentarias de mil objetos inesperados por lo heterogéneos: una rueda parada, una mano laxa, un animal dormido, la vista indiferente de una tormenta, un bucle, una columnata, un vulgar utensilio diario, ¡qué sé yo!¹ Objetos que desde el seno

¹ Un ejemplo de Pablo Neruda. En el poema *Sonata y*

del sentimiento van emergiendo a la conciencia como instantáneas burbujas, sin coherencia de escenas compuestas, pero aludiendo todos al sentimiento de paz que los origina, esto si los poetas de esa tendencia fueran capaces de sentimientos sosegados.

Y así como en esta nueva poesía abundan las incoherencias objetivas (incoherencias para nuestra visión normal de las cosas, que es práctica), así también abundan las incoherencias en el desarrollo racional del pensamiento. Pues la esencia poética de un poema nunca está ni en la validez práctica de lo representado ni en la formulación de pensamientos razonables. Pero el lector, en la poesía tradi-

destrucciones (de Residencia en la Tierra), el fondo sentimental es un tenaz afirmarse en sí mismo, saliendo de entre las perpetuas vacilaciones, claudicaciones íntimas, derrotas y despistes por entre lo sin sentido. La poesía de Neruda lo expresa así (subrayo las palabras convenientes a la explicación):

Después de mucho, después de *vagas* leguas,
confuso de dominios, incierto de *territorios*,
acompañado de *pobres esperanzas*,
y compañías *infieles*, y *desconfiados* sueños,
amo *lo tenaz* que aún *sobrevive* en mis ojos. . .

Los adjetivos *vagas*, *confuso*, *incierto*, *infieles*, *desconfiados* y *pobres* mantienen entre todas las imágenes la unidad de referencia. La objetivación de lo subjetivo y la subjetivación de lo objetivo dan a estas imágenes apariencia de mayor heterogeneidad que la real: en vez de *mis vagas andanzas* son *vagas las leguas*; de tan *confusos* que son *los dominios*, de tan *inciertos* los *territorios*, *yo mismo* quedo *confuso* e *incierto*; *mi esperar*, *mi desilusionarme* y *mi desconfiado* anhelar se convierten en *compañeros* que vienen *conmigo*. Comp. en *Sabor*:

De falsas astrologías, de *costumbres* un tanto lúgubres
vertidas en lo inacabable, y *siempre llevadas al lado*,
he conservado una tendencia, un *sabor solitario*.

De este procedimiento en la construcción de las imágenes hablaremos más extensamente luego, en el capítulo VII.

cional, sabe que llega al sentimiento poético guiado por el hilo ariadónico de la razón, mientras que en esta nueva se pierde en el laberinto de incoherencias objetivas y racionales, donde, sin paciencia para desarrollar un pensamiento lógico, se enmarañan diversos y embrionarios, cargados de fugaces sugerencias diferentes. He aquí un ejemplo de Pablo Neruda, *El Sur del Océano*:

.....
purque todas las aguas van a los ojos fríos
del tiempo que debajo del océano mira.

Ya sus ojos han muerto de agua muerta y palomas,
y son dos agujeros de latitud amarga
por donde entran los peces de ensangrentados dientes
y las ballenas buscando esmeraldas,
y esqueletos de pálidos caballeros deshechos
por las lentas medusas, y además
varias asociaciones de arrayán venenoso,
manos aisladas, flechas,
revólveres de escama,
interminablemente corren por sus mejillas
y devoran sus ojos de sal destituida.

Los abismos del mar son como el tiempo (son el tiempo) que se acumula sobre sí mismo y se convierte ya en eternidad: como los ojos fríos (muertos) del tiempo; tiempo por el que no pasa el tiempo, tiempo muerto. El tiempo ha muerto de agua muerta, de lo que ya era muerte, de tiempo hecho eternidad; pero también acoge y sepulta lo que era vida, las palomas, uno de los símbolos oscuros de esta poesía: sus ojos han muerto de vidas muertas y de muerte. Con esto sugiere la condensación (agua muerta) y acumulación (palomas) de muerte que ve en el tiempo quieto de los abismos marinos. Por los ojos muertos del tiempo, por los abismos quietos del mar, por aquellos agujeros entran en la muerte los peces feroces y las ballenas con sus sueños, y los naufragos ya desintegrados. . . ;

“y además varias asociaciones de arrayán venenoso” (incoherencia sintáctica: véase el capítulo anterior) me asaltan nuevas sugerencias de lo muerto y de lo mortal: venenos, mutilaciones, flechas y pesce-revólveres rondan los ojos muertos del tiempo, insistiendo en su muerte, devorando sus ojos de sal muerta.

Adviértase, ahora especialmente, que es mi paráfrasis la que presenta los pensamientos sintácticamente conformados y deslindados, y las imágenes referidas a un mundo de objetos que forman entre sí y en su conducta cierta coherencia para nuestra experiencia de las cosas; con eso he sacrificado en gran parte lo poético de esta poesía en gracia de su inteligibilidad, dando al pensamiento o visión inicial un desarrollo y estructura racionales que en el poema no se les ha dado.

Poesía extraña y difícil, hay que decirlo, con muy diferente dificultad que otras de secular escándalo poético. También la de Góngora y los culteranos es poesía difícil; pero allí hay un pensamiento claro, artísticamente ocultado con riguroso sistema de equivalencias, que sigue la vía compleja pero estricta de la estructura sintáctica: laberinto con un hilo racional. En la poesía de Pablo Neruda, en cambio, el pensamiento no sigue labrados caminos laberínticos, sino que es intrincado como manigua embrionario, sin configurar. Góngora sigue su pensamiento torciéndose en afilada voluta, saltando, con incisos en incisos, y rompiendo el arco arquitectónico con la seguridad virtuosista de tomarlo luego en el punto justo de su continuación, retrocediendo, avanzando, acumulando motivos que sepultan pero no anulan la idea directriz, todo con las líneas retorcidas, frondosas, pero exactas de la construcción barroca.²

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa

También en nuestro poeta hay elementos barrocos, que luego hemos de examinar; pero la peculiar dificultad de su poesía está en otra cosa que en estos ingeniosos juegos del escondite. Pablo Neruda lanza su pensamiento en chispazos entrecortados, embriones y larvas de pensamientos racionales que juntan en simbiosis sus luces y sus sombras en una misma construcción sintáctica: "han muerto de agua muerta y palomas". Podríamos diferenciar entre la poesía barroca extremada y la de Neruda, llamando a la una difícil, y a la otra oscura. La oscuridad está en el pensamiento poético; las dificultades, en los procedimientos de representación.

- media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo—,
5 luciente honor del cielo,
en campos de zafiros paze estrellas;
cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que al garzón de Ida,
—náufrago y desdenado, sobre ausente—
10 lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar; que condolido,
fue a las ondas, fue al viento
el misero gemido,
segundo de Aríón dulce instrumento.

Cotéjense ahora los versos de Góngora con la prosificación de Dámaso Alonso:

"1. Era aquella florida estación del año en que el Sol entra en el signo de Tauro (signo del Zodíaco que recuerda la engañosa transformación de Júpiter en toro para raptar a Europa). Entra el Sol en Tauro por el mes de abril, y entonces el toro celeste (armada su frente por la media luna de los cuernos, luciente e iluminado por la luz del Sol, traspasado de tal manera por el Sol que se confunden los rayos del astro y el pelo del animal) parece que paze estrellas en los campos azul zafiro del cielo.

"7. Pues en este tiempo, un mancebo, que por su belleza pudiera mejor que el garzón Camimedes ser el copero de Júpiter, náufrago en medio del mar, y, a más de esto, ausente de la que ama y desdenado por ella, da dulces y lagrimosas querellas al mar, de tal suerte, que, condolido el Océano, sirvió el misero gemido del joven para aplacar el

Pues si Pablo Neruda apenas esboza o deja en caótica materia, sin construirlas cabalmente, formas comprobables de objetos existentes o posibles y de su conducta, ni estructura formas configuradas de pensamiento, ¿qué es lo que construye, ya que la poesía no puede dejar de ser construcción? Lo que construye y conforma cualitativamente es su sentimiento. Dar forma al sentimiento es hacer que adquiera el ejemplar timbre emocional tanteado por la creación poética. Ciertamente sólo con el apoyo de construcciones objetivas y de razón puede el sentimiento quedar construido y convertido en poesía transmisible. Pero en la poesía clásica, el sentimiento, una vez buscada y hallada una construcción objetiva (el huerto de Fray Luis) donde expresarse, la sigue y desarrolla hasta darle una configuración objetivamente satisfactoria; en esta nueva poesía, el sentimiento, apenas vislumbrada y esbo-

viento y las ondas, casi como si el doloroso canto del manco hubiera repetido el prodigio de la dulce lira de Arión. (Navegando de Italia a Corinto quisieron los marineros, por apoderarse de las riquezas del músico Arión, arrojar a éste al agua. Solicitó Arión cantar antes de morir, y, habiéndosele concedido, a la música de su lira acudieron los delfines. Visto que no podía obtener gracia de los que le querían matar, se arrojó al agua; pero un delfín lo tomó sobre su lomo y lo condujo a tierra. Del mismo modo la lastimosa canción de nuestro naufrago hizo que el mar se condoliera de él y le salvó la vida.)

Dámaso Alonso ha desarrollado en su prosificación la estructura sintáctico-racional que Góngora dio a sus pensamientos; en la prosificación de Neruda, es necesario con mucha frecuencia conformar y deslindar sintáctica y racionalmente pensamientos que el poeta no configuró ni deslindó; esto, aparte las alusiones implícitas, comunes a toda poesía.

zada una construcción objetiva, la abandona y rehuye a sí mismo ("y me busco una comparación dentro de mí", dice Pablo Neruda), para emerger de allí con otro esbozo de imagen también directamente expresiva, y esto de manera tan violentamente eruptiva que los dos o más esbozos de imagen tratan de cristalizarse en un mismo envión idiomático ("un opaco sonido de sombra que cae como trazo en lo interminable"), con lo cual aparecen como teniendo la pretensión de formar entre las dos una sola. Pero sea en imágenes sucesivas, sea en los elementos de dos o más imágenes compenetradas en una, la incoherencia desaparece cuando, en vez de aferrarnos a la comprensión práctica de las imágenes, según nuestra experiencia de las cosas, las vemos como representantes de un estado sentimental móvil, nos instalamos en el foco volcánico desde donde las imágenes son lanzadas y procuramos vivir el impulso que las ha lanzado:

He vencido al ángel del sueño, el funesto alegórico:
 su gestión insistía, su denso paso llega
 envuelto en caracoles y cigarras,
 marino, perfumado de frutos agudos.

- 5 Es el viento que agita los meses, el silbido de un tren,
 el paso de la temperatura sobre el lecho,
 un opaco sonido de sombra
 que cae como trazo en lo interminable,
 una repetición de distancias, un vino de color confundido,
 10 un paso polvoriento de vacas bramando.

A veces su canasto negro cae en mi pecho,
 sus sacos de dominio hieren mi hombro,
 su multitud de sal, su ejército entreabierto
 recorren y revuelven las cosas del cielo:

- 45 él galopa en la respiración y su paso es de beso:
 su salitre seguro planta en los párpados
 con vigor esencial y solemne propósito:
 entra en lo preparado como un dueño:
 su sustancia sin ruido equipa de pronto,
 20 su alimento profético propaga tenazmente.

Reconozco a menudo sus guerreros,
 sus piezas corroidas por el aire, sus dimensiones,
 y su necesidad de espacio es tan violenta
 que baja hasta mi corazón a buscarlo:
 25 él es el propietario de las mesetas inaccesibles,
 él baila con personajes trágicos y cotidianos:
 de noche rompe mi piel su ácido aéreo
 y escucho en mi interior temblar su instrumento.

(Colección nocturna.)

Lo aquí representado es la experiencia vital de la caída en el sueño, elevada a experiencia poética. Todo cuanto se dice, lo mismo lo que alude directamente al poeta que lo que parece ser descriptivo del mundo exterior, no tiene aquí otra misión, ni propósito, ni obligación que conformar y expresar el estado sentimental del poeta ante la invasión del sueño y el sentido que de él intuye. El sentimiento busca una y otra vez en la fantasía la traducción comprensible de su particularísima cualidad, y, a su vez, a cada construcción de la fantasía, el sentimiento se encuentra a sí mismo, se va haciendo, configurado, adquiriendo consistencia de objeto, cristalizándose en sus decisivas notas cualitativas. Es un sentimiento que no vive la aproximación del sueño como un descanso y regalo según es tradición, sino como lucha y como un modo de agonía. Una versión más de la permanente destrucción que es la vida del mundo. El sentimiento tiene su historia y evolución dentro del poema, conforme va y viene la lanzadera de la materia sentimental a las labores de la fantasía, y viceversa. El primer verso parece un resumen del poema, tanto por significar el resultado de una lucha que se va a desarrollar en el poema, como por la representación del sueño invasor como un "funesto ángel alegórico" ("Morir, dormir", anhelaba Hamlet). Versos 2-4: el poeta se siente terreno de invasión y promesa. Siente el sueño en su insistente gestión invasora; su sentimiento le hace

percibirlo como con pasos de peso incontenible, pero también con su atmósfera de ensueños, de vislumbres y rumores (caracoies y cigarras); y de pronto es atmósfera en movimiento, es viento inhalado con apetencia y placer, viento marino, perfumado de frutos excitantes. Versos 5-10: un sentimiento de invasión sufrida, en la oscilante frontera del entresueño y los sueños. Fuerzas que vienen del tiempo y van al tiempo, que vienen del mundo y siguen, pasan sobre mí. Las imágenes inconexas parecen ser puramente descriptivas y como documentales, pero a todas envuelve un homogéneo clima sentimental. Las imágenes brotan del fondo del estado sentimental y aluden desde distintos ángulos al sentimiento y al modo concomitante de ver las cosas. La sorprendente fantasía de Pablo Neruda se ejemplifica en estos versos tanto por el modo eruptivo de la acumulación de las imágenes, como por la estructura de ellas: el viento de este instante, de pronto, se extiende y corre por el tiempo, y su soplo agita los meses (figuración del tiempo como espacio homogéneo, vislumbre de que este instante fugitivo de mi vida me une al sobrehumano transcurrir del tiempo del mundo; hasta el final de la tirada se suceden las imágenes de lo transitorio y transeúnte: lo que pasa, lo que cae, lo que se desvanece); la temperatura de aquí, cuya continuidad transcurre solamente en el tiempo, se personifica en el paso de un soplo por el espacio. Las siguientes imágenes llevan todas el cuño del sentimiento básico de Neruda: sentimiento doloroso de pérdida, desintegración y decaimiento: opaco, sombra, caer, trazo, distancia, confundido, polvoriento, bramando. Versos 11-14: el poeta es ya presa del sueño (anulado, como sepultado bajo la brusca descarga de canastos y sacos. Ricardo Güiraldes dice en un final de capítulo de *Don Segundo Sombra*: "Y el sueño cayó sobre mí como una parva sobre

un chingolo.”) Versos 14-28: el poeta invadido toma el partido del invasor. se instala en él, se identifica con él: y los versos, con su fantasía desbordada, cantan la gloria del triunfador: imágenes bélicas de invasiones bárbaras, ejército multitudinario que destruye hasta la corrosión, que deshace como las sales; ejército que, de pronto, extiende sus correrías devastadoras por los cielos (análoga extensión descomunal que en “el viento que agita los meses”: inscripción en lo cósmico). La fantasía insiste (15-20), aun más concretamente, en el mismo orden de imágenes, pero volviendo ahora a lo individual: el sueño es un jinete cuasiapocalíptico, no ejército, y el durmiente, no ya la tierra y el cielo, es el campo del estratega. Por la respiración del dormido va el galope del sueño, y por los labios pasa, en los párpados del dormido implanta su sustancia disgregadora de fuerzas (“su salitre seguro”), entra en el cuerpo irresistiblemente (“como un dueño”): de pronto equipa su silenciosa sustancia y propaga tenazmente los sueños. Otra vez (21-22), la fantasía conjura la invasión multitudinaria, y su obra aniquiladora se simboliza tan extremadamente que hasta su propia impedimenta (sus “piezas”) está ya corroída: todo lo abarca (23-24), y su ansia de espacio es tan violenta que no perdona ni el pequeño y escondido hueco de mi corazón (“que baja hasta mi corazón a buscarlo”). Versos 25-26: los sueños. Verso 27: insistencia en la imagen químicamente aniquiladora: el ácido impalpable (“aéreo”) como “la multitud de sal” (v. 13), el “salitre seguro” (v. 16) y “las piezas corroídas por el aire” (v. 22). Verso 28: sólo en el verbo *temblar* se revela fantásticamente una coherencia afectiva y emocional (no objetiva ni intelectual) con las imágenes bélicas precedentes; la imagen de este verso forma grupo —un poco suelto— con la del 26.

Veamos otro ejemplo donde se puede sorprender

bien la justificación emocional de imágenes que
objetiva y racionalmente son inconexas:

ARTE POÉTICA

Entre (sombra) y (espacio), entre (guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente,
y con luto de viudo furioso por cada día de vida,

5 av, para cada agua invisible que bebo soñolientamente,
y de todo sonido que acujo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un gido que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas.

10 y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un poco
trunca,

como un espejo viejo, como un olor de casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente
[ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de
[flores,

15) posiblemente de otro modo aún menos melancólico,
pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio,

me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
20 y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

El poema, como otros de *Residencia*, es de resumen autobiográfico: el mundo, la vida y la misión poética. Verso 1. Todo lo que me rodea, lo no yo, lo heterogéneo conmigo, resumido en dos parejas de términos: una, *sombra* y *espacio*. Ambos términos se implican, es como decir, *sombra* extendida hasta el infinito, o *espacio* sombrío, oscuridad, misterio, hostilidad, heterogeneidad conmigo. En *Monzón de Mayo*, poema que precede inmediatamente a *Arte Poética*, dice Neruda:

Porque todo aquello que la sombra tocó y ambicionó el
[desorden,
gravita, líquido, suspendido, desprovisto de paz,
indefenso entre espacios, vencido de muerte.

En el capítulo VII nos hemos de detener en la significación poética que tiene en esta poesía la imagen insistente de la extensión que rodea. Véase otra vez aquí el verso 10. La otra pareja es *guarniciones* y *doncellas*, "hombres y mujeres". Después del escenario, la compañía. Es característico de la poesía de Neruda el que, en vez de decir directa y claramente, por ejemplo, "hombres y mujeres", la fantasía se ejercite en juegos, aparentemente antojadizos, pero que sirven para poner en primer plano ciertos valores fundamentales de los objetos así nombrados y de su conjunción. Al decir "guarniciones y doncellas" en vez de "hombres y mujeres", el poeta aduce y destaca valores específicamente masculinos y específicamente femeninos; *guarniciones* es lo varonil, lo combativo de la vida y también lo multitudinario; *doncellas* es lo indefenso, lo delicado, el amor, y más aún, la espera del amor.

Versos 2-4: *en medio del mundo, entre las multitudes, yo, dotado de...* Pudiera haber dicho "con mi corazón singular y mis sueños funestos", pero *dotado de* destaca mejor que la preposición lo constitutivos que son en la persona el corazón singular y los sueños funestos. Es un giro que se esfuerza por verter con toda fidelidad el pensamiento, y en este sentido es prosístico: también es verdad que da al verso cierta pesadez enemiga de la poesía, y en este sentido es prosaico. El adverbio inicial del verso 3 es un hallazgo estilístico: *sin él, pálido* significaría "ser pálido"; *con él* significa "ponerse pálido"; *sin él*, describiría lo de fuera y lo quieto, *con él* lo de dentro y el suceder, lo cual le viene de que normalmente es un adverbio que sólo se junta con verbos. El *juatarse* aquí el adver-

bio verbal con un adjetivo confiere al grupo una significación insólita: al fundir el acontecer con la cualidad inherente, lo significado resulta un acontecer habitual. La imagen del verso 4 expresa un encabritamiento actual del sentimiento que se venía describiendo. Esta imagen repercute en *No hay olvido (Sonata)* (que es el *Arte Poética* del tomo II), con versión más apaciguada y melancólica:

la oscuridad de un día transcurrido.
de un día alimentado con nuestra triste sangre.

La imagen del verso 4 está formada con dos imágenes apinadas sin desarrollar, donde se amalgaman los elementos presentativos de la realidad significada (mi dolor) con los ilustrativos (el dolor del viudo). De usar Neruda la retórica homérica, habría distribuido en tandas los elementos significativos y los ilustrativos, y los habría desarrollado aparte, por ejemplo: "Así como el amante a quien la muerte arrebató su amada, se llena de dolor y se viste de luto, y su dolor furioso se rebela contra lo inexorable, así yo me duelo, me enfurezco y me rebelo contra lo inexorable por cada día de mi vida que muere." Con la retórica actual, la razón no distribuye en tandas los diferentes elementos, sino que el sentimiento los lanza, como en erupción. Lo razonable del pensamiento sufre con ello, pero el sentimiento mismo resulta más presentado y menos explicado.

Versos 5-8. Permeabilidad ilimitada, sensibilidad de antena para las impresiones del mundo exterior ("que bebo soñolientamente"). Y algo más que pasividad: insaciabilidad de vida, pero no de gozador: ni tampoco realmente avidez, pues ése no es un vivir acelerado hacia el goce, sino frenado por irracionales temores. No acabaríamos nunca de describir en su originalísima índole el signo sentimental que el poeta presenta como corporalmente y con-

tagia con el especial lenguaje de su fantasía. Hay que comprender, además, que el sentimiento presentado no es algo de antemano definitivo que las imágenes no tienen más que traducir, sino que se forma a sí mismo a medida que va consiguiendo, con la ayuda de las imágenes de la fantasía, una valiosa intuición de su experiencia de las cosas. En estas imágenes, por tres veces, el adjetivo anula en cierto modo al sustantivo: *agua invisible, sed ausente, fiebre fría*. *Invisible* tiene aquí el oficio de descontar del agua cualquier realidad material de agua, para hacerla símbolo de toda realidad: es el agua metafórica que metafóricamente bebo. *Sed ausente* es insaciabilidad, sed sin avidez, sin los signos de la sed; *fiebre fría*, repite el procedimiento, pero acrecentando el volumen sentimental con el transporte de *sed* a *fiebre*. El verso 5 se continúa racionalmente en el 7 (para cada agua... tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría); el 6 en el 8 (y de todo sonido... (tengo) un oído que nace...); pero poéticamente, el orden de los versos en el poema es esencial, porque las imágenes de la sed y la fiebre alcanzan sinestésicamente al sonido. Así vemos que las antítesis del verso 7 parece como si estuvieran gobernadas desdobladamente: los sustantivos por el verso 6 preferentemente, y los adjetivos como sordinas impuestas por el 5. El sentimiento se va formando y transformando con cada imagen: en la del verso 5, todavía da el tono la idea de pasividad, como de tierra regada; en la del 6, con el verbo *acojo*, en cuya significación entra la idea de conciencia y de voluntad, frente a la soñolienta pasividad de la anterior, y con el gerundio *temblando*, de significación sonoramente sentimental, predomina el sentimiento. En las imágenes antitéticas del verso 7 todo lo acapara el sentimiento ensimismado, y en las del 8, el sentimiento se precisa y determina cualitativamente, a la vez que

crece de intensidad: "tengo un oído *que nace*": esto ya es sentir palpablemente el tiempo; ya no el absorber soñoliento, sino el acecho, la espera; "una angustia indirecta": ha cuajado el sentimiento; es una angustia en la espera, una angustia indirecta, no ocasionalmente motivada, que no me viene de las cosas sino de mi actitud de espera, de mi oído que nace. El verso 9 es ejemplo de una particularidad estilística de Neruda: una comparación que recae preferentemente sobre el adjetivo anterior; mi angustia es *indirecta como* . . . , mi estado sentimental angustiado es como el de quien acecha la llegada de ladrones o fantasmas.

Verso 10. Otro poeta habría puesto en *fantasmas* punto final. Pero Neruda no quiere detener aquí el ímpetu evolutivo de su sentimiento, ni la erupción de imágenes de su fantasía, y sigue sin tomar aliento. Este verso vuelve a tomar la idea del verso 1. "entre *sombra y espacio*", pero aquí de modo mucho más vivaz, embalado en el ímpetu del sentimiento que se ha venido estructurando. Tiene alguna anomalía sintáctica y alguna dificultad simbólica; significa: y [yo estóv, vivo dentro de] una corteza de extensión (de espacio), infranqueable, invencible, siempre centrada en mí por mucho que me traslade (fija), y continuada hasta el infinito en todas direcciones. La idea es que yo ("el yo" sería la traducción filosófica a la generalidad) vivo como una partícula envuelta hasta el infinito por lo no-yo, que es hostil, temible, o por lo menos ajeno al yo, y en todo caso angustiador. La cáscara (corteza) de extensión es todo aquello que, partiendo de mi piel, llega hasta el infinito en todas direcciones.

Versos 11-14. Los 10 primeros versos presentan el yo en medio del mundo. Ahora el poeta se *ensimisma y se esfuerza en repetidos ataques por precisar el modo exacto y original de su sentimiento*.

Yo [estoy, vivo, me siento] "como un camarero humillado"... ¿en qué sentido?:

como un camarero humillado, como una campana un poco
[ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola...

en suma, como las cosas degradadas (con degradación integral y constitutiva, no en el sentido especialista de la moral), desgastadas, desposeídas, desvitalizadas, desamparadas; siempre un dejar de ser: la hombría degradada, la voz de la campana enronquecida, el azogue del espejo descascarado, el olor propio de las casas desamparadas. Así se siente el poeta cuando se ausculta el propio sentimiento. Y la imagen de la degradación de la casa sola sin duda le ha parecido al poeta especialmente apta para expresar su ácido sentimiento, porque insiste y la desarrolla en cuadro coherente (versos 13-14): mi sentimiento de mí mismo es como el de una casa sola ensuciada y degradada por huéspedes borrachos y desordenados, como el que nos causan esas casas donde se nota con disgusto la falta de flores...

Verso 15. Este verso representa en el poema un doble fondo, como el teatro dentro del teatro que nos presentan en algunos dramas. Con él se nos permite asomarnos a la parte interior de la tramoya, pues es un comentario y censura del poeta a su propia fantasía: para sugerir con más exactitud el sentimiento que se quiere expresar, habría que haber dado con imágenes que no añadieran a la degradación un coeficiente de melancolía.

A este punto queríamos llegar: las imágenes del camarero humillado, de la campana un poco ronca, del espejo viejo y del olor de casa sola, que en este poema forman serie, son objetivamente inconexas; pero tienen en la raíz de cada construcción —en el intencional maridaje de cada sustantivo con su adje-

tivo orientador— el punto de convergencia: el estado emocional que busca expresarse, y de cuyo seno saltan eruptivamente las imágenes. Sólo hay coherencia entre ellas si nos situamos en el foco de la erupción.

Complementariamente: tomadas una a una las comparaciones, parecen a primera vista sin sentido y antojadizas en su relación con el término comparado. Pero en la primera, el camarero humillado (¡vaya uno a saber ahora qué recuerdo vivo y circunstanciado se le vino al poeta!) no vale por todo lo que nuestra experiencia práctica nos enseña que es un camarero, ni mucho menos significa el como que el poeta se encuentre haciendo de camarero, sino que la comparación vale solamente por la amarga raíz de desmedro y vejamen que habrá en el sentimiento del camarero humillado; compara, y sólo en su raíz, un estado sentimental con otro estado sentimental. En la segunda, no se compara a sí mismo prácticamente con una campana, sino que compara lo que él se siente ser con lo que es una campana un poco ronca: una cosa que en su constitución siente una desgarradura, una cosa que aparentemente sigue con su propio ser, pero que en realidad lo ha perdido, pues el ser propio de la campana está en su sonoridad. En la tercera, lo que se ha dicho auditivamente con la campana un poco ronca, se repite visualmente con el espejo desazogado. De cada comparación, sólo vale el punto tangencial con el sentimiento del poeta. En la cuarta, el olor no vale como realidad psicofisiológica, sino por lo que significa y por lo que denuncia. La censura que el poeta se hace (“posiblemente de otro modo aún menos melancólico”) nos explica por qué estarían aquí fuera de lugar comparaciones de degradación que otra poesía aduciría: flores ajadas, colores desvaídos, luces palidecidas, y cuanto pudiera acarrear sugerencias de lindura, de nostal-

gia, de complacencia en el material empleado, etc.⁴

Todavía un ejemplo más para fijar un aspecto aludido: el sentimiento se va formando y transformando con la creación poética. El sentimiento provoca la actividad de la fantasía y la fantasía da estructura al sentimiento. En *El Fantasma del buque de carga*, después de haber descrito el mar y los ruidos y olores del buque sentidos desde cubierta, prosigue:

- 10 Bodegas interiores, túneles crepusculares
que el día intermitente de los puertos visita;
sacos, sacos, que un dios sombrío ha acumulado
como animales grises, redondos y sin ojos,
con dulces orejas grises,
15 y vientres estimables llenos de trigo o copra,
sensitivas barrigas de mujeres encinta,
pobremente vestidas de gris, pacientemente
esperando en la sombra de un doloroso cine.

Las bodegas del barco son como túneles crepusculares en los que sólo se hace el día cuando en los puertos se abren los portones. Y en las bodegas, sacos, sacos que un dios sombrío ha acumulado como grey de animales grises, redondos y sin ojos, con

⁴ Cada dificultad que aclaremos al lector puede adiestrarle en resolver por sí mismo otras. Con ese fin completamos la explicación de este pasaje con algunas indicaciones sobre la forma idiomática: versos 1-9, en medio del mundo y entre los prójimos, recibo angustiado e insaciable su contacto; versos 10-12, y rodeado de lo extraño hasta el infinito [vivo, me siento, soy], como...

Hay anomalía, primero, en emprender la comparación sin cuidarse de declarar explícitamente lo comparado (*yo*); segundo, en que se elide una virtual forma verbal que podría ser *vivo, me siento*, etc. (probablemente habría sido otra de haberla declarado el poeta): tercero, esta elipsis favorece la serie suelta de las comparaciones, porque difícilmente podríamos dar con una forma verbal a la que pudieran adherirse con valedera coherencia idiomática tanto las tres primeras comparaciones como la cuarta. El verso 15 es como un aparte, sin conexión sintáctica con el resto, y estaría bien entre paréntesis.

dulces orejas grises (esta vez es verdad que son orejas las de los sacos), llenos de valiosa carga de trigo o copra (los vientres de estos sacos, con su carga valiosa son como) sensitivas barrigas de mujeres encinta (y entonces los sacos grises, apiñados en las sombrías bodegas, son como las mujeres encinta), pobremente vestidas de gris, pacientemente esperando en la sombra de un triste cine.

Evidentemente, la imagen del verso 16 ("sensitivas barrigas...") está provocada por la del 15 ("vientres estimables"), de la cual es un extremamiento. El proceso sentimental y fantástico es como sigue: En las bodegas interiores, el poeta ve el cargamento de sacos. La proyección sentimental comienza a tener expresión eficaz al identificar las bodegas con algo vagamente geológico, túneles crepusculares, algo grandioso, sujeto de pronto con ley irregular a lo cósmico, y de una existencia más triste que la natural, como vida de condena mitológica con visitas irregulares; fuera de aquí a cada noche sigue el día, pero aquí lo sombrío es el modo normal de ser, y sólo de cuando en cuando viene hasta aquí dentro el día. Ciertamente la fantasía no ha cuajado del todo una personificación, pero está orientada hacia ella, y todos los elementos larvados en esa imagen tienen su metamorfosis en la siguiente (versos 12-15): animación de lo inanimado, intervención de un destino también personificado mitológicamente en un dios temible. Los sacos, en aquella penumbra, se ven como animales juntados por un dios. El sentimiento así proyectado demanda a la fantasía que insista, y a cada rasgo descriptivo que se añade —"redondos y sin ojos, con dulces orejas grises"—, el sentimiento se va configurando cualitativamente y consolidando; cuando la carga comercial es presentada por la fantasía como llevando "los estimables vientres", no digestiva sino fecundamente, el sentimiento se ajusta y amplifica

a la vez; y entonces el sentimiento vuelve a demandar de la fantasía una imagen emotivamente extremada, resonador donde acabar de formar su timbre y de resonar plenamente. Y la fantasía crea entonces la imagen "sensitivas barrigas de mujeres encinta", y se detiene en ella complaciéndose emotivamente en describir la vestidura; la paciente espera de las mujeres en la doliente oscuridad del local. La visión simpatética de los sacos le hace compararlos (poéticamente, identificarlos) con animales, dotándolos de resignados sentimientos y de fecundación; esta fantasía, a su vez, exagera lo simpatético de la visión y el nuevo sentimiento le hace compararlos (identificarlos, poéticamente) con mujeres pobres esperando en un local equivalente, con lo cual afina todos los rasgos de vida sensible proyectados poéticamente en los sacos. Un excelente ejemplo de cómo se va estructurando el sentimiento a medida que se plasma la creación poética. Algunas observaciones últimas sobre este pasaje: el adjetivo *grises*, *grises*, *gris* sostiene unificadamente la atmósfera emocional. Los versos 10 y 16 siguen un mismo procedimiento, repetido otras muchas veces: pudiera tomarse el segundo término (túneles..., sensitivas barrigas...) como un miembro sumado al anterior y formando serie (bodegas y túneles: sacos y mujeres encinta), pues idiomáticamente se da el segundo término igual que el primero, como algo existente y no como ilustración. Pero es claro que el primer término (bodegas, sacos) es en cada caso una nominación directa del objeto, y el segundo una interpretación poética del mismo objeto. Dificultad realmente insignificante, sobre todo si tenemos en cuenta que Pablo Neruda con demasiada frecuencia escamotea la nominación directa y sólo nos da la interpretación poética que, con eso, resulta enigmática.

Es necesario insistir en que la coherencia obje-

tiva y racional que aparece entre las imágenes de mis versiones en parte no está en los poemas, pues yo me he esforzado por dar a los elementos racionales en la estructura de los pensamientos un papel formativo que en los versos no tienen en ese grado. Pero lo he hecho así con el propósito de que el lector pueda ahora comprobar, primero, cómo se va configurando el sentimiento, estructurando y adquiriendo sus peculiares determinaciones en el transcurso del poema, y cómo lo hace ciertamente por medio de una imáginería que a un lector "razonable" le parece a primera vista disparatada; segundo, cómo, complementariamente, toda la imáginería revela una soterraña coherencia por la fuente (el sentimiento) común de que las imágenes manan, y por el objeto común (el sentimiento) a cuya expresión sirven. En el capítulo del ritmo hemos de ver, además, cómo el procedimiento de monotonía de las imágenes, su borbotoneo sin tomar aliento, es la expresión y exteriorización del ímpetu emocional, y cómo este ímpetu o violencia incontinida del sentimiento es el aglutinante personalísimo de las imágenes —aparentemente dispersas— en una coherencia de sentido.

Sólo que en este modo de poetizar hay una dificultad invencible: los esbozos de construcciones que surten separadamente del originario pozo del sentimiento, aparecen arriba como queriendo formar entre sí difíciles o absurdas construcciones ("envuelto en caracoles y cigarras", "su multitud de sal", etc.), y esto a causa de las leyes naturales del lenguaje. Puse las imágenes que otra fantasía más servicial con las necesidades de la comunicación, da como comparaciones ilustrativas, aquí se dan con gran frecuencia como el asunto mismo.

Estos son, en gran parte, si no me equivoco, los caracteres capitales del expresionismo como forma de creación artística, y Pablo Neruda es un expresionista ejemplar si atendemos al modo de creación poética y prescindimos de otras demandas inesenciales del movimiento literario así llamado.

Un modo de creación poética que, en vez de expresionismo, bien podríamos llamar de ahincado ensimismamiento y al que tendríamos que oponer polarmente otro modo de creación poética que llamaríamos de enajenamiento (para evitar también con el rótulo de impresionismo las limitaciones de una escuela literaria temporal): el de esos poetas como Lope de Vega (o también Rubén Darío), preferentemente atentos a las sensaciones recibidas, que se vuelcan sobre las cosas todas del mundo o de sectores preferidos, ávidos de vivirlas como apetitosas maravillas existentes, y que ponen todo su fermento poético en la tarea de darles forma significativa y poética. Estos poetas, sean refinados o llanos, con retórica popularista o "decadente", son fundamentalmente claros, porque al aplicarse a la absorción, selección y elaboración estética de sus sensaciones de las cosas y de sus experiencias en las cosas, tienen que construir mundos de consistencia objetiva. Pero un poeta como Pablo Neruda, aun cuando su estímulo parta de una experiencia de las cosas, a lo que atiende es a la coninoción afectiva provocada por esas experiencias y sensaciones. Esos poetas se ensimisman y encierran en su herido sentir y sólo en intermitentes parpadeos aparecen las sensaciones recibidas, barajadas con otras imágenes que les están misteriosamente asociadas. Las figuras objetivas brotan siempre del fondo sentimental.

El vigésimo de sus *Veinte poemas de amor* es un excelente ejemplo para mostrar cómo se establece en Neruda esta relación entre el estado sentimental ensimismado y las construcciones objetivas; y, comparándolo con los poemas de *Residencia en la Tierra*, es también ejemplo muy instructivo para ver la evolución de nuestro poeta, no ya en cuanto a su maestría y a su voluntad de estilo, sino frente al contenido poético que se propone poetizar. Pues la evolución poética de Pablo Neruda es un progresivo ahondar en el ensimismamiento. El vigésimo poema es justamente instructivo porque presenta todavía muy moderado, y como descubriendo el juego, el procedimiento que se extremará en *Residencia en la Tierra*.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche,

Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos."

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

5 Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.

10 Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

15 Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.
La noche está estrellada, y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.
20 Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.

25 De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos.
30 mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

Verso 1: La disposición sentimental, una especial tristeza, es el punto de partida de esta poesía, y su expresión el único sentido poético.

Versos 2-4: Pero el sentimiento inicial busca objetivarse en estructuras reconocibles, existentes, comprobables. El sentimiento a presión mira hacia el mundo en busca de símbolos adecuados que lo expresen, y se cuida de armonizar los materiales objetivos: la noche con sus astros y su alto viento. La melancolía busca el cielo estrellado para proyectarse en él: pues en el corazón del hombre, la melancolía pierde su poder corrosivo cuando el poeta le impone un canon de belleza ("y el verso cae al alma como al pasto el rocío").

Verso 5: Adviértase cómo el poeta ha dado la existencia objetiva de la noche estrellada únicamente "por ejemplo"; y cómo la abandona en seguida para volver a zambullirse en el manantial originario de su sentimiento: la melancolía en sí misma.

Versos 6-10: La tristeza busca otra forma de expresión, también objetiva, pero extraña a la anterior. Ya no viene ahora la noche estrellada ni ninguna otra construcción presente a recoger la remansada melancolía; ahora, inquietada por el movimiento, agrídulce de repente con una recóndita desazón, sólo halla formas de ausencia, de vacío y de pérdida. Melancolía por lo que ya no es, con el asomo de congoja por lo que simplemente no es, por el vacío.

Verso 11: nuevo abandono de lo exterior objetivo y nueva zambullida en el originario manantial del sentimiento: la melancolía en sí misma.

Verso 12: Nueva salida hacia el mundo, insistiendo en la segunda construcción objetiva: ausencia y pérdida de la amada.

Verso 13: Reaparece la primera construcción objetiva, la noche, y el sentimiento de tristeza la funde con la segunda en una nueva construcción: la noche sin la amada.

Verso 14: Nueva inmersión en el hontanar del sentimiento, acogéndose a la virtud salvadora de la poesía.

Versos 15-16: Variaciones sobre el mismo tema de la pérdida, y la combinación de la noche y la ausencia.

Verso 17: Otra vez en la raíz del sentimiento, dejadas las construcciones objetivas ("eso es todo"). Y la melancolía originaria busca fuera de sí un nuevo símbolo: un canto en la lejanía. Construcción objetivamente heterogénea con las anteriores, pero sentimentalmente coherente: en la lejanía resuena el sentimiento de ausencia.

Verso 18: El sentimiento insiste en la melancolía de la pérdida.

Versos 19-20: Cambia el sentimiento cualitativamente. Hasta ahora, en la raíz de la tristeza expresada está la aflicción del vacío. Es el vacío de la

vida actual que se puebla defensivamente de los fantasmas más vívidos del pasado. El sentimiento del vacío busca para expresarse la noche estrellada, la nostalgia del amor perdido, la canción en la lejanía. Y el poder poético convierte salvadoramente el vacío absoluto en melancólica ausencia. Desde este verso, se hace sensible algo que anula realmente al vacío, y es el viento invisible del anhelo que lo orea: "Como para acercarla mi mirada la busca..." En estas nuevas formas objetivas de la nostalgia se expresa el sentimiento radical *con anhelo dinámico*, así como en la noche estrellada se expresaba en *estático remanso*.

Versos 21-22: Estas imágenes son la clave para muchas cosas. Primero, para comprender atinadamente la evolución de esta poesía, pues aquí hay un atisbo de la constante destrucción que es nuestro durar y nuestro vivir, atisbo que se desarrollará grandiosamente en intuición sostenida en *Residencia en la Tierra* como el perpetuo desgaste, desmoronamiento y liquidación de toda entidad; y segundo, porque estos dos versos expresan el sentimiento innominado, la desazón inicial, el estado sentimental de donde salían la tristeza, la nostalgia, la melancolía, con sus imágenes correspondientes. La raíz de la raíz, que se hace de pronto consciente y adquiere representación.

Versos 23-30: Ahora ya vuelve a su nostalgia con renovado sentido. Ya el anhelo radical encuentra su dirección necesaria hacia la perduración de la propia personalidad: "mi alma no se contenta con haberla perdido".

De este análisis conviene retener las siguientes enseñanzas: primera, el poeta conforma y configura, también cualitativamente, su propio sentimiento; la creación poética consiste fundamentalmente en eso, en transfigurar el sentimiento vitalmente sufrido en sentimiento lleno de sentido

ejemplar. Segunda, el estado sentimental es el punto de arranque, y el sentimiento que el poeta va creando conformando es constantemente el cimiento de todas las imágenes y construcciones objetivas del poema. Estas, junto con los procedimientos rítmico-melódicos de la frase, sirven para el contagio sugestivo del sentimiento. Tercera, en este vigésimo poema se ve, como con la cámara retardada, el procedimiento que se extremará luego en *Residencia en la Tierra*, consistente en zambullirse a cada paso en el sentimiento originario y contemplarlo en sí mismo, para surgir de nuevo de aquel fondo con una nueva imagen, coherente o no por la materia con las anteriormente creadas, pero siempre por el sentido sentimental que la ha conjurado; las imágenes surgen del sentimiento y en él tienen su verdadero sentido poético. Por extremarse este proceder en *Residencia en la Tierra* hemos caracterizado la evolución poética de Pablo Neruda como un progresivo ensimismamiento.

LAS IMÁGENES EN *Residencia en la Tierra*

De la poesía primera a *Residencia en la Tierra* hay, pues, evolución en cuanto que se cumple un progresivo ensimismamiento, una atención cada vez más obsesionada al sentimiento propio. En otros aspectos, en cambio, lo que hay es salto, solución de continuidad, respecto al cultivo poético anterior. Es la índole de la fantasía la que parece otra.

a) En el vigésimo poema arriba analizado, las imágenes son la noche estreñada, el alto viento, la canción en la lejanía, la ausencia y pérdida de la amada; todas ellas imágenes bellas, con prestigio poético tradicional. En *Residencia*, la fantasía abandona esta tradición. Ahora pululan monstruos de la fantasía, escombros y despedazamientos; ahora son

conjuradas patéticamente las cosas condenadas antes a lo jocoso, las escobas, los trapos, los zapallos, los pelos sudorosos, los aparatos higiénicos, sacos verduras, etc., etc.; ahora se cultiva el feísmo y el gigantismo. Cierta que no faltan la noche, la ausencia, el amor, el cielo y tantos otros temas tradicionales; pero ya no son elaboradas las imágenes hacia lo lindo o hermoso. En general, todas las cosas se ven ahora como en espejos deformadores.

y b) En el poema vigésimo, cada vez que el poeta, tras la inmersión en el sentimiento, emerge hacia la existencia del mundo, vuelve a tomar el mismo hilo biográfico que había abandonado un instante, de modo que la construcción objetiva es una a lo largo de todo el poema; si hace dos estructuras objetivas, la noche estrellada y la nostalgia de la amante perdida, nuevos trazos visibles involucran la una en la otra, y resulta la nostalgia de la amante en la noche estrellada. El ensimismamiento consiste en repetidas inmersiones en el sentir. En *Residencia*, en cambio, el poeta está hundido en sí mismo, en su sentimiento y en su sentido congruente de la vida; y desde ese fondo lanza hacia el exterior imágenes que, arriba, suelen no responder a las leyes objetivas. Si parte de un episodio concreto, por ejemplo, *El Sur del Océano*, con elementos reales (una costa desierta, una huella en la arena, el romperse del agua, las aves marinas, el fondo del mar, el tiempo, la luna), insufla en ellos una personificación de significado sentimental que para expresarse necesita una irrupción de imágenes irreales o desrealizadas. A todos los movimientos literarios de la posguerra les ha gustado aplicar a las imágenes el procedimiento de las fotografías movidas, de modo que se evita —a veces programáticamente, como hacían los superrealistas— el que las imágenes sean imaginativamente realizables como algo que nuestros ojos podrían ver o nuestros

oídos oír. Hay, pues, en Neruda muchas imágenes monstruosas como tomadas del mundo de los sueños, parientes de esas experiencias que de veras hemos tenido en los sueños y que, después en la vigilia, no nos es posible contar, y se nos escurren al recordarlas con pensamiento despierto, porque nuestra razón se empeña en darles una coherencia que las deshace.

c) Por la forma eruptiva en que se lanzan y se aglomeran las imágenes, la dificultad de comprender y seguir el tema del poema ha aumentado tanto en la nueva manera que parece no ser cuestión de grado, comparado con la producción anterior, sino cambio de índole. Pero en *Residencia*, cada poema tiene también siempre unidad de pensamiento poético, hay un sentido formado y una coherencia íntima de sus elementos, por estrafalarios que parezcan a veces a un lector desprevenido. Con frecuencia, el tema central del poema es un sentimiento o una fuerza en su poder general, una intuición sentimental del mundo y de la vida en su recuento final: la muerte, el dolor siempre al acecho, la alegría, el ansia, lo risueño, lo amenazador, el amor, el descontento, y también lo cósmico en su grandeza extensiva y en su perpetua germinación, la personificación del tiempo, de las aguas, del aire, etc. Entonces el sentido unitario está fijo en ese valor general, y las imágenes son como ejemplificaciones sueltas y no tienen por qué guardar unas con otras coherencia episódica. Pero tampoco cuando el tema es una realidad particular, un paraje marino, un amanecer, unas ruinas, se respetan las estructuras objetivas, pues también aquí los sentimientos e intuiciones de valor general se instalan en lo particular y reclaman para sí toda la labor constructiva. Por último, esos sentimientos e intuiciones de valor general no se conforman tampoco racionalmente, no se explican con un pensamiento

racional, sino que constituyen un pensamiento entrañable, o, como se dice en el psicoanálisis, visceral, hecho de impulsos, sentimientos y vislumbres, a veces no elaborado intelectualmente, a veces respunteado con una vacilante coherencia objetiva de imágenes, a veces también construido con pensamiento intelectual.

Los poetas de este tipo se guardan celosamente de la excesiva intervención del intelecto en la poesía (cuando *Animus* no está en casa, *Anima* se pone a cantar, según la parábola de Paul Claudel). De todos modos, la eliminación de lo intelectual nunca puede ser completa, si no es en esos jugueteos que se llaman "palabras en libertad". Todo poetizar es objetivar, toda poesía es objetivación, cristalización y conformación del sentimiento en una forma consolidada y trasmisible. Y la transmisión no es posible sin mínimos agarraderos intelectuales.

La poesía de Neruda es también objetivación y nunca le falta un mínimo esqueleto intelectual. Es un mensaje que quiere ser captado y comprendido, para que desde la comprensión el lector pueda convivir el sentimiento y la original intuición. Los pintores expresionistas, que tienen con Pablo Neruda algunos puntos de contacto, solían poner a sus cuadros títulos con los que lo pintado no tenía que ver en absoluto: pero Pablo Neruda da en los títulos los temas de sus poesías: *Despediente*, *Sólo la muerte*, *Monzón de Mayo*, *El Sur del Océano*, *La calle destruida*.

Antes de *Residencia*, Neruda, como los poetas tradicionales, describía respetando las leyes objetivas de la realidad representada (la noche, la pérdida de la amante, la canción en la lejanía), y nos contagiaba su sentimiento poético por entre las líneas de la descripción. En *Residencia* no, sino que tiende obsesamente al sentido único de su fondo emocional. Por eso las cosas no son respetadas en

sus estructuras, sino deformadas, barajadas, oníricamente híbridas. Es el profundo mar del sentimiento lo que se poetiza con imágenes-símbolos. Los heterogéneos y deformados objetos que brotan y caen sin armar entre sí un cuadro de validez objetiva están aquí conjurados por la voz del sentimiento como resonadores adecuados. Y muchos lectores se pierden entre la voz que resuena y esos escombros de objetos que sólo funcionan como resonadores; se pierden entre el sentimiento simbolizado y las cosas que sólo son símbolos expresivos de un sentimiento.

Para comprender y gustar la poesía de Pablo Neruda no es buen camino el de entender intelectivamente primero las construcciones externas y desde ellas entrar después en el sentimiento, sino que, al revés, las construcciones externas nos serán comprensibles cuando lleguemos a ellas desde el sentimiento que las provoca. Como estos poemas no son de una sola lectura, hay que entregarse primero al clima sentimental que es su alma poética, dejarse contagiar por la sugestión de las imágenes entrevistadas, por la insistencia de los motivos y por el seguro poder de las construcciones sonoras. Pues en la poesía de Pablo Neruda se oye como una voz soterraña y confusa, un sentir denso, más abajo del umbral de la conciencia, como una presión insostenible, como una peligrosa y doliente gasificación de todos los metales entrañables que, de pronto, perforan el suelo de la conciencia e irrumpen en volcán deshaciendo en lava todas las cosas y dándonos ese aspecto espantoso de los sólidos que se mueven como líquidos:

Por desgracia no tengo para darte sino uñas
o pestañas, o pianos derretidos,
o sueños que salen de mi corazón a borbotones,
polvorientos sueños que corren como jinetes negros,
sueños llenos de velocidades y desgracias.

(Oda con un lamento.)

Mirar con ojos prácticos esta extraña poesía, y aun dar a los ojos de la experiencia práctica la intervención que otras clases de poesía consienten, es renunciar a gustarla y a enriquecernos con ella. Cuanto más prácticos sean los ojos con que la miremos, mayor será la dificultad de llegar a ella, con el resultado conocido del desaliento o de la irritación. Si realmente la poesía nos importa, tenemos que atender en Pablo Neruda ante todo a esa fuerza explosiva del sentimiento que estalla en volcán, para poder seguir su canción entrañable, y tenemos que aprender a ver en el mundo destruido de sus imágenes la manifestación de la intensidad de esa fuerza y de la íntima regulación y coherencia del sentimiento.

NOTA. — En capítulo aparte estudiamos ordenadamente los procedimientos más característicos con que la fantasía de nuestro poeta representa su mundo y expresa su sentimiento. Ese capítulo, *Sobre la índole de la fantasía de Pablo Neruda*, iba a ser el IV, conforme lo exige la materia tratada, como que constituye la explicación circunstanciada del epígrafe final de este capítulo III; pero, a la vez, ha resultado un extenso registro clasificado de las dificultades de comprensión que el lector medio hallará en *Residencia en la Tierra*. Los otros capítulos son más bien de interpretación; ese lo es de explicación, y he procurado hacer entrar en él todos los pasajes de *Residencia en la Tierra* que a mi parecer ofrecen alguna oscuridad. Y así, su carácter explicativo frente al interpretativo de los otros capítulos, su excepcional extensión y el destino que le espera de frecuente consulta, como registro de oscuridad, me han inducido a última hora a ponerlo al final del libro.

EL RITMO

Alguna vez Pablo Neruda emplea en *Residencia en la Tierra* la estrofa sáfica, sin rima.¹ Otras veces, series de endecasílabos.² El eneasílabo y el decasílabo son empleados, también, generalmente sin rigor.³ Hay, además, abundancia de alejandrinos con hemistiquios y sin rima, mezclados con versos libres, o si se prefiere: el resto consta de versos libres, con fuerte tendencia al alejandrino.⁴ Por último, en algunos pocos poemas, el verso es libre puro y lisamente. Los versos libres, especialmente cuando actúa la tendencia rítmica al alejandrino, suelen aparecer agrupados en períodos estróficos desiguales. El esquema acentual, dentro del verso, unas veces es rítmico y otras no; y esto, desde luego, voluntariamente, como un modo de esquivar lo mecánico, según las ideas estéticas circulantes entre los poetas modernos de estas tendencias.

Sin duda, el estudio de los metros regulares usados por Neruda, junto con el de las programáticas infracciones de los cánones, sería provechoso; pero lo que aquí nos atrae es la constitución rítmica de sus versos libres, pues, aunque libres, no son, por

¹ *Angela Adónica* y *Alberto Rojas Jiménez viene volando*.

² *Tres cantos materiales. El Desenterrado*.

³ *Madrigal escrito en invierno, Fantasma, Lamento lento, Cantares, Trabajo frío*.

⁴ La tendencia al alejandrino es muy general en los versolibristas españoles y franceses.

lo general, prosa dividida caprichosamente en líneas cortas y largas. Los poetas mismos los llaman *versículos*, señalando con eso que, si bien no tienen estructura de verso, valen como sendas unidades rítmicas.

VERSOS LIBRES O VERSÍCULOS

Como Pablo Neruda está atacado del prurito de quebrantar toda la ley formal, las leyes formales que podamos descubrir en su poesía son inconscientes, involuntarias y no generales; esto es, tendencias, pero no reglas.

La versificación de Neruda ha perdido casi todos sus apoyos rítmicos, pero algo queda que hace de cada línea una unidad, un verso. No se puede desconocer la voluntad del poeta de que sus versos sean unidades rítmicas. En este verso libre, no todo es libertad, así como en el verso tradicional no todo es sujeción.

La prosa tiene un ritmo condicionado ineludiblemente por la sintaxis: el párrafo entero es una unidad rítmica, partida en dos, en tres, en cuatro movimientos rítmicos, contrapuestos, correspondiendo cada uno a una sub-unidad sintáctica:

La luz de la lámpara, / entre las cadenas de plata, // tenía tímido aleteo de pájaro prisionero / como si se afanase por volar hacia el santu.

(VALLE-INCLÁN, *Jardín umbrío: El miedo.*)

Todo el párrafo está dividido en dos movimientos, uno de tensión creciente y otro de tensión decreciente, cuyo límite hemos marcado con la doble raya ||; cada uno de estos dos movimientos, a su vez, está dividido en otros dos, cuyos límites hemos dividido con una raya |. El primer movimiento es aquí el sujeto; el segundo, el predicado.

Dentro del inicial, el primer miembro es el sujeto propiamente dicho, y el segundo una determinación circunstancial que le corresponde; en el final, el primero es el predicado propiamente dicho, y el segundo una comparación referida a él. Las divisiones rítmicas de la prosa son exactamente divisiones sintácticas del sentido unitario del párrafo.

El verso, en cambio, al cargarse de rigurosas sujeciones específicas —número de sílabas, distribución de acentos, combinaciones estróficas, rima— constituye en sí una unidad rítmica determinada exclusivamente por sus condiciones físico-fisiológicas. Los poetas han hecho del verso una unidad rítmica independiente de las unidades de sentido, una figura móvil constituida meramente por los elementos acústicos de lenguaje:

Ella me miraba. Y el faisán cubierto
de plumas de oro: —“¡Pierrot, ten por cierto
que tu fiel amada, que la Luna ha muerto!”

(RUBÉN DARÍO, *El faisán*.)

Pues bien: Pablo Neruda, como todo versolibrista, lo que ha hecho en verdad es renunciar a esta definitiva libertad rítmica del verso, conseguida secularmente a fuerza de autodeterminaciones. Los versolibristas han devuelto el ritmo del verso a sujeciones prosísticas (sintácticas), sin duda huyendo de las excesivas mecanizaciones del ritmo métrico. Y al hacer intervenir en el ritmo la marcha del sentido, han creído oponer al aprendido ritmo exterior desechado un nuevo ritmo interior perpetuamente creado. Pero todo ritmo es a la vez interior y exterior. El ritmo es siempre un movimiento regulado, una figura móvil, y por tanto, todo ritmo es una forma y está sometido a leyes formales. El ritmo interior de la poesía libre no es sin más el de la prosa, pero se apoya en él. El ritmo de la prosa consiste en los pasos con que se desarrolla

linealmente el pensamiento sintáctico-racional; el ritmo poético libre consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento.

Una sucesión de versos libres corresponde a una sucesión de unidades intuicionales o bien a un especial encabalgamiento de intuiciones exigido por el movimiento de la efusión sentimental. Cada verso destaca, pues, una unidad intuicional, o, si no, se encadena con el anterior y el siguiente del modo que luego veremos. Lo que acerca a la prosa a este tipo de ritmo es que las intuiciones sentimentales de ven expresarse necesariamente por medio de entidades sintácticas, y, sobre esto, que cada verso así concebido tiene ritmo sólo si su impulso emocional viene de otro anterior y va a otro posterior, en cadena. En cambio, en la versificación tradicional el ritmo de cada verso depende esencialmente de la ordenación de sus elementos acústicos (sílabas y acentos) dentro de sus propios límites⁵; en la libre, el verso entero no es más que un eslabón, un elemento de la figura rítmica por la serie de versos desde punto final hasta punto final.

⁵ Además de esta disposición rítmica de los elementos acústicos que constituyen cada verso, el verso entero se hace también elemento rítmico de serie en las estrofas: por ejemplo, es rítmico un verso de siete sílabas combinado en estrofa con otros de once (liras, silvas, etc.), pero no combinado con otros de diez o de doce. Las rimas, consonantes o asonantes, son también juegos rítmicos en los que el verso entero entra como elemento de composición. Pero la estrofa puede faltar, y la rima también (versos blancos), y, de todos modos, puede uno escandir un verso aislado y sentir si es o no rítmico por sí solo, pues lo esencial del ritmo métrico consiste en la disposición del material sonoro de que consta cada verso.

Con esto se relaciona la afición de Pablo Neruda a destacar el ritmo por medio del procedimiento sencillo de las enumeraciones, de modo que cada miembro de la enumeración constituya un verso; o, equivalentemente, por el metralleo de comparaciones y metáforas con las que, desde ángulos muy dispares, se ataca a lo expresable a ver si, por fin, rinde a satisfacción su sentido:

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
 5 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
 como aguas vacilantes, [con sueño,
 como el otoño en hojas,
 10 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,
 15 como un fantasma blanco,
 al borde de la espuma,
 en mitad del viento,
 como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar
 [llorando."

La construcción sintáctica es de largo aliento, de modo que da amplio lugar al ritmo encadenado. Empieza el pasaje sintácticamente con una condicionante que supone en el poeta —y provoca en el lector— la tensión de algo que se va a resolver más adelante y que ya se siente en germen. Éste es el principio rítmico capital en el pasaje: desde el

" Primer periodo estrófico de *Barcarola*.

primer verso se está aguardando tensamente la resolución de algo que el primer verso plantea. Entre el planteo y la resolución hay como una línea parabólica accidentada que se levanta para llegar a su blanco por elevación. (A mi imagen de movimiento parabólico hay que quitar lo que tiene de ley mecánica; pues justamente el ritmo está en el modo psicológico —y no mecánico— de hacer el recorrido.) Poéticamente, nada hay de una realidad condicionada por una circunstancia hipotética, tal como se puede plantear en el campo del raciocinio y de la sintaxis; antes bien, lo que sintácticamente aparece como lo subordinado y dependiente (“si solamente me tocaras el corazón”...) es poéticamente lo central y lo directamente buscado: ansia de que suceda eso que se expresa por medio de una hipótesis. Pero, para el ritmo, los moldes sintácticos adoptados son valederos. El segundo verso vuelve a tomar la imagen del primero casi con las mismas palabras, introduciendo en su centro un elemento (*pusieras tu boca en vez de me tocaras*) más apasionado y más ensoñado:

Si solamente me tocaras el corazón...
si solamente pusieras tu boca en mi corazón...

Rítmicamente, gracias a su mayor intensidad emocional y a su mayor calidad imaginativa, este segundo verso tiene la virtud de transportar la frase melódica inicial a un diapasón más alto y a una elocución más cálida. Y esto entendido literalmente; pues todo lector con sentido poético leerá este segundo verso levantando la voz aproximadamente una tercera sobre el primero, se demorará con auge emocional en la variante central *pusieras tu boca*, y volverá a hacer coincidir rítmica y melódicamente el final con el final anterior. El tercer verso se detiene contemplativamente en un elemento del segundo, y emocionalmente supone una distensión,

casi un descanso en medio de la línea de ansiedad. Rítmica y melódicamente, es también un descenso del tono y una distensión. Los versos 4º y 5º insisten con variantes en la imagen inicial, de modo que, por un lado, se sostiene la tensión de espera de la condicionante, y por otro, se encrespa todavía más la tensión por la introducción de la imagen pasional, "flecha roja" y de la expresión de angustia, desamparo y ruina, "mi corazón *polvoriento golpea*". Rítmicamente, el mismo bloque emocional que se enuncia musicalmente en el verso primero y que se alza con variante apasionada en el segundo, se amplía en estos dos desdoblándose en lo que es Tú y en lo que es Yo, con ramificaciones de imágenes afectivas en que se contraponen (tú-yo) tonos pictóricos calientes y fríos, vida y dolor, alegría y desconsuelo, dinamismo y cansancio: *flecha roja y corazón polvoriento golpea*. Estos dos versos actúan como un ensanchamiento orquestal. El verso 6º prolonga y resume la tensión de los cinco anteriores. Y algo más: introduce una variante cualitativa de decisiva importancia en la construcción del poema entero, insinuando la imagen del corazón-caracol marino (*Si soplaras en mi corazón, cerca del mar*). La repetición del módulo sintáctico (*si tocaras... si soplaras...*) y del mismo fondo emocional de ansiedad y tensión exasperada, hace que la variante cualitativa de la nueva metáfora —definitiva orientación concreta de la fantasía— suene como si el tema pasara en la orquesta a una nueva combinación instrumental. Toda la tensión creciente de los seis versos iniciales estalla y se desencadena en extraño acorde con ese inexplicable *llorando*, que fija el clima emocional del poema:

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

5 allí donde mi corazón polvoriento golpea,
si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando...

Y viene en seguida con el verso 7º y de un solo golpe la distensión esperada:

Sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren
[con sueño...]

Este verso encierra sintácticamente la condicionada: poéticamente representa lo que de necesidad de satisfacción lleva en sí la ansiedad. En ambos sentidos se contrapone a los seis versos primeros, lo cual le da un gran peso rítmico, como codo que es de la línea móvil que sigue la tensión emocional. Cada uno de los versos 8º al 13º debe su unidad rítmica a su unidad de sentido sintáctico y poético, pero por algo más que por su correspondencia cuantitativa. Pues cada comparación es como un renovado ataque intuicional a lo expresable, como un ahinco de llegar a lo esencial y de dar el justo matiz de la emoción. La unanimidad de las referencias, la variedad del material empleado, y el que también se refieran unas comparaciones a otras rectificándose y precisándose; la progresión hacia lo informe y hacia el silencio que hay en los versos 8º-12º, con el resonar del 13º, todo hace que, a pesar de no seguir ley alguna de acentos ni de sílabas, estos versos tengan el ritmo regulado de los pasos rituales. Sólo por ser divisiones del contenido intuicional y como sendas descargas del sentimiento. La estructura musical de esta tirada de versos en cadena se echa de ver con especial claridad en el *ritornello* de los cinco versos finales. La intuición básica de todo el período estrófico está en el verso 6º: (*si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando*) con desarrollo de imágenes escenográficas de tipo grandioso, que desatan la fantasía fuera de todo límite, como fugas al infinito. El adjetivo *desencadenado* en el verso último, junto con su resonancia

asociativa de tempestades, es también un salto sobre todo posible límite, hacia lo incommensurable. Rasgo profundo e insistente de Pablo Neruda en la atormentada poesía de *Residencia en la Tierra*.

La unidad de cada verso es aquí también su unidad intuicional y emocional; pero su calidad rítmica no está constituida por la factura fonética de cada una de estas unidades, sino por el papel de cada unidad en la marcha del conjunto. A los seis versos iniciales de tensión creciente y de espera exasperada, siguen los versos 7º-13º en que la tensión se resuelve, y a éstos siguen los versos 14º-18º en que la tensión inicial retumba sordamente y como aplacada, a la manera de esos truenos verticales de doble estampido que luego el eco devuelve: A. B. A. El verso 14º vuelve a tomar aquel 6º que ya es resumen y concreción de toda la tensión creciente de los cinco versos anteriores; y el verso postrero vuelve a tomar al 14º con los elementos que la fantasía ha desarrollado en los versos 15º-17º, y termina con la misma palabra-clima, *llorando*, con que termina el verso 6º. Es una inspirada disposición de elementos que subrayan, con su repetición y variación, el ritmo respiratorio de esta poesía.

Pues el ritmo típico de Neruda, aunque destacado por estos virtuosismos, no consiste en ellos. En este pasaje ejemplar, lo esencial es el ímpetu reguladamente mantenido en el juego de tensión y distensión que se desarrolla verso a verso, y que divide toda la tirada en tres partes rítmicas coincidentes con la triple partición sintáctica: condicionante-condicionada-condicionante. La parte tercera, por ser insistencia y eco variado de la primera, tiene una justificación principalmente musical. La triple partición sintáctica coincide, además, con una triple partición psicológica: los seis versos primeros presentan una sostenida contraposición *Tú-yo*, que,

como ya hemos visto, se desdobra un momento en los versos 4^o-5^o para juntarse otra vez en el siguiente:

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...

Pues bien, en la tercera parte, el verso 14^o presenta otra vez la conjunción *Tú-yo*, para abstraerse en los siguientes sólo en la figuración del *Tú* (la palabra *tú* del verso 14^o, que acompaña al verbo por primera vez, tiene un valor rítmico y arquitectónico capital), mientras que la parte medial sólo atiende a la figuración del *Yo*. El inicial *Tú-yo* se desdobra en *Tú* y *Yo* en la segunda y tercera parte respectivamente. Así, pues, si el esquema sintáctico tiene un valor rítmico por su penduleo A. B. A., el psicológico lo tiene también por su estructura A - ab. Todo el pasaje consiste rítmicamente en el caminar de la emoción poética: seis pasos ascendentes de tensión y ansiedad; un séptimo paso de distensión relativa seguido de seis movimientos seriales destinados a precisar y no a avanzar; cinco pasos finales en que reaparecen ensordinadas la ansiedad y tensión del comienzo. El ritmo consiste en esa distribución de los pasos, pero no solamente en ella, sino, como en gran número de otros poemas, en el ímpetu y prisa incontenible, y sin embargo medidos, con que el sentimiento da esos pasos. Cada uno de estos versos no está medido dentro de sus límites por nuevos pasos (acentos y sílabas contadas), pero la materia acústica interviene también rítmicamente por la disposición de los versos cortos entre los largos; los versos largos corresponden a auges de la emoción, los cortos a momentos de contemplación intuicional; los versos largos aceleran el

movimiento, los cortos son como intentos de descanso, y esto por la mayor intervención proporcional de las pausas finales. Esta alternancia de versos largos y cortos, junto con el específico contenido intencional y emocional de cada verso, hace que haya aquí un juego regulado de compases lentos y compases acelerados, elemento importante en la creación de este ritmo artístico, con su posibilidad de introducir nuevas figuras móviles dentro de cada una de las particiones estudiadas.

ENCABALGAMIENTOS SINTÁCTICOS

No siempre corresponde cada verso a una unidad sintáctica, sino que con frecuencia Pablo Neruda acude a los encabalgamientos sintácticos, y justamente con intención rítmica especial:

Hay mucha muerte, muchos acontecimientos funerarios
en mis desamparadas pasiones y desolados besos,
hay el agua que cae en mi cabeza,
mientras crece mi pelo,

5 un agua como el tiempo, un agua negra desencadenada,
con una voz nocturna, con un grito
de pájaro en la lluvia, con una interminable
sombra de ala mojada que protege mis huesos;
mientras me visto, mientras

10 interminablemente me miro en los espejos y en los vidrios,
oigo que alguien me sigue llamándome a sollozos
con una triste voz podrida por el tiempo.

(Oda con un lamento.)

El encabalgamiento sintáctico en los versos 5-10 no destruye la unidad del verso, al revés de lo que sucede en las unidades rítmicas de la prosa. Ciertamente podemos sorprender aquí esa fuerte inclinación de Neruda al alejandrino con hemistiquios (7+7 sílabas), sin repugnancia por dejar trunco o alargar cualquiera de ellos:

con una voz nocturna / con un grito
de pájaro en la lluvia, / con una interminable
sombra de ala mojada / que protege mis huesos;
mientras me visto, mientras /
interminablemente / me miro en los espejos y en los vidrios,
oigo que alguien me sigue / llamándome a sollozos
con una triste voz / podrida por el tiempo.

Pero otras muchas veces no hay tal regulación de acentos y sílabas, y, sin embargo, el verso sigue valiendo como unidad:

... y no hay sino la noche acompañada
del día, y el día acompañado
de un refugio, de una
pezuña, del silencio.

(*El Sur del Océano.*)

Esto es posible, naturalmente, gracias al apoyo que tal clase de versificación recibe de una larga tradición métrica con la que se pretende romper. En los versos citados de *El Sur del Océano* hay notoriamente un virtuosismo rítmico: el primer verso es un endecasílabo de corte clásico, de modo que *del día* pasa al verso segundo según hábitos rítmicos también clásicos; en los versos siguientes, este gesto de enganchar un verso con el otro, dejando para el siguiente parte de un grupo sintáctico iniciado en el anterior, se repite en parte por el placer de la misma repetición, que ya es de orden rítmico. No quiero agotar el análisis de este procedimiento con explicación de las reminiscencias tradicionales que así se ven halagadas y de las imágenes cinéticas y visuales que integran rítmicamente este paso de unidad a unidad (de verso a verso), mientras se continúa otra unidad (la sintáctica). Lo que más me interesa ahora señalar como peculiaridad de Pablo Neruda, según se ve en el pasaje citado de *Oda con un lamento* y en otros muchos lugares, es lo siguiente: Como unidad de impulso, el verso

libre expresa una unidad de movimiento emocional. Lo que hacen los versos de encabalgamiento sintáctico es anticipar y acoger en sí parte de una unidad mental que se expresa en el verso siguiente: a menudo el encabalgamiento se cumple con elementos de insistencia: *con... con, mientras... mientras:*

con una voz nocturna, con un grito
de pájaro en la lluvia, con una interminable
sombra de ala mojada que protege mis huesos,
mientras me visto, mientras
interminablemente...

Al prolongar un verso agregándole parte de la unidad mental del siguiente, lo que se consigue precisamente es que la pausa sintáctica del fin de una unidad mental no coincida con la pausa final del verso, lo cual hace cambiar radicalmente la estructura rítmica del pasaje, y, con ella, la estructura móvil del sentimiento. Supongamos distribuidas así las imágenes del pasaje estudiado:

con una voz nocturna,
con un grito de pájaro en la lluvia,
con una interminable sombra de ala mojada que protege mis
mientras me visto, [huesos
mientras interminablemente me miro en los espejos y en
[los vidrios...

Cada pausa sintáctica coincide ahora con la pausa final de cada verso y se refuerzan recíprocamente; cada imagen se aísla (relativamente a la otra disposición) y forma como un cuadrito con su marco de silencio. En cambio, el encabalgamiento sintáctico practicado por Neruda en este y otros pasajes, rítmicamente impone un paso apresurado de imagen a imagen, porque la pausa sintáctica no queda reforzada por la pausa rítmica, y a la vez requiere una elocución más urgida de la parte anticipada, mientras que, por su lado, la pausa

rítmica final de verso, al carecer en absoluto de valor sintáctico, no es ya tanto una pausa cuánto un calderón, no una descarga de energía sino una carga. Acudiendo a la comparación con los pasos rítmicos de una danza, diríamos que, cuando la pausa rítmica (final de verso) coincide con una sintáctica, es como afirmar un pie en el suelo y el cuerpo sobre su pierna; cuando no coinciden, la pausa rítmica es como sostener el pie un instante a ras del suelo, equilibrado el cuerpo sobre la otra pierna, para proseguir en seguida los pasos. Para la intuición, este encabalgamiento acentúa expresivamente que una imagen insiste en la anterior y como que la una sale de la otra, la una se metamorfosea en la otra, la una es poéticamente la otra:

Con una voz nocturna, con un grito...

Pero sobre toda otra cosa, los encabalgamientos sintácticos valen en estos versos como configuradores y como expresión del sentimiento. La misión principal que Neruda encomienda a su ritmo es la de guardar y expresar el ímpetu del sentimiento. El ímpetu, un elemento cualitativo, y que, por tanto, es poéticamente necesario guardar, so pena de ser infiel a la esencia del sentimiento. Y el encabalgamiento es un modo de guardar y expresar este ímpetu porque cada verso es un envión emocional unitario. El sentimiento se quiere expresar por símbolos y, acabado uno, busca otro nuevo sin perder el envión emocional iniciado con el verso. Lo que mantiene el ímpetu es ese movimiento de insistencia y busca del nuevo símbolo que se expresa con el módulo sintáctico repetido; luego el símbolo mismo se desarrolla en verso aparte. Pues se ha de notar que lo anticipado del verso siguiente es, preferentemente, algún elemento formal; tomado o no de la unidad sintáctica anterior:

mientras me visto, mientras...
De lo sonoro, creciendo, cuando
la noche sale sola, como reciente viuda...
(Un día sobresale.)

Otras veces, equivalentemente, la parte final de una unidad sintáctica pasa a encabezar el verso siguiente:

Por el hierro injuriado, por los ojos del yeso
pasa una lengua de años diferentes
del tiempo. Es una cola
de ásperas crines, unas manos de piedra llenas de ira,
y el color de las casas emmudece, y estallan
las decisiones de la arquitectura...
(La calle destruida.)

El encabalgamiento sintáctico ha servido, pues, a Neruda para resolver un particularísimo y personal problema de expresión poética: conservar el ímpetu del sentimiento, anulando pausas demasiado separadoras, y dar, sin embargo, a la imagen siguiente el realce de un nuevo verso. Las dos imágenes son olas de una misma marea.

RITMO, REGULACIÓN DEL MOVIMIENTO EXPRESIVO

En suma, tanto cuando coincide como cuando no coincide cada límite de verso con límites sintácticos, es característico de Pablo Neruda el realizar como un movimiento envolvente en derredor del objeto expresable (su momento emocional). Y este ataque multilateral en el que el poeta le dispara desde diferentes ángulos sus inesperadas imágenes, es un movimiento que se complace en sí mismo, que se sujeta a un diseño, si bien no preestablecido por reglas retóricas, sino uno que se va concretando a medida que el movimiento se desarrolla. Es un movimiento que crece en ímpulso o se con-

tiene o se recoge o salta: una figura móvil que se va dibujando desde dentro. Una línea dirigida, una figura móvil consistente en el artístico gobierno del sentimiento, que en cada verso camina aprovechando el impulso del anterior y preparando el siguiente. Éste es su ritmo. La sucesión de los versos es la sucesión de los pasos con los que la cualidad de la intuición, el volumen y la índole del sentimiento y el ropaje de la fantasía se combinan y conjugan en orgánico movimiento, como un juego creciente y decreciente de la intensidad.

TEMA CON VARIACIONES

Neruda usa un procedimiento rítmico de gran valor artístico, que podríamos llamar de variaciones sobre un tema: repetición de un elemento en combinaciones rítmicamente diferentes, y alternancia musical de un elemento con otro u otros fonéticamente diferentes pero del mismo signo emocional.

Ya hemos visto algunos efectos en el análisis de *Barcasola*. Del mismo poema es esta construcción rítmica:

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 rojo del mar,
alguien vendría, alguien vendría.

Alguien vendría, sopla con furia,
que suene como sirena de barco roto,
como lamento...

El primer "alguien vendría" se anticipa precipitadamente a su tiempo de entrada, sin dejar que la

frase sintáctica precedente se complete: anticipación de naturaleza rítmica y de contenido emocional. El "acaso", entre receloso y esperanzado, ensordina mentalmente al "alguien vendría"; pero en seguida la sombra de duda se convierte en exaltada afirmación de anhelo con la repetición del "alguien vendría" ya sin el "acaso". Los dos versos siguientes son muy típicos en las construcciones rítmicas de Neruda: el penúltimo está separado por comas, tanto del verso anterior como del siguiente. Un análisis estrictamente gramatical querría agrupar bien "alguien vendría desde las cimas...", bien "desde las cimas... alguien vendría", tomando el verso penúltimo por complemento circunstancial de uno o de otro "alguien vendría". Pero rítmicamente —y, por lo tanto, poéticamente— no es tan sencillo: el "alguien vendría" anterior redondea, como un acorde final, a la frase "alguien vendría acaso"; y luego la circunstancia "desde las cimas de las islas...", se ve contemplativamente como un cuadro en sí, un puro movimiento desde desmesuradas lejanías; esta función al servicio de la contemplación tienen las comas separadoras; el *desde* puede muy bien sentirse como regido por un nuevo "alguien vendría" tácito, y entonces el final del verso (*mar*) se emite con el descenso melódico propio de los finales de oración (la coma lo justifica)⁷; y puede también sentirse regido por los *vendría* siguientes, y entonces el final del verso (*mar*) se emite con

⁷ Es decir, incluyendo un tácito "alguien vendría" al principio del verso penúltimo y dando con eso a los finales de miembro sintáctico, *islas* y *mar*, la misma inflexión descendente que se da a cada *vendría*. Aunque repite este verso dos veces la misma inflexión descendente que los "alguien vendría", todo él, como bloque sonoro, está transportado a un diapasón más alto, como una cuarta sobre el anterior. En el diapasón también difieren entre sí los "alguien vendría": en cada pareja, el segundo se entona como una tercera más abajo que el anterior.

inflexión ascendente de la voz, como es propio de los miembros dependientes que preceden a su núcleo. En realidad, las dos soluciones se presentan simultáneamente, porque, de un lado, la preposición *desde* pugna por referirse a su núcleo de dependencia, y, de otro, la coma tras *mar*, pugna por cortar esa referencia al *vendría* siguiente, dejando el verso en leve estancamiento de contemplación. Y esta bifurcación del sentido rítmico es lo que le da su carácter peculiar, semejante a ciertos acordes de la música moderna que la clásica tendría por disonancia.⁶

La construcción rítmica no se acaba con el período estrófico, sino que se anima con el verso inicial del período siguiente. El "alguien vendría" se ha repetido ya cuatro veces, en dos parejas; el segundo de la primera con una variante (la supresión del "acaso"); las dos últimas con la variante que supone el ir juntos, repitiendo como en reso-

⁶ El cerrar una serie de temas, digámoslo con terminología musical, con la repetición del encabezador, sin tomarse el trabajo de justificarlo del todo en la ilación sintáctica, es también rasgo favorito de Neruda. Véase, por ejemplo, este pasaje de *Débil del alba*:

Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso,
entre el sabor creciente, poniendo el oído
en la pura circulación, en el aumento,
cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba,
a lo que surge vestido de cadenas y claveles,
yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales.

El efecto rítmico está aquí obtenido por la repetición de un módulo, como en *Barcarola*; sólo que en *Barcarola* está llenado con idéntica materia (*alguien vendría-alguien vendría*) y aquí con materia diferente (*yo lloro-yo sueño*). Lo idéntico consiste en que los versos que siguen a *yo lloro* y a *alguien vendría*, respectivamente, son sus complementos sintácticos en serie, y en vez de dar por terminado el pensamiento con la terminación de la serie, en ambos casos se vuelve al verso inicial, ya repetido, ya parafraseado.

nancia y eco a los dos primeros y volviendo al pensamiento como el acorde final definitivo que los músicos repiten una vez más cuando ya parecía agotado. Y al iniciar el período estrófico siguiente, el “alguien vendría” se presenta de nuevo, no ya cerrando la curva de los compases finales, sino en elevación, como punto de arranque del nuevo movimiento.⁹ Y entonces, sin hacer otra cosa que iniciar el movimiento, ascendente, sin desarrollar de sí las posibilidades de pensamiento poético que el movimiento de arranque supone (otra vez el recuerdo de Strawinsky), se pasa bruscamente a otra idea, a otro módulo sintáctico, muy distinto, pero también de alta tensión emocional. Es como si el vuelo iniciado por el “Alguien vendría” se viera de pronto suplantado, con repentino cambio de sesgo, por la vehemencia de un vuelo nuevo. El “Alguien vendría” se sale de la corriente rítmica como ha entrado, desplazado por el “sopla con furia” con la misma impaciente anticipación con que él había desplazado a “su orden de olas heridas”.

En otros pasajes las repeticiones con variantes son como ráfagas intermitentes que desde distintos puntos vienen a impulsar las aspas de un mismo molino:

Yo veo solo, a veces,
ataúdes a vela
 zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas,
 con pañaderos blancos como ángeles,

⁹ Otro ejemplo de este ritmo que inicia un período estrófico con un elemento del verso final del anterior, como expresión de un auge en la vehemencia emocional, lo tenemos en *Lamento lento*:

... como el paso de un ser perdido
 de pronto oído,

De pronto, de pronto escuchado
 y repartido en el corazón...

con niñas pensativas casadas con notarios,
ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
el río morado,
hacia arriba. con las velas hinchadas por el sonido
[de la muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.

(Sólo la muerte.)

En la imagen de los ataúdes-veleros han podido intervenir tanto reminiscencias del viejo mito greco-romano (la barca de Caronte) como experiencias personales del poeta en sus años del Asia oriental. Léase su *Entierro en el Este*. Lo típico de Neruda es aquí que, para estampar la imagen, no espera a que esté bien cuajada, con todos sus elementos organizados, sino que después de dado un primer bosquejo de la imagen en conjunto (versos 2-5), vuelven los navegantes ataúdes con nueva elaboración imaginativa, "subiendo el río vertical de los muertos", y de esta nueva imagen vuelve, primero, *el río* con nueva y más profunda elaboración: "el río morado"; y en seguida, llega una nueva ráfaga del anterior, "subiendo-vertical", que ahora suena "hacia arriba". Y entonces, después de haber desarrollado el elemento *ataúdes* del verso segundo, desarrolla el otro elemento *a vela*: "con las velas hinchadas por el sonido de la muerte". El verso último, con eficacia perfectamente orquestal, repite la imagen anterior con la variación "sonido silencioso", expresión del misterio supremo.¹⁰

¹⁰ Este poema tiene una construcción rítmica muy trabajada a base de variaciones del tema apoyadas en las repeticiones sintácticas:

Sin embargo sus pasos suenan,
y su vestido suena, callado, como un árbol.

Yo no sé, yo comozco poco, yo apenas veo,
pero creo que su canto tiene color de violetas
[húmedas,
de violetas acostumbradas a la tierra,

Véase otro pasaje de procedimientos rítmicos semejantes en *Ausencia de Joaquín*:

Desde ahora, bruscamente, *siento* que parte,
precipitándose en las aguas, en ciertas aguas, en cierto océano,
y luego, al golpe suyo, gotas se levantan, y un ruido,
un determinado sordo ruido *siento* producirse.
un golpe de agua azotado por su peso,
y de alguna parte, de alguna parte *siento* que saltan
[y salpican estas aguas,
sobre mí salpican estas aguas y viven como ácidos.

Estas insistencias con variaciones tienen aquí la particular virtud de ir intensificando lo concreto de la visión y, con eso, la de provocar las dos maravillosas concreciones de los versos cuarto y séptimo. Véase ahora cómo se sostiene en vilo la tensión emocional y cómo sigue su vuelo en alas del artificio rítmico de la repetición con variaciones:

y la arena que tiene sólo tacto y silencio,
no es nada, es una sombra,
una pisada de caballo vago,
no es nada sino una ola que el tiempo ha recibido...

.....
Es una región sola, ya he hablado
de esta región tan sola,
donde la tierra está llena de océano,
y no hay nadie sino unas huellas de caballo,
y no hay nadie sino el viento, no hay nadie

porque la cara de la muerte es verde,
y la mirada de la muerte es verde,
con la aguda humedad de una hoja de violeta
y su grave color de invierno exasperado.

Pero la muerte va también por el mundo vestida
lame el suelo buscando difuntos, [de escoba.
la muerte está en la escoba.
es la lengua de la muerte buscando muertos,
es la aguja de la muerte buscando hilo.

sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar,
nadie sino la lluvia que crece sobre el mar.²¹

(El Sur del Océano.)

El poema Alberto Rojas Jiménez viene volando es una construcción rítmica especial dentro de Residencia. Está compuesto de estrofas sáficas regulares, terminadas siempre por el estribillo "viene volando". Los endecasílabos de cada estrofa se inician, por lo general, con un elemento formal repetido: Entre... entre... entre...; Bajo... bajo... bajo...; Más abajo... más abajo...; Más allá... más allá... más allá... etc., etc. Pero, además, tiene otras virtudes rítmicas de extraordinaria hermosura, basadas en la repetición del verso con una variante cualitativa en su mitad, con el mismo procedimiento que hemos visto en Sólo la muerte y en El Sur del Océano.

Sobre tu cementerio sin paredes
donde los marineros se extravían,
mientras la lluvia de tu muerte cae,
vienes volando.

Mientras la lluvia de tus dedos cae,
mientras la lluvia de tus huesos cae,
mientras tu médula y tu risa caen,
vienes volando.

Sobre las piedras en que te derrites,
corriendo, invierno abajo, tiempo abajo
mientras tu corazón desciende en gotas,
vienes volando.

El amigo, muerto en el mar; en ese cementerio sin muros donde los marmeros se extravían. Y "la

²¹ La composición rítmica de los dos últimos versos (repetición con una variante enriquecedora en su mitad) es la misma que la de los versos comentados de Sólo la muerte:

hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la
muerte
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.

lluvia que cae sobre las aguas del mar", "la lluvia que crece sobre el mar" (como dice en *El Sur del Océano*) completa la visión desolada del mar-sepultura. La lluvia persistente se identifica con la continuada muerte de Alberto Rojas Jiménez, con su desintegración material. El verso final de la estrofa primera inicia, con una variante terrible, la estrofa segunda: La repetición del módulo final ("mientras la lluvia de tu... cae"), como punto de arranque del siguiente —ya lo hemos visto con el "alguien vendría" de *Barcarola* y con el "De pronto, de pronto" del *Madrigal*— expresa y contagia sugestivamente un enardecimiento de la tensión emocional. Pero, además, véase cómo cada golpe de "mientras la lluvia... cae", rítmicamente repetido, desarrolla en terrible visión concreta la imagen difuminada de la "lluvia de tu muerte"; véase cómo se va abandonando la identificación simbólica *lluvia-tu muerte* hacia una identificación realista, pues primero se transforma en "tus dedos y tus huesos caen como la lluvia", y luego se queda realísticamente en el caer de la médula y de la desencajada mandíbula. La estrofa tercera abandona en sus dos primeros versos los apoyos materiales del ritmo de las dos anteriores; pero tanto mayor es su eficacia constructiva cuando reaparecen en el tercero ("mientras tu corazón",...), tanto mejor se cumple la identificación de "tu corazón descende en gotas" con "la lluvia de tu muerte cae", y tanto más adecuada expresión halla el sentimiento en ello.

La insistencia en una misma palabra, cuando aparece en combinaciones asimétricas, tiene un extraño valor rítmico:

Es verdad, es la luna descendiendo
 con crueles sacudidas de esponja, es, sin embargo,
 la luna tambaleando entre las madrigueras,
 la luna carcomida por los gritos del agua,
 los vientres de la luna, sus escamas

de acero despedido; y desde entonces
al final del Océano descende,
azul y azul, atravesada por azules,
ciegos azules de materia ciega,
arrastrando su cargamento corrompido...

(El Sur del Océano.)

caed en mi alcoba en que la noche cae
y caed sin cesar como agua rota...

(Entrada a la Madera.)

Vienes volando, solo, solitario,
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando sin sombra y sin nombre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
vienes volando.

(Alberto Rojas Jiménez viene volando.)



Como procedimiento rítmico, merece destacarse en los pasajes citados la repetición de una palabra al principio y al fin de un verso. Otro ejemplo, de *Ausencia de Joaquín*:

Su costumbre de sueños y desmedidas noches,
su alma desobediente, su preparada palidez,
duermen con él por último, y él duerme...

Nuevos juegos variados con una palabra o con una frase:

y es que, la verdad, cuando el tiempo, el tiempo pasa,
sobre la tierra, sobre el techo, sobre mi impura
[cabeza,
y pasa, el tiempo pasa, y en mi lecho no siento...

(Ritual de mis piernas.)

Son las venas del apio! Son la espuma, la risa,
los sombreros del apio!

Son los signos del apio, su sabor
de luciérnaga...

(Apogeo del Apio.)

haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas,
moviendo el viejo buque sobre las viejas aguas.

Las aguas exteriores de repente
se oyen pasar, corriendo como un caballo opaco,
con un ruido de pies de caballo en el agua,
rápidas, sumergiéndose otra vez en las aguas.

(El fantasma del buque de carga.)

Los complicados juegos rítmicos del último ejemplo tienen evidente poder pictórico sólo porque su constitución sonora guarda adecuación con el contenido significado. La tercera vez "sobre las agrias aguas" se convierte en "sobre las viejas aguas". Y el elemento de variación, *viejas*, hace caer de nuevo el poema en su tónica o tono conductor, manifestado ahora y antes por "el buque viejo", "el viejo buque". Este valor de recaída musical en la tónica quedará más aclarado con un ejemplo del *Romance sonámbulo*, de Lorca, el que bien podríamos llamar "Romance en verde" ("Verde, que te quiero verde"):

—Dejadme subir al menos
hasta las *altas* barandas,
¡dejadme subir!, dejadme,
hasta las *verdes* barandas.

Otros ejemplos:

o sueños que salen de mi corazón a borbtones,
polvorientos sueños que corren como jinetes negros,
sueños llenos de velocidades y desgracias.

(Oda con un lamento.)

mientras las estrellas corren dentro de un río interminable,
hay mucho *llanto* en las ventanas,
los umbrales están gastados *por el llanto*,
las alcobas están mojadas *por el llanto*,
que llega en forma de ola a morder las alfombras.

(Oda a Federico García Lorca.)

pero no es esto, sino el *viejo galope*,
el *caballo* del *viejo* otoño que tiembla y dura.

(Vuelve el Otoño.)

En ninguna parte los juegos rítmicos alcanzan un grado tan alto de poder expresivo como en Enfermedades en mi casa. El poema consta de seis periodos estroáficos, y un mismo juego rítmico se repite en el final de los tres primeros y del último:

en ese instante en que el día se cae con las plumas desbechas,
no hay sino llanto, nada más que llanto,
porque sólo sufrir, solamente sufrir,
y nada más que llanto.

.....
cuando es de noche, y no hay sino la muerte,
solamente la muerte, y nada más que el llanto.

.....
líneas de estrellas, copas
en donde nada cae, sino sólo la noche,
nada más que la muerte.

.....
y por una sonrisa que no crece, por una boca dulce,
por unos dedos que el rosal quisiera,
escribo este poema que sólo es un lamento,
solamente un lamento.

Naturalmente, la eficacia expresiva de estos juegos rítmicos depende principalmente del valor de los materiales que los integran, pues sólo de su adecuación con ellos les viene ese poder expresivo de dolor y congoja. Pero déjese un momento atender a la técnica de expresión y analizar esa quintuple variante en la doble repetición: en la fórmula sintáctica: *no hay sino... — nada más que... — solamente... — sólo... nada... sino sólo...*; y en la materia significada: *llanto — sufrir — muerte — noche — lamento*. La referencia del elemento variado a imágenes anteriores irradia nuevas sugerencias poéticas sobre el período entero.

Por último, son muy fisonómicas en el ritmo de esta poesía las largas tiradas de versos. El ritmo, en cierto modo, es elocuente, pero no oratorio. Los períodos no se balancean en una parte ascendente

y otra descendente, con subdivisiones (Zorrilla, Núñez de Arce), sino que avanzan con marcha anhelante, entre enumeraciones y repeticiones, vueltas y retornos, un poco en zig-zag, tan pronto cambiando el sujeto de la frase, tan pronto volviendo al anterior, con sintaxis suelta, como de hablar febril.

Léase el comienzo de *El Desenterrado*, o, en *Oda con un lamento*, el período estrofico que comienza "Hay mucha muerte, muchos acontecimientos funerarios", que avanza entre cortas enumeraciones articuladas en zig-zag; o bien este final del *Estatuto del Vino*:

Y entonces corre el vino perseguido
y sus tenaces odres se destrozan
contra las herraduras, y va el vino en silencio,
y sus tonces, en heridos buques en donde el aire muere
rostros, tripulaciones de silencio,
y el vino huye por las carreteras,
por las iglesias, entre los carbones,
y se caen sus plumas de amaranto,
y se disfraza de azufre su boca,
y el vino andiende entre calles usadas,
buscando pozos, túneles, hormigas,
bocas de tristes muertos,
por donde ir al azul de la tierra
en donde se confunden la lluvia y los ausentes.

El ritmo elocuente, de ímpetu enumerativo, es propio del tomo II (aunque ya hay un ejemplo en *Caballero solo*, uno de los últimos poemas del I). Sólo la muerte, *Barcarola*, *El Sur del Océano*, *Walking around*, *Maternidad*, *Enfermedades en mi casa* ofrecen en esto más de lo que hemos mostrado. *Agua sexual* está construida con ese ritmo elocuente a base de tema con variaciones; *Materia nupcial*, con enumeraciones. Y ya las largas enumeraciones, con repetición de una misma fórmula sintáctica, caracterizan el ritmo de los *Tres cantos materiales*,

la *Oda a Federico García Lorca*, *El Desenterrado* y *El reloj caído en el mar*. En *Alberto Rojas Jiménez viene volando*, el ritmo enumerativo está condicionado por la distribución en las breves estrofas sáficas, pero no del todo coartado, pues hay enumeraciones, con leve variación formal o sin ella (*Entre... entre... entre...*; *Bajo... bajo... bajo...*; *Más abajo... más abajo...* etc.), que recubren varias estrofas.

El procedimiento rítmico de la variación o de la repetición con variantes tan característico de Neruda, abarca desde la estructura de poemas enteros (recuérdense *Barcarola*, *Sólo la muerte*, *Enfermedades en mi casa*, etc.), hasta el cuerpo fonético de las palabras, independientemente ahora de su significación. Ya en *El hondero entusiasta* dice "las húmedas estrellas absolutas y absortas"; en *Veinte poemas*, "girante, errante noche, la cavadora de ojos"; "viento que lleva en rápido robo la hojarasca"; "para tus manos suaves como las uvas"; en *Crepusculario* hay bastantes casos: "uñas duras y doradas"; "y no seas duro, ni parco, ni terco"; "cabeza amarilla, como maravilla"; "¿Y por qué esta bruma | —plúmula trémula—...?"; "Campo de los lebreles pastorales!"; "y pavorosa ala de anhelo"; "pesada espesa y rumorosa". En *Residencia en la Tierra* el procedimiento se extrema:

Su cuerpo de campana galopa y golpea...
 Mi lengua amiga blanda del dique y del buque.
 Un pálido palio llevo...
 Rodeado de poderes que cruzan y cruzan...
 ...después de vagas leguas...
 ...agrias aguas...
 ...las negras cocinas y cabinas...
 Como paloma o amapola o beso...
 Tiburones de escama y espuma temblorosa...
 Y agobiados buques llenos de sombras y sombreros...
 Apaga mi poder y propaga mi duelo
 Y también de violetas cortadas y cortinas...

...polvo podrido...
 Olas de rosas rotas...
 Polvo de dulce pulpa consumida...
 Y su vaga barriga...
 Es tuyo este planeta lleno de piel y piedras...
 Solamente un lamento...
 Y pálidas planillas de niños insepultos...
 La pondré como una espada o un espejo...
 En un país de goma cenicienta y ceniza...
 Soy yo ante tu ola de olores muriendo...
 Su ácido degradado, su ola de peso pálido...
 Aullando llanto y manos de cadáver...
 Con tibias manos turbias, en silencio...
 Viene volando sin sombra y sin nombre...
 Viene volando solo, solitario...
 Una pisada de caballo vago...
 "Soy yo con mis lamentos sin origen,
 Sin alimentos, desvelado, solo"...
 se puebla de planetas de plata enronquecida...

El juego rítmico se apoya en la inflexión de las vocales dentro de un cortejo repetido (o casi repetido) de consonantes (*galopa* y *golpea*; *escama* y *espuma*); en la conjunción de vocablos que en su cuerpo fonético sólo difieren en algún elemento leve y sonoro (*n, l, r, d,*) o en el orden de aparición (*pálido palio, agrias aguas, paloma o amapola*), esto mismo en una sola sílaba (*vagas leguas*); en la repetición de la sílaba fuerte por acentuada o por inicial (*cruzan y crujen, polvo podrido, rosas rotas*); en el emparejamiento de vocablos alejados semánticamente que repiten alguna combinación fonética dura (*violentas cortadas y cortinas; espada, espejo*). Con frecuencia, estos virtuosismos tienen el agri-dulce efecto provocado por una concordancia fonética unida a una discordancia semántica. La contigüidad de palabras meramente aconsonantadas no faltan tampoco: largos *besos espesos, recelosos y ansiosos*; que el destino *corona y abandona; lamento lento; fuertes surgen, unidas y reunidas*. Otrós vir-

tuosismos más sutiles de aliteración y juegos vocálicos se pueden descubrir también (por ejemplo, *un latido delgado de agua; oigo tus alas y tu lento vuelo*) en esta poesía que, sin embargo, está lejos de ser preciosista. En gran parte, estas conjunciones léxicas se inscriben en la conducta programática de los surrealistas de dejar libre curso a las asociaciones psíquicas espontáneas, y en tal sentido tales juegos fonéticos tienen la misma significación poética y cultural-histórica que el tipo de metáforas y de imágenes peculiar de esta poesía, o que el desarrollo de los motivos, o el ritmo, o las incoherencias lógicas. Predominio de forma —virtuosismo— y falta de forma se identifican en una última raíz.

RITMO Y SINTAXIS

Hay cierto paralelismo en la fisonomía de ambos, aparte ahora la base sintáctica del ritmo que hemos explicado.

El ritmo es amplio y bordea un canon —el alejandrino, lo más frecuente; otras veces el eneasílabo, otras el endecasílabo— acatado y vulnerado por momentos. Neruda usa poco ritmos cortos, que suponen una construcción minuciosa, más abarcable y, por eso, en cierto modo más rigurosa. La frase también es larga, con una división sintáctica no simple —según es propio del verso—, y bordea el canon lógico-sintáctico, con frecuentes esguinces y anomalías. El ritmo y la frase guardan todavía un poco de maraña. Como ya hemos visto, cuando insiste en un mismo esquema rítmico —p. e., el alejandrino— no tiene Neruda el menor escrúpulo artístico en romperlo hasta con un agregado.

y las alas negras del mar / girarían en torno

para añadir un elemento representacional que otros ritmadores sacrificarían. Cuando desarrolla un pensamiento, tampoco tiene escrúpulo en incrustar en su forma sintáctica un término-quiéste sugeridor de temple emocional, que le haya venido al umbral de la conciencia de modo asociativo, aunque ese término turbe la coherencia del pensamiento sintáctico.

A veces la audacia sintáctica tiene su clave justamente en el ritmo simétrico:

y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas.....

(Entrada a la Madera.)

La anomalía consiste en seriar un sustantivo con dos verbos, uniéndolos con la conjunción *y*, que, según las leyes del lenguaje, sólo une elementos del mismo rango sintáctico: *ardamos* y *callemos* y... (verbo). Pero, así como en el otro ejemplo se quebranta el canon rítmico del verso para introducir un elemento emotivo representacional (*negras*), aquí se sacrifica la construcción sintáctica al ritmo. El poeta pone en el primer verso tres bloques aislados de contenido en tres palabras ceteras y solas: *fuego, silencio, sonido*; y quiere oponer en el segundo otros tres bloques igualmente macizos de sentido. Al último miembro de este verso, que es el final del poema, corresponde un contenido intuicional y de exaltación, inexpresable con una sola palabra, y entonces el poema prescinde de toda posible construcción sintáctica, quedándose con la palabra más significativa: *campanas* (el plural actúa como elativo). El poeta ha sacrificado las necesidades últimas de la forma sintáctica a las pretensiones lujosas de la forma rítmica. Ciertamente, *campanas* es aquí como una cifra que hace alusión, al igual que tantos otros símbolos, a un pensamiento poético en otra ocasión desarrollado:

¡Oh, poder celebrarte con todas las palabras de alegría
Cantar, arder, huir, como un campanario en las manos
[de un loco! ¹²

Pero es la inclusión de *campanas* en un cauce rítmico, y el paralelismo, de esencia también rítmica, entre los tres sustantivos del verso anterior y las tres palabras del último, lo que ha permitido al poeta dejar aquí su pensamiento sin forma sintáctica.

¹² Poema XIII. Véase *Campanas* en nuestro capítulo VII, § 3.

LA SINTAXIS

No tendré que detenerme en el abundante uso gramaticalmente torpe, del gerundio, que, más que entre las estrictas normas del castellano, se mueve en estos versos con la extranjera libertad del participio de presente inglés. No colecciono faltas. Prefiero intentar una explicación poética de este uso libre del gerundio, sin que suponga de mi parte —sería intolerable en un profesor— un celo relajado por los fueros gramaticales. Unos ejemplos bastarán:

Tú guardabas la estela de luz, de seres rotos
que el sol abandonado, *atardeciendo*, arroja a las iglesias...
(*Alianza, Sonata.*)

Voy lleno de esas aguas dispuestas profundamente,
preparadas, *durmiéndose* en una atención triste...
(*Sabor.*)

...roen las aguas vivas la cáscara del buque
traficando sus largas banderas de espuma
y sus dientes de sal *volando* en gotas.
(*El fantasma del buque de carga.*)

Recordemos ahora la extremada concreción de la fantasía de Neruda: también esta mala sintaxis la sirve, pues al aflojarse los nexos entre los miembros de la frase, el gerundio queda en cierto modo desarticulado, o, para no ir demasiado lejos, con cierto grado de autonomía, favorable a su condi-

ción semántica al servicio de la fantasía concreta: pues el gerundio significa la acción o el suceso ocurriendo o el estado en su concreta duración temporal. Estos gerundios entrañan una demora contemplativa.

El orden de palabras es tan extraño en esta poesía, que a veces parecería como si las frases fueran traducidas y guardaran algo del orden genial de la lengua de origen. La mayoría de estas ordenaciones nuevas no traspasan el margen de libertad que envuelve a los usos ya fijados por el idioma, y por su abundancia y atrevimiento contribuyen muy importantemente a ese sabor peculiar de la lengua de un escritor, que llamamos estilo. Ya en los pasajes citados a propósito del tema con variaciones (Capítulo V, *El Ritmo*), hay algunos ejemplos de estas ordenaciones que nos sorprenden con no sé qué asomo de extrañeza. Pero vamos a estudiar aquí esta peculiaridad en ejemplos nuevos. Según el uso, el complemento de los verbos impersonales no precede al verbo: hay un perro, no un perro hay; hace calor, no calor hace. Pero Neruda dirá:

y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.
(*Arte Poética.*)

En este otro pasaje de *Entierro en el Este* la anticipación de los adjetivos pictóricos *estridentes*, etc., al verbo *silban*, tiene un dejo de extrañeza porque se complica con un no anunciado cambio de sujeto (los muertos pasan, las flautas silban) que la lengua literaria rebuye:

bajo mi balcón esos muertos terribles
pasan sonando cadenas y flautas de cobre,
estridentes y finas y lúgubres silban
entre el color de las pesadas flores envenenadas.

La inserción de un adverbio entre el auxiliar *haber*

y el participio es rara; lo es mucho más cuando el adverbio es muy largo (suena a giro francés):

ha definitivamente seducido a su vecina...
(Caballero solo.)

Análoga violencia hay en este verso

el mar completamente ha empapado las plumas...
(Josie Bliss.)

por la colocación del adverbio entre el sujeto y el verbo. Una vez llega Neruda a poner un adverbio entre la preposición y el sustantivo:

estoy herido en solamente un pétalo...
(Enfermedades en mi casa.)

Sería normal “en sólo un pétalo”, pero no “en solamente un pétalo”.

Es anómala la colocación de *de pronto* después de otro adverbio en *-mente*, referidos ambos a un mismo verbo; la conjunción *y* (*irremediablemente y de pronto*), que destaca la heterogeneidad de los dos adverbios, contribuye a la rareza:

De cada uno de estos días negros como...
...y desaparecidos irremediablemente y de pronto,
nada ha substituido mis perturbados orígenes...
(Sistema sombrío.)

Análogamente, en vez de *salir de pronto tocando...*

y un tacto puro, entre sales perdido;
salir tocando pechos y azucenas, de pronto.
(El Desenterrado.)

Nuestra lengua admite, como uno de los arcaísmos usados en la literatura, el uso del pronombre personal complemento pospuesto al verbo sólo cuando el verbo encabeza la oración: “sentóse el visitante”, pero no “el visitante sentóse”. Verdad es que en la literatura del periodismo no se suele parar en tales

distinciones, pero es de lamentar que caigan los poetas en estas chapucerías. Los poetas no pueden, como los otros, hallar compensación en el oropel de un falso ornamento desecado. Neruda, sin embargo, ha llegado a escribir:

porque al mar de los muertos su pasión desplómase...
(*Ausencia de Joaquín.*)

Sabor Nerudiano tiene también la posposición de un gerundio a su complemento adverbial o nominal:

porque al mar de los muertos su pasión desplómase,
violentemente hundiéndose, fríamente asociándose.
(*Ausencia de Joaquín.*)

y a sus dos agujeros sus ojos retornando.
(*El Desenterrado.*)

...pobremente vestidas de gris, pacientemente
esperando en la sombra de un doloroso cive.
(*El fantasma del buque de carga.*)

Los numerosos adverbios en *-mente*, por su abultado cuerpo fonético, dan a estos versos un andar macizo; y, cuando su empleo es nuevo o poco usual, contribuyen a la fisonomía extraña de la frase. Según su significación, hay adverbios que sólo se juntan con verbos, otros sólo con adjetivos. Además, son muchos los adjetivos que no tienen derivación adverbial. Neruda viola esta triple convención del idioma. Cuando el lector, por su adhesión total, le ha concedido patente de corso por los mares del idioma, con tal que haga su poesía, estos adverbios producen un sabor especial, como una con-signa estilística de iniciados; si el lector espera con su acero crítico afilado, podrá encontrar que tales adverbios dan a los versos aire de extranjería, como el hablar fácil de ciertos extranjeros que en muchos giros, sin llegar a quebrantar las reglas de los gra-

máticos, denuncian no estar en los pequeños secretos del idioma. Nosotros, queriendo olvidar, por la compensación obtenida, la hermosura de un señoreo total del idioma, preferimos contarnos en la primera clase de lectores y saborear los extraños acordes de estas uniones desusadas:

Sobrevivo en medio del mar,
solo y tan *locamente herido*,
tan *solamente persistiendo*,
heridamente abandonado.
(*Cantares*; tan solamente es 'tan a solas'.)

porque ante el río de la muerte lloras
abandonadamente, heridamente,
lloras llorando con los ojos llenos
de lágrimas, de lágrimas, de lágrimas.
(*Oda a Federico García Lorca.*)

Otros casos:

[las ciruelas] *infinitamente verdes*.
(*Galope muerto.*)

establezco cláusulas *indefinidamente tristes*.
(*Caballo de los sueños.*)

de asistencias *desgarradoramente dulces*...
(*Diurno doliente.*)

precipitadamente pálido, marchito en la frente...
(*Arte Poética.*)

De su mirada *largamente verde*...
(*Ángela Adónica.*)

a manifestaciones *tenazmente difuntas*.
(*Desespiciente.*)

...Las suaves peticiones
de las hojas *perdidamente alimentadas!*
(*Maternidad.*)

Si pudiera de noche, *perdidamente solo...*

(*Oda a Federico García Lorca.*)

una gota de tiempo que asaltan las escamas
ferozmente vestidas de humedad transparente...

(*El reloj caído en el mar.*)

Los pétalos del tiempo *caen inmensamente...*

(*El reloj caído en el mar.*)

Que nadie simplifique la cuestión pretendiendo desterrar de la poesía estas torponas palabras. De pronto nos podemos topar con un verso espléndido, esta certera y profunda caracterización del poeta García Lorca:

como un negro relámpago perpetuamente libre...

(*Oda a Federico García Lorca.*)

COORDINACIONES QUE ROZAN LA ANOMALÍA

Ya no vamos a encontrar otro caso de tan violenta anomalía como el comentado al final del capítulo sobre el *Ritmo*, "y ardamos, y callemos, y campanas", donde un sustantivo se sería con dos verbos. Ya se sabe que la ley de coordinación es que los miembros coordinados sean de una misma categoría sintáctica: sustantivos, adjetivos, etc., o frases sustantivas, adjetivas, etc. Las oraciones coordinadas tienen que ser también de la misma clase sintáctica. No importa que sean de la misma clase lógica, pues se coordinan, por ejemplo, una causal con una final (*porque... y para que...*); la equivalencia tiene que funcionar en el terreno sintáctico: se coordinan entre sí las enunciativas, las imperativas, las interrogativas, las desiderativas, las exclamativas, con la condición, además, de que todas las de una serie sean independientes o dependientes de una misma principal. Coordinar una interrogativa

con una afirmativa resultaría desconcertante. No tanto coordinar una exclamativa con otra que no lo es, pues en realidad las exclamativas no son una quinta clase de oraciones, sino las mismas enunciativas, interrogativas, desiderativas e imperativas pronunciadas con entonación de dominante emocional, y a veces con alguna particularidad en la construcción (*¡qué...! ¡cómo...!*, etc.). De todos modos, aunque no desconcertante, suena extrañamente el que una enunciativa no exclamativa forme serie con otra anterior exclamativa, como hace Neruda:

Ahora, *qué armas* espléndidas mis manos,
digna su pala de hueso y su lirio de uñas,
y *el puesto* de mi rostro, y *el arriendo* de mi alma
están situados en lo justo de la fuerza terrestre.

(*Juntos nosotros.*)

Neruda no encabeza sus exclamaciones e interrogaciones con el signo correspondiente (*¡*); aquí también lo ha puesto al final. Sin embargo, ese "qué armas..." lo requiere de necesidad. Lo normal habría sido "¡qué... y qué..."; o bien "¡qué armas... y el puesto de mi rostro y el arriendo de mi alma *qué* situados... (o qué justamente situados...)" etc. Al seriar, en cambio, "qué armas... y el puesto... y el arriendo... están..." (una exclamativa, de estructura rítmico-melódica emocional, con una enunciativa, de estructura rítmico-melódica intelectual), se hace violencia a las formas fundamentales del pensar idiomático.¹

Otros ejemplos, de *Juntos nosotros* y de *Tiranía*, respectivamente:

Qué pura mi mirada de nocturna influencia,
caída de ojos oscuros y feroz acicate,
mi simétrica estatua de piernas gemelas
sube hacia estrellas húmedas cada mañana,
y mi boca de exilio muerde la carne y la uva....

Qué espeso latido se cimbra en mi corazón

De incorrecciones propiamente dichas, no es el caso. Lo que revelan estas anómalas uniones es algo atañadero a la forma íntima de cerebración, en perfecto acuerdo con otros muchos rasgos que reunimos al tratar la *Forma*. En el análisis sintáctico se suelen distinguir los diferentes miembros y la relación que existe entre ellos. En la frase "a moro muerto, gran lanzada", se analizan dos miembros y la relación que los une. Pero este análisis tradicional es insuficiente, en realidad inútil. Pues lo que se presenta a nuestro conocimiento en el lenguaje no es un elemento A y un elemento B y una relación (A r B), sino un pensamiento unitario que, para comunicarse, necesita ser articulado en miembros. A la vista de esa articulación en miembros, lo que nosotros vemos es la recomposición del pensamiento unitario. Lo sintáctico, de una frase como "a moro muerto, gran lanzada", no está, pues, en la cuenta de los dos miembros + su relación, sino en algo que no está ni en un miembro ni en el otro, ni en su suma, ni tampoco en un lazo intelectual que los una: lo sintáctico está en un plus, en la entidad de pensamiento con forma unitaria que resulta de la recíproca imantación de los miembros. Las sutiles leyes sintácticas de un idioma, mucho más inexcusables que las pocas reglas formuladas por los gramáticos, tienen la virtud de recomponer esa forma unitaria de pensamiento, descompuesto en la frase por necesidades de la comunicación.

Pues bien; siguiendo por dentro el desarrollo del pensamiento del poeta en los citados pasajes, lo que se advierte es un relajamiento y debilidad de la forma unitaria de la idea, una relativa desvinculación de sus miembros por aflojamiento de lo

como una ola hecha de todas las olas,
y mi desesperada cabeza se levanta
en un esfuerzo de salto y de muerte.

sintáctico, como si el poeta atendiera más a la materia contenida en cada uno de los miembros que a la construcción mental superior que entre todos componen. Debilidad de forma y visiones aisladamente concretas, cargadas de materia.

Los rasgos sintácticos que hasta aquí hemos advertido en Neruda, ya se tomen como torpezas, ya como modalidad estilística (por ejemplo, el orden de palabras), no afectan a la comprensión del texto. Pero otros sí. Hasta es verdad que la sintaxis descoyuntada o con vínculos anómalos es la que provoca en grandísima parte el hermetismo de esta poesía. De las anomalías, unas son verdaderas, otras sólo aparentes, y en un estudio como el presente, que pretende aclarar a la vez que caracterizar, ambas clases han de ser tenidas en cuenta.

LA PUNTUACIÓN

De las anomalías aparentes, que, sin embargo, dificultan la comprensión, un gran número se debe a la puntuación caprichosa. En un estilo como el de Neruda, lleno de enumeraciones en series cruzadas, se ha suprimido radicalmente el punto y coma. (Además, como casi todos los escritores actuales, pone Neruda algunas comas ociosas, que también estorban la buena distribución de la serie.) Por ejemplo (*Unidad*):

Me rodea una misma cosa, un solo movimiento,
el peso del mineral, la luz de la piel,
se pegan al sonido de la palabra noche:

Punto y coma tras *movimiento* habría deshecho la incomodidad de lectura sintáctica, eliminando la aparente —sólo a primera vista— serie cosa-movimiento-peso-luz. Los cuatro sustantivos forman dos series. En la primera, un solo movimiento insiste

sobre *una misma cosa* aclarándola; por eso, el verbo, *rodea*, está en singular. El *peso del mineral* inicia una serie nueva y es miembro heterogéneo con *la luz de la piel*; ambos se suman y por eso el verbo, *se pegan*, está en plural. (La coma ociosa tras *piel* estorba también a la rápida comprensión.) Otro ejemplo de *Serenata*:

En tu frente descansa el color de las amapolas,
el luto de las viudas halla eco, oh apiadada,
cuando corres detrás de los ferrocarriles, en los campos,
el delgado labrador te da la espalda,
de tus pisadas brotan temblando los dulces sapos.

Punto y coma tras *apiadada* desharia la ambigüedad del verso 3: arrebol y luto en la frente de la noche que llega; cuando la noche corre tras los trenes, el enjuto labrador se encamina a su casa y los sapos salen de sus escondites. Comienzo de *Monzón de Mayo*:

El viento de la estación, el viento verde,
cargado de espacio y agua, entendido en desdichas,
arrolla su bandera de lúgubre cuero,
y de una desvanecida substancia como dinero de limosna,
así plateado, frío, se ha cobijado un día...

El verde viento tormentoso y agorero gira, se arrolla como bandera, "arrolla su bandera de lúgubre cuero" y de substancia desvanecida²; desvanecida como dinero de limosna (hay que poner aquí punto y coma o dos puntos); así, plateado, frío, se ha cobijado un día, etc. (Más abajo, en el verso 10, suprimir la coma tras *batalla*.) De *Arte Poética*:

² La coma tras *cuero*, si no es una simple errata, parece indicar que no debe entenderse "su bandera de lúgubre cuero y de una desvanecida substancia"... sino refiriendo sintácticamente el verso cuarto ya al segundo ya al primero: "cargado de espacio y agua... y de una desvanecida substancia..."; o bien, "El viento de la estación... y (que es) de una desvanecida substancia"... Esta interpretación última es la que más se acomoda a la modalidad sintáctica de Neruda.

ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente,
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas, ()
y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como... como...
como... como...

Sobran las comas finales de los dos primeros versos; hay que poner punto y coma tras *fantasmas*; *tengo la sed...*, *la fiebre...*, *un oído...*, *una angustia...* como si temiera la aparición de ladrones o fantasmas; y [vivo, estoy, experimento esa fiebre y esa angustia] rodeado de una profunda y dura corteza, etc. Más adelante, el verso 15 estaría más claro entre paréntesis "(posiblemente de otro modo aún menos melancólico)", y con punto y coma al final. Todo el poema, de 21 versos, está escrito de un solo tirón, sin más puntuación que las comas.

¿Por qué no pone, pues, Neruda punto y coma en estos casos que señalamos? Por exigencias del ritmo, entendemos. El punto y coma indica que una construcción sintáctica ha terminado y que se va a abrir otra; pero, con eso, impondría una detención, pues con el punto y coma no sólo terminamos una construcción sino que contemplamos un instante la construcción acabada y su separación de lo que siga. Esta contemplación y mora es lo que el poeta quiere evitar, porque sus versos han salido de él y, por lo tanto, han de entrar en nosotros con "un movimiento sin tregua", un impulso rítmico que la pausa destruiría. El poeta quisiera un signo nuevo de puntuación que denunciara a la vez, al intelecto, que la construcción lógico-sintáctica ha concluido, y, al impulso rítmico, que no debe detener su movimiento. Como toda construcción sintáctica se expresa con una figura melódica, lo que el punto y coma denuncia es que

la figura melódica (símbolo de la unidad de sentido) ha terminado; la pausa o detención es un lujo y un subrayado, pero no una necesidad. Toda la puntuación de *Residencia en la Tierra* refleja este conflicto entre las particiones sintácticas y el ininterrumpido impulso rítmico.³

³ Para la buena comprensión de los textos, conviene suponer además que hay punto y coma o dos puntos en los siguientes lugares: Tomo I: *Caballo de los sueños*, verso 20, tras *auxilio*; *Débil del alba*, verso 13 tras *claveles*; *Juntos nosotros*, verso 12, tras *acicate*; verso 31, tras *otoño*; *Diurno doliente*, verso 4, tras *hambre*; *Ritual de mis piernas*, verso 16, tras *existencia*; *El fantasma del buque de carga*, verso 11 del fin, tras *hierro*; *Cantares*, verso 6, tras *pulmonar*. Tomo II: *Sólo la muerte*, verso 6 del fin, tras *catres*; *Barcarola*, verso 21, tras *sola* (o quizá tras *corazón* en el verso anterior; buen ejemplo de que la puntuación es necesaria para decidir); *El Sur del Océano*, verso 44, tras *despedido*; *La calle destruida*, verso 7, tras *balcones*; verso 44, tras *cuchillo*; *Oda con un lamento*, verso 26, tras *huesos*; *Estatuto del Vino*, verso 23, tras *tejidos*; *Oda a Federico García Lorca*, verso 102, tras *minas*; verso 104, tras *partes*; *El Desenterrado*, verso 49, tras *hierro*. Conviene también quitar la coma de los siguientes lugares: *Unidad*, verso 4, tras *edad*; *Tiranía*, verso 6, tras *ser*; *Ritual*, verso 4, tras *masculinas*; verso 56, tras *soldados*; verso 65, tras *infinito*; *Tango*, verso 7, tras *aún*; *Sólo la muerte*, verso 16, tras *vela*; *La calle destruida*, verso 41, tras *nombre*; *El Desenterrado*, verso 54, tras *fallecidos*. Otras variantes recomendadas: *Débil del alba*, verso 16, dos puntos, en vez de la coma, tras *pobreza*; *Unidad*, verso 3, ! tras *tiempo*; *Colección nocturna*, verso 50, coma tras *condena*; *Tiranía*, verso 10, ! tras *olas*; *Sonata y Destrucciones*, verso 25, coma tras *final*; *Entierro en el Éste*, verso 12 coma tras *corazones*; *Estatuto*, verso 84, coma tras *dentaduras*; *Josie Bliss*, verso 6, ? tras *cabezas*.

Consultado epistolamente, el poeta ha aceptado la conveniencia de atender estas proposiciones mías en las futuras ediciones de *Residencia en la Tierra*. Las exigencias del ritmo, de que hemos hablado, se respetarían poniendo dos puntos y no punto y coma en los lugares correspondientes; pues, si el punto y coma hace contemplar un instante la construcción lógico-sintáctica como concluida, los dos puntos, en cambio, reclaman la prosecución al anunciar un pensamiento íntimamente ligado a lo anterior; por consiguiente, los dos puntos suponen un movimiento psíquico hacia ade-

Algunas obedecen al prurito poético de condensación. Ya hemos visto un buen ejemplo en el capítulo *Ritmo y sintaxis*, con el verso "y ardamos, y callemos, y campanas". Ahora de *Materia nupcial*:

Pálido, desbordante,
siento hundirse palabras en mi boca.
palabras como niños ahogados,
y rumbo y rumbo, y dientes crecen naves.
y aguas y latitud como quemadas.

Parecería que el poeta se complace en perder el hilo sintáctico del pensamiento, dejando que asomen como burbujas libres palabras en libertad. Aunque, bien mirado, no tan en libertad. Después de la comparación con niños ahogados, sugerida por la imagen gastada *hundirse*, que así queda revivida, las palabras de los últimos versos son, sí, como burbujas de pensamiento que revientan en la superficie sin construirse sintácticamente; pero todas se refieren, o bien a la boca (*dientes*), o bien a las aguas de los ahogados (*rumbo y rumbo, naves, aguas, latitud*); es decir, al elemento real o al término de comparación, identificados en el pensamiento poético. El pensamiento no está construido lógicamente ni sintácticamente, pero está poéticamente orientado. Y el esqueleto que da consistencia a este pensamiento apenas orientado es el ímpetu rítmico, que se plasma en la unidad del verso y a favor de la polisíndeton: *y... y... y... y... y...*

La secuencia *dientes crecen naves* tiene especial valor. Claramente vemos aquí un pensamiento onírico, donde los dientes de pronto ya no son dientes,

lante, lo cual se aviene con este ritmo peculiar de "movimiento sin trégu".

sinó naves, según las metamorfosis injustificadas de los sueños. Pues bien; la sintaxis es también onírica, si se nos permite esta novedad. Primero, porque los elementos de la frase parece como si se comportaran conforme a papeles oracionales normales (sujeto-verbo-objeto) y, sin embargo, no es así: los dientes no crecen naves a la manera como los dientes muerden pan, pues crecer es un proceso que se cumple en el sujeto. *Dientes* y *naves* son un mismo objeto, la irracional identidad sólo posible en el campo onírico. La secuencia "dientes crecen naves", lo mismo que vimos con la falsa coordinación "y ardamos y callemos y campanas", es un modo de expresar el pensamiento con meros bloques de significación, prescindiendo de los nexos entre el segundo y el tercer término y de la elaboración de la forma sintáctica *: dientes-crecer-naves.

Pero el caso es que el poeta no ha podido llegar a librar a estos tres bloques de una última cualidad formal, que es el orden de palabras. Sólo por venir *dientes* delante del verbo y *naves* detrás, esta se-

Otros ejemplos. *De Trabajo frío:*

Secas sales y sangre aéreas,
atropellado correr ríos,
temblando el testigo constata.

De *El Desenterrado:*

yo quiero de la tierra más amarga
entre azufre y turquesa y olas rojas,
y torbellinos de carbón callado,
quiero una carne despertar sus huesos
aullando llamas,
y un especial olfato correr en busca de algo,
y una vista cegada por la tierra
correr detrás de dos ojos oscuros,
y un oído, de pronto, como una ostra furiosa,
rabiosa, desmedida,
levantarse hacia el trueno,
y un tacto puro, entre sales perdido,
satur, tocando pechos y azucenas, de pronto.

No hay por qué interpretar estos infinitivos como latinismos.

cuencia pugna por significar que los dientes actúan de algún modo sobre las naves. Y así resulta que la obligada forma lineal del pensamiento idiomático se opone gravemente a la transcripción de este pensamiento onírico.

Estas anomalías que no encuentran justificación alguna en la sintaxis de nuestra lengua son realmente muy escasas. Las más frecuentes consisten en extensiones analógicas de ciertos módulos que Neruda aplica más allá de su uso ordinario. En el verso

Alójame en tu espalda, ay refúgiame,

de *Madrigal escrito en invierno*, el módulo sintáctico es el imperativo (o suplicativo, se podría decir) con pronombre encíclico, perfectamente normal en el primer verbo por ser transitivo, y mínimamente forzado en el segundo (generalmente reflexivo e intransitivo, pero que también se usa con el sentido de 'dar refugio'). Después de este verso, repitiendo el movimiento de súplica y la forma sintáctica de su dirección, prosigue:

aparéceme en tu espejo, de pronto. . .

Aquí el poeta se ha dejado llevar de un ritmo de repetición que le permite la condensación de la idea poética. Y eso a costa de cierta violencia, sin duda no muy grave, hecha a los usos normalmente establecidos del idioma; pues *aparecer*, intransitivo, es igualado a los transitivos *alojar* y *refugiar*, de donde resulta un ocasional factitivo: 'haz que yo aparezca'. Y, ya lanzado por el impulso rítmico, dirá con giro más violento por más complicado:

Flor de la dulce luz completa,
acúdeme tu boca de besos. . .

También este *acúdeme* es un factitivo ocasional: 'haz que acuda. . .'; pero el *me* de los verbos anteriores

significaba la persona alojada, refugiada y aparecida, mientras que ahora lo que se pide acudir es *tu boca* con sus besos, y *me* indica destino. Esto aumenta la anomalía.

MUTILACIONES

En sintaxis hay dos tipos básicos de construcciones: la serie y el grupo. En la serie, los miembros, que son de la misma jerarquía sintáctica, se suman: *tú y tu amigo; pega pero escucha*. En el grupo, los miembros no son sintácticamente equivalentes, sino que uno constituye el núcleo del pensamiento (N) y el otro es su complemento (C): *espada* (N) *de cristal* (C); *cuando quiero llorar* (C) *no lloro* (N); *copio un islote en junio* (C) *te ciñe el mar dorado de las espigas* (N). Pues bien, en *Residencia en la Tierra* hay bastantes casos en que aparece un complemento huérfano del núcleo al que determina. Aunque también aquí hay aparentes y verdaderas anomalías. Un ejemplo de anomalía aparente es el comienzo de *Galope muerto*:

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde lo alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.

No se declara qué cosa sea como cenizas, y el análisis gramatical se para impotente ante este giro como ante un texto con lagunas. Sin embargo, la interpretación no es difícil. Esas comparaciones están efectivamente referidas a un núcleo: *esto que*

veo y siento, esto que trato de poetizar es como cenizas, como mares poblándose. Y realmente hay que reconocer en la omisión del núcleo, por esta vez, un acierto estilístico: pues lo que trata de expresar es el sinsentido de la vida afanosa, un caos, algo sin forma, "haciéndose polvo en el mismo molino de las formas demasiado lejos". Y no lo nombra ni con los nombres más vagos, no lo llama siquiera *algo* o *esto*, porque sería ya reconocerlo de antemano como constituido en entidad; sólo más tarde, ya expresado lo informe como tal, puede decir:

Aquello todo tan rápido, tan viviente...

Otras anomalías son verdaderas. Neruda comienza frecuentemente sus poemas con una circunstancia que da el clima de su sentimiento, o con el complemento de un núcleo que luego aparecerá, como si quisiera empezar por diluir en un escenario sentimental emociones que por fin se reconcentrarán en versos decisivos. Si Sabor empieza:

De falsas astrologías, de costumbres un tanto lúgubres...

sabemos que más adelante ha de venir el núcleo sintáctico:

he conservado una tendencia, un sabor solitario,

Ninguna anomalía, pues. Pero Alianza (Sonata) comienza así:

De miradas polvorientas caídas al suelo

o de hojas sin sonido y sepultándose.

De metales sin luz, con el vacío,

con la ausencia del día muerto de golpe.

Confieso no haber podido dar con interpretación alguna medianamente satisfactoria. Para mí, era éste un mensaje perdido, y, en este sentido, un fracaso

poético. Después he tenido oportunidad de preguntar al poeta qué me dio esta explicación: "estás hecha de miradas polvorientas", etc. De modo que aunque otras veces el texto es oscuro porque el pensamiento es embrionario, aquí el pensamiento estaba interiormente formulado: sólo la expresión es enigmática por simple escamoteo de un elemento esencial.

Análogamente, a veces un sujeto aparece sin su predicado, una condicionante parece haber perdido su condicionada:

oh superficie herida por las olas,
oh manantial del mar,
si la lluvia asegura tus secretos, si el viento interminable
mata los pájaros, *si solamente el cielo,*
sólo quiero morder tus costas y morirme,
sólo quiero mirar la boca de las piedras
por donde los secretos salen llenos de espuma.

(*El Sur del Océano.*)

Quizá haya pensado el poeta: 'si el cielo se basta para matar los pájaros sin la ayuda del viento'; quizá haya que entender: 'si no hay allí más que el cielo'; en todo caso, el pensamiento no ha quedado objetivado porque, al no cumplirse las exigencias mínimas de la formulación sintáctica, se ha creado grave ambigüedad. Y hasta no descarto la posibilidad de una tercera interpretación: el que una vez pensado *el cielo* con el ademán mental de enunciar un sujeto, que, por consiguiente, lleva en sí la tensión y espera de un predicado verdadero, se renuncia luego a llenar de contenido esa forma expectante de predicación, por inimportante. Por lo menos tenemos otro ejemplo claro de esa renuncia en Barcarola:

X
Quieres ser el fantasma que sople, solitario,
cerca del mar su estéril, triste instrumento?
Si solamente llamaras,

*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 rojo del mar,
alguien vendría, alguien vendría.*

Si soplaras en mi corazón-caracol, dice el poeta (si soplaras, ¿qué ocurriría?, preguntamos; ¿qué va a decir que ocurriría?, nos estamos preguntando en el mismo acto de comprender "si soplaras en mi corazón"); su prolongado son, su orden de olas heridas, ¡su pulso! (¿qué haría este son? ¿Qué sucedería con ese orden de olas heridas? nos volvemos a preguntar). Pero en este punto, el poeta abandona ostensiblemente el camino que le traza la figura sintáctica iniciada (sujeto + predicado), no predica nada del son ni del orden de olas, enunciados como sujetos, y, virando impacientemente, se arroja de una vez sobre el pensamiento sentimental que desde el primer verso es la fuerza impulsora de todo el poema, el anhelo de salvación en medio de la angustia: *alguien vendría.*⁵

⁵ De otro modo creo se debe interpretar la sintaxis de este pasaje de *Enfermedades en mi casa*:

*en ese instante en que el día se cae con las plumas deshechas,
no hay sino llanto, nada más que llanto,
porque sólo sufrir, solamente sufrir,
y nada más que llanto.*

Nuestra sintaxis no tolera un *porque* si no va seguido de un verbo en forma finita (en un tiempo cualquiera); quizá Neruda pensó y no escribió *hay*, que ya está en el verso anterior (como en el *Estatuto*; y va el vino... y sus toneles, en heridos buques...); pero la supresión del verbo resulta en nuestra sintaxis inadmisibles tras *porque*, aunque no tras *y*.

En el siguiente pasaje del *Estatuto del Vino*, donde aparentemente hay también dos sujetos como colgados, sin su correspondiente predicado, tienen otra explicación:

- Y entonces corre el vino perseguido
 y sus tenaces odres se destrozan
 contra las herraduras, y va el vino en silencio,
 y sus toneles, en heridos buques en donde el aire muerde
 5 rostros, tripulaciones de silencio,
 y el vino huye por las carreteras,
 por las iglesias, entre los carbones,
 y se caen sus plumas de amaranto,
 y se disfraza de azufre su boca,
 10 y el vino ardiendo entre calles usadas
 buscando pozos, túneles, hormigas,
 bocas de tristes muertos,
 por donde ir al azul de la tierra
 en donde se confunden la lluvia y los ausentes.

Toda la tirada está formada por una enumeración de oraciones verbales; y *corre el vino...*, y *sus odres se destrozan...*, y *va el vino...*, y *el vino huye...*, y *se caen sus plumas...*, y *se disfraza de azufre su boca...* Entonces, el verso 4 parece a primera vista poder interpretarse así: *y sus toneles*, sujeto de un verbo que luego vendrá; la coma indicaría que sigue una circunstancia incidental, tras de la cual encontraremos otra coma (después de *silencio*) y luego el verbo esperado: "*y sus toneles*, en heridos buques en donde el aire muerde rostros, tripulaciones de silencio, *hacen tal o cual cosa* (aquí el verbo esperado). En ese caso, habría que leer *y sus toneles* con inflexión descendente de la voz. Pero no es ésta la interpretación sino que la coma tras *toneles* representa musicalmente una inflexión ascendente de la voz, y sintáctica-

mente significa la supresión del mismo verbo *ir* que figura en la oración anterior: *y va el vino en silencio, y sus toneles —van— en heridos buques...* Más abajo, en el verso 10, la interpretación es otra: es una de esas frecuentes oraciones nominales que son toques descriptivos en una situación o en una acción, semejante a estas de El faisán, de Rubén Darío:

Dijo sus secretos al faisán de oro:
En el gabinete mi blanco tesoro,
de sus claras risas el divino coro...

Lo que sucede es que, según la sintaxis de la lengua literaria, más rigurosa que la de la oral, no se suele coordinar una oración nominal de este tipo —un toque descriptivo— dentro de una serie de oraciones verbales que significan acciones. Pudo haber seguido la serie poniendo *arde* en lugar de *ardiendo*; pero con el presente no se habría expresado la contemplación, la mirada fija con que el poeta ve arder el vino, y, por consiguiente, no habría quedado tan bien expresado el estado sentimental. En el conflicto, Neruda ha sacrificado lo gramatical, sin lograr acordarlo con lo poético. Reconociendo, pues, esta específica virtud expresiva del gerundio, ¿por qué lo enhebra en esta larga enumeración en igualdad de condiciones sintácticas (*y... y... y... y...*) con otros miembros que le son sintácticamente heterogéneos? Como hemos visto con la puntuación, es otra vez el sometimiento de una heterogeneidad sintáctica a una homogeneidad rítmica; pues la conjunción *y*, que encabeza cada unidad de representación, tiene aquí un valor mucho más rítmico que sintáctico: la repetición de la *y* está al servicio expresivo del movimiento emocional, y cada una retoma ese ritmo de pulso que consiste en lanzar, una tras otra, olas de representaciones apasionadas, con insistente retorno al punto de partida:

y corre el vino...
 y sus tenaces odres se destrozan...
 ...y va el vino en silencio,
 y sus toneles, en heridos buques...
 y el vino huye...
 y se caen sus plumas...
 y se disfraza de azufre su boca,
 y el vino ardiendo entre calles usadas...

El lector pues ante estas largas tiradas de versos, tiene que tomar una actitud sintáctica más vivaz que la habitual en la lectura, listo para seguir ciertos quiebros sintácticos más propios de la lengua oral que de la escrita, y que, en la superficie, parecen romper la homogeneidad de la serie, pero que anulan e igualan sus diferencias en los cimientos móviles del ritmo. Neruda emplea algo de la suelta sintaxis del lenguaje oral, sin los escrúpulos propios del escritor para alterar en cualquier momento la dirección sintáctica de las fórmulas, con tal de sentirlas a todas arrastradas por la misma corriente rítmica del ímpetu emocional. Esta atención al ímpetu rítmico le permite hasta abandonar un giro sintáctico a la mitad de su desarrollo.

SENTIDO VARIO EN UNA FORMA REPETIDA

Otro de los usos de Pablo Neruda que dan a su sintaxis ese su aire deslavazado consiste en repetir en enumeración un mismo elemento morfológico (por ejemplo, *de*) pero en diferentes funciones sintácticas:

De lo sonoro sale el día
de aumento y grado,
 y también *de* violetas cortadas y cortinas,
de extensiones, *de* sombra recién huyendo
 y gotas que del corazón del cielo
 caen como sangre celeste.

(Un día sobresale.)

A un *de* de origen sigue otro *de* de modo en frase adverbial ("con crecimiento y con aumento térmico", P. N.), jugando con el placer rítmico de la repetición (*de... de...*), aunque la sintaxis pierda nitidez. Y a este segundo, de dudosa legitimidad, sigue un tercero, "y también *de* violetas cortadas y cortinas", con un *y también de* que no se suma al segundo *de* adverbial, sino, saltando por encima de él, al primer *de* de procedencia, como ya los restantes: el Día (con una nueva mitificación) sale creciendo en luz y calor, mana de lo sonoro, y también de las violetas cortadas (inversión: en vez de "con el despuntar del día se cortan las violetas", "las violetas traen el día") y de las cortinas (las cortinas, al descorrerse, dejan entrar al día). Y sigue la enumeración de los objetos *de que sale el día*, como otros poetas enumeran los objetivos *que trae el día*: el día sale de las extensiones que se columbran, va saliendo de la sombra que huye⁶ y del azul rocío.

Otro ejemplo de sintaxis borrosa al final de Ga- X
lope muerto:

Adentro del anillo del verano
 una vez los grandes zapallos escuchan,
 estirando sus plantas conmovedoras,
 de eso, de lo que solicitándose mucho,
 de lo lleno, oscuros de pesadas gotas.

En el verano, exuberante de vida, los grandes zapallos, todo carnosidad, vida condensada y de plenitud, están como al acecho de acumular más vida, estirando sus tallos rastreros, *de eso...* En el *de* hay que ver la motivación, pero de manera borrosa,

⁶ *De sombra recién huyendo* parece encerrar un cruce de dos pensamientos próximos: *sombra recién huida*, que acabe de huir, y *sombra ahora huyendo*; el gerundio es anómalo tras *recién*. Pero quizá en este *recién* haya que ver el uso argentino: *sombra* que ha permanecido terca y que sólo ahora (= *hasta ahora no* = *recién*) huye.

hasta insegura: el *eso* es explicado a continuación: 'lo que solicitándose mucho', 'lo lleno'; estiran sus plantas *en busca de* o *a causa de* lo que tanto se solicita, las estiran de pura plenitud ('materia cósmica que se trae a la vida', P. N.).⁷ La sintaxis es extravagante, porque *una vez* sitúa y delimita la acción en un momento del pasado, mientras que *escuchan* la expresa en el presente y como en un tiempo sin límites: lo es también porque no se puede construir una frase de relativo (*lo que...*) sin un verbo en forma temporal (*se solicita, está solicitándose, etc.*), de modo que el gerundio no se justifica (y no lo digo según las reglas de los gramáticos, sino según el uso de los hablantes, sea correcto o incorrecto); y, sobre todo, lo es, por ese *de*, más oscurecido cuanto más lo quiere explicar el poeta. Este fue el único pasaje consultado en cuya explicación vaciló Neruda. Sin total convicción —me pareció— Neruda, en lugar de *estirando sus plantas de eso...*, me explicó "*oscuros de eso, de lo que solicitándose mucho, de lo lleno, oscuros de pesadas gotas*". Ese complementó preposicional (*de eso*) referido a un núcleo venidero (*oscuro*) sería una contorsión sintáctica no practicada ni siquiera por Góngora en su extremada hipér-

⁷ Neruda usa frases preposicionales con *de* de manera múltiple. Un giro muy frecuente consiste en poner tales frases preposicionales como complemento de adjetivos que normalmente no los llevan. El significado de estos *de* también es múltiple y bordea lo arbitrario: modo, contenido, motivación, etc.

Un ejemplo en la prosa del tomo I, *La noche del soldado*: "Aguas de la noche, lágrimas del viento Monzón, saliva salada caída como la espuma del caballo, y *lenta de* aumento, *pobre de* salpicaduras, *atónita de* vuelo." *El fantasma del buque de carga* cae sobre el tiempo muerto y sobre la madera del viejo buque, "*lento de* aire y atmósfera, y desolado espacio". En el mismo poema pinta las aguas "*verdes de* cantidad". En *Alianza (Sonata)*, los días *blancos de* espacio, y *fríos de* muertes lentas y estímulos marchitos.

baton, y dudo que corresponda a la intención original. Al parecer Neruda tendría que repetir aquí lo que se cuenta del poeta inglés Robert Browning en ocasión semejante: "Cuando escribí esos versos, sólo Dios y yo sabíamos su sentido; hoy sólo Dios lo sabe." Graciosa respuesta que oculta un fracaso de la poetización.

PROSISMOS SINTÁCTICOS

La poesía tiene su sintaxis y la prosa la suya. Es decir, la poesía huye de ciertos módulos sintácticos que encajan muy bien en la prosa. En parte hay un motivo para ello en el mismo cuerpo sonoro de los giros, unos más livianos, otros más pesados, en lo que es somáticamente formal: *a fin de que* (→ subj.), mera forma sintáctica, hace torpe el verso con sus cuatro palabras sin contenido alguno; *en consecuencia, de modo que, por ese motivo*, etc. tienen la misma condición. Pero, además, hay otra razón más profunda, que es la diferente actitud del escritor, prósica o poética, ante las propias experiencias psíquicas y su expresión: cómo toma tanto lo que está sintiendo como la actividad de comunicarlo, cuál es el modo de incorporarse al lector virtual, en suma, de qué índole es la atmósfera psíquica que segrega y en cuya intimidad admite al lector. Lo expresable, la expresión y la comunicación cambian de signo. En la poesía, un contenido emocional de tensión singular quiere ser efundido constructivamente y contagiado sugestivamente; en la prosa, un contenido especialmente intelectual quiere ser desarrollado y transmitido informativamente. En la poesía, se cala en la realidad con relámpagos de intuición; en la prosa se discurre o pasea por ella con los pasos del entendimiento. El poeta tiende al frenesí o al éxtasis; el prosista, a

las formas de razón. El poeta, en su efusión-expresión, se eleva como una tromba y arrebatada en su torbellino al lector, identificado con él; el prosista en su explicación-transmisión extiende sus pensamientos ante el lector, los expone entre los dos, como fuera de ambos, como una objetividad en cuyas aras se sacrifica: lo que importa es atinar con lo que es exactamente lo pensado, sin alterar, ni añadir, ni mermar. El poeta, en su necesidad de efusión, lanza un canto de soledad, y al arrebatar en contagio al posible lector, pero identificándose, sigue en su irrompible soledad. El prosista, en cambio, parte de la situación dual, actúa en compañía, y da a sus pensamientos la expresión adecuada para que sean comprendidos cabalmente por el lector.

Si en algo se manifiesta esta divergente naturaleza de poesía y prosa es en la sintaxis. En la lírica —poesía extremada—, con su contenido emocional, su función efusiva, su propósito de contagio y sus procedimientos sugestivos, privan los juegos rítmicos y musicales y los de la fantasía; en cambio la sintaxis es simplicísima y procede con oraciones sueltas o yuxtapuestas en forma coordinada; las subordinaciones —pensamientos elaborados racionalmente— escasean. En la prosa, en cambio, tienen su sitio todos los matices intelectuales de la causalidad, finalidad, tiempo, espacio, condición, etc.

Nuestros lectores son lo bastante avisados para no suponer que, necesariamente, ésta es una división entera; puede haber de un lado una lírica delirante, y del otro una prosa científica; pero, por lo demás, en el verso no todo es diamante, y en la prosa literaria, aparte la tintura poética, puede haber relámpagos de alta poesía. Con esta salvedad vamos a ver un poema de *Residencia en la Tierra*, Ritual de mis piernas, como especialmente ilustrativo de los prosismos sintácticos:

- Largamente he permanecido mirando mis largas piernas con ternura infinita y curiosa, con mi acostumbrada pasión, como si hubieran sido las piernas de una mujer divina, profundamente sumida en el abismo de mi tórax:
- 5 y es que, la verdad, cuando el tiempo, el tiempo pasa, sobre la tierra, sobre el techo, sobre mi impura cabeza, y pasa, el tiempo pasa, y en mi lecho no siento de noche [que una mujer está respicando, dormiendo, desuada
[y a mi lado, entonces, extrañas, oscuras cosas toman el lugar de la viciosos, melancólicos pensamientos [ausente,
- 10 siembran pesadas posibilidades en mi dormitorio, y, así, pues, miro mis piernas como si pertenecieran a otro [cuerpo, y fuerte y dulcemente estuvieran pegadas a mis entrañas.
- Como tallos o ferruinas, adorables cosas, desde las rodillas saben cilíndricas, y espesas,
- 15 con turbado y compacto material de existencia, como brutales, gruesos brazos de diosa, como árboles monstruosamente vestidos de seres humanos, como fatales, inmensos labios sedientos y tranquilos, son allí la mejor parte de mi cuerpo:
- 20 lo enteramente substancial, sin complicado contenido de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios: nada, sino lo puro, lo dulce y espeso de mi propia vida, nada, sino la forma y el volumen existiendo, guardando la vida, sin embargo, de una manera completa.
- 25 Las gentes cruzan el mundo en la actualidad sin apenas recordar que poseen un cuerpo y en él la vida, y hay miedo, hay miedo en el mundo de las palabras que [designan el cuerpo, y se habla favorablemente de la ropa, de pantalones es posible hablar, de trajes,
- 30 y de ropa interior de mujer (de medias y ligas de ["señora"), como si por las calles fueran las prendas y los trajes vacíos [por completo y un obscuro y obsceno guardatropas ocupara el mundo.
- Tienen existencia los trajes, color, forma, designio, y profundo lugar en nuestros mitos, demasiado lugar,

35 demasiados muebles y demasiadas habitaciones hay en
[el mundo,
y mi cuerpo vive entre y bajo tantas cosas abatido,
con un pensamiento fijo de esclavitud y de cadenas.

Bueno, mis rodillas, como mudos,
particulares, funcionarios, evidentes,
40 separan las mitades de mis piernas en forma seca:
y en realidad dos mundos diferentes, dos sexos diferentes
no son tan diferentes como las dos mitades de mis piernas.

Desde la rodilla hasta el pie una forma dura,
mineral, friamente útil aparece,
45 una criatura de hueso y persistencia,
y los tobillos no son ya sino el propósito desnudo,
la exactitud y lo necesario dispuestos en definitiva.

Sin sensualidad, cortas y duras, y masculinas,
son allí mis piernas, y dotadas
50 de grupos musculares como animales complementarios,
y allí también una vida, una sólida, sutil aguda vida,
sin temblar permanece, aguardando y actuando.

En mis pies cosquillosos,
y duros como el sol, y abiertos como flores,
55 y perpetuos, magníficos soldados,
en la guerra gris del espacio,
todo termina, la vida termina definitivamente en mis pies,
lo extranjero y lo hostil allí comienza,
los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto,
60 lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón,
con densa y fría constancia allí se originan.

Siempre,
productos manufacturados, medias, zapatos,
o simplemente aire infinito,
65 habrá entre mis pies y la tierra,
extremando lo aislado y lo solitario de mi ser,
algo tenazmente supuesto entre mi vida y la tierra,
algo abiertamente invencible y enemigo.

Lo primero que uno nota en este poema es que
no hay la menor dificultad de comprensión, al re-
vés de lo que ocurre en la mayoría de los otros.
Por lo general, el ímpetu lírico de Pablo Neruda,

aun en los casos en que el estímulo de creación sea una realidad concretísima, le impulsa a fundirla en el peso apasionado de su personal visión del mundo y de la vida, de modo que lo particular queda esparcido en lo universal, y las alusiones al estímulo del momento corren en el río de los versos en revueltos tumbos con las alusiones simbólicas a objetos no pertenecientes al cuadro real. En cambio en *Ritual de mis piernas*, ni por un momento se pierde la representación objetiva del estímulo. Primero se explica de qué nacen las extrañas consideraciones sobre las propias piernas. Luego qué son las piernas desde las rodillas hasta sumirse en el cuerpo; se razona el que sean la mejor parte del cuerpo (verso 19) porque son "lo enteramente substancial, sin complicado contenido de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios: nada, sino lo puro, lo dulce y espeso de mi propia vida". Luego hay una digresión de 14 versos sobre el miedo que las gentes tienen de las palabras que designan el cuerpo, y observa el poeta que se prefiere hablar de la ropa, de pantalones, de trajes y de ropa interior de mujer (de medias y ligas de "señora"), como si por las calles fueran las prendas y los trajes vacíos por completo y un oscuro y obscuro guardarropas ocupara el mundo. Las rodillas separan la mitad del cuerpo en forma seca. Desde la rodilla hasta el pie es una forma dura, mineral, una criatura de hueso y persistencia; y los tobillos no son ya sino el propósito desnudo, la exactitud y lo necesario dispuestos en definitiva. Las piernas son allí cortas, duras, masculinas, sin sensualidad, y dotadas de grupos musculares como animales complementarios, y allí también aguarda y actúa sin temblar una vida sólida y sutil. En los pies, magníficos, perpetuos soldados en la guerra gris del espacio, en los pies duros como el sol y abiertos como flores, todo termina: allí comienza

lo extraño, allí se originan cuantas cosas no caben en el corazón. Siempre habrá entre mis pies y la tierra productos manufacturados, medias, zapatos, o simplemente aire infinito, extremando lo aislado y lo solitario de mi ser, algo tenazmente supuesto entre mi vida y la tierra, algo abiertamente invencible y enemigo.

En sentido clasificador, esto es prosa. Es prosa tal como yo lo he dispuesto y es igualmente prosa tal como está dispuesto por Pablo Neruda en líneas desiguales. Es una prosa *poética* en el sentido de que la visión del objeto (las piernas) y de su significación es clarividente y agudísima, de que entre las reflexiones se vierte una emoción delicada, y de que hay brillantes imágenes y metáforas. En el mismo tomo I de *Residencia en la Tierra*, Pablo Neruda incluye cinco prosas: *La noche del soldado*, *Comunicaciones desmentidas*, *El deshabitado*, *El joven monarca*, y *Establecimientos nocturnos*. Todas ellas tienen las mismas cualidades poéticas que se pueden señalar en *Ritual de mis piernas*, y con frecuencia en grado más alto. Es más, ninguna de ellas es tan inmediatamente inteligible en su totalidad y en sus partes como *Ritual de mis piernas*, ninguna está desarrollada por caminos tan racionales. Y sin embargo, Pablo Neruda las ha dispuesto en prosa. Véase como ejemplo este pasaje de *La noche del soldado*:

. Entonces, de cuando en cuando, visito muchachas de ojos y caderas jóvenes, seres en cuyo peinado brilla una flor amarilla como el relámpago. Ellas llevan anillos en cada dedo del pie, y brazaletes, y ajorcas en los tobillos, y además collares de color, collares que retiro y examino, porque yo quiero sorprenderme ante un cuerpo ininterrumpido y compacto, y no mitigar mi beso. Yo peso con mis brazos cada nueva estatua, y bebo su remedio vivo con sed masculina y en silencio. Tendido, mirando desde abajo la fugitiva criatura, trepando por su ser desnudo hasta su sonrisa: gigantesca y

triangular hacia arriba, levantada en el aire por dos senos globales, fijos ante mis ojos como dos lámparas con luz de aceite blanco y dulces energías. Yo me encomiendo a su estrella morena, y a su calidez de piel, e inmóvil bajo mi pecho como un adversario desgraciado, de miembros demasiado espesos y débiles, de ondulación indefensa: o bien girando sobre sí misma como una rueda pálida, dividida de espas y dedos, rápida, profunda, circular, como una estrella en desorden.

Ay, de cada noche que sucede, hay algo de brasa abandonada que se gasta sola, y cae envuelta en ruinas, en medio de cosas funerales. Yo asisto comúnmente a esos términos, cubierto de armas inútiles, lleno de objeciones destruidas. Guardo la ropa y los huesos levemente impregnados de esa materia semiocturna: es un polvo temporal que se me va uniendo, y el dios de la sustitución vela a veces a mi lado, respirando tenazmente, levantando la espada.

Hav aquí, sin duda, imágenes más atrevidas y numerosas que en *Ritual de mis piernas*; hay en esa "brasa abandonada que se gasta sola" una intuición profunda y esencial, no menos valiosa que la visión de "lo aislado y solitario de mi ser" o que aquella otra de "el tiempo pasa" (versos 5-7); y hav en el párrafo final un disparo de la fantasía más libre y una emoción más tensa y reconcentrada, más exclusivamente atendida que en *Ritual de mis piernas*. ¿Será, pues, cierta contextura rítmica lo que hizo al autor disponer en las líneas desiguales del verso una composición, y en las iguales de la prosa las otras? Evidentemente no. En todas ellas hay elementos de intención rítmica equivalentes: ciertos órdenes de palabras, repeticiones —como... como... como... etc.—, orquestaciones a base de un elemento repetido con variantes:

y es que, la verdad, cuando el tiempo, el tiempo pasa, sobre la tierra, sobre el techo, sobre mi impura cabeza, y pasa, el tiempo pasa...

(*Ritual de mis piernas*.)

"y la melancolía puso su estría en mi tejido, y la carta de

amor, pálida de papel y temor, sustrajo su araña trémula que apenas teje y sin cesar desteje y teje”.

(Comunicaciones desmentidas.)

Ritual de mis piernas no tiene un ritmo de verso que no tengan las cinco prosas. Las líneas desiguales acaban donde acaba alguna entidad sintáctica, cosa que hemos observado también en los versos legítimos de Pablo Neruda; pero, sin importarnos ahora el que falte aquí el vago canon métrico, rara vez ausente de los versos de Neruda, estas líneas desiguales no son versos porque falta esta vez ese ritmo de pulso incontenible fisonómico en nuestro poeta. Recuérdese cuanto hemos dicho sobre la puntuación de Neruda y su conflicto consistente en la doble representación del ritmo y del pensamiento sintáctico. En aquellos versos, el ritmo consiste en una corriente de emoción, una marcha pautada de la emoción, un pulso autodeterminado, a cuyo paso se han de acomodar, no sin rozamientos, las particiones sintácticas. En *Ritual de mis piernas*, al revés, impera sin trabas el ritmo sintáctico, y la emoción se expresa acomodándose a él. No hay más estructura rítmica que la sintáctica, aparte de los juegos ocasionales ya señalados lo mismo en *Ritual de mis piernas* que en las cinco prosas. ¿Por qué, pues, ha dispuesto Pablo Neruda esta composición en líneas desiguales? “Poemas en prosa” es una terminología bien difundida: pues si son poemas, piensa un versolibrista, no atañe a lo esencial el disponerlos en verso o en prosa, en cuanto se tome el verso, no como un patrón silábico y acentual establecido por oficio, sino como una figura rítmica viviente y creada a cada instante.

Pero con los patrones tradicionales o sin ellos, como se ve en otros poemas de Pablo Neruda, el ritmo del verso es esencialmente emocional, consiste en la emoción expresándose con movimientos esté-

ticamente regulados; el ritmo de la prosa es esencialmente intelectual, es el pensamiento articulándose y manifestándose con una distribución de sus miembros estéticamente organizada. Y este ritmo prótico es el de *Ritual de mis piernas*. Naturalmente, los ritmos de la prosa o del verso, como racional y emocional respectivamente (aparte ahora la mera maestría, o facultad de reproducir moldes rítmicos aprendidos), están inscritos en la divergente actitud general del espíritu creador expuesta arriba: predominio del contenido racional o del emocional, del discurso o de la intuición, de la expresión social o de la solitaria, de la explicación o de la sugestión, de la transmisión de pensamientos o de la efusión contagiosa de la emoción.

Pues bien; también la actitud íntima en *Ritual de mis piernas* es de prosa, sin la soledad del canto lírico; Neruda se dirige convincentemente a un lector: *y es que, la verdad, cuando el tiempo... entonces... Bueno, mis rodillas... y en realidad... y así, pues... en la actualidad...* No es incompatible con la índole poética la descripción de una realidad. La clave está en si lo descrito es símbolo sugestivo de una corriente emocional y de una intuición valiosa que se expresan así (y también con otros procedimientos, especialmente musicales), o si se toma como tema que desarrollar por vías racionales. Este es el caso de *Ritual de mis piernas*. El Tango del viudo está escrito en su primera mitad con este espíritu de prosa, si bien la emoción es más tensa que en *Ritual de mis piernas*, y el ritmo poético asoma entre las filas disciplinadas del prótico. Además, conforme avanza el poema, tiende a la actitud lírica. *Caballero solo* es otro ejemplo, y aún podríamos añadir *Significa sombras*.

Estas cuatro composiciones parecen ser de una misma época, y están al final del tomo I (1925-1931). Aunque en el volumen II (1931-1935), donde están

los mejores poemas, no hay ninguno concebido con actitud prósica de espíritu, los instantes de prosa son bastante frecuentes, y más aun en los del tomo I, aparte los cuatro citados. Del poema inicial del tomo I, *Galope muerto*, son estos pasajes (subrayo los prosismos):

...las campanadas en cruz
temiendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas *demastado lejos*...
...esas ruedas de los motores, *en fin*.
...*Por eso*, en lo inmóvil...
Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas...?

De Débil del alba, I:

Nada hay de precipitado ni de alegre, ni de forma orgullosa,
todo aparece haciéndose *con evidente pobreza*.
la luz de la tierra sale de sus párpados
no como la campanada, *sino más bien* como las lágrimas...

De Maternidad, II:

Se trata de una súbita estación...

De Enfermedades en mi casa, II:

de tal modo que no se puede salir, que no se puede dirigir un asunto estimable...

* He aquí algunos otros casos, sin incluir ejemplos de las cuatro composiciones citadas. De *Colección nocturna*, I:
mirando mucho el aire aparecían mendigos,
abogados, bandidos, carteros, costureras,
y un poco de cada oficio, un resto humillado
quiere trabajar su parte en nuestro interior.
Yo busco desde antaño, yo examino sin arrogancia,
conquistado, *sin duda*, por lo vespertino.

De Caballo de los sueños, I:

hacia allí me dirijo, *no sin cierta* fatiga,
pisando una tierra removida de sepulcros *un tanto*
[frescos...
...en su apariencia hay, *sin duda*, pesadumbre y certeza.

De Sabor, I:

de falsas astrologías, de costumbres *un tanto* lúgubres...

Pero, ¿por qué la sintaxis suele ser simple en la poesía y por qué tantos giros correctos del idioma no tienen en ella cabida? El pensamiento prosaico tiende a agotar su desarrollo y exposición en la arquitectura lógico-sintáctica; el temple de alma poético, como especialmente cargado de esencias de sentimiento y de fantasía no intelectualizadas, tiende a expresarse por procedimientos sugestivo-contagiosos entre los cuales no pueden faltar los rítmico-melódicos. El ritmo, en la más alta poesía, es indispensable. Pues la más alta poesía será aquella en cuyos poemas toda la materia esté henchida de espíritu, y no haya giro sintáctico, ni flexión, ni siquiera partícula fonética que no esté allí como expresión sugestiva de ese fondo misterioso que no

De *Madrigal escrito en invierno*, I:

Ahora bien, en lo largo y largo...

De *Diurno doliente*, I:

cuando a mi piel *parecida al oro* llega el placer...

De *Sistema sombrío*, I:

Así, pues, como un vigía *tornado insensible y ciego...*

De *Sonata y destrucciones*, I:

Después de mucho, después de vagas leguas...

Acecho, pues, lo inanimado y lo doliente...

De *Sólo la muerte*, II:

*Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo,
pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas...*

De *Walking ground*, II:

*hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto...*

De *La calle destruida*, II:

*El agua y la costumbre y el lodo blanco
que la estrella despide, y en especial
el aire que...*

De *Melancolía en las familias*, II:

... me refiero

a una copa trizada, a una cortina, al fondo...

De *Enfermedades en mi casa*, II:

*El mar se ha puesto a golpear por años una patu de
[pájaro...]*

Ved cómo están las cosas: tantos trenes...

es posible comunicar con razones. La poesía es la creación artística con palabras, como la pintura lo es con colores y la música con sonidos. Pero las palabras, además de ser unidades de sentido, tienen un peso somático, requieren una representación sensible de ellas mismas, con su propio sonar, y sobre todo, con la obligada actividad orgánica para producir las. No hablo aquí de la actividad de la mano al escribirlas, me refiero a la actividad de nuestro organismo entero al hablarlas, y en especial a la acción de los órganos articuladores, que, aun en la representación silenciosa de la palabra viva, esquematizan el trabajo productor. Al pensar una frase, nuestro organismo *hace* las palabras: la lengua no recorre físicamente todos sus caminos, pero ahí está dibujado el trayecto en un embrión de movimiento; los labios apenas se mueven o no se mueven nada, pero los labios son sensibles al movi-

- ✕ De *Oda con un lamento*, II:
 Hay mucha muerte, muchos acontecimientos funerarios
 en mis desesperadas pasiones y desolados besos...
- De *Estatuto del Vino*, II:
 y la vida que hace uno en ciertos países...
 y muchas cosas tristes de esta especie.
- De *Oda a Federico García Lorca*, II:
hablemos sencillamente como eres tú y soy yo...
... tal vez
han perdido sus colocaciones en las oficinas,
en los hospitales. en los ascensores,
en las minas...
- De *Vuelve el Otoño*, II:
No sé si se me entiende: cuando desde lo alto...
 Vuelven las cosas a su sitio,
 el abogado indispensable, las manos, el aceite,
 las hotellas,
todos los indicios de la vida: las camas, sobre todo...
- De *Josie Bliss*, II:
 el evidente humo del tiempo cae en vano...
Tal vez sigo existiendo en una calle que el aire hace
 llorar
 con un determinado lamento lúgubre de tal manera
 que todas las mujeres visten de sordo azul...

miento que se les exige; el soplo no sale con las crestas y llanos de intensidad que llamamos sílabas acentuadas o inacentuadas, pero el pecho, la garganta y la boca sienten en sí fisiológicamente esas alternancias. Todo esto es materia; mínima materia en los versos que el poeta piensa silenciosamente al escribir su poema, mucho menos materia que en la recitación efectiva. Y aunque el poeta quiera desentenderse en absoluto del destino de sus versos y no se le ocurra disponerlos para una futura recitación, aunque no tenga que ver más que con esa mínima materia, ni siquiera entonces se resigna a dejarla como ceniza del cohete: estos movimientos orgánicos son regulados según un orden bello, un ritmo con el que se complace en manifestarse la emoción-manantial. Precisamente ahí, en la regulación rítmica de los movimientos orgánicos productores y receptores de la palabra, halla la expresión poética su desquite de lo que el sentido de las palabras tiene de traicionero, por demasiado intelectual, para la efusión y el contagio del sentimiento poético. Con eso, el último residuo de materia se convierte en espíritu, la ceniza en luz. Y la actitud creadora que llamamos lírica, o poética por excelencia, no puede menos de hacerlo así: su crisol no deja pasar al poema escoria alguna.

Pues bien, lo que reconocemos en esos giros idiomáticos que hemos llamado prósicos, en ese *de tal modo que no se puede*, en ese *tal vez la debilidad natural de los seres* (*Significa sombras*), es demasiada materia desatendida por el espíritu. Primero, en lo que tienen esos giros de sonante y de trabajo orgánico de producción, que no está artísticamente tratado, o si se quiere (y para no pensar en mera maestría), que no actúa como símbolo sugeridor de la emoción poética: es lastre. Y segundo, en lo que tienen de largas y complejas formas con que el intelecto dibuja atentamente su discurso, pues tanto

más tiene la emoción que callarse mientras tanto; con lo cual volvemos otra vez a la actitud íntima de la prosa. Además de los giros largos e intelectualmente complejos, abunda en *Residencia* un género de breves gestos verbales modificadores, subrayadores o atenuadores del pensamiento: no sin cierta fatiga... sin duda, no como...; sino más bien como...; un tanto...; mi piel parecida al oro...; lanzas lunares que tiemblan un poco. Estos gestos verbales se detienen un instante en la exactitud de la comunicación (crítica intelectual), y con ello entibian y amansan la hirviente corriente del sentimiento, pues con ellos logra el poeta fijar verbalmente con mayor exactitud la imagen pensada, pero lo hace trabajando la imagen como en un aparte, a costa de desatender un instante la expresión sugestiva del movimiento sentimental. Otros de estos breves gestos verbales revelan una actitud íntima de diálogo llano con el lector, gestos propios del trato social, lo más opuesto a la soledad radical de la creación lírica: Así, pues...; Ahora bien...; me refiero a...; No sé si se me entiende...; Bueno...; la verdad...; y en realidad, y en especial...

Los elementos sintácticos específicamente racionales (en una poesía de esencia irracional, de fantasía desenfrenada y de sentimiento desbordado), y los otros conversacionales, de oficio eminentemente social (en una poesía cuyo sentimiento más persistente es la angustia de la soledad irremediable), son nuevos testimonios, sumados a los observados en el capítulo II, *Intuición y sentimiento*, de las contradicciones íntimas y del desgarramiento interior que hemos señalado como constitutivos del peculiarísimo poetizar de Pablo Neruda.

RESUMEN

En suma, la sintaxis de *Residencia en la Tierra* (no de su poesía anterior) aparece como deslavazada, zafia, sin dibujo y pintada a manchas, con frecuentes giros sintáctico-rationales borrosos por cruzados o por embrionarios. Por otro lado, es incomparablemente más compleja que lo usual en poesía y emplea precisas determinaciones racionales y fórmulas de trato social que sorprenden fuera de la sintaxis desarrollada y explicativa de la prosa. Por la mucha materia fonética y sintáctica que queda en estos versos como tal materia, sin elaboración artística y sin incorporarse armónicamente a la creación poética en calidad de elementos también expresivos, recibimos a veces la impresión de hallarnos ante una poesía traducida en prosa, o, para ser más justos, traducida en verso pero con frecuentes dificultades invencibles para aunar en la traducción las condiciones de sentimiento, de pensamiento y de ejercicio rítmico del original, por lo cual el verso a veces no llega más que a medioverso, y otras se queda en prosa.

Ahora bien, estas chapucerías sintácticas de *Residencia* no son achacables a impericia o impotencia, como se ve en cuanto se ojean los otros libros de Neruda, sino que los instantes de prosa en la poesía de Pablo Neruda o sus pocas prosas en líneas desiguales, su manera personal de tratar los cánones rítmicos, sus imágenes en horboteo o la total servidumbre a la imagen con desatención a la disposición artística del material, la sintaxis deslavazada, y —especialmente en el tomo I— la horrosidad buscada del tema capital y la aversión a terminar recogidamente el poema dejándolo más bien que se pierda como arroyo en arrenal, todo

tiene una causa común: las ideas estéticas de Pablo Neruda sobre la función de la forma en la poesía; ideas que están en estrecha correspondencia con su visión desintegradora del mundo y de la vida.

LA FORMA

EL IDEAL DE FORMA EN PABLO NERUDA

Pablo Neruda ha simbolizado su modo de poetizar en un amanecer lluvioso (*Débil del alba*, tomo I):

Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso,
entre el sabor creciente, poniendo el oído
en la pura circulación, en el aumento,
cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba,
a lo que surge vestido de cadenas y claveles,
yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales.

Nada hay de precipitado ni de alegre, ni de forma orgullosa,
todo aparece haciéndose con evidente pobreza.
la luz de la tierra sale de sus párpados
no como la campanada, sino más bien como las lágrimas:

.....
Estoy solo entre materias desvinculadas,
la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
rechazada al caer, y sin forma obstinada.

Un ideal poético de actitud pasiva: el poeta antena. El caos del mundo debe sentirse como caos, sin que se le dé una forma orgullosa. Poetizar es poner el oído a la pura circulación, cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba, sin darle una ninguna orientación, ninguna forma. Entonces todo aparece haciéndose, no formado, sino haciéndose

con pobreza, y a la luz del amanecer sale de los párpados de la tierra como lágrimas que se hacen y se deshacen: la luz no irrumpe formada como neta campanada. El mundo es un caos de materias desvincijadas en el cual nuestra necesidad de vivir y nuestro prurito intelectual introducen un orden; pero el poeta es un preceptor extraño del mundo, capaz de librarse del orden (forma) que el sentido práctico introduce y de las falsillas de nuestro intelecto categorizador, para llegar a las fuerzas elementales en su fecundo caos. El poeta, fiel a su poesía, se parece a la lluvia con su desvarío, solitaria en el mundo muerto, rechazada al caer, y sin forma obstinada. No obstinarse en la forma, porque toda forma es una falsedad, como imposición que se hace a la realidad desde fuera de ella. No obstinarse en la pauta métrica prefijada, ni en dar a las imágenes coherencia objetiva cuando la imagen brota incoherente, ni en dibujar limpiamente el perfil sintáctico, ni en racionalizar lo irracional, ni en armar para tema de cada poesía un sistema real de cosas articuladas.

La idea de Pablo Neruda sobre la inspiración está de acuerdo con esta hostilidad programática a la forma. En su *Arte Poética* (tomó I) dice así:

pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio,
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

Es una concepción neorromántica de la inspiración, que guarda de la romántica la actitud receptiva y profética del inspirado, pero que en lugar del misterioso ente inspirador, espíritu universal que insuflaba en el inspirado un sentido, una forma de la realidad, ahora pone a la realidad misma en su

realísimo desorden, en su movimiento sin tregua, pidiendo lo profético que hay en el poeta, llamándolo sin más respuesta que un nombre *confuso*. El nombre confuso, lo informe del poema, tiene que expresar simbólicamente lo informe de la realidad. En ésta desestima de la forma y en este concepto de la inspiración poética parecen haber influido las fugaces escuelas de los futuristas y superrealistas franceses (Blaise Cendrars, Louis Aragon, etc.), cuyo programa era dejar que se cumplan las asociaciones psíquicas sin entrometerse el poeta con propósitos de forma, dejarse invadir por el caótico espíritu universal y obedecerle poéticamente, sin colaborar con él más que con "cierta orientación al poema"¹, como si la misión de la poesía fuera no tanto la creación de mundos de sentimiento y de fantasía cuanto el sentir una presencia oculta de algo misterioso y extraño al mundo práctico de nuestra inteligencia: es el sentido que tiene ese "golpe de objetos que llaman sin ser respondidos".

Los superrealistas franceses se desbandaron pronto, y en los diez años de poesía recogidos en *Residencia*, Pablo Neruda ha ido abandonando la pura aventura a la deriva, para dar cada vez más lugar a sus fuerzas poéticas creadoras y a lo que en la poesía hay de forma. Ya al final del tomo I, en *Ritual de mis piernas*, dice con explícita estimación de la forma:

Como tallos o femeninas, adorables cosas,
desde las rodillas suben cilíndricas, y espesas,
con turbado y compacto material de existencia,
como brutales, gruesos brazos de diosa,
como árboles monstruosamente vestidos de seres humanos,
como fatales, inmensos labios sedientos y tranquilos,
son allí la mejor parte de mi cuerpo:
lo enteramente substancial, sin complicado contenido

¹ Ver ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme*, París, 1924.

de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios:
nada, sino *la puro*, lo dulce y espeso de mi propia vida,
nada, sino *la forma* y el volumen existiendo,
guardando la vida, sin embargo, de una manera completa.

Todavía, cierto, es la exaltación de la forma exterior, concebida como continente que guarda la vida. Pero, al final del segundo periodo (1931-1965), Pablo Neruda manifiesta en un relámpago de hermosísima poesía otra muy distinta concepción de la forma. *El Desenterrado* es como un triunfal desquite de toda la poesía desintegralista del autor. Y en ese poema en el que hay una sorda y agitada alegría en la contemplación de la apocalíptica resurrección de la carne, el poeta ha sentido el triunfo y servidumbre de la forma interior y exterior. El poeta canta la reconstrucción de todo lo percedero cuando haya sonado la trompeta final.² Como en esos juegos cinematográficos en que un jarrón destrozado se presenta recomponiéndose al proyectar la película al revés, así será con todas las cosas:

Y la pluma a su pájaro suave,
y la luna a su cinta, *y el perfume a su forma*,
y, entre las rosas, el desenterrado,
el hombre lleno de algas minerales,
y a sus dos agujeros sus ojos retornando.

¡La forma del perfume! La forma de lo menos plástico, de lo menos reducible a extensión entre todo lo sensible. Ya no hay la limitación del concepto de forma a lo que la crítica suele llamar "características formales", o sea, la disposición artística de la materia sensible, ni tampoco la reducción de forma a la idea de continente como contraparte del contenido. La forma del perfume no puede ser otra que la organización de su ser en una entidad. Tener forma es tener validez de individuo, de cosa indi-

² Parece haber impresionado especialmente a nuestro poeta en su admirado Villamediana algunos sonetos al Juicio Final.

vidualizable, conocible y reconocible mediante ciertos rasgos caracterizadores que le marcan una fisonomía propia. Para la ciencia un perfume como individuo se compone de la suma de sus cualidades físicas y químicas y de sus efectos fisiológicos; pero la forma de un perfume, como cosa vivida, consiste en unos pocos rasgos que nuestra atención elige y en las posibles asociaciones que se le adhieran de nuestra experiencia vital y de la orientación de nuestros anhelos; con todo lo cual somos nosotros quienes le componemos una fisonomía. La materia está ahí, pero la elección de lo que es fisonómico y la adición de lo que es de nuestro peculio íntimo, eso en que consiste la forma, es cosa nuestra.

En suma, en su voluntad de estilo Pablo Neruda estima primero como ideal poético la ausencia de forma: lo que nos entra del mundo y lo que nos sale de la fragua interior debe aparecer tal cual viene, como materia sin reducirse a fisonomía; después dignifica la idea de forma y le da acogida como elemento de creación.

LA FORMA EN LA REALIZACIÓN POÉTICA DE PABLO NERUDA

La forma que efectivamente tienen los poemas de *Residencia en la Tierra* se reparte, en líneas generales, acomodándose a estas dos épocas de su voluntad de estilo: no-forma y forma. Lo aleccionante es que, del examen de cada uno de estos poemas, resulta incomparablemente más difícil (iraposible) alcanzar el ideal de la no-forma que el otro. Los poemas "sin forma obstinada", están en el tomo I (1925-1931): *Galope muerto*, *Alianza (Sonata)*, *Unidad*, *Sabor*, *Fantasma*, *Tiranía*, *Diurno doliente*, *Sonata y destrucciones*. El ideal de la ausencia total

de forma no está en nadie, de no ser en los futuristas italianos que jugaban a estar locos con sus palabras en libertad. Lo menos que se persigue es una orientación hacia el poema, como decían los superrealistas, y salvar el propio sentimiento como una entidad con validez de cosa. Mi sentimiento es. Así como todo sonido está físicamente compuesto de su tono básico y de numerosos sobretonos o armónicos, fundidos todos sintéticamente en timbre, así poéticamente el sentimiento, para existir con identidad de entidad, necesita constituirse fundiendo sintéticamente su tonos secretos en una nota: Forma. El perfume a su forma. En el poema más informe de Pablo Neruda hay un timbre sentimental inconfundible: la angustia ensimismada, o grados de acercamiento, o instantes melancólicos de respiro. Siempre ostenta una forma atendida ese manantial de toda poesía que es el sentimiento integral del poeta. Pero como el sentimiento no se manifiesta directamente sino por medio de objetivaciones, imágenes y sonidos, otra forma habrá de haber que sea símbolo expresivo de la forma del sentimiento.

Esta forma postulada es doble: primero, forma de la realidad representada y dada como símbolo sugestivo del sentimiento; segundo, disposición regulada de los elementos mentales, sentimentales y sonoros en el desarrollo del poema. Esta segunda forma es la que llamamos ritmo, no sólo en el sentido de elocución placentera de cada verso, sino también en el de arquitectura móvil del poema; ya la hemos estudiado en capítulo aparte. La forma de la realidad representada es la que aquí nos va a ocupar. En buen número de poemas, la primera impresión es que no hay una realidad objetivamente formada, un trozo de mundo o un trozo de historia, que esté representado en el poema. La verdad es que el mundo se representa sin forma

obstinada". Son poemas de contenido informe, sólo que hasta cierto punto. Hay siempre una realidad representada —como hemos visto en los análisis especiales de casi todos los poemas—; pero, en las líneas con que se la dibuja, trazos realistas se detienen de pronto antes de llegar a ser suficientemente significativos, o se continúan con otros de desenfrenada fantasía: elementos reales se presentan en un mismo plano con otros que son recuerdos asociados, explosiones sentimentales, anhelos figurados fantásticamente. En vez de distribuirse los rasgos y las líneas en diferentes perspectivas, de modo que cada uno forme figura con sus homogéneos y el conjunto de las figuras compongan el cuadro, las líneas hacen maraña, los dibujos son esbozos adrede rudimentarios, y los esbozos se superponen y se entrecruzan con líneas fugitivas y esfumadas. Es la poesía de la libre aventura, en la que se pretende no más que efundir el propio sentimiento entre el caos de la realidad ("yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso"), y recoger la realidad caótica como la antena recoge los ruidos, "cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba", y presentarse uno y presentar las cosas "sin forma obstinada". De cumplirse tal programa, los poemas serían incomprensibles; pero el programa se cumple sólo a medias, y lo incomprensible se queda en difícil de comprender. Y algo más: de cumplirse tal ideal de la no-forma, los poemas no habrían llegado jamás a ser poemas, y cada uno sería un ejemplar fracaso poético; pues poetizar no es nunca sólo efundirse, sino construir el sentimiento efundido; ni registrar pasivamente cuanto la percepción actual, los recuerdos anárquicos o las asociaciones de todo orden vayan trayéndonos, sino elegir y rechazar, marcando rumbo a lo que arriba, disponer lo elegido de manera que exprese un sentido personal y acabar de cristalizar ese sentido con ele-

mentos provocados. En fin, poetizar no es registrar, sino siempre crear: formar. En los poemas de Neruda hay siempre ese sentido personal que pugna por cristalizarse en objetivaciones —por adquirir forma—, hay selección de elementos con su rumbo, hay provocación de otros conforme a designio; hay, en fin, forma o creación. Pero es una creación impura, si se nos permite el término, en la que siempre quedan elementos no reducibles a sentido, o que, por lo menos, no logran cabalmente expresar el sentido encomendado. Forma, pero enmarañada; creación, pero nunca depurada; siempre un residuo de materia.

Vamos a verlo concretamente en dos poemas de la primera época de *Residencia en la Tierra*, diferentes entre sí, aun dentro de esa tendencia. El primero, *Fantasma*. Ya en la forma métrica advertimos caracteres no frecuentes en los poemas de este libro: versos cortos, divididos en cinco estrofas de a cuatro. Lo cual denuncia un intento de forma: las estrofas, es cosa evidente; los versos cortos, porque son abarcables en unidad más fácilmente que los largos. En un poeta aficionado a los versos desmesurados, algunos de tres líneas, entreverados con otros medianos, cortos o muy cortos, tiene significación formal esta quintuple sucesión de bloques de cuatro versos de aproximada longitud. Su longitud semejante es el resultado de un canon métrico impreciso que se impone el poeta. En cuanto canon seguido, hay forma; pero el canon es impreciso y la forma resulta emborronada. Es claro que Neruda pudo sin dificultad alguna elegir un canon métrico riguroso y que lo habría realizado con maestría, como lo tiene bien probado. Pero no ha querido hacerlo, y los versos de *Fantasma* vacilan entre nueve y diez sílabas, con algunos de ocho, de once y de doce. En la forma exterior, como veremos en la interior, Neruda se impone una regularidad

aproximada, con margen siempre para la aventura.³ El lector corriente va a estos versos con hábitos métricos mecanizados en la memoria por la educación, y, al leerlos, se siente maltratado en estos hábitos. Reconoce cada uno de los versos; pero tras cada metro espera su repetición, y, al suceder anárquicamente otro, más breve o más largo y con diverso dibujo acentual, el lector siente que se le obliga a cambiar de paso con tirones y empujones. Así pues, para entrar en la ley propia de estos poemas, el lector tiene que abstenerse de ir hacia él con un sentimiento expectante de regularidad métrica que, por no ser constitutiva del momento de creación, estorba y a la vez se ve defraudada. El lector tiene que empezar cada verso abandonando el paso anterior e iniciando en él una nueva aventura rítmica.

FANTASMA

Cómo surges de antaño, llegando,
encandilada, pálida estudiante,
a cuya voz aún piden consuelo
los meses dilatados y fijos.

Sus ojos luchaban como remeros
en el infinito muerto
con esperanza de sueño y materia
de seres saliendo del mar.

De la lejanía en donde
el olor de la tierra es otro
y lo vespertino llega llorando
en forma de oscuras amapolas.

En la altura de los días inmóviles

³ El *Madrigal escrito en invierno* tiene métrica análoga; pero en sus seis estrofas Neruda ha tendido unas líneas formales en alternancia: las estrofas impares tienen por base el eneasilabo, y las pares el endecasílabo; líneas formales medio ocultas en la maraña, como ciertos dibujos de acertijo, pues también hay versos de diez y de doce sílabas.

el insensible joven diurno
en tu rayo de luz se dormía
afirmado como en una espada.

Mientras tanto crece a la sombra
del largo transcurso en olvido
la flor de la soledad, húmeda, extensa,
como la tierra en un largo invierno.

El poeta ha sentido que a este modo peculiar de emoción no encuadraba bien un canon métrico muy familiar (endecasílabo, decasílabo, octosílabo). La emoción se desvirtuaría. El eneasílabo, como figura rítmica menos rigurosa, sería más oportuno. El poeta lo ha usado alternándose sin regulación con otros metros, y esta alternancia no reglada parece contribuir oportunamente a expresar la oscilación del sentimiento entre el entonces y el ahora, esfumando algo la alternancia reglada de las estrofas. Pues la construcción de realidad en que se objetiva y determina el sentimiento sigue esa ley. El poeta ha tenido evidentemente un propósito de forma, sólo que debilitado con cuidadoso descuido, lo mismo que hemos visto en la configuración del material sonoro. Ha tenido un objeto unitario, y lo ha presentado en cinco estrofas, cinco pinceladas sueltas que forman rasgos fisonómicos cruzados, interrumpidos y vueltos a tomar:

1ª ¡Cómo surges ahora tú en mi recuerdo, pálida estudiante en cuya voz aún *busca consuelo mi* larga desolación!

2ª ¡Qué vida tenían sus ojos --los de aquella pálida estudiante--, qué vida, anhelo y esperanza invencibles!

3ª (¡Cómo surges ahora) de la lejanía con su ambiente distinto y su triste belleza!

4ª (Entonces), cuando el tiempo estaba parado y él (=yo) era inmortal⁴, él se (=yo me) dor-

⁴ Sentimiento de juventud.

mía en tu luz (en ti, luminosa), confiado y pronto como en una espada.

5ª (**Ahora**) crece la (= mi) soledad —solo y con saudades—; la flor húmeda de la soledad crece a la sombra de lo transcurrido desde entonces en olvido (de ti); en ausencia de (tu) luz; crece y se extiende la soledad como en glaciár.

Hay pues forma intuida de la realidad simbólico-expresiva. Sólo que en el arte de presentación de Pablo Neruda la forma no se presenta con dibujo y perfil acabados, sino con manchas sugerentes, como hacían los pintores impresionistas. La forma no es tal cual yo la he reproducido en mi sumaria prosificación, porque yo, pedagógicamente, he acentuado, perseguido y unido todos los trazos intelectuales; con la inclusión de los *entonces* y *ahora* y subrayando ciertos puntos, acuso y declaro unos rasgos racionales que en el poema sólo son sugeridos. La forma de *Fantasma* utiliza lo racional como un medio y lo atiende como de soslayo; la forma de mi prosificación, como un fin. Al hacerla prosa, he destruido esta poesía. Mi análisis ni sustituye ni equivale a lo analizado: sirve sólo para avisar al lector de la varia orientación del poema y para quitarle perplejidades. El lector en cada estrofa tiene que reenfocar el ojo a la nueva distancia del campo visual. Y la alternancia *ahora-entonces*, que en principio es desconcertante y enturbiadora, aparecerá como un cultivado elemento formal, como viguería a la vez artística y eficaz en la construcción, en cuanto entramos en su ley de alternancia.⁵ No

⁵ La virtud formante de la alternancia no se reduce al placer rítmico de péndulo, sino que contribuye a constituir el sentimiento cualitativamente. La invocación inicial (*cómo surges*) a la distante en el tiempo y en el espacio es expresión de anhelo, un anhelo que se representa a la ausente al alcance de la voz; el abandono de ese módulo en la segunda estrofa y el tomar el camino de la descripción de lo pasado (*Sus ojos luchaban*) en un desfallecimiento del anhelo y una

es esta dificultad la única: la tercera estrofa continúa la línea formante de la primera y sigue su dibujo idiomático saltando sobre la segunda: *Cómo surges de antaño... De la lejanía...* La forma idiomática de la estrofa primera, con su invocación (cómo surges tú), es desechada en la segunda, donde se sigue hablando de la misma mujer pero no ya en segunda sino en tercera persona (*sus* ojos, no *tus* ojos). Todo el poema rezuma dolor personal, y sin embargo no hay un *yo* ni un *mío* en todo él; en la cuarta estrofa, el poeta habla de sí mismo, pero en tercera persona, un medio más de desdibujar la forma.

Hay pues una forma de realidad, cuya función poética es expresar indirecta y sugestivamente el sentimiento. A su vez, cada aspecto o momento de esa realidad se expresa indirectamente por medio de imágenes y metáforas que trasmudan lo real práctico en real poético. Y también las imágenes y metáforas de este poema crean una forma desdibujada, porque no siempre guardan entre sí coherencia. En la primera estrofa, la oposición *tú-yo* se mantiene hasta el verso tercero; pero en el cuarto, en vez de pedir consuelo a tu voz *mi* tristeza de larga ausencia, lo pide el tiempo mismo que yo he pasado sin ti, y aun concretado y como hecho palpable en "los meses dilatados y fijos". Juego de despersonalización, por un lado, y de concreción extremada, por otro, muy querido de Pablo Neruda.

En la segunda estrofa, aquella ansia interior de ella asomada a los ojos se trasmuda en los ojos que luchaban en el infinito muerto como remeros, donde, naturalmente, la comparación con los re-

caída en el sentimiento de soledad. De manera que la alternancia de las estrofas entre el *ahora* y el *entonces* representa los virajes del sentimiento hacia el anhelo de volver a vivir las cosas (nostalgia), y hacia el sufrimiento de soledad.

meros, físicamente tiene cierto instantáneo atisbo estético de paridad —órganos dobles—, y fuera de eso sólo alude al modo del sentimiento: ansia, invencible esperanza, esfuerzo, tristeza sin decepción. El orden de palabras tiene también su parte en este modo de dibujar la forma con trazos discontinuos y polivalentes: “sus ojos luchaban como remeros / en el infinito muerto...” ¿Los ojos, náufragos en un infinito muerto, luchaban como remeros ansiosos y esperanzados? ¿O bien los ojos luchaban como remeros náufragos en un océano muerto? Probablemente las dos cosas; pero lo típico de Neruda es no dibujar la forma con nitidez, no ordenar y disponer los elementos imaginativos sujetos a sus figuras respectivas, sino que, como dice él mismo en el XVII de sus *Veinte poemas de amor*, poetiza enredando sombras, soltando pájaros, desvaneciendo imágenes, enterrando lámparas. Los ojos y los remeros se identifican en el mundo de la poesía, y las alusiones se entrecruzan de modo especialmente difícil: los ojos-remeros luchaban con esperanza de sueño (descanso); los remeros-ojos luchaban con esperanza de que, de aquel infinito muerto, saliera “la materia esencial, la vida primigenia” (P. N.; véase en el Cap. VII, *peces*, símbolo de la vida, y los senos del mar, símbolo de la potencia creadora universal). Dos líneas en aspa, pero no tan netamente dibujadas como yo lo he hecho; pues también los remeros luchan con esperanza de sueño (descanso), y los ojos, con la esperanza de dar una vez con la vida esencia¹.

No hace falta ya agotar el análisis de las demás estrofas. Sólo quiero señalar cómo el sentimiento personal se presenta otra vez despersonalizado en los dos versos finales de la estrofa tercera: “lo vespertino llega llorando / en forma de oscuras amapolas”. Aquí las líneas del sentimiento mismo personal (*llorando*) forman dibujo enmarañado con

otras del paisaje crepuscular donde el sentimiento resuena: las oscuras amapolas, lágrimas del crepúsculo; la melancolía personal, proyectándose en el crepúsculo.

¿Qué de particular tiene, pues, como forma, este heterodoxo modo de imágenes, comparaciones y metáforas? En todo género de poesía las metáforas y comparaciones representan a lo comparado sólo en un aspecto; Neruda lo reduce a la más delgada línea tangencial: *sus ojos luchaban como remeros...* Sólo el complejo modo del sentimiento —ansiedad, zozobra, esperanza, ahinco— y un instantáneo atisbo de paridad entran aquí en cuenta; el resto es ganga. Además, no dice el poeta “sus ojos *luchaban con el ansia* etc. *de remeros*”, lo cual hubiera sido encaminar al lector hacia la línea tangencial, sino que todo el bulto de la ganga se presenta funcionando, y, sin embargo, no tiene función poética válida más que el delgado hilo de oro en ella escondido. Por consiguiente, lo que la inteligencia práctica entiende en “sus ojos *luchaban como remeros*” no entra en la constitución poética de la estrofa, y si el lector lo introduce por no poder abstenerse, la destruye. Esto nos plantea la diferencia esencial de forma entre el poeta clásico y estos neorrománticos de hoy: el clásico busca una forma integral basada en la unidad espiritual de la persona, y todas las fuerzas del “alma” y del “espíritu” hallan en ella cabal satisfacción; estos otros buscan una forma especialista y parcial, basada en los valores que tienen por específicamente poéticos.

El nuevo ideal de forma provoca un conflicto grave en los poetas de conciencia artística (sin contar ahora las turbas de secuaces). Como lo racional es inevitable, porque la palabra —instrumento de la poesía— tiene un esqueleto de razón, el poeta se ve obligado a poner en sus estructuras elementos que no funcionan estructuralmente. Estorbos. Estos

poetas suelen maltratar a tales estorbos racionales no dejándolos cumplir cabalmente sus leyes de razón; a veces parece como si quisieran reducirlos a cascotes. Pero tanto más estorbo son así, lo mismo para el lector que para el creador. Para el lector, porque, por sólo estar ahí, le ofrecen falsamente un sentido, le exigen que les dé un sentido, que los anime en "forma"; y, o no consigue el lector constituir esa forma, o la forma racional constituida no tiene que ver con la estructura poética donde siguen siendo huéspedes extraños; en ambos casos el lector se ve obligado a dispersar su atención. Al poeta creador le estorban más gravemente: lo intelectual nunca es de esencia poética, pero el poeta clásico resuelve el conflicto elaborando lo intelectual artísticamente y haciéndolo resonador de lo esencialmente poético. Por supuesto, el riesgo está en dejarse atrapar por el enrejillado de lo intelectual y discursivo y que se esfume lo poético. Por eso hay poetas, como Pablo Neruda, que luchan con lo racional como con un enemigo de lo poético; luchan y no pueden cesar de luchar, porque, aunque lo reduzcan a polvo, ahí queda el polvo reclamando un lugar en la atención. Es una verdadera lucha con peripecias y no mera tarea de demolición; a veces se pacta con el enemigo, a veces se le utiliza como trampolín. Así, aunque en la estrofa estudiada los remeros no tienen validez poética más que por la calidad de su emoción, y ése es el oro y lo demás ganga, sin embargo esa ganga -- los remeros que reman en un medio-- ha solicitado de Pablo Neruda la orientación de su fantasía creadora hacia las imágenes siguientes.

Si consideramos el menosprecio agresivo del poeta hacia los elementos intelectuales del poema, lo vemos avanzar en su obra entre destrucciones y claudicaciones. Y si atendemos a su ideal de inspiración, de "actitud pasiva" y de poeta antena, enton-

ces le sorprendemos "cediendo el paso a lo que arriba", embarcándose en la ganga de la primera imagen para las aventuras poéticas que quieran venir. Y, como esta conexión de las imágenes siguientes con la ganga de la primera ya es un intento de forma, mientras que el embarque pasivo a la aventura es una renuncia a "la forma orgullosa", el resultado es una estructura de equilibrio inestable.

El lado intelectual de la forma está ligado al lado idiomático. La palabra es al poeta lo que los sonidos al músico y los colores al pintor. Los teóricos alemanes llaman a la poesía *Wortkunst*: arte verbal. Todo lo que el poeta tiene que expresar ha de ser en palabras: el sentimiento, la realidad representada donde se objeive, las imágenes y metáforas con que se presente sugestivamente esa realidad, todo ha de venir sonando en palabras. Ahora bien: cada palabra, sin remedio, significa su objeto, tiene la virtud de apuntar intencionalmente hacia su objeto: la palabra *río* al río como cosa, *lluvia* a la lluvia, *dormir* al dormir y *arrepentimiento* al arrepentimiento. Esta facultad inalienable de apuntar cada palabra a su cosa señalándola, significándola, es de naturaleza racional. Y lo mismo pasa cuando el objeto es uno nuevo y recién formado con unas cuantas determinaciones, de modo que no se le pueda nombrar con una sola palabra, sino con varias articuladas hacia una realidad unitaria: "lo vespertino llega llorando" significa justamente el hecho (real o fingido) de venir llorando lo vespertino. Cada palabra, cada frase, cada oración, cada periodo significa su objeto. Los poetas saben muy bien que las palabras, además de significar, sugieren, que además de declarar un acto de razón expresan nuestro clima interior anímico, que en ellas cabalga y se dispara nuestra fantasía, se traducen nuestras apetencias y aversiones, nuestra estimativa y las más fugaces emociones. Pero todo esto,

lo esencial para la creación poética, no quita que también signifiquen y que no haya medio de evitar que signifiquen. Ahora bien, la mayor parte de los objetos en que pensamos no son de los significables con una sola palabra —aunque hagamos un diccionario de medio millón de voces—, sino que requieren la articulación momentánea de sus notas en unidad de objeto por medio de la articulación de palabras en unidad sintáctica. Por ejemplo: no hay una palabra que signifique que 'lo vespertino llega llorando', y hay que expresar ese aspecto de la realidad con una cadena de palabras. Y esta articulación tiene en cada idioma sus exigencias formales, sus reglas y sus leyes. Pues bien, podemos afirmar que, en su mayoría, las dificultades con que el lector tropieza en *Residencia en la Tierra* proceden de la debilidad de la forma sintáctico-racional. Véase, por ejemplo, en la segunda estrofa de *Fantasma* la fluctuación que se ve obligado a sufrir el lector en la formación de los grupos sintácticos.

Y aquí hemos llegado a un punto culminante en el estudio de la actitud peculiar de poetas como Pablo Neruda ante la forma poética. En el ideal de forma que llamaríamos clásico —reimante en los escasos y breves momentos históricos de plenitud y madurez—, se borran todos los conflictos formales: la forma de la intuición sentimental no entra en conflicto con la del pensamiento intelectual, ni ésta con la forma sintáctica en más de lo inevitable en todo acto de lenguaje, ni todos esos aspectos con la forma rítmica. La unidad de la persona, base del ideal poético, exige la unidad orgánica de todas las líneas formales. Toda la persona se expresa poéticamente, y por eso se persigue la perfección de cada uno de los aspectos y su armonización en una forma unitaria. En el ideal de estos otros poetas lo atendido no es la persona total, sino, esencialmente, la facultad poética de la persona. Y como

en el poema lo específicamente poético es el sentimiento y la intuición sentimental, su forma es la atendida y elaborada, y lo demás no. Con ello, el equilibrio se ha roto, se ha operado una desintegración de la persona. El especializarse la poesía en lo específicamente poético es una de las muchas manifestaciones del ideal de *l'art pour l'art*, y uno de los rasgos decisivos en la fisonomía de todo el arte moderno. Deshumanizado no, pues nada más del hombre que el arte; desintegrado por especialización, sí. Todas las escuelas combativas persiguen un desequilibrio: los románticos, con la inflación del sentimiento, que conllevó la relajación de las condiciones formales y del rigor idiomático; los parnasianos, con su ahinco de forma exterior y de perfección técnica, pero buscando la imposibilidad por reacción contra los desbordamientos sentimentales de los románticos; los simbolistas, con su acento en los juegos sensibles, y su voluntario descuido de las condiciones intelectuales, por reacción contra los parnasianos. Pero sólo en este siglo se ha proclamado y practicado una poesía en la que programáticamente se maltratan las exigencias intelectuales del pensamiento y se desatienda a la comprensión, por buscar el libérrimo juego de la fantasía, o, en unos pocos, por dar al sentimiento una expresión puramente fantasística. Y con ello parece haberse llegado al polo opuesto del ideal máximo de forma, el clásico, en el que el material sonoro, las representaciones sensibles, la figura racional, las sugerencias verbales, los vuelos de la fantasía y la corriente del sentimiento deben constituir *una sola forma* de recíproco realce. Ahora, con el ideal de la desintegración de la forma, el momento humano poetizado parece como si se descompusiera en piezas. Pablo Neruda es un buen ejemplo, por ser uno de los más grandes poetas embarcados en estas tendencias modernas. Pues la poesía

de Residencia en la Tierra puede verse como una variada combinación de internas subespecializaciones en la forma, que suponen cada vez el fracaso formal del resto. Parece como si Pablo Neruda estuviera a cada paso sacrificando un aspecto de su creación a otro; no a la forma total, sino a otro aspecto, de modo que también en este sentido su poesía es desintegrada, porque es débil su forma totalizadora y realmente constructiva, la forma que en cada verso encierra todo el poema. El ahinco en lo parcial supone desquicio en la forma total. "Sin forma obstinada", dice el poeta; casi parece obstinadamente sin forma. En cualquier momento abandonará Neruda el movimiento que él mismo se va organizando en ritmo, para agotar descriptivamente con palabras de prosa una imagen que se resiste a fijarse de otro modo. Y a pesar de tan escrupulosa conciencia poética para las intuiciones, en cualquier momento introducirá esas palabras balbucidas, apenas con sentido racional, pero que, por ser como burbujas surgidas directamente del tumulto del corazón, son tan eficaces para sugerir y contagiar un clima poético. A la forma del sentimiento es a la que se pretende dar con esto una perfección privilegiada de virtuosismo, pero especialistamente, pues, por su lado, la imagen queda deformada como cuando se tira una piedra al espejo de un estanque.

EVOLUCIÓN DE LA FORMA EN PABLO NERUDA

Afortunadamente, la voluntad de forma le va creciendo a nuestro poeta conforme avanza su obra, y le va creciendo de sus mismas exigencias poéticas y del afianzamiento de su personalidad. En el tomo II, y aún a veces en el I, ya no se obstina en huir la forma, sino que en muchos poemas ha obtenido una estructura hermosa y eficiente. Forma clásica

no, desde luego, pues siempre le cuelgan colas irreducibles en todos los aspectos del poema; pero sí forma bien armada y con un sentido concéntrico y generador del todo, de modo que esas colas son como el último resto de una actitud pasada. Aquella voluntad de no-forma ha quedado reducida a una voluntad de no lima. Desde luego, dificultades quedan todavía; pero las dificultades, cuando son reducibles a sistema, no son debilidades de forma, sino, muy al contrario, expresión de forma rigurosa, como prueba el Góngora que nos ha descubierto Dámaso Alonso. Lo satisfactorio, en la mayor atención a la forma que observamos en el tomo II, es que viene con una mayor madurez poética y aun que es expresión de ella. Una mayor profundidad y calidad del sentimiento le hace llegar al delirio lírico. Y ahora, en vez de poner primordialmente su voluntad de logro en las intuiciones parciales (imágenes) con que se expresa el sentimiento, la pone en el sentimiento radical mismo, conforme podemos ver en *Barcarola*.

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
5 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
como aguas vacilantes, [tren con sueño,
como el otoño en hojas,
10 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,
15 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,
20 el mar reparte el sonido del corazón,
lloviendo, atardeciendo, en una costa sola,
la noche cae sin duda,
y su lúgubre azul de estandarte en naufragio
se puebla de planetas de plata enronquecida.
- 25 Y suena el corazón como un caracol agria,
llama, oh mar, oh lamento, oh derretido espanto
esparcido en desgracias y olas desvenefadas:
de lo sonoro el mar acusa
sus sombras recostadas, sus amapolas verdes.
- 30 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,
- 35 soplaras en la sangre sola de mi corazón,
soplaras en su movimiento de paloma con llamas,
sonarían sus negras sílabas de sangre,
crecerían sus incesantes aguas rojas,
y sonaría, sonaría a sombras,
- 40 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
- 45 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 sopla, solitario,
cerca del mar su estéril, triste instrumento?
- 50 Si solamente llamas,
su prolongado son, su maléfico pito,
su orden de olas heridas,
alguien vendría acaso,
alguien vendría,

55 desde las cimas de las islas, desde el fondo rojo del mar,
alguien vendría, alguien vendría.

Alguien vendría, sopla con furia,
que suene como sirena de barco roto,
como lamento,

60 como un relincho en medio de la espuma y la sangre,
como un agua feroz mordiendo y sonando.

En la estación marina
su caracol de sombra circula como un grito,
los pájaros del mar lo desestiman y huyen,

65 sus listas de sonido, sus lúgubres barrotes
se levantan a orillas del océano solo.

Todo lo que en el capítulo sobre *El ritmo* dijimos acerca de los 18 primeros versos de *Barcarola* son cualidades formales: la construcción del período estrófico con su triple momento de tensión-distensión-tensión (A-B-A); la aparición y reaparición variada de un mismo tema; la mantenida contraposición de los elementos *Tú-yo*; las repeticiones de los módulos sintácticos; la alternancia de las apoyaturas emocionales y de los remansos de contemplación. La ordenación y disposición rítmica de los contenidos intuicionales y la regulación del vuelo vehemente que desarrolla el sentimiento desde el primero al último verso, son cualidades eminentemente formales. Cierto que cada uno de los elementos no está llevado a la perfección formal, pero también es cierto que impera en todo el poema un designio de forma, realizado en algunos aspectos —nunca en todos— hasta con virtuosismo. A primera vista, las imágenes y comparaciones parecen caer en granizada; pero ni aun en el ímpetu enumerativo el poeta se olvida de dar una forma a la sucesión. Las siete comparaciones (versos 7-13) acumuladas sobre el hipotético sonido del corazón tienen una composición sabia: el sonar metafórico del sufrir se compara primero con el ruido entreído del tren,

y luego cada comparación agregada va poniendo un objeto menos sonoro: aguas, otoño, sangre, llamas húmedas, sueños; y desde este punto el sonido se levanta rápidamente otra vez: ramas, lluvias, bocinas de barco.

Por supuesto, que tan grande acumulación de comparaciones no obedece al propósito virtuosista de desarrollar una gradación; pero lo cierto es que la gradación se cumple. La razón poética de la acumulación es otra: lo que las comparaciones quieren aquí ilustrar no es un modo de sonar físicamente determinado, sino uno exclusivamente sentimental; la única condición física tenida en cuenta es la de un sonar confuso, y ésta sólo, otra vez, por la inmediata significación sentimental que tiene. Esta condición física de sonar confuso es la principalmente ilustrada por la comparación primera, "con sonido de ruedas de tren con sueño"; y justamente la granzada siguiente viene a rectificar esta conducta, pues lo que importa a la creación poética no es el modo físico del sonar, sino su sentido emocional. Ya en la segunda, a la representación de sonido confuso se junta muy expresivamente la vacilación como elemento psíquico doloroso, y en la tercera se acentúa el sentido emocional y se va reduciendo la representación del sentido físico del sonar, como si dijera: *mi corazón sonaría confusa, triste y desoladamente, como es triste el otoño que se deshoja; una comparación que apunta ya más a la desolación con que sonaría el corazón que al sonar mismo. En la comparación siguiente, la representación física del sonido queda reducida a nada y todo el sentido se pone en la trágica desolación. Esta comparación, además, tiene de particular el que, en vez de tomar el término de realidades lejanas y mediosonadas —tren, otoño, aguas, etc.— lo toma muy realista-mente del objeto mismo comparado: si tú soplaras en mi corazón-caracol sonaría con sus ondas de*

sangre (luego lo dice así: “sonarían sus negras sílabas de sangre”), sonaría su sonido como sangre *que es*. A la vez, esta comparación llena de nuevo sentido a las dos anteriores, pues nos hace ver que esas “aguas vacilantes” son la propia sangre de su corazón (luego lo dice así: “crecerían sus incesantes aguas rojas”) y que “el otoño en hojas” es igualmente una representación sentimental de su sangre, idea poética medio escondida aquí y espléndidamente desarrollada en *Vuelve el Otoño*: “y las hojas del miedo pisoteado crujen en sus arterias”. También la comparación siguiente insiste en el mismo objeto: mi corazón sonaría con el ruido de su sangre, que es fuego, llamas líquidas encrespadas hasta el cielo⁶; una comparación que olvida la naturaleza física del sonar y que lo ilustra sólo en cuanto él mismo es una representación metafórica del sufrir: el modo exasperado de la desolación y del anhelo. Las tres comparaciones del verso 12 vuelven a reforzar la inicial del 7, en cuanto que ilustran especialmente la condición confusa e informe del sonido: sonaría (= dolería) mi corazón llenando el ámbito de la vida, sin forma, extendido; como los sueños, como las ramas o como la lluvia. Y con la orientación que todas las anteriores le dan, la última comparación recoge unificadamente la condición física de lo confuso y lo emocional de lo triste.

Así, pues, el poeta imagina un confuso sonar de su corazón como expresión sensible de su sufrir; el sufrir y el sonar (tan fácilmente diferenciados en el pensamiento práctico del intelecto), como realidad psíquica, por un lado, y como metáfora de manifestación física, por otro, están realmente identificados en el mundo peculiar de la poesía, de manera que las comparaciones acumuladas se refieren a lo poéticamente unitario; pero,

⁶ Sobre el origen quevedesco de la imagen, ver Cap. VII, *Humedad*.

para el pensamiento racional, empiezan ilustrando un sonar, luego ilustran un sufrir, y por último vuelven al doloroso sonar. Aún hay aquí otra doble identificación poética, que tiene valor formante si entramos en las leyes de un mundo poético, aunque de efecto anárquico si lo miramos con la comprensión del mundo práctico: por un lado la del corazón-caracol, identificados en la realidad poética⁷, por otro, y paralelamente, la del sonido-sangre: el corazón lanza sus ondas de sangre como el caracol las de sonido. Así, pues, entrando en la ley de las identidades poéticas, más allá de las semejanzas racionales, lo que el poeta dice es: si soplaras en mi corazón = caracol mi sangre = sonido circularía en ondas dolientes. Al pensamiento práctico, vigilante desde lejos, parece decirse con esta serie de comparaciones: "mi corazón sonaría, pero no tomes muy en materia lo de sonar, mi corazón es un puro doler, congoja"; y luego, cayendo en la identificación poética: "pero sí que suena; la congoja es tal que se materializaría en sonido y el corazón sonaría informe, triste, agorero como el sonar enmarañado, intermitente y sumado de bocinas de puerto triste".

⁷ Rubén Darío tiene un soneto titulado *Cáracol* cuyo verso primero es:

En la playa he encontrado un caracol de oro
y en cuyo terceto final, aplicado el oído al caracol, dice:
y oigo un rumor de olas y un incógnito acento,
y un profundo oleaje y un misterioso viento...
(El caracol *la forma tiene de un corazón.*)

Hay además algunos elementos objetivos comunes con *Barcarola* en los versos no citados; y cada uno de ellos es un instructivo documento de la radical diferencia en el estilo de poetización entre ambos poetas. Ahora sólo me importa subrayar que la identidad poética *corazón-caracol* (como las de sonido-sangre y sonar-sufrir), en Rubén Darío aparece intervenida por la concesión al pensamiento práctico: *tiene la forma de...*, más conforme a la tradición clásica de integrar la forma con todas las fuerzas espirituales que componen la *persona*, mientras que Neruda, atento a lo específicamente poético, desatiende las normas del intelecto práctico.

Las comparaciones pues van de la sonoridad al silencio y luego otra vez hacia la sonoridad; paralelamente, ilustran primero el sonido, luego el sentimiento, luego otra vez el sonido juntamente con el sentimiento; y por último, en la identidad sonido-sangre, representan primero el sonido, luego la sangre, luego otra vez el sonido. Este modo de composición, A-B-A, como de serpiente de muchos anillos que se muerde la cola, es muy personal de Pablo Neruda; hay en él, sin duda, una complacencia de artista dueño de sus medios de expresión, un modo de virtuosismo, si se quiere, y un solapado orgullo en este desorden aparente regido por un orden secreto. La frondosidad tiene una forma. Y aún más: la composición anular de esa granizada de comparaciones está inscrita en otra también anular que abarca los 18 versos del primer período estrófico y que podríamos esquematizar A-B-A con estos tres momentos:

- 1-6 Si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando,
7-13 sonaría con un ruido oscuro,
14-18 si tú soplaras en mi corazón... a la orilla del mar,
(llorando.

De alto valor formante es también el que una imagen esbozada en el período estrófico primero, la del *sonido-sangre*, sea desarrollada en otro posterior con inesperado esplendor, recogiendo como en una sinfonía los temas de otras imágenes compañeras:

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 sílabas de sangre,
crecerían sus incesantes aguas 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.

Congoja de agonía espiritual. Si soplaras en mi corazón, frío de miedo, si soplaras en lo que tiene de corazón, no de caracol, si soplaras en lo vivo, en la sangre, en el aleteo llameante, entonces sonarían sus golpes de bomba irrigadora, hablaría directamente el corazón con sus negras sílabas de sangre (el pulso), sonarían sus sílabas, flujos de roja marea, crecerían sus incesantes aguas rojas, y sonaría sombría y agónicamente, clamaría el corazón-caracol como el lamento del viento entubado (¿es viento o es llanto?), su sonido sería el espantoso ruido de una botella (= corazón) vaciándose a borbotones. Las aguas vacilantes del período estrófico primero se han concretado aquí en las incesantes aguas rojas del corazón; aquel ruido oscuro repercute ahora sonando a sombras; aquel sonar como sangre es ahora el sonar de la sangre soplada; aquel ruido de llamas húmedas es aquí el movimiento de paloma con llamas con que late el angustiado corazón; el caracol agrio del período tercero reaparece aquí en la variante del tubo lleno de viento o llanto; el derretido espanto se visualiza en la botella echando espanto a borbotones. A lo que centralmente se da forma en este período es a la línea poética, antes esbozada, de que el pulso de la sangre es el lamento del corazón; pero también se entrelazan con valor estructural reminiscencias de imágenes anteriores ahora desarrolladas con nuevo poder (aparte la constante del caracol soplado), como la de la sangre llameante, la de las mareas de la sangre, la del sonar sombrío, la del clamor del caracol o del llanto entubado, la de los espantosos borbotones. Y con ellas, alguna nueva y magnífica, como esa de hablar el corazón con sus negras sílabas de sangre. Hay que percibir el papel estructural que tiene en esta serie de imágenes la comparación austera del verso 40, "sonaría como la muerte", verso que se desentiende de los elementos imaginativos de la

serie, pero en el que todas ellas hacen resonar en *fortissimo* y desnudamente su significación sentimental. Los elementos imaginativos de todas ellas se juntan y refuerzan genialmente en la escalofriante imagen final: el movimiento intermitente del igneo aleteo y las negras silabas del pulso, las incesantes aguas rojas y el lamento del tubo en donde llama el llanto de la muerte, han dado conjuntamente el desangrarse a borbotones en medio del mayor espanto.

En esta fronda de imágenes y comparaciones, aparte ya el parentesco especial de cada serie, hay tres que tienen papel arquitectural a través del poema entero: la del corazón como caracol sonante, la complementaria escenográfica del mar, y la de la sangre circulante como forma trágica de sonido, la sangre identificada además con las aguas del mar. La imagen del corazón dolorido sonando como caracol marino aparece primero como presentida, luego como buscada, luego como esbozada, por fin bien cristalizada y cumplida:

- Verso 1 Si solamente me tocaras el corazón,
2 si solamente pusieras tu boca en mi corazón...
6 si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando...
7 sonaría con un ruido oscuro...
14 si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar...
20 el mar reparte el sonido del corazón...
25 Y suena el corazón como un caracol agrio...
34 y soplaras en mi corazón de miedo frío...
39 y sonaría, sonaría a sombras,
40 sonaría como la muerte
41 llamaría como un tubo lleno de viento o llanto...
48 Quieres ser el fantasma que sople, solitario,
49 cerca del mar su estéril, triste instrumento?
50 Si solamente llamaras,
51 su prolongado son, su maléfico pito...
57 Alguien vendría, sopla con furia,
58 que suene como sirena de barco roto,
59 como lamento,

60 como un relincho...

63 su caracol de sombra circula como un grito...

También la representación del mar comienza por ser un tema nada más que esbozado para ser luego gradualmente atendido y por fin desarrollado con grandiosidad:

Verso 6 si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando...

14 si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar...

16 al borde de la espuma...

18 como un fantasma desencadenado, a la orilla del
[mar, llorando.

20 el mar reparte el sonido del corazón,

21 lloviendo, atardeciendo, en una costa sola...

26 llama, oh mar, oh lamento, oh derretido espanto

27 esparcido en desgracias y olas desvencijadas:

28 de lo somno el mar acusa

29 sus sombras recostadas sus amapolas verdes.

30 Si existieras de pronto, en una costa lúgubre...

33 [noche] llena de olas...

36 crecerían sus incesantes aguas rojas...

46 y las alas negras del mar girarían en torno

47 de ti, con grandes garras, y graznidos, y vuelos.

49 cerca del mar su estéril, triste instrumento?

52 su orden de olas heridas...

55 desde las cimas de las islas, desde el fondo rojo del
[mar...

58 que suene como sirena de barco roto...

61 como un agua feroz mordiéndose y sonando.

62 En la estación marina

63 su caracol de sombra circula como un grito,

64 los pájaros del mar lo desestiman y huyen,

65 sus listas de sonido, sus lúgubres barrotes

66 se levantan a orillas del océano solo.

La tercera imagen arquitectural es la de la sangre del corazón, identificada con el sonido, según hemos visto (lo soplado en el corazón sería la sangre, como lo soplado en el caracol es el viento), cruzándose esta identidad con otra que identifica poéticamente la sangre del corazón y de las venas con las aguas

del mar. De donde resulta que el océano representado es a la vez el exterior que sirve de escenario grandioso a la hipotética acción, y el interior constituido por la marea de la sangre; en cada imagen se destaca como tono fundamental tan pronto el uno como el otro mar. Las imágenes de la sangre-sonido y de la sangre-agua-del-mar son las siguientes:

Verso 8 [sonaría] como aguas vacilantes...

10 como sangre,

11 con un ruido de llamas húmedas quemando el
[cielo...]⁹

19 ...como campana súbita,

20 el mar reparte el sonido del corazón..."

26 llama, oh mar, oh lamento, oh derretido espanto

27 esparcido en desgracias y olas desvencijadas..."⁹

35 soplaras en la sangre sola de mi corazón,

36 soplaras en su movimiento de palomas con llamas,

37 sonarían sus negras sílabas de sangre,

38 crecerían sus incesantes aguas rojas...

41 llamaría como un tubo lleno de viento o llanto,

42 o una botella echando espanto a borbotones."¹⁰

52 su orden de olas heridas..."¹¹

61 como un agua feroz mordiendo y sonando.

Esta triple nevadura sostiene y a la vez llena de sentido a todas las demás imágenes. Cuando el poeta dice, versos 22-24:

la noche cae sin duda,
y su lúgubre azul de estandarte en naufragio
se puebla de planetas de plata enronquecida.

el sentido de la plata enronquecida se cumple por

⁹ *Llamas húmedas* 'líquidas, ondas de fuego', el pulso. Ver el verso 36.

¹⁰ El pulso, la sangre-lamento repartida por los golpes del corazón. Este es el mar interior, y a la vez el sonido íntimo repartido por la anchura del mundo (el mar exterior).

¹¹ Estos dos versos guardan la identidad de sangre-sonido, aunque no la de sangre-aguas del mar.

¹² El pulso.

reflejo de los insistentes y angustiados lamentos del corazón-caracol. El azul de la noche ha sido invadido por la serenidad espiritual de muchos poetas y ha sido con ello símbolo poético de serenidad, de equilibrio espiritual, de elevación del alma y de salvación en lo divino; pero cuando un corazón acongojado y un espíritu náufrago ven el azul de la noche, la angustia lo empapa con su sentimiento y se hace un azul lúgubre, como si el cosmos todo zozobrara y levantara angustiado el manto azul de la noche en señal de naufragio; entonces las estrellas que se van encendiendo en el azul son desesperadas voces de auxilio. El manto de la noche levantado en naufragio

se puebla de planetas de plata enronquecida.

Maravilloso verso, por la condensación de pensamiento, por el estremecimiento emocional y por su esplendor imaginativo. Sobre el naufragio de mi corazón, identificado con el naufragio del mundo y de la vida, las estrellas de plata son voces que claman enronquecidas; no que sean ellas roncacas, sino enronquecidas por el desesperado clamar.

Análogamente, la "botella echando espanto a borbotones" recibe su sentido poético de las "incesantes aguas rojas" del corazón, del pulso de "sus negras sílabas de sangre", del "derretido espanto" que sería el lamento del corazón sopiado, etc.

El poema está dividido en ocho períodos estróficos y tanto su respectiva composición como su orden tienen evidentes cualidades formales. Hay una mujer fantasmal y el dolorido corazón del poeta que llenan en conjugación los períodos 1, 4, 6 y 7, como símbolo poético de una ansiedad radical. En el período 2 se representa el corazón en la grandiosa soledad de la naturaleza, y aunque la llena con su sentimiento de angustia, estos versos son como un relativo descanso porque, en contraste

con el sentimiento urgente y en marcha de los otros períodos, hay aquí un momento de contemplación y pausa. Lo mismo hay que decir del período 5 (*Así es...*), sólo que aquí, en contraste simétrico con el período 2, es ella la contemplada en un escenario grandioso de tormentosa naturaleza. El período 3 sigue la marcha urgente normal del poema, sólo que, en las imágenes, la del corazón no va acompañada de la de la mujer fantasmal, como en los 1, 4, 6 y 7, sino que el corazón está representado ensimismadamente como en el 2. En el último se ha esfumado el fantasma femenino, y queda el corazón definitivamente a solas en el desolado paisaje marino, asustando con su sonar a los pájaros fugitivos, preso en los barrotes formados por las listas de sonido de sus propios lamentos:

Pero tantas excelencias formales no llevan, ni mucho menos, hacia el ideal de forma que hemos llamado clásico. No me refiero con esto tanto al importante aspecto de la forma sonora¹², como a las voluntarias debilidades de la forma sintáctico-racional. La anhelosa hipótesis "si soplaras en mi corazón" (versos 1-18) va seguida del sonido presentado como real y repartido por el mar (versos 19-24), y luego no hay siquiera quien sople, no hay más que el anhelo de que exista (versos 30-42):

Si existieras de pronto, en una costa lúgubre...
y soplaras en mi corazón...

Y luego, esta mujer no existente y sólo anhelada, es descrita con grandiosidad cósmica (versos 43-47),

¹² El poema está armado a base del ritmo alejandrino, mejor mantenido en los períodos estróficos de contenido contemplativo, 2º, 3º 5º, y 8º. Pero aun en esos no le importa al poeta alargar un hemistiquio (v. 46), o introducir un verso completamente ajeno al ritmo seguido (v. 20). En la sintaxis basta observar los versos 51 y 52 para ver cómo puede dejar malparado el rigor formal.

y después solicitada como solitario fantasma (versos 48-49).

Pero esta marcha vacilante de lo racional, cuando, como aquí, las incoherencias racionales avanzan como montañas sobre una impetuosa ola de sentimiento, reciben de éste su justificación y, en vez de materia tosca, se convierten en hermosa expresión emocional. Pues la hipótesis de si soplara en su corazón no es más que angustia y ansia, y la alucinación del agrio sonido del caracol-corazón repartido por el mar es angustia y ansia, y la hipótesis más radical de si existiera quien sople es angustia y ansia, y la súplica de que sea el fantasma que sople su triste instrumento, hecha a quien ni siquiera existe de seguro, no es más que angustia y ansia.

Y aquí llegamos a lo que en arquitectura llamaríamos la idea formante: la forma como creación. No ya la disposición placentera de los elementos, sino la fuerza disponedora; no ya la realización de imágenes y su recíproca coherencia, sino la fuerza imaginadora que exige la presencia de esas imágenes. Esta fuerza presente, que conjura y da forma a los diversos elementos y que con ello se va dando forma a sí misma, es la indole unitaria de la emoción y su ímpetu expresivo. Es la emoción, no descrita o pintada, sino presentada y actuando, teniendo lugar, ocurriendo con todo su encrespamiento. Y es lo que forja la viviente individualidad de *Barcarola*. Embarcado en la original indole de la emoción y acomodado a su vuelo impetuoso, el lector descubre y goza la espléndida forma unitaria de este poema y pasa sin riesgo de desvío por sobre las imperfecciones formales de algunos aspectos, porque, desde la unidad viviente e impetuosa de la emoción, las imperfecciones de lo parcial pierden gran parte de su importancia, arrastradas y reducidas por la forma móvil del sentimiento. La

perfección formal del sentimiento tiene su expresión sensible en la voz; *Barcarola* tiene su propia voz, ese sonido angustiado del corazón que resuena sin cesar con maravillosa unidad de timbre en tan heterogéneas imágenes y metáforas y por entre ritmos tan variados. La voz, con su timbre unitario, con su especial cálida presión, con su tiempo regulado, es lo que constituye aquí una estructura poética rigurosa. Instalado con el poeta en el ímpetu mismo del sentimiento, el lector vive una estructura rítmica expresiva, muy variada en el curso precipitado y remansado de este torrente emocional, y que a la vez impone a todos los materiales su unidad: las formas sintácticas, con sus anhelantes condicionales seguidas de momentos de contemplación, y con su alternante atención en el *tú* y en el *mí* y en el *ello*, son arrastradas por la misma corriente rítmico-emocional; las imágenes, metáforas y comparaciones se acumulan con ritmo creciente de anhelo sobre un mismo término, sosteniendo y depurando a la vez la unidad de voz emocional; lo comparado se identifica totalmente con el término de comparación porque lo que de ambos se toma es justamente sus valores emocionales.

Es el sentimiento —lo más específico y lo más irracional de la poesía—, lo que constituye aquí para el poeta el centro de atención y el germen estructurador, y, a la vez, el hilo de Ariadna para el lector.

Y por paradoja, la forma menos cuajada, y aun diríamos la forma más maltratada y menos inteligible es la de otros poemas en que el centro de atención no es el sentimiento, sino la visión de una realidad y la intuición de su sentido. En esos poemas el poeta procede a presentar la realidad y su sentido intuido con una lluvia de metáforas e imágenes extrañamente heterogéneas. El sentido intuido es desde luego de orden sentimental; pero

la emoción interviene en estos poemas como estorbadora de la forma, porque (además del homogéneo colorido que da al poema), pugna a cada paso por manifestarse con expresión directa, y lo hace como por burbujas, por medio de fragmentos de imágenes instantáneamente aparecidas y abandonadas: esas imágenes embrionarias deforman por su violencia eruptiva la configuración del pensamiento seguido. Otro motivo de imperfección formal, voluntario como el anterior, es una especie de antirretórica que consiste en suprimir en el lenguaje elementos casi necesarios para la comprensión: el poeta ve una realidad y su creación poética se ejercita en darle un sentido valioso; en el hallazgo de ese sentido valioso de la realidad consiste propiamente el acto poético, y Neruda, especializándose y desintegrándose una vez más, se para ante sus intuiciones de sentido poético y las va consignando como para sí mismo, sin indicar formalmente 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.

En esta clase de poemas es donde se extreman los procedimientos literarios que relajan la forma: igualdad de lo ilustrativo con lo ilustrado, contacto no obvio entre la comparación y lo comparado, especial desatención al lado racional, chapucerías gramaticales, débil intención de ritmo, composición abierta del conjunto. En suma, mínima voluntad de forma, aunque de la forma sea imposible prescindir. Vamos a verlo en uno de los más extraños poemas, Galope muerto, el inicial del tomo I: X

CALÓPE MUERTO

- Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde lo alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
5 teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
10 se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.
- Aquello todo tan rápido, tan viviente,
innóvil sin embargo, como la polea loca en si misma,
esas ruedas de los motores, en fin.
Existiendo como las puntadas secas en las costuras del
15 callado, por alrededor, de tal modo, [árbol,
mezclando todos los limbos sus colas,
Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?
El rodeo constante, incierto, tan mudo,
como las lilas alrededor del convento,
20 o la llegada de la muerte a la lengua del buey
que cae a tumbos, guardabajo, y cuyos cuernos quieren
[sonar.
- Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,
entonces, como aleteo inmenso, encima,
como abejas muertas o números,
25 ay, lo que mi corazón páldo no puede abarcar,
en multitudes, en lágrimas saliendo apenas,
y esfuerzos humanos, tormentas,
acciones negras descubiertas de repente
como hielos, desorden vasto,
30 oceánico, para mí que entro cantando,
como con una espada entre indefensos.
- Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas
que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca
Ese sonido ya tan largo [húmeda?
35 que cae listando de piedras los caminos,
más bien, cuando sólo una hora
crece de improviso, extendiéndose sin tregua.

Adentro del anillo del verano
una vez los grandes zapallos escuchan,
40 estirando sus plantas conmovedoras,
de eso, de lo que solicitándose mucho,
de lo lleno, oscuros de pesadas gotas.

Versos 1-10. Comparación sin manifestación de lo comparado. Como encabeza el poema, el lector la sigue en espera de lo comparado, y al no hallarlo, queda defraudado en su sentimiento de la forma. La comparación se refiere al tema de la poesía: *esto que considero es* como cenizas, etc. Es la vida, caótica, informe, agitada pero sin sentido. Es como cenizas (cenizas = destrucción de lo ardido, *reducción a cenizas*; la ya no-forma o entidad); es como mares poblándose (comparación inversa: todavía no-forma; la pululación de la vida naciendo). Lo informe en lo informe (representado con una imagen que sólo puede ser entrevista: *sumergida lentitud*). Es lo disperso y deformado, como sonidos cruzados y desvanecidos, como el olor envanescente de la fruta caída del árbol y pudriéndose. Total: la informe desintegración y la informe germinación (v.1) dentro de un tiempo informe (v. 2); y también lo nítido y lo formado hecho caos, destruido en su forma por la mezcla y la distancia (versos 3-8); la descomposición y desintegración (versos 9-10).

Versos 11-13. (A la realidad poetizada la llama ahora *aquello*, un modo emocional de señalar, no de nombrar a la pululación de vida y de muerte.) Todo tan rápido, tan viviente, y sin embargo inmóvil, como la polea loca, quieta en sí misma, como las ruedas de los motores. Un caos de fuerzas sin avance y sin forma. (La comparación con la polea loca arma, aunque débilmente, todo el pasaje.)

Versos 14-21. (Sigue describiendo la realidad innombrada.) Un caos tan sin sentido, pero con

existencia a nuestro alrededor. (Forma apenas insinuada: más bien creo adivinar que ese caos de fuerzas existe *a nuestro alrededor*, por la comparación con los recosidos de las *cortezas* de los árboles, una especie de malla que aprisiona, adherida, el cuerpo del vegetal; y por expresiones insistentes en los versos siguientes: *por alrededor, el rodeo constante, como las lilas alrededor del convento.*) Ese caos de fuerzas nos rodea y aprisiona como la corteza al árbol, silenciosamente, eficazmente. El verso 16 insiste en lo caótico e informe: *limbo* no tiene aquí la significación religiosa, sino la de "extremidad", con referencia generalmente a los extremos del sol y de la luna cuando el disco está eclipsado, y también a las extremidades de las vestiduras, orlas, etc. El verso 17 es una erupción subjetiva emocional: ese caos que nos rodea es una mortal amenaza segura. ¿De dónde nos viene, por dónde, en qué paraje? El 18 vuelve a describir: El golpe nos acecha con rodeo constante, informe e incierto (incierto en cuanto a *de dónde, por dónde* y *dónde* nos llegará), silencioso. Las dos comparaciones siguientes se refieren a lo silencioso del rodeo y de la ronda, y la segunda, además, a lo incierto del momento de la llegada: nos acecha y ronda el golpe silenciosamente, como las lilas rodean silenciosas el convento (una nueva identidad de luz y sonido: "silenciosas, es decir, poco visibles" P. N.); nos acecha y de pronto nos asalta, y entonces nos derrumbamos, como el buey, símbolo de fortaleza, cae a tumbos cuando la muerte le llega. La imagen realista "que cae a tumbos, guardabajo", ya tiene un espacio irreal en ese *guardabajo*: "que se derrumba en su guarda". La imagen siguiente es una creación poética que trasmuta los cuernos prácticos del buey —y precisamente en el momento en que falla la vida— en un anhelo de cuernos musicales. Véase con qué cuidado está evitada la

forma sintáctica. La forma señalativa, puramente nominal, de los versos 11-13, todavía no ofrece extrañezas. Pero ya en el 14, después del punto final, el gerundio *existiendo*, como el *mezclando* del v. 16, se deben a una clara voluntad de no-forma: no formular del todo el pensamiento por los carriles normales del idioma, dejar un poco en materia lo expresado, dar pinceladas sueltas. La triple pregunta del verso 17 extrema la no-forma sintáctica, primero porque no se acaba de formular qué es lo que ocurre o lo que se hace con esas tres determinaciones de lugar, y segundo porque no se indica a qué sujeto se refiere; y sin embargo lo exigiría la mínima necesidad de forma, pues los versos anteriores se refieren descriptivamente a un "algo", un *aquello* exterior a nosotros, y los siguientes reanudan la descripción, mientras que ese verso, precedido y seguido de la descripción, parece que sólo se puede referir a nuestro estado interno afectivo (seguridad del hecho con incertidumbre de la ocasión). El inicial *Es que* no tiene el valor ilativo y justificador corriente en español, sino el de rebeldía emocional que también suele tener *pero* en casos análogos. *El rodeo*, v. 18, parece un sujeto del que se va a declarar algo (como el *Aquello* del v. 11); pero es la respuesta a las interrogaciones afectivas del 17: no sabemos *de dónde*, *por dónde*, *dónde*; sólo hay la constante ronda silenciosa del golpe. En el verso 15, el *de tal modo* es una anomalía sintáctica. El español emplea *de tal modo* con inflexión ascendente de la entonación y con tensión creciente, en espera de la oración correlativa encabezada por *que*: *de tal modo* ↗ *que*...; siempre forma una primera parte ascendente que va seguida de una necesaria parte descendente encabezada con *que*. Aquí, en cambio, se emplea cercenado de su correlación, con inflexión cadente y con distensión, como si fuera

el final de una entidad sintáctica; el verso 16 podría faltar y entonces *de tal modo* llevaría punto final. *Tal* guarda aquí su carácter ponderativo. El *guardabajo* del v. 21, sin duda sería más acertado escribir *guarda abajo*, como *cuesta abajo*, *barranca abajo*, *río abajo*, etc.: escrito junto, parece un sustantivo como los *guardalados* de los puentes, *guardamano*, *guardainfante*, etcétera. El buey se derrumba por su fortaleza abajo.

Versos 22-31. *Por eso* es el gozne estructural de todo el poema. Los dos primeros períodos estróficos presentan la agitación de la vida en la caótica pululación de las fuerzas vitales y mortales que nos rodean con amago seguro de destrucción: movimiento incesante y *sin sentido*. *Por eso* (porque la agitación de la vida no tiene sentido), entregarse a la poetización ("el pecado de poetizar en vez de vivir"); detenerse a percibir en lo inmóvil, allá arriba, el inmenso aleteo del misterio, el misterio ("lo que mi corazón pálido no puede abarcar") en miríadas, en multitudes. En seguida, versos 26-29, enumera algunas manifestaciones del gran misterio que sale del corazón en lágrimas que asoman, en esfuerzos humanos, en tormentas físicas y psíquicas, en terribles acciones que de repente se descubren y aparecen como hielos (= duras, frías, hostiles); el misterio que se manifiesta en *las extensiones que rodean* (Ver Cap. VII), en el vasto, oceánico desorden. Todo eso para mi don poético, para mí que entro cantando irresistiblemente. El único sentido valedero de la vida y del mundo es el poético. El poeta se zafa del caótico agitarse de la vida organizada, *se detiene en lo inmóvil y radical*, y percibe (poeta-antena) el último y único sentido. Y no lo reduce falsamente a medida porque es inmensurable hasta para el sentimiento (v. 25), es algo inmenso, vibrante y seguro (sobre *abejas* y *numeros* ver capítulo VII) que se manifiesta en

el sufrimiento latente de los hombres (v. 26), en el forcejeo de las ansias (v. 28); caos real de la vida por el que se entra el poeta libérrimo e incontenible (versos 29-31). (*Abejas muertas* y (*corazón pálido*) son erupciones directas del sentimiento y marcan el clima emocional. La imagen del v. 31 es única en todo el poema por el esplendor y nitidez. La sintaxis es entre arbitraria y embrionaria. Los gerundios, que son aquí toques descriptivos de lo exterior, alternan con los infinitivos, toques descriptivos de las acciones propias. Sobre todo los versos 22-23 son, además, la negación del ritmo, con su acumulación de determinaciones; hasta en la disposición de esas seis determinaciones de *percibir* hay una voluntad de no-forma: parecen caídas al azar sobre el papel.

Versos 32-37. Ahora bien, ¿cuál es el sentido del "misterio de la vida" (P. N.), de ese surgir de palomas que hay entre las tinieblas y el tiempo (escapadas imaginativas a lo ilimitado), como en una barranca húmeda? (Ver Cap. VII, *palomas, humedad*). El misterio de la vida invencible, el mismo objeto que acaba de imaginarse como palomas que surgen y surgen de una tenebrosa barranca, es ahora presentado como un sonido prolongado e incontenible (Ver *Identificación de luz y sonido*) que cae y cubre el mundo creando las cosas elementales; y a continuación el mismo objeto se ve como una gota del tiempo, una hora que crece de repente, extendiéndose sin tregua. El huevo del tiempo identificado con algo concreto de nuestra vida (comp. lo dicho en *Un día sobresale*): cuando una hora nuestra adquiere plenitud y crece y se extiende dando sentido a toda la vida.

Versos 38-42. Este período estrófico es respuesta indirecta a la interrogación del anterior. La interrogación se refiere a la esencia eterna de la vida y al reino del alma; la respuesta consiste en desviar la

vista hacia el reino de la naturaleza y hacia objetos de existencia efímera, para ver en esto reflejado aquello: en el envolvente tiempo de sazón (v. 38. anillo, plenitud, perfección; responde en paralelo al pensamiento del v. 36: *cuando sólo una hora...*), los grandes zapallos —las cucurbitáceas americanas, los enormes frutos llenos de pura vida acumulada, “vida condensada y de plenitud” (P. N.)— escuchan en ansiosa espera de más vida, estirando sus plantas conmovedoras; y se estiran de eso: de ansiedad y de avidez por lo que tanto solicitan, de plenitud, de lo llenos que están (“materia cósmica que se trae a la vida”, P. N.), oscuros de pesadas gotas.

La sintaxis es deliberadamente inconexa, sin forma suficiente (Ver Cap. *La sintaxis*): la determinación temporal *una vez* está en conflicto con el presente *escuchan*: la frase preposicional *de eso* parece —quizá— que ha de explicarse como una motivación (origen y causa) de *estirando sus plantas*; la frase de relativo *de lo que* (que quiere aclarar al *eso* anterior) va construida con un verbo en gerundio, lo cual sobrepasa todo el margen de libertad estilística que permite el funcionamiento del español.

En cinco períodos estróficos está dividido el poema. El primero sólo quiere transcribir con im- pasible fidelidad la intuición del caos de la vida. El segundo insiste en la visión, introduciendo primero el juicio valorativo (inanidad de tal agitación, versos 12-13), y luego la angustia que nos produce el acecho incierto de la muerte y de su golpe seguro. En el tercero, el poeta se salva del sin sentido de la vida por el ejercicio de la poesía. En el cuarto, el don poético entrevé el misterio del perpetuo nacimiento y aumento de la vida, allá en la abstracción del tiempo inicial y tenebroso. En el quinto, se contempla con todo sosiego esa misma

vida llegando al reino de la naturaleza y acumulándose en los carnosos zapallos. No se puede, pues, decir que el poema carece de estructura, puesto que está construido en cinco momentos relacionados. Pero la forma interna de cada uno de estos cinco momentos es borrosa, esfumada, maltratada, y aun la relación de momento a momento carece de eficaces virtudes formales, porque no consiste, como en *Barcarola*, en el frenesí del sentimiento secretamente gobernado, sino en cierta relación "material" y como objetiva de las realidades presentadas. Parentesco de las materias. El poema termina por eso de manera abierta, sin recogerse sobre sí mismo para acusar su factura de entidad individual y conclusa. Las imágenes, salvo unas pocas (versos, 4, 7, 12, 21, 31, 37), son adrede como fotografías movidas, imágenes no realizables por la imaginación sensorial¹³, y todas, menos la del v. 31, opacas, grises y sin perfil dibujado. Las intuiciones se dejan casi como en materia, tal como advienen en la primera vislumbre, sin ahondarlas ni acabarlas; para huir de ese trabajo poético de la elaboración de las intuiciones, se deja el lenguaje también sin elaboración formal.¹⁴

En cuanto al ritmo, cada verso contiene una

¹³ Sospecho que en este poema, más que en ningún otro, Pablo Neruda quiso practicar el mandamiento de la retórica predicada por los surrealistas franceses, que prohibían en la imagen la posibilidad de visualización.

¹⁴ Por esta vez me encuentro explícitamente aprobado: en ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme*, París, 1919, pág. 57: "Si tal o cual frase mía me causa por el momento una ligera decepción, me confío a la frase siguiente para corregir sus yerros, y me guardo de recomenzarla o de elaborarla. Sólo la menor pérdida de ímpetu me podría ser fatal. Las palabras, los grupos de palabras que se suceden practican entre sí la más grande solidaridad. No me toca a mí favorecer a éstos a expensas de aquéllos. La que tiene que intervenir es una compensación milagrosa... y, en efecto, interviene."

unidad intuicional, pero el material acústico no tiene la menor disposición rítmica, y la mera sucesión de unidades de intuición no constituye ritmo porque son momentos de quietud que se suceden, no como hemos visto en *Barcarola*, pasos regulados de un movimiento emocional. Pero de todo esto, lo más decisivo para la carencia de forma es el deliberado maltrato que se da al material idiomático.

El poeta se encuentra a cada paso con conflictos entre lo expresable y los materiales de expresión. También a los otros artistas ofrecen resistencia las leyes propias de sus materiales respectivos: al pintor los colores, al músico los sonidos, al escultor la piedra o el metal. El poder poético se manifiesta justamente resolviendo el conflicto. Por desgracia, a Pablo Neruda, como a muchos poetas modernos, le gusta dejar el conflicto ostensiblemente sin resolver. Se podrá argüir, con razón, que muchas veces los poetas tradicionales han dado a tales conflictos seudosoluciones, pues borran las huellas del conflicto sacrificando lo expresable a las exigencias formales de la expresión, y que es más honrado, como hace Neruda, dejar en estos casos las cicatrices. De cualquier modo, hay que decir —y quisiera ser comprendido rectamente por los pocos que se interesan con seriedad por los problemas poéticos— que, ya se borren las huellas, ya se ostenten las cicatrices, el poeta que deja el conflicto sin resolver no sale vencedor sino vencido. Fracasos poéticos tienen un sentido en cuanto completamos la interpretación estética individual con la necesaria explicación histórico-cultural. Pues la actitud de Neruda ante los conflictos de la forma es a la vez reflejo y expresión de tendencias estilísticas y de idearios artísticos muy arraigados en todas las artes modernas: en la pintura, en la música, en la escultura,

como en la poesía, se intenta dar expresión a la riqueza interior sin respetar siempre y hasta maltratando adrede las leyes formales de la materia expresiva. Se huye de la perfección (elaboración) de la materia expresiva porque los artistas no le conceden dignidad suficiente dentro de su arte respectivo. Volviendo otra vez a nuestro campo poético, aunque refiriéndonos de paso a todas las artes: se distingue con agudeza entre lo específicamente poético (sentimiento e intuición) y la materia con que se expresa (la palabra y sus leyes: lo racional-sintáctico y lo sonoro); y se aplican los poetas especialistamente a lo poético, sin amor, con descuido y a veces con rencor para las exigencias propias del material expresivo (contando, naturalmente, con que el pensamiento racional, inseparable de la palabra, no es más ni es menos que material expresivo para el pensamiento poético). Y aquí también colocamos a Pablo Neruda en su justa intersección histórico-cultural, y, por cierto, en algo más profundamente vivido que las tendencias estilísticas, como que es su cimiento: la desintegración del arte, cultivado en nuestro tiempo especialistamente, o sea, fragmentariamente. *L'art pour l'art*, la música para los oídos, la pintura para los ojos, la poesía pura o poesía para lo específicamente poético, todo viene a parar a lo mismo. Ya sabemos cuánto suele haber culturalmente de polémico y de santa indignación en estas actitudes: se quiere execrar todos los neoclasicismos y seudoclasicismos que ponen el acento en la esmerada elaboración artística de lo poéticamente inesencial, de lo que sólo entra como material heterogéneo: perfección de la forma objetiva, de la racional y de la idiomática, con raquitismo de lo emocional e intuicional; poesía sin equilibrio de elementos, también desintegrada por especialización. Y hay que darles la razón. Pero los poetas modernos de la poesía-

aventura también llegan con su reacción a una poesía sin equilibrio y desintegrada, aunque al revés. Y menos mal que Neruda, poeta eminentemente romántico, introduce en las escuelas nuevas un motivo de escándalo con su cultivo descarado del corazón; pues, por lo general, la desintegración predicada y practicada por muchos poetas va más allá de extraer de lo accesorio lo auténticamente poético, que es la intuición y el sentimiento: y se ha defendido el ideal del poeta-antena, receptor pasivo de atisbos, queriéndose reducir la poesía a la transcripción "sin intervención del poeta" de esos atisbos o intuiciones libres, sin dejar que el sentimiento entre a irrigar de vida y a dar forma y sentido a las intuiciones.

Y así como Pablo Neruda queda con esta explicación inscrito culturalmente en las tendencias artísticas de su tiempo, a su vez la desintegración del arte moderno y la actitud polémica de los artistas tiene su raíz fuera de las profesiones de escribir, de pintar, de esculpir o de componer: en la naturaleza misma de la vida social e individual de nuestros días. Los hombres de hoy han perdido la fe en tantos dioses viejos que, aunque algunos sobrevivan asegurando la continuidad del sistema, es el sistema el que se siente vacilar como un tremedal. Por todas partes suenan toques de rebato y el hombre de la calle se aparta de las formas heredadas de convivencia y de conducta y exige violencia, y pide embarcarse en las aventuras extremistas, con las ansias de violencia y de riesgo que han desencadenado la desesperación y el miedo. Pues bien, como tantas otras veces, el genio de los artistas ya había tomado la delantera al hombre de la calle, venteando como los animales del monte el inminente terremoto. Y en su predio, han renegado de las formas heredadas antes que los hombres prácticos, han vuelto la mirada al caos de las fuer-

zas primigenias del alma y se han entregado a la violencia, a la destrucción y a la aventura artística.

En este sentido no hay poeta alguno expresionista, futurista, dadaísta o surrealista que lleve con tanta dignidad y plenitud de sentido como Pablo Neruda la representación de nuestro tiempo. En ninguno muestran una tan íntima coherencia e identidad de fondo las grietas y desmoronamientos formales, la ruptura con la tradición, la atención fragmentaria a la poesía, las imágenes como relámpagos superpuestos y truncados, la visión desintegradora del mundo y la omnipresencia de la angustia metafísica. Es la contextura misma de nuestra época desquiciada resonando entera en los versos de un poeta que al principio no parecía tener otra justificación que la arbitrariedad individual. Los individuos más originales, si se les mira bien, resultan los más representativos de la vida circundante; no en lo contingente, sino en lo esencial. No hay estilo, ni pensamiento individual, ni personalidad poderosa que no incluya en su constitución misma el hablar común de sus prójimos en el idioma, el curso de las ideas reinantes, la condición histórico-cultural de su pueblo y de su tiempo. Los árboles más altos son los que más hondas echan las raíces en la tierra que los sustenta.

SOBRE LA ÍNDOLE DE LA FANTASÍA
DE PABLO NERUDA

I. LO COMPARATIVO PRESCINDE DE LO COMPARADO

Este es un rasgo común a muchos poetas modernos, muy dados a la concreción material y particularizada de lo inmaterial y de lo genérico, y ejemplos aislados se pueden espigar desde los poetas griegos.

Pero quizá la fantasía de Neruda sea la más extremada en este procedimiento. De todos modos, pongo este rasgo en primer lugar, porque para el lector representa la dificultad más grande, casi invencible, para llegar a la comprensión de esta poesía.

Lo tradicional en poesía es declarar de algún modo el objeto o realidad poetizada y darle su sentido intuicional y emocional por medio de metáforas o comparaciones añadidas. Por ejemplo: los labios rojos, al desplegarse con la risa por el cielo de la cara, son carmesíes relámpagos de risa, son auroras y gala del cielo:

y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo.

Así dice Quevedo en el terceto final de su so-

neto *Retrato de Lisi que traía en una sortija. Y A Flori, que traía unos claveles entre el cabello rubio*, la galantea con que los claveles tienen la ambición de competir con el color de su cabello; pero, cuando te ríes, ante los relámpagos púrpureos de tu risa, los claveles palidecen cobardes:

Y cuando con relámpagos te ríes
de púrpura, cobardes si ambiciosos,
marchitan sus blasones carmesíes.

Cierto que puede haber poetas aún más explícitos que el alambicado Quevedo, poetas más tímidos y condescendientes con las reclamaciones de claridad racional. Bécquer, por ejemplo, que recoge el tema quevedesco y lo desarrolla así:

Despierta, ríes, y al reír, tus labios
inquietos me parecen
relámpagos de grana que serpean
sobre un cielo de nieve.

Pero el pensamiento práctico es el que dice *me parecen*, con negación implícita de identidad; para el pensamiento poético, *son*. El pensamiento poético no se engaña creyendo que la identidad se cumple en el terreno de la realidad práctica; pero sí se cumple en el mundo libre de la poesía. Ya Flori se ríe con relámpagos de púrpura, no con risa parecida a los relámpagos. Pero, en fin, cuando Quevedo pone *te ríes* junto a *relámpagos de púrpura*, indica cuáles son los dos elementos prácticamente diferentes que la visión poética hace idénticos. Neruda, en cambio, suprime toda concesión al sentido práctico y al pensamiento racional y exclama en la *Oda con un lamento*:

Tú estás de pie sobre la tierra, llena
de dientes y relámpagos.

Llena de risas en las que muestras tus blancos dientes y se entreabren tus labios con relámpagos de

púrpura. Los poetas tradicionales, en sus imágenes, parecen tener puesto un ojo en la realidad poética y otro en la práctica: Neruda vuelve la espalda del todo a las leyes del mundo objetivo.¹

Otro ejemplo: el tema de la poesía es la terrible enfermedad de una niña, y el sentimiento se condensa sobre la propia impotencia, hacia la abrumadora desproporción entre el ataque feroz y demolidor de la enfermedad, como fuerza telúrica, y la llamita de vida que resiste en la niña. La poesía tradicional procedería como nosotros lo acabamos de hacer, declarando el motivo ya sentimentalmente orientado con metáforas (*ataque feroz*, *llamita de vida*, por ejemplo) y comparaciones (*como fuerza telúrica*). Si ahora el poeta quiere ahondar y depurar su visión y su calidad emocional, insistirá con nuevas expresiones ilustrativas. Entre lo ilustrado y lo ilustrativo habrá algún puente de paso, que puede ser *no de otro modo...*, *así como...*, *como...*, *como si...*, *también...*, etc., y a veces sin necesidad de palabras expresas, por medio de interrogaciones retóricas o por la mera yuxtaposición: por ejemplo: "El mal y el dolor del

¹ La procedencia quevedesca de los relámpagos de Neruda es segura. Leyendo yo con él su poema *Alianza (Sonata)*, al llegar al verso:

precede y sigue al día y a su familia de oro,

me hizo esta confidencia: "¿Sabe quién dijo eso de la familia de oro? Quevedo." Pues bien. Quevedo lo dijo en el mismo soneto al retrato de Lisi donde están los "relámpagos de risa carmesies":

En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente
y grande imperio de la luz curvado.

José María Cossío, *Poesía española*, Madrid, 1936, págs. 211-213, ya muestra cómo los versos de Bécquer son tenue glosa de los relámpagos carmesies de Quevedo.

mundo se ejercitan ferozmente en esta pequeña. ¿Qué podría un pájaro contra los embates del mar?"

Nuestro poeta derriba los puentes, suprime la designación del motivo directo y pone ante el lector lo ilustrativo no de otro modo que si fuera el tema directo.

Por último, por otro procedimiento contrario de abstracción desintegradora, de que hablamos en el § 8, en lugar de "la pata de un pájaro" dirá "una pata de pájaro". Ambos procedimientos llevan al mismo resultado de desrealización (antirrealismo o superrealismo). El título del poema es orientador: *Enfermedades en mi casa:*

El mar se ha puesto a golpear por años² una pata de pájaro,
y la sal golpea y la espuma devora,

y el poeta se detiene a describir la lenta labor corrosiva de la espuma salada en los tejidos de la pata. Con el mismo procedimiento de cortar los puentes, y tras una coma (otro pondría punto y coma), como si fuera un segundo cuadro que se añade al anterior, pero en verdad nueva erupción imaginativa del mismo foco sentimental, el poeta insiste:

las raíces de un árbol sujetan una mano de niña,
las raíces de un árbol más grande que una mano de niña,
más grande que una mano del cielo,
y todo el año trabajan, cada día de luna
sube sangre de niña hacia las hojas manchadas por la luna...

Esta imagen es nueva expresión del mismo sentido que la anterior, pero en ésta ya se da un elemento real, *la niña*, aunque figurando en una composición irreal. La pata atrapada de pájaro es ahora una mano sujeta de niña. Las concesiones tra-

² Todavía su inclinación a lo desmesurado le hará extremar los estragos del ataque figurándolo "por años", y la debilidad de la resistencia poniendo como atacado no al pájaro, sino la frágil pata de un pájaro.

dicionales harían desarrollar al poeta estas imágenes en la siguiente dirección: el árbol voraz *del dolor y de la muerte*, que hunde sus raíces en el mundo y levanta sus ramas hasta la luna, el árbol terrible que se nutre de todo lo vivo dejándolo desecado y muerto, ya *ha hecho presa* con sus raíces tentaculares en la *mano de la niña*, y todo el año las raíces trabajan y cada día de luna la sangre succionada *de la niña* asciende hecha savia por raicillas, raíces, tronco y ramas, hasta las hojas plateadas de luz lunar.

La nueva modalidad no es puro capricho. A veces la novedad está poéticamente justificada, si bien es cierto que en Pablo Neruda —y en otros— se ha hecho *manera*. Un desarrollo en el modo que yo he ejemplificado supone complacencia esteticista (o por lo menos así lo juzgan poetas como Neruda) en lo descrito, con una elaboración de hermosura que contradice los propósitos poéticos de los nuevos poetas, empeñados en expresar el sentido terrible de la realidad aludida. Por la misma razón, en vez del tradicional “hojas plateadas de luna”, Neruda dice “hojas manchadas por la luna”.³

³ El verso 3 (“las raíces de un árbol sujetan una mano de niña”) parece contener una imagen auxiliar, necesaria preparación para la mucho más poética de los versos 6-7 (“y todo el año trabajan, cada día de luna / sube sangre de niña hasta las hojas manchadas por la luna”). Los versos 4-5 están como interpolados para proseguir en este cuadro de imágenes con la desproporción entre el ataque y la presa, que es central en los dos versos primeros; por eso los versos 4-5 forman una progresión retórica (“...más grande que una mano de niña... que una mano del cielo”), cuyo segundo miembro evita que la desmesurada desproporción *mar-pata de pájaro* del verso inicial quede rebajada a la modesta de *árbol-mano*. Al mismo tiempo, en el árbol de dimensiones sobrenaturales la fantasía de Neruda halla modo indirecto de incorporar a las circunstancias personales de la niña el sentido cósmico del dolor y de la muerte.

Todavía, con el mismo procedimiento, dando un tercer cuadro como realidad que se suma a los anteriores (cuando en verdad funciona como una tercera imagen ilustrativa, lanzada desde el mismo fondo sentimental de impotencia ante la dolencia de la niña), el poeta prosigue:

y hay un planeta de terribles dientes
envenenando el agua en que caen los niños,
cuando es de noche, y no hay sino la muerte,
solamente la muerte, y nada más que el llanto.

Un residuo de la idea astrológica de los hados adversos se rastrea en esta imagen, y con ello asoma la idea de fatalidad como último límite en la desproporción del ataque y la resistencia, una vaga idea de fatalidad entre la imaginaria onírica de espantosos monstruos planetarios con que se expresa con alcance general el horror particular: el terrible *destino de los niños*.⁴ Los dos versos últimos son claros, directos y realistas, y dan la clave sentimental de los tres cuadros precedentes. Todo este período estrófico de once versos parece ocuparse, si bien con imágenes indirectas, del estado de la niña; pero hay un fondo personal de impotencia desesperada de donde los tres cuadros brotan.

Así como los versos 4-5, con su progresión histórica, enlazan el sentido de la imagen segunda con el de la primera (desproporción del ataque y de la capacidad de resistencia), así ahora hay un débil —pero suficiente— indicio idiomático de cómo el tercer cuadro se une con el segundo; es la *y* inicial: *y hay...* “cada día de luna —sube sangre de niña hasta las hojas manchadas por la luna— y [allí, en el alto extremo a donde llega la savia vital de la niña] hay un planeta de terribles dientes...”. El haber dicho cada día *de luna*, la imagen, al parecer puramente descriptiva, de estar las hojas manchadas *por la luna* (con el poder de insistencia que tiene el final del verso), y la figuración del misterio aniquilador como un *planeta* de terribles dientes, son indicios reunidos de que el poeta, con el tercer cuadro de imágenes, está creando una nueva —y truculenta— representación del tradicional influjo maléfico de la luna.

el cual está a su vez desarrollado en el período estrófico siguiente: [la vida de esta niña es] “como un grano de trigo en el silencio, pero, ¿a quién pedir piedad por un grano de trigo?”; y sigue luego exponiendo el aparatoso poder del hombre en su organización terrestre, incapaz sin embargo de hacer nada “por un corazón del tamaño del trigo, que vacila”.

Así, pues, cuando Pablo Neruda dice que *hay*⁵ alguna cosa, el lector tiene que estar siempre dispuesto a tomarlo ya al pie de la letra, ya como existiendo con esta otra existencia puramente poética, reveladora del peculiar sentido emocional de alguna existencia real no nombrada. La identificación entre lo poéticamente imaginado y lo real con ello aludido está en la esencia misma del poetizar; pero, cierto, el escamotear idiomáticamente lo aludido, dejando la alusión en la forma de un enigma excitante, no está en la esencia de la poesía, sino en los procedimientos de la nueva retórica. Tampoco el indudable placer que se tiene en descifrar estos enigmas es en sí de orden poético, si bien la tensión escrutadora y la compenetración cumplida con el pensamiento intelectual del poeta al llegar a las soluciones, pueden traer consigo una compenetración excepcional con el pensamiento

⁵ El lector hallará nuevos ejemplos en muchas de las interpretaciones agrupadas en los puntos siguientes. En el mismo poema dice luego, con imágenes de insistencia:

hay un río que cae en una herida,
hay el océano golpeando una sombra de flecha quebrantada,
hay todo el cielo agujereando un beso.

Tan absurda es la desproporción entre el mal atacante y la capacidad de resistencia de la niña *como si* un río cayera en una herida (*cae*, dice Neruda); *como si* el mar acometiera con sus masas oceánicas, no ya la patita de un pájaro, sino ahora una sombra de flecha quebrantada (la flecha es el disparo vital, la vida iniciada de la niña, rota al dispararse); *como si* el cielo entero se empleara en destruir un beso.

poético, que ya no es razón, sino fantasía y sentimiento.⁶

Otro ejemplo semejante en *Melancolía en las familias*, con su "me refiero a una copa trizada"...

Una dificultad mucho menor, pero del mismo género que la anterior, consiste en que nuestro poeta nos da una o varias imágenes como ilustrativas de otra precedente en la que se enuncia con claridad la realidad aludida; el lector puede equivocadamente tomarlas todas por una serie enumerada de elementos equivalentes. Un ejemplo hay en el pasaje citado de *Melancolía en las familias*, donde la "botella andando por los mares" es ilustrativa de "el paso de un día para otro". Y en *Diurno doliente*:

Un esfuerzo que salta, una flecha de trigo
tengo, y un arco en mi pecho manifiestamente espera...

Tengo un esfuerzo que salta, y 'ese esfuerzo es como una flecha de trigo, como un arco tenso en mi alma. Para conseguir mejor la compenetración con el pensamiento poético de Neruda, recuérdense las imágenes parientes con que en *Enfermedades en mi casa*, poema a la grave enfermedad de una niña, expresa la llamita de vida que se extingue: "como un grano de trigo en el silencio", "una som-

⁶ Personalmente estoy convencido de que Pablo Neruda no especula con la excitación provocada por los enigmas, y que cree dar suficientes indicios para que su pensamiento sea seguido. Recuérdese el "*No sé si se me entiende*", de *Vuelve el Otoño*, comentado en el capítulo II. Lo que pasa es que la fantasía turbulenta del poeta no puede quedar atada mucho tiempo, y en seguida sus ejércitos, como él mismo dice de los sueños invasores, "recorren y revuelven las cosas del cielo", y tras tanta deferencia con el lector, se lanza de nuevo, dando a sus visiones fantasmagóricas validez de realidad:

hay algo sobre el cielo, como lengua de bucy
espejo, algo en la duda del cielo y de la atmósfera.

bra de *flecha quebrantada*"; ambas se juntan aquí en "una flecha de trigo", con multiplicado enriquecimiento. Por último, Neruda se refiere a la vez a su impulso a la vida, como hombre, y a su impulso a la creación poética: mi impulso vital y poético es como un pulso (esfuerzo que salta), como un arco disparador que espera con su flecha, como la potencia de vida que germina en el trigo. A veces la dificultad proviene principalmente de la puntuación (sobre esto, ver Cap. V). Neruda declara varios elementos de realidad, por ejemplo, *olas del mar*, *pitazos en la niebla*, pero entre uno y otro introduce una o varias imágenes expresivas del sentido poético-sentimental del primero. Ahora bien: cada imagen, tanto las informativas de realidad como las expresivas de su respectivo sentido poético-sentimental, forma una entidad sintáctica, y esas entidades sintácticas están separadas indistintamente por una coma como si todas fueran números de una misma serie. Por eso se necesita un pequeño esfuerzo de atención para comprender cuándo insiste con imágenes expresionistas sobre un elemento real precedente, y cuándo lo abandona para seguir ya con otro elemento real que se encadena con el primero saltando por encima de las imágenes expresionistas interpuestas. Así (*Un día sobresale*):

Olas del mar, derrumbes,
 uñas, pasos del mar,
 arrolladas corrientes de animales deshechos,
 pitazos en la niebla ronca...

Un guión antes de *derrumbes* y otro tras *deshechos* quitarían toda ocasión de oscuridad. Las olas del mar son, al romper, derrumbes de agua: al alzarse, uñas amenazadoras del mar, el mar se pone de uñas⁷; al correr, arrolladas corrientes que

⁷ Compárese: "y las uñas del cielo se acumulan" (*Enfer-*

arrastran restos deshechos de animales. Y a continuación, tras una coma también, como formando parte de la misma serie, pero pasando el pensamiento a otra cosa, dice: *pitazos en la niebla...* No hay peligro alguno, desde luego, de que se tomen los *pitazos* como nueva imagen ilustrativa de las olas; pero sí, al revés, que por la promiscuidad de las imágenes y por su continua aparición eruptiva, tarde el lector en comprender que *derribes, uñas, pasos y arrolladas corrientes* son cuatro cosas que dice de las olas, y no cosas diferentes alineadas con *olas y pitazos*.

Resumiendo este punto: 1º La dificultad mayor proviene de que con frecuencia el poeta expresa el sentido poético-sentimental de una realidad sin declarar explícitamente a qué realidad se refiere; lo ilustrativo se da como tema objetivo; 2º, a veces el poeta intenta enmendar lo enigmático, declarando los elementos reales que son los estímulos de sus sentimientos, pero aun por entre esa deferente explicación se deslizan elementos puramente imaginativos de valor sentimental; 3º, al enumerar elementos reales (*olas... pitazos...*) se intercalan fantasías ilustrativas, y el lector ha de estar prevenido de que las imágenes ilustrativas forman serie entre sí, y de que los elementos reales forman serie aparte, pero que ninguna diferenciación se hace por medio de los signos auxiliares de la puntuación.

2. CONCRETIZACIÓN MATERIAL DE LO INMATERIAL Y PARTICULARIZACIÓN DE LO GENÉRICO

Estos rasgos están con el anterior en íntima dependencia. Pero aunque estos dos caracteres —y *medades en mi casa*), como expresión del sentimiento de amenaza.

aun los tres —a menudo se cruzan, conviene distinguirlos, agrupando en uno o en otro criterio los ejemplos según lo que en ellos predomine.

A. LO CONCRETO MATERIAL POR LO INMATERIAL

Yo destruyo la rosa que silba y la ansiedad raptora:
yo rompo extremos queridos:

De *Caballo de los sueños*. El tema es el esfuerzo del poeta por acomodar su individualidad a lo comunal. Anulo mis disidencias, rarezas, estridencias (por precioso que sea lo anulado, *rosa*); freno y atajo la insinuante ansiedad de hacer valer lo diferencialmente mío; rompo los extremos de mí mismo, me marco límites (P. N.)⁶ y me vedo las fugas al infinito (*queridos* expresa aquí lo valioso de lo sacrificado, como antes *rosa*): renuncio a lo diferenciador y distanciador del prójimo.

En *Colección nocturna* el tema es primero la invasión del sueño y luego el frenesí de los sueños. Aquí son experiencias oníricas:

Mi pardo corcel de sombra se agiganta,
y sobre envejecidos tahures, sobre lenocinios de escaleras
[gastadas,
sobre lechos de niñas desnudas, entre jugadores de foot-ball,
del viento ceñidos pasamos:
y entonces caen a nuestra boca esos frutos blandos del cielo,
los pájaros, las campanas conventuales, los cometas...

Los cuatro primeros versos podrían no caber en este lugar por representar concretamente lo concreto en los sueños, aunque sí entra el repetido *pasamos sobre*: vamos más allá de los sueños eró-

⁶ He tenido la fortuna de consultar con el mismo Pablo Neruda, de paso por Buenos Aires, unas cuantas dificultades últimas. Desde aquí incluyo entre comillas sus lacónicas y preciosas respuestas, añadiendo en cada caso entre paréntesis las iniciales del poeta (P. N.). Ya lo he hecho así en las págs. 139, 140, 169, 194, 197 y 198.

ticos, o bajos y vulgares; ceñidos del viento, paso con mi corcel de sombra (sugerencia de cualidades poéticas del sueño, hacia la infinitud, en fresnesí) y entonces la inspiración nos visita con sus premios: los pájaros, las sonoras campanas conventuales, los cometas de la ensoñación, las bellezas que el cielo produce como frutos sazonados y blandos. "Los pájaros, las campanas conventuales, los cometas", actúan aquí como sujetos de "caen en nuestra boca" a través de su identificación poética con "esos frutos blandos del cielo", lo cual es conforme a la tradición secular de nuestra poesía. Esos tres objetos materiales representan aquí los dones de la poesía.

Diurno doliente poetiza la imperfección de la alegría, con el dolor siempre en acecho:

y en lo fresco que baja del árbol, en la esencia del sol
que su salud de astro implanta en las flores,
cuando a mi piel parecida al oro llega el placer,
tú, fantasma coral con pies de tigre,
tú, ocasión funeral, reunión ignea,
acechando la patria en que sobrevivo
con tus lanzas lunares que tiemblan un poco.

En resumen, en medio de la alegría, tú, oh dolor. Por alegría está lo que da alegría, el contacto con la naturaleza vivificadora; por iniciarse o insinuarse el placer, dice que llega a la piel, a la epidermis, antes de entrar a lo entrañable; al dolor plural (a las penas, como cantaría un bardo andaluz), llama "fantasma coral", que llega con silenciosos, mullidos, terribles, imprevistos pies de tigre; le llama ocasión de duelo, y coro o reunión de fuegos enemigos, en fin, multitud enemiga que le acecha con sus inquietas lanzas fantasmales. (Todas las imágenes aplicadas aquí a tú sugieren vagamente la idea de guerreros salvajes.) Al residuo de esperanza, a la porción de alegría vital que le mantiene en vida, le llama concretadoramente "la patria en

que sobrevivo"; y la novedad está en el modo de la concreción, pues el concretar en uno u otro modo en casos análogos es frecuente en poesía, en prosa y hasta en el lenguaje oral ("mi tabla de salvación", "mi último refugio", etc.). Más adelante se angustia el poeta porque el placer, el triunfo y el dolor que un tiempo gozó y sufrió, ya han pasado, y aun en el instante de gozarlos o sufrirlos ya les estaba aguardando la preteridad. Pero Neruda representa estos pensamientos abstractos con doble concreción: con imágenes concretadoras del placer, del triunfo y del dolor y con imágenes concretadoras de lo que ha sucedido con ellos:

Ay, una a una, la ola que llora y la sal que se triza,
y el tiempo del amor celestial que pasa volando,
han tenido voz de huéspedes y espacio en la espera.

Llama *ola que llora* al impetuoso vivir que se resuelve en lágrimas como la ola se rompe en gotas; y llama *sal que se triza* a la sal de la vida ("la sal de mi ser"; véase *sal*, en el punto 3 de este capítulo), que, como la sal, se triza y disuelve.

En vez de "han sido conmigo, los he tenido", dice "han tenido voz de huéspedes", incluyendo la idea emocional de lo transitorio; y en fin, han tenido "espacio en la espera", interpreto, según la marcha del poema, como que, mientras existían, ya les aguardaba su respectivo hueco en el linbo de las cosas transcurridas. Pero muy bien puede ser que signifique (si bien lo contradice el orden de las dos imágenes): el placer y el dolor, "que un tiempo tuvieron cabida en mi espera, que yo aguardé ansioso" y que un tiempo transitorio gocé y sufrí.

En el *Tango del viudo*, especie de carta poética dirigida, como flecha de guerrero parto, a una amante abandonada en fuga, el poeta se siente urgido de nostalgia, y por sentirla de nuevo vivir a su lado

cuántas veces entregaría este coro de sombras que poseo, y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma, y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente llamando cosas desaparecidas, seres desaparecidos, substancias extrañamente inseparables y pérdidas.

Cuántas veces daría (*entregaría*, como si le solicitaran la renuncia) este coro de vagas fantasmagorías, y el rumor de mis luchas interiores inútilmente heroicas, y mi trágica poesía, mi vida-poesía (*la paloma, símbolo de la vida*) irremediablemente solitaria en mí, conjurando a la vida poética lo pasado y perdido, conjurando extrañas asociaciones, sustancias prácticamente heterogéneas y poéticamente idénticas (¡una explicación del modo de sus imágenes!).

Del poema erótico *Oda con un lamento*:

Tú propagas los besos y matas las hormigas.

(En medio de la pululación de desdichas) tu propagas el amor² y anulas con tu presencia la multitud de enojosas menudencias (P. N.); ante ti se anulan los desagradados que hormiguean en mi vida. Pablo Neruda se dejó seducir en esta imagen por la representación de multitud (P. N.).

En la *Oda a Federico García Lorca*, en vez de decir "las formas más vulgares de la vida, las ciudades más sórdidas se transfiguran en belleza con la magia de tu poesía (tu canto)" lo dice así, concretando la vulgaridad y la sordidez en "olor a cebolla", y la poesía en la materialización tradicional del canto:

Ciudades con olor a cebolla mojada
esperan que tú pases cantando roncamente...

donde lo poético, naturalmente, no está en los tras-trucques, sino en el *entusiasmos*, en el ordenado

² Compárese "definitivo beso" por amor definitivo en *Significa sombras*.

frenesí con que presenta aquí al juvenil poeta cruzando por el mundo y despertando el alma dormida de las cosas: las ciudades *esperan* el paso del poeta; el adverbio *roncamente* descubre en el canto aquella cualidad de misterio y vibración que el mismo García Lorca llamó duende.

B. PARTICULARIZACION DE LO GENÉRICO

En muchos de los ejemplos anteriores la representación de lo inmaterial por lo concreto material se cumple por medio de otra trasmutación: lo particular por lo genérico. Esto es, cuando nuestro poeta habla de la vida en general, del dolor o de la necesidad de alegría en general, del amor y de tantos valores positivos o negativos que encierra la vida, le gusta presentar un objeto particular como símbolo poético de esos valores universales. En *lo fresco que baja del árbol...* dirá, por ejemplo, para aludir al placer de la vida.

En *Sonata y destrucciones*, uno de esos frecuentes poemas-resúmenes, examen de conciencia poético y vital, el poeta pasa revista sintética a su vida y a su poesía, y en vez de "lo heredado" dirá "el patrimonio estéril", y en vez de "mi ambiente vital", dirá "el domicilio traidor", con los adjetivos *estéril* y *traidor*, por engañosos, pasajeros, perecederos, condenados igualmente a la destrucción. En vez de "las tristezas y la muerte" dirá "cenizas", en vez de "la tristeza heredada y la destrucción de lo mío" dirá "el hueso del padre", en vez de "la tristeza de las cosas y la destrucción de lo extraño" dirá "la madera del buque muerto", en vez de "la propia tristeza" dirá "su fuerza triste, su dios miserable", en vez de "la propia destrucción" dirá "su propio final, su misma huida", y entre estas simbólicas expresiones, alguna declaración directa de lo genérico, lo perdido, lo último:

Ardió la uva húmeda, y su agua funeral
aún vacila, aún reside,
y el patrimonio estéril, y el domicilio traidor.
Quién hizo ceremonia de cenizas?
Quién amó lo perdido, quién protegió lo último?
El hueso del padre, la madera del buque muerto.
y su propio final, su misma huida,
su fuerza triste, su dios miserable?

Ardió la llama de la alegría con dolor (P. N.; véase § 3, *ucas*) y su agua aún tiembla entre la alegría y el dolor, aún está aquí, aún dura (*reside*, cp. el *domicilio*), aún dura en mí lo heredado y el ambiente (mi circunstancia, dicho filosóficamente). ¿Quién como yo hizo del dolor y de la muerte solemnes ceremonias? (¿Quién las honró como yo?) ¿Quién como yo amó lo perdido, quién protegió lo radical y último? (Lo último es) la tristeza heredada, dolor de los que nos han precedido, la tristeza de las cosas deterioradas, y el propio final, la huida de uno mismo, su triste llama vital, su propio mísero dios. (Éstos son los valores últimos, y también lo *perdido*: *hueso, muerte, final, huida*.) En la pugna de alegría y de dolor dentro de uno mismo, triunfa el dolor (P. N.).

En *Sólo la muerte*, con imaginaria sugerida por su experiencia de las cremaciones fluviales en los grandes ríos del Oriente, ve el multitudinario viaje infinito como un navegar de ataúdes hacia el misterio. A los amortajados les llama "panaderos blancos" ("como ángeles"; en actitud orante, juntas las palmas de las manos o cruzadas las manos sobre el pecho, como pintan a los ángeles); el gesto inmovilizado de las jóvenes muertas ("¿está como dormida!", se dice tan a menudo) es el de las muchachas pensativas: esas jóvenes que ahogan sus ensueños virginales en convenientes matrimonios con hombres terriblemente ordenados y razonables. (Como particulariza a los amortajados con "pana-

deros", así a los hombres razonables y sombríos con "notarios"):

Yo veo solo, a veces.

ataúdes a vela,

zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas.

con panaderos blancos como ángeles.

con niñas pensativas casadas con notarios.

ataúdes subiendo el río vertical de los muertos.

el río morado.

hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la

{muerte.

hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.

3. ALGUNOS SÍMBOLOS INSISTENTES

La tendencia de la fantasía de Pablo Neruda a la materialización de lo inmaterial y a la particularización de lo genérico se extrema en ciertos símbolos insistentes, unos cuantos animales, objetos, fenómenos, que aparecen en las construcciones más heterogéneas y donde nuestra experiencia menos los podría esperar. Pablo Neruda tiene su nomenclatura simbólica peculiar, y para entender y gozar su poesía hay que interpretarla con dos condiciones: primera, hacia qué orden de realidad alude cada símbolo; segunda, que el símbolo no es una mera clave, pues entre lo aludido y los símbolos alusivos no hay un sistema de equivalencias racionales de tipo alegórico, sino que la imagen-símbolo se implanta en medio de la construcción con cierta autonomía, irradiando sugerencias poéticas. El procedimiento que hemos de seguir para interpretar estos símbolos requiere de nosotros una labor imaginativa de reconstrucción, pues saber interpretarlos no es otra cosa que saber cómo viene a incorporarse ese conjunto de realidades (palomas, golondrinas, abejas, mariposas, rosas, amapolas, uvas, sales, peces, humedad, rosales) al pensamiento poé-

tico habitual de un poeta. Esta labor reconstructora exige en el lector una chispa mínima de creación poética. Supongamos en el poeta una reiterada contemplación de las palomas, una repetida meditación poética sobre ellas, y sobre su forma, vuelo, arrullo, tacto, calor interior, movimientos del cuello y de la cabeza, pasos, plumaje, la vida encerrada en aquellas líneas estrictas, y, además, ciertas sugerencias venusinas tradicionales en la poesía, de las que no puede librarse enteramente ni siquiera un poeta tan antitradicionalista como Pablo Neruda. De esta reiterada contemplación, el resultado puede ser un poema donde el poeta acumule cuanto su sentimiento y su fantasía le inspiren respecto a las palomas.

En un poema, evidentemente, todos los rasgos y movimientos de las palomas poetizados forman una construcción de recíprocos reflejos, de modo que en cada uno resuena la significación poética de todos los demás. Pues si, por ejemplo, es el arrullo, no valdrá, desde luego, por su mera realidad acústico-fisiológica, sino justamente por ser el arrullo de las palomas, por ser de aquella forma corpórea que encierra el modo de vida que se está poetizando. Si son los pasos, es la entera significación poética de la paloma la que los dará. Así, pues, el poeta que, al poetizar sobre las palomas, ha insuflado sentido poético en muchos de sus rasgos y movimientos, en cada uno de los que aduce mete a presión la referencia implícita a todos los demás que forman la construcción. Eso dentro de un poema dedicado a las palomas. Supongamos ahora un poema diferente, otra construcción poética en la que la paloma entra fugazmente como uno de tantos elementos ilustrativos: entonces no podrá menos de llevar, extrañamente a la construcción nueva, resonancias imprecisas —fantásticas y sentimentales— de la construcción de origen. La paloma

funcionará, en la segunda construcción, como símbolo del sentido poético-vital que el poeta le dio en la primera. Será un símbolo cargado de alusiones irradiadas.

Esto es común a todos los poetas, y en la poesía de tradición grecolatina hay multitud de estos símbolos con su sentido tradicionalmente orientado, de modo que la paloma, por ejemplo, tiene un sentido amoroso, ya se recuerde, ya se olvide que en la mitología era el ave de Venus. Este juego de trasposiciones es tan normal en la poesía que los lectores lo siguen generalmente sin esfuerzo alguno de acomodación, como la cosa más natural del mundo. Dentro de la tradición grecolatina, cada época tiene alguna especialización —la poesía clásica, la romántica, la simbolista, etc.—, y también cada país, y quien no esté especialmente familiarizado con la producción poética correspondiente necesitará un ligero aprendizaje.

Este aprendizaje tiene tres dificultades especiales en la lectura de la poesía de Pablo Neruda. La primera es que Pablo Neruda pretende —as parecer— romper con la secular tradición de origen grecolatino, y por eso los símbolos que encontraremos en ella no son los habituales o no funcionan con su sentido tradicional; por lo menos en gran parte, el sentido de los símbolos es muy personal. La segunda es que la reiterada contemplación de las palomas, golondrinas, campanas, abejas, etc., con el sentido poético tan personal que Neruda les da, no ha cuajado en un poema particular, y sólo en contadas ocasiones ha desarrollado su sentido en un par de versos o en un verso, ya en los poemas de *Residencia*, ya en los libros anteriores, de modo que para llegar a su intención de sentido no ha sido necesario cotejar los diferentes pasajes donde cada uno de estos símbolos aparece. La tercera es que estos elementos, si bien funcionan

en la poesía como símbolos de otra realidad nombrada, se enuncian idiomáticamente como realidad significada:

Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca [húmeda?

Y en este estudio en que el lector y yo estamos tratando de comprender y de gozar tan extraña poesía, lo que a mí corresponde es declarar hacia qué orden de realidad apunta la intención de cada uno de estos símbolos especiales; al lector toca no convertirlos en mera clave, en elementos de equivalencia y trueque, sino dejarlos ahí donde el poeta los puso y dejarse invadir por sus resonancias poéticas mucho más allá de las equivalencias racionales.

Los símbolos que requieren explicación en esta poesía son *rosas y rosales, palomas, mariposas, abejas, hormigas, peces, sal, nombre, campanas, amapolas, uva, piedras, tierra, lana, vino, trigo, pan, marfil, cuero, espadas, pelos, medias*. De estos símbolos, la mayor parte se refieren a valores positivos, unos a la fuerza o al esplendor de la vida o del amor —*rosas, palomas, mariposas, abejas, peces, sal, trigo, vino, espadas*—, otros a lo elemental del mundo —*piedras, tierra, lana, fuego, marfil, cuero*—, otros a lo apetecido —*uvas*—, y muchos de ellos a varios de estos aspectos a la vez. Cada uno de estos símbolos tiene además su especial perspectiva, y en cada ocasión un sentido más circunstanciado; pero la alusión a valores vitales positivos es constante en ellos, excepto en la *sal*, que funde el sentido positivo de “la sal de mi ser” con el de la destrucción de “la sal que se triza” o “la sal golpea”. *Abejas y hormigas* se identifican en la sugerencia de la multitud —enjambre y hormiguero—; *abejas* con valor positivo, *hormiga* con negativo. *Pelos y medias* simbolizan lascivia.

ROSAS, ROSALES. — Ya en *Crepusculario* el rosal es símbolo de toda hermosa y apetecida manifestación de vida:

Amigo — con la tarde haz que se vaya
este deseo mío, de que todo rosal
me pertenezca.¹¹

No cabe duda de que en esa poesía amorosa de juventud, "todo rosal" lleva una carga muy especial de apetito erótico, pero, en fin, el rosal se refiere en general a lo apetecible de la vida.¹¹ Este pasaje de *Crepusculario* puede servirnos de buena orientación para la interpretación de los casos de *Residencia*, mucho más enigmáticos. En *Residencia en la Tierra*, en efecto, *rosas y rosales* son símbolos de lo hermoso de la vida, a veces asociados de modo vario con el amor y con su hermosura, y también con lo poéticamente valioso, pues es frecuente en Pablo Neruda —y no sólo en él— la identificación de amor y poesía.¹²

¹¹ De *Amigo, llévate lo que tú quieras*. Otras pasajes del mismo libro:

Morena, la Besadora,
rosal de todas las rosas
en una hora.

(*Morena, la Besadora.*)

... tus carnes y tus huesos,
—rosas de pulpa con rosas de cal—
rosas que en el primero de los besos
vibraron como un vaso de cristal.

(*Campechina.*)

¹² También en estos dos versos de *Barrio sin luz* las rosas son símbolo evidente de todo cuanto de valioso por limpio, puro y hermoso tiene la vida:

mientras atuera el viento
lleva un poco de barro a cada rosa.

¹³ Como en el poema IX de *Veinte poemas de amor*:

Ebrio de trementina y largos besos,
estival, el velero de las rosas dirijo...

La estrofa final de Alberto Rojas Jiménez viene volando representa al amigo en ese vuelo de ansias de perduración en que insiste cada estrofa, aunque ya muerto definitivamente, solo y privado de todo: privado hasta de la sombra de su cuerpo, de su personalidad entre las gentes (nombre), de dulzura (azúcar), de voz y de besos (boca) y de "todo rosal", de todos los hermosos bienes de la vida (rosales):

Vienes volando, solo, solitario.
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando sin sombra¹³ y sin nombre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
vienes volando.

Un verso del período inicial de Maternidad

El porvenir de las rosas ha llegado!

parece recordar algo "Las salas inmensas del Palacio de Azul, en donde aguardan los niños que van a nacer", y "el canto de las Madres que vienen a su encuentro" (MAETERLINCK, *El pájaro azul*, acto V); sólo que aquellos Niños Azules, que eran puro porvenir, esperanza y espera, son en este pasaje rosas que, como ellos, cumplen su porvenir. Como si también las rosas por nacer estuvieran en alguna parte esperando su vida, como si en el Reino del Porvenir no hubiera diferencia entre los Niños Azules y las Rosas Azules.

Josie Bliss es un poema de aguda nostalgia. Parece —nos dice el poeta— que lo pasado ha pasado en efecto, pero queda en nosotros hecho sangre. Y de pronto:

¹³ La expresión "sin sombra" para sugerir la incorporeidad se repite en *El fantasma del buque de carga*, "ese fantasma sin cuerpo de fantasma" que "pasa temblando sin presencia ni sombra". Para nombre por la persona misma, véase más adelante, *Nombre, palabra*.

el horizonte de la sangre tiembla, hay algo,
algo sin duda agita los rosales.

Como tantas veces, una concreción material de fenómenos psíquicos. Y en *los rosales*, una salva de sugerencias: las rosas del recuerdo, el perfume del recuerdo, las rosas del amor, la hermosura de la vida, el revivir de ansias dormidas, el perfume, recogido en su rosa y de pronto extendido por el viento.

Así como, según el dicho vulgar, el optimista ve la vida de color de rosa, así puede el poeta personificar el "deseo de alegría" "con sus dientes de rosa" (*Enfermedades en mi casa*). El deseo de alegría tiene dientes de rosa, bellos, suaves, perfumados, acariciadores, débiles, vivos; todo eso son los dientes del deseo de alegría; todo eso es el impulso a la felicidad. Y cuando el deseo de alegría llega al apagado espíritu del poeta ("a mis habitaciones extinguidas"), allí la rosa se convierte en rosa de alambre, en la contra-rosa de los augurios adversos:

Quando el deseo de alegría con sus dientes de rosa
escarba los azufres caídos durante muchos meses

.....
allí la rosa de alambre maldito
golpea con arañas las paredes
y el vidrio roto hostiliza la sangre,
y las uñas del cielo se acumulan...

La rosa de alambre son arañas (que vale aquí por su significación supersticiosa), y el vidrio roto, con su mal agujero, hiela la sangre de terror; el cielo enseña sus uñas amenazadoras, junta y acumula sus amenazas.

Las percepciones sensoriales, en su nacimiento del despertar, se describen en *Un día sobresale* como "rosas instantáneas", algo así como burbujas con que el alma sube a la superficie desde el pozo del silencio.

Desde el silencio sube el alma
con rosas instantáneas.

Y de orden semejante es una imagen de Juntos nosotros, donde en una descripción de su propia piel, expresa así su virtud de tacto:

y crece hacia las rosas en mis dedos...

Esto es, el tacto empleado en sensaciones preciosas, poético-sensuales. Por último, rosas llama en El Sur del Océano a la espuma del mar (P. N.); la metáfora, contrapone con esta flor de belleza la apariencia visible al esparto de su sustancia:

De consumida sal y garganta en peligro
están hechas las rosas del océano solo...

La espuma del mar está hecha de muertes y de agonías (véase luego sal).

PALOMAS. — Símbolo de la vida, con ciertas particularidades que estudiamos a continuación:

Ven a mi alma vestida de blanco, con un ramo
de ensangrentadas rosas y copas de cenizas,
ven con una manzana y un caballo,
porque allí hay una sala oscura y un candelabro roto,
unas sillas torcidas que esperan el invierno,
y una paloma muerta, con un número.

Final de Oda con un lamento. Como en un sueño, con vago o concreto simbolismo amoroso: de blanco, a caballo y con la simbólica manzana; con la roja pasión (ensangrentadas rosas), que en sí lleva su propia muerte y escoria (copas de cenizas); ven a mi alma desolada.¹⁴ Ven a la ruina que me ro-

¹⁴ "Ven a mi alma porque allí hay un candelabro..." El alma como domicilio desolado. "Mis habitaciones extinguidas", dice en Enfermedades en mi casa, por 'mi espíritu marchito'; "mis abandonados dormitorios" donde habita la luna" llama en Sonata y destrucciones a su propia alma identificada con su ámbito. En Diurno doliente, la alegría que se deshace en

dea y a la ruina de mí mismo, de mis impulsos vitales, de mi vida (paloma), muerta y ya con su lápida.¹⁵ "La paloma me parece la expresión más acabada de la vida, por su perfección formal" (P. N.). Este mismo sentido tiene en los versos iniciales de *Desespiciente*:

La paloma está llena de papeles caídos,
su pecho está manchado por gomas y semanas,
por secantes más blancos que un cadáver
y tintas asustadas de su color siniestro.

"La vida original" (P. N.) está degradada y ensuciada por la ocupación oficinesca, por su tiempo reglamentado (semanas) y por sus materiales sin nobleza natural o vital (papeles, gomas, secantes, tintas). En *El Sur del Océano*, el poeta intuye los

dolor y el amor tan fugaz "han tenido voz de huéspedes" en su altura, y en *Alberto Rojas Jiménez viene volando*: "Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro."

¹⁵ *Número*: "lápida". Compárese en *Oda a Federico García Lorca* "con números de mármol" en el mismo sentido. Para "paloma muerta", compárese *Entrada a la Madera*, donde llama "muertas palomas neutrales" a la aquietada vida vegetal y a los impulsos de crecimiento vegetal, reunidos en la quieta condensación del leño: ausencia de la angustia vital. Con el sentido desolado de *Oda con un lamento*, y no con el envidiado de *Entrada a la Madera*, hay otro ejemplo en *Alberto Rojas Jiménez viene volando*, donde al valor simbólico de paloma se añade la comparación de los golpes de las olas del océano letal con los de las alas de la paloma; después de la muerte, los impulsos de la vida siguen, aunque ciegos y entorpecidos:

Oigo tus alas y tu lento vuelo,
y el agua de los muertos me golpea
como palomas ciegas y mojadas;
vienes volando.

También en *Barcelona* junta las imágenes de olas y de alas, cuando llama a la sangre del corazón "movimientos de paloma con llamas", "negras sílabas de sangre" e "incesantes aguas rojas".

abismos del mar como el tiempo detenido y acumulado, hecho eternidad; y dice del tiempo-abismo:

En sus ojos han muerto de agua muerta y palomas...

Pablo Neruda me interpretó este verso así: "¿De qué otra cosa podía morir el tiempo sino de lo ya muerto? Muere de muerte. Palomas es la cadena de los seres que se suceden sin fin."

...y en él aún duermen palomas entreabiertas
con ojos de cemento subterráneo

dice de El Desenterrado. Es el momento de la resurrección. Al incorporarse el resucitado, todavía está la vida entumecida, todavía tiene algo de mineral subterráneo al que se ha asimilado por milenios; como se entreabren los ojos al despertar, así las fuerzas vitales (palomas) se entreabrirán en la resurrección de los muertos. Una imagen pariente vemos también en unos versos de Un día sobresale que describen el despertar adormilado:

A lo sonoro el alma rueda
cayendo desde sueños,
rodeada aún por sus palomas negras,
todavía forrada por sus trapos de ausencia.

Todavía le revolotean al recién despertado jirones de vida onírica y somnifera. La vida del dormido es paloma, pero negra; como la noche es la negrura del día, la sombra es la luz entorpecida. En No hay olvido (Sonata), al explicar en autoexégesis cuál es la materia de su poesía, dice que no son asociaciones de recuerdos, ni es la vida pasada (paloma), marchita y ya olvidada, sino un dolor y angustia actuales:

No son recuerdos los que se han cruzado
ni es la paloma amarillenta que duerme en el olvido,
sino caras con lágrimas,
dedos en la garganta...

"La paloma amarillenta que duerme en el olvido es la concreción de la vida pasada" (P. N.).

Otras veces la paloma, como símbolo de vida, se asocia con el don poético. En el poeta, vivir es ser poeta:

cuántas veces entregaría este coro de sombras que poseo,
y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma,
y la paloma de sangre que está sonarria en mi frente
llamando cosas desaparecidas, seres desaparecidos,
sustancias extrañamente inseparables y perdidas.

De *Tango del viudo*. La paloma puede, además, entrar en una imagen por su tradición de amorosa, por la delicia de su color blanco, por sus formas redondas. Así en *Juntos nosotros*, donde se alude a las repetidas redondeces y a la blancura del cuerpo de la amada:

... y la paloma redonda
hace sus nidos blancos frecuentemente en ti.

En la poesía juvenil de Pablo Neruda la paloma tiene en general este sentido amoroso, según la tradición que remonta a las palomas de Venus y a la del Cantar de los Cantares. Así en *El hondero entusiasta* llama a la amada "Fogonazo de luces, paloma de gredas rubias" (gredas llama a las carnes), y en otro lugar: "¡Ah, mariposa mía y arrullo de paloma!"

Por último, hasta las líneas divergentes con que levanta vuelo un grupo de palomas puede agregarse como elemento imaginativo, y aun predominar sobre el constante valor simbólico de vida. Por ejemplo, en *Apogeo del Apio*, al describir el apio, primero en su vida huertana de planta: del troncho carnoso que guarda la inviolable vida del apio, impenetrable al ruido y al tacto ("cera intacta"¹⁶).

¹⁶ Cera vale, sin duda, por lo visual y táctil del troncho del apio; pero también por lo silencioso, de modo que "in-

"que los ruidos nunca atravesaron"). salen los claros y estriados costillares del apio como claros relámpagos lineales, como un surtidor de palomas que rematan su vuelo con una voluta (las hojas verdes, rizadas y cadentes):

Del centro puro que los ruidos nunca
atravesaron, de la intacta cera,
salen claros relámpagos lineales,
palomas con destinos de volutas...

También en *Galope muerto*, de entre el sin sentido de los 'incesantes afanes del hombre, de entre las destrucciones y el dolor, surgen los ímpetus vitales perpetuamente, levantan su vuelo ascendente las palomas de la vida emergiendo de la húmeda barranca, negra e insondable, que forman la noche y el tiempo:

Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas
que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca
[húmeda?

GOLONDRINAS. — En *No hay olvido (Sonata)* las golondrinas son cifra y resumen de lo que nos encanta:

He aquí violetas, golondrinas,
todo cuanto nos gusta y aparece

tacta cera" insiste sobre "que los ruidos nunca atravesaron". Un pasaje de *Un día sobresale* poetiza el silencio que envuelve al dormido: envolturas (cáscaras), esto es, cortezas de silencio, silencio a su vez acolchado ("envuelto en pelo"), el silencio palpable de las cosas ruidosas en descanso: caballos echados, máquinas paradas, velas caídas, trenes de cera y jazmín marchito:

Cáscaras del silencio, de azul turbio,
como frascos de oscuras farmacias clausuradas,
silencio envuelto en pelo,
silencio galopando en caballos sin patas
y máquinas dormidas, y velas sin atmósfera,
y trenes de jazmín desalentado y cera...

en las dulces tarjetas de larga cola
por donde se pasean el tiempo y la dulzura.

Así, pues, son símbolos de la ensoñación, de los
vuelos de la fantasía.

En *Alberto Rojas Jiménez viene volando*, las golondrinas parecen tener algo del valor simbólico de las palomas, como instantes fugaces de gloria vital identificados con exaltaciones de la fantasía.¹⁷ En una estrofa en que el poeta se rebela contra la certeza de la muerte de su amigo, exclama:

No es verdad tanta sombra persiguiéndote,
no es verdad tantas golondrinas muertas,
tanta región oscura con lamentos:
vienes volando.

El verso segundo dice: "no es verdad que estén muertas aquellas llamaradas de tu vida". Esto como contenido simbólico sugerido; además hay en ese verso otro contenido más claro, ilustrativo del primer verso: la sombra que te persigue es como una nube volante de enlutadas golondrinas, pero muertas, descontada de las golondrinas su gloria vital.

El vuelo veloz y quebrado de este pájaro veraniego, que rasa la tierra o la tersa superficie de los ríos tocándola a veces con el intermitente leve tacto de la punta de sus alas, y las líneas estilizadas de su negro plumaje, que le hacen asemejarse a una flecha de fresca sombra yendo y viniendo por el aire bajo y ardoroso del verano, entran como

× ¹⁷ También a Federico García Lorca le dice en la *Oda*:

y golondrinas verdes hacen nido en tu pelo.

Su abandonada amante del *Tango del ciudo* tiene en sus ojos ese pájaro de la ensoñación, y en el corazón el perro de la furia:

y la golondrina que durmiendo y volando vive en tus ojos,
y el perro de furia que asilas en el corazón...

elementos dominantes en una imagen que representa el delicioso escalofrío de los besos:

siento arder tu regazo y transitar tus besos
haciendo golondrinas frescas en mi sueño.

De Alianza (Sonata). Esta imagen ya había sido buscada e intentada en Crepusculario, en el poema Pelleas y Melisanda:

—Pelleas, alguien me ha tocado
la sien con una mano fina.
—Sería un beso de tu amado
o el ala de una golondrina.

La confrontación de ambos pasajes nos permite ver cómo ha evolucionado y madurado el ahinco de condensación poética de Pablo Neruda. Las dos imágenes en disyuntiva de Crepusculario (beso o golondrina) se han fundido ahora en una, y con ello multiplican su poder expresivo y su virtud de sugerencia. También es verdad que la imagen, en su nueva forma, ha dejado de ser comprensión obvia, porque tiene abundancia de pensamiento implícito —necesario y no prescindible en su función poética—, que el lector atina o no atina a percibir. Y con eso, en cierto modo, se ha hecho una expresión para iniciados.

MARIPOSAS.—Suelen aludir a las hermosuras —frágiles, fugaces, preciosas y también inasibles, esquivas— de los ensueños y de la poesía. De la palabra saudades dice en Crepusculario que es

como una mariposa de cuerpo extraño y fino
siempre lejos —tan lejos!— de mis tranquilas redes.

Una mujer es representada (Alianza, Sonata) teniendo

En lo alto de las manos el deslumbrar de mariposas,
el arrancar de mariposas cuya luz no tiene término.¹⁸

¹⁸ ... "hacia imperecederas mariposas" dice en el Estatuto

Y en la Oda a Federico García Lorca, le dice:

Ven a que te corone, joven de la salud
y de la mariposa, joven puro...

Ya en El hondero entusiasta (*Alma mía, alma mía*)
exclama:

Canción, sueño, destino. Flor mía, flor de mi alma.
Aletazo de sueño, mariposa, crepúsculo.

En la poesía juvenil, la mariposa sugiere dulzura,
ensañación y melancolía. De Crepusculario (*El es-
tribillo del turco*):

Hay que ser dulce sobre todas las cosas:
más que un chacal vale una mariposa.

Con frecuencia, es imagen amorosa aplicada a la
amada:

ella, sus ojos enlutados,
ella, su corazón, mariposa sangrienta
que con sus dos antenas de instinto me ha tocado!

De El hondero entusiasta (*Es como una marea*),
En el XV de sus Veinte poemas de amor:

del Vno. En cambio, en el juvenil Crepusculario sólo es lo
efímero de estas volantes llamas lo que poetiza, no, como
ahora, la perennidad de su belleza en los espíritus:

La mariposa revolotea
y arde —con el sol— a veces.

Mancha volante y llamarada,
ahora se queda parada
sobre una hoja que la mece.

.....
Todo se va en la vida, amigos,
se va o perece.

.....
La mariposa revolotea,
revolotea,
y desaparece.

(*Los crepúsculos de Murari.*)

Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

Y en el XIX:

Mariposa morena dulce y demitida,
como el tragal y el sol, la amapola y el agua.

Creo que se debe prestar atención a la diferente aplicación de la imagen de la mariposa en la primera y en la segunda época, mariposa-amor y mariposa-poesía, pues en muchos poemas el predominio de las imágenes eróticas es cosa de la primera juventud, y la madurez suele traer consigo cierta insistencia en las imágenes de poesía.¹⁹

¹⁹ No sólo la mariposa, sino también la espiga, la rosa, la abeja, la amapola, la fruta, etc., son imágenes referidas preferentemente a la amada o al amor en la primera época, y de la segunda, a valores poéticos o a lo apetecido de la vida, aunque es sólo cuestión de preferencias, sin divisoria rigurosa. He aquí algunos buenos ejemplos en que, por alternarse las imágenes-símbolos, se ve bien cómo funcionan. En *Crepusculario* (poema *Barrio sin luz*):

Y las casas que esconden los deseos
detrás de las ventanas luminosas,
mientras afuera el viento
lleva un poco de barro a cada rosa.

Y en el XIV de los *Veinte poemas de amor*:

Mientras el viento triste galopa matando mariposas
yo te amo, y mi alegría muerde tu boca de ciruela.

El viento ensucia las rosas, o mata mariposas, bellezas efímeras de la vida, y mientras tanto, los deseos de amor se fraguan como si no lo supieran, como si no les esperara el mismo destino. También será instructivo cotejar dos pasajes, esta vez uno de Neruda y otro de Sabat Erceasty. Dice el poeta uruguayo, en *Vidas* (poema: *La joven de la luz*):

Yo, que todo he querido, que mordí toda fruta...

ABEJAS. — Son símbolo del ardor de la vida, del frenesí amoroso o báquico o dionisiaco. Podría explicarse bien con un verso del mismo Neruda: "delirante población de estímulos" (*Trabajo frío*). Este símbolo ya está muy bellamente elaborado en la primera época:

Eres la delirante juventud de la abeja...

.....
Abeja blanca zumbas, ebria de miel, en mi alma
y te tuerces en lentas espirales de humo.

...Abeja blanca, ausente, aún zumbas en mi alma...

De los poemas XIX y VIII de los *Veinte poemas de amor*. Como, según declaración de Pablo Neruda, sus versos juveniles muestran la influencia del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty, me parece oportuno recordar aquí un pasaje de este poeta que debió impresionar vivamente la imaginación adolescente de Neruda:

La distancia encendida reverbera en el aire
casi inmóvil, y se oye el zumbido caliente
del tábano metálico en cuyas alas vibra
la embriaguez delirante de la hora enardecida.

El zumbido del tábano de Sabat Ercasty, como expresión de ardiente y delirante exaltación, se convierte en su joven admirador en el zumbido de la abeja, con las mismas connotaciones de delirio y embriaguez. Una vez (*Caballero solo*) Neruda emplea con abierta significación de ardor sexual

Y dice Neruda en *Crepusculario*:

Amigo — con la tarde haz que se vaya
este deseo mío de que *todo rosal*
me pertenezca.

Toda fruta y todo rosal son, sin duda, símbolos de todos los goces de la vida; Sabat los representa como ya saboreados, Neruda, como deseados.

el zumbido de las moscas (otra variante de los tábanos de Ercasty) y la imagen aparece superpuesta a la de la abeja:

y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban
[coléricas...]

Son dos imágenes que están entre otras fuertemente erótico-sexuales, y en la primera se sugieren los sangrientos esponsales de la abeja.

En *Diurno doliente*, para describir un momento de euforia con alegría delirante, dice:

el frénesi hincha el traje y el sueño el sombrero,
una abeja extremada arde sin tregua.

Un ejemplo muy instructivo, por sus enmarañadas implicaciones, hay en *Alianza (Sonata)*:

Teñida con miradas, con objeto de abejas,
tu material de inesperada llama huyendo
precede y sigue al día y a su familia de oro.

El objeto de las abejas es la miel (P. N.), pero de ningún modo es indiferente el trueque, pues la fórmula enigmática "objeto de abejas" ha preparado el hermoso verso siguiente, como si de "con objeto de abejas" hubiera pasado el poeta a pensar "abeja": eres una abeja, y tu material de inesperada llama en fuga precede y sigue al día y a su familia de oro.

De la ardorosa fuerza vital del vino dice en *Estatuto del Vino*:

sus abejas en gotas van cayendo.

Y en el mismo poema, al amortiguamiento de lo vivo (P. N.) en los borrachos le llama "abejas derrotadas":

Entonces surgen los hombres del vino
vestidos de morados cinturones,
y sombreros de abejas derrotadas...

La *Oda con un lamento* canta eróticamente a una joven plétórica de vida y de incentivos: ya la ha llamado el poeta presión de palomas, presidio de peces y rosales; alma ávida como botella de sal sedienta, cuerpo sensual como campana llena de uvas. Ahora le dice: "Tú lloras..." con un *llorar* que no significa dolor, sino extremamiento de la intensidad vital; no lloras de dolor, sino de salud, lloras de cebolla (desconcertante poéticamente, aunque claro intelectualmente: si lloras es por algo puramente biológico, no de desconsuelo psíquico), lloras de frenesí vital "de vida ardiente" (= "de abeja", P. N.); y así como en *Alianza (Sonata)*, tras "objeto de abeja" ha emergido la imagen de la abeja como una llama que vuela y huye ("tu material de inesperada llama huyendo"), así aquí el mismo nombre conjura una imagen de orden equivalente: "abecedario ardiendo", enjambre ardiendo:

Tú lloras de salud, de cebolla, de abeja,
de abecedario ardiendo.

Por su ardiente vitalidad, al amigo muerto (*Alberto Rojas Jiménez viene volando*) lo representa "vestido de abejas", esto es, como un apretado enjambre:

Oh amapola marina, oh deudo mío,
oh guitarrero vestido de abejas,
no es verdad tanta sombra en tus cabellos:
vienes volando.

ABEJAS Y HORMIGAS. — Son igualmente símbolos de lo numeroso, enjambres y hormigueros. Las abejas con referencia a los valores positivos y entusiásticos de la vida; las hormigas, a los negativos y enojosos.

Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,
entonces, como aletón inmenso, encima,
como abejas muertas o números,

ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar,
en multitudes...

(Galope muerto.)

Tú propagas los besos y matas las hormigas.

(Oda con un lamento.)

PECES. — Téngase en cuenta que en América apenas se hace distinción verbal entre *pez* y *pescado*; la palabra que designa a uno y otro es *pescado*. A veces, Pablo Neruda usa la palabra peninsular (y literaria en América) *peces*, pero no mantiene la distinción. Desentendiéndonos, pues, de las distinciones verbales y ateniéndonos a la cosa, hay en los peces de esta poesía un doble valor simbólico: uno el de terrible ferocidad, ya que los peces se alimentan matando, y además devoran a los muertos que se traga el mar²⁰; otro es el de la inagotable y profusa vida que germina en los senos del mar. En *El Sur del Océano*, el abismo del mar es tiempo acumulado y ya estático, hecho eternidad; los abismos del mar son los ojos muertos del tiempo:

Ya sus ojos han muerto de agua muerta y palomas,
y son dos agujeros de latitud amarga
por donde entran los peces de ensangrentados dientes...

²⁰ Si no fuera Neruda un poeta tan empeñado en romper con las tradiciones grecolatinas de la poesía europea, uno se sentiría tentado a sospechar que este valor simbólico procede de las fuentes mismas de la vieja tradición de la *Iliada* (XXI, 122-127) y de la *Eneida* (X, 557-560). Aquileo ha vencido a Licaón en singular combate, y, sin atender a sus ruegos de perdón y a su propuesta de rescate, lo ultima diciendo: "Yaz ahí entre los peces que tranquilos te lamerán la sangre de la herida. No te colocará tu madre en un lecho para llorarte, sino que serás llevado por el voraginoso Escamandro al vasto seno del mar. Y algún pez, saltando de la negra ola a la espuma encrespada, comerá la blanca grasa de Licaón." Virgilio, como tantas otras veces, rehace los versos homéricos con acendramiento poético. Eneas increpa colérico al cadáver de su vencido Tárquito y le dice: "Ahí quedarás abandonado para pasto de las aves de rapiña, o sumergido en el mar te arrastrarán las olas, y los hambrientos peces morderán tus heridas."

La luna es por el mundo el trapero, "el viejo de la bolsa" que va recogiendo desgracias, tormentos, muertos, para volcarlos luego en los abismos del tiempo-mar:

en su saco de piedra gastado por las lágrimas
y por las mordeduras de pescados siniestros.

En *El reloj caído en el mar*, el fondo del mar es visto como "una triste tumba que los peces recorren".

El segundo valor simbólico, el ejemplo más instructivo es uno de *Fantasma*, donde los peces están aludidos por un circunloquio:

Sus ojos luchaban como remeros
en el infinito muerto
con esperanza de sueño y materia
de seres saliendo del mar.

Recuérdese el "objeto de abeja" por "miel". "Materia de seres..." significa la materia viva, la vida en constante germinación, representada por la inagotable fecundidad del mar en peces. Los seres que salen del seno del mar son los peces como símbolo de lo esencial, de la vida, "de lo primigenio" (P. N.). *Un día sobresale* poetiza el nacimiento de un día identificado en muchos momentos con el nacimiento del mundo. Ahí los peces, como símbolo de germinación y de vida primigenia²¹ llenan la sonoridad de los espacios:

En lo sonoro la luz se verifica:
las vocales se inundan, el llanto cae en pétalos,

²¹ En la imagen de los peces como vida bullente entra también la representación de lo movetizo y escurridizo. Esta condición fue expresamente poetizada por Neruda en *Crepusculario*:

Saudade... Oiga vecino, ¿sabe el significado
de esta palabra blanca que como un pez se evade?

un viento de sonidos como una ola retumba,
brilla, y peces de frío y elástico la habitan.

Los peces se hallan en conjunción simbólica con las rosas, las palomas, las campanas y las uvas (esplendor vital, amor, sensualidad), en el comienzo de Oda con un lamento:

Oh niña entre las rosas, oh presión de palomas,
oh presidio de peces y rosales,
tu alma es una botella llena de sal sedienta
y una campana llena de uvas es tu piel.

Los peces aparecen también en otros poetas modernos como símbolo de la vida en perpetua germinación, y es Vicente Aleixandre, Sin luz (en La destrucción o el amor) quien lo ha declarado explícitamente: los peces son "la creciente vida que ahora empieza". Las blancas espumas del mar pobladas de vida

Las blancas cabelleras, las juveniles dichas,
pugnan hirvientes, pobladas por los peces
—por la creciente vida que ahora empieza—,
por elevar su voz al aire joven...

CAMPANAS. — Lo rotundo, henchido, sonoro: plenitud, con hermosura. Del Caballo de los sueños dice:

He oído relinchar su rojo caballo
desnudo, sin herraduras, y radiante.
Atraveso con él sobre las iglesias,
galopo los cuarteles desiertos de soldados,
y un ejército impuro me persigue.
Sus ojos de eucalyptus roban sombra,
su cuerpo de campana galopa y golpea.

Los ojos del caballo de los sueños iluminan el mundo; el galope de su cuerpo golpea y suena como una campana. En Colección nocturna llama a las campanas, junto con los pájaros y los cometas, "esos frutos blandos del cielo". El símbolo "campanas"

tiene cierto parentesco especial con "abejas", por las sugerencias de ardor y frenesí, si bien la abeja parece valer más como vida ardiente y las campanas como manifestación ardiente de vida. Nos lo revela el poema XIII de sus *Veinte poemas*:

Oli, poder celebrarte con todas las palabras de alegría.
Cantar, arder, huir, como un campanario en las manos
[de un loco.

Obsérvese cómo se conjugan varios de estos elementos, formando imágenes como de fotografías superpuestas, en los dos versos finales de *Entrada a la Madera*:

y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas.

AMAPOLAS. — Símbolo oscuro. Unas veces son rojas heridas, otras el sueño y los sueños, como flor de adormidera, otras violenta pasión amorosa, otras bocas apasionadas.²² Es frecuente asociar este símbolo con la noche o con el crepúsculo, sugiriendo a la vez lo apasionado, el color rojo y el reinado del sueño (*Fantasma*):

y lo vespertino llega llorando
en forma de oscuras amapolas.

²² En *El hondero entusiasta* (*Amiga, no te mueras*) hay un ejemplo de esta significación apasionada de las amapolas, bueno porque sigue el estilo hecho tradición desde los modernistas rubenianos: Yo soy

el que trajo en los brazos jacintos amarillos.
Y rosas desgarradas. Y amapolas sangrientas.

En el poema XIX la amapola se junta con la mariposa, el tragal, el sol y el agua, como ejemplos de perfección simple y preciosa. La amada es

Mariposa morena dulce y definitiva
como el tragal y el sol, la amapola y el agua.

En Rubén, *Divagación*, una flor es "roja cual las heridas las bocas".

En *Serenata* le dice a la Noche que llega:

En tu frente descansa el color de las amapolas...

Y las amapolas, de pasión y sueño, tienen su sitio en las experiencias oníricas que describe en *Colección nocturna*:

Yo oigo el sueño de viejos compañeros y mujeres amadas,
sueños cuyos latidos me quebrantan:
su material de alfombra²³ piso en silencio,
su luz de amapola muerdo con delirio.

En *Un día sobresale*, la amapola figura entre otras imágenes amorosas, de pasión y dolor:

... cuando
la noche sale sola, como reciente viuda,
como paloma o amapola o beso...

Y en *Oda con un lamento*:

Sólo puedo quererte con besos y amapolas...

donde a la pasión se añade la sugerencia de sueño (P. N.): la amapola, flor de adormidera.

En una figuración del asalto nupcial (*Materia nupcial*); la amapola reúne tres sugerencias que otras veces aparecen aisladas: flor de masculinidad, boca de pasión²⁴, adormidera:

²³ El material de alfombra del sueño resulta ser inversión imaginativa de una comparación de Teócrito en *Las siracusanas*: "¡Oh esplendor de ébano y oro, oh águilas de blanco marfil que lleváis al hijo de Crono su joven escanciador, oh tapices de púrpura más blandos que el sueño!" La repite en *Los boyeros cantores*, Idilio V, vv. 50-51: "Si vienes, hallarás aquí vellones y lanas más blandos que el sueño." Y Virgilio la introduce en el latín, *Egloga VII*, v. 45: "¡Fuentes musgosas, y hierba más blanda que el sueño...!"

²⁴ Por ejemplo, en *El Desenterrado*, donde la boca del poeta-amante asesinado (el conde de Villamediana) es "una boca de espanto y amapolas muriendo". En esta imagen las amapolas sugieren como nota fundamental la sangre del asesinado, pero conllevan como armónicos la pasión amorosa y la masculinidad.

la inundaré de amapolas y relámpagos.

El color de pasión y la virtud somnifera (sueño y ensueño) se juntan otra vez en unos versos del *Estatuto del Vino*, donde a la acción violenta del vino sobre los bebedores llama bala, amapola eficaz y rayo rojo, acción que no llega a las desdichadas personas temerosas de las violencias de la naturaleza v arropadas en convenciones:

A ellas la bala del vino no llega,
su amapola eficaz, su rayo rojo,
mueren ahogados en tristes tejidos...

Los versos 2 y 3 son otra versión imaginativa del 1; el verso 2 es insistencia sobre *la bala del vino*, y el verso 3 íntegro explica a *no llega*.

Hay un pasaje (*Vuelve el Otoño*), donde entre otros símbolos se enumeran:

las amapolas negras que nadie puede contemplar sin morir.

Las amapolas negras son aquí "símbolos misteriosos del enigma de la vida" (P. N.).²⁵ En otra ocasión (*Barcarola*), las amapolas se presentan también sin su color natural; las olas del mar, en la noche, tendidas sobre el mar son "sombras recostadas"; moviéndose a la luz nocturna parece que se mecieran, que cabecearan como tableros de amapolas verdes (*verdes por el color de las olas*):

de lo sonoro el mar acusa
sus sombras recostadas, sus amapolas verdes.

Una sugerencia de mar dormido hay en las ama-

²⁵ Compárense los dos citados versos de *Fantasma*: "y lo vespertino llega llorando / en forma de oscuras amapolas"; el doble paralelismo *llorando-morir, oscuras-negras* denuncia la misma dirección del sentido simbólico en ambos pasajes, a base del homérico y universal "el sueño, hermano de la muerte".

polas, reforzada por la imagen de las sombras recostadas: a la luz-sonido de mi corazón (véase más adelante, sobre identificación de luz y sonido), al clamor de mi espantado corazón, el mar dormido acusa sus olas; sombras recostadas, verdes flores de sueño y de misterio. (Compárese: "y el agua que trae el mar, de sal y sueño", *Unidad*.) En Alberto Rojas Jiménez llama a su muerto amigo, en invocación exaltada, "Oh amapola marina", quizá con reminiscencias de las amapolas verdes de Barcarola.

LAS UVAS. — En su poesía juvenil, bajo la influencia del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty especialmente, Pablo Neruda elaboró una rica nomenclatura de significación sensual, a la que pertenecen las uvas. Las frutas, como símbolo de lo eróticamente apetitoso y apeteído, están en tantos poetas (y hasta en las metáforas del habla corriente), en tantas literaturas, que ya parecen un tema espontáneo, por más repetido que sea. Sin embargo, en nuestra literatura, su fortuna está determinada tradicionalmente por "la fruta temprana" del Marqués de Santillana y, desde Garcilaso, por su verso "dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno". En Pablo Neruda, las determinaciones tradicionales de temprana o prohibida han sido casi del todo abandonadas, y las frutas le sirven para sugerir conjuntamente los deleites del tacto, del gusto y de la vista, que es donde se muestra la influencia especial del poeta uruguayo.²⁶

²⁶ He aquí algunos ejemplos sacados de un solo librito de Sabat Ercasty, *Vidas (poemas)*:

... como la espiga, esbelta, como el racimo, curva...
 ... tu boca de naranja y tus pechos de uva...
 ... en la espléndida fruta dichosa de tu vida...

(*La joven de la fruta.*)

La encendida manzana de púrpura y de fuego,
 la uva fosforescente de licores y llamas,

Las uvas, particularmente, son símbolo de lo amorosamente gozado y del placer amoroso apetecido. De *Vetate poemas de amor*, poemas V y XIII:

para tus manos suaves como las uvas...
...para tus blancas manos, suaves como las uvas.
El tiempo de las uvas, el tiempo maduro y frutal.

las chispas de la espiga y el incendio del vino
resplandecen y danzan en la luz de tu cuerpo.

La madera fragante y la hierba aromática,
los duraznos oreados y la brasa del higo,
y la miel del enjambre silvestre, y la ebria rosa,
te calientan la sangre y te queman la vida.
...con la carne violenta de juventud y fruta...

(*La joven del fuego.*)

...y ríe con el júbilo frutal de estar creciendo.
...y arranca, humedeciéndose la mano con sus mieles,
el más dorado, ardiente, sensual de los racimos.

(*La joven de los campos.*)

...su sangre está fragante a naranja y manzana,
y la luz le ha dorado la carne de racimo.

(*La joven del sol.*)

...Todo su hablar es canto del astro y del abismo,
miel de abejas de fuego, vino de uvas llameantes,
jugo de mundos ebrios, todos de Dios henchidos,
zumo azul del espacio, de amor y luz maduro.
...Yo, que todo he querido, que mordí toda fruta...

(*La joven de la luz.*)

En la primera época de Neruda la influencia de este sensualismo trascendental es muy notoria. De *El hondero entustasta* entresaco un par de pasajes:

hela aquí, tu ternura...
...madurando en la misma caravana de frutas,
y saliendo de tu alma rota bajo mis dedos
como el licor del vino del centro de la uva.

(*Siento tu ternura.*)

Canción del macho y de la hembra
la fruta de los siglos
exprimiendo su jugo
en nuestras venas.

(*Canción del macho y de la hembra.*)

En *Residencia*, la uva es símbolo genérico del placer de la vida, si bien con tendencia a especializarse en el goce amoroso:

y mi boca de exilio muerde la carne y la uva...

(*Juntos nosotros.*)

Las uvas negras inmensas, repletas,
cuelgan de entre las ruinas como odres...

(*Colección nocturna.*)

Lo henchido de las uvas, su plenitud y presión vital, entra destacadamente en el valor poético del símbolo. La campana tiene también esta figuración de plenitud y rotundidad vital; y en un verso de *Oda con un lamento*, en estrofa donde se acumulan varios de estos símbolos de la vida hermosa (*rosas*), de la cálida vida perfecta en sí (*palomas*), de la vida bullente (*peces*) y florida (*rosales*) y de la vida anhelosa (*sal sedienta*), hay una simbiosis de ambas imágenes, en la que lo tenso y pleno de las uvas toma el primer plano imaginativo con la representación de la campana:

Oh niña entre las rosas, oh presión de palomas,
oh presidio de peces y rosales,
tu alma es una botella llena de sal sedienta
y una campana llena de uvas es tu piel.

Oh mujer, en ti hay (eres) presión de palomas (pujante y ardiente vida venusta); en ti se encierra la vida bullente, multitud de vidas bullendo en ti como peces; eres una rosa, una rosaleda; como la sal embebe la humedad ambiente, así de sedienta absorbes la vida, embebes mi vida; eres toda tú un sonoro y henchido recipiente de sensualidad (campana de uvas). Con valor análogo leemos a veces *ciruelas* ("yo te amo, y mi alegría muerde tu boca de ciruela", poema XIV), y a veces *frutas*²⁷:

²⁷ Las frutas, como símbolo del goce de la vida y del mundo, no llevan necesariamente a asociaciones eróticas.

Un clima, de oro maduraba apenas
las diurnas longitudes de su cuerpo
llenándolo de frutas extendidas,
y oculto fuego.

De *Ángela Adánica*. La dorada piel de sus largas formas es como fruta madurada *apenas* (¡la fruta temprana de la tradición poética española!) por un clima de oro (soleado); su largo cuerpo está lleno (es) de frutas extendidas y de oculto ardor.²⁸ Un caso especialmente difícil hay en *Sonata y destrucciones*, donde canta el triunfo del dolor sobre todo intento de alegría:

Ardió la uva húmeda, y su agua funeral
aún vacila, aún reside...

Esta imagen se aclara comparándola con unos versos de *Una canción desesperada*:

Mi deseo de ti fue el más terrible y corto,
el más revuelto y ebrio, el más tirante y ávido.
Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
aún los racimos aiden picoteados de pájaros.

Hay aquí reminiscencias de Sabat Ercasty, que

Véase, por ejemplo, de *Colección nocturna*:

y entonces caen en nuestra boca esos frutos blandos del
[cielo,
los pájaros, las campanas conventuales, los cometas.

²⁸ En el XIX de los *Veinte poemas de amor*, ya trató este tema, haciendo más concesiones que ahora a las exigencias formales:

Niña morena y ágil, el sol que hace las frutas,
el que enaja los trigos, el que tuerce las algas,
hizo tu cuerpo alegre, tus luminosos ojos
y tu boca que tiene la sonrisa del agua.

El pensamiento poético de esos versos está concebido todavía a la manera de Sabat Ercasty, de quien entresaco este verso:

y la luz te ha dorado la carne de racimo.

traigo a colación porque ayudan mucho a comprender la imagen de Neruda: "la uva fosforescente de licores y llamas" que resplandece y danza en la luz de tu cuerpo; "miel de abejas de fuego, vino de uvas llameantes". Ya se ve pues que las uvas fosforescentes y llameantes son símbolos sensuales del ardor vital, de especial sentido amoroso. El adjetivo *húmeda* introduce en el símbolo un elemento realista: *húmeda* señala una condición contraria al fuego, pero, además, la *humedad* (véase luego) es un símbolo frecuente de lo hostil a la vida. Ardió la uva húmeda significa he tenido²⁹ "alegría con dolor" (P. N.), me he entregado al frenesí de la "llama que arde con apetito de arder más" (como dice del amor San Juan de la Cruz), pero mi llama tiene en sí un elemento contrario, la humedad, que hace imposible todo placer completo.

LAS COSAS ELEMENTALES Y LAS CONVENIENCIAS DE LO SOCIAL. — Símbolos de lo elemental y puro son *las piedras, la tierra, la tana, el vino, el fuego, el trigo, el pan, el marfil, el cuero, las espadas*; y, en oposición, *los vestidos, los sastres, los notarios, los establecimientos* son símbolos y ejemplos del descarrío y falseamiento de la vida ciudadana.³⁰ *Walking around* nos da la clave:

* El chileno Neruda dice *ardió* lo que yo prosifico *he tenido*, porque en Chile, como en otras regiones de América y de España, se halla casi anulado el sentimiento idiomático de lo que vale la diferencia entre los dos pretéritos.

** Con satisfacción encuentro en el agudísimo *Juan de Mairena* de Antonio Machado (Madrid, 1936, pág. 173) esta profunda observación general que parece pensada especialmente para Pablo Neruda, según lo entendemos nosotros: "¿Amor a la naturaleza? . . . Más bien creo yo que el hombre moderno huye de sí mismo, hacia las plantas y las piedras, por odio a su propia animalidad, que la ciudad exalta y corrompe." Explícitamente lo declara Neruda: "Sucede que me canso de ser hombre . . ." (*Walking around*.)

¡Sucede que me canso de ser hombre.³¹ †

Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

Los establecimientos, jardines, mercaderías, anteojos y ascensores representan aquí enumerativamente aquel movimiento incesante y sin sentido poetizado en *Galope muerto*, aquel girar de "la polea loca en sí misma"; y cansado de movimiento tan sin sentido, el poeta quiere descansar en los valores simples, seguros y primordiales: en la lana y las piedras, *por ejemplo*. El mismo Neruda se encarga de decirnos en *Unidad* qué es lo que de valioso ve en las piedras: las piedras son algo quieto en sí mismo, y en su fina (valiosa) materia se acumula el tiempo; las piedras están hechas de la eterna materia primigenia (de la sal y del sueño —de la perpetua vida dormida— del mar).³² Cuando el poeta ahinca su mirada en la infinita variedad del mundo, y logra ver lo fijo en el cambiar, la sustancia de los accidentes, acude para expresarlo a la imagen de las piedras:

Hay algo denso, único, sentado en el fondo,
repetiendo su número, su señal idéntica.
Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo,
en su fina materia hay olor a edad
y el agua que trae el mar, de sal y sueño.

³¹ Neruda parece responder aquí al análogo lamento de Jean Cocteau, *Cap de Bonne Espérance*: "J'ai mal d'être homme..."

³² Coincidencias de poetas: Maurice Maeterlinck en *El pájaro azul*, hace preguntar a Tytyl en el momento de la transformación mágica de su cabaña: "¿Y por qué son tan claros los muros? ¿Son de azúcar o de piedras preciosas?" Y responde la Hada Beryluna: "Todas las piedras son preciosas; pero el hombre sólo ve algunas de ellas." Como se recordará, en *El pájaro azul* se personifican también, con fantasía de amable jugueteo, el alma del pan, del vino, del fuego, del agua, de la luz, etc.

Unidad continúa con el mismo pensamiento:

Me rodea una misma cosa, un mismo movimiento,
el peso del mineral, la luz de la piel,
se pegan al sonido de la palabra noche:
la tinta del trigo, del marfil, del llanto,
las cosas de cuero, de madera, de lana,
envejecidas, desteñidas, uniformes,
se unen en torno a mí como paredes.

El poeta se siente "central", "un extremo imperio de confusas unidades / se reúne rodeándome"; las más diversas cosas, unificadas, reducidas a su básico y común valor, le envuelven como un muro. Porque todo se reduce a un fondo unitario (*Me rodea una misma cosa*), todo se reduce al incansante movimiento de desintegración y caducidad. Las cosas que parezcan más opuestas, en eso se igualan: mirad el concreto y resistente peso del mineral, mirad la luz y brillo de la piel viviente; en su raíz son lo mismo que la ingrátida y oscura noche, en su raíz llevan la noche (formalmente: al pronunciarse la palabra "noche", el peso del mineral y la luz de la piel quedan evocados); mirad la ascendente vida del trigo³², la perdurable materia del

³² Para ejemplo del trigo, el grano de trigo, la flecha de trigo, la espiga, como símbolos del impulso vital, de fuerza que se desarrolla y expande de dentro a fuera, ver *Diurno doliente*, *Serenata*, *Enfermedades en mi casa*, *El Desenterrado*. Como sucede con *rosa*, *amapola*, *abeja*, *mariposa*, etc., en la poesía juvenil *espiga* es una de las representaciones de la graciosa vida de la amada:

Pero tú, clara niña, preguntas de humo, espiga.

Poema XI de los *Veinte poemas*. Como en gran parte de esta nomenclatura, el impulso viene de Sabat Ercasty. Por ejemplo:

...y la espiga madura cae borracha y deseosa
con su cuerpo de chispas doradas y abrazadas.

De *La joven del sol*, en el libro *Vidas*. También de Ercasty procede el símbolo de la flecha: "Toda la vida es flecha." (*La puerta de la luz*.)

marfil, la intensa vida del llanto; en su raíz son lo mismo que las envejecidas y desteñidas cosas de cuero, de madera, de lana ("pura materia elemental", P. N.). Todo es uno y lo mismo, viene a repetirnos el poeta, aunque sin el viejo sentido cristiano de resignado desengaño y esperanza. La enumeración de materias pretende abarcar simbólicamente todas las cosas, oponiendo dos series de términos contrarios (luego hemos de insistir sobre ese procedimiento); primero se opone al metal pesante y a la piel viva y luminosa, la noche; después la palabra *tinta* (la tinta del trigo...) tiene la función de acentuar la oposición con las cosas *desteñidas*: lo no desteñado igual que lo desteñado, lo que está en su cíclica, o perdurable, o momentánea vitalidad, igual que lo que persiste ajado: todo tiene un significado uniforme.

Como en *Unidad* declara el valor poético de las piedras, así también en *Entrada a la Madera* declara el de la madera, con sentido abiertamente positivo y aleccionante; y la llama "vivo ser de sustancia y silencio", "Dulce materia, oh rosa de alas secas"; y quisiera asirse a su vida, a su muerte, "a vuestros materiales sometidos, / a vuestras muertas palomas neutrales". El existir, pero sin el sufrimiento humano del ansia, del anhelo con angustia.

Las *piedras* aparecen otra vez juntamente con el *pan* y el *rocío* (*Maternidad*). El milagro de la fecundidad es como una súbita estación (una primavera que estalla), cuyo destello da nuevo sentido (hace variar)³⁴ a las rosas, devolviéndoles su íntegro valor primigenio:

y ya que su destello hace variar las rosas

³⁴ En otro lugar, por "cambiar el sentido de la vida", dice también "cambiar el color del agua y de los besos", (*Viernes el Otoño*.)

dándoles pan y piedras y rocío,
oh madre oscura, ven...

El rocío tiene aquí su normal valor de vivificador y de delicia, y está justificado objetivamente por rosas; pero el pan y las piedras que la súbita estación da a las rosas son símbolos arbitrarios de los valores elementales y primigenios. En Crepusculario (Esta iglesia no tiene) hay tres versos que exponen este sentido poético del pan. Una iglesia pobre

Tiene un sabor de pan. Oloroso pan prieto
que allá en la infancia blanca entregó su secreto
a toda alma fragante que lo quiso escuchar...

Con el pan suelen asociarse el vino y el fuego, como valores últimos. Por ejemplo, en Alberto Rojas Jiménez hay una estrofa en que se afirma la persistencia (quisiéramos decir la inmortalidad) del amigo muerto, por encima o más allá de la pérdida de lo elemental corpóreo (la sangre y los huesos) y de los esenciales medios de vida (el pan, el vino y el fuego):

Más allá de la sangre y de los huesos,
más allá del pan, más allá del vino,
más allá del fuego,
vienes volando.

Otro ejemplo del fuego como símbolo del ardor vital hay en Sonata y destrucciones, donde el poeta echa una ojeada panorámica a su vida. Tras mucho andar, con sus esperanzas, desengaños y ensueños,

amo lo tenaz que aún sobrevive en mis ojos,
oigo en mi corazón mis pasos de finete,
muerdo el fuego dormido y la sal arremada.

Lo tenaz que sobrevive en él está representado por la animosa marcha de su corazón; muerdo es como "amo con frenesí"; el fuego dormido es el rescoldo

y la ceniza, la vida apagada; y la sal arruinada es, más que la destrucción, lo destruido, pues, por más que esté arruinado, sobrevive como tal; unos versos más adelante lo vuelve a decir con imágenes menos enigmáticas: "adoro mi propio ser perdido, mi sustancia imperfecta". Por lo demás, el *fuego* suele tener el valor simbólico de pasión que se ve en todas partes, como en el ya comentado "oculto fuego" de *Ángela Adónica*.

En frente de estos símbolos de valores primarios, aparecen con frecuencia las ropas, los sastrés, las sastrerías (la ocultación de los valores desnudos y la simulación de otros), generalmente con otros símbolos de lo multitudinario y de lo gregal. Su sentido es el de fustigar o lamentar el renunciamiento o el naufragio de la personalidad original en el descanso de la ordenación social. Nos puede servir de guía un pasaje de *Ritual de mis piernas*:

Tienen existencia los trajes, color, forma, diseño,
y profundo lugar en nuestros mitos, demasiado lugar,
demasiados muebles y demasiadas habitaciones hay en el
[mundo,
y mi cuerpo vive entre y bajo tantas cosas abatido,
con un pensamiento fijo de esclavitud y de cadenas.

En *Caballo de los sueños*, el mismo poema en que declara anular sus disidencias, lo distanciador del prójimo ("yo rompo extremos queridos"), dice:

Vago de un punto a otro, absorbo ilusiones,
converso con los sastrés en sus nidos:
ellos, a menudo, con voz fatal y fría,
cantan y hacen huir los maleficios.

Y en *Walking around*:

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito...

Aún añade luego: "El olor de las peluquerías me

hace llorar a gritos." Y luego declara el valor representativo de sastrerías, cines y peluquerías al continuar: "sólo quiero no ver establecimientos...". Límites, cárceles que el hombre se construye alrededor. A Federico García Lorca le dice en la *Oda*: eres de un poder poético tan maravilloso, que, por ti, hasta las cosas más vulgares, antipáticas y siniestras (las sastrerías, con su aspecto siniestro, los "nidos de los sastres") se llenan de cosas inesperadas y de dramatismo (de cucharas y de sangre); gracias a tu fantasía poética, con su puro ejercicio de juego y con el dramático sentido de tu poesía:

por ti las sastrerías con sus negras membranas
se llenan de cucharas y de sangre.

En el *Estatuto del Vino* la desnuda eficacia del vino,¹ "sus abejas en gotas", sus "empapadas alas rojas", su "bala", "su amapola eficaz, su rayo rojo", se contraponen a "trapos derrumbados", reuniones de ropas desdichadas (personas), "tristes tejidos", "sastres caídos".

También los notarios aparecen varias veces como cifra del radical descarrío de la vida, del total malogro y equivocación del hombre, pues centran la existencia en la rigurosa reglamentación y fiscalización de la vida. Pablo Neruda los toma como negación de la poesía. Ya hemos explicado en este sentido el verso de *Sólo la muerte* "y niñas pensativas casadas con notarios". En *Alberto Rojas Jiménez*, se rebela contra la muerte de su amigo, negando exaltadamente que éste bajo tierra, en la estrecha albañilería de la tumba y rodeado de muertos de esta clase, de tétricos notarios:

No estás allí, rodeado de cemento,
y negros corazones de notarios...

El poeta (*Walking around*, el poema de "sucede que me canso de ser hombre") quisiera oponer a la

apretada organización de los hombres (establecimientos y reglas) un puro valor poético; quisiera llegar con lo poético hasta el feo prosaísmo de los hombres y desconcertarlos un instante con algo precioso, pero incomprensible para ellos; el puro valor poético se cifra en un lirio, y el prosaísmo incomprensivo en un notario:

 Sin embargo sería delicioso
 asustar a un notario con un lirio cortado...

LAS ESPADAS — En cierto modo se relacionan con las rosas, palomas, mariposas, abejas, piedras y demás símbolos de lo elemental, pues las espadas son en esta poesía expresión simbólica del esencial impulso aventurero, hermoso, brillante, de tono heroico. *Despediente* es la rebelde queja de un poeta aprisionado en el engranaje de la organización oficinesca; y así en él se canta el olvido (la defunción) en que el hombre vive de lo esencial, el olvido de la tierra, del fuego, de la aventura que exige la lucha (*espadas*), del goce de la vida (*uvas*) del impulso sexual, juntamente con la des-preocupada deriva de los sueños alcohólicos:

 Lloremos la defunción de la tierra y el fuego,
 las espadas, las uvas,
 los sexos con sus duros dominios de raíces,
 las naves del alcohol navegando entre naves...

Y en el *Tango del viudo*, por recobrar a la amante abandonada, querría entregar sus ensueños (coro de sombras) y su inútil afán aventurero y combativo:

 Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por
 recobrararte...
 Cuántas veces entregaría este coro de sombras que poseo,
 y el mudo de espadas inútiles que se oye en mi alma...

También aquí viene en nuestra ayuda un pasaje de Sabat Ercasty. Neruda expresa como anhelo lo

que Sabat como goce cumplido (*La joven de la luz, en Vidas*):

*He roto las espadas! He olvidado las guerras!
No tengo más camino ni más sed que este río.
Tu frente es la alegría, es la llama sagrada,
es el templo viviente, la pura luz, la gracia.*

Recuérdese cómo también Neruda expresaba como anhelo con "todo rosal" lo que Sabat Ercasty como goce cumplido con "toda fruta".

En *Entrada a la Madera* el poeta admira y envidia la conformista quietud de la madera, sus impulsos vegetativos aquietados y lignificados, y los llama "tus pálidas espadas muertas". También sugiere con esta imagen noble su propio ahinco en *Sabor*:

un ángel invariable vive en mi espada.

Las espadas son además frecuente término de comparación, con este mismo valor sugeridor de la exaltación heroica y aventurera y de su incontenible paso (*Galope muerto*):

...para mí que entro cantando
como con una espada entre indefensos.

O sugiere la fuerte seguridad del guerrero apoyado en su luminosa arma en descanso: el poeta enamorado descansaba sobre el rayo de luz de la amada como un guerrero sobre su espada (*Fantasma*):

en tu rayo de luz se dormía
afirmado como en una espada.

Recuerdo del ceremonial heroico hay en una comparación de *Materia nupcial*:

La pondré como una espada o un espejo...

Como el guerrero pone frente a sí la espada o como se pone un espejo de mano en frente de uno, así

te pondré vo frente a mí; porque tú eres "tan brillante y tan limpia" (P. N.) y luminosa como un espejo o como una espada. En *Monzón de Mayo* el tema es un día que aguardó su turno de existencia lleno de bríos y esperanzas, pero que, al advenir, se encuentra con los signos tempestuosos de un monzón:

Aci, plateado, frío, se ha cobijado un día.
frágil como la espada de cristal de un gigante...

Curiosa coincidencia parcial, en este poeta antitradicionalista, con dos de los más grandes monumentos de la literatura heroica universal, la *Eneida* y la *Chanson de Roland*. Con el poema francés (versos 1363-1364), la coincidencia es más literal, pero en cuanto al sentido sólo hay semejanza en el designio de lujosa ornamentación:

U est vostre espee, ki Hauteclere ad num?
D'or est li helz e de cristal li punz.

(¿Dónde está vuestra espada, que Hauteclere —Hauteclaire— tiene por nombre? De oro es su guarda y de cristal el puno.)

Pero con la *Eneida* (XII, 739-741) la coincidencia es mucho más profunda: Turno, el héroe gigantesco, está peleando el combate decisivo con Eneas; pero en seguida se le rompe la sólo humana espada, y, viendo en su desarmada mano una empuñadura desconocida, no tiene otro recurso que apelar a la fuga; es que, al lanzarse a la pelea, Turno inadvertidamente echó mano a la espada de su amigo Metisco, en vez de la espada paterna, hechura de dioses, y ella le bastó mucho tiempo, mientras huían los tucros desbandados; mas cuando tuvo que cruzarse con las armas de Eneas, forjadas por Vulcano, *aquella espada*, obra de un mortal, *saltó al golpe, frágil como el hielo*:

Postquam arma dei ad Vulcania ventum est.
mortalis mucro, glacies eou futilis, ictu
dissiluit.

LA SAL. — Las sales tienen doble significación: en una, la más insistente, la sal es la sustancia de las cosas, su esencia³⁰; en otra, son las sales... o la salmuera, o los ácidos, que descomponen y corroen los cuerpos. Las dos ideas se juntan en la sal que se triza: la esencia de la vida y su fácil, segura destrucción.

En dos poemas, *sal* y *sustancia* se equivalen explícitamente: "sustancia estrellada" repite a "la sal que se triza" (*Diurno doliente*), y "sustancia imperfecta" a "la sal arruinada" (*Sonata y destrucciones*). Y en uno de los *Cantares* leemos "la sal de mi ser", mi sustancia y esencia. En *Monzón de Mayo* un día invadido por el monzón, plateado y frío, frágil como la espada de cristal de un gigante, se ha cobijado entre tantas fuerzas que amparan su temeroso suspiro, su lágrima al caer... y, rodeado de poderes que cruzan y crujen, el día frío y plateado es como un hombre, desnudo que en medio de una batalla levanta un ramo de paz, "su gota de sal trémula entre lo invadido". Su trémula sustancia; quizá hay aquí, además, un conato de pensamiento no desarrollado, donde "su gota de sal trémula" parece como si quisiera reelaborar la imagen de "su lágrima al caer".

He aquí una coincidencia con el poeta francés surrealista Saint-John-Perse, de quien dice Marcel Raymond (*De Baudelaire au surréalisme*, París, 1934, pág. 374): "La sal es restituida al universo, la sal, gracias a la cual todas las cosas poseen su esencia." Pero tanto como esa coincidencia, que

³⁰ Un simbolismo análogo de 'esencia', 'raíz', tiene en esta poesía origen: "mis perturbados orígenes" (*Sistema sombrío*) es mi perturbada naturaleza; "los orígenes del desamparo" (*Significa sombras*), su raíz, etc.

quizá sea uno de los trazos con que Pablo Neruda se une efectivamente con los surrealistas franceses, importa aquí la subterránea relación que la sal, "substancia esencial", tiene en el pensamiento poético de Neruda con otros símbolos de vida primigenia: la sal del mar, el mar y los peces. El *Cantar* arriba aludido dice así:

Para quién y a quién en la sombra
mi gradual guitarra resuena,
naciendo en la sal de mi ser
como el pez en la sal del mar?

La sal y las sales, además, son elementos imaginativos en lo que es intuición poética nuclear de Pablo Neruda: la perpetua desintegración de todo ser. La quiebra constante del latido, el río que durando se destruye, la sal que se quiebra. La sal, la substancia esencial misma, es la destruida. La angustiosa visión de la vida destruyéndose se representa como "pavorosas bocas de sales quebradizas" (*Un día sobresale*). La vida caliente de nuestra sangre es vida que permanentemente se está gastando, como sales que se secan y se volatilizan en el aire, como el atropellado correr de los ríos (*Trabajo frío*):

Secas sales y sangre aéreas,
atropellado correr ríos,
temblando el testigo constata.

La espuma del mar solitario está hecha de muertes y de agonías, de sustancias desintegradas y de la congoja del peligro (*El Sur del Océano*):

De consumida sal y garganta en peligro
están hechas las rosas del océano solo...

Y más adelante, en el mismo poema, la citada pareja de imágenes "agua muerta y palomas" se corresponde con esta de "consumida sal y garganta en peligro". En el rapto sexual, se huye por uñas y suspiros hacia nunca, hacia nada, agarrándose a recuerdos y razones; y en la huida uno queda como

disuelto y desintegrado, la sustancia (sal) misma queda como desamparada (*Materia nupcial*):

agarrándose a recuerdos y razones
como una sola mano, como un dedo partido
agitando una uña de sal desamparada.

Pero no solamente puede estar trizada, arruinada, destituida, desamparada, derramada o consumida la sal de cada ser, sino que las sales son también por otro lado imagen de la corrosión, destructoras de cuerpos y de fuerzas. "A mordiscos de sal y espuma / borra el mar mis últimos pasos", ya había dicho en *Crepusculario*. Y la mordedura de la sal hace ver las gotas que saltan de las rompientes olas como dientes de sal: "y sus dientes de sal volando en gotas" (*El fantasma del buque de carga*). El vuelo de las gotas saladas y mordedoras.

El sueño llega al hombre como una invasión, como un ejército entreabierto, como una multitud de sal: este ejército multitudinario de sal, "su salitre seguro planta en los párpados" (*Colección nocturna*). Al insistir con salitre sobre sal, el poeta asegura esta nueva significación de la imagen. También en *Enfermedades en mi casa*, combinando otra vez la espuma y la sal:

El mar se ha puesto a golpear por años una pata de pájaro,
y la sal golpea y la espuma devora..

Los golpes devoradores de la sal figuran otra vez en el *Estatuto del Vino*, donde se canta con exaltación báquica lo que tantas otras veces con angustia:

Me gusta el canto ronco de los hombres del vino,
...me gusta el canto ciego de los hombres,
y ese sonido de sal que golpea
las paredes del alba moribunda.

En vez de la sal puede tener este sentido la salmuera (por ejemplo, las "terribles espadas de salmuera" del *Estatuto del Vino*) o los ácidos.

PELOS Y MEDIAS. — Unas cuantas veces aparecen estas palabras en *Residencia en la Tierra* como cifra de ciertos pensamientos embrionarios. Ya aparezcan ambos términos, ya uno de ellos solamente, aluden al crudo y a veces trágico instinto sexual; véase en el poema que se titula *Agua sexual* un ejemplo que explica a los demás:

veo sangre, puñales y medias de mujer.
y pelos de hombre,
veo camas...

Hay también "pelos empapados junto con 'presiones de crimen' en *Materia nupcial*, y "lentas medias de ramera" y "cigarros y torcidos pelos" en el *Estatuto del Vino*.

NÚMERO, NÚMEROS. — En *Unidad*, el poema dedicado a la ley invariable que desde dentro de cada cosa rige las más diversas apariencias, nos revela el poeta hacia qué realidad va su pensamiento cuando emplea la palabra *número*: "Hay algo denso, unido, sentado en el fondo, / repitiendo su número, su señal idéntica."

Decir o repetir su número es repetir o decir su señal idéntica; *número* está aquí por su valor matemático, por el rigor y exactitud en su contenido y en sus límites. Repetir su *número* es no apartarse un ápice de la exactitud, *repetir* su señal idéntica es contener y dejar ver una fuerza idéntica a sí misma, vivirla y sufrirla. El pensamiento, razonablemente expresado, es: todas las cosas están constantemente deformándose y perdiendo su identidad; y lo upitario que hay en el fondo de todo, lo exactamente igual a sí mismo (*número*), lo idéntico, es justamente la labor constantemente aniquiladora del tiempo. La misma significación de identidad.

pero aplicada, no al destino común de todas las cosas, sino a la identidad de cada cosa consigo misma, tienen los números en los versos iniciales de *Un día sobresale*:

De lo sonoro salen números,
números moribundos y cifras con estiércol...

Es la descripción de un amanecer concreto que se identifica en la visión poética con el amanecer del mundo en el día primero. Un recuerdo del bíblico "en el principio era el Verbo" parece removerse en las primeras palabras: De lo sonoro (que es aquí "ló sonoro cósmico, el trueno, el sonido primigenio". P. N.) salen las cosas constituidas, cada una igual a sí misma (números)³⁶; pero ya con su condena en el instante de nacer, ya deformándose, alterándose, muriendo desde el primer momento (números moribundos); son identidades confusas (las "confusas unidades" del penúltimo verso de *Unidad*), vagas, desdibujadas, sucias y con disonantes adherencias (cifras con estiércol). Lo sonoro se identifica con frecuencia en esta poesía con la luz, como veremos en detalle luego; así, pues, viendo la luz creciente del alba como sonoridad creciente (inversión bien conocida en la música), la luz-sonido es lo que en el primer amanecer dio a cada cosa su existencia y en éste se la devuelve: al invadirlas la luz-sonante, se nos revelan; cada una es cada una, si bien en su radical caducidad y con sus impurezas (números moribundos, cifras con estiércol). Otro ejemplo hay en que el número se refiere a los límites cuantitativos de alguien o de algo. Así en *Alianza (Sonata)*:

³⁶ Tradición bíblico-pitagórica: "Dios dispuso todas las cosas según medida, número y peso" (*Sabiduría*, XI, 21). Para Pitágoras, los números son los principios de las cosas; Dios, la unidad absoluta, es el origen supremo de todos los números.

Equidad, cuya significación en el idioma se refiere al mundo moral, aquí tiene significación física. Uno de tantos procedimientos como de fotografías movidas.

Los números, además, pueden expresar lo numeroso, la multitud, valor que ya hemos comprobado en *abejas* y *hormigas*. Así es que encontramos números como una insistencia sobre lo que se dice con *abejas* (*Galope muerto*):

Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,
entonces, como aleteo inmenso, enciua,
como abejas muertas o números...

Por último, el número puede ser el número de las lápidas funerarias. Su experiencia de las cremaciones fluviales del Oriente ha dejado diferentes huellas en la poesía de Pablo Neruda, ya representándolas directamente (*Entierro en el Este*), ya con elementos imaginativos que proceden de esas experiencias. Por ejemplo (*Oda a Federico García Lorca*):

... los cementerios
que como cien ríos pasan
con agua y tumbas,
de noche, entre campanas ahogadas;
ríos espesos como dormitorios
de soldados enfermos, que de súbito crecen
hacia la muerte en ríos con números de mármol
y coronas podridas, y aceites funerales...

Los "números de mármol" pueden también ser simplemente "un número", como en el verso final de *Oda con un lamento*: "y una paloma muerta, con un número".

GUITARRA, GUITARRERO. — Lírico por poético; y lírica, si no lira, por poesía, todo el mundo decimos. Ciertamente no es lo mismo la guitarra y el guitarrero de *Residencia en la Tierra*, pero el pensamiento tiene la misma orientación. *Guitarra* es la

condición lírica, no el ejercicio lírico, el ser, el vivir a lo poeta, no necesariamente el hacer poemas; y guitarrero el que vive con tal condición. Ejemplos:

En mi interior de guitarra hay un aire viejo,
seco y sonoro....

(Sabor.)

Para quién y a quién en la sombra
mi gradual guitarra resuena
naciendo en la sal de mi ser
como el pez en la sal del mar?

(Cantares.)

¡Oh movimiento...
...oh herida en donde caen
hasta morir las guitarras azules!

(La calle destruida.)

Oh amapola marina, oh dardo mío.
oh guitarrero vestido de abejas,
no es verdad tanta sombra en tus cabellos;
vienes volando.

(Alberto Rojas Jiménez viene volando.)

NOMBRE, PALABRA. — Por la cosa misma.³⁷ El nombre es cifra de su objeto significado, es la consciente experiencia de cada cosa, representa a cada cosa tal cual es vivida por nosotros:

Acecho, pues, lo inanimado y lo doliente,
y el testimonio extraño que sostengo
con eficiencia cruel y escrito en cenizas
es la forma de olvido que prefiero,
el nombre que doy a la tierra, el valor de mis sueños,
la cantidad interminable que divido
con mis ojos de invierno, durante cada día de este mundo.

Este poema, *Sonata y destrucciones*, es una tercera autoexégesis de su poesía (las otras dos, ya

³⁷ Lo clásico es *nombre por fama*, pero la fama justificada equivale a ser: "déjame y nombre de piadoso cobra". (QUEVEDO.)

citadas, son Arte Poética y No hay olvido. Sonata). Y el poeta se nos representa al acecho de lo inanimado y de lo doliente, y dice que la forma de olvido que prefiere (su modo de fuga, su agarradero) es su extraña visión poética, este testimonio extraño que el poeta sostiene con eficiencia cruel (su visión de destrucción). Su extraña experiencia poética es "el nombre que da a la tierra" (lo que el mundo es a sus ojos), "el valor de sus sueños" (la indole de sus visiones poéticas), "la cantidad interminable" (el infinito) que sus ojos invernales (¿no se dice también *niña primavera, belleza otoñal?*) van inútilmente contando y descontando durante cada día de éste mundo.

Análogo sentido tienen "los nombres del mundo" (las cosas) en Ritual de mis piernas.

Al abandonar a su amante (Tango del viudo), el poeta ha dejado enterrado en el muerto el cuchillo, escondido en momentos de temor; ahora, repentinamente, se siente invadido de su añoranza y quisiera otra vez oler su acero de cocina. Y el poeta, insuflando en el cuchillo una rudimentaria vida de oscura y simple conciencia, hecha de la habituación a la mano de la amante abandonada, dice del utensilio:

acostumbrado al peso de tu mano y al brillo de tu pie:
bajo la humedad de la tierra, entre las sordas raíces,
de los lenguajes humanos el pobre sólo sabría tu nombre,
y la espesa tierra no comprende tu nombre:
hecho de impenetrables sustancias divinas.

El nombre es, pues, la sustancia de lo nombrado. El nombre puede ser también, no la cosa misma, o su esencia, sino la representación emocional de la cosa ausente; su espera o su recuerdo, como en el mismo Tango del viudo, donde nombre y palabra expresan una perspectiva de futuro:

Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por verte.

y qué amenazadores me parecen los nombres de los meses, y la palabra invierno qué sonido de tambor lúgubre tiene!

En *Madrigal escrito en invierno*, y en *Lamento lento*, poemas gemelos de nostalgia, "tu nombre" es "tu recuerdo".

El recuerdo que se esfuma en el tiempo (que parece esfumarse, pero que queda con oculta vida, y de pronto hay "un viento que agita los rosales") es también el tema de los versos iniciales de *Josie Bliss*:

Color azul de exterminadas fotografías,
color azul con pétalos y paseos al mar,
nombre definitivo que cae en las semanas
con un golpe de acero que las mata.

En el insistente azul de este poema debe haber una nota realista; quizá el vestido o los ojos, o la impresión del cielo. El azul lo llena todo: "Sinfonía en azul" habría titulado Rubén una poesía así; o bien "En el recuerdo azul". Azules han quedado estas fotografías desvanecidas (de un desvanecer sufrido, no de un desvanecerse; borradas por el tiempo, esto es, desposeídas de su vida, *exterminadas*); azul es el tono de mi recuerdo, con aquellas flores y aquellos paseos al mar; y tu nombre, tu recuerdo que cae definitivamente sobre el tiempo transcurrido (las semanas) con una estocada o puñalada (golpe de acero, compárese "objeto de abeja" = miel) y lo anula (lo mata). Tu recuerdo anula al tiempo.

LA HUMEDAD, LA LLUVIA. — Puede Neruda llamar a unos ojos "estrellas húmedas" (*Juntos nosotros*). Por lo demás, son muy insistentes en esta poesía las referencias a la humedad como un ambiente depresivo, triste, hostil. Al comentar este punto con Pablo Neruda, me hizo la confidencia de que para comprender ciertos extremos de su poesía no hay más remedio que acordarse de que él es de una

concreta región chilena: en Temuco la lluvia lo envuelve a uno días y días implacablemente. También le pregunté por la significación de "el grito de la lluvia" (*Madrigal escrito en invierno*), y me dijo: "lo hostil, lo lejano (= "los rieles", dice el verso), lo extraño a uno, lo que queda fuera de uno". De la significación de la lluvia habla Neruda explícitamente en los versos finales de *Débil del alba*:

Estoy solo entre materias desvenecijadas,
la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
rechazada al caer, y sin forma obstinada.

Para expresar la desolación de un joven (él mismo), dice (*Serenata*): "y la humedad es grande a su alrededor". A la flor de la soledad, le llama también "húmeda, extensa, / como la tierra en un largo invierno" (*Fantasma*). Un amanecer lluvioso ("el día de los desventurados") "es un naufragio en el vacío, con un alrededor de flauto" (*Débil del alba*). Y de otro día invadido por el monzón, dice (*Monzón de Mayo*): "Ay, y es el destino de un día que fue esperado, / . . . / morir, sedentario y húmedo, sin su propio cielo."

Un siniestro ambiente onírico se describe en *Colección nocturna* así:

En esa humedad de nacimiento, con esa proporción tenebrosa
cerrada como una bodega, el aire es criminal. . .

Ya hemos visto cómo las uvas son símbolo del placer sensual; pero "la uva húmeda" ("ardió la uva húmeda", *Sonata y destrucciones*) es "alegría con dolor" (P. N.). En *Barcarola*, si soplaran en el corazón del poeta, "sonaría con un ruido oscuro, con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo". Agua y fuego, los contrarios, como en "ardió la uva húmeda". "Llamas húmedas" son "la sangre

llameante del corazón"; "las olas hechas llamas", como símbolo de exasperación de la angustia. El decir "llamas húmedas" en el sentido de "llamas líquidas" o de "aguas llameantes" remonta a Quevedo, en el soneto galante Astrología del cielo de Lisi. Los ojos de Lisi son la estrella Sirio duplicada, y su mirada ardiente hace arder las aguas:

Siempre con duplicado Sirio cueces
las entrañas, haciendo hervir los mares
y cada llamas líquidas los peces.

Análoga expresión en Enfermedades en mi casa, "llamas de humedad"; pero la *humedad* tiene allí significación realista y no simbólica: sudor febril. La niña enferma es:

una cosa quemada con llamas de humedad
una cosa entre trapos tristes como la lluvia...

donde de nuevo aparece la lluvia como término de referencia para lo triste.

El poeta ve míticamente la muerte como un sonido sin agente sonador ("un sonido puro"), como un ladrido que no emitiera ningún perro ("un ladrido sin perro"), "saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas, / creciendo en la *humedad* como el llanto o la lluvia" (Sólo la muerte): aquí se reúnen la *humedad*, el llanto y la lluvia como tres símbolos de pariente significación.

Cuando en el mismo poema dice Neruda que el canto de la muerte tiene color de violetas *húmedas*, este adjetivo quiere sugerir un lúgubre clima emocional de enterramiento, y en este sentido insiste el verso siguiente, explicando la significación de *húmedas*: "de violetas acostumbradas a la tierra".³⁸

³⁸ La visión funeral se repite en *Walking around*:

No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas...
... hacia abajo, en las tripas *mojadas de la tierra*...

Lo que hace de la violeta una flor funeral (el color propio de la flor entre el verde de las hojas) es su terrosa humedad ("su aguda humedad"), y su color invernal grave, que expresa, no humildad, según el simbolismo tradicional, ni placidez, ni dulzura, sino exasperación:

pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas,
de violetas acostumbradas a la tierra,
porque la cara de la muerte es verde,
y la mirada de la muerte es verde,
con la aguda humedad de una hoja de violeta
y su grave color de invierno exasperado.²⁰

Cuando el poeta quiere explicar (*La calle destruida*) qué es ese "sabor mortal" a que saben todas las cosas gastadas por el uso y el tiempo, dice: a retroceso (desintegración) y humedad (pérdida de consistencia, descomposición) y herida (dolor):

todo se cubre de un sabor mortal
a retroceso y humedad y herida.

1. OBJETIVACIÓN DE LO SUBJETIVO Y SUBJETIVACIÓN DE LO OBJETIVO

El poeta pone en las cosas estados anímicos personales: por ejemplo, "la mañana herida", del *Estatuto del Vino*, el "doloroso cine", de *El fantasma del buque de carga*, en donde atribuye al cine el estado sentimental de sus ocupantes, el cual no es, a su vez, más que la proyección de los sentimientos del poeta. O al revés, cualidades y determinaciones de las cosas experimentadas las pone en el alma experimentadora:

Después de mucho, después de *vagas leguas*,
confuso de dominios, *incierto* de territorios.

²⁰ Capdevila ha escrito en *Melpómene*:
un tinte de violetas invierno en tus ojeas.

acompañado de pobres esperanzas,
y compañías infieles, y desconfiados sueños,
amo lo tenaz que aún sobrevive en mis ojos...

De *Sonata y destrucciones*, poema de recuento y de alto en la vida. Después de mucho andar (vivir), después de mis vagabundajes, de mi vago recorrer leguas y leguas; después de *confusos* dominios (que, por eso, me han dejado *confuso*), de inciertos territorios (que, por eso me han dejado *incierto*); con mis pobres esperanzas (mi esperar, como si fuera un objeto independiente de mí, como si las esperanzas tuvieran existencia objetiva), con mis infieles compañías (lo caducado de mí mismo, lo que se pierde de uno mismo) y con mis sueños de desconfianza (*los sueños*, procesos de mi alma, me acompañan como con existencia objetiva; *la desconfianza*, que es mía, atribuida a los sueños objetivados), amo mi propia tenacidad (objetivada: lo tenaz que sobrevive en mi mirada). Este procedimiento, insistente hasta la manera, es el que más contribuyé a dar a las imágenes de *Residencia* ese aspecto mareante de las fotografías movidas; y, como en las películas hechas con los procedimientos de la estereoscopia, hay que calarse unos lentes especiales, verde el uno y rojo el otro, para que vuelvan a sus líneas las figuras que se desbordan de sus propias formas. Hay que aceptar estas reglas particulares de la subjetivación y de la objetivación en cruce. Véase este otro ejemplo de *Enfermedades en mi casa*: acongojado el poeta por la enfermedad de una niña (de su propia hija), busca en los recuerdos un momento de respiro:

Ayudadme hojas que mi corazón ha adorado en silencio,
ásperas travesías, inviernos del sur, cabelleras
de mujeres mojadas en mi sudor terrestre,
luna del sur del cielo deshojado,
venid a mí con un día sin dolor,
con un minuto en que pueda reconocer mis venas.

Otra vez atribuye existencia objetiva a sus pasadas experiencias: ayudadme, recuerdos, pasadas experiencias; ayúdame, naturaleza, amada en silencio; ayudadme recuerdos duros de viajes, de mi vida en los fríos inviernos del sur, de amadas transitorias; cielo y luna de mi tierra chilena (cielo deshojado, otra transposición: la desolación del poeta atribuida al cielo, con adjetivo propio de las flores y plantas, deshojado como un árbol, invernal), venid a mí, quitadme un día este dolor (venid con un día *sin dolor*), quitádmelo en un minuto, que yo pueda sentir mi propia vida (reconocer mis venas). Y continúa:

Estoy cansado de una gota,
estoy herido en solamente un pétalo,
y por un agujero de alfiler sube un río de sangre sin consuelo,
y me ahogo en las aguas del rocío que se pudre en la [sombra.
y por una sonrisa que no crece, por una boca dulce,
por unos dedos que el rosal quisiera
escribo este poema que sólo es un lamento,
solamente un lamento.

Importa prevenir que los trastrueques de objetivación y subjetivación no son simples cambios, como si unos ajedrecistas convinieran en dar al alfil el valor de la torre y al revés. El pensamiento mismo del poeta es el que tiene caracteres racionalmente ambiguos, pero elevados a unidad poética gracias a la acción de la fantasía emocionada. La niña enferma no es más que un "grano de trigo en el silencio", una gota, un pétalo. Y el poeta está herido, él mismo, en la niña. Una herida de alfiler en un pétalo; y por ese agujero de alfiler le sube, a él, un río de sangre sin consuelo (se va a torrentes la vida de la niña); *sin consuelo* para él, ante el drama de la niña, pero dice "sube un río sin consuelo" envolviendo al río imaginario en la atmósfera de desconsuelo; y en ese río que sube, el poeta se

ahoga, río que ahora es (con nueva metáfora que surge directamente de su pozo de sentimiento) un río de aguas formadas por el rocío que se pudre en la sombra, por la infantil vida que la enfermedad inficiona; y por una sonrisa que no se llega a formar, por la dulce boca de la enferma, por estos dedos más lindos que las rosas, escribe este poema que sólo es un lamento, solamente un lamento.

Otro ejemplo al comienzo de *Enfermedades en mi casa*:

Quando el deseo de alegría con sus dientes de rosa
escarba los azufres caídos durante muchos meses
y su red natural, sus cabellos sonando
a mis habitaciones extinguidas con ronco paso llegan...

Cierto que la objetivación de lo subjetivo no es cosa exclusiva de poetas, y que todo el mundo dice, por ejemplo, "me entró una alegría...", como si la alegría no fuera un proceso psíquico interno, sino algo existente por sí que puede entrar en uno. Así, pues, las objetivaciones de lo subjetivo que en un poeta necesitan especial atención son las que no se pueden inscribir en las fórmulas corrientes de la lengua, y también las objetivaciones puntualizadas que en la lengua corriente están desvanecidas. Así, en "cuando me asalta la duda", o "me entra la alegría", el pensamiento que realmente cumplimos es el de una objetivación apenas insinuada, sin corporización de la alegría o de la duda fuera de nosotros; el poeta, en cambio, imagina el deseo de alegría como un animal husmeador, escarbando con sus dientes de rosa (no con sus zarpas) en las amarguras y congojas del poeta largamente acumuladas; y aunque las amarguras y congojas no son otra cosa que momentos de su alma, historia de su corazón, el poeta las ve como azufres amontonados durante meses y meses. Una nueva dificultad de comprensión viene luego a añadirse por

tomarse la parte por el todo (la sinécdoque de las retóricas): lo que llega son los sonoros cabellos del deseo de alegría, extendidos como una red de pescador para la redada de felicidad. Un nuevo acto de despersonalización u objetivación de lo subjetivo hay al decir que esa red natural, esos cabellos sonoros llegan, no a él, sino a sus habitaciones ⁴⁰; por último, en este acto de objetivación se implica otro de subjetivación al calificar de *extinguidas* a sus habitaciones. También en *Diurno doliente* se poetiza el instante de la alegría, y aunque con imágenes muy diferentes, con análogo procedimiento de objetivación de lo subjetivo:

Porque la ventana que el mediodía vacío atraviesa
tiene un día cualquiera mayor aire en sus alas,
el frenesi hincha el traje y el sueño al sombrero,
una abeja extremada arde sin tregua.

O sea, porque la luz y el aire son un día más bellos, se pone uno eufórico; o dicho más hondamente: porque uno se siente un día biológicamente eufórico, ya quiere ser feliz. El poeta tiene que trastocar lo objetivo en concreciones extremas: es la ventana, donde el aire infinito y libre se toca con los emparejados refugios del hombre, la que se siente eufórica y con vitalidad crecida, esta ventana-pájaro, este hueco de aire y luz que quisiera echar a volar por el espacio; y la luz cenital que la atraviesa se convierte en el mediodía mismo atravesándola. Y cuando eso sucede, uno hincha feliz el pecho y se le llena la cabeza de quimeras y sueños; pero el poeta des-

⁴⁰ *Habitaciones* por 'su propio ser' es imagen repetida: "habitaciones funerales" en *Apogeo del Apio*; "caed en mi alcoba en que la noche cae" (*Entrada a la Madera*); "la patria en que sobrevivo" (*Diurno doliente*); "en mis abandonados dormitorios donde habita la luna" (*Sonata y destrucciones*), imagen que expresa la propia melancolía del poeta; en el mismo poema, "el domicilio traidor" significa 'yo, con mi ámbito vital'.

personaliza: el frenesí (objetivado) hincha el traje (no mi pecho), y el sueño (los sueños) el sombrero (no la cabeza). Por último: la extremada tensión y plenitud vital que uno siente se traspone en una abeja. Un ejemplo análogo hay en *Fantasma*, cuya primera estrofa se puede prosificar así: "¡Cómo surges en mi evocación, oh pálida estudiante, en cuya voz recordada aún busco consuelo tras tan largo tiempo." Pero los versos no representan al poeta mismo buscando su consuelo en el recuerdo de una voz, sino que es el tiempo mismo transcurrido, representado concretamente como meses muertos, inmóviles, "dilatados y fijos", los que piden (y no sólo buscan con personificación agudizada) consuelo a la voz (no al recuerdo de la voz):

Cómo surges de antaño, llegando,
encandilada, pálida estudiante,
a cuya voz aún piden consuelo
los meses dilatados y fijos.

Un procedimiento insistente de des-subjetivación ~~consiste en hablar de sí mismo en tercera persona~~. Así hace Neruda en *Fantasma*, donde es "el insensible joven diurno"; en *Serenata*, "el joven sin recuerdos te saluda"; en *Trabaja frío*, "el testigo"; en *Significa sombras*, "los seres recelosos y ansiosos".

5. LAS EXTENSIONES QUE BODEAN

No faltan en *Residencia en la Tierra* versos y pasajes en que se habla de la soledad; pero, aun descontando esos pasajes, ~~no hay poeta donde se sienta tan concretamente la radical soledad del hombre~~. Pablo Neruda está ensimismado en la angustiosa incertidumbre del hombre ante su mera existencia, y se siente solo, solitario en el mundo y rodeado de una corteza de exterioridad, irremedia-

blemente ajena a él, densa y profunda desde las sinuosidades de su piel hasta los espacios infinitos. Una corteza extraña es el mundo, y de ella es centro la pepita de su yo, siempre centro por más que se traslade:

Me rodea una misma cosa, un solo movimiento...
las cosas...
se unen en torno a mí como paredes.

El poeta se ve "central, rodeado de geografía silenciosa" (Unidad).

La representación de las extensiones que rodean es muy insistente en esta poesía: "es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto" (Débil del alba); "Cuando a regiones, cuando a sacrificios" (Estatuto del Vino; "extensión dolorosa" P. N.); "las paredes del alba moribunda" (*id.*); "el rodeo constante, incierto, tan mudo" (Galope muerto); "el día como un pobre mantel puesto a secar / oscila rodeado de seres y extensión" (Colección nocturna); "y la humedad es grande a su alrededor" (Serenata); un día "rodeado de poderes que cruzan y crujen" (Monzón de Mayo); "entre sombra y espacio..." (Arte Poética); "y en una cascara de extensión fija y profunda" (*id.*); "desprovisto de paz, / indefenso entre espacios" (Monzón de Mayo); "el largo, solitario espacio que me rodea para siempre" (Tango del viudo); "cáscara del silencio..." (Un día sobresale); "yo sé que hay grandes extensiones hundidas" (Melancolía en las familias); "Es sólo un comedor abandonado, / y alrededor hay extensiones" (*id.*); "Qué ámbito destrozado te rodear?" (Apogeo del Apio); "No estás allí, rodeado de cemento" (Alberto Rojas Jiménez); "tanta región oscura con lamentos" (*id.*); "Hay tanta luz tan sombría en el espacio / y tantas dimensiones de súbito amarillas" (El reloj caído en el mar); "Por qué tantas regiones...?" (No hay olvido, Sonata); "no

mordamos las cáscaras⁴¹ que el silencio acumula”
(*id.*).

El sentido que el poeta da a las extensiones que rodean al hombre está declarado en tres ocasiones: lo que está más allá de su piel es lo extraño y lo hostil; tanto lo inmediato como lo lejano, todo queda fuera de su corazón y es lo enemigo en la guerra gris del espacio (*Ritual de mis piernas*):

En mis pies cosquillosos,
y duros como el sol, y abiertos como flores,
y perpetuos, magníficos soldados
en la guerra gris del espacio,
todo termina, la vida termina definitivamente en mis pies,
lo extranjero y lo hostil allí comienza,
los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto,
lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón,
con densa y fría constancia allí se originan.

Siempre,
productos manufacturados, medias, zapatos,
o simplemente aire infinito,
habrá entre mis pies y la tierra,
extremando lo aislado y lo solitario de mi ser,
algo tenazmente supuesto entre mi vida y la tierra,
algo abiertamente invencible y enemigo.

Este pasaje nos ayuda a comprender bien el sentido de este otro, de *Unidad*, donde se representa el poeta a sí mismo en el flujo del tiempo (estaciones) y en el centro del espacio (geografía); en el centro de todo, pero aislado de todo, rodeado en silencio de las cosas ajenas a él:

Pienso, aislado en lo extenso de las estaciones,
central, rodeado de geografía silenciosa:
una temperatura parcial cae del cielo,

⁴¹ En Neruda es frecuente el uso de *cáscara* por ‘corteza’, no por acto poético especial, sino porque en Chile, como en la Argentina, no se distingue entre *cáscara* y *corteza*, como no se suele distinguir entre *pez* y *pescado*.

un extremo imperio de confusas unidades
se reúne rodeándome.

La idea de la guerra gris del espacio aparece otra vez en *Trabajo frío*; las extensiones que rodean interminablemente son allí el espacio hostil, armado de hocico, hirviente y poblado de infinito modo:

Alrededor, de infinito modo,
en propaganda interminable,
de hocico armado y definido...
el espacio hierve y se puebla.

Lo hostil se propaga alrededor de uno hasta llenar el espacio; o si no es lo hostil, es lo doloroso, el dolor humano acumulado (*Significa sombras*):

tal vez las fatigas y las edades acumuladas implacablemente se extienden como la ola lunar de un océano recién creado sobre litorales y tierras angustiosamente desiertas.

O es lo hostil y lo doloroso al mismo tiempo, el supremo dolor acumulado y la segura llegada del dolor, la muerte (*Colección nocturna*):

la media noche ha llegado, y un gong de muerte golpea en torno mío como el mar.

6. OJEADAS A LO CÓSMICO Y ESCAPADAS A LO DESMESURADO

Hay en nuestro poeta dos tendencias distintas e interdependientes: la una a aplicar su fantasía a lo cósmico o telúrico u oceánico, como temas grandiosos. Esta tendencia es, en parte, un gusto heredado de su maestro de juventud, el schopenhaueriano Sabat Ercastry; por otro lado, es uno de los rasgos más generales en los poetas modernos de todos los países, del tipo que en Francia se ha llamado accidentalmente surrealista, rasgo de la época; pero sobre todo, la tendencia está requie-

nica por la personalísima índole de su poesía, cuyo último fondo es la angustia del hombre ante su existencia. Neruda se formula las últimas preguntas en busca del sentido de la vida y del mundo, preguntas no planteadas y contestadas dialécticamente, como hacen los metafísicos, sino vividas y sufridas en turbión y sin respuesta; y las visiones cósmicas o telúricas u oceánicas o del tiempo en su totalidad están necesariamente conjuradas. La otra tendencia —que se ejerce lo mismo cuando el poeta se entrega a su sentimiento radical de la vida que cuando se aplica a lo más circunstanciado y episdico—, consiste en la incontenible propensión de su fantasía a derribar lindes, lanzándose desbocada por lo desmesurado. Está hablando de un amanecer concreto y determinado, o del desasosiego que en este instante le angustia, v. sin transición, de pronto hallamos borrados los límites naturales de ese amanecer y del desasosiego personal y son, respectivamente, en perfecta identificación, el amanecer de los tiempos y el desasosiego de la vida en general. Lo más delimitado en el tiempo y en el espacio se ve de pronto extenderse sin fin por la desmesura del mundo o del tiempo: "mi corazón, es tarde y sin orillas" dice en *Colección nocturna*.¹²

¹² Ya que hemos relacionado en parte esa tendencia de Neruda con cierto aspecto de la poesía de Sabat Ercaasty, es oportuno comparar otro *sin orillas* de Sabat para ver, sobre todo, las diferencias:

Para el hombre causado de un pensar *sin orillas*
que nunca más la tierra le encenderá los pasos
y a lo largo de un vasto silencio el fin espera,
qué delicia sin sombra es esta joven diáfana!

De *La joven que danza y corre (Vidas)*. Evidentemente, "el pensar *sin orillas*", por el sentimiento que expresa, además de la realidad que significa, no es poéticamente causable por "pensar *sin límites*" y mucho menos por *infinito*, *inmenso*, etc. Pero, de todos modos, el *sin orillas* está referido al pensar, y ahí encuentra nuestra fantasía un terreno

Galope muerto es un poema donde abundan los ejemplos en que lo cósmico o lo universal se aluden directamente, pues el tema es la vida y el mundo en resumidas cuentas. La vida parece ser un loco movimiento sin sentido; pero

Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas
que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca
[húmeda?

¿Qué es ese surgir misterioso y perpetuo de la
vida, esa invencible vida que sale de entre la noche
(lo sombrío) y el tiempo, como de un tenebroso
abismo? Y continúa:

Ese sonido ya tan largo
que cae listando de piedras los caminos,
más bien, cuando sólo una hora
crece de improviso, extendiéndose sin tregua.

Ese surgir de palomas se convierte ahora en ese
sonido ya tan largo. Mana la vida como un creciente
sonido inacabable. Nace el sonido primigenio y ya
crece y se extiende sin tregua. El sonido y la luz
aparecen con insistencia identificados (véase § 7)⁴³,
de modo que es el sonido-luz el que lista de piedras
los caminos, el que crea las piedras dándoles pre-
sencia: el sonido primigenio crea lo más elemental.
(Véase antes: *Piedras*.) “De lo sonoro salen números”
dice en *Un día sobresale*: en lo sonoro se engendran

límite para su aplicación. En cambio, en el *sin orillas* de Neruda, sin la sujeción de algo significado (*el pensar*, por ejemplo), la fantasía queda mucho más a la deriva, ella misma sin orillas.

⁴³ También en *Barcarola* el sonido forma listas, pero allí las listas resultan ser los lúgubres barrotes alzados alrededor del hombre:

su caracol de sombra circula como un grito,
los pájaros del mar lo desestiman y huyen,
sus listas de sonido, sus lúgubres barrotes
se levantan a orillas del océano solo.

las cosas. El brote originario de la vida y su incontenible expansión por todos los ámbitos está representado como un sonido que inunda los caminos del mundo haciendo nacer las piedras; y eso ocurre *más bien*, continúa el poeta, *cuando sólo una hora* crece de improviso, extendiéndose sin tregua. La hora primigenia y quieta, el huevo del tiempo, crece de improviso extendiéndose sin tregua, convirtiéndose ya en *el tiempo*. En resumen: ¿qué es ese misterio de la vida naciente, ese surgir de palomas de entre las tinieblas del tiempo, ese sonido-luz generador de lo elemental, en el instante en que el ovillo del tiempo comienza a desovillarse interminablemente? Y a continuación:

Adentro del anillo del verano
una vez los grandes zapallos escuchan,
estirando sus plantas conmovedoras,
de eso, de lo que solicitándose mucho,
de lo lleno, oscuros de pesadas gotas.

Aquella primigenia expansión de vida se está realizando perpetuamente. Adentro del ardiente círculo del verano, que ya es enardecimiento de la vida, los grandes zapallos, esas cucurbitáceas americanas todo pulpa y zumo, vida condensada y de plenitud (sin esqueleto, sin sostén apenas), escuchan, viven en el acecho de la vida que les llega sin cesar y que en ellos se acumula y condensa, y estiran sus plantas con desperezos de crecimiento, de eso (sintaxis muy oscura: son desperezos *de* sollicitación, están llenos *de* eso, oscuros *de* eso; creo que los tres pensamientos se juntan confusamente): "de la materia cósmica que se trae a la vida" (P. N.).

Las imágenes del tiempo son especialmente insistentes dentro de la propensión imaginativa de Neruda a lo ilimitado y universal, y la inclusión del momento o del día presente en el fluir del tiempo cósmico es visión muy neta y repetida. Cierta con-

creto día es "una gota del tiempo" (*El reloj caído en el mar*); los días del tiempo van cayendo en el fondo del mar y depositándose allí superpuestos: "los pétalos del tiempo caen inmensamente" (*ibid.*); la llegada de un oscuro crepúsculo "es una cola de humo que llega sin descanso" (*Vuelve el Otoño*); "todos los días baja del cielo un color ceniciento" (*id.*); "el evidente humo del tiempo cae en vano" (*Josie Bliss*).

Ningún poeta atiende tanto como Pablo Neruda al callado paso del tiempo. El instante en que el poeta vive es a veces sentido, no ya como una gota del eterno, fluir del tiempo, sino identificado de pronto en su esencia con el largo fluir y con el tiempo mismo en su totalidad:

Un tiempo total como un océano...
(*Tiranía.*)

y detrás de él siento cerrarse los días del tiempo.⁴⁴
Es el viento que agita los meses...
(*Colección nocturna.*)

el día, el mes, el tiempo...
(*Un día sobresale.*)

La progresión *día-mes-tiempo*, tan eficaz para expresar la experiencia concreta y circunstanciada del tiempo cósmico, es, en otra ocasión, *días-meses-siglos* (*Significa sombras*):

de tal manera que el camino entre las estrellas de la muerte sea un violento vuelo comenzado desde hace muchos días
[y meses y siglos?

¿Qué hacer —se pregunta el poeta— para que mi

⁴⁴ *Ausencia de Joaquín*, poema a la muerte de un amigo. Para el muerto, el tiempo ya no se cuenta por días, ya no cae en pétalos ni se desarrolla en gotas (*El reloj caído en el mar*): es el tiempo muerto de *El Sur del Océano*. Cerrar las puertas del tiempo es abrir las de la eternidad.

vida, este caminar por entre muertes y a la muerte, qué hacer para que mi vida pasajera e individual quede escrita en el eterno e impasible rodar y volar de la naturaleza?

En *El Sur del Océano*, el estímulo inicial es una vaga huella de caballo en una playa desierta, y el poeta extiende aquel accidente instantáneo a las dimensiones infinitas del tiempo:

no es nada, es una sombra,
una pisada de caballo vago,
no es nada sino una ola que el tiempo ha recibido...

La visión grandiosa del tiempo como dimensión en que todo se sumerge es constante. Y, además, el tiempo es tema central y directo en *El fantasma del buque de carga*, *Trabajo frío*, *El Sur del Océano* (donde se desarrolla la visión del tiempo-oceano), *El reloj caído en el mar*, y, hasta cierto punto, también en *La calle destruida* y en *Vuelve el Otoño*. El tiempo siempre es triunfante de las cosas y desgastador; sólo en *Josie Bliss*, a pesar del trabajo tenaz del tiempo, el amor vivido y olvidado tiene un "azul material vagamente invencible".

La intuición del tiempo acumulado, condensado, dormido sobre sí mismo, se expresa también con imágenes diferentes:

el tiempo que ha dormido largos años dentro de las
[campanas...]⁴²

... Los meses dilatados y fijos.⁴³

... En la altura de los días inmóviles...⁴⁴

... Y tú como un mes de estrella, como un beso fijo...⁴⁵

... frente a la pared en que cada día del tiempo se
[une...]⁴⁶

... el tiempo en el desventurado comedor solitario,
inmóvil y visible como una gran desgracia.⁴⁷

... Los muebles viajan llenos de su ser silencioso...⁴⁸

[el tiempo] cayendo sobre el tiempo muerto y la
madera...⁴⁹

... acumulando su volumen

rando y con los ojos cerrados un vestido de la amante perdida), luego en una poza de agua estancada y vieja, recubierta de verdín: el verdín del agua estancada son los años acumulados en ella, la infinidad de impalpables pétalos del tiempo caídos sobre ella y superpuestos en la inmovilidad. Y hay más: la edad acumulada que no se materializa en el vestido abandonado ni en el verdín del agua, esa es la edad más impresionante, más "estimable" que el tiempo denunciado en el abanico roto (otra imagen de lo ido, como la vestidura abandonada), la terrible edad imperceptible, que no se revela, más silenciosa que el tiempo acumulado en una sepultura (acumulación que de pronto percibimos a la vista de un pie desenterrado): esa es la edad formada por las nupcias del tiempo con los abismos de mar, acumulada por los días que caen y se disuelven en la tumba oceánica, recorrida de peces.

La grandiosidad de las visiones temporales se complementa con la de las espaciales, y en éstas, las imágenes simbólicas del mar forman una familia especial. Y así como ciertos instantes concretos se ven extenderse de pronto por la desmesura del tiempo, así también ciertos objetos concretos, limitados e individuales, de pronto se extienden hasta llenar el mundo. Ya hemos visto un ejemplo en la imagen aritmética de *Alianza (Sonata)*. De *Significa sombras* es este otro, en el que se abrazan visiones grandiosas del tiempo y del espacio:

Tal vez la debilidad natural de los seres recelosos y ansiosos busca de súbito permanencia en el tiempo y límites en la

[tierra,

tal vez las fatigas y las edades acumuladas implacablemente se extienden como la ola lunar de un océano recién creado sobre litorales y tierras angustiosamente desiertas.

El poeta habla de sí mismo; está angustiado por

su radical inconsistencia de hombre, y busca un punto seguro de apoyo, "un ángel de seguridad perpetua". Y ahora discurre sobre su propia busca (los dos primeros versos) sobre su seguro fracaso (los tres últimos): tal vez *uno* (*los seres*, otra forma inédita de impersonal), por debilidad natural y por ansia, busca de pronto la inmutabilidad (fijeza en el tiempo y en el espacio, *permanencia y límites*); *pero*⁵³ la edad se acumula, los sufrimientos se acumulan, y, como un océano, todo lo desbordan e inundan. Y aquí viene, como tantas otras veces, una identificación de su momento personal y circunstanciado con la totalidad del mundo y de la vida humana: tal vez los sufrimientos y las fatigas de los hombres no se desvanecen una vez pasados; las edades, las de los hombres y las de la historia, no son pasado solamente; y las fatigas y las edades (las edades llenas de sufrimiento) se acumulan implacablemente, gota a gota, agua en el agua, hasta haber formado un océano que *ahora* lanza su primera ("océano recién creado") ola lunar⁵⁴ que avanza por sobre litorales (límites naturales del mar) y los pasa, e inunda las tierras angustiosamente desiertas: mi propia alma. Mi angustia es la ola de angustia formada por los sufrimientos acumulados de las edades, que me llega e inunda. En otro poema, *Barcarola*, hay un momento que ofrece instructivas analogías, y diferencias también instructivas: si soplaras en mi corazón (corazón = caracol marino), sonaría con un ruido oscuro:

⁵³ O *y*; falta una partícula que indique el cambio de orientación en el pensamiento; sin ella, el segundo *tal vez* parece insistir sobre el primero sumándose, cuando en verdad ambos se oponen en balanza: tal vez uno busca la inmovilidad en el tiempo, *pero* (o *y*) tal vez el tiempo acumulado se desborda de pronto en cósmica inundación.

⁵⁴ La *ola lunar* tiene imaginativamente dos valores cruzados, uno visual, ola como de luz lunar, el otro alusión a la acción de la luna en las mareas.

Como ausencia extendida, como campana súbita,
el mar reparte el sonido del corazón,
lloviendo, atardeciendo, en una costa sola...

Otra vez los litorales y tierras angustiosamente desiertas. otra vez el sufrimiento acumulado (ahora hecho sonido al soplar tú en mi corazón-caracol y ahora, directamente, el sufrimiento *mío*) de *súbito* se extiende por la inmensidad oceánica. También en el *Estatuto del Vino* hay una imagen con variaciones sobre el mismo tema, como se dice en la música; cantando los triunfos del vino peleón y de los homicidios que desencadena, dice:

y como ola de mar su voz aumenta
aullando llanto y manos de cadáver.

El vino desata los negros instintos y los irreparables destinos, y se pasea entre pinales, "entre roncás gargantas arrastradas" (las de los bebedores); ahora —rasgo también típico de la fantasía de Neruda— la voz de los bebedores se oye ya como la voz del vino mismo, expresión de su virtud desatadora de tragedias; voz que aumenta como ola de mar aulladora. De nuevo pues desde lo circunstanciado y concreto, se desemboca en lo total por medio de una imagen oceánica. El poeta siente el instante de su vida en medio de los mundos. En *Colectión nocturna* el sonido del mar es símbolo de la angustiosa infinitud:

la media noche ha llegado, y un gung de muerte
golpea en torno mío como el mar.

En *Madrigal escrito en invierno* el fondo del mar es el escenario de sus propios recuerdos y sentimientos:

En el fondo del mar profundo,
en la noche de largas listas,
como un caballo cruza corriendo
tu callado callado nombre.

Habla de su propio corazón. Él es “el fondo del mar profundo”, y la noche “de largas sombras” (P. N.); y por las tinieblas de abismo marino, por las tinieblas nocturnas de mi corazón pasa tu nombre silenciosamente, como la entrevisión de un rápido galope en la oscuridad. Al hablar de su vida interior, personal, la fantasía del poeta se va una vez más a lo desmedido, con vistazos a los abismos del mar y a la noche inmensa. Como tantas otras veces, se presenta aquí como realidad directamente significada (“En el fondo del mar. . . , en la noche”) lo que es metáfora sugeridora de un temple sentimental: en el abismo oceánico y nocturno de mi corazón. Quizá tengamos que interpretar —otro rasgo típico de la poesía actual— el verso segundo como de doble referencia, realista y metafórica a la vez: “durante la noche”, ya que en el silencio de la noche los asaltos del recuerdo son más tenaces; pero la nota fundamental es el valor metafórico, y la alusión realista queda como un mero armónico. Lo prueba otra composición de imágenes semejantes en *Lamento lento*:

En la noche del corazón
la gota de tu nombre lento
en silencio circula y cae
y rompe y desarrolla su agua.

Los elementos comunes son: *en la noche, tu callado nombre (en silencio), cruza (circula)*. Las dos primeras metáforas del *Madrigal* están reducidas en *Lamento* a una, y la referencia intencional de aquel *fondo del mar profundo* y de aquella *noche* queda ahora perfectamente aclarada: *En la noche del corazón*.⁵⁵ (Además, queda aligerada del elemento emocional-descriptivo “de largas listas”.) La prin-

⁵⁵ Ya lo había dicho en el verso inicial de *Una canción desesperada*:

Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy. . .

principal diferencia poética está en que en lugar del rápido cruzar del recuerdo, comparado en *Madrigal* con el galope de un caballo en la sombra, en *Lamento* es un lento resbalar, y se compara con una gota de agua que se desliza redonda por improvisado camino sinuoso (*circula*), y que en la primera minúscula caída se rompe desarrollando su agua en extensión. Un inesperado ejemplo de descripción miniaturista.

Los temas de amor suelen estar asociados con imágenes oceánicas.⁵⁶ Además del ejemplo de *Madrigal*, véase *Ángela Adónica*:

Hoy me he tendido junto a una joven pura
como a la orilla de un océano blanco...

En *Juntos nosotros*, ella está "hecha de ola en lingotes y tenazas blancas", y en *Alianza (Sonata)*,

A veces el destino de tus lágrimas asciende
como la edad hasta mi frente, allí
están golpeándose las olas, destruyéndose de muerte...

En *Fantasma*:

Sus ojos luchaban como remeros
en el infinito muerto...

⁵⁶ Son imágenes ya buscadas desde los *Veinte poemas*. En el VII dice:

Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes
a tus ojos oceánicos.

Allí se estira y arde en la más alta hoguera
mi soledad que da vueltas los brazos como un naufrago.

Hago rojas señales sobre tus ojos ausentes
que oleán como el mar a la orilla de un faro.

Sólo guardas tinieblas, hembra distante y mía,
de tu mirada emerge a veces la costa del espanto.

Inclinado en las tardes echo mis tristes redes
a ese mar que sacude tus ojos oceánicos.

Y en el poema XVI:

Mi alma nace a la orilla de tus ojos de luto.

Barcarola y antes Una canción desesperada están llenas de imágenes marinas referidas al amor. x

Como el tiempo, la noche y el mar, también la tierra y el cielo son elementos imaginativos de grandiosidad, de ojeada a lo universal y de fuga de lo deslindado. En Enfermedades en mi casa, poema a la terrible enfermedad de una niña, son obsesivos las imágenes en que el mundo o el cosmos emplea desproporcionadamente su energía en el sufrimiento y en la lenta muerte de la criatura: y

y las uñas del cielo se acumulan...

esto es, lo amenazador: el cielo mismo enseña las uñas; y más adelante:

hay todo el cielo agujereando un beso.

Véase el § 1. A una mujer le dice en Oda con un lamento: x

Tú estás de pie sobre la tierra, llena de dientes y relámpagos.

(La vida, venía diciendo el poeta, es triste y desolada, pero) tú, para mí, te presentas en medio de la vida y del mundo, erguida y triunfante, llena de risas.

Con este tipo de imágenes, la vida personal, momentánea y limitada, se siente ensanchar hasta las dimensiones terrestres. Véase otro ejemplo en Co-lección nocturna, donde se describe mágicamente la invasión del sueño con su fantástico y revoltoso cortejo de sueños, que como un ejército semidesplegado (ver además § 3, Sal) recorre los cielos revolviéndolo todo: x

su multitud de sal, su ejército entrecubierto recorren y revuelven las cosas del cielo.

De nuevo el ámbito de la momentánea vida personal se extiende por los ámbitos de los cielos.

En el final del *Apogeo del Apio* invoca simpatéticamente al apio, representándosele con las largas estrías húmedas de sus costillares (“fibras de oscuridad y luz llorando”) y con el penacho de sus hojas rizadas (“energías crespas”); llama al apio “río de vida y hebras esenciales”; y a sus costillares “verdes ramas de sol acariciado”; y, enfrentándosele con el sentimiento triunfal de su poesía, canta con alusiones a lo universal y a las fuerzas cósmicas:

aquí estoy, en la noche, escuchando secretos,
desvelos, soledades,
y entráis, en medio de la niebla hundida,
hasta crecer en mí, hasta comunicarme
la luz oscura y la rosa de la tierra.

Tú, vida vegetal que vienes de la tierra, entras en medio de la profunda niebla; y yo me identifico tanto contigo que me siento tú, me siento crecer en ti o, lo que es equivalente, te siento crecer en mí, y con ello me comunicas “los secretos de la vida y del mundo” (P. N.). También el *Estatuto del Vino*, el tercero de sus *Tres cantos materiales*, comienza grandiosamente situando la virtud del vino entre dimensiones y fuerzas de alcance telúrico:

Cuando a regiones, cuando a sacrificios
manchas moradas como lluvias caen,
el vino abre las puertas con asombro,
y en el refugio de los meses vuela
su cuerpo de empapadas alas rojas.

La repetición del módulo sintáctico en, el primer verso (cuando... cuando...) indica aquí que el segundo miembro está refiriéndose a lo mismo que el primero: con “regiones” representa lo extenso, con “sacrificio” lo doloroso. Los dos miembros se recomponen en “extensión dolorosa” (P. N.). Regiones con sacrificios, la anchura del mundo con sus desgracias. Así pues cuando en este valle de lágrimas llueven livideces (“como lluvias” ilustra a caen,

no a *moradas*), cuando se acumulan insoportablemente los dolores, o, dicho con desgarró popular, cuando en el ancho mundo llueven las penas, el vino se desencierra, se dispone a actuar, y "en el hueco del tiempo" (P. N., "en el refugio de los meses") vuela su impulso vital.⁵⁷

Y así como en el *Apogeo del Apio* las "verdes ramas de sol acariciado" comunicaban al poeta "la luz oscura y la rosa de la tierra, así, en el *Estatuto*, el vino criminal (= que ha desencadenado tragedias) huye perseguido buscando lo subterráneo:

buscando pozos, túneles, hormigas,
bocas de tristes muertos,
por donde ir al azul de la tierra
en donde se confunden la lluvia y los ausentes.

Una vez más, la raíz de la vida representada como la raíz del mundo: el azul de la tierra es el centro vital de gravitación; y dice *azul* porque lo que ahora busca en él el vino ansioso y perseguido —esto es, el poeta en su identificación poética con el vino— es la quietud, la paz, la bienaventuranza estática y final de fondo de la tierra, en donde, por el aniquilamiento de toda ansia, se identifican en un último sentido radical los ausentes y la lluvia, los efectos personales y el desolado suceder de la imparable naturaleza.⁵⁸

⁵⁷ Son rojas las alas, primero, por el color de vino, y luego, por alas de fuego; en *El hombre de fuego* (*Vidas*), Sabat Erasty pinta al fuego "con grandes alas rojas"; esta imagen descriptivo-visual de Sabat Erasty parece resonar en la simbólica de Neruda.

⁵⁸ En *Melancolía en las familias* habla de una casa llena de desolada melancolía y añade:

Es una casa
situada en los cimientos de la lluvia...

Hay, sin duda, analogía imaginativa entre el "azul de la tierra" y "los cimientos de la lluvia", por el pariente modo desrealizador, por la doble alusión al centro de gravitación

De este orden es también la imagen de *Iosie Bliss*, "el horizonte de la sangre". En vano ha transcurrido el tiempo, "el evidente humo del tiempo cae en vano": lo vivido hace tiempo queda olvidado al parecer, rechazado, eliminado, pero en verdad está en la sangre formando su sustancia, y

de pronto hay algo,
como un confuso ataque de pieles rojas,
el horizonte de la sangre tiembla, hay algo,
algo sin duda agita los rosales.

Los posos se revuelven de pronto y oscuros anhelos nos asaltan como un confuso ataque de pieles rojas (quizá un toque pictórico norteamericano).²⁹ La imagen siguiente es ya solidaria de ésta; al ataque confuso de los pieles rojas, el horizonte tiembla, pero es el horizonte de la sangre. El recinto personal extendido a dimensiones terrestres.

Juntos nosotros es un poema erótico en el que, desde el verso primero, se ensalza el valor cósmico de la amada en el amor; y las imágenes con que la amada es representada son el sol o la noche tendida en el mundo, con referencia a las zonas

y al cimiento, y por la grandiosidad y desmesura que añade de pronto a un objeto tan perfectamente deslindado, como es una casa, la imagen de los cimientos de la lluvia; pero, con todo, poéticamente, son muy diferentes. En los "cimientos de la lluvia" hay que ver la alusión desrealizadora a una situación real, una casa situada en el valle más lluvioso del mundo (véase en este capítulo el § 3, *humedad*), y a la vez la expresión de la melancolía objetivada.

²⁹ Quizá digo, pues nada sé de quién fuera Iosie Bliss. Lo seguro es que en esta imagen hay escondidas reminiscencias de cierto uso idiomático de Chile: el antiguo ataque de los indios a las caravanas o a las estancias se llama en la Argentina y en Chile *malón*; pero, además, en Chile *malón* tiene el significado festivo de amistosa visita en tumulto y sin aviso: los recuerdos nos vienen en malón. La perduración de lo aparentemente olvidado se poetiza otra vez en *No hay olvido* (*Sonata*).

luminosas y a las oscuras o ensombreadas del cuerpo desnudo; sigue otra imagen astronómica, especialmente compleja: "qué triunfal desmedida tu órbita de blanco", donde se superponen alusiones a la línea que sigue el contorno del blanco cuerpo y, con el salto característico de esta fantasía, alusiones al curso que sigue este cuerpo-astro y a la zona inmensa de influencia que su órbita abarca; "órbita de blanco", además de la imagen realista del color del cuerpo, parece contener la sugerencia de tu "blanca influencia", "tu valor absoluto"; el adjetivo *desmedida*, al romper la idea matemática de la órbita, añade infinitud a la grandiosidad; es la fantasía que no tolera tope, por más lejano que sea, que rompe los lindes y busca en las imágenes una escapada al libre ejercicio de sí misma:

Qué pura eres de sol o de noche caída,
 qué triunfal, desmedida tu órbita de blanco,
 y tu pecho de pan, alto de clima,
 tu corona de árboles negros, bienamada...

La imagen del verso 3 sigue la misma dirección fantástica que *sol-noche-órbita*, y *pan* tiene aquí el valor supremo (véase § 3); en el verso 4, la cabellera, con magnificencia de paisaje, es una corona de árboles negros, los árboles que coronan los altos montes. Los pensamientos han quedado formados rudimentariamente, más que nada por la insistencia mecanizada —de dudoso efecto— en un mismo módulo sintáctico: *pura de sol*, *pura de noche*, *órbita de blanco*, *pecho de pan*, *alto de clima*. Las imágenes del verso 3 pueden entenderse mejor con estas dos estrofas de *Ángela Adónica*:

Su pecho como un fuego de dos llamas
 ardía en dos regiones *levantado*,
 y en doble río llegaba a sus pies
 grandes y claros.

Un *clima* de oro *maduraba* apenas

las diurnas longitudes de su cuerpo
llenándolo de frutas extendidas
y oculto fuego.

Allí dice *pan*, aquí *frutas extendidas*, con imagen mucho más sensual, pero en lo demás del mismo sentido; allí *alto de clima*, aquí se descubre la alusión al efecto madurador del clima, y se desarrolla la imagen "levantado como un fuego de dos llamas".

Este afán de escapar hacia lo desmesurado, con imágenes cósmicas o astronómicas o telúricas u oceánicas, se pone especialmente de manifiesto cuando la materia tratada es ya grandiosa. *El Desenterrado* poetiza la resurrección de la carne al final de los tiempos, aunque ocupándose de un solo resucitado. Quien resucita después de milenios, es el conde de Villamediana, el poeta asesinado por amor, y el instante de la resurrección tiene por escenario las entrañas de la tierra y la consumación de los tiempos:

Está desnudo,
sus ropas no se encuentran en el polvo,
y su armadura rota se ha deslizado al fondo del infierno,
y su barba ha crecido como el aire en otoño...

La tendencia de esta fantasía a franquear los límites le hace imaginar que la metálica armadura ha ido a parar, no al fondo de la tierra (lo que naturalísticamente estaría justificado como reincorporación), sino al fondo *del infierno*. También la imagen del último verso acusa el mismo carácter de desmesura: no importa que los largos siglos de entierro estén cuantitativamente trocados por la modesta cantidad del otoño; lo fisonómico de Neruda aquí es la representación de un libre vagar sin límites necesarios, y, además, su rica textura de sugerencias: la larga barba ha sido tradicional figuración del invierno, con trasposición de lo senti-

mental a lo objetivo; y, sobre todo, la larga barba es aquí imaginada como un ímpetu que se desarrolla, como una fuerza que se extiende: esos motores interiores que para la fantasía de Neruda son tanto el vivir como el morir de las cosas.

IDENTIFICACIÓN DE LUZ Y SONIDO

Son abundantes las imágenes como "tu voz de luz" (*Alianza*), "un opaco sonido de sombra" (*Colección nocturna*), "sonaría a sombras" (*Barcarola*). *Un día sobresale* es poema donde la identificación de luz y sonido se representa con riqueza de imágenes. Primero es el sonido: "De lo sonoro salen números", comienza: "del sonido primigenio, de lo sonoro cósmico, del trueno" (P. N.), se originan las cosas. En seguida, la luz como una manifestación del sonido; una de sus apariciones, diríamos: "En lo sonoro la luz se verifica." "De lo sonoro sale el día", insiste luego.⁶⁰ Y ya luz y sonido se identifican:

En lo sonoro la luz se verifica:
las vocales se inundan, el llanto cae en pétalos,
un viento de sonido como una ola retumba,
brilla, y peces de frío y elástico la habitan.

Peces en el sonido, lentos, agudos, húmedos,
arqueadas masas de oro con gotas en la cola,
tiburones de escama y espuma temblorosa,
salmones azulados de congelados ojos.

Después de la imagen "un viento de sonido retumba", con su comparación "como una ola", el poeta se prende de ella y la desarrolla con complacencia: en la ola de sonido-luz hay brillos y relum-

⁶⁰ Y en *Barcarola*:

de lo sonoro el mar acusa
sus olas recostadas, sus amapolas verdes.

bres como de peces fríos y elásticos; “sí; peces en el sonido”, etc. En este poema, como ya hemos visto en el § 6, se identifica lo particular con lo universal, el amanecer de este día con el amanecer del mundo. La imagen de los peces habitando la ola de sonido tiene, conforme a esto, doble filo: uno es su representación de relumbres en el sonido-luz; otro, que en lo sonoro se engendra la vida, pues los peces son símbolo de la vida bullente (véase § 3). “Peces en el sonido” simboliza, pues, ‘la vida bullente está en el sonido’, insistiendo en el verso inicial: “de lo sonoro salen números” = ‘en lo sonoro se engendran las cosas’. Hay todavía en este poema otra imagen identificadora de luz y sonido, inversa de la “voz de luz” de *Alianza*: al despertar, el alma se asoma a sus sentidos, se echa de bruces en la mañana del día y, ávida de beber por sus sentidos, se ahoga en la luz que resuena:

Desde el silencio sube el alma
con rosas instantáneas,
y en la mañana del día se desploma,
y se ahoga de bruces en la luz que suena.⁶¹

⁶¹ Otros casos: “Un sonido de estrellas en las palmeras” (*Éstatuto*); “...la noche cae sin duda, y su lúgubre azul de estandarte en naufragio, / se puebla de planetas de plata enronquecida”. (*Barcarola*; plata vale por luz platéada); “...la luz de la tierra sale de sus párpados / no como campanada, sino más bien como las lágrimas” (*Débil del alba*); “...Pero acallas los grandes árboles” (*Serenata*; es la noche la que hace invisibles a los árboles); “...Pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas, / de violetas acostumbradas a la tierra...” (*Sólo la muerte*. El canto de la muerte. Parece haber aquí reminiscencias de Herrera y Reissig. *Los parques abandonados*:

Una música absurda y poseída
con cárdeno sabor de sepultura.

“En la estación marina su caracol de sombra circula como un grito...” (*Barcarola*. El corazón-caracol, soplado por la invocada). “...y el color de las casas enmudece”. (*La calle*

Las cualidades sonoras siempre han necesitado, para ser expresadas, de imágenes tomadas de los otros sentidos: *voz aguda, áspera, suave, recia, delgada, dulce, agria, cálida, fría*, etc. Las imágenes inversas, sonoras para ilustrar otras sensaciones, son escasas en la lengua corriente (colores *chillones* y *armoniosos* quizá sean las únicas y están en todas las lenguas), y aun los inventos literarios son raros hasta el siglo XIX. Los poetas románticos ya ensayaron excursiones por este terreno, pero son principalmente los escritores impresionistas y los poetas simbolistas los que han renovado importantemente el procedimiento expresivo que consiste en la mezcla y conjunción de representaciones de diversos sentidos, (sinestesia); los poetas y escritores posteriores han seguido y siguen sacando partido de esta puerta abierta. Recuérdese el interés despertado por los impresionistas sobre la audición coloreada, y el famoso soneto de Rimbaud, *Voyelles*: "A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu..." Se pretende que "oído y vista no reconocen fronteras". No las tienen, por lo menos, para la expresión poética. Prescindiendo aquí de otras lenguas, pongamos algunos ejemplos modernos de la nuestra: "áureos sonidos"; "voz de oro"; "Claros horas de la mañana / en que mil clarines de oro / dicen la divina diana" (Rubén Darío). "Los clarines del sol", "exulta con cromático relincho una potranca" (Herrera y Reissig). "Tanta luz vierte el labio en voces o en silencio... siento cantar tu luz, siento gritar tus brasas, / se hacen coros de astros en el espacio

destruida. Cuando el tiempo pasa su larga lengua por las casas, el color enmudece, desaparece. Coincidencia, si no reminiscencia, con el famosísimo *dove il sole tace* de Dante, aunque bien pudiera haber relación indirecta, pues la imagen de Dante ha dejado larga descendencia en las literaturas europeas.) "Y entonces este sonido: un ruido rojo de huesos..." (*Agua sexual*.)

espléndido" (Sabat Ercasty). "Hay ecos de luz en los balcones" (Antonio Machado). "Una ráfaga de sonido"; "Nos envolvió una nube de murmullos más densa aún que el humo del tabaco (Alfonso Reyes). "Suspiros de luz musical" (Salvador Díaz Mirón). "Y en la sombra del foque abría su lírico floripondio de ceceles el negro catedrático"; "El Tirano se despidió, ceremonioso, desbaratada la voz en una cucaña de gallos"; "En la desolación azul, toda azul, de la tarde, encendían su roja llamarada las corneias de los cuarteles" (Valle-Inclán). "El párroco —co: el codo— tocó los bordes de... la campana gorda, que se quedó exhalando un vaho de resonido" (Gabriel Miró). Así, pues, la identificación de luz y sonido no es una peculiaridad de la fantasía de Pablo Neruda; es un viejo juego poético —recuérdese *dove il sole tace*— que ha tenido especial boga en los últimos sesenta años. Sin embargo, he preferido agrupar aquí algunos ejemplos, primero por ofrecerlos ordenadamente a fin de ahorrar al lector posibles dificultades, y segundo porque la fisonomía no está necesariamente formada por rasgos peculiares y exclusivos. No pocos rasgos de la fisonomía poética de Pablo Neruda, lo son también de la época.

Alguien podrá hacer un estudio particular sobre las imágenes de sinestesia en Pablo Neruda, y junto a casos de luz-sonido se tendrían entonces que ordenar otros: el "olor a sombra" de ciertas calles tardías (*Apogeo del Apio*), el "sabor a luciérnaga" del apio (*id.*), el "olor a relámpago"⁶², "con un desgarrador olor frío" (*Débil del alba*); y luego las expresiones sensoriales, especialmente del gusto, para sugerir estados de ánimo: "Un sabor que tengo en el alma me deprime" (*Caballo de los sueños*):

* ⁶² *El Desenterrado*: Oh día de los muertos! Oh distancia hacia donde / la espiga muerta yace con su olor a relámpago!...

"yo lloro... entre el sabor creciente" (*Débil...*):
"hay en la boca el sabor, la sal del dormido (*Co-
lección nocturna*); "con un gusto a semanas, a
biógrafos, a papeles" (*Caballo de los sueños*);

De falsas astrologías, de costumbres un tanto lúgubres,
vertidas en lo inacabable, y siempre llevadas al lado,
he conservado una tendencia, un sabor solitario.

(Sabor.)

8. LA ABSTRACCIÓN, UN MODO DE INTENSIFICAR LA VISIÓN

La expresión abstracta para significar algo concreto es corriente hasta en la lengua hablada de todo el mundo. Lo estilístico consiste en extender este procedimiento a expresiones no usadas. Fijémonos, por ejemplo, en la abstracción que pone la cualidad de un objeto como significación central y el objeto mismo como su complemento (*calor solar*); si la gente habla de las redondeces de un cuerpo femenino, el poeta puede hablar de "las diurnas longitudes de su cuerpo" (*Ángela Adónica*). Este procedimiento, usado por los poetas de todo tiempo, ha sido extremado desde los impresionistas⁶⁴, y ahora ha quedado como una posibilidad

⁶⁴ Véase CHARLES BALLY, ÉLISE RICHTER, AMADO ALONSO y RAIMUNDO LIDA, *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, 1936, Instituto de Filología. Bally comenta, págs. 40-43, expresiones como la madre inclinada sobre *le sommeil d'un enfant*, un haz de paja desparramado por *la folie d'un jeune chien*, las iglesias están llenas de *agenouillements de femmes*, etc., y recuerda que ya Aristófanes se burlaba de Eurípides con motivo de sus *desgarrones de vestiduras* por "vestiduras desgarradas". Elise Richter, págs. 80-82, compara los inventos estilísticos de este género con las expresiones vulgares: *el azul del cielo*, *fió de tu discreción*, etc. Alonso y Lida acumulan en estos lugares ejemplos de lengua española, y estudian su significación lingüística en las págs. 205-207 y 232-235.

X más de expresión innovadora. Semejante a “la madre inclinada sobre el sueño del niño” es una imagen de *Fantasma* en la que los meses dilatados y fijos (el tiempo transcurrido desde la separación, un caso de particularización y concreción) piden consuelo a la voz de la evocada:

Cómo surges de antaño, llegando,
encandilada, pálida estudiante,
a cuya voz aún piden consuelo
los meses dilatados y fijos.

X *Ausencia de Joaquín* se llama uno de los poemas, si bien la novedad sintáctica es aquí mínima, mayor la léxica, pues *Ausencia* vale por *muerte*, en el sentido de ‘estar muerto’. Naturalmente, sólo entran en cuenta ejemplos donde el *sueño del niño* se refiera al *niño dormido*, y *desgarrones de vestiduras* a *vestiduras rasgadas*, esto es, donde la cualidad de un objeto concreto tome en el pensamiento el centro de significación, quedando mentalmente el objeto concreto como un complemento de esa cualidad, a la inversa de la relación real. No tendremos en cuenta, pues, expresiones como “el sueño del niño era tranquilo”, sino otras como “la madre se inclinaba sobre el sueño del niño”. Fácilmente se ve que este procedimiento estilístico es un modo de personificación. Al examen lógico y al gramatical resulta una abstracción de lo concreto; pero al examen poético, resulta una concreción de lo abstracto. Lo abstracto se piensa en su existencia real y se le da individualización en el tiempo y en el espacio;

*Acércame tu ausencia hasta el fondo,
pesadamente, tapándome los ojos,
crúzame tu existencia, suponiendo
que mi corazón está destruido.”*

“ Madrigal escrito en invierno.

...su gestión insistía, su denso paso llega...⁶⁵

Fiel como una condena a cada cuerpo
la palidez del distrito letárgico acude...⁶⁵

Tal vez la *debilidad natural de los seres recelosos* y ansiosos
busca de súbito *permanencia en el tiempo* y límites en la
[tierra,
tal vez las *fatigas y las edades acumuladas* implacablemente
se extienden como la ola lunar de un océano recién
[creado...⁶⁶

Su *costumbre de sueños* y desmedidas noches,
su alma desobediente, su *preparada palidez*,
duermen con él por último, y él duerme...⁶⁷

Algó *quiere su leve daño*
y su *estima* infinita y corta...⁶⁸

cuando a mi piel parecida al oro llega el *placer*...⁶⁹

Toda novedad estilística se apoya en usos estables de la lengua, y los inventos de expresión, estructuralmente analizados, son extensiones analógicas. "Cuando llegan las penas..." es giro familiar. Lo que en la variante de Neruda hay de estilístico es el llenar imaginativamente el desvanecido pensamiento habitual, el darle cumplimiento, otorgando al *placer* la necesaria consistencia objetiva para que pueda moverse y llegar a un sitio; y eso se consigue en este caso poniendo un límite material e

⁶⁵ *Colección nocturna*. Esto es, 'la palidez acude del distrito letárgico'.

⁶⁶ Significa *sombras*.

⁶⁷ *Ausencia de Joaquín*: sus habituales ensueños y trasnochadas, su alma desobediente, aquella palidez suya que parecía ser una preparación para la muerte, ya no existen, ya duermen con él por fin, y él duerme...

⁶⁸ *Lamento lento*. Tu nombre que me viene al recuerdo; tu evocación. Algo me reclama su leve sufrimiento, y aquel valor que tuvo tu nombre (que tuviste tú) para mí, infinito aunque pasó pronto.

⁶⁹ *Diurno alienaje*.

inusitado a la llegada: mi piel tostada. Es un pensamiento abstracto vuelto concreto por el acto poético. Retóricamente habría que incluir estos ejemplos entre las personificaciones, aunque con novedad en lo personificado (tu ausencia, la palidez de los dormidos, las fatigas y las edades acumuladas, su gestión, su leve daño, etc.) y sin la tradicional preparación de lo personificado con descripciones que lo corporicen.

Hasta aquí hemos visto expresiones compuestas en que lo abstracto toma el lugar de lo concreto, con inversión de la situación real: "tu ausencia" por "tú ausente", un rasgo estilístico de todos los tiempos, pero extremado por los impresionistas y simbolistas. Ahora veremos otras expresiones en que lo abstracto se presenta a solas, en su significación general y no como la cualidad de un concreto. También aquí tenemos un rasgo de todos los tiempos y aun de todos los días: *el color, las separaciones, lo blanco*. La novedad no está, pues, en su empleo, sino en hacerlo en tales contextos sintácticos que la expresión abstracta esté exigiendo ser llenada de materia concreta. Así, pues, nada de particular hay en "yo tengo lo necesario", o "me gusta la exactitud"; un ligero valor estilístico notamos en la expresión corriente "Fulano es la exactitud misma" (mucho más que en expresiones más insistentes como "eres un encanto, un primor, una calamidad", etc., donde *un, una*, ya suponen un modo de concreción); pero estos giros pueden extenderse analógicamente a contextos sintácticos donde son desusados, y entonces nacen giros que violentan nuestros fáciles hábitos lingüísticos. En *Ritual de mis piernas*, descripción fantástica y realista a la vez de los muslos, rodillas, tobillos y pies, dice:

y los tobillos no son ya sino *el propósito desnudo,*
la exactitud y lo necesario dispuestos en definitiva.

Lo que ve en los tobillos es su utilidad; su servicio al propósito humano de caminar, y dice que *son* propósito desnudo, sin carnosidades que lo adornen ni encubran; ve en ellos la forma necesaria y exacta, ahí preparada para su servicio, y dice que *son* la exactitud y lo necesario dispuesto definitivamente. Por la abstracción, al extremamiento de lo concreto. Pues lo que nos obliga a cumplir henchidamente la significación, huyendo del habitual medio-cumplir, es que estos giros son a la vez una violencia a la lengua y una extensión analógica, una novedad y una continuación, en suma, un acto de tradición creadora. Por eso el lector tiene en ellos a la vez el incentivo de la exploración de un territorio nuevo, y el placer de cumplirla con su saber idiomático anterior. Un esfuerzo con éxito. La consecuencia es la intensificación de la visión mental.

Este procedimiento estilístico, por su abundancia si no por su invención, es fisonómico de la poesía expresionista, como el anterior lo es de los impresionistas. En Pablo Neruda no es, como en otros poetas, un rasgo insistente, pero tampoco raro; y no se puede menos de darle un lugar en este estudio, primero, por ser característico de un movimiento literario —el expresionista— con el que Neruda tiene muy importante relación, y, segundo, porque las expresiones abstractas con referencia a lo concreto siempre causan en el lector desprevenido dificultades de comprensión, y la utilidad del presente capítulo pretende estar en allanarlas. Veamos algunos ejemplos. (De *Débil del alba*): (X)

Porque se fue de tantos sitios la sombra húmeda, callada,
de tantas cavilaciones en vano...
de tanta forma aguda que se defendía.

Es un turbio amanecer. La invasión de la luz se presenta, al revés, como la retirada de las sombras, lo cual tiene conocida tradición poética. El

de dónde se va la sombra, qué abandona, es lo que tiene aquí sabor nerudiano: se va la sombra callada, húmeda, de tantas alcobas donde los hombres no pueden dormir, presa de inútiles cavilaciones; se va de las mismas cabezas caviladoras, en donde estaba trastornando el sentido de las cosas, se va de las mismas cavilaciones inútiles (inútiles = que no librarán a los caviladores de la llegada del dolor); la sombra estaba envolviendo las cosas en ataque devorador, destruyéndoles la forma (no la consistencia), y las formas se defendían del ataque, insinuándose en la sombra envolvente; y ahora, la sombra se va de tanta forma aguda que se defendía.

Ahora bien, en lo largo y largo,
de olvido a olvido residen conmigo
los rieles, el grito de la lluvia:
lo que la oscura noche preserva.

De *Madrigal escrito en invierno*, evocación de la lejana amante olvidada. En tu recuerdo me refugio, podrían resumirse las tres estrofas precedentes a ésta. Ahora bien —prosigue—, a lo largo del tiempo, en lo largo, larguísimo del tiempo (comp. en la *punta punta, estaba callado callado*, etc.), entre descanso y descanso de olvido, están conmigo los rieles, el grito de la lluvia.⁷¹

⁷⁰ Sugerencia de algo enemigo, atormentador; véase en este capítulo el § 3, *Humedad*.

⁷¹ ¿Qué son los rieles y el grito de la lluvia? Lo dice el verso siguiente: lo que la oscura noche preserva. Los rieles del tren son mirados como los carriles por donde se aleja de uno lo querido; más aun, como la imagen general del alejamiento, de la fuga de la vida; los rieles están hechos para huir. El grito de la lluvia es la lluvia misma (véase *Humedad*, § 3), con su grito hostil, con su acción desvanecedora, con su influencia depresora en el ánimo. El verso cuarto explica las dos imágenes del tercero, pero no se contenta con interpretarlas (como hago yo, por ejemplo, en esta tarea mía de servicio al lector), sino que las comple-

El comienzo de *Galope muerto* es uno de los pasajes más enigmáticos de *Residencia*:

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde lo alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz...

El tema es la incesante agitación de la vida y del mundo, sin sentido, sin forma, un puro caos, sin meta, ni orientación ni trazado, "como la polea loca en sí misma". Y el comienzo significa: *Esto que yo contemplo* es un caos, como cenizas, como inmensos mares (un plural elativo, extensivo, como el de *por esos mundos, volar por los cielos*) en cuyo seno la vida germina, lenta e incesantemente, allá abajo, en lo caótico; es como un revoltijo de campanadas, molidas y confundidas... El segundo verso es el que aquí importa: la vida germina en el fondo del mar, en una *lentitud sumergida*, como si la lentitud fuera algo espacial (no un *tempo*) capaz de situarse en un sitio, capaz de sumergirse y capaz de contener en su seno algo que fermenta. Sin duda, es una imagen que casi consigue presentar el caos en su misma inestructura: la *lentitud sumergida* se sugiere "sumergida en los mares"; pero los mares inmensos, poblándose, están a su vez en la sumergida lentitud, en el lento sueño de los mundos, que va cayendo lentamente en la interminable sima de la eternidad. Pensamientos que se cruzan como las campanadas del verso siguiente. Por más que queramos agotar las sugerencias, de esta imagen traduciéndolas a pensamientos de razón, no acabaríamos nunca; es más, la desvirtuaríamos, como al contar despiertos ciertos sueños extraños. Pero en su caótica estructura, hay sin duda una intensificación y una como agravada pesantez de la materia

menta: no me abandona la oscura incertidumbre de lo que aguarda, "lo que la oscura noche preserva".

representada, producida por la sustantivación (gramatical) de ciertas cualidades abstractas que se comportan en el pensamiento como entidades corporales. Análogamente, en *Monzón de Mayo* la luz de un día invadido por el monzón está "apenas hecha de longitud y temblor". Y en *Sistema sombrio*, con imagen en la que se funden la representación del pulso y su significación metafórica de la marcha sentimental de la vida: "y las desiguales medidas que circulan en mi corazón".

En estos casos las abstracciones son como la reducción del campo visual a una especial zona de interés: tu ausencia es, sin duda, 'tú ausente', pero enfocando el ojo espiritual hacia el estar ausente; las longitudes de tu cuerpo son 'tu cuerpo largo', pero enfocando el ojo espiritual hacia lo largo de las formas, etc. Pues bien; estas abstracciones están a su vez concretadas fuertemente por algún otro elemento del contexto, de modo que funcionan en el pensamiento idiomático-poético como seres con corporeidad: *acércame* tu ausencia; *un clima de oro maduraba* las longitudes de tu cuerpo; su gestión *insistía*; la palidez *acude a cada cuerpo*; las fatigas y las edades *acumuladas se extienden*; su costumbre de sueños, sus noches desmedidas, su palidez *duermen con él por último*; *algo quiere* su leve daño; la exactitud y lo necesario *dispuestos en definitiva*; *la sombra se va de* las cavilaciones; *de olvido a olvido reside* lo que la oscura noche preserva; *en* la sumergida lentitud, *en* lo informe; la luz de un día *apenas hecha de* longitud y temblor; las desiguales medidas *que circulan en mi corazón*. Véase, por último, este buen ejemplo de *Josie Bliss*:

Ahí están, ahí están

los besos arrastrados por el polvo junto a un triste navío,

ahí están las sonrisas desaparecidas...

La abstracción consiste en hablar de besos y sonri-

sas, no como del besar y del sonreír, actos concretos que realizan las personas en el tiempo, sino como de algo considerado aparte de sus agentes y existiendo en el espacio; la lente reduce el campo visual, y la fantasía invierte las categorías de tiempo y espacio, para poner en el primer plano los besos y las sonrisas y dejar en mera sugestión de fondo a los agentes. Pero el total del pensamiento es de visión intensificada, en resumidas cuentas, de concreción, de más directo contacto con la materia, porque esas acciones sin agentes actúan poéticamente como entidades corporales. La insistencia de *ahí están*, *ahí están* los besos, el haber sido *arrástrados por el polvo junto a un triste navío* (sin duda un elemento autobiográfico, un recuerdo, elaborado según la fantasía del poeta), el nuevo *ahí están* las sonrisas *desaparecidas*, todo esto anula lo que de abstracción intelectual tienen ciertos elementos y los revierte a pensamiento representacional y concreto.

9. ACCIONES, EXPERIENCIAS Y CUALIDADES, SUELTAS DE SUS SUJETOS

Análoga interpretación tienen los ^{los} frecuentes versos en que las acciones y los afanes de los hombres andan sueltos de sus sujetos, en personificación independiente:

*A la humedad del vino...
a esa virtud del vino llegan luchas
.....
y hay un tumulto de objeciones rotas,
hay un furioso llanto de botellas,
y un crimen, como un látigo caído.
(Estatuto del Vino.)*

En el vino se alimentan y descansan los afanes, desgracias, miserias y crímenes de los hombres. Lle-

gan a la virtud del vino luchas, los impulsos combativos de los hombres; y hay un tumulto de *objeciones rotas*, las prevenciones de todo orden y las represiones higiénicas y morales que inútilmente se quieren imponer (rotas), alusión elaborada con elementos imaginativos referentes además a los altercados de borrachos; y hay un furioso llanto de botellas, es decir, ya la tragedia ha desencadenado su furor y el dolor, y lloran las botellas volcadas (recuérdese en *Barcarola* la comparación del corazón desangrándose como "una botella echando espanto a borbotones"); y hay un crimen como un látigo caído. En esta última imagen, la comparación refuerza decisivamente el proceso poético-retórico de la personificación: el crimen está ahí tirado, como un látigo; algo con realidad únicamente temporal y de acción, el crimen, representado con existencia espacial y de estado, de modo semejante al "ahí están los besos, las sonrisas desaparecidas" de *Josie Bliss*. El proceso de gestación de esta imagen podría ser así: si un látigo caído puede sugerirnos posibles violencias terribles, explosiones de ira y furor que van hasta el crimen, explosiones ya cumplidas, irremediables, también podrá un crimen de borrachos, a la inversa, ser comparado con un látigo: el crimen comparado con lo que sugiere un crimen. Se ve en seguida que esta clase de comparaciones tiene por función directa acentuar la representación espacial de algo que sólo es temporal.⁷²

⁷² Otros ejemplos de tratamiento espacial de lo temporal, como procedimiento vivaz de personificación:

Ay, y es el destino de un día que fue esperado,
hacia el que corrian cartas, embarcaciones, negocios,
 morir, sedentario y húmedo, sin su propio cielo.

(*Monzón de Mayo.*)

Oh día de los muertos! oh distancia *hacia donde*

Un sesgo especial de la fantasía de Neruda, dentro de sus procedimientos de personificación, es su tendencia a presentar las cualidades psíquicas, las acciones habituales o costumbres y las experiencias pasadas, como un cortejo del sujeto. De *Sabor*:

De falsas astrologías, de costumbres un tanto lúgubres,
vertidas en lo inacabable, y siempre llevadas al lado,
he conservado una tendencia, un sabor solitario.

De conversaciones gastadas como usadas maderas.
con humildad de sillas, con palabras ocupadas
en servir como esclavos de voluntad secundaria,
teniendo esa consistencia de la leche, de las semanas
del aire encadenado sobre las ciudades. [muertas,

Todo esto es lo que no es uno mismo, lo segregado o adherido. Quiméricas interpretaciones, costumbres ejecutadas como en cadena-sin-fin, costumbres siempre adyacentes, no idénticas con uno. Conversaciones que no corresponden a mi auténtica naturaleza, gastadas como maderas usadas (fantasía concretadora, conexión con la visión sentimental típica de Neruda; véase el capítulo *Angustia y desintegración*), conversaciones en que no habla el alma, sino que son meros utensilios (con humildad de sillas), palabras que no son más que agentes intermediarios, esclavos que sirven a lo no esencial; palabras que ya tienen consistencia de por sí, la de la acumulación de lo impalpable, algo lechoso, algo como las semanas transcurridas y acumuladas en nuestra alma, como un poso de tiempo vivido, algo como el quieto aire frío, esclavo encadenado sobre las ciudades. Otro pasaje en *Diurno doliente*,

la espiga muerta yace con su olor a relámpago. . .

(*El Desenterrado.*)

Recuérdense, de *Ausencia de Joaquín*, las desmedidas noches que "duermen con él por último", y "en la sumergida lentitud" de *Galope muerto*.

con insistencia en varios de estos elementos de *Sabor*⁷³:

De pasión sobraute y sueños de ceniza
un pálido palio llevo, un cortejo evidente,
un viento de metal que vive solo,
un sirviente mortal vestido de hambre...

Mi pasión no cumplida y mis sueños lúgubres no me dejan libre, aquí están siempre conmigo, formando un palio sobre mi cabeza, formando un cortejo a mi alrededor, rodeándome como un viento invisible pero impenetrable, viento duro que vive de por sí (sueños y pasiones que tienen su propia consistencia), asistiéndome como un sirviente famélico y mortal.

Recuérdese también el pasaje de *Sonata y destrucciones*, comentado al principio del § 3 de este capítulo; en el que el poeta se presenta "acompañado de pobres esperanzas, / y compañías infieles, y desconfiados sueños", con análoga imagen de cortejo y con semejanzas en lo personificado y en su adjetivación.

10. DISJECTA MEMBRA Y OBJETOS HETEROGÉNEOS

El hacinamiento de *membra disjecta* y de objetos heterogéneos en los versos de Pablo Neruda es evidentemente uno de los rasgos que lo unen a los

⁷³ El primer verso de cada pasaje ("De falsas astrologías, de costumbres un tanto lúgubres" y "De pasión sobraute y sueños de ceniza") se orienta en el mismo sentido, aunque expresado cada uno con diferentes materiales; el cortejo, de *Diurno*, se corresponde con "siempre llevadas al lado", de *Sabor*; "un viento de metal que vive solo", de *Diurno*, corresponde a "teniendo la consistencia... del aire encadenado sobre las ciudades", de *Sabor*; "un sirviente mortal vestido de hambre" se asemeja algo a "con palabras ocupadas / en servir como esclavos de voluntad secundaria". No aduciría estas semejanzas si no concurrieran.

demás poetas vanguardistas de nuestra época. En alguno de estos pasajes están las dificultades mayores de comprensión. Para servir, en lo que pueda, a salvarlas, voy a dividir estos pasajes en cuatro grupos.

1º La intuición del mundo que Pablo Neruda tiene es de desintegración permanente (véase el capítulo I). El mismo poeta se encarga de aclarárnoslo en *Débil del alba*:

Estoy solo entre materias desvenajadas . . .

Y en *No hay olvido (Sonata)*, autoexégesis de su poesía, nos ~~confiesa que tiene~~ que hablar de lo abatido y sombrío, de la perpetua destrucción de la vida y de las cosas ("del río que durando se destruye"), de lo perdido, de lo olvidado y del dolor de los seres queridos. Y continúa:

...tengo que conversar con cosas rotas,
con utensilios demasiado amargos,
con grandes bestias a menudo podridas
y con mi acongojado corazón.
No son recuerdos...
sino caras con lágrimas,
dedos en la garganta,
y lo que se desploma de las hojas...

En esta poesía, las cosas se presentan a menudo desvenajadas, los miembros dispersos y los cuerpos corrompidos, porque el desmembramiento es una de las formas concretadoras y, por decirlo así, visuales de presentar la desintegración. Así termina *No hay olvido (Sonata)*:

Pero no penetremos más allá de esos dientes,
no mordamos las cáscaras que el silencio acumula,
porque no sé qué contestar:
hay tantos muertos,
y tantos malecones que el sol rojo partía,
y tantas cabezas que golpean los buques,

y tantas manos que han encerrado besos,
y tantas cosas que quiero olvidar.

Neruda recuerda en esta autoexégesis las violetas, las golondrinas, "todo cuanto nos gusta"; pero su poesía no se puede detener en esas *sonrisas* del mundo ("más allá de esos *dientes*"⁷⁴); su poesía traspasa la corteza de silencio acumulado que envuelve las cosas, y entonces se llena de turbación y no sabe qué contestar: todo está lleno de despojos y de testimonios de muerte y destrucción, bamboleados en el mar.

Este valor de representantes visuales de la desintegración tienen los *dissecta membra* en *El Sur del Océano*:

Ya sus ojos han muerto de agua muerta y palomas,
y son dos agujeros de latitud amarga
por donde entran los peces de ensangrentados dientes
y las ballenas buscando esmeraldas,
y esqueletos de pálidos caballeros deshechos
por las lentas medusas, y además
varias asociaciones de arrayán venenoso,
manos aisladas, flechas,
revólveres de escama,
interminablemente corren por sus mejillas,
y devoran sus ojos de-sal destituida.

Los ojos muertos son los "del tiempo que debajo del océano mira". Y por los ojos muertos del tiempo suboceánico, esto es, por la eternidad (= tiempo quieto) entran los peces feroces y las ballenas soñadoras; por esos ojos caen a la eternidad los esqueletos de los naufragos lentamente deshechos; y, de pronto, vienen a la imaginación del poeta asociaciones de arrayán venenoso que transcribe ahí mismo como simple materia, sin construirla coherentemente; y, como materia no construida, van ca-

⁷⁴ Recuérdese el comentado verso de *Oda con un lamento*: "Llena de dientes y relámpagos", por "llena de sonrisas".

yendo por los agujeros de la eternidad manos aisladas, flechas, revólveres-peces. Y a continuación, esos ojos muertos del tiempo-océano se nos presentan como los terribles vertederos por donde la luna, vieja traperera del lomo del mar, arroja los muertos y los macabros desperdicios que recoge en su saco, ella, "pescadora de la sangre que en las cimas del mar ha sido derramada por grandes desventuras":

Cuando la luna entrega sus naufragios,
sus cajones, sus muertos
cubiertos de amapolas masculinas,
cuando en el saco de la luna caen
los trajes sepultados en el mar,
con sus largos tormentos, sus barbas derribadas,
sus cabezas que el agua y el orgullo pidieron para siempre,
en la extensión se oyen caer rodillas
hacia el fondo del mar traídas por la luna
en su saco de piedra gastado por las lágrimas
y por las mordeduras de pescados siniestros.

Llega la trágica traperera con su saco de piedra (que es el cerco rocoso del mar, carcomido de lágrimas y de peces, aunque las personas razonables sabemos bien que las piedras de las costas están carcomidas por los embates de las olas), y lo vuelca hacia el fondo del mar por los vertederos que son los ojos muertos del tiempo-océano; y cuando la luna vierte sus naufragios, sus cajones⁷⁵, sus muertos llenos de viriles heridas (amapolas); cuando caen en su saco los trajes de los naufragos, con sus largos tormentos, sus barbas derribadas y sus cabezas ahogadas, entonces se oyen caer rodillas (además dramático de súplica y de dolor) hacia el fondo del mar.

Si Neruda contempla la labor desgastadora del tiempo, y ve cómo las cosas de la intemperie están siendo gastadas por la lluvia, por la costumbre y

⁷⁵ *Cajón* se llama al ataúd en Sudamérica; en el norte de España, *caja*.

hasta por la impalpable mirada de las estrellas y por el aire que el tañido de las campanas sacude, entonces le gusta añadir al desgaste la desmembración, fijando su mirada en partes de cosas o en cosas sueltas:

El agua y la costumbre y el lodo blanco
que la estrella despide, y en especial
el aire que las campanas han golpeado con furia,
gastan las cosas, tocan
las ruedas, se detienen
en las cigarrerías,
y crece el pelo rojo en las cornisas
como un largo lamento, mientras a lo profundo
caen llaves, relojes,
flores asimiladas al olvido.

De La calle destruida. Los agentes destructores tocan y gastan las casas y las cosas de la calle destruida, las ruedas detenidas, las antiguas cigarrerías donde entraba y salía la gente; y entonces crecen los hierbajos por las cornisas como un lamento largo (como si las casas se quejaran con esos hierbajos, como si fueran los hierbajos la manifestación visual de los silenciosos lamentos de las casas destruidas), mientras caen a lo profundo de la muerte (recuérdese los ojos muertos del tiempo-mar) las cosas vivas de las casas, las llaves, los relojes, las flores ya hechas olvido. Esta misma evidente intención de sumar la desmembración al desgaste tiene la continuación de *La calle destruida*:

Sobre las poblaciones
una lengua de polvo podrido se adelanta
rompiendo anillos, royendo pintura,
haciendo aullar sin voz las sillas negras,
cubriendo los florones del cemento, los baluartes de metal
[destrozado,
el jardín y la lana, las ampliaciones de fotografías ardientes
heridas por la lluvia, la sed de las alcobas, y los grandes
carteles de los cines en donde luchan

la pantera y el trueno,
las lanzas del geranio, los almacenes llenos de miel perdida,
la tos, los trajes de tejido brillante,
todo se cubre de un sabor mortal
a retroceso y humedad y herida.

El tiempo destruye las construcciones; pasa el tiempo por ellas su lengua de polvo podrido y con su insistencia le basta para ir destrozándolo todo. He aquí el sentido en junto. Pero Neruda tiene una invencible inclinación a lo concreto, y antes de resumir ese "todo" del penúltimo verso, tiene que representarse las cosas, y las partes de las cosas para mayor concreción: esa lengua de polvo podrido, con ser tan tenue en cada acometida, se basta con su insistencia para romper los anillos metálicos, y roer la pintura, y hacer a las sillas quejarse silenciosamente de vejez, y deformar los florones de cemento de las fachadas y de los coronamientos, y destrozarse los baluartes de hierro⁷⁶; y se basta

⁷⁶ En Quevedo, quizás el poeta clásico más querido de Neruda, el pensamiento del tiempo roedor de todas las cosas es insistente y nítido, aunque sin llegar a la obsesión como en Neruda. Estos versos de la calle destruida recuerdan otros del *Sermón estoico* de Quevedo, y no sólo por el pensamiento, sino también por los materiales imaginativos de presentación:

No quiere darse, no, por entendido
del paso de la edad sorda y ligera,
que fugitiva calla,
y en silencio mordaz, mal advertido,
digiere la muralla,
los alcázares lima,
y la vida del mundo poco a poco
o la enferma o lastima.

La idea del incesante morir remonta a Séneca. Por ejemplo, "*Cotidie morimur: cotidie enim demitur aliqua pars vitae, et tunc quoque, cum crescimus, vita decrescit. . . . Vsque ad hesternum, quicquid transit temporis, perit; hunc ipsum, quem agimus, diem cum morte dividimus. . . . Mors non una venit, sed quae rapit, ultima mors est*", *Epistulae*, XXIV, 19-21; y esta imagen en su *Phaedra*, 776: *Tempus te tacitum*

para borrar el jardín (ahora pasa de las construcciones a su uso como vivienda) y la lana de los tejidos, y las fotografías de amor ahora manchiadas por la lluvia (de las fotografías ardientes pasa un instante a las personas), la lengua del tiempo encucia, desgasta y destruye por igual la oculta sed amorosa de las alcobas y las diversiones de la multitud: los grandes carteles de los cines en donde lucha una pantera con el trueno (escapada a lo desmesurado); las lanzas del geranio (insistiendo en el jardín), los almacenes (otra variante de los cines), la tos (otra variante de la sed de las alcobas), los trajes preciosos (otra variante de la lana), *todo* se cubre de un sabor mortal cuando el tiempo le pasa su lengua de polvo podrido.

Aquel sentido de desolación entre lo perpetuamente destruido, que hemos visto expresado en el citado "estoy solo entre materias desvencijadas", es también el de este pasaje de la *Oda con un lamento*:

Por desgracia no tengo para darte sino uñas
o pestañas, o pianos derretidos,
o sueños que salen de mi corazón a borbotones,
polvorientos sueños que corren como jinetes negros,
sueños llenos de velocidades y desgracias.

Sólo puedo quererte con besos y amapolas,
con guinaldas mojadas por la lluvia,
mirando cenicientos caballos y perros amarillos.

Oh niña entre las rosas, ¿qué te puedo yo ofrecer?
¿Qué puedes hallar en mi amor? Por desgracia,

subruit (el tiempo tácito te va socavando), que podría ser lema para el pensamiento central de Pablo Neruda. Pero Neruda no se enlaza directamente con Séneca, sino a través de Quevedo, en quien es idea muy frecuente. Vcr por ejemplo sus sonetos "¡Ah de la vida! Nadie me responde", "Fue sueño ayer, mañana será tierra", y "Todo tras sí lo lleva el año breve".

solamente angustiosos sueños de descomposición y desmembramiento, excrescencias sueltas, como pestañas o uñas; las cosas sólidas, las de perfiles más marcados, deformándose con movimientos de líquidos espesos como en la imagen de un espejo abollado (pianos derretidos), y, sobre todo, veloces sueños de desgracias. Mi amor sólo te puede dar besos y "apasionados sueños" (*amapolas*, P. N.), o mis ajadas guirnaldas de poeta, mientras sufro mis lúgubres visiones (la ceniza y lo ceniciento, símbolo de muerte; también *amarillo* es color degradado; sin duda, el poeta se ve a sí mismo en un cuadro superrealista).

29 Los miembros disjecta pueden obedecer a una intuición contraria a la anterior: los cuerpos se van constituyendo, y, en la operación, los miembros vagan y se buscan con individualidad: _____

Cómo muchas cabezas pulularon sin cuello,
y erraban brazos desnudos, viudos de hombros,
y vagaban ojos solitarios, carentes de frente.

Estos versos no son de Neruda, sino de Empédocles, *La naturaleza*, II, 307-309.⁷⁷

Así iba naciendo la vida en el mundo. Pablo Neruda se imagina no de muy distinto modo la resurrección de la carne. Los miembros disociados por la muerte milenaria se incorporan con exacerbada individualidad, buscando cada uno su función peculiar. Neruda poetiza, en el día de la resurrección de los muertos, la del conde de Villamediana, el poeta asesinado por celos reales, según la leyenda. En el fin del mundo, cuando los terrones secos, las aguas, los pozos, los metales

por fin devuelvan sus gastados muertos,
quiero una oreja, un ojo,

⁷⁷ *Philosophorum graecorum fragmenta*, edic. M. F. Mullach (Didot). Pulularon en el sentido de 'brotaron profusamente'.

un corazón herido dando tumbos,
 un hueco de puñal hace ya tiempo hundido
 en un cuerpo hace tiempo exterminado y solo,
 quiero unas manos, una ciencia de uñas,
 una boca de espanto y amapolas muriendo,

 quiero una carne despertar sus huesos
 aullando llamas,
 y un especial olfato correr en busca de algo,
 y una vista cegada por la tierra
 correr detrás de dos ojos oscuros,
 y un oído, de pronto, como una ostra furiosa,
 rabiosa, desmedida,
 levantarse hacia el trueno,
 y un tacto puro, entre sales perdido,
 salir tocando pechos y azucenas, de pronto.⁷⁸

Y así como en estos versos los miembros y los sentidos sueltos se reincorporan y acuden para recomponer el cuerpo vivo, así en *Un día sobresale* (amanecer de un día concreto identificado simbólicamente con el primigenio amanecer del mundo) son las cosas sueltas las que separadamente emergen de las tinieblas y del silencio a la luz y al sonido:

Herramientas que caen, carretas de legumbres,
 rumores de racimos aplastados,
 violines llenos de agua, detonaciones frescas,
 motores sumergidos y polvorienta sombra,
 fábricas, besos,
 botellas palpitantes,
 gargantas,
 en torno a mí la noche suena,
 el día, el mes, el tiempo,
 sonando como sacos de campanas mojadas
 o pavorosas bocas de sales quebradizas.

Es la experiencia personal de un amanecer. Comienza su exposición muy realistamente, con las

⁷⁸ De *El Desenterrado*, donde pueden verse otros ejemplos análogos.

herramientas y las carretas; pero ya en el segundo verso, los rumores amortiguados que le llegan se le figuran (como de) racimos aplastados; otros sonidos imprecisos, escurridizos, son (como de) violines llenos de agua; y luego repentinas detonaciones que llevan el frescor de la mañana, y sordo ruido de motores; y todavía sombra polvorienta (adjetivo de valor emocional), y la vida que despierta con sus fábricas y sus besos, y sus botellas llenándose y vaciándose (palpitantes), las gargantas⁷⁹; todo despierta y suena con poderosa y sorda sonoridad (campanas de trapos mojados), o como bocas en que la muerte se anuncia. Todavía insiste en igual procedimiento y con análogo sentido en otro período estrófico del mismo poema, que empieza "zapatos bruscos, bestias, utensilios..."

(39) Este grupo tercero podría caracterizarse con un verso de *Josie Bliss*: "...las cosas hacinadas en los rincones del alma". El almacén de los recuerdos dormidos. Pues a veces Pablo Neruda se complace en sacar del arca las cosas olvidadas, como sueltas entre sí y deslavazadas, en vez de anclarse

⁷⁹ La imagen de las botellas palpitantes trae la de las gargantas, como una cristalización definitiva del sentido emocional de la primera. En otras dos ocasiones, la imagen de la botella tiene la dramática alusión a gargantas que se desangran. En *Barcarola*, donde el corazón-caracol doliente sonaría "como una botella echando espanto a borbotones", y en *Desespedito*, donde el día cae de repente como de una botella rota (degollada) por un relámpago:

Es la noche profunda, la cabeza sin venas
de donde cae el día de repente
como de una botella rota por un relámpago.

Podría añadirse:

hay un furioso llanto de botellas...

del *Estatuto del Vino*, si bien aquí el evidente asidero realista (las botellas de los borrachos) aleja un poco esta imagen de las otras.

en una y reconstruir su ambiente y su historia. Aquí estoy, nos dice en el Estatuto del Vino,

Recordando noches, navios, sementeras,
amigos fallecidos, circunstancias,
amargos hospitales y niñas entreabiertas:
recordando un golpe de ola en cierta roca
con un adorno de harina y espuma...

A la deriva de los recuerdos. Pero, ya que tratamos de aclarar procedimientos expresivos, mejor será hacer el criterio de clasificación con el *modus operandi*, y no con la materia. Entonces entran en este grupo otras muchas enumeraciones de objetos, cuya conexión puede ser el recuerdo como aquí, pero también otros motivos. En *Walking around*, da rienda suelta a su repugnancia por la vida organizada de los hombres, y extrema las imágenes feístas enumerando las cosas odiosas que hay aquí y allá y, para más feas y odiosas, las ve sueltas y desconcertadas, como acusando su sinsentido:

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.

Los espejos debieran avergonzarse y espantarse de reflejar una vida tan radicalmente fea. Y continúa: y yo me paseo, con mi alma propia, con mi cuerpo propio y con mi vestimenta personal (como si dijéramos, yo, concretísimamente yo) por entre esto que el hombre ha hecho de la vida, esta organización que esclaviza a los individuos con sus oficinas, que los falsea y desnaturaliza con sus tiendas de ortopedia, que los limita con la vivienda, donde se ostenta toda la sucia vulgaridad de esta vida socialmente organizada en las ropas colgadas a secar, feas prendas interiores que gotean lentas lágrimas sucias:

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
cañoncillos, toallas y camisas que borran
lentas lágrimas sucias.

En otros varios pasajes el poeta arremete contra la aparatosa e inútil industria de los hombres. En *Enfermedades en mi casa*, una niña se debate con la muerte; y el poeta, desesperado, vuelve los ojos al orgulloso poder de los hombres, perfectamente inútil, y en especial, a esos establecimientos de curación que más bien son organización del dolor y de la muerte:

Ved cómo están las cosas: tantos trenes,
tantos hospitales con rodillas quebradas,
tantas tiendas con gentes moribundas,
entonces, cómo?, cuándo?,
a quién pedir por unos ojos...?

.....
No hay sino ruedas y consideraciones,
alimentos progresivamente distribuidos,
líneas de estrellas, copas
en donde nada cae, sino sólo la noche,
nada más que la muerte.

El mismo procedimiento de enumeración desarticulada, y con el mismo sentido poético de la inanidad de las organizaciones prácticas de los hombres, se repite en *Vuelve el Otoño* ("Vuelven las cosas a su sitio / el abogado indispensable", etc.), en *Alberto Rojas Jiménez* ("Sobre diputaciones y farmacias..." y la estrofa de serie gemela, "Sobre dentistas y congregaciones..."), en la *Oda a Federico García Lorca* ("Porque por ti pintan de azul los hospitales..." etc., es decir, "tu poesía embellece las cosas más feas"). Nunca es más adecuada que aquí la comparación de que Neruda lanza sus imágenes eruptivamente, desde un ígneo foco de sentimiento.

Otras series de cosas desarticuladas tienen por foco de expulsión motivos distintos. En *Materia nupcial* es, desde luego, la lascivia, sentida en la propia persona. En *Agua sexual*, el ahinco libidinoso que reina en todas partes. En el siguiente período estrófico se enumeran cuantas cosas están asociadas de cualquier modo con la fornicación, ya sea en la experiencia, ya en la imaginación del poeta:

Veo el verano extenso, y un estertor saliendo de un granero,
bodegas, cigarras,
poblaciones, estímulos,
habitaciones, niñas
durmiendo con las manos en el corazón,
soñando con bandidos, con incendios,
veo barcos,
veo árboles de médula,
erizados como gatos rabiosos,
veo sangre, puñales y medias de mujer,
y pelos de hombre,
veo camas, veo corredores donde grita una virgen,
veo frazadas y órganos y hoteles.

Nunca se ve mejor la originalidad de un poeta que cuando trata con personalidad libre el mismo tema que un predecesor con quien forme tradición. También Sabat Ercasty ha poetizado el impulso genésico desatado por todas partes. Pero Neruda, con su visión de *membra disjecta*, representa una vez más las terribles fuerzas de la dispersión; Sabat Ercasty, que compone y desarrolla, se complace en el tradicional goce constructivo del espíritu. Ambos usan los mismos materiales, pero para diferentes esculturas. Los versos de Sabat Ercasty, de *El hombre de fuego*, en *Vida*, dicen así:

De noche, en todo el astro, millones de parejas
ebrias, locas, furiosas, se buscan y se abrazan,
funden sangre con sangre, engarzan fuego en fuego,
y la tierra potente tiembla encendiendo vidas.

4º Aunque los miembros navegan sueltos y los objetos hacen erupción desarticulados, cada serie pretende, pues, componer un cuadro; no, desde luego, reconstruyendo una realidad sensible unitaria, sino una realidad sentimental, un modo de emoción. Pero a veces, también una realidad exterior y objetiva, y entonces tenemos que comparar este procedimiento con el de los dibujos que reproducen una fisonomía con cuatro únicos rasgos decisivos. El poema que dedica a la temprana muerte de su amigo Alberto Rojas Jiménez empieza:

Entre plumas que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.

Las flores funerarias y los telegramas de aviso se juntan con plumas de misterio y con las desmedidas dimensiones de las noches, del viento polar y del Oeste oceánico (es en Chile), para fijar con cuatro trazos el tremendo momento en que toma noticia de la muerte de su amigo. A continuación, es la sepultura:

Bajo las tumbas, bajo las cenizas,
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.

Otra vez lo realista se amalgama con lo fantástico y con sus desbordadas imágenes de desmesura. Estás en la tumba, debajo de la tierra... y ahora la imagen de debajo sigue horadando el suelo, hacia abajo, incontinentemente: estás debajo de las tumbas, ya vas más abajo de las capas geológicas que contienen fósiles, ya vas más abajo de las últimas napas de agua subterránea, y tú sigues tu vuelo. Y el vuelo continúa:

Más abajo, entre niñas sumergidas,
y plantas ciegas, y pescados rotos,
más abajo, entre nubes otra vez,
vienes volando.

Signes tu vuelo, sin fin, y pasas entre muertos
hundidos en la tierra, entre restos de plantas y
pescados que guardan las entrañas de la tierra,
y sigues más abajo en tu vuelo sin fin, hasta salir
de nuevo a las nubes.

Debemos ver esta intención de dibujo impresionista no solamente cuando nuestro pensamiento racional puede recubrir los vacíos, como en las estrofas comentadas, sino también en otros casos, pues lo representado con los cuatro trazos del dibujo puede muy bien ser la total desolación, la ruina total, la falta de sentido, el ver que los objetos de la vida práctica se suman pero no se conectan, como trastos de desván:

Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro,
y nadie y nada, sino una escalera
de peldaños quebrados, y un paraguas:
vienes volando.

Creo que mi interpretación es válida, aun cuando la escalera descalabrada y el paraguas deben de ser, con toda probabilidad, elementos reales; pues poéticamente no tiene importancia alguna que sean reales o inventados: están ahí como rasgos de pobreza espiritual y de desolación. Otros pasajes análogos en *Estatuto del Vino*, "El vino clava sus espigas negras...", y "Entonces corre el vino perseguido...", y en *Josie Bliss* "Ahí están, ahí están..."

(1). EXTREMOS COMPLEMENTARIOS

Frecuentemente vemos en esta poesía parejas de términos que quieren abarcar con sus límites extre-

mos una totalidad grandiosa. Conviene considerar previamente unos versos de *Agua sexual* en los que esto no sucede de modo enigmático, sino con pensamiento desarrollado: el poeta vigila y ausculta el mundo, los mares y las tierras:

Estoy mirando, oyendo,
con la mitad del alma en el mar y la mitad del alma en la [tierra,
y con las dos mitades del alma miro el mundo.

Téngase en cuenta esta modalidad de pensamiento para la interpretación de otros muchos pasajes oscuros:

Tal vez la debilidad natural de los seres recelosos y ansiosos busca de súbito *permanencia en el tiempo y límites en la* [tierra... ,

De *Significa sombras*. Hay aquí como un eco del *principium individuationis* de Schopenhauer.⁵⁰ Las

⁵⁰ Tengo vehementes sospechas de que Pablo Neruda ha leído a Schopenhauer: la individuación (limitación en el tiempo y en el espacio) de las fuerzas generales y eternas, es un extravío; la manifestación de la esencia de la realidad —esencia, que, como es sabido, Schopenhauer ve como voluntad universal de vivir, de la que el individuo no es más que un ejemplar o espécimen— es un eterno fluir y devenir; el devenir da pasos de muerte. También la idea de que el lenguaje sirve a intereses secundarios de la voluntad, que Bergson ha heredado de Schopenhauer y elaborado espléndidamente, asoma en Pablo Neruda (*Sabor*, véase el § 10), más próxima al filósofo alemán que al francés. Sobre todo parece haber influido en Neruda la visión schopenhaueriana del vivir como “un constante morir, porque su vida pasada, si hacemos abstracción de sus consecuencias para la presente y del testimonio que representa de la Voluntad que en ella se imprime, está definitivamente terminada y muerta, ya no existe” (*El mundo como Voluntad y como Representación*, Libro IV, *Consideración segunda*). “Por lo cual, su existencia, si la consideramos sólo desde el punto de vista formal, es un constante caer del presente en el pasado muerto, un constante morir.” (*Id.*) A quien está familiarizado con el pensamiento de Schopenhauer —y tam-

ginativa de Neruda, y, con la introducción de un término de misterio, se convierte en una vaga imagen de desmesura e infinitud: "Entre sombra y espacio..." (*Arte poética*); ese surgir de palomas que hay "entre la noche y el tiempo" (*Galope muerto*); "entre el viento del Sur y el Oeste marino" (*Alberto Rojas Jiménez viene volando*).

La vida y la muerte se contraponen con frecuencia. Unas veces con lenguaje llano, como en *Significa sombras*:

el temblor de las muertes y de los nacimientos no conmueva
el profundo sitio que quiero reservar para mí eternamente.

Otras veces con expresiones enigmáticas:

porque todas las aguas van a los ojos fríos
del tiempo que debajo del océano mira.

Ya sus ojos han muerto de *agua muerta y palomas...*

(De *El Sur del Océano*.)

Los abismos del mar son el tiempo corporizado, son los ojos fríos, quietos, muertos del tiempo; el tiempo muerto, el tiempo hecho eternidad. Y esos ojos han muerto de agua muerta, esto es, "de lo muerto" (P. N.) y de palomas, esto es, de lo vivo (véase § 3, *Palomas*). En *Walking around*, se presenta a sí mismo el poeta

marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de *origen y ceniza*.

Sería muy rubeniana la imagen del poeta navegando como un cisne solitario por el mar de la vida y de la muerte; sería como hecha por un Rubén huguesco. Neruda deshace el preciosismo al representar, no un blanco cisne rubeniano, sino un cisne de tienda, un muñeco de trapo, que pasa marchito, impenetrable, navegando por el mar elemental del nacimiento y de la muerte (origen y ceniza; igual a "el temblor de las muertes y de los nacimientos")

de *Significa sombras*). En *Maternidad* se dirige el poeta a una mujer que va a ser madre, y para ella y su maravilloso destino de productora de vida quiere preparar un mundo donde nadie haya muerto, donde nadie viva tampoco, un mundo virgen y recién creado, sin "el temblor de las muertes y de los nacimientos" (*Significa sombras*), sin "origen y céniza" (*Walking around*):

Es para ti este mundo en que no nace nadie,
en que no existen
ni la corona muerta ni la flor uterina...

Ni ceremonias funerarias ni engendramientos. La vida y la muerte se juntan otra vez en los versos iniciales de *El Sur del Océano*, ahora en su permanente implicación:

De consumida sal y garganta en peligro
están hechas las rosas del océano solo...

La espuma del océano solitario, las aguas vivas y floridas, están hechas de muertes y de vidas que luchan con la muerte. Ya ha quedado aclarado en el § 3 el símbolo de la sal ("la sal de mi ser", etc.). Estas imágenes están preñadas de sugerencias y de implicaciones: pues, junto a la intención simbólica, hay también una referencia mediorrealista en la "consumida sal" marina de que se forma la espuma de las olas; y en la "garganta en peligro", junto al símbolo expresionista de una concepción angustiosa de la vida, hay también una imagen descriptiva del sonar de la espuma, que colabora con el símbolo de la expresionista: suenan las rosas del mar, suena la espuma del mar con quejidos de naufragos.

Otras parejas simbolizan la totalidad de un cuerpo. En el *Estatuto del Vino*, para expresar el acto poético que los estéticos llaman endopatía, o proyección sentimental, o sea, el acto de insta-

larse sentimentalmente en otro ser —aquí en el vino—, viviendo por un instante la vida ajena, siendo maquinaria de reloj para bien comprender y sentir el movimiento de las agujas en la esfera. dice:

“Yo estoy de pie en su *espuma* y sus *raíces*...”

Me instalo por el acto poético en el vino, lo vivo desde dentro de él, lo lleno todo entero, desde la espuma hasta la raíz. En el *Tango del viudo* la totalidad de un cuerpo, como aquí con la pareja *espuma-raíz*, se expresa con la pareja *pie-mano*: el cuchillo “acostumbrado al peso de tu *mano* y al brillo de tu *pie*”. Esto es, acostumbrado, hecho integralmente a tu cuerpo.

Por último, otras parejas de extremos complementarios simbolizan diversas totalidades. En el verso inicial de *Arte poética*, se dice “entre guarniciones y doncellas”... El poeta habla de sí mismo, y se siente entre sombra y espacio (vease antes), entre guarniciones y doncellas, esto es, entre lo destacadamente masculino y lo específicamente femenino, entre hombres y mujeres, entre la gente. Es, pues, una pareja complementaria. Como lo es esta otra de cadenas y claveles, en *Débil del alba*.

Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso...
cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba,
a lo que surge vestido de cadenas y claveles...

Cediendo el paso a lo que arriba y surge, con su servidumbre y su hermosura con su dolor y su poesía. Y en *Sonata y destrucciones*:

Ardió la uva húmeda, y su agua funeral
aún vacila, aún reside,
y el patrimonio estéril, y el domicilio traidor...
Quién hizo ceremonia de cenizas?
Quién amó lo perdido, quién protegió lo último?
El hueso del padre, la madero del buque muerto,
y su propio final, su propia huida,
su fuerza triste, su dios miserable?

(El principio ya queda comentado en otro lugar.) El verso tercero significa lo heredado y yo, ambos condenados a la destrucción. El domicilio traidor soy yo con mi ámbito vital (Para *habitaciones* por "su propio ser", véase § 4, nota a la pág. 275). El domicilio *traidor* hace recordar las compañías *infieles* de *Sonata y destrucciones*. La idea es que ni la continuidad de la especie (el patrimonio) ni nuestro instalamiento en el mundo (el domicilio) nos sirven de nada contra la incesante caducidad de la vida, contra el incesante morir que es el vivir. Y, sin embargo, nos agarramos a lo heredado y a nuestra instalación en la vida.⁸¹

¿Quién, como yo, ha hecho de las cenizas (de la muerte) ceremonias? (¿Quién ha cantado a la destrucción?) ¿Quién, como yo, amó lo ya perdido, y se aferró a los restos, a lo último? Yo he cantado y amado a mis antepasados muertos, las cosas inertes muertas, y mi propia muerte, mi misma huida, mi triste vitalidad y mi pobre dios particular. *El hueso del padre y su propio final* repiten con otra imagen la pareja de ideas complementarias que antes ha llamado "patrimonio estéril" y "domicilio traidor".

(12) PENSAMIENTO ONÍRICO

Con harta frecuencia los pensamientos de *Residencia* tienen una constitución onírica. Hay poemas, como *Colección nocturna y Caballo de los sueños* (y parcialmente *Un día sobresale*), cuya materia poetizada es directamente la experiencia onírica; en tales poemas, los pensamientos de condición onírica que encontramos podrían interpretarse como

⁸¹ Recuérdese de *Significo-sombras*: "Tal vez la debilidad natural de los seres recelosos y ansiosos / busca de súbito permanencia en el tiempo y límites en la tierra", lo que ahora llama *domicilio*; pero inútilmente, y por eso *traidor*.

de fidelidad descriptiva, y, en este sentido, como realistas. Pero rasgos oníricos tiene el pensamiento de Neruda también en toda clase de temas: el pensamiento tiende a ser fuertemente psicológico, débilmente lógico, o lo que es lo mismo: su contenido es materia fuertemente vivida pero con débil estructuración racional; el pensamiento opera por medio de representaciones concretas, con debilidad (si no exclusión) de las operaciones de abstracción y de encadenamiento formal, lo cual resulta muy violento en el pensar de vigilia; con frecuencia los contenidos representados se yuxtaponen simplemente sin indicación de los nexos asociadores, o bien el néxo se vuelve a representar como nueva materia y contenido, no como mera operación mental. Por ejemplo, según hemos visto, imágenes ilustrativas se presentan como nueva realidad existente. Las leyes particulares de las distintas clases de materia no están respetadas, de modo que de pronto se representan unos objetos con procesos que corresponden a otros (*pianos derretidos, olas desvencijadas, habitaciones extinguidas, exterminadas fotografías*). Este procedimiento es el que hemos llamado en otro lugar "de fotografías superpuestas", para referirnos al efecto obtenido; son dos o más pensamientos que se interpenetran; y, según ocurre solamente en los sueños, las materias mismas de los contenidos se interpenetran también, ignorantes de las leyes objetivas de la vigilia.

Los desbocamientos de la fantasía hacia la desmesura (§ 6) son también con frecuencia de carácter onírico. Entre los pasajes aclarados en el presente capítulo, muchos tienen estas características oníricas, por lo cual no repito aquí los ejemplos. Pero además de los casos aislados que podamos presentar, hay en casi todos los poemas de *Residencia* (aunque no en todos: no en *Ritual de mis piernas, Ángela Adónica*, etc.) una atmósfera como

de sueños, en donde se funden y confunden la realidad significada (lo que señalaría un pensamiento de vigilia) y jirones, fragmentos y ráfagas de supuestas realidades representadas oníricamente en el mismo plano de existencia que la realidad efectiva; mientras que en un pensamiento de vigilia la realidad efectiva y la ilustrativamente supuesta estarían cuidadosamente diferenciadas. Es una atmósfera como de sueño, donde la fantasía, si está ocupada en una construcción de realidad efectiva o construyendo sus vuelos a las líneas de una figura de realidad inventada, de pronto se desboca por lo inconmensurable huyendo de todo límite; una atmósfera onírica donde la exaltación triunfante es arrolladora y donde la angustia adquiere extremos de pesadilla.

RESUMEN Y CONCLUSIONES

Los rasgos básicos en la fantasía poética de Pablo Neruda, tal como se ostenta en *Residencia en la Tierra*, guardan una peculiar relación con el sentimiento y una actitud también peculiar ante las construcciones objetivas.

Primero, es el procedimiento eruptivo, el borboteo de "polvorientos sueños que salen de su corazón" angustiado. Del fondo hirviente del sentimiento se disparan imágenes e imágenes como fragmentos de lava, ardientes "y sin forma obstinada". Las construcciones objetivas no son, por tanto, respetadas en su ley natural, ya que la fuerza creadora de Pablo Neruda no se aplica a dibujar una línea de sentido que una entre sí las cosas conjuradas por el sentimiento, sino a conjurar nuevas y nuevas cosas lanzadas directamente desde el corazón.⁸² Sólo

⁸² Para los amantes de la música moderna: piénsese en la pululación de temas esbozados y nunca desarrollados en

descendiendo a la raíz sentimental común encuentran las cosas su coherencia y su sentido. Por el predominio de la emoción sobre toda otra potencia poética, y por la violencia dinámica del sentimiento, Pablo Neruda resulta ser, en los tiempos que corren, el poeta archirromántico. Por el procedimiento eruptivo de las imágenes y por la deformación de las construcciones objetivas en gracia a la mayor expresión de lo emocional, Neruda se emparenta con los expresionistas, no sólo con los poetas, sino también con los pintores, y, con las reservas naturales del caso, también con los músicos. (En los poetas llamados *superrealistas*, lo que no es aberración es expresionismo.)

La caracterización de esta extraña fantasía poética se completa con los rasgos formados por las normas autodeterminadas que el poeta sigue en sus referencias a la realidad objetiva. Pues es muy cierto que, si bien en un principio da esta fantasía la impresión del desenfreno anárquico, luego comprobamos un juego interno de reglas peculiares.

La mayor parte de los rasgos estudiados se pueden reducir a dos principales: la condición extremadamente concreta de esta fantasía y su tendencia a desbocarse por lo desmesurado e infinito. Lo imaterial es presentado como concreto y material, y lo genérico, particularizado (§ 2), a veces mediante símbolos enigmáticos (§ 3). Hasta cuando el pensamiento es abstracto la fantasía es concreta (§§ 8 y 9). La tendencia a lo desmesurado y a derribar lindes se manifiesta en sus frecuentes temas grandiosos, y, sobre todo, en sus constantes ojeadas a lo cósmico o a lo telúrico (§ 6). También suele tener ese sentido su afición a las parejas de términos complementarios (§ 11), que, a menudo,

Strawinsky, aunque por lo demás en Strawinsky la forma es muy rigurosa.

lejos de plantar los linderos por uno y otro extremo, lo que hacen es abrir el campo libre por las dos puntas para el desbocamiento de la fantasía: "...entre sombra y espacio...", "...entre la noche y el tiempo..." Las extensiones que rodean (§ 5) son también, en parte, una nueva disparada de la fantasía hacia lo infinito; pero lo que sobre todo expresa es la absoluta soledad de cada hombre ante el angustioso problema de su existencia. Con lo cual volvemos a encontrar la justificación de esta peculiar retórica en el peculiar modo de sentimiento y de visión del mundo. En aquel especial modo de sentimiento y en su expresión eruptiva, tienen explicación rasgos como los de poner en los objetos estados de ánimo propios del sujeto o, al revés, revestir al sujeto de cualidades propias de los objetos (§ 4); y también los que hemos llamado *dissecta membra* (§ 10), pues ellos expresan la visión de desintegración o, alguna vez, de recomposición, como en *El Desenterrado*, o son "las cosas hacinadas en los rincones del alma", que el poeta saca sueltas y desordenadas, como expresión directa del caos sin sentido que son el mundo y la vida.

Todos estos rasgos estudiados se conjugan con gran frecuencia para dar a la fantasía de Pablo Neruda un carácter onírico, pues es propio del pensamiento de los sueños tanto el desencadenamiento de los impulsos en su manifestación emocional como la violación fantástica de las leyes naturales de la materia, tanto la condición extremadamente concreta de la fantasía como su tendencia a desbocarse por lo desmesurado e infinito. Hasta el procedimiento de que lo comparativo prescinda de lo comparado (§ 1) contribuye eficazmente a la fisonomía onírica de los pensamientos, pues también es propio del pensamiento de los sueños el que una representación de realidad sea a la vez ilustrativa y suplantadora de otra realidad representada.

Ahora, dos palabras sobre mi propio trabajo y su relación con la obra estudiada. Aunque a menudo me he dejado llevar en este capítulo de mis inclinaciones a la interpretación poética, mi principal intento ha consistido en resolver al lector las principales dificultades de comprensión con que pueda tropezar, y así hasta he incluido algunos ejemplos de identificación de luz y sonido, sólo por ser difíciles, no característicos. Pero bien claro está el peligro que para la interpretación poética entraña este servicio mío de explicaciones destinadas a la comprensión intelectual. Ésta es una poesía de cabos sueltos, y yo los he ido anudando uno a uno para comodidad del lector, con lo cual la he dejado desnaturalizada. Pues la captación de la poesía no consiste en la comprensión intelectual de sus elementos, sino en la sumersión en el mundo creado por el poeta y en la sintonización de su peculiar temblor emocional.

Mis explicaciones pues no deben ser utilizadas como buenas para suplantar en cada pasaje lo explicado, sino sólo para dejar al lector avisado de hacia qué género de realidad se dirige en cada verso el pensamiento del poeta. Una vez avisado así el lector, vuelva a leer estos versos, tan cargados de materia y de emoción como ellos han querido ser; deje de nuevo sueltos los cabos de las imágenes, y entréguese en ellas al movimiento disperso de la fantasía con que han sido creados.

En este mundo poético lo oscuro funciona como oscuro, y lo desmembrado y desvencijado como desmembrado y desvencijado, y eso está orgánicamente unido a la ausencia de "forma obstinada", al modo de salir los sueños a borbotones, a la intromisión aplastante o arrolladora de fuerzas grandiosas, cósmicas o telúricas en la pequeña vida del hombre; y está unido también al desenfreno de los impulsos, a la radical rebeldía de espíritu y a la angus-

tia de náufrago encandilado. Hay una relación orgánica entre los modos de operar la fantasía y la índole demoníaca de la actitud intuitivo-emocional de Pablo Neruda. Pues, dentro de su angustiosa rebeldía de impotente, demoníaca es esa violencia desenfadada del sentimiento y de la fantasía, y esa "fuga tiránica" hacia lo oscuro, hacia lo inconmensurable y lo total; en suma, la tendencia de la fantasía hacia las fuerzas oscuras y grandiosas que nos arrebatan desde fuera de nosotros, y la tendencia del sentimiento hacia la embriaguez en vorágine de los impulsos que nos arrebatan desde dentro.

LA CONVERSIÓN POÉTICA
DE PABLO NERUDA

La *Tercera Residencia, 1935-1945*, de Pablo Neruda (Buenos Aires, Losada, 1947), empieza con siete poemas que por sus temas y estilo bien podrían tener cabida en el tomo II de una nueva edición de *Residencia en la Tierra*; tan semejantes son con aquella poesía como dispares con el resto de este nuevo libro.¹ El mismo obstinado ensimismamiento, el mismo bucear de sonámbulo en lo sólo individual, la misma desolada soledad en la perpetua agonía de su pregunta sin respuesta. Aquel "párpado atrozmente levantado a la fuerza" sigue contemplando el deshielo del mundo, y en medio del naufragio total sigue luchando aquel anhelo y

¹ En realidad los siete, al parecer, han sido escritos antes de la fecha 1935 que marca el comienzo de esta *Tercera Residencia*, o quizá alguno se escribió ese año. De cualquier modo 1935 para esta clase de poemas no es fecha inicial sino final. Delante del poema *Las furias y las penas*, último de la serie, el poeta pone esta noticia:

("En 1934 fue escrito este poema. ¡Cuántas cosas han sobrevenido desde entonces! España donde lo escribí es una cintura de ruinas. ¡Ay! si con sólo una gota de poesía o de amor pudiéramos aplacar la ira del mundo, pero eso sólo lo pueden la lucha y el corazón resuelto.

El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor.

Marzo de 1939.")

ansia de autoafirmación con su doble agarradero: la creación poética y el instinto erótico. Hay también un hermoso poema, *Naciendo en los bosques*, en el que el poeta se siente viviendo el eterno germinar de la tierra. Con extraordinario brillo de imágenes, se siente ser "la paloma [la vida que un día echará a volar] que duerme reclinada en la semilla", se sabe destinado a nacer con todo lo que nace, a encerrar en sí "el paso de cuanto se aproxima, de cuanto a mi pecho golpea como un nuevo corazón tembloroso"; se identifica con la germinación del grano, rompe hacia arriba la tierra² y recibe en su boca el sol fecundador cuajado en las espigas. Pero todo sin exultación ni alegría de vivir, sin triunfo; siempre con su radical melancolía; la simiente es una lágrima:

Otra vez

escucho aproximarse como el fuego en el humo,
nacer de la ceniza terrestre
la luz llena de pétalos,

y apartando la tierra

en un río de espigas llega el sol a mi boca
como una vieja lágrima enterrada que vuelve a ser semilla.

El "otra vez" y el "vuelve a ser", son expresiones de angustia, pues este eterno nacer y renacer no lleva en sí el regocijo del triunfo, sino más bien la pesadilla de un Sísifo. Y el poeta-Sísifo clama:

hasta cuándo

debo volver y ser, hasta cuándo el olor
de las más enterradas flores, de las olas más trituradas
sobre las altas piedras, guardan en mí su patria
para volver a ser furia y perfume?

La sintaxis es voluntariamente ambigua y se presta a interpretar de otro modo: el sol es quien aparta la tierra para llegar a la boca del poeta que aguarda pasivo en la semilla enterrada. Pero "el río de espigas" se opone a esta interpretación de la imagen, a pesar de la sintaxis.

(Nótese el sutil virtuosismo de esta poesía: a las "enterradas flores" y a las "olas trituradas", doble imagen de destrucción, corresponden en el último verso en correlación invertida "furia y perfume", como doble imagen de vida renacida para de nuevo morir; la *furia* da su tono al conjunto, y la imagen de las flores enterradas que vuelven a ser perfume, se junta luego para unificar su sentido con la "vieja lágrima enterrada que vuelve a ser semilla".)

LO ERÓTICO

Un momento asoma en este poema el tema erótico (cuando siento la germinación de las semillas "a la enramada donde la mujer y el hombre se enlazan acudo") y es central en otros dos: *Alianza (Sonata)*, título repetido, y *Las furias y las penas*. El primero, como su homónimo de *Residencia I* y otros (*Madrigal escrito en invierno, Fantasma, Juntos nosotros, Tiranía, Ángela Adónica, Oda con un lamento, Materia nupcial*) tiene asunto episódico y circunstancial, si bien la manera propia del autor es anclar siempre lo episódico en lo radical. Hay en *Residencia I* y *II* otros dos poemas, *Caballero solo* y *Agua sexual*, que generalizan por extensión. Pero *Las furias y las penas* toca directamente en la llaga, al encararse sin rodeos ni derivaciones con el impulso erótico mismo. Rubén Darío también lo hizo y, como Pablo Neruda, en su edad madura y como un acto de meditación y resumen:

Carne, celeste carne de la mujer!

Ahí sólo está la sal de la vida, ella concentra "el misterio del corazón del mundo". Cada cual en su estilo: Rubén sublima el instinto en razón vital hasta con una irreverente imagen eucarística, y lo embellece con sus adornos habituales de mitología,

de lirias y rosas, de armonías y temblores de oro, de tórtolas, néctares, ánforas y florestas. Un vuelo de esperanzas inmortales se levanta de estos besos, y el poema es un grito de gloria y un himno a la vida. *Las furias y las penas* es en cambio un canto de desesperación. El instinto aparece desnudado de todos sus tratamientos de belleza, sin leyenda, sin literatura y sin amor: somos tigres, fieras enceguecidas "al acecho de un metro de piel fría, Al acecho de un ramo de inaccesible cutis" (de "roce, mordisco o beso", con un verso de Rubén; "carne y besos", dice más adelante Neruda), y los encuentros no son de amor, sino "batalla de agonizantes bestias".⁸ En un solo pasaje, parecería como si asomase una (salvadora) sospecha de pecado con lamento:

Enemiga, enemiga,
es posible que el amor haya caído al polvo
y no haya sino carne y huesos velozmente adorados
mientras el fuego se consume
y los caballos vestidos de rojo galopan al infierno?

Pero este infierno no es más que una frecuente imagen poética y el lamento un procedimiento de dejar al instinto absolutamente desnudo y en sí. El poeta se ensaña consigo mismo presentando el impulso erótico y su ejercicio en sus más sucias y sórdidas circunstancias, entre la pobreza y la pro-

⁸ Otras expresiones significativas: "Tú, mi enemiga", "mi odio", "colérico cauce", "ciega flor terrible", "¡Ay, cuántas veces eres la que el odio no nombra!", "El odio es un martillo que golpea tu traje".

Recuérdese del *Caballero solo*, en *Residencia*, I:

Los jóvenes homosexuales y las muchachas amorosas,
y las largas viudas que sufren el delirante insomnio,
y las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas,
y los roncros gatos que cruzan mi jardín en tinieblas,
como un collar de palpitanes ostras sexuales
rodean mi residencia solitaria
como enemigos establecidos contra mi alma.

miscuidad de la prostitución, y, con todo, ciego, tiránico y devorador, "como un insecto herido de mandatos" (como la flecha al blanco). El poema es uno de los más largos de nuestro autor, cargado y recargado de imágenes de mágico poder de sugestión con su acostumbrada incoherencia objetiva (realista) y su secreta ley de cohesión subjetiva. He de renunciar a una larga y detallada interpretación, limitándome a lo central: en ninguna parte baja como aquí nuestro poeta a lo puramente instintivo y animal, y por eso en ninguna parte se declara tan bien como aquí el papel que lo erótico desempeña en el angustiado mundo poético de Pablo Neruda. En medio de la universal desintegración y de la angustia, ceder al vértigo de lo erótico, entregarse al paroxismo fugaz (por eso una y otra vez buscado) de las fuerzas elementales de nuestra vida, es un desesperado intento de huida y de romper la radical soledad. Un intento desesperado y cada vez fallido, y de ahí "las furias y las penas". Huyendo de la angustia se tira de cabeza a la angustia, y huyendo de la destrucción se encuentra "interminablemente exterminado". El final del grandioso poema, como el de la maravillosa *Barcarola*, presenta, tras la furiosa lucha del anhelo, un como sobrealiento de rendido, que funciona en la estructura del poema como anticlímax de desolación:

En una sola hora larga como una vena,
y entre el ácido y la paciencia del tiempo arrugado
transcurrimos,
apartando las sílabas del miedo y la ternura,
interminablemente exterminados.

AUTOEXÉGESIS

En el poeta se agrava la conciencia de su arte.
Nada menos que tres de estos siete poemas pueden

tomarse como certeras autoexégesis, correspondientes al *Arte poética* del tomo I y a *No hay olvido* (*Sonata*) del II. (Ver mi capítulo I.) Son los titulados *Vals* y *Bruselas*⁴, y un tercero, *Reunión bajo las nuevas banderas*⁵, que por documentar la crisis de la poesía de Pablo Neruda, ha de hacerse sin duda famoso en las historias de la literatura. En *Vals* persisten sus obstinados sueños de sonábulo de la vida:

Yo sin cesar de ropa en ropa vengo
durmiendo lejos

eco valedero y corroborador de aquel verso de su *Arte poética*:

Ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente...

⁴ El título del primero, *Vals*, hace referencia a la forma métrica: ocho estrofas de tres versos, 11 + 11 + 5 (0 7), que el poeta siente como el compás $\frac{3}{4}$ del vals. El título del segundo, *Bruselas*, es absolutamente enigmático. Quizá se escribió en Bruselas, pero no hay conexión alguna con el contenido.

⁵ Otras semblanzas de su poesía anterior nos da en *España en el corazón*, pág. 69:

Preguntaréis: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?

Y en *Nuevo canto de amor a Stalingrado*, pág. 107, conforme a la fórmula conocida de Rubén, "Yo soy aquel que ayer no más decía":

Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua,
describí el luto y su metal morado,
yo escribí sobre el cielo y la manzana,
ahora escribo sobre Stalingrado.

.....

Yo toqué con mis manos la camisa
del crepúsculo azul y derrotado:
ahora toco el alba de la vida
naciendo con el sol de Stalingrado.

Persiste también su impenetrable soledad, su condición ajena a la vida práctica y social:

No soy, no sirvo, no conozco a nadie
no tengo armas de mar ni de madera,
no vivo en esta casa.

En las tres siguientes estrofas insisten las imágenes marinas, como si su minuto vivido, su día suyo, su tiniebla rasgada por un rayo, lo situaran en el espantable tremedal de un naufragio, arriba, sobre la mortal seguridad del fondo:

De noche y agua está mi boca llena...
Lo que tengo está en medio de las olas.
Un rayo de agua, un día para mí:
un fondo férreo.

A seguida, su absoluta indefensión:

No hay contramar, no hay escudo, no hay traje,
no hay especial solución insondable,
ni párpado vicioso.

Y como en *Arte poética* un "de pronto" viene a erguir vida intensa en medio de la desolación: son en *Arte poética* las ráfagas intermitentes de la inspiración poética:

...de pronto el viento que azota mi pecho...
...las noches...
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía...

Y en *Vals*, juntando en una sola imagen el intermitente soplo de la poesía y la intermitente inspiración erótica, como un azaroso y breve despertar, o mejor, como un sueño dentro de su sueño:

Vivo de pronto y otras veces sigo.
Toco de pronto un rostro y me asesina.
No tengo tiempo.

^o Para subrayar la homogeneidad de estos poemas con los anteriores aduzco de *Sólo la muerte*:

Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo...

Y ahora, en el final del poema (como si fuera imposible su inminente conversión poética), el poeta reclama y defiende el sagrado de su legítima soledad, de su aislamiento ensimismado, de su insolidaridad, de su dolor intransferible:

No me llaméis: mi ocupación es ésa.
No preguntéis mi nombre ni mi estado.
Dejadme en medio de mi propia luna,
en mi terreno herido.⁷

En *Bruselas*, como en otros poemas de *Residencia en la Tierra*, Neruda declara que su poesía está cargada de condensaciones autobiográficas:

De todo lo que he hecho, de todo lo que he perdido,
de todo lo que he ganado sobresaltadamente
en hierro amargo, en hojas, puedo ofrecer un poco.*

* A veces me asalta la sospecha de que haya aquí una velada alusión a probables solicitudes de que Neruda cambiara su poesía ensimismada por otra de solidaridad y combate social. La estrofa penúltima dice

No me busquéis entonces recorriendo
el habitual hilo salvaje o la
sangrienta enredadera.

Pero no estoy seguro; esos "No me busquéis", "No me llaméis", entran en el estilo normal de Neruda que se fabrica una dualidad dramática dentro de su sueño solitario como procedimiento de deslindar las formas de su pensamiento poético.

* En *Sabor*:

De falsas astrologías, de costumbres un tanto lúgubres
vertidas en lo inacabable, y siempre llevadas al lado,
he conservado una tendencia, un sabor solitario. Etc.

En *Arte poética*:

pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi
[pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi
[dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio,
me piden lo profético que hay en mí...

En *Sonata y destrucciones*:

Después de mucho, después de vagas leguas.

Las imágenes son de las estudiadas en este libro: azufres, sal, piedra o carbón mineral devorados y mordidos por las sales marinas; ácidos, insistentes imágenes de agua; buceo en lo elemental y temible, sobresalto, agonía y muerte. Y en el verso final, la misma afirmación de irremediable soledad, más allá de la soledad social, identificada con la de las fuerzas naturales de la tierra: "vegetalmente, solo".

En esta nueva serie de poemas, el sentimiento de angustia no está atendido directamente como en algunos de los anteriores, sino que rebota del temible escenario de fuerzas generales que rodean y acosan la diminuta existencia del abandonado con sus hostiles extensiones de espacio y de tiempo, con su pulso demoledor, con la lima de su corrosión incesante y con la fuerza de su incesante germinación: *olas del tiempo, la ronca aguja del invierno, alfombras de invierno, el invierno marítimo de los abandonados, un otoño negro ha llegado, la neblina de la estación roe las piedras, entre el ácido y la paciencia del tiempo arrugado, en algún sitio del verano, en medio de la noche, el silencio de la noche, nocturna zona que se confunde con las líneas del tiempo, pecho diurno, noche y agua, comarca de los agonizantes despojos, superficies de pálida piedra, lo extenso de los gritos del mundo, entumecido por los últimos clavos boreales, los últimos reductos del viento, el paso del viento, la sombra invasora, el firmamento oscuro de los seres, el mar innumerable, duras olas, a la orilla del agua de la noche, las aguas atroces o airadas o sublevadas, la lluvia marina, la mano del bosque en la lluvia, el pecho horadado de las tierras profundas, los gér-*

confuso de dominios, incierto de territorios,
acompañado de pobres esperanzas,
y compañías infieles, y desconfiados sueños,
amo lo tenaz que aún sobrevive en mis ojos...

Y casi el texto entero de *No hay olvido* (Sonata).

menes secretos de la tierra, los musgos arraigados en el trueno, los ácidos y los minerales que la tierra esconde en sus entrañas, los primarios *materiales de la agonía, el centro de la sangre, esa pulpa de los seres, esa copa de raíces*, etc. En medio de entrecruzadas extensiones y duraciones, entre las paredes protectoras y esclavizadoras, entre la vana prisa ("velocidad desestimada"), en el fondo de sí mismo, en la región profunda de los límites, allí está el poeta solo, quieto y adherido como un vegetal, allí se contempla mientras la vida se deshoja, muriendo a cada instante en no detenido deterioro al unísono de la muerte universal, hecho uno "con aquello que pierde estrellas":

Ahora, en medio
de la velocidad desestimada, al lado
de los muros sin hilos,
en el fondo cortado por los términos,
aquí estoy con aquello que pierde estrellas,
vegetalmente, sólo.

(*Bruselas*, versos finales.)

Pero, ¿adónde conduce esta obstinada visión de soledad irrompible y de destrucción, ella sola inmortal, adónde lleva esta desesperada poesía, sin prójimo y sin Dios, y más ahora que el poeta ha visto (*Las furias y las penas*) la desesperación y el interminable exterminio que hay en el fondo del impulso erótico? No han faltado tres o cuatro poetas superrealistas que acudieron a la escapada del suicidio. Pablo Neruda no estaba ciego del peligro:

Y para quién busqué este pulso frío
sino para una muerte?

LA CONVERSIÓN

Pero justamente y a tiempo, Pablo Neruda se ha escapado de su terrible tela de araña gracias a una total *conversión*. No conversión a Dios, sino al pró-

jimo; pero una verdadera conversión en sentido técnico psicológico: todas sus fuerzas espirituales, las ejercitadas y las dormidas, reunidas de pronto y organizadas con una imantación nueva, enardecidas por un entusiasmo nuevo, justificadas ahora y satisfechas por los nuevos fines. El comunismo de Pablo Neruda como acontecimiento de su biografía sólo nos concierne en cuanto ha tocado y cambiado la índole de su poesía. Pues la poesía de Pablo Neruda ha cambiado de la noche a la mañana radicalmente: ya no más de ensimismada soledad, de angustia metafísica y de visión de muerte, o para decirlo con sus propias palabras, ya no más poesía "solitaria en el mundo muerto" (*Débil del alba*); desde ahora su poesía es la del hombre con los hombres, encerradas y selladas las angustiosas preguntas que el hombre se hace a solas consigo mismo; una poesía social y de combate político, de adhesión y repulsión para el prójimo, de alegato y execración, de esperanza y rabia: de acción. El mismo nos deja documentada su conversión, medida y sopeada con lúcida conciencia, en un poema de bien significativo título: *Reunión bajo las nuevas banderas*. El poeta no tenía antes atención más que para lo roto y lo herido, para el resplandor oscuro, la corrosión de muerte y la muerte (sales y cenizas), para el amargo sabor de lo último y elemental ("lo amargo de la tierra"):

Fundé mi pecho en esto, escuché toda
la sal funesta: de noche
fui a plantar mis raíces:
averigüé lo amargo de la tierra:
todo fue para mí noche o relámpago:
cera secreta cupo en mi cabeza
y derramó cenizas en mis huellas.

El poeta sabe a dónde desemboca tal obsesionada poesía, y se sabe con ella en radical soledad y desamparo:

Y para quién busqué este pulso frío
sino para una muerte?
Y qué instrumento perdí en las tinieblas
desamparadas, donde nadie me oye?

Al pronto, parecería que el poeta quisiera renegar de su poesía de solitario (el poema comienza: "Quién ha mentido?"), pero su posición es otra: aunque lo hecho hecho queda, en su sitio y en sí justificado, ya es tiempo de liberarse de tan negra visión de aislado, ya es hora de descansar de esa agonía y de salir de sí mismo hacia los otros:

Paz para ti, sol sombrío,
paz para ti, frente ciega...

El ruido de pasos humanos, como una luz, hace retroceder las sombras heladas de su anterior poesía, y sus pies, hasta entonces trabados por la negra sombra, pueden ahora marchar con el prójimo:

No,

ya era tiempo, huid
sombras de sangre,
hielos de estrellas, retroceded al paso de los pasos humanos
y alejad de mis pies la negra sombra!

El poeta declara su solidaridad en dolor, en esperanza y en furor, nuevos sentimientos que lo sacan de su "devoradora noche" de solitario para hacerlo marchar con los hombres:

Yo de los hombres tengo la misma mano herida,
yo sostengo la misma copa roja
e igual asombro enfurecido:
un día

palpitante de sueños
humanos, un salvaje
cereal ha llegado
a mi devoradora noche
para que junte mis pasos de lobo
a los pasos del hombre.

Y se ofrece a sus compañeros en una autopresentación de contrastes: el hombre viejo con las favoritas imágenes de antaño de la "sal terrible" y de la "boca amarga" (en una doble pincelada exacta que coincide con mi fórmula de "angustia y desintegración"), y el hombre nuevo recién liberado, ya sonriente, ya de corazón solidario, entusiasta y resuelto:

Juntos, frente al sollozo!

Es la hora

alta de tierra y de perfume, mirad este rostro recién salido de la sal terrible, mirad esta boca amarga que sonríe, mirad este nuevo corazón que os saluda con su flor desbordante, determinada y áurea.

Desde ahora el poeta mirará hacia afuera, vedándose la ensimismada autocontemplación, y su poesía se empleará solamente en la lucha social, como una colaboración debida, exaltando y alentando a los unos y execrando y escupiendo a los otros. Comunista se declara esta nueva poesía, pero no busquéis en ella ni rastro de doctrinas marxistas; lo que la anima es una fiera indignación por lo que los ricos hacen con los pobres, una esperanza de justicia y una sed de vengativo desquite. Su adhesión al comunismo es de fe y no de crítica; de entrega. Por eso su visión e interpretación de la lucha es también lucha, y los hombres quedan separados en dos inmensos grupos: los amados y los odiados, los puros y los abominables. Sin duda las luchas entre hombres, vistas desde el enclavamiento de la poesía anterior, no son más que materia episódica y cutánea, que sólo tiene sustancia poética como manifestación y ejemplo de la lucha y destrucción esencial, en donde todos los hombres —el hombre— se juntan e igualan en la misma angustia de naufragio. Pero ahora nuestro poeta ha puesto sus ojos y su corazón en esa

superficie de lo histórico y la ha hecho centro de su poesía. Y el furor de la pelea de unos hombres contra otros —su propia lucha revolucionaria— tapa y sofoca la angustia del hombre consigo mismo. Enardecido en su nuevo afán por destruir y construir con los hombres, ya no atiende a la incesante destrucción del individuo y del mundo. La poesía de Pablo Neruda ha cambiado en su doble raíz de sentimiento y de intuición, ha cambiado en la materia formada, y consecuentemente ha cambiado en la forma. Claro: ha cambiado no como quien trueca una espada por un espejo, sino como cambia un individuo en la continuidad de sí mismo. La misma voz poética es reconocible en la nueva poesía, aunque cambiada de tono. El mismo estilo, aunque alterado, la misma potencia verbal, ahora manifestada en violencia. (Quevedo, antes y ahora su antepasado poético más directo, parece haberle prestado su léxico de estallidos, especialmente el asqueroso y el caricatural.) La imaginería es siempre la marca de la compacta originalidad de Neruda; pero antes las imágenes-símbolos salían en erupción revuelta, y se sucedían en el verso con tanta impaciencia y prisa que ni dejaban resquicio para una referencia clara a la realidad aludida, ni ellas mismas tenían muchas veces espacio bastante para formarse del todo, empujadas y amontonadas unas en otras. El poeta estaba ensimismado, y él se entendía. Ahora, Robinson de vuelta, está entre los hombres y con ellos conversa; no con algunos iniciados en los secretos del oficio, sino con las multitudes, con el artesano, el labriego, el marinero, el obrero y el soldado. Y el poeta pone freno a su pegaso para no perder contacto con los de vuelo modesto que le siguen. Su poesía se hace clara, o por lo menos siempre quiere él hacerla clara. La realidad aludida ya no queda escondida entre la fronda de las imágenes-símbolos sino que corre casi

siempre al descubierto, ilustrada y significada por las imágenes. Bien sabe el poeta que, dada la índole de su poesía, muchas veces queda enigmático para los lectores lo que a él le parece diáfano, y por eso aún llega a más en su deseo de comunicación: en el largo poema *España en el corazón* (más bien una cadena de poemas sobre la guerra española) agrega indicaciones marginales que, si a veces pueden valer como subtítulos dispuestos fuera de lo convencional, otras son sin duda aclaraciones del contenido. En la primera página se lee: *Invocación*; pero ya en la segunda, siguiendo el hilo del poema, a la mitad de un verso: *Bombardeo*; unas líneas más abajo: *Maldición*; y más abajo, dentro de la misma maldición: *España pobre por culpa de los ricos*, etc. Este procedimiento se limita al libro de la guerra española, el primero de poesía para el pueblo que Neruda escribe. Pero el cuidado de claridad ya no lo abandona, y en todos sus poemas políticos, su disposición nueva hacia el lector le hace con frecuencia aflojar la tensión poética y dar a su verso andares prosísticos. No es raro que llegue a desahogos y confidencias con el lector. "España es pobre por culpa de los ricos", que practican tradicionalmente una táctica empobrecedora y embrutecedora:

A no sembrar, a no parir las minas,
a no montar las vacas, al ensimismamiento
de las tumbas; a visitar cada año
el monumento a Cristóbal el marino, a relinchar
discursos con macacos venidos de América,
iguales en "posición social" y podredumbre.

Y dos páginas más adelante, en un pasaje cuya patética sugestión difícilmente se podrá salvar en el truncamiento de mi cita:

Os voy a contar todo lo que me pasa.

Yo vivía en un barrio

riencia vivida no coinciden y es necesario algún distanciamiento entre ambos. En cierto modo, también al poeta es aplicable la paradoja del comediante (Diderot). Cuando la materia es vivida, lo mismo que si imaginada, el proceso poético la somete a una forma de específica intención estética. Esto sucede en toda poesía y en todo intento de poesía. La cuestión es si el poeta domina y señorea su materia, o si su materia (en este caso la experiencia vivida) lo domina a él. En medio de la desesperación, de la aflicción o la rabia, y más que nada en medio de la lucha, no es probable hacer su poetización, o por lo menos no tan cumplida como cuando el poeta toma distancia y, puesto a contemplar sus propios sentimientos, los puede señorear y modelar con mano segura. Para mí, y atendiendo solamente a la crítica poética, la mejor flor de esta nueva poesía política es el *Canto sobre unas ruinas*, un remanso de dolorosa contemplación.¹¹ En él mana la imaginería de *Residencia en la Tierra* con un nuevo orden y sosiego instrumental que lo acerca —aunque sólo lo acerca, en este poeta romántico— a las cualidades clásicas de la poesía. Ante unas pobres ruinas españolas, considero un acierto artístico el de iniciarlo con una resonancia de la canción de Rodrigo Caro *A las ruinas de Itálica*:

¹¹ No cuento aquí el anunciado *Canto general* del que ya se han publicado algunos fragmentos (*Alturas de Macchu Picchu*, Santiago de Chile, 1948; *Dulce Patria*, Santiago de Chile, 1949) que no conozco. Sin embargo hace años pude leer en Chile algunos otros, cuando todavía el título iba a ser *Canto general de Chile*.

Imposible intentar observaciones críticas sobre mis recuerdos, pero puedo consignar mi impresión: entre los poemas que yo leí los había tan hermosos como los mejores de *Residencia en la Tierra*. A juzgar por aquellas muestras, la poesía del *Canto general* es grande, a veces grandiosa, de tono levantado, y con una potencia imaginativa que hace pensar en los frescos de Miguel Ángel.

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.

Neruda, ocioso es decirlo, no sigue la línea de monumentalidad y lejanía de nuestro clásico, sino una de recogida intimidad y presencia; pero es grato notar que el recuerdo de poeta a poeta se prende no sólo de la fundamental oposición vivo-aniquilado, sino hasta de la fórmula sintáctica, aunque invertida:

Esto que fue creado y dominado,
esto que fue humedecido, usado, visto,
yace —pobre pañuelo —entre las olas
de tierra y negro azufre.

Una tristeza tan profunda como serena corre por todo el poema. Gran poesía meditativa. El poeta se identifica sentimentalmente con aquellos escombros como huellas aún de la vida que contuvieron, y el sentimiento pide a la fantasía las imágenes que nos lleven hasta el fondo del sentido de las cosas. El poema está construido con una arquitectura armoniosa y recogida, pocas veces deseada y nunca tan lograda antes por nuestro poeta. Aquella vista de formas destruidas le despierta como un rayo (su estilo de siempre) el dolor básico por todas las formas destruidas, las naturales o fabricadas:

Como el botón o el pecho
se levantan al cielo, como la flor que sube
desde el hueso destruido, así las formas
del mundo aparecieron. Oh párpados,
oh columnas, oh escalas.

Mirad cuánto ha costado a las materias naturales hasta ser metal sonante de campanas o máquina de precisión; metales y cementos que la idea del hombre ("el sueño de los seres") ha ido disociando y congregando hasta hacerlos columnas, escaleras,

paredes, que crecen y se levantan —vivienda del hombre, enredadera protectora—, como parte de su cuerpo, “como parras de oscura piel humana”. Allí dentro se devanaba la vida, y los hombres cumplían su rutina, sufrían, enfermaban y morían. Y ahora:

Todo ha ido y caído
brutalmente marchito.

Todo: los muebles y utensilios que recibieron del uso una vida adherida como prolongación de la humana; vidrios, objetos de lana y de cuero, residuos naturales de los hombres, todo,

todo por una rueda vuelto al polvo

(“el molino de las formas”, de que habla en *Galope muerto*), vuelto a su estado inerte; y con las cosas, los hechizos de la vida allí vivida:

todo el perfume, todo lo fascinado,
todo reunido en nada, todo caído
para no nacer nunca.

Como al principio, lo particular se da en el fin la mano con lo general. Aquellas materias que el hombre organizó y usó son en su ruina de ahora símbolo y muestra de la Vida destruida y de la desolación general, como si el Hombre quedara sin raíces al derrumbarse aquellas paredes protectoras de unos hombres: y el poeta se vuelve hacia la vida naciente, hacia la sed de vida, el germen y el fruto, como hacia el punto de partida de esta llegada, a la muerte, y los encara patéticamente:

Sed celeste, palomas
con cintura de harina: épocas
de polen y racimo, ved cómo
la madera se destroza
hasta llegar al luto: no hay raíces
para el hombre: todo descansa apenas
sobre un temblor de lluvia.

Pero no deja al fin que lo particular se disuelva en lo general, sino que allí toca y oye la muerte concreta de los que allí vivieron; allí ausculta la alegría, ahora muerta, de una novia; las palabras, ya silencio, con que se hacía la vida; la huella, ella también destruida, del dolor pasado:

Ved cómo se ha podrido
la guitarra en la boca de la fragante novia:
ved cómo las palabras que tanto construyeron,
ahora son exterminio: mirad sobre la cal y entre el mármol
[deshecho
la huella —ya con musgos— del sollozo.

INDICE DE LOS POEMAS DE PABLO NERUDA QUE SE ESTUDIAN EN ESTE LIBRO

CREPUSCULARIO	20, 112, 224, 233, 234, 235, 236, 240, 253, 261.
EL HONDERO ÉNTUSIASTA	112, 230, 234, 242, 246, 323.

VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA

Poema V	17, 246.
Poema VII	290.
Poema VIII	236.
Poema IX	224.
Poema XI	16, 17, 251.
Poema XIII	116, 242, 246.
Poema XIV	16, 233, 247.
Poema XV	16, 234.
Poema XVI	290.
Poema XVII	17, 169.
Poema XIX	235, 236, 242, 248.
Poema XX	16, 20, 75-78.
Una canción desesperada	17, 248, 291.

RESIDENCIA EN LA TIERRA

Galope muerto	27, 121, 132, 133, 149-150, 161, 192-200, 231, 239, 250, 257, 265, 277, 281, 307-308, 311, 329, 357.
---------------------	---

Alianza (Sonata)	28, 133, 140, 161, 206, 233, 237, 238, 263, 286, 290 297, 298, 341.
Caballo de los sueños	121, 128, 150, 214, 241, 254, 301, 332.
◀ Débil del alba	102, 128, 150, 157, 269, 277, 298, 300-301, 305, 331, 349.
Unidad	125, 128, 161, 250-251, 262-263, 277, 278.
Sabor	133, 150, 161, 257, 301, 311, 312, 346.
Ausencia de Joaquín	105, 108, 120, 283, 302, 303, 311.
Madrigal escrito en invierno ...	85, 107, 131, 151, 165, 268, 269, 288, 290, 302, 306, 341.
Fantasma	85, 161, 164-170, 173, 240, 242, 244, 257, 269, 276, 284, 290, 302, 341.
Lamento lento	85, 103, 268, 289, 290, 303.
Colección nocturna	28, 47, 59-62, 128, 150, 214, 241, 243, 247, 248, 261, 269, 277, 279, 280, 283, 288, 291-292, 297, 301, 303, 332.
Juntos nosotros	123, 128, 227, 230, 247, 264, 268, 285, 290, 294-295, 341.
Tirania	29, 123, 128, 161, 283, 341.
Serenata	126, 243, 251, 269, 276, 277, 298.
Diurno doliente	27, 30, 121, 128, 151, 161, 211, 227, 237, 251, 259, 275, 303, 311.
Monzón de Mayo	27, 63, 82, 126, 258, 259, 269, 277, 308, 310.
◀ Arte poética	30-31, 37-39, 63-69, 118, 121, 117-118, 158, 267, 277, 329, 331, 344, 345.
Sistema sombrío	119, 151, 264, 285, 308.

Ángela Adónica	85, 121, 248, 254, 290, 295, 301, 333, 341.
Sonata y destrucciones	53-54, 128, 151, 161, 218- 219, 227, 248, 253, 259, 266, 269, 272, 275, 312, 331, 346.
La noche del soldado	140, 146-147.
Comunicaciones desmentidas	146, 147-148.
El deshabitado	146.
El joven monarca	146.
Establecimientos nocturnos	146.
Entierro en el Este	104, 118, 128, 265.
Caballero solo	111, 119, 149, 236, 341, 342.
Ritual de mis piernas	108, 128, 142-149, 159, 254, 267, 278, 304, 333.
El fantasma del buque de carga	22, 43, 70-73, 109, 120, 128, 140, 225, 261, 271, 284.
Tango del viudo	128, 149, 216-217, 230, 232, 256, 267-268, 277, 331.
Cantares	85, 121, 128, 259, 260.
Trabajo frío	85, 130, 236, 260, 276, 279, 284.
Significa sombras	29, 149, 217, 276, 279, 283, 285, 286, 303, 327, 328, 329, 330, 332.

RESIDENCIA EN LA TIERRA

II

Un día sobresale	99, 138, 197, 212, 226, 229, 231, 240, 243, 260, 263, 277, 281, 283, 297- 298, 320.
Sólo la muerte	26, 82, 103-104, 111, 112, 128, 151, 221, 256, 270, 298, 345.

Barcarola	18-19, 33, 89-94, 100-103, 107, 111, 112, 128, 134- 135, 176-190, 199, 200, 228, 244-245, 269, 281, 287, 291, 297, 298, 310, 321.
El Sur del Océano	47-49, 55, 80, 82, 96, 105- 106, 107, 108, 111, 128, 134, 227, 229-230, 239, 260, 284, 314-315, 329, 330.
Walking around	111, 151, 249-250, 254, 255, 270, 322-323, 329-330.
Despediente	82, 121, 228, 256, 321.
La calle destruida	20, 33, 82, 99, 128, 151, 271, 284, 293, 316-317.
Melancolía en las familias	33, 45-47, 50, 151, 211, 277, 293.
Maternidad	111, 121, 150, 252, 330.
Enfermedades en mi casa	110, 111, 112, 119, 135, 150, 151, 206-210, 211, 212-213, 226, 227, 251, 261, 270, 272-274, 291.
Oda con un lamento	7, 33, 83, 95-98, 109, 111, 128, 152, 205, 217, 227, 228, 238, 241, 243, 247, 291, 318, 341.
Materia nupcial	111, 129, 243, 257, 261, 262, 324, 341.
Agua sexual	111, 262, 299, 324, 327, 341.
Entrada a la Madera	108, 115, 228, 242, 252, 257, 275.
Apogeo del Apio	108, 230, 275, 277, 292, 293, 300.
Estatuto del Vino	111, 128, 135-138, 152, 233-234, 237, 244, 255, 261, 262, 271, 277, 288, 292, 309, 322, 326, 330- 331.
Oda a Federico García Lorca ...	109, 112, 121, 122, 128, 152, 217, 228, 232, 234, 255, 265, 323.

Alberto Rojas Jiménez viene volando	33, 85, 106-107, 108, 112, 225, 228, 232, 238, 245, 253, 255, 277, 323, 325-326, 329.
El Desenterrado	85, 111, 112, 119, 120, 128, 130, 160, 229, 243, 251, 296, 300, 310-311, 320, 336.
El reloj caído en el mar	40-43, 50, 112, 122, 240, 277, 283, 284, 285.
Vuelve el Otoño	50-51, 109, 152, 180, 211, 244, 252, 283, 284, 323.
No hay olvido (Sonata)	26, 31-33, 65, 229, 231, 267, 277, 294, 313, 344, 347.
Josie Bliss	119, 128, 152, 225, 268, 283, 284, 294, 308-309, 310, 321, 326.

TERCERA RESIDENCIA

<i>Naciendo en los bosques</i>	339-341.
<i>Las furias y las penas</i>	339, 341-343, 348.
<i>Alianza (Sonata)</i>	341.
<i>Vals</i>	344, 345.
<i>Bruselas</i>	344, 346, 348.
<i>Reunión bajo las nuevas banderas</i>	344, 349, 351.
<i>España en el corazón</i>	344, 353, 354.
<i>Canto a Stalingrado</i>	354.
<i>Nuevo canto de amor a Stalingrado</i>	344.
<i>7 de noviembre, Oda a un día de victorias</i>	354.
<i>Canto sobre unas ruinas</i>	355-358.
<i>Canto general</i>	355.

SUMARIO

<p>CAPÍTULO I. — Angustia y desintegración</p> <p style="padding-left: 2em;">De la melancolía a la angustia, 15. El deshielo del mundo, 19. Visión desintegrada y realidad desintegrada, 24. Las dos épocas de <i>Residencia en la Tierra</i>, 26. Autoexégesis, 30. Angustia, anhelo en la destrucción, 33. Relación entre sentimiento e intuición, 34.</p>	15
<p>CAPÍTULO II. — Intuición y sentimiento</p> <p style="padding-left: 2em;">Desequilibrio entre intuición y sentimiento, 45.</p>	36
<p>CAPÍTULO III. — Enajenamiento y ensimismamiento en la creación poética</p> <p style="padding-left: 2em;">La configuración del sentimiento y las imágenes, 58. Ensimismamiento y enajenamiento, 74. Progresivo ensimismamiento, 75. Las imágenes en <i>Residencia en la Tierra</i>, 79.</p>	52
<p>CAPÍTULO IV. — El ritmo</p> <p style="padding-left: 2em;">Versos libres o versículos, 86. Ritmo en cadena, 89. Encabalgamientos sintácticos, 95. Ritmo, regulación del movimiento expresivo, 99. Tema con variaciones, 100. Ritmo y sintaxis, 114.</p>	85
<p>CAPÍTULO V. — La sintaxis</p> <p style="padding-left: 2em;">Coordinaciones que rozan la anomalía, 122. La puntuación, 125. Construcciones anómalas, 129. Mutilaciones, 132. Anomalías en las enumeraciones, 136. Sentido vario en una forma repetida, 138. Prosismos sintácticos, 141. Resumen, 155.</p>	117
<p>CAPÍTULO VI. — La forma</p> <p style="padding-left: 2em;">El ideal de forma en Pablo Neruda, 157. La forma en la realización poética de Pablo Neruda, 161. Evolución de la forma en Pablo Neruda, 175.</p>	157

CAPÍTULO VII. — <i>Sobre la índole de la fantasía de Pablo Neruda</i>	204
1. Lo comparativo prescinde de lo comparado, 204.	
2. Concretización material de lo inmaterial y particularización de lo genérico, 213. A. Lo concreto material por lo inmaterial, 214. B. Particularización de lo genérico, 218. 3. Algunos símbolos insistentes, 220 (Rosas, rosales, 224; Palomas, 227; Golondrinas, 231; Mariposas, 233; Abejas, 236; Abejas y hormigas, 238; Peces, 239; Campanas, 241; Amapolas, 242; Uvas, 245. Las cosas elementales y las conveniencias de lo social, 249; Espadas, 256; Sal, 259; Pelos y medias, 262; Número, números, 262; Guitarra, guitarrero, 265; Nombre, palabra, 266; Humedad, lluvia, 269). 4. Objetivación de lo subjetivo y subjetivación de lo objetivo, 271. 5. Las extensiones que rodean, 276. 6. Ojeadas a lo cósmico y escapadas a lo desmesurado, 279. 7. Identificación de luz y sonido, 297. 8. La abstracción, un modo de intensificar la visión, 301. 9. Acciones, experiencias y cualidades, sueltas de sus sujetos, 309. 10. Disjecta membra y objetos heterogéneos, 312. 11. Extremos complementarios, 326. 12. Pensamiento onírico, 332. Resumen y conclusiones, 334.	
CAPÍTULO VIII. — <i>La conversión poética de Pablo Neruda</i>	339
Lo erótico, 341. Autoxégesis, 343. La conversión, 348. Crisis poética, 354.	
Índice de los poemas de Pablo Neruda que se estudian en este libro	359

TÍTULOS DE LA COLECCIÓN PIRAGUA

1. VIRGINIA WOOLF: *Al faro*. (S.)
2. G. ARCINIEGAS: *En medio del camino de la vida*. (S.)
3. HILAIRE BELLOC: *Napoleón*. (E.)
4. LOUIS BROMFIELD: *La señora Parkington*. (E.)
5. ANTOINE DE SAINT EXUPÉRY: *Piloto de guerra*. (S.)
6. RICHARD LLEWELLYN: *Cuán verde era mi valle*. (D.)
7. J. HADLEY CHASE: *El secuestro de la Srta. Blandish*. (S.)
8. LIN YUTANG: *La importancia de vivir*. (D.)
9. VICKI BAUM: *El grano de mostaza*. 2 t. (S.) y (E.)
10. GARRETT MATTINGLY: *Catalina de Aragón*. (D.)
11. EDWIN WALTER KEMMERER: *Oro y patrón oro*. (S.)
12. FRANÇOIS MAURIAC: *El nudo de víboras*. (S.)
13. HAROLD LAMB: *Omar Khayyam*. (S.)
14. MARGARET KENNEDY: *La ninfa constante*. (S.)
15. GERMÁN ARCINIEGAS: *América, tierra firme*. (S.)
16. JOHN GALSWORTHY: *El propietario*. (D.)
17. COLETTE: *Claudina en la escuela*. (S.)
18. RENÉ KRAUS: *La vida privada y pública de Sócrates*. (D.)
19. EMILY BRONTË: *Cumbres borrascosas*. (E.)
20. SALVADOR DE MADARIAGA: *La jirafa sagrada*. (S.)
21. JULIAN HUXLEY: *Vivimos una revolución*. (S.)
22. JOHN GALSWORTHY: *En litigio*. (E.)
23. C. G. JUNG: *Tipos psicológicos*. 2 t. (E.) y (E.)
24. HAROLD M. PEPPARD: *Visión sin anteojos*. (S.)
25. COLETTE: *Claudina en París*. (S.)
26. SHOLEM ASCH: *María*. (D.)
27. WILL DURANT: *Filosofía, cultura y vida*. 2 t. (S.) y (E.)
28. DALE CARNEGIE: *Cómo ganar amigos*. (S.)
29. LIN YUTANG: *Una hoja en la tormenta*. (E.)
30. JOHN GALSWORTHY: *Se alquila*. (S.)
31. EDUARDO MALLEA: *La bahía de silencio*. (D.)
32. COLETTE: *Claudina en su casa*. (S.)
33. GRAHAM GREENE: *A través del puente*. (S.)
34. ARNOLD J. TOYNBEE: *La civilización puesta a prueba*. (S.)
35. PÄR LAGERQVIST: *El verdugo*. (S.)
36. COLETTE: *Claudina se va*. (S.)
37. ARTHUR KOESTLER: *El cero y el infinito*. (S.)
38. HILAIRE BELLOC: *La crisis de nuestra civilización*. (S.)
39. FRANZ KAFKA: *América*. (E.)
40. LIN YUTANG: *Mi patria y mi pueblo*. (E.)
41. GIOVANNI PAPINI: *Descubrimientos espirituales*. (S.)
42. C. VIRGIL GHEORGHIU: *La hora veinticinco*. (D.)
43. ALDOUS HUXLEY: *Mono y esencia*. (S.)
44. PAUL BRICKHILL: *Piloto sin piernas*. (D.)
45. MILOVAN DJILAS: *La nueva clase*. (S.)
46. JULIEN GREEN: *Moirá*. (S.)

47. SIMONE DE BEAUVOIR: *La invitada*. (D.)
48. Selec. J. L. BORGES y A. BLOY CASARES: *Los mejores cuentos policiales*. (2ª serie.) (E.)
49. WILLIAM FAULKNER: *Requiem para una mujer*. (S.)
50. JOHN GALSWORTHY: *El mono blanco*. (E.)
51. PIERRE BOULLE: *El puente sobre el río Kwai*. (S.)
52. LIN YUTANG: *Entre lágrimas y risas*. (S.)
53. Selec. C. ASQUITH: *Los mejores cuentos fantásticos*. (E.)
54. JOHN STEINBECK: *La luna se ha puesto*. (S.)
55. JORGE LUIS BORGES: *El Aleph*. (S.)
56. L. MONTGOMERY: *Anne, la de tejados verdes*. (E.)
57. PÄR LAGERKVIST: *Barrabás*. (S.)
58. DALE CARNEGIE: *Cómo suprimir las preocupaciones*. (S.)
59. PIERRE CLOSTERMANN: *Fuego del cielo*. (S.)
60. GRAHAM GREENE: *El poder y la gloria*. (E.)
61. RICHARD WRIGHT: *Mi vida de negro*. (S.)
62. HENRI BERGSON: *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. (E.)
63. HOWARD W. HAGGARD: *El médico en la Historia*. (D.)
64. A. J. CRONIN: *La ruta del doctor Shannon*. (S.)
65. PEARL S. BUCK: *Ven, amada mía*. (E.)
66. HAROLD LAMB: *La marcha de los bárbaros*. (E.)
67. PAUL DE KRUIF: *Vida entre médicos*. 2 t. (E.) y (S.)
68. ALDOUS HUXLEY: *Ciencia, libertad y paz*. (S.)
69. HELEN KELLER: *El mundo donde vivo*. (S.)
70. VERA CASPARY: *Bedelia*. (S.)
71. VICTOR M. LINDLAHR: *Cómo adelgazar comiendo*. (S.)
72. FRANÇOIS MAURIAC: *El mico*. (S.)
73. MICHIO HACHIYA: *Diario de Hiroshima*. (S.)
74. GERMÁN ARCINIEGAS: *Biografía del Caribe*. (D.)
75. ALEXANDER BARON: *La princesa de oro*. (D.)
76. HEINZ HABER: *Nuestro amigo el átomo*. (S.)
77. THOMAS MANN: *La engañada*. (S.)
78. GABRIEL MARCEL: *El misterio del ser*. (E.)
79. ERSKINE CALDWELL: *El camino del tabaco*. (S.)
80. C. VIRGIL GHEORGHU: *La segunda oportunidad*. (E.)
81. BRUCE MARSHALL: *A cada uno un denario*. (D.)
82. ELIO BALDACCI: *Vida privada de las plantas*. (S.)
83. PETER F. DRUCKER: *La gerencia de empresas*. (D.)
84. PÄR LAGERKVIST: *El enano*. (S.)
85. VICKI BAUM: *Vida hipotecada*. (S.)
86. WILLIAM FAULKNER: *Gambito de caballo*. (E.)
87. JAMES A. COLEMAN: *Teorías modernas del universo*. (E.)
88. ALBERT CAMUS: *El extranjero*. (S.)
89. VICKI BAUM: *Ult, el enano*. (E.)
90. BERTRAND RUSSELL: *Nuevas esperanzas para un mundo en transformación*. (E.)
91. EVELYN WAUGH: *Los seres queridos*. (S.)
92. J. A. COLEMAN: *La relatividad y el hombre común*. (S.)

93. JULIÁN MARÍAS: *Los Estados Unidos en escorzo*. (E.)
 94. MANUEL MUJICA LÁINEZ: *Misteriosa Buenos Aires*. (S.)
 95. GINA LOMBEROSO: *El alma de la mujer*. (E.)
 96. H. A. MURENA: *El pecado original de América*. (S.)
 97. SALVADOR DE MADARIAGA: *El enemigo de Dios*. (S.)
 98. GUY DES CARS: *El solitario*. (S.)
 99. ERNESTO SÁBATO: *Sobre héroes y tumbas*. (D.)
 100. J. L. BORGES, S. OCAMPO y A. BLOY CASARES: *Antología de la literatura fantástica*. (D.)
 101. WILLIAM FAULKNER: *¡Absalón, Absalón!* (E.)
 102. GUY DES CARS: *La impura*. (E.)
 103. G. K. CHESTERTON: *La superstición del divorcio*. (S.)
 104. JORGE LUIS BORGES: *Ficciones*. (S.)
 105. SILVINA BULLRICH: *Tres novelas*. (E.)
 106. LEÓN CHESTOV: *Kierkegaard y la filosofía existencial*. (E.)
 107. FULTON SHEEN: *Conozca la religión*. (S.)
 108. AMADO ALONSO: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. (E.)
 109. GEORGE SANTAYANA: *La idea de Cristo en los Evangelios*. (E.)
 110. HILAIRE BELLOC: *Las grandes herejías*. (S.)
 111. JACQUES MARITAIN: *América*. (S.)
 112. LEOPOLDO MARECHAL: *Adón Buenosayres*. (G.)
 113. FRANZ KAFKA: *El castillo*.
 114. SALVADOR DE MADARIAGA: *De la angustia a la libertad*. (D.)
 115. LAWRENCE DURRELL: *Cefalú*. (D.)
 116. GRAHAM GREENE: *El ministerio del miedo*.
 117. HILAIRE BELLOC: *Europa y la fe*.
 118. DALE CARNEGIE: *Lincoln, el desconocido*. (D.)
 119. EDWARD STREETER: *El padre de la novia*.
 120. RUTH BENEDICT: *El hombre y la cultura*. (D.)
 121. THORNTON WILDER: *Los idus de marzo*.
 122. HILAIRE BELLOC: *La Revolución Francesa*. (E.)
 123. J. W. N. SULLIVAN: *Beethoven*. (S.)
 124. FRANZ KAFKA: *La condena*.
 125. JAMES BURNHAM: *La revolución de los directores*. (D.)
 126. JULIAN HUXLEY: *Ensayos de un biólogo*. (D.)
 127. ERNESTO SÁBATO: *El túnel*.
 128. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Retratos contemporáneos escogidos*.
 129. LAWRENCE DURRELL: *Limonos amargos*.
 130. THOMAS MANN: *El elegido*.
 131. JORGE LUIS BORGES: *El hacedor*. (S.)

(S.) Volumen simple.
 (E.) Volumen especial.
 (D.) Volumen doble.
 (G.) Volumen gigante.

Se terminó de imprimir en Buenos Aires el 4 de marzo de 1968 en los talleres de la
COMPANÍA IMPRESORA
ARGENTINA, S. A.,
calle Alsina 2049.



Un gran poeta analizado por un gran maestro del idioma. Y una especie de milagro interpretativo. Porque AMADO ALONSO sabe mostrarnos cuánta luz hay en la oscuridad de Pablo Neruda. Nos hace llegar hasta lo más recóndito de una poesía excepcionalmente hermética, en la que, sin embargo, adivinamos un contenido de maravillosas intuiciones. Desde su cátedra de Harvard, el ilustre filólogo desaparecido nos guía por fáciles senderos a través de una especie de selva virgen, de esa poesía "escapada tumultuosamente del corazón, romántica por la exacerbación del sentimiento, expresionista por el modo eruptivo de salir, personalísima por la carrera desbocada de la fantasía y por la visión de apocalipsis perpetuo que la informa". He aquí un Pablo Neruda íntegro, en su "angustia y desintegración", en su "intuición y sentimiento", en su "enajenación y ensimismamiento", en su "ritmo, sintaxis y forma", en su "fantasía y simbolismo", y, finalmente, en su "conversión poética". La abundancia de citas nos permite disfrutar plenamente provistos de nuevas armas hermenéuticas, de esos "buceos de sonámbulo", de esos prodigiosos "hallazgos" en que es tan rica la poesía del genio vate chileno. ¿Qué sentido adquieren aquí para el lector ese "polvo de dulce pulpa consumida", esa "ceniza llena de apagadas almas"? Todo está aquí, desde el júbilo de "La canción de la fiesta" hasta el dolor de "España en el corazón".

Volumen doble