



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

La melancolía poética
de Pablo Neruda
(1918-1926)

TESIS
que, para optar por el grado de
DOCTOR EN LETRAS,

presenta

MTRO. GABRIEL MANUEL ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ

asesor

DR. GUSTAVO HUMBERTO JIMÉNEZ AGUIRRE
Instituto de Investigaciones Filológicas

México, noviembre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para ti, la Amada

Agradecimientos

Este trabajo no habría concluido sin la docta paciencia del Comité tutorial que supo esperar mi arribo al crepúsculo del amanecer. Quede pues aquí constancia de mi reconocimiento a la pertinencia de la guía y el profesionalismo de

Gustavo Jiménez
Enrique Flores
Rodolfo Mata
Margarita León y
Raquel Velasco

Asimismo, quiero agradecer la ayuda de Andhony Arias Pelayo quien, en calidad de servicio social, me ayudó a conseguir y a transcribir buena parte de los materiales aquí estudiados. Del mismo modo, reconozco la ayuda siempre efectiva del personal de la biblioteca Rubén Bonifaz Nuño, especialmente la que me brindaron Claudia Perches, Luz María Cortés, Ángeles Ciprés y José Luis Martínez.

Finalmente, reconozco y agradezco el apoyo recibido de Guadalupe Martínez Gil quien me demostró que la solidaridad verdadera carece de limitaciones de tiempo o de espacio.

Índice

<i>Introducción</i>	9
Planteamiento e interés del problema	9
CAPÍTULO I	
<i>En torno al estado de la cuestión</i>	23
Autorreferencialidad y tradición poética	26
La angustia de las influencias	33
La tradición romántica: la melancolía literaria	35
El carácter (anti)libresco de Neruda	39
CAPÍTULO II	
<i>Un recorrido por la tradición poética romántica: melancolía y romanticismo</i>	55
La melancolía	69
CAPÍTULO III	
<i>La iniciación poética de Pablo Neruda</i>	89
<i>Los Cuadernos de Nefthalí Reyes</i>	89
Pablo Neruda y la tradición de la melancolía	94
La melancolía poética nerudiana	100
El compromiso social	108
La búsqueda de la poesía cíclica	118
<i>Crepusculario</i> (1923)	124
CAPÍTULO IV	
<i>La angustia de la influencia y el ensalmo en contra de ella</i>	149
El hondero entusiasta (1933)	149
El ensalmo en contra de la influencia: <i>Veinte poemas de amor y una canción desesperada</i>	185
Las musas de los <i>Veinte poemas de amor y una canción desesperada</i>	189

La Amada de los <i>Veinte poemas de amor</i>	197
La Amada lejana y la tradición poética	201
La historia amorosa narrada en los <i>Veinte poemas de amor</i> ...	206

CAPÍTULO V

<i>La tentativa del poeta moderno</i>	213
<i>tentativa del hombre infinito</i> (1926)	211
El viaje nocturno y la imagen entrelazada... .. .	218
El viaje nocturno y su carácter narrativo	221
<i>Conclusiones</i>	249
<i>Bibliografía</i>	263

Introducción

Planteamiento e interés del problema

Uno de los problemas centrales de la poesía que Pablo Neruda escribe hacia 1935 reside en su carácter oscuro, hermético. Hay en ella, como el propio poeta ha expresado, “algo denso repitiendo su número, su señal idéntica” que no alcanzamos a comprender. Suele pensarse que la dificultad para apresar el sentido de sus versos atañe de manera exclusiva a *Residencia en la tierra* (1935).¹ Sin embargo, ya desde los versos de *El hondero entusiasta* (1923), el segundo de sus libros, aunque inconcluso, su lectura ha planteado una significativa dificultad de interpretación. Otro tanto ocurre con los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924); por una parte son los versos más leídos en cualquier lengua occidental del siglo xx y, por otro, un halo de paradoja y de misterio los rodea pues la crítica continúa preguntándose qué dicen, más allá de la celebración erótica del inicio y el derrumbe de una relación amorosa.²

¹ Arturo Aldunate, en su estudio *El nuevo arte poético y Pablo Neruda* (1936), ya había destacado el carácter sugerente y a la vez “cerebral” de la obra del poeta chileno. Pedía, ante el desconcierto que los versos residenciarios producían, una actitud más receptiva. Si resultaban incomprensibles y abstrusos, se debía a que habían sido juzgados con criterios basados en análisis caducos. Abandonar el prejuicio, sentir la nueva poesía, antes que entenderla, configuraban su propuesta para lograr un mayor acercamiento al sentido de este arte. Esta propuesta de Aldunate se mantiene vigente aun hoy día: los versos de Neruda son entusiastamente sentidos, antes que comprendidos.

² Dominic Moran, en su estudio introductorio a los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (2007), advirtió esta situación con nitidez: “Nevertheless, as anyone who has studied the poems in detail will confirm, Alone had a point: many of the poems are indeed crammed with obscure metaphors, bizarre turns of phrase and sometimes irresolvable syntactical ambiguities, so that it is often extremely difficult to determine exactly what they are trying to say [...] As a result, *Veinte poemas de amor* remains at once the best loved and least understood of Neruda’s major collections” (IX).

Existe cierto grado de ingenuidad crítica en considerar que la obra de Neruda es sentimental, incluso cuando escribe poemas amorosos.

Este sentido reactivo a la interpretación continúa presente en los versos sin puntuación de *Tentativa del hombre infinito*, estilo que impone la moda vanguardista, ya que estos contienen una voluntaria indeterminación sintáctica que origina la dificultad de encontrar precisión semántica. A primera vista puede resultar extraño que un joven poeta de una distante provincia austral americana haya voluntaria y razonadamente explorado los caminos del símbolo y del oscurecimiento en su obra pues Neruda tiene solo 21 años cuando publica “Galope muerto”, el primero de los poemas emblemáticos, oscuros de significado, de *Residencia en la tierra*. Una de las frases de Caspar David Friedrich, el pintor representativo del romanticismo, supo plasmar uno de los postulados estéticos conectados con la idea de lo sublime, origen de dicha oscuridad: “la imagen sólo debe insinuar”.³ Neruda se encargó de dejar testimonio del porqué de su propensión a escribir una poesía que manejara la indeterminación como una de las claves de su propuesta: la tradición poética a la que el poeta deseaba incorporarse así lo demandaba.

El problema mayor de estos años en la poesía, y naturalmente en mi poesía, ha sido el de la oscuridad y la claridad [...] Yo confieso que escribir sencillamente ha sido mi más difícil empeño [...] No creo —y entiéndase bien— haber inventado nunca nada [...] Me costó mucho salir de la oscuridad a la claridad, porque la oscuridad verbal ha pasado a ser entre nosotros un privilegio de casta literaria (*Obras Completas IV 888-9*).

La crítica ha empleado diversos enfoques para aproximarse a esta obra que proyecta una insondable cuanto sugerente energía (presente desde algunos poemas de *El hondero entusiasta*), como el estilístico de Amado Alonso, quien correlacionó esta fuerza con la misma ima-

³ En Arnaldo *Fragmentos* 53.

gen densa y sombría que los versos contienen.⁴ La poesía de Neruda resultaba entonces la manifestación de un sentimiento condensado y profundo, angustiado, originado por la contemplación de la desintegración de objetos materiales, el morir incesantemente de todo lo vivo y, consecuentemente, del propio ser que la voz lírica encarna. Otras propuestas, sin embargo, han destacado que si bien en “Galope muerto” advertimos una prueba de la lenta descomposición de todo lo existente, muestra de la atmósfera del libro, como propone Alonso, también podemos encontrar atisbos de luz generada a partir de la contemplación de lo que se denomina el Fundamento, imagen del proceso creativo de la naturaleza, origen inmanente de la vida, núcleo verdadero de la poesía residenciaria, como planteó Jaime Concha.⁵ ¿Cómo aproximarse, entonces, al origen y al sentido de esta dualidad de luz y sombra, creación y destrucción, exaltación y depresión, presente en la obra nerudiana?

GALOPE MUERTO

Como cenizas, como mares poblándose,
 en la sumergida lentitud, en lo informe,
 o como se oyen desde el 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,

⁴ Amado Alonso publicó en 1940 su ya clásico estudio *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*.

⁵ El libro de Jaime Concha donde describe el Fundamento, publicado en 1974, es *Tres ensayos sobre Pablo Neruda*. Concha, por otra parte, estudió la poesía de Neruda desde una perspectiva marxista en sus primeras aproximaciones. Bajo este enfoque, la obra del chileno resulta un producto de las condiciones económicas de su tiempo. La generación a la que pertenece Neruda se encuentra atrapada entre el carácter combativo provocado por la revolución de octubre y su conciencia marginal, lo que explica la presencia de la exaltación y la depresión en la obra del poeta chileno (“Proyección” 29).

o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes (*OC I 257*).

Hernán Loyola, uno de los críticos que mayor fidelidad ha mostrado al estudio de la obra de Pablo Neruda, planteó que esta última se conecta con un hecho biográfico, cualidad que otorga a la poesía un carácter autorreferencial, pero cuya finalidad reside en transformar este aspecto vital en uno simbólico. Con este carácter, la poesía nerudiana logra trascender su origen biográfico. El crítico chileno explicaba uno de los objetivos de su trabajo en la siguiente cita:

Pero me importa precisar que en mi trabajo el recurso a datos y circunstancias histórico-biográficas no tiene por objetivo proponer una lectura en clave autobiográfica, ni confirmar la imagen de un Neruda de filiación subjetivista-romántica. Sí me interesa, en cambio, proponer materiales de base para la indagación en sentido opuesto, vale decir: a través de qué modos operativos la fantasía poética de Neruda transforma una red de indicios y datos autobiográficos en un sistema flexible de símbolos y de imágenes que, por un lado, trascienden la simple representación de la experiencia personal del autor y que, por otro, manifiestan un notable grado de autonomía —o sea, de invención y creatividad— respecto de la tradición literaria de cuño occidental europeo (*Loyola Residencia 62*).

En primera instancia se podría firmar un completo acuerdo con Loyola pues buena parte de la sustancia que nutre la poesía es, como ya bien ha señalado otro poeta, la vida, aunque no baste vivir vidas interesantes para escribir buenos poemas (*Octavio Paz OC VIII 505*). Para el autor mexicano, escribir poemas consiste en caminar suspendido entre la ficción y la realidad, la máscara y el rostro. Transformar un hecho biográfico en un sistema de símbolos impersonal resulta, en consecuencia, labor inherente al poeta. La distancia de los objetivos de Loyola, con los del actual trabajo, sin embargo, surge al tratar el

aspecto subjetivo y romántico de la obra de Neruda. Esta característica ha sido numerosas veces señalada en los estudios de su obra, motivo por el que, quizá, Loyola se distancie de esta manera de abordarla. En cierto sentido, no le faltarían argumentos al crítico para esta decisión: prácticamente cualquier poeta moderno tiene que determinarse como poeta, de un modo o de otro, en la aceptación o en el rechazo, ante las ideas surgidas del romanticismo alemán e inglés. Es de este modo que la amplísima trascendencia de las ideas románticas procedentes de Alemania e Inglaterra torna en lugar común el señalar la procedencia de las ideas poéticas que muchísimos escritores, incluidos los novelistas, usan y extienden.⁶ Más aún: proponer que Neruda es un poeta romántico resulta una afirmación que bien podría firmar cualquiera de sus lectores, especializados o no. Y no les faltaría razón pues su obra contiene prácticamente todos los sentidos del término, con excepción quizá del nacionalismo que en el *Canto General* adquiere matices de americanismo: poemas de expresión subjetiva, oscuros, sentimentales, carentes de contención... expresión y forma todo ello de algunas ideas ampliamente extendidas sobre el aspecto romántico de una obra. No obstante estos argumentos a favor de la aseveración del crítico chileno, desde mi punto de vista, su afirmación pierde fortaleza al no considerar que justamente ese “sistema flexible de símbolos y de imágenes” que Neruda construye tiene su origen en las concepciones artísticas de dicho movimiento, de tal manera que es justamente este sistema el que conforma la red de aportaciones literarias en las que Neruda forja su obra.

Uno de los primeros en abordar el aspecto romántico de la obra de Neruda fue Amado Alonso, quien empleó la tradicional oposición clásica-

⁶ Conviene recordar la aseveración de Isaiah Berlin en torno a la influencia que dicho movimiento tuvo en la cultura Occidental: “La importancia del romanticismo se debe a que constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental. Lo considero el cambio puntual ocurrido en la conciencia de Occidente en los cursos de los siglos XIX y XX de más envergadura y pienso que todos los otros que tuvieron lugar durante ese periodo parecen, en comparación, menos importantes y estar, de todas maneras, profundamente influenciados por éste” (20).

co-romántico para ubicar la poesía del chileno.⁷ A causa de hacer prevalecer el sentimiento sobre la forma sin sujeción alguna, Alonso concluyó que Neruda era un poeta romántico expresionista:⁸ a diferencia de la clásica que al arribar a la forma se detiene y continúa su discurso, Neruda concibió una poesía que genera un sentimiento proteico que se forma y se transforma con el transcurrir de los versos, a través de una imaginiería que si bien no atiende a lo racional, no puede concluirse que en ella exista una generación de imágenes libre, asociada al “dictée de la pensée”.

Fue el propio poeta quien ayudó a consolidar sus vínculos con el romanticismo cuando, en el prólogo de su novela *El habitante y su esperanza* (1926), asentaba su disposición creativa: “Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico; no me corresponde lo que no me llega profundamente a mi sensibilidad” (*OC I* 217). Esta concepción tuvo numerosos ecos en los estudios posteriores e, incluso, permanece en los más recientes. Así lo expresaba Jason Wilson en lo que parece ser una derivación del juicio de Alonso (con un agregado, la experiencia erótica): “Looked at poetically, there may be two Nerudas, but the core Neruda remained Romantic, through whose sensibility life was filtered and crafted into words and rhythms and sounds. Direct sensual experienced formed the basis of his writing” (7).

⁷ Alfredo Lozada, al analizar los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, compartió la caracterización romántica de la obra de Pablo Neruda: “Lo que acusan más bien los poemas es, fundamentalmente, el influjo de una tensión temática, vivida intensamente por Neruda, cara al poeta romántico que pulsa la cuerda sentimental: la relación con una amada ausente, perdida. Con estos sentimientos de ausencia y de pérdida, y con sus corolarios emotivos de melancolía, añoranza, soledad, incertidumbre se han construido tanto la imagen poética, dulce y doliente, de la amada como la religión amorosa —triste, exaltada y ávida a ratos, de tono íntimo y directo— expresada en el libro (*Pablo Neruda* 101).

⁸ Alonso estableció que debido al “predominio de la emoción sobre toda otra potencia poética, y por la violencia dinámica del sentimiento”, Neruda resultaba un poeta romántico expresionista (347).

Otra forma de delinear el carácter romántico de la obra nerudiana se basa en su intención profética. Emir Rodríguez Monegal (*El viajero inmóvil*, 1966) destacó que Neruda, al hacerse eco del mandato de Rimbaud, reveló el carácter ritual de su poesía, tanto como su finalidad: “El poeta no debe ejercitarse, hay un mandato para él y es penetrar la vida y hacerla profética: el poeta debe ser una superstición, un ser mítico” (72). Enrico Mario Santí en su libro *The poetics of prophecy* (1982) ahondó en el análisis del carácter profético y lo vinculó con el romanticismo europeo. De este modo los conceptos emanados de dicho movimiento —profecía, ironía y melancolía— conforman los ejes de su estudio. Para Santí el concepto de poesía profética se erige como la columna central de la poesía moderna. Profecía, delimita el crítico, no es augurio o predicción, sino conocimiento por la visión o revelación (14); no revela el futuro, sino el absoluto. Dentro de este marco el poeta resulta un sujeto enajenado que envía imágenes que pretenden ser ciertas o, por lo menos, significantes. Esta verdad artística resulta más exaltada que la producida por el discurso de la razón (25).

Santí advirtió lo que constituye, en el lado opuesto a Loyola, el punto de partida de este estudio: la tradición romántica es justamente la que proporciona bases poéticas para que Neruda pueda emprender su búsqueda creativa personal, el modo en que el escritor maneja su diálogo con la tradición y su lucha por trascenderla. Conocer los modelos y las ideas poéticas que preceden a su obra ayuda a comprender los sentidos que han permanecido herméticos a no pocos estudios basados en su carácter autorreferencial pues, como señalaba Mario Praz, crítica literaria presupone historia de la cultura: “historia de la cultura de un ambiente e historia de la cultura de un individuo. Si al incluir la obra de arte en la historia de la cultura se termina por perder de vista la persona del artífice, por otra parte ésta no puede pensarse sin recurrir a aquélla. Tendencias, motivos, amaneramientos propios del tiempo de un autor forman una ayuda indispensable para la interpretación de su obra” (*Carne, muerte, diablo* 34-5). Al separar la obra de su estrato cultural, señalaba Praz, se caía “fácilmente en interpretaciones arbitrarias y fantásticas” (35). Justamente, en 1972, Jaime Concha establecía esta

debilidad crítica como un problema recurrente en la bibliografía nerudiana. Al defender el diálogo solitario que él mantenía con la poesía de *Residencia en la tierra*, a pesar de la enorme cantidad de estudios realizados en torno al poeta y su obra, señaló: “Ni es mucho tampoco lo que se ha escrito sobre la poesía de Neruda que no sean libros informativos o divagaciones impresionistas” (*Tres ensayos* 32).

La finalidad de este enfoque no reside, consecuentemente —como parece preocuparle a Loyola al poner énfasis en el sentido de la autonomía creativa de Neruda con respecto a la tradición—, en evidenciar una dependencia poética, la subordinación de este poeta con respecto a otros, sino en alumbrar algunas zonas oscuras de su poesía. No obstante que, como he referido líneas arriba, tanto el carácter de la obra nerudiana como su pertenencia a la tradición romántica han sido señalados, esta no ha sido estudiada con detenimiento. A Santí, por ejemplo, le interesó profundizar en la idea, bastante extendida, del carácter profético en la poesía de Neruda y, en menor medida, la ironía, pero no la melancolía. Sin embargo, el estudio de los primeros libros de Neruda permite advertir que este, antes que un poeta profético, resulta ser un poeta melancólico. Desde el libro que escribiera Aristóteles, *los Problemata*, se proponía que la bilis negra constituía no solo una enfermedad, concepción de la medicina antigua, sino una condición de los hombres de excepción. Para los griegos, los melancólicos tenían una extraordinaria capacidad para penetrar la realidad a través de la contemplación y del dolor, gracias al exceso de bilis negra y al influjo que Saturno ejercía sobre ellos. El renacimiento retomará esta idea que los románticos adjudicarán a los poetas.

El deseo de Neruda por integrarse a la tradición poética de Occidente, en consecuencia, determina que su búsqueda de expresión personal se encuentre marcada por una ambición singular: lograr una obra totalizadora, unitaria, “furiosa de inteligencia” (Todó 17), capaz de englobar a la naturaleza y al hombre, en una sola unidad, aspectos que Baudelaire demandaba a la poesía moderna. Muy joven, el adolescente Neftalí Reyes tiene conocimiento de que la labor de un poeta moderno ha dejado de consistir en la celebración de momentos aislados, sean

estos individuales o comunitarios, para convertirse en un reto de mayor envergadura: construir un sistema poético visionario con tintes de trascendencia, concepto este último de origen platónico, pero asimilado por la estética de lo sublime, tal como lo ha señalado Pedro Aullón de Haro:

La inspiración poética de Platón representa una elevación como vía extraordinaria y directa de “conocimiento” mediante la cual el poeta supera la limitación de la naturaleza y, consiguientemente, la agónica penuria imitativa del arte. Como es evidente, la inspiración no necesita de la *techné*. El par *ingenium/ars*, decisivo en Longino, es amplia creación que procede de Platón. La mayor elevación es la desempeñada por el alma que contempla Ideas. Esta contemplación, que prefigura un proceso iniciático que de la manera más perfecta y regulada formulará Plotino, pertenece a la más sustantiva sublimidad, y a una visión trascendente central para la cultura griega clásica en su conjunto, aquella que tiene en la más alta Idea platónica, síntesis de la tríada de Verdad, Bondad y Belleza, su enunciación más perfecta, elevada y abarcadora (39).

Para lograr la construcción poética trascendente se requiere, además del talento nato para versificar, el conocimiento de los valores de la tradición y una escritura asida al intelecto. La lectura voraz que el joven poeta efectúa de cuanto material literario y filosófico cae en sus manos lo planta frente al desafío de transformar un material heredado, en uno propio. Para el joven poeta, entonces, la labor poética consistirá en dos movimientos opuestos pero complementarios: por un lado, transformar un hecho biográfico en uno simbólico y, por el otro, en sentido opuesto, transformar un material poético adquirido en uno personal.

Enfocado en este esfuerzo agónico, su dependencia de los poemas que le anteceden y su lucha por trascenderlos, la mirada de la presente investigación se coloca en relacionar su obra con la tradición poética moderna de Occidente —y a restarle peso al carácter contextual, sea

este vital o geográfico, de amplia repercusión en sus estudios—, lo que equivale en buena medida a registrar la persistencia y la evolución de las ideas del romanticismo alemán e inglés en la obra de los poetas simbolistas franceses y en los modernistas hispanoamericanos, expresión del conjunto de ideas poéticas modernas ante las cuales Pablo Neruda habrá de definir su obra: profecía, ironía, analogía, melancolía, ritmo universal y sublimidad se encuentran en el horizonte creativo del chileno. De lo anterior se desprende que Neruda, como todo gran poeta, no solo asimila versos que le preceden, sino toda una tradición que se cristaliza en un sistema estructurado, empeñado en librar una desigual batalla por recuperar el papel trascendente de los poetas de la antigüedad, negado a los modernos por un modo de producción capitalista que privilegia lo utilitario. Porque, ¿qué, si no, es la propuesta del poeta como ente privilegiado, melancólico, visionario o profético, sino el intento de recuperar el papel central del vate antiguo?

Confirmar la filiación romántica de Neruda permite, además, concebir su obra escrita entre 1918 y 1926 como el resultado de varias tentativas realizadas por un artista que crece al amparo de la melancolía y alcanza la expresión de un sistema unitario que dialoga y cuestiona las propuestas que le antecedieron, y no como libros aislados. Esta aspiración se logra con la escritura de “Galope muerto” el primero de los poemas de *Residencia en la tierra*, motivo por el cual la presente investigación concluye en este periodo. No obstante, ofreceré a lo largo de este estudio algunos ejemplos de la continuidad de los conceptos en libros posteriores pues estos son útiles para comprender el sentido de los versos herméticos.⁹

⁹ Rodríguez Monegal (*El viajero inmóvil*) ha señalado ya la persistencia del sentido profético de Neruda en varios libros posteriores a *Residencia*. Uno es el *Canto General*, donde a través de un mecanismo que el crítico denomina vocalización, el poeta habla por el pueblo, y de esta manera se convierte en *vox populi*: “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”, escribe Neruda; y, al final de la sección, escribe: “Hablad por mis palabras y mi sangre”. Rodríguez Monegal enfatiza que la “solidaridad del poeta con el hombre de Macchu Picchu,

La presente investigación, en síntesis, constituye un esfuerzo por realizar un estudio sistemático basado en los tres ejes mencionados: el desarrollo y la aplicación textual de las ideas sobre poesía moderna (romanticismo, simbolismo y modernismo), la caracterización de la poesía de Neruda como la visión de un poeta melancólico y la construcción de su sistema poético como respuesta agónica a la tradición romántica. Coincido, en este sentido, con Enrico Mario Santí cuando señala que el aspecto profético en la obra nerudiana no es un fenómeno sociohistórico ni intertextual, sino una manifestación de la conciencia profunda de su carácter agónico (*Poetics of prophecy* 79). Sostengo, por otra parte y a diferencia de Loyola, que el movimiento de desarrollo creativo del poeta chileno no se efectúa de manera exclusiva entre la noche y el día (temporalidad por otra parte ya recorrida en la poesía juvenil de *Los Cuadernos de Nefthalí Reyes*) y del norte al sur, su espacio mítico, Puerto Saavedra, espacio geográfico donde se desarrollan algunos de los *Veinte poemas*, sino bajo la tutela de la melancolía y de ideas estéticas románticas, como lo sublime; abarcar la noche y el día es justamente la concreción de un aspecto del ideal romántico, la unidad.

Con esta orientación, el presente trabajo se suma a la ya considerable vertiente de lectores y estudiosos que han destacado el carácter intelectual de su obra y que ubican a Neruda como “un lector riguroso, profundo y muy familiarizado con la gran literatura moderna”,¹⁰ y cuyos poemas —fruto de una labor poética elaborada con absoluta conciencia, escrita y reescrita en diversos momentos—, reflejan que Neruda, como todo gran poeta, vive la angustia de definirse ante el canon poético, y, al mismo tiempo, ostenta la ambición personal de convertir su obra en “el punto de partida” de otras obras, como bien refiere E. Mario Santí:

es decir, con el hombre americano, no ocurre simplemente al nivel de una conciencia política, sino a nivel de una operación profética” (82). En *Estravagario* (1958), *Memorial de Isla Negra* (1964), *La Barcarola* (1967), *Fin de Mundo* (1969), y *La Espada Encendida* (1970), Rodríguez Monegal, registra ecos, reminiscencias y actualidades del sentido profético.

¹⁰Vargas Llosa en Wilson 3.

Not that Neruda's anti-intellectualism should be simply ignored so that one may read his poetry in sterile isolation; it should be situated as part of a broader rhetorical strategy that defines his role within the Framework of modernity. For Neruda's quest after a "physical absorption of the World" and his "conversion" to politics are themselves the signs of his modernity, the symptoms of what Paul de Man calls "a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure" (*Prophecy* 18).

Para realizar este itinerario melancólico he dividido el presente trabajo en cinco capítulos. En el primero de ellos, "El estado de la cuestión", analizo las posibles causas que motivaron a Pablo Neruda a evitar referir su formación cultural y a perfilarse a sí mismo como un poeta conectado con la materia natural, antes que la literaria. Asimismo, hago un rápido recuento sobre algunas posturas críticas en torno a su poesía. En el segundo, "Un recorrido la tradición poética romántica", llevo a cabo un breve recorrido por las ideas que sustentaron la conformación de la poesía moderna occidental, de origen romántico. Hago énfasis, hacia el final de este capítulo, en las manifestaciones poéticas en torno al concepto de la melancolía, punto de partida de Pablo Neruda. El tercer capítulo, "La iniciación poética de Pablo Neruda", aborda el estudio de la iniciación poética del poeta chileno, la cual transita entre sus colaboraciones de carácter ácrata y el carácter escénico de su poesía melancólica, y de los *Cuadernos de Nefthalí Reyes* (1918-1920) a *Crepusculario* (1923). El cuarto capítulo, "El ensalmo en contra de la influencia", lo dedico a analizar el impacto de la angustia de la influencia que el poeta uruguayo Sabat Ercasty ejerce sobre Neruda (*El hondero entusiasta*, 1923) y su personal respuesta para librar esta angustia, los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). Finalmente, el quinto, "La tentativa del poeta moderno" lo dedico a explicar la forma en que la poesía del poeta chileno adquiere ya un empleo simbólico más acentuado y más personal en *Tentativa del hombre*

infinito (1926), libro en que, desde mi punto de vista, el joven Neftalí Reyes se convierte en Pablo Neruda.

SIGLAS EMPLEADAS:

CRP = *Crepusculario* (1923)

El HOE = *El hondero entusiasta* (1923 / 1932)

VPA = *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1923)

thi = *tentativa del hombre infinito* (1926)

En torno al estado de la cuestión

Pablo Neruda bien pudo quejarse de incompreensión crítica hacia su obra —como de hecho lo hizo varias veces en vida—, pero jamás de indiferencia. Su poesía, apenas impresa, fue objeto de numerosos análisis y reconocimientos. Arturo Torres Río Seco, por ejemplo, a poco tiempo de circular *Crepusculario*, en 1923, escribió una reseña para la revista cultural costarricense *Repertorio Americano*. Advertía entonces a un joven escritor que si bien necesitaba superar algunas insuficiencias, contaba con el potencial suficiente para convertirse en un “gran poeta” (Suárez 13). En un libro reciente, publicado en 2006, *Verses against the darkness*, su autor, Greg Dawes, a pesar de registrar una pausa en los estudios nerudianos durante los años ochenta del siglo pasado, justificaba la aparición de otro libro sobre Neruda, el suyo, al sostener que la producción crítica en torno al poeta chileno no había logrado ensombrecerlo (13). La existencia del libro de Jason Wilson, o el de Dominic Moran, en el ámbito de la lengua inglesa, y el de Hernán Loyola, o el de Selena Millares, en el de la española,¹ precedidos por la publicación de las más de siete mil páginas de las *Obras completas* en cinco volúmenes, coordinados por Loyola, son muestra de esta continua labor crítica en torno a la obra del poeta chileno.

En términos generales y esquemáticos, que no agotan la diversidad de enfoques recibidos por la obra de Pablo Neruda, se podría trazar un itinerario poético en tres etapas, que se desprende de su abundante bibliografía. La primera estaría caracterizada por una continua batalla entre asimilación y rechazo de la tradición poética de Occidente en aras de alcanzar una expresión personal. Con este enfoque se ha destacado su vinculación temática y formal con el modernismo y con el simbolismo,

¹Estos son los títulos: Jason Wilson, *A companion to Pablo Neruda* (2008); Dominic Moran, *Pablo Neruda* (2009); Hernán Loyola, *Neruda. La biografía literaria* (2006); *Obras completas* (1999-2002); Selena Millares, *El fuego y la fragua* (2008).

evidenciada en sus primeros poemas y, de manera particular, en su libro *Crepusculario* (1923). Se ha realizado, además, el estudio de la relación erótica con una amada ausente plasmada en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), y en *El hondero entusiasta* (1932) que en buena medida representan el aspecto sentimental de su obra, expresión de una tradición erótica modernista en Hispanoamérica. Asimismo, se ha destacado la adopción de técnicas surrealistas, conectadas con “ejes rítmicos monótonos” (frecuencia acentual en cuarta y sexta sílabas en versos de extensión silábica variada), para construir su *Tentativa del hombre infinito* (1923). También se ha resaltado el aspecto profético y hermético que en *Residencia en la tierra* (1925-1932) muestra a un testigo de la degradación y de la ebullición vital del mundo material en el centro de la poética de este libro. Este “testigo” encarna la función reveladora que el sujeto lírico ejerce como acción transmisora de la interpretación del lenguaje cifrado de la naturaleza, visión analógica de origen romántico. Dos sentimientos y un par de temas cubren gran parte de este periodo: la angustia existencial y la soledad extrema, por un lado; por el otro, el tiempo y la muerte.

Una segunda etapa estaría conformada por la asunción del compromiso social en su poesía, a partir de la Guerra Civil española, a pesar de las numerosas reticencias del propio poeta,² con el conse-

² En este sentido es importante señalar que últimamente se ha observado que Neruda ya había tenido en su juventud fuertes vínculos con la ideología anarquista. Entre 1918 y 1920, Neruda escribe poemas de corte ácrata, lo mismo que textos poéticos con un marcado compromiso social pues en aquellos años Neruda se halla inmerso en un ambiente estudiantil de profunda actividad política. El Instituto Pedagógico de Santiago, donde Nefthalí Reyes acude a realizar estudios universitarios, se encuentra a corta distancia de la Federación de Estudiantes Chilenos, hervidero de líderes anarquistas que en los años veinte trabajan a contracorriente del gobierno y de la derecha chilena. La cercanía de Neruda con el movimiento ácrata chileno ha sido ampliamente documentada y difundida (véase, por ejemplo, el estudio de Jaime Concha, *Neruda 1904-1936*, Hernán Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, y, recientemente, Greg Dawes, *Poetas ante la modernidad*); incluso, se ha señalado que Neruda impartió cátedra en una escuela nocturna, a imitación de los anarquistas, quienes, como es sabido,

cuenta abandono de las técnicas de expresión herméticas en aras de una necesaria comprensión lectora, así como su posterior dirección hacia el establecimiento del poeta profético continental: aquel que habla en nombre de los desprotegidos sociales —obreros, mineros, campesinos—, de su historia y de sus luchas, presente en el *Canto General* (1950). La adhesión de Neruda al marxismo profundizó la vinculación de su canto con las luchas de liberación social de los pueblos en *Las uvas y el viento* (1950-1953). Con la “conversión” a la poesía comprometida, el poeta chileno produjo una poesía que quizá, como él mismo señalaba, pudo equivocarse, pero que asumió sin reservas para encontrar el camino de la reconciliación de la sociedad y del individuo. *Las Odas* (1954, 1956, 1957) son posiblemente el lugar donde se reúnen la sencillez y la búsqueda de lo elemental en una poesía que se concibe para ser cantada por todos; de allí su rechazo a la expresión oscura que en el momento de comenzar a escribir constituía el canon. Pero aun en estos cantos de inventario material poético del mundo está presente el sentido melancólico y profético.

La tercera etapa, la menos estudiada del poeta, expresaría cierta urgencia por volver a las verdades recónditas del individuo, a la intimidad del yo; por ello recurre de nuevo a la introspección a partir de *Estravagario* (1958). Hay también una revisión memorialista y crítica de sus posturas combativas en *Memorial de Isla Negra* (1964), así como una mezcla de soledad habitable, de oscuridad y de silencio que definen su poesía póstuma. Es de este modo que para la crítica la poesía nerudiana oscila entre la poesía pública y la íntima; en ella se lleva a cabo una dialéctica entre los dictados de su conciencia íntima y la social.

Se ha sugerido que, ante la caída del Muro de Berlín y el consecuente derrumbe del socialismo real, los poemas en que el poeta cantaba la lucha han perdido interés en el lector contemporáneo, más interesado en la versión fragmentaria en la que se exponen las carencias del

solían difundir su ideología entre los trabajadores a través de las aulas. De este modo, la poesía “comprometida” que el chileno escribe en España, no constituiría la primera ocasión en que este realiza obra social.

poeta y sus semejantes (Shopf *Desorden* 75). No es, desde mi punto de vista, un criterio de interés social, sino poético. La calidad de su poesía comprometida desmerece día a día. Por el contrario, a pesar de la dificultad enorme de interpretación, o justamente por ello, los poemas de *Residencia en la tierra* y de los *Veinte poemas de amor* permanecen en el ámbito de la crítica académica. De más está decir, por la pasión que generan, también se encuentran en el popular.

Autorreferencialidad y tradición poética

Existe una fuerte propensión en los estudios críticos sobre la obra de Pablo Neruda por explotar la correlación que esta mantiene con su biografía. Dicha relación es, hasta cierto punto, explicable pues buena parte de su poesía ha sido catalogada como autobiográfica. Posiblemente sin proponérselo, el propio Neruda logró establecer un paralelismo entre su itinerario vital y su obra ya que esta, al igual que la *persona*, transita sin esfuerzo de la excelencia a la facilidad y de la desmesura al detalle.

A lo largo de las más de siete mil páginas de sus obras completas es posible encontrar algunas de las más altas expresiones poéticas de la lengua española, si bien una lectura crítica revela que no todas sus composiciones alcanzaron a vislumbrar siquiera dicha cima. Esta valoración ha sido ampliamente compartida por una diversidad de lectores, desde el poeta Juan Ramón Jiménez, que lo calificó de “gran mal poeta”,³ hasta el escritor y traductor Charles Tomlinson que acaso logró expresar con mayor acierto esta idea, cada día más extendida entre los especialistas: “Pablo Neruda has written some of the best and worst poems of our era” (Wilson 13). El personaje encarnado en las contradictorias facetas de la *persona* de Pablo Neruda añade, además, una buena dosis de seducción: ¿cómo evitar sustraerse ante un poeta que habita en los extremos de la debilidad y de la virtud humanas?

³ Ricardo Gullón en *Pablo Neruda* 185.

Reconocido por su generosidad y por su prolija habilidad para crear versos, y criticado por su egolatría tanto como por su carencia de rigor poético (y político), Pablo Neruda proyectó un peso enorme sobre su obra, incluso de manera persistente, pues el escritor chileno nos legó cartas, entrevistas, conferencias, artículos, memorias⁴ que no cesan de orientar el modo de leerla. Ejemplo de ello lo constituye la conferencia de 1945, en la que el poeta muestra el modo romántico de aproximarse a su obra: “Si me preguntan qué es mi poesía debo decirles: no sé; pero si le preguntan a mi poesía, ella les dirá quién soy yo”.

Consciente y convencido de la estrecha cercanía entre biografía y obra (aunque sin compartir la sentencia de Tomlinson), uno de los críticos canónicos de Pablo Neruda, Hernán Loyola, estudió en *Neruda. La biografía literaria* (2006), la autorreferencialidad de la expresión poética nerudiana, esto es, el empleo de un elemento biográfico como punto de partida, pero transformado en una red de datos vitales y culturales que conforman un sistema simbólico de compleja interpretación. Loyola trabajó en demostrar la íntima conexión entre poesía y hecho biográfico.

Más significativo aún es el importante grado de narratividad que atraviesa la obra misma de Pablo Neruda. Porque ésta, en buenas cuentas, es el relato en clave poética de la trayectoria y peripecias —íntimas y externas— de un héroe constante llamado Pablo Neruda. Sobre esta característica se funda por lo demás la presente “biografía literaria”, que no sería posible sin la narratividad que gobierna los avatares y metamorfosis del Yo enunciator-protagonista dentro del desarrollo de la producción poética de Neruda, permitiendo una red de alusiones internas a ese conjunto de textos. Gran parte de mi tarea ha consistido en descifrar o interpretar o simplemente poner de manifiesto este sistema de conexiones (intratextuales) entre lo biográfico y lo ficticio (*Biografía literaria* 221).

⁴Selden Rodman definió esta proyección como la “capacidad para proyectar su propia personalidad sobre sus lectores y críticos” (Wilson 2).

Evidentemente, como ha señalado Dominic Moran en la introducción a su libro *Pablo Neruda* (2009), la relación entre poesía y biografía conduce al controvertido asunto de la pertinencia (o necesidad) de conocer la vida de un autor para apreciar su obra, particularmente si tenemos en cuenta la propagación de las teorías críticas partidarias de la lectura del poema como una entidad en sí misma, sin conocer un ápice los vaivenes vitales del poeta. Roland Barthes, en su célebre artículo “La muerte del autor”, nos alertaba sobre los riesgos de considerar la biografía (y al autor) al analizar la obra:

Aún impera el *autor* en los manuales de historia literaria, las bibliografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayoría de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh su locura; la de Tchaikovsky, su vicio; la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el *autor*, la que estaría entregando sus “confidencias” [...] es el lenguaje y no el autor el que habla... (en Araújo 340).⁵

⁵ Michel Foucault en su artículo “¿Qué es un autor?” objetó esta tesis: “Se dice, en efecto (y una vez más, es una tesis muy familiar), que lo propio de la crítica no es poner de relieve las relaciones de la obra de arte con el autor, ni querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; más bien tiene que analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de relaciones internas. Ahora bien, hay que plantear un problema en seguida: “¿Qué es una obra?”, ¿qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra?, ¿de qué elementos está compuesta? Una obra ¿no es aquello que escribió un autor? Se ve surgir la dificultad [...] un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede reemplazarse por un pronombre,

Hernán Loyola tuvo conciencia de estos riesgos (en buena medida a ello se debe que destaque en el título de su obra emblemática la dualidad de *biografía literaria*); por este motivo, propongo, su concepto de autorreferencialidad es amplio. Para Loyola, Neruda tomó un hecho autobiográfico, sí, un acontecimiento personal, pero no se restringió a proyectar el basamento autobiográfico, sino que intentó trascender su espacio egocéntrico a uno de mayores dimensiones, el aloecéntrico; la aspiración consistió en transformar ese instante vital en un momento simbólico (*Biografía literaria* 427). Dicho simbolismo, propone una visión dialéctica entre creación y destrucción, presente en *Residencia en la tierra*:⁶ el sentido profético —la voluntad del poeta de explorar la realidad para revelarla— se opone a la atmósfera desintegradora, en continuo tránsito a la muerte de la naturaleza y de la materia que el yo lírico contempla. De este modo, este yo lírico se define como un testigo activo que expresa no solo la desintegración, la angustia, o la muerte que vislumbra,⁷ “sino los signos de la misma vocación de armonía y plenitud, de la misma lógica vital que reina en el seno de la Naturaleza” (431). Hay destrucción, pero también creación. Para Loyola, Eros y Thanatos habitan en la misma residencia.

etcétera); ejerce un cierto papel en relación con el discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos [...] En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso” (en Araújo 338).

⁶ El libro *Residencia en la tierra* fue escrito en una década intermedia que cubre de 1925 a 1935. La primera edición se publicó en Santiago de Chile en 1933, cuando Neruda regresa de su estancia consular en Oriente y sólo abarca un número de poemas incluidos en lo que tradicionalmente se conoce como *Residencia I*. La segunda edición se publicó en Madrid en 1935 e incluye una revisión de *Residencia I*, así como la incorporación de la sección denominada *Residencia II*. Para mayores detalles sobre la conformación y las ediciones de *Residencia en la tierra*, véase el estudio introductorio que para este libro realizó Hernán Loyola en las ediciones de Cátedra.

⁷ La figura del testigo y la destrucción que este contempla fueron propuestos por Amado Alonso en el estudio que sobre *Residencia* realizara en 1940, a su vez amparado en el estudio de Concha Meléndez de 1936.

El crítico chileno también estableció que la obra de Neruda no sólo se nutrió de aspectos biográficos, sino también literarios. El registro panorámico de las fuentes literarias revela una prolongada lista de escritores detrás de un lector voraz cuanto diverso, que lo mismo leía narrativa, poesía, que filosofía. Feval, Maeterlinck, Rimbaud, Baudelaire, Baroja, Darío, Sabat Ercasty, Pablo de Rokha, Schopenhauer, Dostoievski, son apenas una muestra restringida de las lecturas realizadas durante su periodo de asimilación creativa. No le falta razón a Jason Wilson al afirmar que en los poemas de Neruda dialoga toda una biblioteca (2).

Registrar las fuentes literarias de las que Neruda se nutrió durante su periodo formativo también constituye un lugar recurrente entre la crítica. Sin embargo, lo que parece conformar una finalidad en sí misma, vincular el trabajo de Neruda con la tradición poética de Occidente, no se ha logrado ya que relacionar una metáfora aislada de Neruda con versos, también aislados, por ejemplo, de Quevedo (o de cualquier otro poeta, existen numerosos ejemplos de ello en la crítica nerudiana) genera una conexión superficial. Ejemplo de lo anterior son los versos siguientes en los que el chileno, al trazar la imagen de una joven sonriente, suprime el referente al que alude la metáfora (relámpagos elude la conexión con labios púrpura o carmesí):

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

La crítica ha señalado que este verso de Neruda procede del soneto “Al oro de tu frente unos claveles”, de Francisco de Quevedo, en donde puede leerse:

Y cuando con relámpagos te ríes
de púrpura, cobardes, si ambiciosos,
marchitan sus blasones carmesíes⁸

⁸ Amado Alonso destacó la procedencia y la transformación de los versos de Quevedo en “Oda con un lamento” (*Poesía y estilo* 227), aunque su objetivo no era trazar las influencias literarias de Neruda.

Realizar esta labor crítica prácticamente asume que el poeta lee versos y no poemas. Si por un lado Goëthe ya había dejado en claro la voluntad (y la capacidad) de los poetas de tomar lo que les apetece de la tradición (“¿Acaso los logros de los predecesores y contemporáneos de un poeta no le pertenecen? ¿Por qué no debería atreverse a coger las flores donde las encuentra? Sólo haciendo que las riquezas de los demás se vuelvan nuestras podemos darle algo grande al mundo”, cit. en Bloom *Angustia* 64), por el otro, como bien nos previene Manuel Durán, la búsqueda de fuentes no debe convertirse en un ejercicio erudito y pedante, sino en un medio para aproximarnos al sentido de la poesía nerudiana, particularmente en casos como *Residencia en la tierra*, en donde, como se ha señalado, este se mantiene oscuro y difícil (en Levy y Loveluck 128).

No son escasos tampoco los trabajos que han advertido los vínculos estéticos con el simbolismo, el modernismo hispanoamericano —a su vez conectados con las ideas del romanticismo europeo— y con la vanguardia. Manuel Durán y Selena Millares, por ejemplo han trabajado sobre ello. El primero publicó un artículo (1980) en el que señaló los nexos que la obra de Neruda sostiene con el modernismo y el simbolismo, pero en este sólo se limita a destacar los versos y los temas sin alcanzar a contemplar que para entonces Neruda se distingue por una exploración personal de los fines poéticos en los textos modernistas, particularmente en Rubén Darío. Neruda resulta un lector atento, pues pronto se pregunta no sólo el cómo y el qué del arte de escribir versos, sino el para qué. No tarda en percatarse de la vertiente panteísta, simbolista, pitagórica y ocultista que late en los versos del vate nicaragüense, muy lejana de los ornamentos y exigencias parnasianas con que suele referirse no sólo al poeta, sino al movimiento entero.

Uno de los estudios realizado por Selena Millares (2005) logra mayor profundidad en la vinculación nerudiana con la tradición poética occidental al destacar, además de versos, conceptos poéticos emanados de ella y que Neruda asimila al escribir los propios:

En definitiva, el salto cualitativo que va del romanticismo a las nuevas estéticas se sustenta en una serie de estrategias discursivas de perfil neto, que poblarán fértiles la producción de vanguardia y posvanguardia. Entre ellas destaca la desubjetivación —esa *desaparición elocutoria* del poeta propugnada por Mallarmé—, que lleva a reducir el vocabulario afectivo: “llueve en mi corazón” (Verlaine, 1984: 178), “está cansado y triste mi corazón, y llora” (Henri de Regnier, en Díez Canedo, 1945: 315), “sobre mi corazón llueven frías corolas” (Neruda 1999a: 197), “el llanto cae en pétalos” (Neruda 1999a: 299); “Hay cementerios solos, / tumbas llenas de huesos sin sonido, / el corazón pasando un túnel / oscuro, oscuro, oscuro...” (Neruda 1999a: 301).

El arte de las *correspondencias* se proyecta en una explotación intensa de esas sinestesias de las que Proust extrajo su concepto de memoria involuntaria: de ahí las *grises indolencias* de Rimbaud (1986: 334), los *amarillos pliegues del pensamiento* de Mallarmé (1982: 65), los extremos de Herrera y Reissig —*palomas lilas, lepra azul de idealismo...* (1978: 34 46)— y, ya en Neruda, la *sed amarilla de la tierra* (2000: 187), el *ruido escarlata de las ametralladoras* (2000: 413) o la *medusa violeta* de la envidia (1999b: 1286) (Millares 55).

A partir del texto de Millares resulta evidente que el poeta es influido no solamente por versos o metáforas sino por ideas estéticas: una pretendida ausencia del énfasis subjetivo (cuyo objetivo primordial es diluir la exaltación del yo de origen romántico) y las posibilidades sinestésicas de la imagen (gracias a este recurso es posible incrementar el poder perceptivo a través de nuevas sensaciones), empeños ambos de los poetas simbolistas. Sin embargo, el resto del poema permanece aislado, inconexo. No obstante, desde mi punto de vista el trabajo doctoral de Selena Millares, no obstante la encomiable labor de registros intertextuales, acusa una pronunciada carencia de articulación: en este aparecen múltiples versos en los que se destaca la intertextualidad con autores franceses, americanos o españoles, pero sin dar seguimiento al proceso evolutivo de la obra; es posible en este trabajo trasladarse de

los versos aparecidos en *Crepusculario* a los del *Canto General* y de este a *Tentativa del hombre infinito* sin contextualizarlos.

La obra de Neruda muestra, en efecto, su deuda inicial con los poetas simbolistas y los modernistas. Gracias a ellos pronto pudo plasmar en sus versos la sensualidad, la musicalidad y la sugerencia (el poema debe sugerir antes que narrar o definir), es decir, recibió la influencia de las propuestas poéticas, no sólo los versos, de Rimbaud, Baudelaire, Rubén Darío, Sabat Erasty, así como los conceptos de analogía universal, el afán profético, la búsqueda de la unidad romántica, el panteísmo que rige el universo, el pitagorismo y, sobre todo, la melancolía.

La angustia de las influencias

Desde un punto de vista de mayor integración que los estudios que le preceden, Harold Bloom destaca la primacía de la influencia y el carácter competitivo de la literatura occidental, lo cual nos lleva a desplazar a las fuentes literarias como objeto primario de la crítica literaria: “ningún poema tiene fuentes y ningún poema *simplemente* alude a otro” (*Angustia* 54. El subrayado es mío). De acuerdo con la crítica antitética propuesta por Bloom, el significado de un poema sólo puede ser otro poema, pero otro poema distinto del poema original (83). Un poeta novel no puede construir su obra sin precursores porque todo poeta es, antes de serlo, un lector insaciable con una actitud revisionista en busca de aprendizaje, dispuesto a arrebatar algo a su maestro y a saquear de donde le apetezca (*Anatomía* 25 y *Angustia* 14). Además, puntualiza el crítico norteamericano, todo poeta está inevitablemente vinculado a una tradición poética: “Tanto la intensificación como la autorrealización se logran por medio del lenguaje, y no hay ningún poeta, desde Adán y Satanás, que haya hablado ninguna lengua libre de las forjadas por sus antecesores” (*Angustia* 35). Es a partir de la lectura de los poemas precedentes que el poeta ejecuta un proceso dialéctico entre la poesía externa y la que habita en él; la externa desvía, define, o propone el sentido de la propia (lo que Bloom llama una lectura

errada. Mientras más grande sea el poeta, mayor será la desviación).⁹ La influencia se presenta, a diferencia de la visión renacentista de Marsilio Ficino —en la que Saturno, el planeta de la melancolía creadora, alienta el genio creativo del poeta—, como un poema al que hay que tomar y superar, literariamente hablando, so pena de no rebasar el carácter de epígono. No hay, sostiene Bloom, dialéctica entre arte y sociedad; la lucha del artista es contra el arte; la finalidad del combate radica en impedir la muerte de la imaginación (21). Esta es la angustia de la influencia, el desafío que todo gran poeta debe enfrentar (115-6).

¿Cómo se convierten los hombres en poetas, o, adoptando una frase hecha más vieja, cómo se encarna el carácter poético? Cuando un poeta potencial descubre por primera vez (o es descubierto por) la dialéctica de la influencia, es decir, descubre por primera vez la poesía como algo que se encuentra tanto en su exterior como en su interior, inicia un proceso que habrá de concluir solamente cuando el poeta ya no tenga más poesía dentro de él, mucho tiempo después de poseer el poder (o el deseo) de descubrirlo fuera de sí mismo. Aun cuando semejante descubrimiento constituya un autorreconocimiento, y, en realidad, un Segundo Nacimiento, y deba, en nombre del puro bien de la poesía, ser realizado por medio de un perfecto solipsismo, se trata de una acción nunca completa en sí misma. Las Influencias Poéticas en el sentido —asombroso, agonizante, deleitante— de los demás poetas, experimentado en las profundidades del casi perfecto solipsista, el poeta fuerte en potencia. Ya que el poeta está condenado a aprender sus más íntimos anhelos mediante una constatación de los demás seres. El poema está dentro de él, y sin embargo, él siente la vergüenza y el esplendor de ser encontrado por poemas —por

⁹Una de las mayores críticas realizadas al autor de la angustia de las influencias se concentró en su propuesta de que toda lectura poética efectuada por un poeta efebo debe ser necesariamente errónea (el concepto se denomina *misreading* en inglés). Con ironía uno de sus lectores sentenció que Bloom favorecería, con su crítica, la dislexia. Bloom acotó que una lectura correcta repetiría el texto original cuando afirmara hablar por sí misma (Bloom *Anatomía* 29).

grandes poemas— que están fuera de él. Perder la libertad en este meollo equivale a nunca perdonar y a aprender para siempre el terror de la autonomía amenazada (*Angustia* 36).

La finalidad del análisis poético, entonces, reside en analizar la forma en que “un poema revisa a otro, tal como lo manifiestan sus tropos, su dicción, su sintaxis, su gramática, su métrica y su postura poética” (*Anatomía* 21). Pero, ¿cómo revisar la lucha que emprende un poema con otro, ante el que se perfila y se define, si se ignoran las fuentes contextuales, los poemas que han seducido al poeta novel? ¿Cómo aspirar a revelar su angustia y su reacción ante la tradición, si se desconoce esta y las ideas que la conforman? ¿Cómo proponer el momento simbólico del poema como una reacción en contra de lo establecido si se ignora cuál es este? Si bien el crítico debe preguntarse qué pretendía el escritor como escritor (y no como persona), algunos aspectos biográficos, las fuentes textuales y las ideas poéticas de la tradición proporcionan el sustento para realizar la crítica antitética concebida por Bloom.

La tradición romántica: la melancolía literaria

A partir de estos postulados cabe preguntarse cuál es la lucha que se efectúa en la obra de Pablo Neruda, presente desde el surgimiento de sus primeros versos. La poesía adolescente y juvenil de Neruda no se define solamente por el carácter profético que para la primera década del siglo xx domina el ámbito poético de la modernidad, carácter asimilado por Neftalí a temprana edad, entre sus catorce y dieciséis años, cuando sus versos comienzan a mantener una presencia periódica en las revistas estudiantiles chilenas (los ejemplos del joven poeta, como veremos adelante, son múltiples: Rimbaud, Baudelaire, Darío). Desde aquel momento Neruda tiene muy claro que su objetivo poético reside en convertirse en un poeta cargado de visión profética, esto es, a partir de la analogía de origen romántico, encontrar las conexiones del universo que palpitan en la naturaleza, al modo simbolista del poema

“Correspondencias”, de Baudelaire. El poeta se erige así en un médium descifrador de las relaciones entre cielo y tierra que, al intensificar los sentidos del cuerpo humano a través de las sinestesias, logra interpretar mejor las relaciones ocultas en el “templo viviente” de la naturaleza. Sin embargo, a la fecha no se ha estudiado el carácter melancólico como uno de los componentes esenciales de la poesía juvenil de Neruda, componente indispensable para realizar la profecía.¹⁰

La melancolía, una de cuyas expresiones encarna en el *spleen*, el *ennui* de los poetas simbolistas, es precedida por una larga tradición en la cultura occidental en la que a partir del “Problema XXX,1”, del libro *Problemas*, de Aristóteles, se le concibe como atributo de seres de excepción, nacidos bajo la influencia de Saturno, y por ello dotados de un poder especial que les proporciona la habilidad para penetrar la realidad a través de la contemplación. El concepto de melancolía, recuperado en el renacimiento y propagado durante el romanticismo, se convierte en un recurso poético por medio del cual se intensifica la tristeza y el dolor con la finalidad de convocar a las musas poéticas. El empleo de este recurso propicia que un número importante de poemas de los *Cuadernos de Nefthalí Reyes*, receptáculo de su poesía juvenil, sean reflexivos, es decir, constituyen textos dedicados a emplear y a describir la forma en que el proceso melancólico condiciona su orientación poética. La contemplación sumergida en la tristeza propicia el surgimiento del poema que aspira a revelar el sentido visionario. Contemplación y revelación conforman así un proceso complementario; dos caras de una misma moneda: la melancolía. En la obra del poeta inglés John Milton está contenida esta dualidad ya que aquí se encuentra representada como diosa tutelar del éxtasis poético y visionario, así como de la contemplación profunda (Klibansky et al. 239).

A partir de estas orientaciones poéticas juveniles —repetidas a lo largo de más de dos décadas, pues Neruda no cesa de emplear la melancolía y la profecía como basamento de su obra poética desde los catorce años,

¹⁰ Selena Millares señaló, sin profundizar, el aspecto melancólico de los versos contenidos en los *Cuadernos de Nefthalí Reyes* (“Sombra y luz”).

uso que se prolonga incluso hasta el *Canto General*—, es posible inferir a estas alturas que para el presente estudio, el carácter de la obra poética de Pablo Neruda no reside en la oposición entre vanguardia y realismo, tan destacado por algunos especialistas,¹¹ sino en la tensión originada a partir de sus relaciones con la tradición poética de origen romántico, su personal agonía de la influencia. Su propuesta personal se manifiesta en *Residencia en la tierra*; es aquí donde se encuentran los poemas que confrontan a sus maestros. Si en libros anteriores Neruda había entendido que para convertirse en un poeta moderno, como pedía Rimbaud, era necesario transitar de la comunicación al conocimiento, es decir, que detrás de todo poema expresado con una gran lengua poética debía encontrarse un pensamiento poético (v. Siles 68), es en *Residencia en la tierra* donde logra plasmar su plena conciencia y su maestría en este aspecto. Aquí veremos los grandes temas del poeta chileno: el ser gregario perdido entre una multitud anónima, consecuencia de la alienación producida por la sociedad productiva capitalista; los límites —el tiempo y la muerte— y la solidaridad humanas; el amor erótico como vía opuesta, o consolatoria, a la muerte.

¹¹ El profesor Dawes reseña y toma partido en esta discusión en torno al carácter de la obra de Pablo Neruda. Por un lado hay estudiosos que ven a un Neruda vanguardista, sobre todo a partir de *Tentativa del hombre infinito*, hasta arribar a *Residencia en la tierra* (en este grupo estarían Jaime Alazraki, Enrico Mario Santí, Manuel Durán y Margery Safir), y por el otro, hay críticos que ven en su obra un “realismo claro hasta el dolor” o un aferramiento a lo “real inmediato” (Teitelboim, Loyola). ¿Cómo conciliar su aspecto realista con el vanguardista? ¿Es realista Neruda al describir con precisión absoluta la descomposición de la materia? ¿La forma a la que recurre para describir el paso del tiempo sobre la materia basta para anexarlo a la vanguardia, particularmente con el surrealismo? La solución, al menos por el momento reside, de acuerdo con Hernán Loyola, en que Neruda no sigue escuelas o manifiestos preconcebidos para elaborar su poesía. Esto es evidente en *Tentativa del hombre infinito* donde la forma registra las propuestas surrealistas, pero el sentido es profundamente individual, sentimental, romántico (*Poetas* 95-8). Desde mi punto de vista Neruda, en efecto, no sigue manifiestos artísticos (provengan estos del anarquismo o de la vanguardia), pero sí modelos, ideas estéticas.

No son escasos los críticos que consideran a *Residencia en la tierra* la mejor propuesta poética nerudiana. El poeta y crítico uruguayo Eduardo Milán afirma que existen dos Nerudas: uno es el autor de *Residencia en la tierra* y otro el del resto de su obra. Milán lamenta que la crítica actual sólo se dedique a celebrar a Neruda, cuya obra posterior a *Residencia* tiene un “descenso fatal en su temperatura estética” (en Wilson 7). Jason Wilson, por su parte, refiere que los fotógrafos dejaron una impronta en la que se registra a dos Nerudas: uno flaco y otro gordo. Aunque ya desde su estancia consular en Oriente Neruda comenzaba a subir de peso, el poeta conservaba parte de esa estrechez asociada a la pobreza y a la soledad de Santiago. En Oriente Neruda vivió un periodo marcado particularmente por la soledad y el aislamiento, incluso de la lengua española; enseñó español a un criado para leerle sus poemas. Si de joven a través de sus lecturas formativas aprendió el poder de la melancolía y del dolor para producir belleza, en su estancia consular, rodeado de carencias, la vivió. Allí se manifestó la voz poética que, como un dormido despierto, aguzando los sentidos, capta los objetos por intuición, entre sombras. Creo que es este el sentido en que debemos leer las palabras de Paz:

Cuando se habla de Pablo, se habla del realismo y del surrealismo. Pero todo eso no es tan cierto; más bien veía la realidad de un modo extraño, fantástico y cotidiano. Neruda tenía los ojos abiertos y cerrados al mismo tiempo. Los ojos del sonámbulo. Y con esos ojos penetraba en la realidad... En Pablo hay a veces hinchazón, otras auténtica inmensidad. Y junto al sentimiento de la inmensidad natural —incluso en las criaturas más pequeñas como el colibrí—, una enorme melancolía. El Pablo melancólico y humorístico están juntos siempre (Peralta 81-5).

El carácter (anti)libresco de Neruda

Como es ampliamente conocido, Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto nació en Parral en 1904 (en 1946 legaliza el nombre que usa desde

1920: Pablo Neruda). Su padre, José del Carmen Reyes Morales, con la intención de mejorar la estabilidad económica y anímica de su familia, disminuidas por la muerte de Rosa Neftalí Basoalto, madre del pequeño, decidió trasladarse a Temuco, un campamento militar convertido en pueblo, frontera con el territorio de los indios mapuches. Pocos años antes del traslado de la familia Reyes, hacia 1881, resultado de la cruenta guerra ejercida en contra de los indios araucanos —el gobierno chileno, se había empeñado en lograr “la pacificación definitiva de la Araucanía”—, estos habían cedido parte de sus tierras (antes, durante la colonia, habían resistido intentos de sometimiento y colonización por parte de los españoles; recordemos, por ejemplo, que Alonso de Ercilla había cantado su valentía en *La araucana*). Las casas de aquel pueblo olían a madera recién traída del bosque cercano, motivo por el que no pocas veces se incendiaban “como cajitas de cerillos”. La particularidad de Temuco, además de su reciente fundación, consistía en una lluvia persistente: “Llovía meses enteros, años enteros. La lluvia caía en hilos como largas agujas de vidrio que se rompían en los techos, o llegaban en olas transparentes contra las ventanas, y cada casa era una nave que difícilmente llegaba a puerto en aquél océano de invierno” (Neruda *OC V* 400).

En aquel poblado —rodeado de bosques, montañas y ríos prácticamente vírgenes—, el padre encontrará casa y trabajo gracias a la generosidad, a los contactos y al interés de Carlos Mason por unirlo a Trinidad Candía Marverde, hermana menor de Micaela, mujer de Carlos. Años atrás, durante las visitas anteriores a la finca de Mason, José del Carmen había procreado con ella un hijo, Rodolfo (1895). Recién nacido, lo dejaron en Coipúe, al cuidado de doña Ester, mujer que había asistido a su madre en el parto. Tiempo después, Trinidad tuvo otro hijo, Orlando (1891), fruto de su relación con Rudecindo Ortega. Para ocultar este segundo desliz, la pareja patriarcal del clan familiar, Carlos y Micaela, le dieron su apellido a Orlando y lo llevaron a vivir con ellos. Durante algún tiempo Neftalí Reyes residió solo con la pareja en aquella finca recibiendo las bondadosas atenciones maternas que Trinidad no había podido entregar a sus hijos naturales. Diversas causas obligaron

al padre, años más tarde, a consolidar una nueva familia. Rodolfo será obligado a abandonar su feliz estancia en Coipúe, de donde lo traerán de regreso en 1909 (o 1910) y, unos años después, de total acuerdo con Trinidad, que acepta resignada, José del Carmen traerá a casa a Laura (1907), hija que había concebido con su amante Aurelia Tolrá, catalana residente en Talcahuano. Muy posiblemente para 1913 o 1914 la familia se encuentra completa: Neftalí será Reyes Basoalto, Rodolfo y Laura, Reyes Candia, mientras Orlando continuará viviendo en la casa patriarcal, con el apellido Mason (los niños ignoran sus orígenes durante largo tiempo).¹²

He querido traer a colación estos datos biográficos porque busco destacar cierta tendencia crítica que ha privilegiado la correlación entre la naturaleza de Temuco y los versos del poeta. Gracias a ello se ha consolidado la imagen de un poeta cuyo contacto esencial y directo con la naturaleza dio vida y forma a una poesía telúrica: “Del mundo proviene su escritura. Embrionaria formulación de una poética que (cambiando el destinatario) Neruda intentará llevar a cumplimiento toda su vida” (*Biografía literaria* 30). Fue el propio poeta quien, en principio, construyó los cimientos de esta visión alrededor de su obra. Creo oportuno recordar que la siguientes palabras dan inicio a sus memorias, *Confieso que he vivido*:

... Bajo los volcanes, junto a los ventisqueros, entre los grandes lagos, el fragante, el silencioso, el enmarañado bosque chileno... Se hunden los pies en el follaje muerto, crepité una rama quebradiza, los gigantescos raulíes levantan su encrespada estatura, un pájaro de la selva fría cruza, aletea, se detiene entre los sombríos ramajes. Y luego desde su escondite suena como un oboe... Me entra por las narices hasta el alma salvaje del laurel, el aroma oscuro del boldo... El ciprés de las Guaitecas intercepta mi paso... Es un mundo vertical: una nación de pájaros, una muchedumbre de hojas... Tropiezo en una

¹² Glosó la historia de la familia Reyes-Candia, tanto como sus interpretaciones, de Hernán Loyola (*Biografía literaria* 17-28).

pedra, escarbo la cavidad descubierta, una inmensa araña de cabellera roja me mira con ojos fijos, inmóvil, fija como un cangrejo... Un cábaro dorado me lanza su emanación meffítica, mientras desaparece como un relámpago su radiante arco iris [...].

Quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta.

De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo (OC V 399-400).

La naturaleza exuberante de Temuco permitió a Saúl Yurkiévich delinear una impecable correlación entre esta y la sensualidad, el ritmo y la cosmovisión de la poética nerudiana:

La naturaleza lo fascina, lo embriaga y aguja en él la captación sensible, estimula la posesión sensual y a su vez la entrega sentimental, la consubstanciación con las materias terrestres, esa fusión con todo lo viviente que se traducirá después en efusión verbal. Así se irá acondicionando una percepción y una concepción del mundo que desembocará en una estética (*Fundadores* 144).

Con idéntico propósito, Hernán Loyola trazó la imagen de un poeta cuya escritura emana, *primordialmente*, del bosque araucano (subrayo la preeminencia del adverbio porque Loyola en varias páginas de su libro señaló numerosas fuentes literarias de Neruda). Para el crítico chileno en la naturaleza radica el gran libro que Neruda comienza a hojear desde su infancia, aunque para entonces no cuente con los medios para expresarla. Los otros libros *ayudan* al conocimiento de este (*Biografía literaria* 94):

El extravío del bosque de la Frontera es para Nefthalí una doble iniciación. Estética y sensorial por un lado: una escuela de formas y texturas que por ahora se manifiesta en el hallazgo y atesoramiento de insectos y huevecillos, de hojas, pedazos de madera, piedras de arrollo: “pequeñísimo, cargado de alimañas, / de frutos, de plumajes, / voy perdido / en la más oscura / entraña de lo verde”. Es, por otro

lado, la decisiva iniciación telúrica, la lección de la materia. El bosque chileno introduce a Neftalí en el misterio de la interdependencia *vida/muerte* que más tarde estará siempre en su mejor poesía (*Biografía literaria* 45).

Para Loyola, esta forma de concebir al mundo fue adquirida en su infancia al asistir al espectáculo de degradación y creación de los seres vivos en la selva de Frontera, próxima a Temuco, como el propio Neruda registró en sus memorias:

Un tronco podrido: qué tesoro! Hongos azules le han dado orejas, rojas plantas parásitas lo han colmado de rubíes, otras plantas perezosas le han prestado sus barbas y brota, veloz, una culebra desde sus entrañas podridas, como una emanación, como si al tronco muerto se le escapara el alma... (en *Biografía literaria* 239).

Sin embargo, el estudioso chileno no refiere en su extenso libro los versos abajo citados de Rimbaud, un poeta de quien el joven Neftalí copiaba poemas en un cuaderno, que despiertan en él la conciencia sobre el proceso circular llevado a cabo en la naturaleza, el “hervidero vital” que allí se lleva a cabo. Esta lectura proporciona un sentido inverso a la relación con la natura: más que ayudar al conocimiento del bosque, lo propician y, con ello, dan origen a la concepción poética nerudiana. Fruto de una concepción romántica de los Naturphilosophen,¹³ la naturaleza abajo descrita es portadora de energía universal, como el hombre mismo, y en su seno se produce el continuo hacer y deshacer de la

¹³ Schelling, basado en la idea de construcción dinámica de la materia esgrimida por Kant, concibe a la naturaleza como el resultado dinámico y conflictivo de dos fuerzas opuestas que dan vida a la materia misma; una ilimitada, la repulsión y otra limitada, la atracción. De este modo, la Naturaleza pasa a ser concebida como un sujeto, productor, más que como un objeto, sustancia muerta, lo que equivale a que no pueda ser explicada a través de principios y a causas mecánicas pues el ser mismo de la Naturaleza y, por tanto, del hombre, es su devenir (en *Escarpa* 155-7).

materia que, de acuerdo con Loyola, Neruda advierte en sus visitas al bosque de Temuco:¹⁴

SOL Y CARNE

I

El sol, lar de ternura y de vida,
 derrama su ardiente amor en la tierra extasiada;
 y, al acostarnos sobre el valle, sentimos
 que la tierra es núbil y rebosa de sangre,
 que su inmenso seno, henchido de un alma,
 está, como dios, hecho de amor, como la mujer, hecho de carne,
 iy que encierra, repleto de savia y de rayos,
 el gran hormiguo de todos los embriones!

(Poesías 69)

Poemas como el anterior han servido para demostrar que la obra nerudiana, antes que correlacionarse con la naturaleza, se vincula con poemas que le precedieron. Jason Wilson, al sentenciar que “The great Neruda myth is that his poetry comes from life, not other poems” (73), llevó al límite la objeción a la correlación entre naturaleza y poesía en la obra del chileno. Casi se podría firmar un completo acuerdo con Wilson, de no ser porque fue el propio poeta quien también registró la atracción que en torno a él ejercía este *otro* bosque, muchas veces desplazado e ignorado por la crítica:

Por todas las esquinas de la tierra se entra en el conocimiento. Para unos es manual de geometría la revelación, para otros las líneas de un poema. Para mí los libros fueron como la misma selva en que me perdía, en que continuaba perdiéndome. Eran otras flores deslumbradoras, otros altos follajes sombríos, misteriosos silencios, soni-

¹⁴ Confróntese, de paso, la forma en que Loyola propone el significado del bosque para Neruda, con los versos del poema “Sol y carne”: “Neftalí no lee el bosque como idilio, sino como energía. Como laboratorio de la vida, como hervidero de formas, colores, dinamismos” (*Biografía literaria* 46).

dos celestiales, pero también, la vida de los hombres más allá de los cerros, más allá de los helechos, más allá de la lluvia (OC IV 925).

Esta afirmación del autor no siempre resultó directa; muy por el contrario, fue rechazada en numerosas ocasiones por él mismo: “De niño y de grande anduve más entre ríos y pájaros que entre bibliotecas y escritores”; “no escribo para que otros libros me aprisionen”; “Mis poemas / no han comido poemas / devoran apasionados acontecimientos”; “Soy el hombre del pan y del pescado / y no me encontrarán entre libros” (versos citados en Wilson 10). ¿Qué causas motivaron a un escritor partidario de proporcionar un modo de leer su obra gracias a un sinfín de pistas sobre su expresión poética a colocar un velo con el que cubrió durante largo tiempo su formación y asimilación literarias? ¿Cuál fue la razón de su prolongado silencio sobre el carácter agónico en su obra?

Neruda consolidó voluntariamente la imagen de un poeta distanciado de la cultura y, particularmente, de las influencias literarias, aunque la realidad demuestra que nunca dejó de estar cerca de ellas. Las reservas al conocimiento racional que encontramos en la siguiente misiva que en 1929 Neruda dirige a Héctor Eandi desde Ceilán —uno de los consulados *ad honorem* de los que fue responsable durante su estadía de cinco años en Oriente—,¹⁵ tendrían que buscarse más en su propuesta poética que en aquel periodo comienza a asumirse como material, en cuanto objetos y seres que existen —recuérdese el verso que más adelante formará parte del “Estatuto del vino”, escrito en 1935: “Hablo de cosas que existen, Dios me libre / de inventar cosas cuando estoy cantando”—, opuesta a lo que él considera juego intelectual, como la poesía escrita por Vicente Huidobro (o el propio Borges) (véase Santí *Poetics of Prophecy* 23).

¹⁵ Por supuesto, hay evidencia de que a Neruda sí le interesan la historia y la cultura en aquel tiempo: lee a escritores ingleses; escribe sobre la estratificación social de Colombo (hoy ciudad de Sri Lanka), con los británicos en la cima, y sobre el cerrado círculo social que estos mantienen (*Biografía literaria* 415).

Borges, que usted me menciona, me parece más preocupado de problemas de la cultura y de la sociedad, que no me seducen, que no son humanos. A mí me gustan los grandes vinos, el amor, los sufrimientos, y los libros como consuelo a la inevitable soledad. Tengo hasta cierto desprecio por la cultura como interpretación de las cosas, me parece mejor un conocimiento sin antecedentes, una absorción física del mundo, a pesar y en contra de nosotros. La historia, los problemas “del conocimiento” como los llaman, me parecen despojados de dimensión. Cuántos de ellos llenarían el vacío? Cada vez veo menos ideas en torno mío, y más cuerpos, sol y sudor. Estoy fatigado (en Loyola *Biografía literaria* 414).

Su postura ante los libros resulta un tanto contradictoria cuando, por un lado, Neruda expresa su nulo entusiasmo hacia los “problemas de la cultura” y, por otro, tiene en ellos un consuelo a la soledad. El poeta chileno, con distancia temporal, daría una explicación sobre su conducta juvenil: “Mi generación fue anti-libresca y anti-literaria por reacción contra la exquisitez decadente del momento” (Oses 315). En efecto, es sabido que el rechazo a la cultura constituye una de las banderas de la vanguardia literaria de principios de siglo, en cuya atmósfera el joven poeta recién llegado a la capital chilena se desarrolló en 1921. Sin embargo, dicho movimiento sólo prolonga una actitud de rechazo a la cultura libresca, ampliamente difundida durante el romanticismo. D.H. Lawrence, a quien Neruda leyó en su solitaria estancia oriental, escribió las siguientes líneas que con seguridad llamaron su atención: “¿Qué me importa el conocimiento? Todo lo que deseo es responder a mi sangre, directamente, sin la frívola intervención de la mente, o de la moral o de lo que fuera” (en Zavaleta 521). Lawrence propagaba en buena medida la distinción de John Stuart Mill quien en su trabajo de 1833, *Las dos clases de poesía*, concebía dos tipos de poesía: una natural y otra cultural. La primera provenía de la expresión del sentimiento del poeta que únicamente emplea el pensamiento como medio para exteriorizarse; en cambio, la poesía cultural, era resultado de un propósito definido; es, así, expresión del pensamiento,

artificial, no natural, del poeta. “De ello resulta que la poesía natural es ‘poesía en un sentido mucho más elevado que cualquier otra; desde que... aquello que constituye la poesía, el sentimiento humano, entra mucho más allá en ella que en la poesía de cultivo o cultura’ ” (Abrahms 42-3). La concepción superior de este tipo de poesía presupone a su vez el triunfo de una idea fundamental para los románticos decimonónicos: que la poesía proviene del hombre, que es una sensación interna que se vuelve externa, resultado de la proyección del pensamiento y sentimiento del poeta; en síntesis, la premisa que el libro de Abrahms propone: la poesía romántica sustituye el espejo por la lámpara (38 y ss.), lo que nos conduce a colocar el énfasis en la subjetividad del poeta en el acto creativo, y no la imitación de la naturaleza o de la realidad, como proponían las preceptivas clásicas.

Bajo este mismo concepto, un autor admirado por el poeta chileno, Walt Whitman, por otra parte, expresaría este distanciamiento hacia las ideas expresadas en los libros: “A morning-glory at my window satisfies me more than the metaphysics of books” (en Wilson 10). La búsqueda romántica por encontrar ecos de la unidad original en la naturaleza y guiarse más por la imaginación y la intuición encuentran resonancia en este tipo de actitud creativa.¹⁶ Whitman, además, expresó un sentimiento que un novel escritor suele enfrentar, la conciencia del riesgo de sucumbir ante el deslumbramiento de sus maestros. Esto se puede apreciar en los siguientes versos del *Canto a mí mismo*, que Neruda tradujo en 1941 (Oses 316-7):

No seguirás en lo sucesivo
recibiendo las cosas de
segunda o tercera mano, ni
mirarás a través de los ojos de los muertos,
ni te alimentarás de los espectros

¹⁶ Jason Wilson cita a Yurkiévich quien resume este espíritu vanguardista al unir los esfuerzos de Neruda con los de Breton por “despojarse de sobrecarga libresca y de prurito retórico [...] persiguen la regresión naturalizante que les permita recobrar la integridad del comienzo” (10).

que yacen en los libros...

En otro momento de madurez, Neruda alude a la necesidad de separar la obra creativa de la crítica. Como es sabido, Neruda mantuvo una relación áspera con sus reseñistas.¹⁷ No hay duda de que desde temprana edad el poeta sintió con profunda intensidad la animadversión como el aliento de la crítica. No tomó mucho tiempo para que se produjera el fenómeno que Loyola definiera como deporte nacional chileno: rastrear y denunciar presuntos delitos morales —y poéticos, agregó— de Neruda (*Biografía literaria* 11).¹⁸ En vista de que su *persona* y su obra mantuvieron una proximidad latente, fue relativamente sencillo cruzar la frontera que separa a uno y a otra. Existe para el poeta, entonces, una diferencia abismal entre el aspecto creativo y la crítica especializada que tiende a clasificarla y a valorarla, que podría explicar, al menos en parte, la actitud de un poeta que analiza con años de

¹⁷ Sólo un par de ejemplos del encono nerudiano hacia la crítica: “En mi segundo libro, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, ya tuve algo de trabajo triunfante. Esta alegría de bastarse a sí mismo no la pueden conocer los equilibrados imbéciles que forman parte de nuestra literatura” (prólogo a *El habitante y su esperanza*) y el célebre “Aquí estoy”, dirigido en contra de Huidobro y Pablo de Rokha, a propósito de la acusación del plagio a Tagore: “Cabrones! / Hijos de puta! / Hoy ni mañana / ni jamás acabaréis conmigo! / Tengo llenos de pétalos los testículos, / tengo lleno de pájaros el pelo / tengo poesía y vapores, / cementerios y casas, / gente que se ahoga, / incendios, / en mis *Veinte poemas*, / en mis semanas, en mis caballerías / y me cago en la puta madre que os malparió, / derrocas, patíbulos, / vidobras, / y aunque escribáis en francés con el retrato / de Picasso en las verijas... (véase la versión completa en OC IV 334-340).

¹⁸ Aunque es verdad que Neruda sufrió críticas feroces (tanto como denuncias de su comportamiento moral, no siempre justificadas), también obtuvo apoyo a su labor poética, si bien en una primera instancia ligada a su círculo de amistades, como la obtención del primer lugar del concurso “Prólogos para la Fiesta en Primavera”, certamen organizado por la Federación de Estudiantes de Chile, que publicaba la revista de tendencia anarquista en la que aparecían los versos juveniles de Neruda, *Claridad*; pero también recibió amplio reconocimiento de la prensa nacional y extranjera.

distancia, su intención de evitar cualquier influencia crítica sobre su producción poética, que no literaria. Es posible percibir las vibraciones de la desconfianza con que el poeta miraba a sus lectores críticos:

Nunca he tenido interés en las definiciones, en las etiquetas. Me aburren a muerte las discusiones estéticas. No disminuyo a quienes las sustentan, sino que me siento ajeno tanto a la partida de nacimiento como al *post mortem* de la creación literaria. ‘Que nada exterior llegue a mandar en mí’, dijo Walt Whitman. Y la parafernalia de la literatura, con todos sus méritos, no debe sustituir a la desnuda creación (*Confieso* 457).

No obstante, el mayor obstáculo para que Neruda mantuviera el silencio sobre las fuentes de su desarrollo poético, reside, desde mi punto de vista, en las denuncias que sobre influencia y plagio recibió, y padeció. Al concluir la escritura de uno de los poemas que conformarían *El hondero entusiasta* (1923-1924) —libro cuya creación, por cierto, oscila entre la inspiración de cuño romántico y el “dicté de la pensée” surrealista, ambos aparentemente distantes de la asimilación libresco—,¹⁹ Neruda, a solicitud de un amigo que cree advertir cierta influencia de Carlos Sabat Ercasty, envía sus poemas al escritor uruguayo para desechar un posible parecido con su obra; solo que el poeta le confirma su huella. Parece difícil evitar el distanciamiento que Neruda lleva al extremo a partir de este episodio pues, además de romper la correspondencia con Sabat Ercasty, destroza la mayor parte de los poemas de aquel libro (me ocuparé de este asunto más adelante).

Pocos años después las cosas empeoran para el joven poeta. Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, atizaron el fuego de una campaña de desprestigio tildándolo de plagiario. El asunto puede resumirse de la siguiente manera: Volodia Teitelboim, más tarde colaborador de Neru-

¹⁹ “Antes de acostarme, abrí las ventanas de mi cuarto. El cielo me deslumbró. Todo el cielo vivía poblado por una multitud pululante de estrellas, celeste, cósmica. Corrí a mi casa y escribí de manera delirante como si recibiera un dictado, el primer poema de un libro...” (en Suárez 60).

da, descubrió la extraordinaria semejanza del poema 16 con uno de *El jardinero*, de Rabindranath Tagore. La revista chilena *Pro*, en el número 2 de noviembre, decide publicar ambos poemas contrapuestos. Claramente se podía notar la similitud entre ambos. La versión del poeta hindú es de la autoría de Zenobia Campubrí de Jiménez, esposa del poeta de Moguer, Juan Ramón Jiménez. Pablo de Rokha publicó el 6 de diciembre en *La Opinión*, diario de Santiago, su lapidario ataque verbal: “Así como así no más e impunemente, no se es verdugo, ni soplón, ni espía, ni plagiarío... Se ha demostrado y publicado que Pablo Neruda ha plagiado a Tagore, al poeta indio”. Vicente Huidobro no tarda, por su parte, en explotar la contundente prueba que tiene entre manos. Escribe un artículo publicado en *La opinión*, el 15 de diciembre de 1934. Detrás de sus argumentaciones se asoma la disputa verdadera: ¿quién es el mejor poeta de América? García Lorca se había pronunciado en Madrid, a favor de Neruda. A Huidobro, por tanto, le importaba resaltar que Neruda no era un poeta de primer orden, sino mero plagiarío de su obra, como de otras tantas (Sanhueza 22-3).²⁰ Neruda se ve obligado a enfrentar una situación de la que no sale muy bien librado,

²⁰ Estas son las palabras de Huidobro: “Hemos podido constatar que los jóvenes poetas de más valer, aquí y en otros países de nuestra lengua, consideran a Neruda un poeta mediocre o un simple bluf hinchado por un grupo tan mediocre como él.

”Uno de esos jóvenes nos declaraba ayer: ‘A mí no me interesa ser el primer poeta después de Darío, a mí me interesa ser el primer poeta después de Huidobro’.

”Sin embargo, la poesía de Huidobro adolece de un grave defecto y es que es demasiado difícil, es algo así como la música de Schoenberg, que es sólo música para músicos. La poesía de Huidobro es poesía sólo para los poetas y cada día se hace más cerrada y más abstrusa. El rol de la poesía es emocionar el alma humana, no decimos, naturalmente, las almas vulgares, sino todas las almas finas” (Sanhueza 22-3). Poco tiempo después, la poesía de Neruda, espíritu de época, se tornaría, como la de Huidobro, más hermética.

El libro de Wilson, por otra parte, contiene un pormenorizado análisis sobre la presencia de Tagore en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (19-34).

a pesar de su aclaración: una muchacha de Temuco, Teresa Vázquez, aficionada al poeta hindú, le había solicitado la paráfrasis (el descubrimiento del “Álbum Terusa”, con manuscritos de Neruda, en el que hay poemas de Tagore transcritos por él parecería darle la razón). Sin embargo, al irse el libro a prensa, recordó que había olvidado señalarlo. Por recomendación del poeta Joaquín Cifuentes, que caminaba a su lado cuando recordó el olvido, no realizó más esfuerzos para colocar la advertencia porque, para cuando lo acusaran de plagio, las ventas se incrementarían: la poesía no vende.

Todas estas circunstancias contribuyeron, razonablemente, a consolidar el rechazo que el escritor chileno ejercía en aras de borrar cualquier rastro de cultura libresca en su obra. Sin embargo, no puede pasar inadvertido el hecho de que un insaciable lector alojado en una lluviosa provincia lejana del sur chileno, que creó un nombre para sí, plagado de reminiscencias literarias,²¹ siempre atento a su obra, se ale-

²¹ Neruda respondió a un periodista checo, a quien le sonaba el apellido, que su nombre poético lo había tomado de una revista. Durante mucho tiempo se conjeturó, incluido el propio poeta que lo olvidó, que hacía referencia a Jan Neruda, escritor checo. Miguel Arteche, por su parte sugirió que había sido tomado de una narración del personaje de Conan Doyle, Sherlock Holmes, *Un crimen extraño*. En la narración aparecía el nombre de una concertista, Wilhelmine Norman-Neruda. Este indicio le sirve a Robertson para buscar, y encontrar en librerías de viejo europeas, una partitura en la que se puede leer el concierto de la violinista Norman-Neruda, en la que se anuncia *Danzas españolas* de Pablo de Sarasate, célebre compositor y músico de la época. Es esta la “revista” de la que Neruda habría tomado su nombre. Sin embargo, Loyola (83-86) agrega que por la mente de Ricardo Neftalí ronda el nombre de Pablo. Hay muchas referencias que desembocan en él. Paolo y Francesca aparecen ya en el poema “Ivresse” de *Crepusculario*. Alude a la pareja que en ese momento conforma con Teresa Vázquez y cuya referencia original son los personajes de la *Divina Comedia*, Paolo y Francesca. Además, un par de poetas favoritos de Ricardo Neftalí en aquella época son Paul Fort y Paul Verlaine. Finalmente, Loyola hace referencia a dos novelas que por aquellos días Neruda leía: *Los floretes*, de Paul Feval (aventuras de espadachines) y el delirante amor de *Pablo y Virginia* de Albert Samain. Empleado por primera vez en octubre de 1920, el seudónimo deja de ser tal para convertirse en nombre legal en 1946.

je de ellas y olvide que solía contrastar la realidad con las referencias que sus lecturas le proporcionaban, como muy bien ha señalado Darío Osés:

En 1927 viaja a Oriente, a los mismos parajes que ya había visitado imaginariamente a través de los libros. En una carta a Eandi le dice que se siente como uno de los vagabundos de Conrad. Las mujeres árabes que encuentra en Port Said le parecen “una resurrección más bien triste de las lecturas de Pierre Loti”. Y en una crónica de viaje escrita en Singapur, comenta con desolación que el malayo ya no es noble sino servil. “Eso han devenido los viejos héroes piratas: ahí están los nietos de los tigres de la Malasia. Los herederos de Sandokán han muerto...”, anota.

Neruda siempre está contrastando el mundo con sus referencias literarias. Los libros, lo mismo que el planeta, contienen a los seres y a los objetos del mundo. Cuando el poeta abre sus atlas de historia natural, encuentra pájaros, peces, moluscos, animales de todos los continentes y los mares. Sus propios libros —los de su autoría— sobre los pájaros, las piedras, el océano, son una forma de leer el mundo natural. Los límites entre la lectura de libros y la lectura del mundo se van haciendo cada vez más tenues (318-9).

Al vincular la obra nerudiana con la naturaleza del entonces virginal Temuco,²² desde mi punto de vista, se pretende transmitirle idéntico

²²Ya antes, en 1971, Alfredo Lozada había advertido sobre la pobreza de las aproximaciones a la obra del chileno basadas en su correlación con el paisaje chileno. “Dando un paso más allá de estas sencillas comparaciones, ha sido más común el intuir una relación causal, estilística y conceptual, entre el paisaje y la poesía de *Residencia* y se ha dicho, por ejemplo, que “el clima concede subjetivismo” y en el papel causativo se ha evocado a “los vientos del Pacífico y a los temblores minerales de las vértebras andinas”, al paisaje “trágico” del Sur de Chile, a la contemplación de la cordillera, el mar y la desolación del sur chileno. También se ha creído observar la influencia del paisaje en la niñez del poeta, y se ha hablado aun de cierto “andinismo del alma” angustiado y desesperado,

carácter, reintegrar la autenticidad a una obra que se proyecta como paradigmática. En el trabajo de Rodríguez Monegal *El viajero inmóvil*, publicado por primera vez en 1966, aún era posible advertir los ecos de una crítica que desestimaba la correlación entre la obra y las fuentes literarias de Neruda:

Otra forma de eludir el análisis de su verdadera poesía ha sido la de encarnizarse en identificar sus fuentes. Como todo gran creador, Neruda toma su bien donde lo encuentra. Desde sus primeros libros ha sufrido la influencia de Baudelaire y de Darío, ha parafraseado a Rabindranath Tagore (con la excusa de que su amada de entonces gustaba del poeta indio), ha imitado a Sabat Ercasty y ensayado los experimentos metafóricos de los superrealistas, ha gongorizado o quevedizado. La huella de William Blake, de Walt Whitman, de T. S. Elliot, de Edgar Lee Masters, ha sido documentada por críticos anglófilos... (14).

Los años transcurridos desde la aseveración de Rodríguez Monegal, y otro enfoque, permiten realizar un trabajo que no pretende restar méritos a la labor poética de Neruda al analizar la originalidad de su sistema poético sino, justamente, pretende relacionarla, como Jorge Cuesta proponía, con la continuidad que este sostiene con sus orígenes literarios: “ser original es ser consecuente con sus orígenes” (en Stanton 67), continuidad necesariamente alejada del sentido de novedad. La definición de Valéry añade precisión al interés de la presente investigación:

Decimos que un autor es *original* cuando podemos seguir las transformaciones ocultas que los demás sufrieron en su mente; lo que queremos decir es que la relación de dependencia *de lo que hace* con *lo que otros han hecho* es excesivamente compleja e irregular (Valéry en Bloom *Anatomía* 46).

característico de la poesía de Neruda. // Bueno, no hay por qué insistir en la ingente pobreza de esta manera de aproximarse a una obra literaria (19-20).

Pero, para relacionar la obra de Neruda con sus orígenes, es necesario conocer cuáles son estos. En el siguiente capítulo ofreceré un panorama de las ideas poéticas en circulación antes de que Neruda comience a publicar sus primeros poemas.

Un recorrido por la tradición poética romántica: melancolía y romanticismo

El camino trazado por la poesía moderna de Occidente, de origen romántico, es una historia bien conocida y analizada, entre otros, por Octavio Paz, Isaiah Berlin y Albert Begin.¹ Ideas, temas y formas se originan en el romanticismo alemán e inglés, se asimilan o se depuran en el simbolismo francés, pasan por el modernismo hispanoamericano y, finalmente, mantienen su vigencia en el ambiente cultural en que Neruda realiza sus primeros ensayos poéticos, que coincide con la propagación de las ideas del arte de vanguardia. No pretendo realizar una historia de la poesía moderna en las páginas siguientes; me limitaré a destacar los elementos que, a mi juicio, resultan pertinentes para establecer las ideas poéticas vigentes durante la iniciación poética del poeta chileno.

A grandes rasgos, el conjunto de ideas sobre los temas y el carácter de la poesía moderna de origen romántico, al menos el más extendido, está conformado por conceptos interrelacionados entre sí; presupone la pérdida de la unidad en el hombre, tiempo mítico en que este convivía con la naturaleza en armonía; la carencia bien puede deberse a una cuestión religiosa —el pecado original, su expulsión del paraíso y su consecuente mortalidad—; bien a una cuestión económica —el rechazo al capitalismo como modelo de producción masificada, particularmente cuando este avanza hacia los intelectuales para transformar sus obras en mercancía e, incluso, para convertirlos a ellos mismos en productores—. Recuperar la armonía, la unidad original, la libertad creativa y el papel protagónico del poeta en la sociedad, constituyen los objetivos centrales de filósofos y escritores románticos, cuyas ideas, en franca oposición al racionalismo de la ilustración del siglo XVIII, se

¹ Paz en *Los hijos del limo, El arco y la lira* y “El caracol y la sirena”; Isaiah Berlin en *Las raíces del romanticismo* y Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño*, entre otras obras.

apoyaron en concepciones del universo alimentadas por el esoterismo y la filosofía helenística, como la analogía, la profecía y la melancolía. La apuesta por un panteísmo cósmico, como secuela de la muerte de Dios, propicia la existencia de un sujeto y un objeto que interactúan entre sí: hay una correlación entre el micro y el macrocosmos; el cielo se corresponde con la tierra. El sujeto es, entonces, el poeta, ser hipérestésico y melancólico, dotado de una capacidad extraordinaria para penetrar los misterios de la vida, encargado de buscar las huellas de la unidad original en el objeto, la naturaleza y el cosmos; es, asimismo, el responsable de reintegrar al hombre a la armonía. La materia, los objetos en la naturaleza, los seres vivos continuamente emanan símbolos que evidencian que todo se relaciona con todo, que el cosmos es unidad, y que se mantiene integrado por una energía que mana de la materia y de los seres vivos. A través de su intuición y de su imaginación, del sueño y de la noche, del dolor melancólico, el sujeto logra descorrer el velo de lo desconocido y entregarnos la visión que la razón no alcanza a comprender: el universo está regido por ritmo y energía que proporcionan cohesión y sustento a la materia cósmica. Esta energía servía, además, para conectar el alma humana con las esferas celestes. Consecuentemente la poesía, ritmo ella misma, es lo que nos reintegra a la unidad original, el mecanismo donde el hombre vuelve a ser. Veamos ahora de manera más detenida la conformación de este conjunto de ideas.

Lo primero que hay que señalar es que, en estricto sentido, no existe ninguna doctrina unitaria que elabore los conceptos que conforman el pensamiento romántico; una diversidad de ideas —a veces contradictorias y, en ocasiones, complementarias— unidas por un espíritu común, acuñadas por filósofos y escritores de finales del siglo XVIII y principios del XIX, principalmente en Alemania (Berlin 11, 41), nutren al movimiento que se convirtió en “la gran transformación de la conciencia de Occidente” (ídem).² Es pertinente tener en cuenta la aclaración

² Me parece pertinente tomar en cuenta la advertencia de Berlin sobre la definición del romanticismo: “No pretendo ni intento definir al romanticismo

de D'Angelo: “la estética fue sobre todo romántica, pero no fue exclusivamente romántica” (42). Una manera de leer la advertencia anterior es señalar que parte de las ideas manejadas por los románticos proviene de ideas renacentistas, como destacaba Albert Béguin, en la que resuenan ecos de doctrinas esotéricas: “Para Kepler, Paracelso, Nicolás de Cusa o Agrippa de Nettesheim, así como para Giordano Bruno, el universo es un ser viviente, dotado de alma; una identidad esencial reúne a todos los seres particulares, que no son más que emanaciones del todo” (*Alma* 78).

El romanticismo contiene, en primera instancia, una profunda crítica al optimismo racional de la Ilustración del siglo XVIII que consideraba posible encontrar respuestas objetivas y válidas a todo aquello que interesara al hombre. La confianza racional radicaba en la concepción de que el mundo exterior era real, medible, y que nuestros sentidos nos proporcionaban una copia exacta de este; “un día se sumarían todos los conocimientos experimentales y su total equivaldría forzosamente al Conocimiento perfecto” (Béguin *Alma* 27). De este modo, el bien, el mal, lo bello, lo feo, incluso cómo vivir, podían ser definidos a través de un método propuesto por un pensador (Berlin 92).

El primero en objetar el carácter científico de la Ilustración fue Johann Georg Hamman tras considerar que la base de la ciencia, las generalidades, resultaba adecuada de manera exclusiva para fines científicos; por ejemplo, las propiedades generales de un elemento químico o físico constituían un fundamento apropiado pues a través de la generalidad se podría caracterizar y llegar a conocer dicho elemento; en cambio,

en términos de atributos u objetivos, ya que, como sabiamente nos alerta Northrop Frye, cuando uno quiere destacar alguna característica obvia de los poetas románticos —por ejemplo, la nueva actitud hacia la naturaleza o el individuo— y señalar que es propia de los nuevos escritores del periodo que va de 1770 a 1820, y contrastarla así con la actitud de Pope o Racine, siempre habrá alguien que produzca evidencia contraria basándose en Platón o Kalidhasa, o (como hizo Kenneth Clark) en el emperador Adriano, o (como Seillière) en Heliodoro, o en algún poeta medieval español o en la poesía árabe preislámica, y finalmente, hasta en los propios Racine y Pope” (12).

lo trascendente en el estudio de los hombres residía justamente en lo opuesto: su singularidad. Si quisiéramos conocer a un hombre, jamás pensaríamos en analizar lo general que existe en él; si quisiéramos leer un libro, nunca lo haríamos para saber qué tiene en común con el resto de los otros libros. Idéntico razonamiento aplicaba para una pintura. La vida para Hamann consistía en un flujo sin interrupción, por ello, el intento de cortarla en segmentos para analizarla y ordenarla destruía su unidad, su continuidad y su vitalidad (Berlin 68, 76). En el siglo de la división de los procesos de trabajo, Hamann insistía en la necesidad de la unidad, en lo indivisible del ser humano y en la continuidad de la naturaleza: “Cuanto el hombre emprende, sea por el acto o la palabra, debe brotar de todas sus facultades reunidas: todo lo aislado es condenable” (Béguin *Alma* 85). El universo mismo era concebido como flujo que no podía ser interrumpido para contemplarse y analizarse pues este no se erigía como un conjunto de hechos, datos estáticos o sucesos lineales. Pretender hacerlo, en palabras de los románticos, equivalía a apresar lo inapresable o a capturar el movimiento por medio del reposo. El universo, autocreación constante, estaba alejado de relaciones inquebrantables como proponía la ciencia. Para evitar la hostilidad, la decepción que causaría la imposibilidad de aprehenderlo, el hombre debería ponerse a la par del proceso de las fuerzas creativas del cosmos, es decir, hacer, crear; convertirse él mismo en fuerza creadora. Sólo con esta conducta alcanzaría la libertad al reconocerse, espiritual y materialmente, como parte del proceso mismo. En modo alguno, esta fuerza creativa estaba emparentada con la concepción romántica de la finalidad humana; para aquella, el objetivo o la finalidad del ser humano no radicaba en la felicidad. El hombre no buscaba la satisfacción ni la paz (como creía Voltaire), sino ejercer sus capacidades del modo más pleno, lograr la expresión personal potenciada hasta su propio límite (Berlin 68, 142-143). Resultado de estas ideas fue que los escritores románticos se opusieran a la concepción de la poesía, y al arte en general, como un satisfactor de necesidades del espíritu más o menos pueriles, y la propusieran, por el contrario, como portadora de un conocimiento en el que pudiera participar el ser entero (incluidas sus más oscuras

regiones), no solamente el intelecto, y que aspiraran, a través de ella, bien a la redención de la naturaleza, bien a la recuperación de la unidad original perdida (entre otros, Béguin *Alma* 27).

Schiller, desde otro ángulo crítico, insistía en la necesidad de la unidad. Advertía que si bien la especialización del trabajo, es decir, la participación en un pequeño fragmento de la cadena productiva, había obtenido logros en el campo de la ciencia (la técnica y las labores mecánicas), esta misma había conducido al empobrecimiento del hombre porque impedía que sus facultades y fuerzas se desarrollaran, debido a que la postura de enriquecimiento burgués no contemplaba al individuo como unidad total (Safranski 44).

En otro orden de ideas, la naturaleza de la ironía, uno de los elementos decisivos en la conformación del espíritu romántico —estudiada y propuesta por Friedrich Schlegel basado en la dialéctica de Schelling—, oscila entre la paradoja y la síntesis de opuestos y contiene un elemento sin el cual no puede darse: la libertad. Paradoja porque, fiel reflejo de la esencia del mundo, contiene lo bueno y lo malo al mismo tiempo; por ello se requiere una actitud ambivalente si se pretende abarcarla en su total complejidad (*Crítica* 22-3); de síntesis de opuestos pues confronta la fantasía con la reflexión, la inspiración con el arte. El artista necesita efectuar un desdoblamiento, una fusión o alternancia de lo subconsciente con lo consciente, ejecutar un proceso de autocreación y autodestrucción: “Ironía es síntesis de reflexión y fantasía, de armonía y entusiasmo”, escribe Schlegel. O de otro modo: la ironía oscila constantemente entre el ‘entusiasmo’ creador y la ‘autolimitación’ artística” (“Ironía romántica” 3):

El escritor, pues, debe sentirse ambivalente respecto a su obra, alzándose por encima y aparte de ella, manejándola casi juguetonamente. Según Schlegel, “para describir bien un objeto es preciso desinteresarse por completo de él...; mientras está inventando e inspirándose, el artista se mantiene —al menos en cuanto a comunicación— en una disposición de ánimo nada liberal”. Así que el arte exige de su cultivador una “disposición liberal”, una capacidad

de elevarse por encima de las propias “alturas”. “Ironía es la clara conciencia... del caos infinitamente repleto”, del mundo oscuro e inexplicable, pero también, y en grado sumo, conciencia de sí: es, en efecto, autoparodia, “bufonería trascendental” que “se eleva sobre el arte, la virtud y el genio de cada uno”. De este modo la ironía viene a asociarse con la “poesía trascendental”, la “poesía de la poesía”, que Schlegel ve encarnada en Píndaro, Dante y Goethe (*Crítica moderna* 22-3).

De acuerdo con Schlegel —explica Biemel—, al distanciarse de su creación, el poema, el poeta ejerce su libertad. Si abandona lo que considera excelso, siente dolor a causa de los vínculos emocionales que lo unen a su obra, pero a cambio experimenta placer ya que logra ejercer el goce supremo de la libertad. Este distanciamiento tiene una importancia extraordinaria para los filósofos y escritores románticos pues para ellos únicamente en la libertad se es hombre: “lo que aniquilo es mi propio yo, pero, al mismo tiempo, sólo aniquilándome llego a ser yo mismo, llego a ser libre” (36). De este modo, la apuesta de la poesía romántica reside en el devenir, por lo que no se acaba nunca. ¿Por qué —se pregunta Biemel—, los románticos colocan el devenir por encima del ser? Porque

Lo que el pensador romántico anhela no es nada finito sino lo infinito. Pero, ¿puede un ser finito alcanzar lo infinito? Con otras palabras, ¿cómo puede el hombre convertirse de un ser finito en un ser infinito? Adquiriendo distancia constantemente frente a sí mismo, reflexionando constantemente sobre sí mismo y negando luego lo que en esta reflexión había establecido (Biemel 36)

El pensamiento de Johann Gottfried Herder, a su vez, modificaría una de las concepciones centrales del arte hasta entonces esgrimido: la idea de que el valor de una obra de arte radicaba en la belleza, cualquier cosa que se entendiera por esta: armonía, distribución o copia de algún original platónico contemplado en la imaginación del artista, o bien por su carácter emisor de placer sensual e intelectual. El ar-

tista de este modo se convertía en mero proveedor. Para Herder, en cambio, la obra de arte se concebía como vehículo o transporte que un hombre empleaba para comunicarse con otro de manera personal; por esta singularidad contenía, por tanto, una actitud vital de su creador. Como el lenguaje de los hombres es propio de una época, las obras se veían limitadas a un tiempo y a un espacio únicos. Este carácter impedía, asimismo, que el valor de una obra de arte pudiera erigirse como impersonal y eterno: lo que resultaba válido para una época o cultura, no lo era para otra. Es por ello que, si se deseaba comprender alguna obra griega antigua deberíamos saber antes quiénes eran los griegos, cómo vivían, qué deseaban, cómo hablaban. Para Herder, en consecuencia, no existía un ideal de belleza, como tampoco un ideal de vida válidos para todo el género humano. Lo que resultaba estético o moralmente adecuado para los griegos no lo era para los egipcios, poseedores de una lengua, una tradición e incluso un territorio geográfico diferente. La belleza prototípica griega resultaba de este modo poco apropiada para erigirse en valor universal. Cada uno de nosotros debía buscar en su interior la expresión de su tradición, tan legítima como la de otros para proponer una verdad. El maravilloso, por su riqueza, mosaico de expresiones sólo sería contemplado por Dios (Berlin 86-97).

Sumándose a este sentido, Johann G. Herder, con su idea de una historia dinámica —evolutiva, concebida con una finalidad, aunque esta no fuera comprendida de antemano, en la que cualquier elemento formaba parte de ella misma, contraria a la visión mecanicista de los materialistas franceses—, reducía cualquier valor a un plano relativo; moral, belleza, orden social, obras y dioses, por tanto, no podían afirmarse como un absoluto. La transformación del hombre dependía de sí mismo pues su inserción en la historia presuponía una actuación basada en patrones configurados por él, a pesar de que en el trasfondo tomara parte también en el proceso una “intención de la naturaleza” (Safranski 24-9). Esta valoración de la historia, en más de un sentido, abría un abismo entre historia y religión, lo que, al menos literariamente, equivale a prefigurar la muerte de Dios, uno de los puntos de partida de la poesía moderna.

Octavio Paz ha referido que la primera imagen del poeta visionario o profético la encontramos en “El sueño” de Jean Paul Richter.³ El sueño de Jean Paul, escribe Paz, despliega su inquietante mensaje en varios sentidos: más allá de la desesperanzadora inexistencia de Dios, el relato postula la ausencia de orden. En los cielos y en los abismos, en el cosmos, reinan el caos, el azar y la nada. El orden racionalista de la Ilustración, que concebía un orden mecánico en el universo interpretable por medio de la lógica, recibía de la imaginación un golpe de credibilidad (*Limo* 75-7).

Para los románticos Shakespeare era el poeta por antonomasia, como Virgilio lo fue para la Edad Media; al poner en labios del poeta inglés la terrible nueva, Jean Paul afirma implícitamente algo que más tarde dirán todos los románticos: los poetas son videntes y profetas, por

³ El “Discurso de Cristo desde lo alto del edificio del mundo, no hay Dios”, en su primera versión, data de 1790 (Béguin *Creación* 32); después fue incluido en una extensa novela publicada originalmente en tres volúmenes entre 1796 y 1797, cuyo título, también extenso, es *Flores, frutas y piezas de espina, o bien, la vida matrimonial, la muerte y la boda de Siebenkäs, abogado del hombre pobre*. Se conoce simplemente como *Siebenkäs*. El asunto del relato ha sido referido por Paz, pero creo oportuno recordarlo. Enmarcado por una escena completamente angustiante y dramática, al punto de las once de la noche, las tumbas del cementerio abandonadas, las sombras de ningún cuerpo proyectadas sobre los muros, los sonidos de un terremoto que se inicia, sobre el altar de la iglesia desciende Cristo para anunciar que —tras haber subido a los soles y atravesado los desiertos de los cielos, y luego de haber descendido hasta los abismos donde el Ser proyecta sus sombras, en medio de un caos presidido por una lluvia sin gobierno—, no existe Dios. Después de comunicar a los niños emergentes de las tumbas que todos somos huérfanos, a punto de que la serpiente de la eternidad colapse los mundos, el protagonista del sueño despierta. Entre sonidos e imágenes de una naturaleza plena e ideal, se siente feliz de poder adorar nuevamente a Dios. Sorprende la brevedad de la descripción del sueño, unos tres folios, nada comparable a su enorme impacto e influencia literaria. Una versión española se puede consultar en línea en www.konvergencias.net/moctezumaperea170.pdf.

su boca habla el espíritu. El poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa (*Limo* 75).

Igual de importantes resultan para la literatura las relaciones que Jean Paul establece con el sueño. Para el escritor alemán, el mundo objetivo y diurno es poco menos que ilusorio; en los sueños, en cambio, radica el sentido del infinito, común a todos los hombres, el cual nos consuela de lo limitado de la realidad, de nuestras insatisfacciones y nos permite atisbar el mundo verdadero. El autor de *Siebenkäs* creía en la omnipotencia creadora de la imaginación, única capaz de satisfacer nuestra necesidad de comunicación con el infinito (Béguin *Alma* 30). El sueño se emparenta con la poesía porque, al igual que esta, las personas que aparecen en él se expresan con palabras que revelan su propia individualidad, su carácter único, cual personajes salidos de la imaginación de Shakespeare. Además, en el sueño, como en la poesía, la verdad no se percibe a través de los sentidos; para Jean Paul, en la sustancia del sueño se encuentra la sustancia poética que el poeta habrá de extraer para nutrir su imaginación (Béguin *Alma* 20); es la voz de Dios (o del alma) quien habla, quien nos transmite el mundo verdadero. Como el soñador, el poeta se limita a transcribir lo que escucha en ese estado en que la razón no participa (Béguin *Creación* 15-53).

¿Cómo se produce esta comunicación con el infinito, la verdad, el alma o Dios? ¿Cómo llegamos a conocernos y a conocerlo? A través de un conocimiento analógico y basado en una concepción panteísta. Para los románticos, como antes para el hombre del Renacimiento, e incluso antes, para la filosofía helenística, el hombre constituye un microcosmos, creado a imagen y semejanza de la naturaleza; y, en sentido religioso, de Dios. En su ser habita un resumen del universo. Al conocerse a sí mismo, habría de conocer el universo. Por otro lado, basados en la creencia de que la realidad no se percibía a través de los sentidos ni, como hemos visto, a través de la razón, los románticos proponían que en su inconsciente el hombre escuchaba los ecos de su condición divina, los vestigios de su consonancia armónica con la naturaleza. Al mismo tiempo, el inconsciente y el sueño se erigían como

el lugar donde se producía nuestro encuentro con el ser universal, lo que también equivale a establecer, una vez más, que por este medio aspiramos a conocer la realidad verdadera, cósmica, espiritual, lugar de reencuentro con el paraíso primitivo (Béguin *Creación* 62-68). Este descenso hacia el centro de uno mismo fue definido como el camino misterioso por Novalis:

Soñamos viajes a través del universo; ¿no está el Universo dentro de nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu: el camino misterioso va hacia el interior. En nosotros, si es que está en alguna parte, se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro. El mundo exterior es un mundo de sombras, proyecta su sombra sobre el reino de la luz. Ahora, es cierto, todo en nosotros nos parece tan sombrío, solitario, informe; pero tendremos un sentimiento diferente, cuando esta oscuridad termine, cuando el cuerpo oscuro haya sido abandonado. Nuestro gozo será mayor que nunca antes, porque nuestro espíritu había sido privado del gozo (Béguin *Creación* 53).

Pero, ¿por qué y de qué manera es posible aspirar a recobrar la unidad perdida? Porque, al igual que el hombre conserva vestigios de la unidad original (y por ello la busca, ya que no se desea lo que no se conoce), la palabra conserva reminiscencias de la palabra original que creó al mundo. Debido a esta analogía, la palabra se convierte en el agente reintegrador (Béguin *Alma* 80). Por extensión, Paz no dudará en caracterizar a la poesía como fundadora de la sociedad ya que constituye el fundamento del lenguaje: el lenguaje es metafórico por sí mismo (*Limo* 115); también es, en este mismo sentido, portador de la revelación original.

Novalis propone la autoexploración interna en busca del restablecimiento del vínculo sagrado entre Dios, naturaleza y hombre:

“El camino misterioso va hacia el interior”, reivindica Novalis ante los que reclaman al espíritu aventuras exteriores, pues “es en nosotros,

y no en otra parte, donde se halla la eternidad de los mundos, el pasado y el futuro”. La imagen centrífuga de la marcha del Yo hacia la divinidad, caracterizada platónicamente —y también cristianamente— por el vuelo del alma es invertida por otra, decididamente espeleológica, por la cual el Yo escarba en sus profundidades. Partícipe de las concepciones del geólogo Abraham Gottlob Werner y de otros Naturphilosophen, Novalis extiende la búsqueda de la dimensión mágica en la “cara oculta de la naturaleza” a la búsqueda de la salvación en la vertiente recóndita y oscura del espíritu. El objetivo es el hallazgo del Centro, ese centro en el que, desvaneciéndose lo material en el seno de lo espiritual, habita la “eternidad de los mundos”. De modo que la auténtica nostalgia del alma, la que le suscita el deseo de retorno, ya no se encamina hacia el “reino de las ideas” platónico ni hacia el Empíreo dantiano, sino hacia el centro universal que es, al mismo tiempo, el centro del Yo (Argullol 13).

Nada más natural que, en oposición a la razón y a su mundo de luz, Novalis traslade la vía del conocimiento iniciático hacia la noche interna. El hombre (y el poeta, “paradigma de la tarea humana”) debe cumplir una misión, mirar más allá de la ilusoria luz diurna, penetrar en el “misterio infinito”, convertirse en vidente, contemplar la revelación del destino y del origen humanos (Argullol 12-9).⁴

⁴ Las célebres palabras de Rimbaud prolongan dicha concepción: “Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por medio de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias. Inefable tortura en la que se necesita de toda la fe, de toda fuerza sobrehumana por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito —y el supremo sabio!— ¡Porque alcanza lo desconocido! Porque se ha cultivado el alma, ya rica, más que ningún otro! Alcanza lo desconocido y, aunque, enloquecido, acabará perdiendo la inteligencia de sus visiones, ino dejará de haberlas visto! Que reviente saltando hacia cosas inauditas o innombrables: ya vendrán otros horribles trabajadores; empezarán a partir de los horizontes en que el otro se haya desplomado” (*Temporada* 13).

La construcción moderna de la imagen del poeta como visionario (en detrimento del bardo antiguo con tintes sociales y personales, que lo mismo glorifica la herencia nacional que expresa y exalta sus propias emociones), capaz de enunciar por medio del lenguaje y de la imaginación una visión trascendente del universo fue estimulada por varias doctrinas que se entrecruzan desde el romanticismo: platonismo, neoplatonismo, pitagorismo. No menos importante, aunque poco conocida, es la concepción esotérica sobre el poeta que escribe Annie Besant, autora de *Esoteric Christianity*, referida por Cathy Jade: “el poeta es el más perceptivo entre los humanos y el más calificado para compartir con sus semejantes los hallazgos relacionados con el universo armónico, pues ha alcanzado el ideal de los ocultistas: elevarse al plano de la unidad, ser uno con sus hermanos y hermanas por medio de la unidad de una vida común” (26-7). La imagen del poeta visionario se erige entonces, gracias a su imaginación tanto como a sus sentidos y percepciones superiores, como la de un profeta capaz de leer los signos que la naturaleza le provee para interpretarlos y poder revelar los misterios que la razón no alcanza a comprender.

Es Baudelaire y los poetas que lo sucedieron quienes retoman las ideas románticas y les proporcionan “una forma significativa” (Paz *Cuadrivio* 14-15). Para Baudelaire el universo no se distingue por conformarse como un conjunto de cosas, sino por constituir una escritura cifrada (en el fondo de este concepto reside la analogía romántica: Dios crea al mundo por medio de la palabra original: lo dice). La tarea del poeta consiste en interpretar, en leer esos signos, aunque sólo los vuelva a cifrar por medio de la escritura. De esta manera, “el universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía...” (Paz *Cuadrivio* 26). El poema que correlaciona al sujeto con el objeto a través de la analogía es el célebre soneto de Baudelaire:

CORRESPONDENCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 —Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.⁵

Con este poema el poeta francés transformó el concepto analógico propuesto por Emmanuel Swedenborg⁶ en el que se establecía que todo orden natural y humano tenía una correspondencia espiritual, di-

⁵ La Naturaleza es un templo de pilares vivientes / en donde a veces brotan palabras confusas; / en donde el hombre pasa por bosques de símbolos / que con mirada familiar le observan. // Como difusos ecos que de lejos se funden / en una tenebrosa y profunda unidad, / tan vasta como la noche y la claridad / los perfumes, colores y sonidos se responden. // Hay perfumes con frescor de cuerpos de niños, / con suavidad de oboe y verde de praderas; /—y hay otros corrompidos, intensos y triunfantes, // poseen algo de las cosas infinitas, / como el ámbar, almizcle, benjui e incienso, / que cantan los arrebatos de la mente y los sentidos (*Flores* 24).

⁶ La idea no proviene de manera directa del escritor sueco; ya era manejada por el “pensamiento mágico en general, como ya quedó establecido desde la Antigüedad con el famoso dicho de la *Tábula Esmeraldina* de los herméticos “Como arriba, es abajo; como abajo, es arriba” (Chaves 127).

vina. En lugar de establecer la analogía entre lo humano y lo divino, una relación vertical, como parece sugerir al inicio del poema, Baudelaire propone una correlación completamente terrenal, basada en sinestias, entre la mente y los sentidos, lo que provoca una sensualidad sugerida y estimulada por elementos naturales, como el incienso y el ámbar, es decir, una relación horizontal (Balakian 51-2). La atención del poeta se traslada de este modo al cuerpo, con todos los sentidos atentos para captar las correspondencias.

Baudelaire no sólo influyó a las generaciones de poetas que le sucedieron con la poética de las correspondencias, sino con el concepto de la melancolía que, como otras ideas propagadas por los románticos, fue rescatada y propuesta como un valor positivo para la creación poética durante el Renacimiento. El poeta francés caracterizó a su obra como resultado de un poeta melancólico. En el poema “Al lector”, portal de *Las flores del mal*, se puede notar la preeminencia de la melancolía sobre los diversas bestias y monstruos allí referidos. En el “Epígrafe para un libro condenado”, retoma el carácter saturnino de *Las flores del mal*.⁷

Lecteur paisible et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,

⁷ Mais parmi les chacals, les panthères, les lices, / Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents, / Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, / Dans la ménagerie infâme de nos vices, / Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde! / Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris, / Il ferait volontiers de la terre un débris / Et dans un bâillement avalerait le monde; / C'est l'Ennui! L'oeil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / —Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère! [Hay chacales y panteras, linceos y monos, / hay escorpiones y buitres, y también serpientes, / son monstruos que gruñen, aúllan y reptan / en la infame leonera de nuestros vicios, // ipero uno sobresale por feo, perverso e inmundo! / Aunque no chille mucho y tampoco gesticule, / seguro que a gusto haría de la tierra un caos / y que al mundo se tragaría con sólo bostezar; // ies el Tedio!, tiene en los ojos lágrimas falsas, / y fuma pipa mientras con patíbulos sueña. / Lector, ya conoces a tan delicado monstruo, / —lector hipócrita —itú, mi prójimo, —mi hermano!] (*Flores* 41).

Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.

Si tu n'as fait ta rhétorique
Chez Satan, le rusé doyen,
Jette! tu n'y comprendrais rien,
Ou tu me croirais hysthérique.⁸

Baudelaire, al definir a su obra como melancólica, no refiere un adjetivo, sino a toda una tradición de hombres excepcionales que padecen una preocupación constante que, como una espina clavada, los agujonea sin descanso. La tradición melancólica tiene sus orígenes en la antigüedad; sin embargo, para ella, los hombres melancólicos resultaban comunes (Pereté 3).

La melancolía

De acuerdo con términos médicos concebidos por Hipócrates (finales del siglo V a. C.) en su tratado *Naturaleza del hombre*, y continuados por Galeno (siglo II d. C.), en *Las facultades del alma siguen los temperamentos del cuerpo*, y sus descendientes, la melancolía, o bilis negra (*mélaina kolé*), era uno de los cuatro humores básicos que existían en el cuerpo (junto con la sangre, la bilis amarilla y la flema). La melancolía era ocasionada por carencia de equilibrio en los humores; un exceso de bilis negra en el cuerpo, consecuencia a su vez de cambios en la temperatura corporal (exceso de calor o frío) o de un problema digestivo, desataba las enfermedades transitorias melancólicas: epilepsia, parálisis, depresión y fobias. Las úlceras (Hércules las padeció) y llagas (Lisandro, hombre de Estado en Esparta las tuvo) eran, asimismo, resultado de

⁸ Lector apacible y bucólico, / hombre de bien ingenuo y sobrio, / tira este libro saturnal, / orgiaco y melancólico. // Si con Satán, decano astuto, / no estudiaste retórica, / ¡itíralo!, no me entenderías, o me juzgarías histérico (*Flores* 489).

un exceso de bilis negra en el cuerpo. La persona que nacía con esta bilis, consecuencia de haber nacido bajo el influjo del telúrico Saturno, era tenida por desgraciada ya que sus características coincidían con cuatro de los siete pecados capitales: avaricia, lujuria, pereza (o acedia) y envidia. Por ello, durante la antigüedad e incluso a lo largo de la Edad Media, particularmente en los círculos médicos, era impensable decir que una persona estaba melancólica *hoy*: no se estaba melancólico un día; así se nacía y así se vivía.

Pero, a partir del libro de Aristóteles, *Problemas*, en la sección XXX,1, el término médico se trasladó a la filosofía y al campo de la creación. El estagirita abandona la asociación exclusiva de la melancolía con la enfermedad y la vincula con el carácter excepcional de quienes sobresalían en la filosofía, la política, la poesía y el arte. Los hombres melancólicos, gracias a una adecuada distribución de humor melancólico (por encima del promedio, pero no tan alta como para producir una melancolía profunda, aniquiladora) eran capaces de realizar actos sobrehumanos, incluidos los desastres, pues estaban entrelazados con la locura ya que ambas, manía y melancolía, se basaban en el éxtasis, el “salir-de-uno-mismo”.⁹ Esta capacidad delirante les dotaba de una facultad adivinatoria, ver y padecer el “devenir del ser, es decir, advertir el cambio continuo entre el ser y el no ser” (Földényi 30-1). Los casos de los héroes que Aristóteles presenta para ejemplificar el vínculo tristeza-excelencia muestran esta bipolaridad: Hércules (Heracles para los romanos) en un acceso de locura mata a sus hijos (y en compensación realiza los doce trabajos); Áyax, después de haber realizado sus combates heroicos, cae preso de la locura y confunde a Odiseo y

⁹En los *Problemas* la pregunta inicial relaciona la melancolía con los hombres sobresalientes o de genio: “¿Por qué todos los hombres que han sobresalido en filosofía, política, poesía o artes parecen ser de temperamento dominado por la bilis negra, y algunos de tal forma que incluso son víctimas de las enfermedades derivadas de la bilis negra, como cuentan las leyendas heroicas en torno a Heracles? Pues también este parece que fue de tal naturaleza. De ahí que por él los antiguos denominaran enfermedad sagrada a la enfermedad de los epilépticos” (382).

Agamenón con un rebaño de ovejas; Belerofonte, después de dar muerte a la Quimera, se hizo odioso de los dioses y buscó la soledad en la llanura Aleya, “eludiendo las huellas de las gentes” (*Problemas* 383). De acuerdo con Esther Sánchez Millán, muy posiblemente basada en el estudio renacentista de Ficino, Aristóteles propuso una explicación más terrenal, meramente fisiológica, para explicar el fenómeno creativo; atrás quedaba el “entusiasmo” o “furor” platónico para explicar la inspiración poética: “los poetas no están poseídos por la divinidad, sino por la bilis negra” (*Problemas* 37).

Cabe aclarar que la melancolía no se relaciona de manera exclusiva al conocimiento médico y filosófico griegos. En la cultura babilónica, por ejemplo, Saturno, planeta asociado a la melancolía, era adorado porque se le consideraba equivalente nocturno del sol diurno debido a que permanecía inmóvil durante la noche (de aquí que se relacionara la melancolía con la acedia o la pereza). Los hindúes, por su parte, llamaban a Saturno *Sani*, el lento, o *Manda*, el perezoso, por su lenta rotación (Földényi 89). El novelista y orador romano, Apuleyo, en *El asno de oro*, refiere un sol de medianoche, capaz de mostrarle al narrador el rostro de la divinidad: “Caminé por la frontera de la vida y de la muerte. Pisé el umbral de Proserpina, recorrí todos los elementos y regresé. Vi el sol resplandecer a medianoche, vi de cerca a los dioses superiores e inferiores y los adoré cara a cara” (en Földényi 18-9).¹⁰ Es de este modo que Saturno y su concreción visual en un sol nocturno consolidaron una imagen a la que, siglos más tarde, recurrieron los poetas malditos; incluso antes de ellos es posible verla en el cuarto verso del conocido soneto de Gérard de Nerval, “El desdichado”.

¹⁰ Agrippa retomó de la antigüedad esta capacidad de Saturno para proveer conocimiento y percepción del devenir y la relacionó con su origen terrestre y celestial: “Saturno es el señor de la contemplación secreta, ajeno a toda cosa pública, y el más alto de los planetas, así constantemente reclama al alma de las cosas exteriores a las más interiores, la capacita para elevarse de las cosas inferiores a las más altas, y le envía conocimiento y percepción del futuro” (Klibansky et al. 339).

Je suis le Ténébreux —le Veuf— l’Inconsolé,
 Le prince d’Aquitaine à la tour abolie:
 Ma seule étoile est mort, —et mon luth constellé
 Porte le Soleil noir de la Mélancolie.¹¹

Una de las causas por las que el concepto de la melancolía se mantuvo en estado latente, con escasa aceptación durante la Edad Media, fuera de los círculos médicos donde sostuvo su asociación con la enfermedad, reside en la fuerte presencia que el cristianismo conservó en las ideas y la filosofía medievales. En ellas, la soledad, inherente a los hombres contemplativos, era considerada un “síntoma del alejamiento de la gracia divina” (Földényi 75). La contemplación, para los cristianos, consistía en observar solamente un mundo que anunciaba la gloria de Dios (ibídem 131).

La concepción medieval, de modo parecido a las enseñanzas de la mitología griega, relacionaba la melancolía con la noche (siendo sus animales simbólicos el búho y el murciélago). La noche cristiana, sin embargo (contrariamente a la de la Antigüedad), no permite contemplar un mundo nuevo y nunca visto, sino que es oscura en el sentido más estricto de la palabra (esto no se refiere desde luego a los místicos, íntimamente ligados a la melancolía). Traducido al lenguaje del misterio: la noche es un misterio sin Cristo. [...]

El mal resulta inconcebible sin el Bien, puesto que proviene precisamente de la negación de Dios y del Bien. Es decir, el verdadero Mal no se manifiesta en la destrucción y la devastación, sino en el rechazo de la bondad y la gracia divinas [...] Esto significa en el caso del melancólico que su enfermedad es la copia en miniatura de la

¹¹“Yo soy el Tenebroso —el viudo—, el Sin Consuelo, / Príncipe de Aquitania de la Torre abolida: / Mi única estrella ha muerto, y mi laúd constelado / lleva en sí el negro sol de la Melancolía” (en Paz *Versiones* 37). “El desdichado” con su “melancolía tenebrosa” es “le representant par excellence de la veine mélancolique” en la literatura francesa moderna (Caravaggi 257).

lucha del diablo: el melancólico pretende la autosuficiencia, así como alcanzar la perfección (ibídem 85-6).

La idea del genio melancólico fue rescatada, y reelaborada durante el Renacimiento por Marsilio Ficino, traductor de Platón y Plotino, quien continuó la relación de la concepción aristotélica de la melancolía con el furor divino platónico; de esta manera la influencia de Saturno dejó de percibirse negativamente, y en su lugar se vio como un don divino. Saturno mantiene nexos con el Cielo y la Tierra, pues es hijo de ambos, razón por la cual el pensamiento de los melancólicos puede penetrar y explorar la realidad porque la propia bilis negra tiene afinidad con el centro de la Tierra; de la misma manera, en sentido inverso, los eleva a la comprensión de lo más alto porque también corresponde al más alto de los planetas (Ficino *De Vita Triplicli*, en Klibansky et al. 254).

El concepto de la melancolía pasó entonces de ser concebido como un estado temperamental y definitivo a un estado mental transitorio, un estado de ánimo depresivo y subjetivo, sinónimo de tristeza sin causa, independiente de circunstancias fisiológicas o patológicas, de manera que incluso pudo transferirse de la persona al objeto dicho estado. A partir de este cambio en la percepción de la melancolía, espacios, paisajes, luz o notas melancólicas resultaron entonces expresiones absolutamente lógicas (Klibansky et al. 218-20).

El melancólico delineado por Ficino se debate entre la conciencia de su marginación, de su abandono, y su sentimiento de ser un elegido. Su soledad no es producto de la falta de gracia divina, ni de la inactividad, sino, por una parte, de su esfuerzo intelectual, que tiene como objeto la revelación de los orígenes y las causas últimas de la existencia. Esta ocupación metafísica lo aísla de los demás. Por la otra, la conciencia de su propia condición, pues la preocupación crece a medida que se adquiere un “conocimiento más perfecto y verdadero” (Földényi 135). Para el resto de los seres, el melancólico es un anormal; pero él, a pesar de la soledad, se siente seguro ya que actúa por sus propias leyes (ibídem 113-4).

El melancólico es una persona elegida (o, más bien, eminente) cuya existencia demuestra que hay entre el mundo celestial y el terrenal un mundo desconocido, cubierto por el manto del secreto. Es el reino de la nada. El mismo Dios y la existencia terrenal se vuelven, finalmente, enigmáticos por la imposibilidad de resolver este misterio. El melancólico del Renacimiento es el primero en señalar que nada es natural y nada puede entenderse por sí solo (Földényi 135).

Esta descripción del melancólico contiene muchísimas resonancias en el concepto del poeta profético y en la concepción romántica del poeta, en la que este es concebido como un ser superior, “un ángel caído que recuerda el Cielo, exiliado en medio de la mediocridad del vulgo, incomprendido, mártir, sacrificado, y que no puede llevar la vida de los demás” (Verjat y Martínez 91) porque su finalidad radica en revelar el misterio de la existencia a través del sueño o de la noche. Sin embargo, la profecía es consecuencia de un estado contemplativo generado por la melancolía, solo una parte del proceso.

Como se ha señalado con anterioridad, muchas de las ideas románticas tienen un origen esotérico.¹² José Ricardo Chaves señala que no obstante las diversas características con que se ha abordado el estudio del esoterismo, los especialistas se han puesto de acuerdo en tres ideas principales, cuya incidencia en la tradición romántica es notable: el trasfondo de correspondencias y analogías existentes en el término; la propuesta de naturaleza viviente, de cosmos orgánico, en lugar de la idea mecanicista universal y el lugar central de la imaginación como facultad humana para establecer una relación cognitiva y visionaria con el mundo (*Andróginos* 105). Del mismo modo, el concepto de melancolía, cuyos orígenes se remontan, como hemos visto, a la medicina y a la filosofía helenística, es otra fuente de la cual abrevó el pensamiento romántico. No se

¹² Entendiendo por ello “una categoría más general para referirse a saberes basados en un conjunto de textos de religiosidad helenística (por ejemplo gnosticismo, hermetismo, neoplatonismo...), de los primeros siglos antes y después de nuestra era reunidos a inicios del Renacimiento en Italia” (Chaves 104).

ría raro que esoterismo y aristotelismo tuvieran una influencia recíproca. La idea del poeta visionario asimiló, fusionó, amplió y privilegió algunas de las capacidades del artista melancólico, particularmente su carácter excepcional para penetrar la realidad, pero, insisto, esta capacidad solo constituye una parte de la melancolía. Cuando Jean Paul ejecuta el aspecto visionario en “El sueño”, en realidad se está apoyando en elementos melancólicos que postulan la noche y, en particular, el sueño, como un medio a través del cual los hijos de Saturno pueden atisbar el mundo trascendente. A diferencia del poeta profético, el melancólico detecta en todo lo que contempla el desorden, tanto como el oscurecimiento de la muerte (Földényi 86). De esta manera, el caos contemplado tras la muerte de Dios por el personaje de Jean Paul (sea este Cristo o Shakespeare) constituye una visión no solo profética, sino melancólica.

La conexión de la melancolía con el espacio nocturno pertenece, además, a una larga tradición griega que consideraba a la noche con el poder no sólo para ocultar las cosas sino —y de manera análoga a los sueños, que revelaban verdades profundas al soñador—, con la capacidad de predecir el futuro al mostrar lo invisible, aquello que está velado al resto de la comunidad (Földényi 28-9). En los tercetos del soneto “Obsesión” de Baudelaire es posible leer esta relación y, de paso, registrar su rechazo a la luz y la conformación de la noche como el espacio de reencuentro con seres vistos o recordados, como en su poema “Correspondencias” (es a través del recuerdo que el hombre se reencuentra con su pasado, sea histórico o mítico).

Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles
 Dont la lumière parle un langage connu!
 Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!
 Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
 Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers,
 Des êtres disparus aux regards familiers.¹³

¹³ ¡Ay, noche, cuánto me agradarías, pero sin estrellas / cuya luz expresa un lenguaje ya conocido! / ¡Sólo ansío lo vacío, lo oscuro y lo desnudo! // Pero incluso las tinieblas son escenario / donde viven millares de seres que brotan

Es posible, en ocasiones, encontrar en la crítica elementos de la melancolía traslapados o sobrepuestos a otros conceptos, como en la caracterización que Anna Balakian, por ejemplo, lleva a cabo del artista decadente en el simbolismo: “un espíritu hechizado por la crueldad del tiempo y la inminencia de la muerte. Se trata de un embelesamiento en sí mismo y en los misterios de una fijación interior sobre los incomprensibles límites de la vida y la muerte; son las delicias del supersensible” (90-1). Pero aun antes de los poetas decadentes, el melancólico Baudelaire abordó los límites que el tiempo impone a la existencia humana:

L'ENNEMI

[...]

—Ô douleur! O douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!¹⁴

La conciencia de la crueldad del tiempo y su vinculación con la muerte es también territorio de la melancolía. De acuerdo con Agrippa de Nettesheim, los melancólicos son atraídos por lo terrenal en dos sentidos: por su capacidad para perforar con la mirada el suelo (por tanto son capaces de encontrar tesoros ocultos), pero también por las profundidades que representan la negación de la vida, el reino de la muerte (cit. en Földényi 105). Los versos de John Donne contienen de modo indirecto la relación entre la conciencia de la inminencia de la muerte y el sentimiento de la melancolía, que la acompaña:

(No existe la salud; dicen los médicos
que a lo sumo disfrutamos de cierta neutralidad.

de mis visiones, / seres desaparecidos de mirada familiar y recordada (*Flores* 259).

¹⁴—¡Oh dolor! ¡Oh dolor! ¡Come el tiempo a la vida, / y el oscuro Enemigo que el corazón nos roe / se fortifica y crece robándonos la sangre! (*Flores* 73).

¿Y puede haber peor enfermedad que saber
que nunca estaremos bien ni lo podemos estar?
(en Földényi 176-7)

Hay un intento por recuperar el papel central del arte en la sociedad, en la concepción de Baudelaire que propone al lenguaje poético como “el que permite escapar de la conciencia del tiempo y de la muerte, así como del sentimiento de culpa que destruye la armonía y la unidad fundamental entre el hombre y el mundo” (González 17) pues con esta afirmación lograba dar respuesta a un par de aspectos que atañían a la finalidad del arte: la reintegración del hombre a la unidad y el consuelo ante la muerte, y, de paso, a la melancolía que esta genera.¹⁵

John Keats (1795-1821), en su “Oda a la melancolía”, conocedor del efecto causado por el exceso de bilis negra, la acedia, la falta de preocupación por la vida, consecuencia de padecer el olvido (de máxima importancia para los románticos pues era justamente a través del recuerdo que se podía retornar al origen divino), rechazaba provocarse melancolía de manera artificial (el acónito era una planta cuya secreción se empleaba, en porciones pequeñas, para provocar la locura).¹⁶

No, no! go not to Lethe, neither twist
Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine;
Nor suffer thy pale forehead to be kist
By nightshade, ruby grape of Proserpine;
Make not your rosary of yew-berries,
Nor let the beetle, nor the death-moth be
Your mournful Psyche, nor the downy owl
A partner in your sorrow's mysteries;

¹⁵ Refiere Földényi que Benjamin acertó al explicar que la melancolía de Baudelaire era ocasionada por la comercialización de la intelectualidad.

¹⁶ Kant, según Roger Bartra, destacó los peligros de provocarse demencia artificial mediante acónito, opio o alcanfor para experimentar la naturaleza del alma (en Bartra 58).

For shade to shade will come too drowsily,
And drown the wakeful anguish of the soul.¹⁷

Baudelaire,¹⁸ desde la perspectiva opuesta, asienta en el siguiente poema las consecuencias de la melancolía sobre las que Keats alertaba: su carácter depresivo, la incurable enfermedad de hastío que conduce a la muerte. En el verso final, Baudelaire retoma la alegoría de Lete (o Leteo). Como se recordará, en la mitología griega, el río Leteo se ubica en los infiernos y, al beber de sus aguas, los muertos olvidaban su vida terrestre.¹⁹ He aquí la gran paradoja de la melancolía aplicada a la poesía: si bien es el aliento que impulsa el genio poético, el uso excesivo resulta mortal. Para los románticos, como para los simbolistas después, la atracción de la melancolía residía en una tensión similar a la aproximación al abismo, el vértigo es causado por el intento de contemplar lo inefable y lo infinito, por penetrar lo impenetrable (Bartra 38).

SPLEEN

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,

¹⁷ No vayas al Leteo ni exprimas la raíz / del acónito y bebas su vino ponzoñoso; / ni dejes que tu pálida frente sea besada / por la noche, rubí uva de Proserpina; / no te hagas un rosario con las bayas del tejo / ni que el escarabajo o la mortal falena / sea tu Psiquis fúnebre, ni el búho, de plumaje esponjoso / participe de tus misterios sea; / pues sombra a sombra irán llegando con sopor / a ahogar la desvelada angustia de tu espíritu (*Poetas románticos* 445).

¹⁸ Es sabido que si bien el poeta francés no refiere de modo explícito la palabra melancolía, este concepto ocupa un lugar central en su obra bajo la voz inglesa *spleen*, la cual proviene del latín *splen* (y esta a su vez del griego *σπλήν*), que designaba al bazo, representante de la bilis negra. Curiosamente, los ingleses emplearon el término francés *ennui* para designarla.

¹⁹ *Mitología* s. v. Lete.

Ni son peuple mourant en face du balcon.
 Du bouffon favori la grotesque ballade
 Ne distrait plus le front de ce cruel malade;
 Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
 Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
 Ne savent plus trouver d'impudique toilette
 Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
 Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
 De son être extirper l'élément corrompu,
 Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
 Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
 Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
 Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.²⁰

Rubén Darío (1867-1916), que asimiló la tradición romántico-simbolista, comprendió que la poesía se había distanciado de juegos de destreza verbal y que su ejecución se tenía que asumir con responsabilidad, pues el poeta tenía la grave tarea de proporcionar respuestas a los problemas de la existencia. Poco más o menos era lo que proponía Darío en este párrafo con tintes de *Ars poetica*:

Hay, hijo mío, en esta existencia, para los que nacen con el divino don de los poetas, muchas serias obligaciones que cumplir, muchas

²⁰Yo soy como el rey de un lluvioso país, / rico, pero impotente, joven pero ya viejo, / rey que desprecia los halagos de sus maestros, / que con sus perros se aburre, como con todo animal. / No se alegra con nada, ni con venado ni con halcones, / ni con su pueblo que ante su balcón se muere. / La mente de este enfermo cruel no se distrae / con grotescas baladas de su bufón favorito; / su lecho blasonado en su tumba se convierte, / y las damas de salón que a los príncipes juzgan hermosos, / ya no saben qué impúdicos vestidos ponerse / para arrancar una sonrisa de tan joven esqueleto. / El sabio que su oro forja, nunca pudo / extirpar el mal de ese ser corrompido, / y ni siquiera logró reconfortar a ese cadáver / en baños de sangre de origen romano / y que los poderosos en la vejez utilizan siempre; / es cadáver de quien no mana sangre sino agua verde, la del río Leteo (*Flores* 255).

graves tareas que llenar. Primero es amar la Lira por sobre todas las cosas, pues es regalo de Dios, después amar el amor, y la fe, y las rosas, y el vino; coronarse de flores y respetar la gramática; cantar a las hermosas mujeres y ser enemigo de los tontos; tener el arte en su valor supremo y no como pasatiempo, no adular los gustos de la general mediocridad, ni seguir las modas, que tienen la vida de un sombrero de mujer, sino el resplandor de la belleza inmortal, la palabra de los escogidos, la barca de oro de los predestinados argonautas.²¹

En su referencia al navío Argo, al final del párrafo anterior, es posible advertir la concepción del poeta como profeta pues aquel había sido construido con un trozo de madera procedente del roble sagrado del oráculo de Dodona, razón por la que tenía el don de la profecía. En la oración final, Darío lleva a cabo un paralelismo implícito: si, como sabemos, embarcarse en el navío de los argonautas presupone un viaje en busca del vellocino de oro que devuelva el trono que por derecho corresponde a Jásón, el poeta tiene el cometido de emprender el viaje, la tarea de recuperar el trono que le pertenece. En los siguientes versos del vate nicaragüense, “El poeta a las musas”, podemos apreciar la nostalgia por una época antigua en que reinaban los poetas y que la modernidad ha desdeñado:

Se congregaban los poetas todos,
y fijos en el lauro de Menermo,
pulsaban los alambres de las cítaras
inventando dulcísimos conciertos.

Y así reinaba el arte poderoso,
de par en par las puertas de su templo
y bajo un cielo azul iban errantes

²¹ Darío escribió este texto en 1895 como parte del prólogo al libro *Fibras*, del joven poeta Alberto Ghirardo. La revista española *Vida Nueva* lo reprodujo en sus páginas el 23 de marzo de 1900.

las balsámicas brisas del Egeo.
 Todo acabó. Decidme, sacras Musas,
 ¿cómo cantar en este aciago tiempo
 en que hasta los humanos orgullosos
 pretenden arrojar a Dios del cielo?

(Poesías 11)

Años antes, entre 1883 y 1885, muy joven aún (Darío escribe el poema entre sus 16 y 18 años), el poeta modernista había expresado la misión visionaria del poeta, el sentido de guía luminoso de la comunidad, muy al estilo de la poesía romántica y profética de Víctor Hugo para quien el poeta es el más egregio representante del pueblo, su voz calificada y ampliada:²²

Los que traemos por don
 de suprema excelsitud,
 de la cuna al ataúd
 el ser de la inspiración,
 brindamos al corazón
 el celestial elixir
 que hace querer y sentir,
 y en un inmenso anhelar,
 luchamos por penetrar
 el velo del porvenir.

[...]

¿Y el poeta? El que eso es
 puede salvarse; que aliente;
 que haga la luz en su mente

²² En el libro *Les Rayons et les Ombres* el poeta francés escribe: Le poète en des jours impies / Vient préparer des jour meilleurs. / Il est l'homme des utopies, / Les pieds ici, les yeux ailleurs. / C'est lui que sur toutes les têtes, / Et tout temps, pareil aux prophètes, / Dans sa main, où tout peut tenir. / Doit, qu'on l'insulte ou qu'il secoue. / Faire flamboyer l'avenir! (en Martínez Cuadrado 206).

y la dé al mundo después;
que de la sombra al través
sople como el huracán;
y que diga a los que están
ya sin vida: “¡levantaos!”;
y que redima del caos
la descendencia de Adán.

Que truene la profecía
en su palabra de fuego;
que cual sacrosanto riego
esparza la poesía;
que en la miel de la armonía
dé el filtro de la verdad;
que muestre a la humanidad
lo luminoso y lo santo;
y que se escuche su canto
por toda la eternidad.
[...]

(Poesía 4-6)

Conocedor también de la tradición melancólica, Darío pronto vertió en sus versos el carácter bipolar de la melancolía; por un lado esta produce dolor: nuevo Cristo sufriente, el poeta debe cargar con el peso —y con la conciencia— de la amargura del mundo, impuesta particularmente por los límites de la vida; pero, por el otro, la melancolía precipita la agudeza del sentido poético, el surgimiento de la creatividad, la aparición de las musas, a causa de su proximidad con la manía (el furor, el delirio platónico, atribuido por Aristóteles a la melancolía).²³ A través del ensueño (el dormido despierto), con un carácter dual

²³ Platón en el *Fedro* alude a la locura como un don divino ya que se conecta con los orígenes de la existencia y al reino de lo invisible; el delirio nos permite entrever las “esferas más elevadas de la existencia”: “Cuando el hombre ve la belleza de aquí [es decir, la trascendental, la verdadera], recuerda la belleza esencial y eso hace que le salgan alas; y, alado, desea emprender vuelo, pero

—aliento y agonía— propio de los melancólicos, la voz poética transita por sus aproximaciones visionarias, padeciendo los efectos de la bilis negra.

MELANCOLÍA

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas,
ciego de ensueño y loco de armonía.

Ése es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;
a veces me parece que el camino es muy largo,
y a veces que es muy corto...

Y en ese titubeo de aliento y agonía,
carga lleno de penas lo que apenas soporto.
¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?

(Poesía 294)

Para los estudiosos de la melancolía, su carácter maniaco depresivo se debe a que Saturno, al ser hijo del Cielo y la Tierra, hereda su condición a sus descendientes. De este modo, es posible aspirar a las oscuridades de la tierra, como a la luminosidad del sol. Esta circunstancia también se proyecta a los seres melancólicos, capaces de actos heroicos y extraordinarios, pero también de actos execrables: “Los hijos de Saturno están también amenazados por la persecución, el naufragio y la prisión (acaban siendo bandidos y asesinos, a juicio de la Edad Media), pero también los caracterizan la eminencia espiritual y la sensibilidad del alma” (Földényi 103). Como hemos visto en los *Problemas*, el héroe me-

es en vano. Cual un ave, mira arriba y se desentiende de las cosas de abajo; entonces lo acusan de loco” (*Fedro* 249 c, en Földényi 29-30).

lancólico por excelencia es Hércules pues, como he mencionado con anterioridad, es él quien encarna, desde su propia conformación, la dualidad, es dios y es mortal, héroe y villano, pues en su accionar se manifiestan los extremos: en un ataque de locura mata a sus hijos y a su esposa; para curarse de la tristeza y amargura provocada por el asesinato, lleva a cabo los doce trabajos. Aquí lo vemos aludido por Rubén Darío, quien a la par destaca la finalidad de la labor poética, interpretar las voces ocultas:

A JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza
para empezar, valiente, la divina pelea?
¿Has visto si resiste el metal tu idea
la furia del mandoble y el peso de la maza?
¿Te sientes con la sangre de la celeste raza
que vida con los números pitagóricos crea?
¿Y, como el fuerte Herakles al león de león de Nemea,
a los sangrientos tigres del mal darías caza?
¿Te enternece el azul de una noche tranquila?
¿Escuchas pensativo el sonar de la esquila
cuando el Ángelus dice el alma de la tarde?...
¿Tu corazón las voces ocultas interpreta?
Sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta.
La belleza te cubra de luz y Dios te guarde.

(Poesía 453)

Pitágoras, por otra parte, concebía una visión del universo basado en dos principios: la analogía entre los micro y los macroorganismos (los pequeños reproducen los principios estructurales del cosmos, los macro). El filósofo griego buscó el principio de analogía entre las notas musicales para determinar la armonía universal; la concepción del cosmos como un conjunto formado por fuerzas opuestas pero regidos por una armonía universal; estableció para ello una base numérica para la armonía de los intervalos musicales (números proporcionales) y fijó

las distancias entre las órbitas de la Luna y las estrellas fijas (Marsiglia “Pitagorismo”).²⁴ De acuerdo con los estudios del matemático griego, los números que regían las escalas musicales y las distancias de las órbitas se correspondían.

Con el conjunto de estas ideas, Rubén Darío configuró su propuesta central. Toda materia del universo (natura y hombre incluidos) proviene de una fuerza suprema. Como emanación de la energía universal la materia, todas las cosas, tienen ser, vida. Es lo que afirma el sabio centauro Quirón (hijo, por cierto, de Saturno):

iHimnos! Las cosas tienen un ser vital: las cosas
 tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
 toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
 en cada átomo existe un incógnito estigma;
 cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
 y hay un alma en cada una de las gotas del mar;
 el vate, el sacerdote, suele oír el acento
 desconocido; a veces enuncia el vago viento
 un misterio; y revela una inicial espuma
 o la flor; y se escuchan palabras de la bruma.

(*Poesía* 204)

De este modo, basado en la creencia de la unidad original propuesta por los románticos, y en la concepción de la analogía armónica entre naturaleza y universo, el poeta melancólico intenta leer en los signos de la naturaleza el instante de armonía existente que lo conecte, por medio del ritmo, con el instante de unidad original del hombre. Para Darío el ritmo, como proponía Pitágoras, rige el universo. La poesía

²⁴ Puede consultarse en línea el artículo de Marsiglia que presenta un atinado resumen de los estudiosos de la tradición pitagórica en Darío. De acuerdo con él, dos escritores esotéricos resultaron fundamentales para los poetas simbolistas y para el propio poeta nicaragüense: Eduard Schuré —*Los grandes iniciados*— y Madam Blavatsky —*Isis sin velo*—: <http://magazinmodernista.com/2009/08/10/ruben-dario-y-su-vinculacion-con-el-pitagorismo/>.

entonces busca reflejar la armonía del universo porque “el lenguaje es un doble del cosmos”. Al volver a ser ritmo, el lenguaje recobra su ser original. Por ello la poesía es “reconciliación e inmersión en la armonía del gran todo” (Paz *Cuadrivio* 36-40). La propuesta del momento en que el hombre volverá a ser hermafrodita se explica, entonces, debido a la reconciliación del hombre consigo mismo y con el cosmos.

QUIRÓN

Por suma ley un día llegará el himeneo
Que el soñador aguarda: Cinis será Ceneo;
Claro será el origen del femenino arcano:
La Esfinge tal secreto dirá a su soberano.

CLITO

Naturaleza tiende sus brazos y sus pechos
a los humanos seres; la clave de los hechos
conócela el vidente; Homero con su báculo,
en su gruta Deifobe, la lengua del Oráculo.

(*Poesía* 207)

El perfil de Rubén Darío trazado en el siguiente párrafo, sin ser este su objetivo, proyecta la imagen a cabalidad de un poeta doliente habitante en los extremos espaciales y vitales, consciente de la muerte, vale decir, melancólico:

Al llegar a *Cantos de vida y esperanza* encontramos al Darío maduro, al poeta que mira al mundo y reflexiona oscilante entre el desasosiego dolorido y la afirmación vital. En este libro tan contradictorio como polivalente está casi todo Darío y en sus poemas hallamos el testimonio veraz del hombre que tan pronto vuela y se eleva como se arrastra, tan pronto se estremece acongojado como se llena de optimismo. Es el ejemplar testimonio del poeta que no quiere perder como hombre la vida y la esperanza pero que sabe muy bien que su destino no es otro que la muerte (Acereda 28).

El poeta nicaragüense también escribió versos en los cuales la muerte se inscribe dentro de la concepción de que esta forma parte consustancial de la vida.

THÁNATOS

En medio del camino de la Vida...
dijo Dante. Su verso se convierte:
En medio del camino de la Muerte.
Y no hay que aborrecer a la ignorada
emperatriz y reina de la Nada.
Por ella nuestra tela está tejida,
y ella en la copa de los sueños vierte
un contrario nepente: ¡ella no olvida!

En el “Coloquio de los centauros” Arneo confirmará la idea de que “la muerte es de la vida la inseparable hermana”; empero, Quirón responderá con una idea original: “La muerte es la victoria de la progeñe humana” (los dioses no mueren; por lo tanto, no evolucionan a un estado superior, permanecen inmóviles —el poeta nicaragüense pondría la reencarnación, de ahí su poema “Metempsychosis”—). Darío trastocó la visión de la muerte al presentarla como Diana, casta y virgen, en lugar de la tradicional calavera con guadaña. Fue una de sus propuestas para librarnos de la conciencia melancólica.

En el capítulo siguiente veremos la forma en que el joven Neftalí Reyes asocia su condición de versificador excepcional y precoz a la tradición de la melancolía.

La iniciación poética de Pablo Neruda

Los Cuadernos de Nefthalí Reyes

Entre sus catorce y dieciséis años, de 1918 a 1920, Pablo Neruda reunió en tres cuadernos los poemas que había escrito durante su adolescencia; los tituló, en orden cronológico, “Nocturno”, “Los poemas del liceano” y “Helios”. El primero de ellos contiene sólo una pieza; el segundo es el más extenso pues en él tienen cabida 183 poemas; el tercero, una selección de 34. Esta antología personal la realizó el poeta con la intención de enviarla a prensas en cuanto arribara a Santiago, ciudad a la que se trasladó para iniciar sus estudios universitarios en marzo de 1921. Ninguno de estos cuadernos fue publicado como libro; no obstante, un buen número de poemas apareció impreso en diarios y revistas chilenas: *La mañana*, *Corre-Vuela*, *Cultural*, *Ratos Ilustrados* y *Selva Austral*. Ocho de ellos, sólo ocho entre los casi doscientos que escribió en estos años, se integraron a *Crepusculario*, su primer libro. Los cuadernos se publicaron en las *Obras completas*, con el título de *Cuadernos de Nefthalí Reyes*.¹ Estos conforman, de acuerdo con Loyola, un diario poético de un excepcional escritor (OC IV 10), que lo mismo escribe poemas melancólicos y proféticos que textos con tintes anarquistas.

Este es el primer poema conocido de Neruda, fechado el 18 de abril de 1918, a tres meses de cumplir catorce años de edad. Como el título del cuaderno avisa, se trata de un:

NOCTURNO

Es de noche: medito triste y solo
a la luz de la vela titilante

¹ Los datos son tomados de la edición de Hernán Loyola, *Obras completas* (OC V 10-11).

y pienso en la alegría y en el dolor,
en la vejez cansada
y en juventud gallarda y arrogante.

Pienso en el mar, quizás porque en mi oído
siento el tropel bravío de las olas:
estoy muy lejos de ese mar temido
del pescador que lucha por su vida
y de su madre que lo espera sola.
No sólo pienso en eso, pienso en todo:
en el pequeño insecto que camina
en la charca de lodo
y en el arroyo que serpenteando
deja correr sus aguas cristalinas...

Cuando la noche llega y es oscura
como boca de lobo, yo me pierdo
en reflexiones llenas de amargura
y ensombrezco mi mente
en la infinita edad de los recuerdos.

Se concluye la vela: sus fulgores
semejant los espasmos de agonía
de un moribundo. Pálidos colores
el nuevo día anuncian y con ellos
terminan mis aladas utopías.

(OC IV, 53-54)

Desde mi punto de vista, este poema constituye una declaración de principios poéticos, una manifestación de su condición de poeta melancólico, cuyo concepto y ejecución está plagado de ideas de procedencia romántica, aspecto que nos lleva a pensar ya en la existencia de una asesoría literaria bien informada que alecciona a este novel poeta o bien en la extraordinaria conciencia que tiene sobre su labor poética.

Su colocación en el primer cuaderno no consiste en una elección azarosa sino en la voluntaria implantación de un estandarte poético, representativo del trabajo que el poeta adolescente desea llevar a cabo. En primer lugar porque establece su predilección por el espacio nocturno como el momento adecuado para meditar y escribir en soledad (de aquí que sea el arribo del día el que interrumpa la reflexión y la escritura), particularmente a través de reflexiones llenas de tristeza y amargura, medio por el cual los poetas melancólicos impulsaban su genio creativo. En segunda instancia porque con el empleo de contrarios se intenta abarcar una unidad global; vejez-juventud, insecto o charco-arroyo, alegría-dolor son, así, apenas una expresión de ese “pienso en todo”.² En tercera porque escucha el ritmo del mar, manifestación del ritmo vital y versal. Aquí se encuentra una imagen relacionada con el mar que Neruda empleará de modo recurrente en estos años: el ritmo, tropel bravío que más adelante se transformará en galope muerto. Otro lugar que Neruda frecuentará es la solidaridad o empatía con seres marginados, presente en la imagen del pescador y la madre. Finalmente, más allá de incidir en los recuerdos para crear su vínculo con la poesía y con la vida, el poeta elabora un poema reflexivo que describe el proceso creativo que lo rodea interna y externamente, un mecanismo poético al que, como veremos en las páginas siguientes, Pablo Neruda recurre con frecuencia.

“Los poemas del liceano” conforman, como hemos señalado líneas atrás, el más extenso de los cuadernos. En estricto sentido, es el único que alberga la poesía juvenil de Pablo Neruda pues el primero contiene un “Nocturno” con fuertes tintes de manifiesto y el tercero una antología de los poemas transcritos en este cuaderno.

Cuatro son, a mi parecer, las características de la obra que este poeta escolar ejecuta en los cerca de doscientos poemas que escribe a lo largo de dos años. La más destacada es la prácticamente ausencia total

²Describe Klibansky et al. que expresarse a través de la alegría y del dolor, es manifestación de la “conciencia de uno mismo intensificada, puesto que el yo es el eje en torno al cual gira la esfera de la alegría y del dolor”, característica con la cual se identifica a los melancólicos (230).

del poeta íntimo. No me refiero al aspecto señalado por la crítica al destacar que Neruda escribe en estos años basado en moldes literarios,³ una labor que, si seguimos a Bloom, todo poeta efebó ejecuta, sino a que nuestro poeta no emplea estos modelos para dar voz a su mundo interior. El joven Reyes, que hacia finales de estos cuadernos comenzará a firmar como Pablo Neruda, se encuentra empeñado en asumir la elaboración de una obra reflexiva, que se mira a sí misma, y a sí mismo, en función de su ejercicio poético; quiero decir, la voz lírica proyecta a un poeta que describe y caracteriza su propio proceso de escritura. Los cuadernos no contienen poemas amorosos (por otra parte, existe más de una razón para ello: es un joven de 14 y 15 años). Lo que hay son conceptos en torno al amor, como aquel que lo concibe como un obstáculo para la escritura pues este mina la creación poética: genera “espasmos” en lugar de “rosas plenas”. A causa de este interés en el objeto más que en el sujeto, en sus poemas aparece la descripción de la poesía asociada con el poder creativo cuanto solitario y doloroso de la melancolía: temas —el tiempo, la muerte, la soledad—, procesos —la contemplación, el silencio y el dolor creativos— así como las dudas en alcanzar el poema, los riesgos que conlleva la melancolía y, finalmente, los fines de la poesía. Y en esto consiste la segunda de sus características. Es justamente la tradición poética occidental que dicta al joven bardo abandonar la poesía que celebra momentos individuales para que en su lugar construya una obra con un sistema articulado que indague sobre el sentido de la existencia, lo que otorga la tercera cualidad a esta obra: su carácter de *performance*, de representación escénica. Tenemos entonces a un joven y solitario poeta que se asume como un cristo sufriente, a causa de la inminencia de la muerte, caminando por una ruta dolorida, empeñado en convertir su canto en luz y alimento para los hombres desprotegidos socialmente y también para aquellos que van, como él, en soledad por la vida. Su poesía trans-

³ Puede verse la *Biografía literaria*, por ejemplo. Allí Loyola asienta: “A inicios de 1920 Neftalí es todavía un liceano de 15 años que escribe poesías inspiradas más por modelos literarios que por la vida cotidiana” (47).

curre así entre la contemplación vista como herramienta indispensable para realizar la tarea profética, revelar los misterios y las relaciones ocultas en la naturaleza, y un no menos importante compromiso social que se expresa en una poesía que aspira a denunciar la injusticia social, último de los aspectos de esta poesía juvenil.

Llama la atención en este poeta adolescente, no solo la conciencia del riesgo de abandonarse a la melancolía, la cual linda entre el genio y la locura, el entusiasmo y la depresión, sino su realización histriónica sobre ella, lo cual lo conducirá a proyectar una imaginaria crisis sobre la sustentabilidad poética de este mecanismo de escritura. Las sombras, la noche, el dolor, son apenas la mitad de la poesía cíclica buscada por este poeta. A causa de ello es posible advertir una presencia solar que se ha venido incrustando lentamente en la obra de estos años, la cual abate las sombras provocadas por la melancolía, lo que equivale a revelar un aspecto importante de los objetivos poéticos de Neruda: la búsqueda de la unidad romántica.

Los temas, la melancolía y el itinerario temporal, recorrido de la noche melancólica al día sonoro, se repetirán en su obra posterior, de manera que es inevitable señalar que en la obra juvenil se encuentra de modo embrionario los temas y los intereses del poeta chileno hasta arribar a *Residencia en la tierra*, justo como señalaba Juan Abeleira en su introducción a las *Poesías* y otros textos, de Arthur Rimbaud: “Es teoría probada: en el desarrollo de cualquier creador suele darse un momento inicial en el que pululan, de forma más velada que implícita, ‘todos los embriones’ de sus futuros logros, a veces concentrados en una única ‘obra de juventud’”. Hasta tal punto es así en la mayoría de los casos, que bien puede afirmarse, con tono perogrullesco, que el predecesor más influyente de todo artista (es decir, aquél en el que más se reconoce) es el joven artista que fue” (12). En el caso de Neruda, además, se puede constatar que el precoz escritor que Neftalí Reyes fue está conformado por otros poetas y otros poemas.

Incluso el desdén y la célebre ira nerudiana tienen cabida en estos versos primerizos que, además, revelan un motivo recurrente en la poesía posterior de Neruda: la mujer es generadora de versos.

Eras para un imbécil que te quisiera un poco
 (Oh mis ensueños buenos! Oh mis ensueños locos!)
 Eras para un imbécil, un cualquiera no más
 que no tuviera nada de mis ensueños, nada,
 pero que te daría tu dicha animalada,
 la corta y bruta crisis del espasmo final.

No eras para mis sueños, no eras para mi vida,
 ni para mis quebrantos ni para mi dolor,
 no eras para los llantos de mis duras heridas,
 no eras para mis brazos, ni para mi canción.

(OC IV 98)

Pablo Neruda y la tradición de la melancolía

Uno de los tópicos de los estudios sobre la iniciación poética de Pablo Neruda, señalado por la crítica, es su estrecha vinculación con el simbolismo francés.⁴ Versos (“Il pleure dans mon coeur”, de Verlaine), títulos (“La chair est triste, hélas!”, de Mallarmé, que es en sí mismo una declaración de tedio), conceptos (el tedio baudelaireano y de buena parte de los poetas simbolistas)⁵ han constituido los atisbos con que los especialistas se han aproximado a los ejercicios de asimilación y apren-

⁴Un par de ejemplos puede encontrarse en Manuel Durán, “Pablo Neruda y la tradición romántico-simbolista” en *Cuadernos Americanos* 3, mayo-junio 1980 (aunque Durán proyecta más su estudio sobre *Residencia en la tierra* y las *Odas elementales*) y Selena Millares “Pablo Neruda y la tradición poética: sombra y luz de un diálogo entre siglos”, en *Pablo Neruda. Antología General*.

⁵Millares ha destacado la relación de Neruda con el simbolismo: “Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, voces centrales de la nueva escuela simbolista, tendrán en la poética simbolista un protagonismo subterráneo pero innegable con sus atmósferas de hastío y de tedio —*spleen* y *ennui*— que hacen signo de época, y que están muy presentes en el primer Neruda. El vértigo ante el *gouffre* —el abismo de lo desconocido— se proyecta obsesivamente en la textualidad de la época” (“Sombra y luz” LXII).

dizaje del poeta chileno. Sin embargo, el concepto de la melancolía como aliento poético, punto de partida de la obra nerudiana, no se ha estudiado con detenimiento. La mayor parte de los primeros poemas de Neruda registra de manera evidente (coincido en ello con Millares, véase supra, n. 5 de este capítulo) no sólo versos que propician una escritura poética formal y temática, sino el empleo de la melancolía como fundamento de su *ars poetica* adolescente y juvenil.

¿Cómo logra conectarse con la tradición poética de Occidente un adolescente de una familia de escasos recursos, de una distante región austral chilena, cuya conformación creativa se encuentra en ciernes? Neftalí Reyes forma parte del clan Mason Candia, familia con marcada vocación literaria. Una de las “tías” de Neftalí, Glasfira, hija del patriarca Carlos Mason, al recordar la infancia de Neruda, nos proporciona sin pretenderlo la primera imagen del poeta visionario que muchos años después presidirá la labor poética del niño. Cabe destacar la afición de la “tía” a escribir versos:

—Pablo fue siempre un niño raro. Rarezas del talento, quizás. Una noche, en casa de mi tía [Trinidad], había un corro de amigas íntimas que Pablo observaba con sus ojos enormes. Jugábamos a las adivinanzas. “Y tú, ¿por qué no dices nada?”, le preguntaron. Entonces Pablo, con voz lenta, mirando hacia el patio, dijo: “Tiene lana y no es oveja. Tiene garra y no agarra”. Nadie adivinaba. Pablo se pone de pie y señala: “Ese cuero que está allí”. Era el cuero de una oveja recién muerta para comer. Ninguna de nosotras lo había visto, aunque lo estuviéramos mirando colgado de la parra. Pero él, sí. Porque él es un poeta.

Y la viejita, con su voz gastada y sabia de mujer de pueblo, continuó:

—Eso es un poeta: el que ve lo que nadie ve.

[...]

Le pregunté si conocía sus libros:

—He leído muchos de ellos, claro está —contestó—. Al principio Pablo tuvo dificultades para ser entendido. No lo sabían interpretar.

No por mala voluntad, sino porque su poesía era distinta. Parecía escrita en un idioma extraño. Yo también he escrito versos. Si a usted no la canso puedo decirle alguno (Aguirre 14-5).

La “tía” no es, sin embargo, el primer modelo de artista y maestro que Neruda tiene. Ese lugar está reservado a su “tío” Orlando Mason, hijo secreto de la “Mamadre”, poeta él mismo (publicó un libro de versos, *Flores de Arauco*), poseedor de una pequeña biblioteca en la que con seguridad Neftalí realizó sus primeras lecturas. Orlando fundó el diario *La Mañana*, en 1915, cuando tenía veinticuatro y Neruda nueve. En su periódico se denunciaban abusos cometidos contra los desprotegidos, motivo por el que una noche lo incendiaron. “Juvencio Valle recuerda haberlo visto por las calles de Temuco vestido en modo extraño, con una capa como un personaje de ópera. Su amigo Neftalí le aclaró todo con una sola palabra: ‘Es un poeta’” (*Biografía literaria* 53-4). Orlando (que, como se recordará, debió haber sido Ortega y no Mason) leía sus monólogos en el teatro; “El artista” y “El mendigo” eran los más exitosos. Para representar este último le deshilachaban la ropa en casa. Esta figura de hermano mayor no sólo fue el primer modelo de Neruda sino el más importante. Él encarna y genera la doble vertiente que se debate en las páginas de la poesía y en los artículos periodísticos del adolescente Neftalí: el compromiso social y la tradición poética simbolista.

Entre esta gente violenta apareció un hombre romántico que tuvo mucha influencia sobre mí: Orlando Mason. Fue el primer luchador social que conocí. Fundó un diario. Allí se publicaron mis primeros versos y allí tomé el olor a la imprenta, conocí a los cajistas, me manché las manos con tinta. Este hombre hacía violentísimas campañas contra los abusos de los poderosos [...] Orlando Mason protestaba por todo. Era hermoso ver ese diario entre gente tan bárbara y violenta defendiendo a los justos contra los crueles, a los débiles contra los prepotentes (*OC IV* 923).

El anhelo del joven Reyes, sin embargo, no sólo consistía en prolongar las convicciones políticas y poéticas de su “tío”, sino en manifestar su propia vocación artística; él también quería que lo reconocieran como poeta, por ello imitaba la vestimenta histriónica de Orlando Mason: “Yo iba vestido de poeta, de riguroso luto, luto por nadie, por la lluvia, por el dolor universal” (en *Biografía literaria* 39). En sus memorias, Neruda alude a su singular vestimenta al describir la salida de Temuco, rumbo a la capital chilena: “Provisto de un baúl de hojalata, con el indispensable negro del poeta, delgadísimo y afilado como un cuchillo, entré en la tercera clase del tren nocturno que tardaba un día y una noche en llegar a Santiago” (OC V 427). Neruda empleaba, además del negro, una larga capa de ferrocarrilero de paño gris, propiedad de su padre (a la que alude, como en otras ocasiones, en uno de los versos del poema 10 de los *Veinte poemas de amor*: “y como un perro herido rodó a mis pies mi capa”). Un sombrero alón completaba el atuendo. En las calles de la capital adquirió notoriedad por esta vestimenta aunque, contrario a sus deseos por destacarse como poeta, obtuvo un sobrenombre con tintes de burla, el Jote (el Zopilote). “Ritualmente vestido de negro desde muy jovencito, como se vestían los verdaderos poetas del siglo pasado, tenía una vaga impresión de no estar tan mal de aspecto” (OC V 432).⁶ El atuendo de los noveles poetas de Temuco proporciona una de las claves para comprender y relacionar la poesía de Neruda con la melancolía, concepto empleado de manera extendida por los “poetas malditos”, término este último acuñado por Paul Verlaine en 1884: el negro es el color de la melancolía.

Las representaciones plásticas han dejado una clara muestra de la relación entre Saturno y la melancolía. El conocido grabado renacen-

⁶ Hay, en esta actitud de representación un eco de la imagen que los versos juveniles de Rubén Darío proyectan: “Allá va —siempre afligido, / aunque aparenta la calma...; / las tempestades de su alma / condensa en hondo gemido. // Con un libro entre las manos / con un mundo en la cabeza, / la frente a inclinar empieza / cansada de esfuerzos vanos. // Melancólico y sombrío, / allá va. ¿Sabéis quién es? / Oíd, si lo ignoráis, pues: / El vate Rubén Darío” (*Poesías completas* 14).

tista de Durero, por ejemplo, *Melancolía I*, muestra, tras el pesaroso ángel sentado, un sol negro iluminando el cielo, rodeado por los anillos de Saturno, que enmarcan el título de la obra. También, de manera recurrente, Saturno es dibujado desnudo y cubierto con un manto, lo que explica las razones de la vestimenta de los “poetas malditos” y, consecuentemente, la capa de Neruda. Alan Chartier (1385-1430), en su *Dame Mérencoly*, muestra una vieja asociación entre el manto, el dolor y la melancolía (que después, como se recordará, será valorada positivamente por Marsilio Ficino):

Y en este trance vi venir hacia mí una vieja, muy desaliñada en su atavío, pero sin que eso le importase, flaca, seca y consumida, de complexión pálida, plumiza y terrosa, con la mirada gacha, el habla entrecortada y el labio colgante. Un pañuelo manchado y polvoriento le cubría la cabeza, un manto de ceremonia le envolvía el cuerpo. Acercóse y de repente, en silencio, me tomó en sus brazos y me cubrió de la cabeza a los pies con su manto de infortunio, y tanto me apretó en sus brazos que sentí el corazón aplastado en el pecho como en un torno; y con sus manos me tapó los ojos y los oídos para que no viese ni oyese. Y de esa suerte me llevó, desmayado y sin sentido, a la casa de la Dolencia y me entregó a las fauces del Terror y la Enfermedad... Y más tarde supe que aquella vieja se llamaba Melancolía, que confunde el pensamiento, seca el cuerpo, envenena los humores, debilita las percepciones (en Klibansky et al. 224).

Gracias a esta vestimenta se puede coincidir con la puntual afirmación de Ana Balakian de que fue Verlaine, no Baudelaire, quien se erigió en el modelo más popular, el poeta más imitado entre los jóvenes poetas del periodo que va de 1880 a 1920:

Así como Mallarmé es el simbolismo en teoría, Verlaine lo es en la práctica. Verlaine suministró la forma, el vocabulario, los temas, los símbolos principales, las específicas fuentes del animismo en la naturaleza; estableció el sentimiento de aburrimiento y de la melanco-

lía agridulce; sugirió la necesidad de cierto aire de misterio en la exposición poética (92).

El propio Neruda se encargó de dejar un registro de su temprana filiación literaria con Paul Verlaine en el segundo de los *Cuadernos*:

Pobre, pobre mi vida envenenada y mala!
 Cuando tuve trece años leía a Juan Lorrain
 y después he estrujado la emoción de mis alas
 untando mis dolores con versos de Verlaine.

(OC IV 164)

Inspirado en la tradición melancólica, Verlaine compuso su libro *Poemas saturnianos*. En él refiere la capacidad de los nacidos bajo la influencia de Saturno de correlacionar las alegrías y desgracias humanas con los astros y los espíritus, gracias a su imaginación (que desplaza a la razón de su lugar central), solo que este sentido visionario resulta inseparable del dolor.

Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci,
 Crurent, et c'est un point encor mal éclairci,
 Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres,
 Et que chaque âme était liée à l'un des astres.
 (On a beaucoup raillé, sans penser que souvent
 Le rire est ridicule autant que décevant,
 Cette explication du mystère nocturne.)
 Or ceux-là qui sont nés sous le signe SATURNE,
 Fauve planète, chère aux nécromanciens,
 Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
 Bonne part de malheur et bonne part de bile.
 L'Imagination, inquiète et débile,
 Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.
 Dans leurs veines le sang, subtil comme un poison,
 Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule

En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir, — en admettant que nous soyons mortels,—
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une Influence maligne.⁷

La melancolía poética nerudiana

¿Cuáles son las características de los poemas melancólicos del joven poeta Nefthalí Reyes? La imagen proyectada en las memorias del escritor sobre sus años adolescentes, que retrata al sujeto lírico de estos poemas primerizos, delinea a un ser marcado por el carácter complejo de la naturaleza saturnina, en la que excepcionalidad y desdicha, manía y depresión, caminan tomadas de la mano. Por un lado se exhibe el escaso interés de un niño hacia la cotidianidad mundana, indiferente (o inhábil) ante los juegos de los compañeros de escuela; displicente, triste, con tintes de bobaliconería, pero, al mismo tiempo, dotado de una capacidad excepcional, ya que puede percibir finos matices de belleza, tanto como cuestiones existenciales, velados para el resto de los hombres. Estas características, de acuerdo con Földényi (119), definen a los artistas melancólicos. Aquí leemos en las memorias:

⁷ Los sabios de otros tiempos, de renombre y valía, / creyeron —y es un punto confuso todavía—, / entre espíritus y astros las relaciones ver, / y dichas e infortunios en el Cielo leer. / —(Muchos son los que ríen, sin pensar que, ignorante, / la risa es bien ridícula y bien mortificante, / de aquella explicación del misterio nocturno...)— / Mas todos los nacidos bajo el signo de SATURNO, / flavo planeta de oro, caro a los nigromantes, / reciben para sí, según libros de antes, / de bilis buena dosis al par que mala suerte; / lo débil y lo inquieto de su imaginación / anula todo esfuerzo de su pobre razón... / Por sus venas, la sangre, pobre, corre y se vierte, / sutil como veneno, ardiente como lava, / destruyendo su triste ideal que se acaba. / Así los saturninos deben sufrir, e igual / morir —en el supuesto que el hombre sea mortal— / su vida está prescrita: ¡En ellos se consigna / por lógica fatal de una influencia maligna!... (29-30).

Combatíamos, a veces, en el gran galpón cerrado, con bellotas de encina. Nadie que no lo haya recibido sabe lo que duele un bellotazo. Antes de llegar al liceo nos llenábamos los bolsillos de armamentos. Yo tenía escasa capacidad, ninguna fuerza y poca astucia. Siempre llevaba la peor parte. Mientras me entretenía observando la maravillosa bellota, verde y pulida, con su caperuzo rugoso y gris, mientras trataba torpemente de fabricarme con ella una de esas pipas que luego me arrebatan, ya me había caído un diluvio de bellotazos en la cabeza (OC V 406-7).

Y acá en los versos:

Esta tarde callada, con la melancolía,
con que a todos los seres y las cosas reviste.

He andado con chiquillos alegres todo el día,
compañeros que saben nada más que reír,
a veces me contagia su perenne alegría,
pero ahora me ha hecho nada más que aburrir.

(OC IV 56)

Un artículo que Neruda publica en la revista *Zig-Zag* el 10 de octubre de 1923, “Figuras en la noche silenciosa. La infancia de los poetas”, confirma no sólo el conocimiento que este posee sobre la figura infantil del poeta melancólico, distante de la común alegría del resto de los niños, conectado con la soledad y el ensueño creativos, sino la identidad implícita que se adjudica con este periodo doloroso: los poetas angustiados no tienen *fanciullezza*.

Tiene ese pobre y doloroso poeta lírico Giovanni Papini, un comienzo de libro, al relatar su niñez, desconsolado y tristísimo. Mira sus compañeros, alegres *ragazzi* florentinos, busca y no halla el secreto de aquellas alegrías. Los acecha con sus serios ojos verdes, y aparte de todo es su juez y enemigo. Lo persiguen y lo maltratan. De suerte

que al niño lo amamantó la soledad de la campiña Toscana, y hasta el fin de su vida sella su corazón aquella infancia sola y desesperada, invadida de oscuros ensueños, manchada de tinta y de dolores. Después son los terribles accesos de aquel *bambino* meditativo; los meses de roer bibliotecas, las noches de lectura encarnizada que le dejan estropeados los ojos para siempre... Y en todas partes donde se posan sus graves ojos de pequeño, entristecidos, una cosa, una sola y terrible cosa: la soledad. Oh, no! *lo non son stato bambino...* (OC IV 318).

Y es que quien pretende hacer suyo el conocimiento pierde contacto con el mundo y se condena al aislamiento de los demás pues su objeto de interés no radica en lo cotidiano (Földényi 71), sino en lo trascendente. El alma disfruta de su aislamiento, pero también adquiere conocimiento sobre la soledad que la rodea pues la vida contemplativa conlleva el sufrimiento causado por la conciencia de la brevedad de la vida. El hastío y dolor son entonces compañeros inseparables de la especulación profunda (Klibansky et al. 230-240), lo mismo que del hombre contemplativo.

En los “Cuadernos del liceano” se encuentra descrito y desarrollado este procedimiento contemplativo de manera extensa. “Mis ojos” es el poema donde se revela que el poeta advierte la vida a través del dolor; es la tristeza la que le muestra el paisaje y el mundo:

Pero estos ojos míos son cándidos y tristes:
no como yo los quiero ni como deben ser.
Es que a estos ojos míos mi corazón los viste,
y su dolor los hace ver!

(OC IV 55)

o este otro en que el poeta alude a los poemas originados en la vida común y corriente, pero forjados en el dolor:

Floreciendo en la vida, se quedan hechos flores
(para que las miremos desde las lejanías),

arabescos sutiles forjados en dolores
que alumbran por momentos el correr de los días...
(OC IV 74)

Para el joven vate, el objetivo de la contemplación profunda reside en una “comunidad ideal” con la Naturaleza para comulgar y vibrar con la belleza y el amor existente en ella, atento a cualquier signo de creación:

[...]
Ahora yo me entrego, Madre Naturaleza,
a vivir la belleza sagrada que hay en ti,
a palpar en todas las supremas bellezas
que en todos tus caminos sin querer recogí.

Y errando en los caminos he aprendido a adorarte
como a una inmensa amada, plena toda de amor.
(Ahora sumo toda mi sed en contemplarte
en el divino éxtasis de toda anunciación...)
(OC IV 79-80)

Otro objetivo de la contemplación se advierte en el terceto final del siguiente poema, en donde la voz poética finalmente encuentra un sentido solidario a su arte, en el cual la profecía poética aspira a revelar un motivo que contrarreste la pesadumbre de la existencia ocasionada por la brevedad de la vida, por la conciencia de la muerte, es decir, el canto como bálsamo mitigante de penas propias y ajenas:

EL DESEO SUPREMO

[...]
Tener en la mirada, serenamente pura,
el poder y el prestigio de alguna elevación,
y sentir en el alma la emoción de la altura
y unas ansias sagradas de purificación...

Y tener para todos los seres y las cosas
una dulce alegría, risueña y generosa,
perfumada del hondo contento de vivir...

(OC IV 69)

“Capricho” continúa el carácter reflexivo de la poesía de Neruda. Escrito a los quince años, muestra la manera en que, en aquel tiempo, Neruda concibe la poesía, de dónde se nutre y a dónde nos lleva (cuál es su finalidad). Se advierte, además, claramente la vinculación existente entre el proceso creativo y la soledad, alentado por un estado no racional, cuya fiebre y delirio lo aproxima a la locura. Como se recordará, la cercanía entre proceso creativo y manía ya había sido relacionada por Platón —ambos hacían elevar el alma con dirección a la idea—, aunque Aristóteles la atribuyó, síntoma físico, a la melancolía. Al final, al igual que en el “Nocturno” inicial, el día se erige como la mayor oposición al proceso poético ya que lo interrumpe; de allí el empleo del adjetivo “maldita”:

El encanto doliente de la música rara
nos teje un aislamiento y un silencio interior
para que fecundemos la soledad, y para
que sigamos el hilo de un remoto claror

que nos lleva y nos lleva por las grutas oscuras
y nos deja en el pecho sabor de plenitud.
(Estamos ya muy lejos de la humana amargura
y todos los dolores se siegan en quietud).

Rodamos por países de fiebre y de delirio
(la luz vive y alumbra con palidez de cirio
los abismos dulcísimos del camino ideal),

seguimos y seguimos de locura en locura
y, locos ya nosotros, en las rutas oscuras
parpadea, maldita, la claridad fatal

(OC IV 100)⁸

Robert Burton (1577-1640) señalaba en su ensayo sobre *La anatomía de la melancolía* que el artista melancólico tiene una acentuada conciencia del paso del tiempo; por tanto es capaz de percibir el acechante “oscurecimiento de la muerte”, tanto como el desorden existente en el cosmos (en Földényi 86).⁹ La tristeza y el sufrimiento son ocasionados por la hipersensibilidad del melancólico que ve dolor y muerte en todo lo que contempla. Neftalí Reyes registra esta correspondencia entre tristeza, dolor y muerte en “Cómo te presento”, poema en que además propone a esta última como consuelo ante el tedio y la soledad:

Como te presento
en las horas tristes
cargadas de tedio,
todas amargadas
por los sufrimientos,
dándome el consuelo
de tus blancas manos¹⁰
dándome el afecto
de tus claros ojos

⁸ Un ejemplo más del empleo de la soledad como impulso para la creación se encuentra en los siguientes versos: “Volcarme todo en un poema / y en él vibrar, vibrar, vibrar, / con todas estas voces plenas / nacidas en soledad” (OC IV 127).

⁹ Baudelaire escribió sobre el tiempo, uno de los controles más poderosos que la naturaleza ejerce en el hombre: “A chaque minute, nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps” (*Mon cœur mis à nu*, cit. en Balakian *Literary origins of surrealism* 48).

¹⁰ Los siguientes versos de Neruda asocian de manera indirecta la imagen de las blancas manos con la muerte: “Adorar la belleza desconocida de una / mujer que en nuestra vida nunca podremos ver, / presentir el blancor de unas manos de luna / y la clara leyenda de una voz de mujer” (OC IV 66).

tímidos y buenos.
...Y cómo se presiente
la alegre sonrisa
de tus labios frescos,
la sonrisa triste
de mis labios viejos.
En las largas horas
de mi amargo tedio,
yo siento que brotas
del triste silencio...
Cómo te presiento,
cómo te presiento!

(OC IV 65)¹¹

Neftalí Reyes por otro lado traza la compleja relación que la melancolía guarda con el acto creativo; por una parte suscitan la aparición o la contemplación de la belleza; por el otro, esta misma belleza ocasiona dolor:

Yo sé de todos los mortales dolores
y estoy crucificado por dentro de mi ser,
por los dolores mismos que llegando a ser flores
fueron cruz dolorosa después de florecer

(OC IV 79)

No obstante, la posibilidad de escapar a este círculo tedioso no existe. “La evocación fugitiva” constituye la primera manifestación del proceso que se viene gestando en la poesía adolescente y juvenil del poeta chileno que busca construir una salida al tedio, expresión ligada a la melancolía:

¹¹ En “La muerte” puede apreciarse claramente que la muerte es, finalmente, la solución al tedio y el ingreso a la armonía universal: “Negrura luminosa que vendrás algún día / a cortar las raigambres de nuestra soledad / para comunicarnos con la inmensa armonía / que presentimos desde nuestra eterna maldad (OC IV 74).

Vamos buscando la emoción
que no podemos encontrar
en este tedio siempre igual
que nos envuelve el corazón.

Enfermos de este eterno mal
que antes que nazca algún amor,
que alegrara con su canción
esta amarga soledad,

lo matará con su dolor
que suena como perpetual
y lento toque de maldad
dentro de nuestro corazón.

(OC IV 78)

En este escenario, el joven Reyes bosqueja la imagen del poeta como un cristo sufriente, errante, que recorre su vía crucis (“la ruta es una llaga dolorosa”, OC IV 117) cargado de dolor causado por la conciencia del tiempo, portador de la muerte (“Y los días, los días, filtradores ocultos / del venenoso aroma gestor de somnolencias” OC IV 114). A lo largo del camino irá cantando, único acto que mitiga su dolor, bien sea momentáneamente. La imagen de este poeta errante mantiene vínculos con el romanticismo.¹² Del mismo modo, Rubén Darío, en su poesía juvenil, melancólica, empleó con frecuencia la imagen del poeta como un cristo: “La calle de la Amargura / nos ve llevar nuestra cruz; / pero en la cámara obscura / penetra un rayo de luz. [...] Bajo mi cámara obscura, /

¹² A. Verjat y L. Martínez de Merlo en su edición de *Las flores del mal* anotan: “Varias estampas románticas y la novela de Víctor Hugo, *Nuestra Señora de París*, llamaban la atención del público sobre los gitanos. Poco a poco, el pueblo errante (y a la zaga del Judío Errante, el viajero siempre insatisfecho y atormentado, El *Wanderer* de Schubert y de Wagner) se convierte en símbolo del artista protegido por los dioses (vv. 11-12), tema desarrollado por Gautier en *El capitán Fracasse*” (91).

Cristo gime en un madero; / bajo ella, un sepulturero / cava una honda sepultura. // Neurótico y visionario / gózome yo en tu labor: / cuando vas a tu Tabor, voy subiendo mi Calvario [...]” (*Poesía completa* 15):

Vamos cantando, vamos cantando las canciones
que llenen nuestras almas de alegría y de amor,
y estas dudas amargas que hay en los corazones
sacudirán las alas a su alegre rumor.

(OC IV 60)

Y, sin embargo, a pesar de toda esta enorme carga que la tradición poética le transmite, contagiado por el ambiente político en plena ebullición de Chile, ya sea en Temuco o en Santiago, a la par de estos poemas intimistas, melancólicos, e influido por la actitud combativa ante las injusticias cometidas en contra de los desprotegidos sociales que realiza Orlando Mason, Nefalí Reyes publica colaboraciones de corte anarquista en revistas estudiantiles.

El compromiso social

Como sabemos, Neruda inició su carrera periodística en la publicación *La Mañana*, dirigida por su “tío”, Orlando Mason.¹³ Su primer artículo allí aparecido, “Entusiasmo y perseverancia”, puede considerarse, presumiblemente, un regalo de cumpleaños,¹⁴ pues apareció impreso el 18 de julio de 1917, recién cumplidos los trece (Neruda nació el 12 de ese mismo mes. De ser el caso, esta colaboración iniciaría una tradición en el escritor chileno: conmemorar fechas importantes con una obra, por pequeña que esta sea):

¹³ Daniel E. Colón señala que, entre el 18 de julio de 1917 y el 10 de septiembre de 1923, Neruda publicó 13 colaboraciones, entre poemas, crónicas y artículos, para el combativo periódico *La Mañana* (“Raíces del pensamiento social” 33).

¹⁴ Véase *Biografía literaria* 18.

Hay filósofos en el siglo presente que sólo tratan de difundir el entusiasmo y la perseverancia y sus libros son verdades sinceras y elocuentes, que leídas por todos, en especial por las clases obreras, traerían grandes beneficios a la humanidad (*OC IV* 59).

¿Quiénes son aquellos escritores que al leerlos traerían “grandes beneficios a la humanidad”, en particular a las “clases obreras”? Si bien estamos a tres años de que Neruda traduzca a los teóricos del anarquismo es posible proponerlo como la semilla de una actitud de compromiso social con tendencia anarquista, actitud impulsada muy posiblemente por la emulación de la actitud vital y artística de Orlando Mason, y complementada por lecturas formativas quizá propuestas por el propio Mason:

Yo vengo de una generación en que todos éramos anarquistas. Traduje los libros anarquistas cuando tenía 16 años. Del francés traduje a Kropotkin, a Jean Graves y a otros escritores anarquistas. Leía solamente a los grandes escritores, a los grandes escritores rusos de tipo anárquico, como Andreiev y otros. En aquel tiempo, nosotros, jóvenes anarquizantes, comenzamos a descubrir por nuestra propia cuenta que era indispensable una unión con el movimiento del pueblo, que en ese momento también era anarquista (en Dawes 103).¹⁵

Aún adolescente, en Temuco, Neruda comienza a escribir artículos que revelan el compromiso social que este sostiene desde 1920 y que Greg Dawes define como la expresión de una estética anarquista-vanguardista;¹⁶ esta postura política se intensificará a partir de su arribo a

¹⁵ Cuando Neruda traduce a los teóricos anarquistas es presidente del centro estudiantil en su escuela.

¹⁶ De acuerdo con el artículo de Dawes, la correlación entre anarquismo político y vanguardia literaria se presenta en el momento en que el primero pierde el liderazgo de la clase obrera ante el Partido Comunista (1922 en Chile) y, para sobrevivir, se convierte en fundamento ideológico de la vanguardia (98).

Santiago de Chile en 1921. Muestra de la rebeldía social que ostenta el estudiante identificado con la pobreza de la gente, huella de sus lecturas anarquistas, es la siguiente colaboración publicada en *La mañana* del 27 de abril de 1920.

Hay que andar calle arriba, calle abajo por estas calles llenas de barro, llenas de miseria para saber la tristeza de este pueblo. Cae una lluvia fina en alfileres de agua uniformes y crueles que se clavan en la cara, en las manos, en todas partes.

Y después la lluvia fuerte, rabiosa, que nos azota en sus turbiones potentes mientras caminamos calle arriba, calle abajo.

Y luego esta gente anónima que se escurre por todas partes con sus paraguas enlutados en un trote indiferente hacia las pobres vidas miserables que se consumen en la desolación de los inviernos...

Oh! como odiamos, cómo odias tú, lector joven y fuerte que lees estas líneas, a esa gente indiferente y egoísta que no mira los dolores de nadie, que se escurre venenosamente bajo sus paraguas enlutados, mientras la lluvia del invierno se deshace en aguas (OC IV 250).

o esta otra, “Empleado”, publicada en la revista *Claridad* (13 agosto de 1921), órgano de la Federación de Estudiantes Chilenos, y cuya identidad con la clase social explotada, buscada de manera intencionada, se puede leer de una manera más evidente:

Nosotros lo llamamos explotación, capital, abuso. Los diarios que tú lees, en el tranvía, apurado, lo llaman orden, derecho, patria, etc. Tal vez te halles débil. No. Aquí estamos nosotros, nosotros que ya no estamos solos, que somos iguales a ti; y como tú explotados y doloridos pero rebeldes (OC IV 253).

Si bien, como refiere Dawes, los anarquistas provocaron en esta época numerosos levantamientos obreros con cierto éxito en Chile —la Semana Santa de Santiago (1905), la huelga general de Antofagasta

(1906), la huelga de salitreros en Iquique (1917) y las más de dos mil huelgas en las industrias primarias que tuvieron efecto en territorio suramericano (1919-1926) (102-103)—, alentados tanto por la toma de conciencia social fomentada por publicaciones ácratas (libros, revistas y panfletos, algunos de los cuales, como hemos visto, Neruda traduce), como por la organización y combate de los movimientos obreros en Chile (en febrero de 1919 el gobierno decreta, ante las manifestaciones de protesta por la carestía, estado de sitio en Santiago y Valparaíso; sin embargo, la movilización popular no cede), también es notable la fe-roz represión de que fueron objeto estos movimientos; el saldo arrojó cientos de obreros muertos. En 1919 se creó la sección chilena IWW (Industrial Workers of the World), dominada por los anarquistas, lo cual permite advertir el nivel de importancia logrado por el movimiento. Sin embargo, en el mismo año, el local de La Federación de Estudiantes fue atacado por grupos de extrema derecha apoyados por el gobierno y la policía. De nueva cuenta, el saldo fue duro: la biblioteca y sus principales dirigentes fueron detenidos. Muchos de ellos se refugiaron en provincia, como González Vera, que aprovecha la incursión en la Frontera para visitar al corresponsal Neftalí Reyes (Neruda es corresponsal en Temuco¹⁷ de la revista *Juventud* de marcado acento anarquista (*Biografía literaria* 71-77).

Todos estos datos registran una amplia presencia de los movimientos sociales, particularmente anarquistas, en los espacios geográficos y humanos del joven escritor. Por su parte, este estrechó su cercanía con

¹⁷ “Yo había sido en Temuco el corresponsal de la revista *Claridad*, órgano de la Federación de Estudiantes, y vendía 20 o 30 ejemplares entre mis compañeros de liceo” (*Confieso que he vivido*, en *OC V* 435). Loyola puntualiza que Neruda era corresponsal y colaborador de la revista *Juventud*, pues la memoria del poeta no siempre es precisa (*Biografía literaria* 76). José Santos González Vera, escritor anarquista, relata que durante su visita a Temuco conoce al agente y corresponsal de la revista fundada en 1918, *Juventud*: “... fui a esperarlo a la puerta del liceo, donde cursaba su sexto año. Era un muchacho delgadísimo, de color pálido terroso, muy narigón. Sus ojos eran dos puntitos oscuros y su rostro una espada. Bajo su brazo oprimía *La sociedad moribunda y la anarquía*, de Jean Graves” (*Biografía literaria* 76-7).

el movimiento: tradujo del francés a Graves y Kropotkin, escribió colaboraciones de compromiso social en *La mañana*, fue colaborador de revistas de orientación anárquica (la publicación *Claridad* de Santiago es dirigida por Alberto Rojas Giménez, un dandy versado en vanguardia y anarquismo),¹⁸ y dedicó la segunda edición de *Crepusculario* a Juan Gandulfo, una de las principales figuras anarquistas chilenas.¹⁹ Finalmente, escribió colaboraciones de ideología ácrata, como la siguiente, aparecida el 21 de enero de 1922 en *La Mañana*:

EL MAESTRO ENTRE LOS HOMBRES

—Y tú ¿qué haces? díjole.

Y el hombre le repuso:

—Soy obrero del fierro y del bronce. Mi martillo machaca el metal sobre la bigornia y de ahí sale el metal purificado. Vivo escondido, detrás de mi fragua, cantando mientras trabajo. Trabajo, Maestro, y eso es todo.

¹⁸ El primer número de la revista fue publicado el 12 de octubre de 1920. Respecto a Rojas Gimenez, Neruda refiere en sus memorias que conoció todos los ismos gracias a él y que, estando en Barcelona, al enterarse de su muerte, le escribió el conocido poema “Alberto Rojas Jiménez viene volando”. Véase “Alberto Rojas Giménez” en *Confieso que he vivido* (OC V 437-440).

¹⁹ Juan Gandulfo escribió algunos artículos para la revista *Claridad* bajo el seudónimo de Iván o Juan Guerra; uno de los llamados “Carteles” (1921) decía así: “¡Siembra, juventud! La tierra es propicia, el / momento es único. / Que el bruñido arado se desgaje en astillas al / tatuar la corteza árida y dura que oculta la tierra / fecunda. / Que vuestras vértebras se gasten por el esfuerzo / titánico del dorso doblado tras la herramienta / creadora. / Que vuestro pecho se combe pleno de aire, así / como el velamen de la nave en lucha con la / tempestad. / Que vuestros músculos crujan y la piel estalle / bajo la tensión de los tendones y el noble sudor del / trabajo bañe tu cuerpo fuerte y refresque tus labios / resecos como una salobre brisa marina. / No temas ni a las zarzas ni a la noche. La / verdad es llama: quema e ilumina, las zarzas / chisporrotearán y tenderán al viento sus enmarañadas / cabelleras al sentir tu voz profética, y las / víboras serán carbonizadas en tu seno. / ¡Siembra, juventud! La tierra es propicia, el / momento es único” (Zalaquett 379).

Y él respondió: —Trabaja, hermano, que en tu fragua se está modelando el porvenir.

—Y tú ¿qué esperas, mujer?

—Yo soy la esposa del labrador —le dijo—, y a él espero. Allá, en la llanura, bajo el látigo del mayoral y la furia del Sol, él está. Lo espero en las tardes, en esta colina, porque mi sonrisa le haga dulce el regreso. Nuestra vida es triste, oh Señor, pero di la palabra que haga bella la vida del hijo que duerme en mi vientre.

Y el maestro le dijo: —Te bendigo, hermana, porque de tu vientre nacerá el porvenir.

Siguió su camino el Maestro. En un recodo solitario un hombre meditaba. Se acercó a él en silencio y lo observó. Las cejas negras, divididas por la vertical arruga de la sabiduría, los cabellos grises, la espalda agachada, aquel hombre era la rebeldía sobre el dolor y la fatalidad.

Y el maestro le dijo: —Piensa, hombre, que tu pensamiento creará el Porvenir.

Y el pensador le sonrió.

Aún se detuvo a interrogar a otro hombre.

Y éste le dijo:

—Soy soldado. En la paz no hago nada, en la guerra, mato. Encarno la Fuerza de la lucha con la Idea. Soy el recipiente del Pasado. Por dos cuartas de tierra mataré hombres, destrozaré ciudades, robaré, violaré, moriré. Mando sin “para qué” y obedezco sin “por qué”. Soy soldado.

Y díjole el Maestro:

—Hermano, desgarras tu vestidura de guerrero, arrojas tus armas y rebélate, que estás ahogando el Porvenir.

Pero el soldado no le escuchaba. (OC IV 261-2)

Y, sin embargo, es difícil proponer la filiación a una estética anarquista del poeta chileno, porque este fue incapaz, por convicción o por desconocimiento, de seguir en estos años cualquier manifiesto artístico (o político), como en otros momentos de su itinerario poético, según

ha señalado Hernán Loyola, y el propio Dawes termina por aceptar: “Pero Neruda nunca cumple con el rol vanguardista por excelencia ni [el de] poeta anarquista” (114).

En el siguiente artículo, escrito el mismo año en que traduce a los teóricos del anarquismo, se puede observar cómo, a la par que mantiene una postura anárquica al destacar el carácter frívolo y banal de la gente rica, opone de manera preeminente la figura de un poeta contemplativo, cuyo arte es impulsado por la soledad y los sueños, imagen distante de un poeta seducido por la acción política (la figura creativa proyectada resulta ser la propia):

Hemos ido al teatro. Se da una película local en que se echa un manojo de alabanzas al pueblo, a las gentes, a los gordos toros de la exposición, al “progreso” en fin... Es una literatura ramplonamente vulgar, *se alaba la raza heroica, los copihues rojos como la sangre, las selvas impenetrables* y un cúmulo de vulgaridades más.

Y se le echa florones a la gente rica, como, por ejemplo, se dice ahí que la gente distinguida es la que pasea todas las tardes en la plaza. Y nosotros nos hemos quedado pensando en esta ridícula gente que trajina en un ir y venir sin ton ni son por una avenida de la plaza, por puro exhibicionismo de gentes frívolas y vulgares, de gomosos más o menos cursis. Y he pensado en los que en el atardecer trabajan, escriben, leen, en los que huyen para mirar la belleza del crepúsculo lejos de una banda ramplona, sin trajines exhibicionistas, dando más alas a la serenidad de los espíritus, dando más firmeza a la soledad de los sueños. Esta gente, para los dueños de la película, esta gente que piensa, que trabaja, ésta no es la gente distinguida (*La Mañana*, 14 abril 1920, en *OC IV* 249).

Todo indica que el joven bardo teje con un hilo muy fino la labor lírica y el carácter social de esta, que lo conduce a escindir su obra. Mientras la primera proyecta su vinculación con la tradición de la melancolía, lo segundo asume una postura de compromiso social con tintes anarquistas; pero, de manera general, este lo concreta al escribir

artículos en prosa para las revistas estudiantiles.²⁰ El número de colaboraciones anarquistas es significativamente menor comparado con los poemas melancólicos que escribe. Neruda enfrenta de adolescente una situación creativa que años más se tornará en conflicto en España: un entorno completamente politizado, con entrañables amigos inmersos en él, que le impulsan a tomar partido en su obra. Neruda antes de su estancia en la península ibérica aborrece la poesía comprometida. Pero en estos años adolescentes no parece existir mayor conflicto pues, a pesar de que Neftalí busca convertirse en un gran poeta, insertarse como tal en la tradición poética de Occidente, el “*Il faut être absolument moderne*” que proponía Rimbaud, lo que en buena medida significa convertirse en un poeta melancólico, no abandona el carácter social en su poesía debido al enorme peso que ejerce la figura emblemática de Orlando Mason. La solidaridad hacia los marginados sociales y el desprecio por todo lo “burgués” que este familiar cercano mantuvo, tanto como las lecturas anarquistas que Neruda llevó a cabo, dieron origen a la conciencia social en su poesía. Es de esta manera que campesinos, ciegos y prostitutas tienen cabida en los versos de este periodo.²¹

“Maestranzas de noche”, escrito en noviembre de 1920, logra conjuntar de manera afortunada el carácter melancólico con la vertiente social y, con imágenes de corte expresionista, logra trascenderlos. El

²⁰ En la extensa bibliografía sobre Neruda, y en particular sobre este punto, hay opiniones encontradas; mientras que para Jaime Concha (*Neruda 1904-1936*), Alain Sicard (*El pensamiento poético de Pablo Neruda*) y Greg Dawes (*Verses against the darkness*) sí existe una estética ácrata, para Emir Rodríguez Monegal (*El viajero inmóvil*), René de Costa (*The poetry of Pablo Neruda*), Enrico Mario Santí (*The poetics of prophecy*), no la hay. Aunque al referir esta oposición entre los críticos Dawes coloca a Loyola en el grupo a favor, este último se pronuncia solamente ante “la aparición del nuevo interés de Neftalí hacia personajes y situaciones de la problemática social circundante” (*Biografía literaria* 77). A mi parecer Loyola tiene razón: imposible sustraerse al entorno social que lo rodea, particularmente por su relación con Orlando Mason.

²¹ Daniel E. Colón, que estudió la obra política nerudiana de estos años, la ha caracterizado, a mi parecer de manera adecuada, como una obra que se encuentra “en búsqueda de justicia social” y no como “poesía comprometida” (26).

sujeto lírico, situado en un taller, quizá de trenes, siguiendo el sentido opuesto propuesto por Darío en el célebre verso “y el cuello del gran cisne blanco que me interroga” (el poeta no es quien interroga a la naturaleza; es esta quien lo cuestiona), es visto por los objetos que, con una visión pantésta, tienen alma propia. Hay en este escenario, como en sus versos melancólicos, dolor, soledad y muerte, pero la autenticidad trasciende la artificialidad dolorida de la voz poética melancólica: herramientas, metales, voces y llanto se conjugan en esta visión nocturna y solitaria de una matanza de obreros. Muy posiblemente el poema alude a los obreros chilenos asesinados en los movimientos represivos que el gobierno llevó a cabo en esa época (véase *supra*):

Fierro negro que duerme, fierro negro que gime
por cada poro un grito de desesperación.

Las cenizas ardidadas sobre la tierra triste
los caldos en que el bronce derritió su dolor.

Aves de qué lejano país desconsolado
graznaron en la noche dolorosa y sin fin.

Y el grito se me crispa como un nervio enroscado
o como la cuerda rota de un violín.

(¡Cada máquina tiene una pupila abierta
para mirarme a mí!).

En las paredes cuelgan las interrogaciones
florece en las bigornias el alma de los bronces
y hay un temblor de pasos en los cuartos desiertos.

Tanteando como niños recién nacidos corren
y sollozan las almas de los obreros muertos.

(OC IV 183-184)

Su poesía de empatía con los marginados es menor, cuantitativa y cualitativamente hablando, sin embargo, el poeta asume en su vertiente profética la tarea de revelar los misterios y las relaciones ocultas en la naturaleza como un medio para configurar el canto que mitigue el dolor propio y el de la humanidad, lo que bien constituye otra manera de compromiso con la sociedad, aunque esta no contemple acción. La poesía entonces se erige como luz que guía en las sombras nocturnas, sean estas producto de la melancolía, de la cortedad de la vida o de la injusticia social. Esta postura convierte al poeta en guía de su comunidad; es, a final de cuentas, la figura del poeta profético que encarnaran los poetas románticos franceses, lo mismo Víctor Hugo que Alfred de Vigny (1797-1863):

Il rayonne! Il jette sa flamme
 Sur l'éternelle vérité
 Il la fait resplendir pour l'âme
 D'une merveilleuse clarté.
 Il inonde de sa lumière
 Ville et désert, Louvre et chaumikre,
 Et les Plaines et les hauteurs;
 A Tous d'en haut il la dévoile;
 Car la poésie est l'étoile
 Qui mène à Dieu rois et pasteurs.²²

Es evidente, finalmente, la conciencia que posee este joven poeta sobre el riesgo de abandonarse a la melancolía, la cual linda entre el genio y la locura, el entusiasmo y la depresión.

²² Cito por Martínez Cuadrado ("Función del poeta" 208). Vigny, por otra parte, como ha señalado este crítico, en la obra *Chatterton* (acto III, escena 6), escribe acerca de las capacidades del poeta: "Il lit dans les astres la route que nous montre le doigt du Seigneur" (209).

La búsqueda de la poesía cíclica

Resulta extraño, en primera instancia, que el joven poeta Neftalí Reyes, entregado al poder visionario nocturno, prácticamente de manera paralela al surgimiento de su poesía melancólica haya alojado de modo embrionario en su trabajo una pequeña dosis de luz, representada en la imagen de una vela que no quiere ceder al viento de la desolación:

Hincha tus raigambres, esperanza mía,
no busques firmeza tras mi corazón,
que al prender tu cirio de poca alegría
no te apague el viento de la desolación.

(OC IV 90)

La visión escéptica que el poeta efectúa sobre la melancolía lo conducirá entonces a padecer una profunda crisis sobre la sustentabilidad poética de este mecanismo que agudiza la percepción y alienta la escritura. Quizá por ello es posible advertir esta presencia solar que se ha venido incrustando lentamente en su obra de estos años, la cual persigue abatir las sombras provocadas por la propia melancolía, la tristeza y el dolor. Los versos en primera instancia podrían verse como resultado de una tempranísima ambición por asimilar y, al mismo tiempo, trascender a sus modelos literarios. “No te ocultes, araña”, escrito el 25 de diciembre de 1918, a sus catorce años, constituye una exaltación de la luz y la alegría en contra de la oscuridad y, por tanto, un escepticismo en contra de la dolorosa soledad creativa del poeta como única vía de adquirir la revelación poética:²³

²³ Jason Wilson ha trazado el posible origen del poeta como araña en Neruda, el cual, para el crítico norteamericano, se remonta a Rabindranath Tagore, *El Jardinero* (“Poets are weaving for you a web”) y al poema de Walt Whitman “A Noiseless Patient Spider” (31). Sin embargo, en mi opinión, la imagen proviene de un verso de Rubén Darío pues el poeta nicaragüense la emplea con el mismo sentido que Neruda en su poema titulado “Filosofía”. El primer verso dice:

No te ocultes, araña, deja a la luz del día
penetrar en tu cueva, no te ocultes araña.
En esas claridades entrará la alegría,
las cosas son alegres cuando la luz las baña.

Araña, no te ocultes, el olvido y la duda
flotan en el ambiente de tu oscuro rincón:
las cosas agriamente son hostiles y mudas
con el tinte sombrío de la desolación.

Mira, araña, la vida, porque toda la vida
a la luz agradece con su palpitación.
No te ocultes araña: esa luz bendecida
llevará la alegría a tu oscuro rincón.

(OC IV 59)

La intención de distanciarse de la melancolía de alguna manera persistirá en “No me siento cambiar” (21 de marzo de 1921), próximo a cumplir 17 años: “Quizás si será un poco más de melancolía / pero en la certidumbre de la crisis tardía / yo haré una primavera para mi corazón” (OC IV 70), no obstante que Neftalí Reyes ya antes había criticado a los poetas que no padecieron el dolor y la soledad para lograr sus creaciones:

Pero, Poeta, tú no viviste en el mal,
no arrastraste algún carro de dolor por la ruta,
en estas soledades no fuiste soledad,
por aquí no creíste que era una maga bruta
la vida en los senderos de la fatalidad.

“Saluda al sol, araña, no seas rencorosa”. La imagen del poeta como araña, pues teje versos, es empleada varias veces en “Los cuadernos del liceano”.

No conociste el agrio caminar de los hombres
que están en el veneno de estos crueles rincones
y que son un racimo triste de corazones
apretados y solos.

(OC IV 128-129)

Herido, desilusionado por la falta de visión poética que la melancolía habría de entregarle,²⁴ el sujeto lírico de la obra de Neruda ejecuta un inesperado acto de confesión histriónica al despojarse de la máscara de la melancolía y, sorpresivamente, comienza a trasladar su escenario poético, lentamente, hacia otra hora del día:

SONATA DE LA DESORIENTACIÓN

A mí la vida no me ha puesto triste:
sólo he sido yo mismo,
yo he vivido el hondor de mi orgullo imposible,
yo he caldeado el hondor de mi obscuro suplicio.
[...]
Por qué? Por qué? Si en mis claros deseos
dejé suelta la túnica de mi vida serena.
Y por qué estos deseos de ver lo que no veo,
de botar a la tierra mis ilusiones buenas.

Entonces no fui bueno?
En qué tramas complejas se envenenó mi vida?

(OC IV 132)

²⁴ En los siguientes versos puede notarse la invocación que el sujeto lírico efectúa ante el distanciamiento de la visión poética: Oh visión, ya que no vendrás nunca más a mi vida / porque la tierra ciega te tendría que llevar, / haz que me haga un venero de milagros, un simple / libramiento de células para la eternidad. / Dórame para siempre con tu fuego ilusorio / con el hilo sencillo de tu canción / para que cuando mueva los labios en tu busca / se disuelvan mis brazos porque tú eras la única / que fue para mis labios sólo una oración (OC IV 131).

Finalmente, ante la falta de ilusión creativa, con la tristeza invadiéndolo aún, ante la espera de una palabra que dé impulso a su canto, que no llega, termina por aceptar su derrota y por encomendarse al amparo de su nueva orientación poética, el sol:

BALADA DE LA DESESPERACIÓN

Los ojos verdes son tristes: la vida pasa,
el sol cada día sale por el mismo lado.
Ya tengo las pupilas desoladas
de no ver un camino ilusionado!
[...]
Una voz que me hable,
un llanto que me moje,
la palabra desnuda que me llame
como la lluvia moja a las flores...
Que me grite un rezo,
que se me erice un canto en la garganta!
Viento,
agua!
Soy una esponja, nadie me ha estrujado
y soy un vino, nadie me ha bebido...
Se me llenaron de dolor las manos
se me crisparon hasta el infinito...
Llámame, Sol!
Aquí estoy
Para ti y para mí.
Por la triste aridez de mi sentir,
por las manos cansadas de luchar,
por esperar
y por vivir!

(OC IV 182)

Muy cerca de partir a Santiago para iniciar sus estudios en el Pedagógico, Neruda preparó un manuscrito con treinta y cuatro poemas

seleccionados con la intención de enviarlo a prensas apenas lograra reunir las condiciones necesarias. Es el tercero de los cuadernos. “Helios”, más allá de manifestar el título del proyecto, es el concepto que descubre al lector la nueva postura poética de Neruda: su abandono de la noche debido a la falta de revelación poética. El “Himno al sol”, antítesis de *Los himnos de la noche*, culmina el ciclo de poemas en torno al astro de mediodía y muestra con claridad su convicción de entregarse a la luz diurna para encarnar el canto no logrado en su travesía dolorida y nocturna. De manera menos evidente, revela la lectura que Neruda ha efectuado del poema XII, “Helios”, de Rubén Darío, de la tercera parte de los *Cantos de vida y esperanza* (en el que se muestra el poder devastador que el día tiene sobre la noche). Es el sol quien proporcionará sustento a las interrogantes existencialistas a las que no ha podido dar respuesta la noche: a dónde vamos y de dónde venimos, por qué la muerte acaba con la vida:

Urdimbre de oro turbio y de oro amanecido.
Heredad astral!
Catarata de cobre y de bronce fundidos,
Leche de luz, sonido,
Heredad astral!

[...]

Padre de los volcanes y de las trigaledas,
haz que tu hablar fecunde mi sencilla garganta,
dime qué ritmo siguen el metal y la seda,
la cordillera púber y el pájaro que canta.

Y que mi boca ardiente recoja el canto tuyo,
que lo repita el viento, que lo endulce la fuente:
haz que cada gusano mantenga su capullo
y que el capullo mismo cante sencillamente.

[...]

Padre Sol, me dirás con tu palabra ruda
lo que haremos mañana y lo que hicimos antes,
y por qué va segando la materia desnuda
nuestra Señora de la hoz sangrante...

Mientras tanto yo voy caminando dormido...
Rompiéndome las sienas los rosales floridos
va fermentando en mi alma tu óvulo espectral,
urdimbre de oro turbio y de oro amanecido,
catarata de cobre y de bronce fundidos!
Heredad astral!

(OC IV 209-10)

¿Cuál es la razón por la que Neruda abandona el amparo de la noche? ¿Es en realidad consecuencia de una carencia de visión poética? ¿Es una voz precoz que necesita abandonar el terreno de la influencia para adquirir voz propia? No creo pues, como he señalado líneas atrás, prácticamente desde que Neftalí Reyes recurre a la melancolía, incorpora a su poesía la presencia de la luz. La razón reside en que el poeta está construyendo un recorrido temporal que transite de la noche al día, muy a la manera en que Rubén Darío lo llevó a cabo (compárese los “Nocturnos” y “Helios”), en aras de abarcar una poesía global, capaz de abarcar tanto el día como la noche. Esto nos permite señalar que detrás de este recorrido se encuentra la idea romántica de alcanzar una obra unitaria a través de la conciliación de elementos opuestos.²⁵ El índice de “Helios”, el tercero de los cuadernos, muestra con nitidez este recorrido temporal que busca reflejar un periodo cíclico.

²⁵ En *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, leemos: “Abrams ha demostrado que la base del pensamiento romántico está en “variaciones altamente elaboradas y sofisticadas del paradigma neoplatónico de la unidad y la bondad originales y su emanación hacia la multiplicidad que es, ipso facto, un retroceso al mal y al sufrimiento y un retorno a la unidad y al bien”. Dentro de

co. La excepción es el apartado IV al que más adelante regresaremos: I. El día, II. La tarde, III. La noche, IV. Canciones de la vida mediocre y V. Himno al sol.

Crepusculario (1923)

Un doble propósito anima el traslado de Pablo Neruda a la capital chilena en marzo de 1921. Por un lado, inscribirse al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile con la intención de convertirse en profesor de francés. Este objetivo resulta un excelente escudo ante la reticencia que el padre mantiene sobre su labor creativa pues este pretendía un oficio más “productivo” para su hijo.²⁶ Por el otro, llevar a las prensas santiaguinas el tercero de sus cuadernos, “Helios”, manuscrito que como sabemos contiene una selección de poemas que Neruda ha escrito, al menos desde 1918. El título del opúsculo en principio alude, como hemos visto en la páginas anteriores, a la presencia diurna que el poeta ha escogido para contrarrestar los efectos sombríos, pesimistas, que una parte del proceso melancólico ha provocado en su obra, como al poema “Helios”, de Rubén Darío. Por diversas razones (poéticas, eco-

este marco de referencias, la unidad absoluta funciona como la fuente y modelo supremo de toda existencia y como el criterio de todo valor (Jrade 16-7).

²⁶ La falta de aceptación del padre de su vocación poética destaca el rechazo de una sociedad que se asume “productiva”. Así sucedió también con el poeta cubano, también melancólico, José María Heredia (1803-1839), quien escribe: “[...] de la luna en la luz / y los pedantes, / azotes de la infancia, que querían / subyugar mi razón a sus delirios, / fieros amenazándome decían: / “Este niño holgazán y vagabundo / siempre necio ha de ser”. Y yo temblaba / mas no los maldecía, / sino de ellos huía, / y en mi apacible soledad lloraba” (*Poesía completa* 192). Neruda, por su parte, escribió estos versos dedicados a su padre: “Padre, tus ojos dulces nada pueden, / como nada pudieron las estrellas / que me abrasan los ojos y las sienes. // El mal de amor me enceguenció la vista / y en la fontana dulce de mi sueño / se reflejó otra fuente estremecida. // Después... Pregunta a Dios por qué me dieron / lo que me dieron y por qué después / supe una soledad de tierra y cielo” (*OC* I 123).

nómicas, anímicas) el poeta chileno no concreta su propósito editorial. No obstante este fallido intento, en estas mismas fechas Pablo Neruda no cesa de escribir tres, cuatro poemas o prosas por día —muchos de ellos publicados en revistas estudiantiles radicales como *Claridad*, de Santiago; *Selva Austral*, de Temuco; *Revista Cultural*, de Valdivia, *Ratos Ilustrados*, de Chillán; y *Siembra*, de Valparaíso (Schidlowsky 44)—.²⁷ Con este material, y una selección del anterior, logra reunir un nuevo volumen de versos cuyo título anuncia una colección de imágenes conectadas con un proceso reflexivo y creativo que concibe a la noche como momento idóneo para ejecutarlo y, en menor medida, al día como expresión de un canto alegre y optimista.

Neruda publica *Crepusculario*, su primer libro, en 1923. Más allá de las razones económicas podría pensarse una de carácter estrictamente personal, relacionada con su concepción creativa: “Helios” es un título que refiere solo una parte de la unidad: la visión sonora de la luz. Muy probablemente Neruda lo pensó mejor: habría que trabajar, en aras de aspirar a lograr la unidad cíclica, una obra que mantuviera ambas posturas. Por ello pensó en el crepúsculo como título de su primer obra pues este anuncia la conclusión del día y de la noche (Baudelaire ya había empleado los dos momentos del crepúsculo en *Las flores del mal*: “Le crépuscule de soir” y “Le crépuscule de matin”). Debido a la eufonía versal, a las formas métricas empleadas,²⁸ al empleo de temas y tópicos propios del modernismo —como el erotismo basado en una mezcla de sexo y religión—, al manejo de imágenes diluidas, recurso de origen parnasiano, muy empleado entre los poetas de la época en que Neruda escribe su libro (Concha “Proyección” 25), el poemario fue ubicado dentro de la órbita posmodernista. El poema “Carta a la señorita Albertina Rosa”, escrito poco después de reunir su poesía en los *Cuadernos de Nefthalí Reyes*, noviembre de 1921, exhibe claramente

²⁷ En las revistas *Claridad* y *Juventud*, Neruda publica algunos de sus poemas comprometidos de la época, como “Glosas de la ciudad” y “Glosas de la provincia” (Colón 43).

²⁸ Particularmente los versos alejandrinos, aunque Neruda para entonces ya emplea métrica tradicional con variantes (Montes *Para leer a Pablo Neruda*).

la estrecha cercanía que en estos momentos el joven poeta mantiene con una parte del movimiento encabezado por Rubén Darío, asociado tradicionalmente con el parnasianismo, el preciosismo sonoro.

CARTA A LA SEÑORITA ALBERTINA ROSA

Albertina Rosa,
mariposa.
Collar de lumbres sobre
las cosas.

Acosa,
besa
la poderosa
cabeza
del que te apresa,
te roza
y te besa
en todas las cosas,
dulce y divina,
Albertina Rosa.

(OC IV 188-9)

El libro también ha sido caracterizado como un mosaico o catálogo de todos los temas que el poeta desarrollaría a lo largo de su amplia obra (Montes 8-9). Difícilmente, como la crítica y el propio autor señalarían,²⁹ puede hallarse en él una unidad cerrada y orgánica; es decir, *Crepusculario* no fue concebido con un “propósito deliberado” general,³⁰ sino que se encuentra integrado por una serie de poemas

²⁹ “Pero, nunca, *Crepusculario*, tomándolo como nacimiento de mi poesía al igual que otros libros invisibles o poemas que no se publicaron, contuvo un propósito poético deliberado, un mensaje sustantivo original” (Neruda “Algunas reflexiones”).

³⁰ “Mi primer libro *Crepusculario*, se asemeja mucho a algunos de mis libros de mayor madurez. Es, en parte, un diario de cuanto acontecía dentro y fuera

yuxtapuestos con mayor o menor fortuna, ordenados asimismo bajo una estructura igualmente yuxtapuesta: exaltación y tristeza extremas conviven sin excluirse. Jaime Concha explicó esta dualidad como reflejo de las condiciones sociales del escritor chileno, quien representaba a una generación de escritores atrapados entre el carácter combatiivo provocado por la Revolución de Octubre, el auge de los movimientos internacionales (generadores de exaltación y optimismo), y su ánimo de jóvenes poetas “cultivado en corrientes literarias de signo depresivo, amén del sentimiento de pertenecer aislados en la provincia chilena” (29), sentimiento que provocaba la tristeza y el pesimismo.

La idea de sentimientos yuxtapuestos en el libro, a grandes rasgos, la conservó Hernán Loyola (en Flores 20-1), quien se apoyó en la evolución natural de la poesía de Neruda para explicarla. Dividió los poemas en dos periodos: el primero lo caracterizó como romántico, con una expresión que tiende a volcarse hacia “afuera”, a exteriorizarse, ávida de establecer vínculos con la naturaleza, con deseos de cantar tanto la alegría como el dolor. La voz poética mantiene su fe en el poder eficaz y transformador de la palabra; se trasluce, así, un afán por dar sentido utilitario, redentor, a la poesía que sirve para mitigar los sufrimientos de la vida terrenal. Gracias a este manera de concebir al arte, surgen prototipos con padecimiento social que pueblan los versos de este periodo (primera etapa o primeros poemas escritos del libro): menesterosos, ciegos, campesinos, prostitutas. El mundo rescatable a través del canto tiene cabida en los versos: “que la tierra *florezca* en mis acciones”, “que el verso mío *sea vivo*” (Loyola *Antología 1 31*). Este es el espíritu que anima al cuaderno de color negro, “Helios”, con el que arriba a Santiago. Esta visión profética, ritual, argumenta Loyola, ejerce un sentido compensatorio al lado opresivo del padre, y proyecta, de la

de mí mismo, de cuanto llegaba a mi sensibilidad. Pero, nunca, *Crepusculario*, tomándolo como nacimiento de mi poesía, al igual que otros libros invisibles o poemas que no se publicaron, contuvo un propósito poético deliberado, un mensaje sustantivo original. Este mensaje vino después como un propósito que persiste bien o mal dentro de mi poesía. A ello me referiré en estas confesiones” (Neruda “Algunas reflexiones”).

misma manera, una forma de encontrar sentido a su desdeñado oficio poético. La otra vertiente gira alrededor de un sentido más crítico: revela un sentimiento de fracaso de la actitud utilitarista sobre la función poética: “Incapaz de generar transformaciones, la poesía de Neruda se refugia temporalmente en el amor” (Loyola *ibídem*).³¹ Muestra de esta vertiente crítica es “El estribillo del turco”, en particular los últimos versos que objetan la función utilitaria de la poesía.

Flor el pantano, vertiente la roca:
 Mi alma embellece lo que toca.
 [...]

 Que mi canto en tu vida dore lo que deseas.
 Tu buena voluntad torne en luz lo que miras.
 Que tu vida así sea.

—Mentira, mentira, mentira!

(OC I, 118-120)

Los críticos de Neruda también destacaron la reiterada presencia del dolor y la muerte en el libro, sentimiento inusual en un poeta de 19 años (que, además, escribe este tipo de poemas desde los 14).³² Jaime Concha (*Ensayos* 6-9), correlacionó estos temas con el número de

³¹ Por otra parte, Alain Sicard (*Pensamiento poético*) señaló que esta propuesta de división temporal —los poemas escritos entre 1920 y 1921, plantearían una visión optimista, mientras que los segundos, escritos durante 1922 y 1923, perfilarían un sentimiento de realismo, desilusión, y escepticismo— pierde fuerza al constatar que en “Barrio sin luz”, escrito en 1921, hay poco menos que entusiasmo y, por el contrario, “Los crepúsculos de Maruri”, escritos en 1923, se ubicarían lejanos a la desilusión. La real oposición para Sicard se produciría entre dos modos diferentes de vivir un sentimiento de infinito: la comunión, la certeza de ser parte de un gran todo, y el distanciamiento, la búsqueda del infinito. De este modo, Sicard identifica el deseo manifiesto de comunión con la naturaleza con el deseo de infinitud.

³² Daniel E. Colón registró la palabra dolor, o sus variantes duele, doloroso o doliente, en los poemas del segundo de los *Cuadernos de Nefthalí Reyes*. La pa-

compañeros de bohemia de Neruda que sucumbieron ante el infierno del alcohol y las drogas, la enfermedad o el hambre: Domingo Rojas, Aliro Oyarzún, Romeo Murga, Joaquín Cifuentes Sepúlveda y Alberto Rojas Jiménez.

Finalmente, *Crepusculario* fue visto como un inventario de poetas que ejercieron atractivo poético para Neruda: Maeterlinck, Baudelaire, Rimbaud, Darío...

En mi opinión, la poesía de *Crepusculario* no es resultado de la lectura de Rubén Darío, como se ha señalado en otros estudios, particularmente de aquella que atañe a los “inevitables cisnes”; en el joven Neruda simplemente los palmípedos no tienen presencia.³³ Tampoco se encuentra marcada por el soneto en alejandrinos (que, en efecto, Neruda en este libro emplea con cierta regularidad, aunque, como ya se mencionó, en él se registra una variedad de metros), sino la melancolía de la tradición poética que el simbolismo francés tomó del romanticismo, aliento poético al que, como hemos visto en los *Cuadernos*, Neruda se apega.³⁴ Hay que decirlo de una buena vez: en *Crepusculario* reside la expresión de un poeta melancólico.

labra aparece en 102 de los aproximadamente 184 poemas. El resto contiene voces como muerte, tristeza, soledad, cansancio o agonía (28).

³³ José Carlos Rovira escribió, a propósito de la influencia del modernismo y de Rubén Darío en Neruda lo siguiente: “Eran inevitables los cisnes, era inevitable la hiperestesia, y era inevitable que un joven de dieciséis años se formase poéticamente en el modernismo, pero hay más: ya nos ha aparecido una estrofa que será la más frecuente en el proceso creativo de los *Cuadernos*, ya nos ha aparecido el soneto en alejandrinos. Neruda se estaba haciendo en la imitación modernista, pero más concretamente con la mirada muy atenta al padre del movimiento: la hiperestesia, el título “Helios” (es el poema XII de la tercera parte de los *Cantos de vida y esperanza* darianos); la utilización de un motivo de la tradición cultural como Mefisto cantando a Margarita; la esfinge, los cisnes luego, nos remiten a aquel gran Rubén Darío que había muerto de alcoholes, bohemias y versos. Y no hace falta que cuente que también el soneto en alejandrinos es estrofa preferida del autor de *Cantos de vida y esperanza*, libro que apareció un año después del nacimiento de Neruda, en 1905 (*Testigo...* 48).

³⁴ Conuerdo en este sentido con Jaime Alazraki, quien se aproxima más al sentido del libro cuando escribe: “Los contactos de Neruda con Darío se

En principio, hay que señalar que *Crepusculario* y los *Cuadernos de Nefthalí Reyes* conforman un mismo corpus pues, como se recordará, el libro contiene algunos poemas seleccionados de los cuadernos. Es gracias a esta correspondencia que los poemas se complementan y juntos logran constituir realmente “un diario de cuanto acontecía dentro y fuera de mí mismo, de cuanto llegaba a mi sensibilidad”,³⁵ palabras que Neruda destinara originalmente solo para el libro. En este diario poético podemos apreciar la huella de momentos transitorios en la vida del poeta, si bien escasos, como la descripción del encuentro con una joven o algunos paisajes urbanos y rurales, pero, particularmente, el libro registra el proceso de lectura y adquisición poética que gira en torno a conceptos surgidos de la melancolía.

El primer poema, “Inicial”, se erige, como el “Nocturno”, en una manifestación descriptiva del trabajo que el poeta realiza; es, una vez más, un estandarte poético:

He ido bajo Helios, que me mira sangrante
laborando en silencio mis jardines ausentes.

producen en esa parte de la lírica del nicaragüense que está más cercana a la sensibilidad del chileno; no la Francia de los Luises, no los exotismos orientales ni las mitologías, sino en esa angustia de vivir, mezcla de duda y desencanto, y esa inquietud por los misterios de la vida presente en *Cantos de vida y esperanza* (Poética 46). Enrico Mario Santí, por otra parte, advirtió la punta del iceberg de la melancolía y la propuso como característica del tono nerudiano, pero no la definió ni estudió: “El ambiente bohemio, que el Neruda maduro cuenta con lujo de detalles en *Confieso que he vivido*, sus memorias póstumas, es el que lo lleva a publicar, a los dos años de su llegada a Santiago, su primer libro, *Crepusculario*. En él reúne los poemas que había escrito entre 1920 y 1923 divididos en cinco secciones: “Helios y las canciones”, “Farewell y los sollozos”, “Los crepúsculos de Maruri”, “Ventana al camino” y “Pelleas y Melisanda”. En todos ellos se percibe el verso doliente y la melancolía que caracterizará el típico tono nerudiano” (“Prólogo” OC I 82-83).

³⁵“Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajo” en <http://www.neruda.uchile.cl/critica/reflexionesneruda.html>.

Mi voz será la misma del sembrador que cante
cuando bote a los surcos siembras de pulpa ardiente.

Cierro, cierro los labios, pero en esas rosas tremantes
se desata mi voz, como el agua en la fuente.

Que si no son pomposas, que si no son fragantes,
son las primeras rosas —hermano caminante—
de mi desconsolado jardín adolescente.

Estos versos aparecieron por primera vez en el tercero de los *Cuadernos*, “Helios”. Está colocado después del primer poema, cuyo título daba nombre al cuaderno. A ello se debe la expresión “he ido”. Evidentemente, refiere la acogida al sol como proveedor de sustancia poética que nuestro autor ha realizado en su obra. La imagen sangrante es recurrente en las obras de esta época. Neruda, como hemos visto, la correlaciona con el poeta que, al igual que un cristo, sufre por la comunidad. Contemplativo, reflexivo y melancólico, el sujeto lírico escribe poemas en silencio (y por ello, aunque cierre los labios, se desata su voz). Ya antes, en otro poema, Neruda ha aludido al silencio, compañero inseparable de la soledad, como elemento que genera canto: “haz que reine en tu vida la canción del silencio / como una inmensa oración buena” (OC IV 145). No parece haber mayor problema con la voz jardines, ya sea junto a desconsolado (es decir, triste, melancólico) o como antecedente de adolescente; pero ¿por qué *ausentes*? Existe una cercanía entre este término y *lejano/a*, ambos de uso reiterado en el libro. Una colaboración de Pablo Neruda en la revista *Claridad* (16 de junio de 1923) entrega la clave de este concepto:

LA VIDA LEJANA

El sueño

Luego, fatigado de meditaciones, me arrastraba hasta mi lecho de mantas. El frío tiritaba en mi cuerpo; y voloteaba sobre mi cabeza, tocándome los párpados, la alucinada mariposa del sueño. Ponía la

sien sin lastimarla sobre mis almohadones rústicos, y de repente, me dormía. El campo del sur, aquella carpa abandonada y latiente, yo mismo, pobre hombre orgulloso y solitario, todo era, en mi sueño, un gran barco incendiado que atravesaba y dividía la ola negra de la noche (en *OC IV 244*).

La vida lejana, entonces, es el lugar donde el poeta se ausenta para obtener belleza; es la ensoñación, la imaginación, la reflexión poética, el lugar donde desciende en la noche (y en sí mismo) para traer el canto luminoso. Al estar concentrado en sus viajes, el poeta resulta un ser ausente, distante.

La identidad entre sembrador y poeta también es de uso extendido. En un tríptico de “Los cuadernos del liceano”, Neftalí Reyes identificó las manos del ciego y, las de un tísico con los poetas; el ciego porque, al igual que los melancólicos, presienten la muerte; el tísico porque a causa de su fiebre puede advertir el paso del tiempo y, finalmente, las del campesino porque nos entregan el pan de cada día. En los versos finales de “Manos de campesino” podemos advertir la intención del poeta: las “manos de campesino que son como poemas / en que los versos huelen a tierra y sudor!” (*OC IV 166*).

Tenemos, entonces al final del poema una declaración que asienta, no obstante la carencia de aroma o de pompa, que los versos son temblorosos (como la manía, como la fiebre), producto del desconuelo. Por supuesto, en esta palabra resuena el sol negro de la melancolía.

Es justamente la conexión existente entre melancolía y crepúsculo lo que Neruda explota para dar origen al título del libro. Obsérvese la primera correlación que el poeta lleva a cabo entre la tarde que cae y el dolor, causante de tristeza, de *spleen* en “Barrio sin luz”:

Sangre de un arbol sobre los cerros,
sangre sobre las calles y las plazas,
dolor de corazones rotos,
podre de hastíos y de lágrimas.

(*OC I 128*)

No parece haber mayor discusión para un hispanohablante en torno al significado del neologismo empleado por Neruda para titular su obra, 'crepusculario' (lugar donde se guardan o almacenan crepúsculos, como campanario, relicario o dispensario). La imagen de luces y sombras propia del crepúsculo muestra un espacio límite y circular entre el día y la noche (o entre esta y el día) y, básicamente, precipita la conciencia de la muerte del día (o de la noche misma). Es debido a este factor que la imagen resulta ideal para un poeta melancólico. Si antes hemos visto el crepúsculo asociado a la noche, veámoslo ahora vinculado al día (y ambos conectados con la creación poética):

Dios —de dónde sacaste para encender el cielo
este maravilloso crepúsculo de cobre?
por él supe llenarme de alegría de nuevo,
y la mala mirada supe tornarla noble.

Entre las llamaradas amarillas y verdes
se alumbró el lampadario de un sol desconocido
que rajó las azules llanuras del oeste
y volcó en las montañas sus fuentes y sus ríos.

Dame la maga fiesta, Dios, déjala en mi vida,
dame los fuegos tuyos para alumbrar la tierra,
deja en mi corazón tu lámpara encendida
y yo seré el aceite de su lumbre suprema.

(OC I 134)

No considero, por tanto, que, como propone Jason Wilson, detrás del título se encuentre Leopoldo Lugones pues este no tiene la importancia requerida en el horizonte poético nerudiano al momento de nombrar su primera obra impresa, como para rendirle homenaje (encima con un salto mortal entre dos títulos); no hay imágenes o versos dentro del libro que guarden indicios de ello. Neruda, a pesar de su juventud, fue un poeta consciente del sentido de su obra. Sin embar-

go, justo es reconocer que Wilson es el único, al menos del que tengo noticia, que se interesó por el título, cuyas conexiones y significados aluden al contenido y tono del libro:

So, as a poet, Neruda was born with this collection. It sounds a modern note from its title for that word ‘crepusculario’ does not exist in Spanish. It is made up of ‘crepúsculo’ [twilight] and, perhaps, ‘poemario’ [collection of poems]. There is an oblique homage to the Argentine modernista Leopoldo Lugones (1874-1938), whose outrageous collection, mocking the Romantics’ allusions to ‘moon’, was titled *Lunario sentimental*, 1909, and whose earlier, equally ironic book was *Crepúsculos del jardín*, 1905: combining ‘crepúsculo / lunario’, we get, ‘crepusculario’ [...]. However, the most direct transposition of ‘crepúsculo’ derives from Baudelaire’s prose poem ‘Le Crépuscule du soir’ (27).

Si bien su explicación del título se mantiene distante, su propuesta del poema en prosa, “El crepúsculo de la noche”, casi da en el blanco. Pero no es la prosa sino los versos con idéntico título en *Las flores del mal* los que sirven de punto de partida a Neruda, pues aquella, con variantes, no alcanza el sentido del poema. Es en este último donde se vincula al crepúsculo con la noche, espacio saturnal propicio lo mismo para ladrones y prostitutas que para la reflexión poética (la inserción de criminales y prostitutas no es casual. Recuérdese que entre los hijos de Saturno tienen cabida los extremos; tantos seres excepcionales como lo más bajo de la sociedad), lugar donde la meditación especulativa desemboca en la inminencia de la muerte:

LE CRÉPUSCULE DU SOIR

Voici le soir charmant, ami du criminel;
 Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
 Se ferme lentement comme une grande alcôve,
 Et l’homme impatient se change en bête fauve.
 Ô soir, aimable soir, désiré par celui

Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: Aujourd'hui
 Nous avons travaillé! — C'est le soir qui soulage
 Les esprits que dévore une douleur sauvage,
 Le savant obstiné dont le front s'alourdit,
 Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.
 [...]
 Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,
 Et ferme ton oreille à ce guissement.
 C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent!
 La sombre Nuit les prend à la gorge; ils finissent
 Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
 L'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus d'un
 Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
 Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.
 Encore la plupart n'ont-ils jamais connu
 La douceur du foyer et n'ont jamais vécu!³⁶

En *Crepusculario* Neruda traza diversos rasgos de la melancolía y del poeta melancólico, aunque la intención en estos momentos es referirla de manera indirecta. Esto demuestra el traslado hacia la sugerencia que el poeta está efectuando en su obra. En el siguiente poema es relacionada con el concepto antiguo de enfermedad sin causa, que agu-

³⁶ EL CREPÚSCULO VESPERTINO / He aquí el grato anochecer, amigo de criminales; / llega a paso de lobo, como cómplice; el cielo/ se va cerrando despacio, parece un vasto dormitorio, / y el hombre impaciente se vuelve fiera. / ¡Oh anochecer, amable noche, tan ansiada por/ los brazos de quienes, sin mentir, pueden decir: hoy, / ya hemos cumplido! La noche sosiega a / las almas devoradas por el dolor salvaje, y / el sabio obstinado cuya frente se entorpece, / y al obrero encorvado que a la cama se dirige. [...] Ay, alma, debes meditar en momento tan serio, / no prestes tus oídos a tal riada de gritos. / Es la hora en que se agravan los dolores de los enfermos. / La Noche oscura los coge por la garganta; así acaban / su destino y hacia la sima común se encaminan; / el hospital está lleno de esos suspiros. Seguro que más de / uno faltará a la hora de la sopa olorosa, / por la noche, al amor de la lumbre, junto a la amada. / ¡Y eso que la mayoría nunca conoció / la dulzura del hogar, nunca conoció la vida! (*Flores* 368-71).

diza en el enfermo la percepción de la belleza y la inminencia de la muerte gracias al paso del tiempo pues el otoño, del mismo modo que el crepúsculo, anuncian un final próximo. El parecido con la mariposa de sueño que aparece en “La vida lejana” conecta a esta mariposa de otoño con el momento creativo. Neruda escribió, además del referido páginas atrás, otro artículo de “La vida lejana” (30 de junio de 1923) en el que la mariposa y la ensoñación creadora reaparecen, esta vez vinculadas a la melancolía: “Tú hablabas tío Lorenzo, contabas largamente; y muchas veces mientras hablabas, oscuras mariposas de ensueño cruzaban aleteando desde mi corazón hacia lo desconocido”. Esta oscura mariposa remite, a su vez, a un conocido poema de Verlaine, “Crimen Amoris”, en el que un joven Satán, mientras sus hermanos cantan y ríen, resistente a sus mimos, pesaroso, él sufre de una tristeza inexplicable: “Et le chagrin mettait un Papillon noir / A son cher front tout brûlant d’orfèvreries” [y la tristeza colocaba una mariposa negra / en su querida frente toda brillante de orfebrerías]. Antonio Machado reveló la identidad de la mariposa negra en su poesía: “Eran ayer mis dolores / como gusanos de seda / que iban librando capullos / hoy son mariposas negras” (PC 144). El poema de Neruda presenta una versión diurna de esta mariposa (incluso emplea un neologismo; volotear), pues el poeta se encuentra en este momentos tratando de incorporar al Sol en su poesía, aunque hacia el final del poema la ubique en el atardecer. Pronto veremos aparecer a la mariposa de sueño en el poema 15, con idéntico significado:

MARIPOSA DE OTOÑO

La mariposa volotea
y arde —con el sol— a veces.

Mancha volante y llamarada,
ahora se queda parada
sobre una hoja que la mece.

Me decían: —No tienes nada.
No estás enfermo. Te parece.

Yo tampoco decía nada.
Y pasó el tiempo de las mieses.

Hoy una mano de congoja
llena de otoño el horizonte.
Y hasta de mi alma caen hojas.

Me decían: —No tienes nada.
No estás enfermo. Te parece.

Era la hora de las espigas.
El sol, ahora,
convalece.

Todo se va en la vida, amigos.
se va o perece.

Se va la mano que te induce.
se va o perece.

Se va la rosa que desates.
También la boca que te bese.

El agua, la sombra y el vaso.
Se va o perece.

Pasó la hora de las espigas.
El sol, ahora, convalece.

Su lengua tibia me rodea.
También me dice: —Te parece.
La mariposa volotea,
revolotea,
y desaparece.

(OC I 133-4)

Neruda, por otra parte, explora en “La tarde sobre los tejados”, las capacidades semánticas del símbolo. Destaca en primer lugar la lentitud del movimiento que realiza la caída de una tarde sobre los tejados, es decir, un crepúsculo. Saturno, como sabemos, era conocido como “el lento” pues permanecía inmóvil en el cielo nocturno. Esta cualidad fue atribuida a los que nacieron bajo su influjo, en este caso aplicado al descenso crepuscular. El silencio, desde la antigüedad, se encuentra asociado a la contemplación. Como hemos visto, Neruda lo vincula con la creación en soledad. La pregunta sobre el origen del país lejano del silencio, entonces, sólo es retórica. A partir de este juego de asociaciones simbólicas leemos: crepúsculo → descenso lento → silencio → país de astros lejanos → Saturno → melancolía → plumita temblorosa (en un glamoroso juego de palabras modernista, plúmula trémula) → poesía. Obsérvese la presencia de una imagen que Neruda ha empleado en este poema: al igual que en la “Oda a la melancolía” de Keats, célebre poema sobre la melancolía,³⁷ esta es identificada con el agua de lluvia, es decir, la melancolía es el agente que hace florecer la belleza, “la nube en llanto”. También están presentes los versos de Verlaine: “Il pleure dans mon coeur / comme il pleure sur la ville / Quelle est c’est langueur / qui penetre mon coeur?”.³⁸ De aquí al célebre verso del poema 20 hay una distancia corta: “y el verso cae al alma / como al pasto el rocío”.

³⁷ En el poema de Keats leemos: “But when the melancholy fit shall fall / Sudden from heaven like a weeping cloud, / That fosters the droop-headed flowers all, / And hides the green hill in an April shroud; / Then glut thy sorrow on morning rose, / Or on the rainbow of the salt sand-wave, / Or on the wealth of globed peonies; / Or if thy mistress some rich anger shows, / Emprison her soft hand, and let her rave, / And feed deep, deep upon her perless eyes”. “Pero cuando el acceso melancólico caiga / de pronto desde el cielo como nube en llanto / que da vida a las flores cabizbajas y esconde / a la verde colina en mortaja de abril, / con una mañanera rosa cubre tu pena, / o con el arcoiris de la ola en la duna, / o con las peonías, en globos de riqueza; / o si tu amada muestra una ira abundante, / aprisiona su mano suave, y que se enfurezca, / y núprete muy hondo de sus ojos sin par” (*Poetas románticos* 445).

³⁸ Llora mi corazón / como llueve sobre la ciudad / que es esta desazón / que penetra mi corazón?

LA TARDE SOBRE LOS TEJADOS

(Lentísimo)

La tarde sobre los tejados
cae
y cae
Quién le dio para que viniera
alas de ave?
Y este silencio que lo llena
todo,
desde qué país de astros
se vino solo?
Y por qué esta bruma
—plúmula trémula—
beso de lluvia
—sensitiva—
cayó en silencio —y para siempre—
sobre mi vida?

(OC I 131)

El poema “Puentes” continúa el proceso que relaciona diferentes composiciones: la clave de la lectura de un poema se encuentra en otro. En él se expresa la contemplación del paso del tiempo, tópico de la melancolía, a través de un puente que mira pasar por arriba y por debajo de sí, con dirección a un viaje interminable y reiterativo, lo mismo al sol que a los trenes, a los pájaros que a las aguas. La angustia por la conciencia del tiempo remata la obra. Otro poema, “Me peina el viento los cabellos”, dice: “Yo soy un puente inmóvil entre / tu corazón y la eternidad (OC 136). No obstante su independencia respecto de “Puentes”, permite leer a este último de la siguiente manera: el poeta es como un puente, condenado por una maldición incierta (en realidad se conoce: su nacimiento bajo la influencia de Saturno, su exceso de bilis negra) a contemplar con angustia el paso del tiempo. Hay un desdoblamiento de la voz lírica pues parece que se dirige a un tú (ustedes en el caso de los puentes), cuando en realidad habla de los poetas, de sí mismo:

Puentes: arcos de acero azul adonde vienen
a dar su despedida los que pasan,
—por arriba los trenes,
por abajo las aguas—,
enfermos de seguir un largo viaje
que principia, que sigue y nunca acaba.
Cielos —arriba— cielos,
y pájaros que pasan
sin detenerse, caminando como
los trenes y las aguas.

¿Qué maldición cayó sobre vosotros?
¿Qué esperáis en la noche densa y larga
con los brazos abiertos como un niño
que muere a la llegada de su hermana?

¿Qué voz de maldición pasiva y negra
sobre vosotros extendió sus alas,
para hacer que siguieran
el viaje que no acaba
los paisajes, la vida, el sol, la tierra,
los trenes y las aguas,
mientras la angustia inmóvil del acero
se hunde más en la tierra y más la clava?

(OC I 126-127)

“Tengo miedo” confirma las asociaciones que he destacado en el poema anterior de una manera mucho más evidente. El abandono del símbolo podría deberse a que este poema es de una realización anterior; proviene de los *Cuadernos*. Prácticamente todos los elementos melancólicos están presentes pero, a pesar de existir un énfasis mayor en el aliento creativo de la melancolía, estos se hallan focalizados en la angustia que la conciencia de la muerte produce en la voz lírica del poema nerudiano; por tanto las imágenes son más oscuras, depresivas.

Tenemos, entonces, las dos caras de la melancolía. La princesa del palacio desierto alude al poema de Darío, “Sonatina”, una de cuyas lecturas es justamente melancólica: la princesa está triste porque, como el poema de Baudelaire LXXVII, “Spleen”, en que el rey está abrumado por la melancolía mortal, se encuentra agobiada por la conciencia de la muerte. Las líneas finales del poema del nicaragüense nos brindan la clave del poema: “¡Calla, calla, princesa —dice el hada madrina—, / en caballo con alas, hacia acá se encamina, / en el cinto la espada y en la mano el azor, / el feliz caballero que te adora sin verte, / y que llega de lejos, *vencedor de la Muerte*, / a encenderte los labios con su beso de amor! (El subrayado anterior es mío. *Poesías* 189):

TENGO MIEDO

Tengo miedo. La tarde es gris y la tristeza
del cielo se abre como una boca de muerto.
Tiene mi corazón un llanto de princesa
olvidada en el fondo de un palacio desierto.

Tengo miedo. Y me siento tan cansado y pequeño
que reflejo la tarde sin meditar en ella.
(En mi cabeza enferma no ha de caber un sueño
así como en el cielo no ha cabido una estrella).

Sin embargo en mis ojos una pregunta existe
y hay un grito en mi boca que mi boca no grita.
No hay oído en la tierra que oiga mi queja triste
abandonada en medio de la tierra infinita!

Se muere el universo de una calma agonía
sin fiesta del sol o el crepúsculo verde.
Agoniza Saturno como una pena mía,
la tierra es una fruta negra que el cielo muerde.

Y por la vastedad del vacío van ciegas
las nubes de la tarde, como barcas perdidas
que escondieran estrellas rotas en sus bodegas.
Y la muerte del mundo cae sobre mi vida.

(OC I 140)

Para combatir este sentimiento producido por la conciencia de la muerte, así como la melancolía que produce, Neruda receta la misma medicina que Baudelaire emplea en *los Poemas en prosa*. Similar consejo daba John Keats en su “Oda a la melancolía” al remitirnos a la belleza de los ojos sin par de nuestra amada:

EMBRIAGAOS

Hay que estar siempre borracho. Todo consiste en eso: es la única cuestión. Para no sentir la carga horrible del Tiempo, que os rompe los hombros y os inclina hacia el suelo, tenéis que embriagaros sin tregua.

Pero ¿de qué? De vino, de poesía o de virtud, de lo que queráis. Pero embriagaos.

Y si alguna vez, en las gradas de un palacio, sobre la hierba verde de un foso, en la tristona soledad de vuestro cuarto, os despertáis, disminuida ya o disipada la embriaguez, preguntad al viento, a la ola, a la estrella, al ave, al reloj, a todo lo que huye, a todo lo que gime, a todo lo que rueda, a todo lo que canta, a todo lo que habla, preguntadle la hora que es; y el viento, la ola, la estrella, el ave, el reloj, os contestarán: “¡Es hora de emborracharse! Para no ser esclavos y mártires del Tiempo, embriagaos, embriagaos sin cesar. De vino, de poesía o de virtud; de lo que queráis”.

En *Crepusculario* leemos:

IVRESSE

[fragmento]

Hoy que danza en mi cuerpo la pasión de Paolo
y ebrio de un sueño alegre mi corazón se agita:

hoy que sé la alegría de ser libre y ser solo
como el pistilo de una margarita infinita:

Oh mujer —carne y sueño—, ven a encantarme un poco,
ven a vaciar tus copas de sol en mi camino:
que en mi barco amarillo tiemblen tus senos locos
y ebrios de juventud, que es el más bello vino.

Es bello porque nosotros lo bebemos
en estos temblorosos vasos de nuestro ser
que nos niegan el goce para que lo gocemos
bebamos. Nunca dejemos de beber.

(OC I 114-115)

Con otros versos, diverso ritmo, pero con idéntica conciencia del paso del tiempo y de la amada como refugio ante el tiempo, leemos:

Besadora dulce y rubia,
me iré,
te irás, Besadora.

Pero aún tengo la aurora
enredada en cada sien.

Bésame, por eso, ahora,
bésame, Besadora,
ahora y en la hora
de nuestra muerte.

Amén.

(OC I 116)

Neruda no sólo recogió el tema, los personajes dolorosos y el momento melancólico para construir sus poemas en *Crepusculario*; también en él tiene cabida la postura social, empeño que el joven poeta viene manifestando motivado por sus lecturas y cercanía con el movimiento anarquista chileno (a ello se debe también la inclusión de “Maestranzas

de noche” en el poemario): la poesía sirve de bálsamo, particularmente a los marginados, es consuelo para sus penas y luz en su camino hacia la muerte:

ORACIÓN

Carne doliente y machacada,
 raudal de llanto sobre cada
 noche de jergón malsano:
 en esta hora yo quisiera
 ver encantarse mis quimeras
 a flor de labio, pecho y mano
 para que descieran ellas
 —las puras y únicas estrellas
 de los jardines de mi amor—
 en caravanas impolutas
 sobre las almas de las putas
 de estas ciudades del dolor.
 [...]

 No sólo es seda lo que escribo,
 que el verso mío sea vivo
 como recuerdo en tierra ajena
 para alumbrar la mala suerte
 de los que van hacia la muerte
 como la sangre por las venas.³⁹

³⁹ Hay registros anteriores a esta imagen. En los versos siguientes se muestra la asimilación temprana que Neruda ha efectuado del tiempo, parte sustancial de nuestra existencia que, alojado en nuestro propio ser, nos encamina hacia la muerte. La imagen de la muerte corriendo por nuestras venas proviene de “El enemigo”, de Baudelaire. En el siguiente poema se advierte, también, el origen de la melancolía nerudiana: LUNA / Cuando nació mi madre se moría / con una santidad de ánima en pena. / Era su cuerpo transparente. Ella tenía / bajo la carne un luminar de estrellas. / Ella murió. Y nació. // Por eso llevo / un invisible río entre las venas, / un invencible canto de crepúsculo / que me enciende la risa y me la huela. / Ella juntó a la vida que nacía / su estéril ramazón de vida

De los que van desde la vida
rotas las manos doloridas
en todas las zarzas ajenas;
de los que en estas lloras quietas
no tienen madres ni poetas
para la pena.
[...]

Neruda, como antes Rubén Darío,⁴⁰ se esforzó por alcanzar una poesía cíclica basada en el transcurrir temporal; pero le cuesta trabajo ubicarse en el lado solar. Son escasos los momentos en que en su poesía aparece la luz. Este es uno de ellos: “Y hubo un día de sol y mi alegría / en mí no cupo. // Sentí la angustia de cargar la nueva / soledad del crepúsculo. // Lo sentí junto a mí / brazos ardiendo, / limpio, sangrante, puro. // Y mi dolor, bajo la noche negra / entró en su corazón / Y vamos juntos” (OC I 137).⁴¹ En cambio, su relación con la noche está más trabada. En el siguiente poema, “Mujer nada me has dado”, Neruda utiliza una doble significación para este espacio, recurso al que recurrirá más adelante, en libros posteriores: el poeta anuncia una relación con una mujer, pero hacia el final revela que es a la noche a quien se dirige (Novalis ya había empleado este recurso en los *Himnos a la noche*); de manera implícita, lo noche es su propia obra, la poesía:

enferma. / El marfil de sus manos moribundas / tornó amarilla en mí la luna
llena... Por eso —hermano— está tan triste el campo / detrás de las vidrieras
transparentes... / ... Esta luna amarilla de mi vida / me hace ser un retoño de
la muerte... (OC IV 165-166).

⁴⁰Léanse, por ejemplo, el nocturno “Quiero expresar mi angustia” y “Helios”.

⁴¹“Sinfonía de la trilla” es otro de ellos. En sus versos resuena la invocación al Sol presente hacia el final de los *Cuadernos*, particularmente en el “Himno al Sol”: “Sol que cayó a racimos sobre el llano, / ámbar del sol, quiero adorarte en todo: / en el oro del trigo y en las manos / que lo hicieron gavillas y recodos. // Ámbar del sol, quiero divinizarte / en la flor, en el grano y en el vino. / Amor sólo me alcanza para amarte: / para divinizarte, hazme divino!” (OC I 142).

Mujer, nada me has dado y sin embargo
A través de tu ser siento las cosas:
Estoy alegre de mirar la tierra
En que tu corazón tiembla y reposa
[...]
Ya ves, noche estrellada, canto y copa
En que bebes el agua que yo bebo
Vivo en tu vida, vives en mi vida,
Nada me has dado y todo te lo debo.

(OC I 139)

Finalmente, otro instante en que Neruda anuncia lo que vendrá después es aquel en que, en esta relación más literaria que real, el poeta suplica al Amor que no limite su canto oscuro, que su garganta no se ahogue en sus aguas (Neruda tiene presente los versos de Darío en que este señala que el poeta pierde fuerza al ser esclavo de unos ojos bellos). Las que más adelante serán llamadas “arengas flamígeras”, herencia de la lectura del poeta uruguayo Sabat Ercasty, se encuentran de modo embrionario aquí:

Amor llegado que hayas
A mi fuente lejana,
Tuérceme las vertientes,
críspame las entrañas.

(OC I 129)

¿Qué papel desempeña Neruda en esta representación poética que hace de sí mismo y de la melancolía? El del héroe decadente caracterizado por David Ordoñez (“Baroja y Schopenhauer” 146): un hombre excepcional, como los melancólicos, cuya pertenencia a la aristocracia espiritual —pues es poseedor de una sensibilidad y agudeza creativa—, lo lleva a distinguirse de la mediocridad burguesa (razón por la que inserta aquella sección “Canciones de la vida mediocre” en “Helios”, un tanto de manera forzada) y a contraponerse al utilitarismo del

sistema capitalista. Su actitud abúlica, su negativa a realizar actividades vitales, físicas, propició que se refugiara en la contemplación artística como método inspiracional y creativo. En las novelas que Neruda leía en su adolescencia, las de Pío Baroja,⁴² pudo asimilar esta figura en las que el autor español —a decir de Ordoñez— usaba como máscara a su personaje; con ello otorgaba carácter autobiográfico a su novela. En *Crepusculario*, Neruda confiesa, ahora sí, aunque de modo fugaz, la impostación de su máscara melancólica:

HOY QUE ES EL CUMPLEAÑOS DE MI HERMANA

Pobre como una hoja amarilla de otoño
y cantor como un hilo de agua sobre una huerta:
los dolores, tú sabes cómo me caen todos
como al camino caen todas las hojas muertas.

Mis alegrías nunca las sabrás, hermanita,
y mi dolor es ése, no te las puedo dar:
vinieron como pájaros a posarse en mi vida,
una palabra dura las haría volar.

Pienso que también ellas me dejarán un día,
que me quedaré solo, como nunca lo estuve.
Tú lo sabes, hermana, la soledad me lleva
hacia el fin de la tierra como el viento a las nubes!
Pero para qué es esto de pensamientos tristes!
A ti menos que a nadie debe afligir mi voz!
Después de todo nada de esto que digo existe...
No vayas a contárselo a mi madre, por Dios!

⁴² Apunta Loyola: "...Pío Baroja, por entonces escritor de tendencia anarquista que Pablo lee asiduamente al menos hasta que deja Chile en 1927: 'Neruda llegó a tener una hilera de libros de Pío Baroja en su dormitorio infantil: entre muchos Pushkin, Marcel Schowb, Paul Éluard, una novela de Leónidas Andreiev, una de Kuprin, de Selma Lagerlöf' (Lago 1999: 24)" (*Biografía literaria* 106).

Uno no sabe cómo va hilvanando mentiras,
y uno dice por ellas, y ellas hablan por uno.
Piensa que tengo el alma toda llena de risas,
y no te engañarás, hermana, te lo juro.

(OC I 138)

En las páginas siguientes veremos cuál es el nuevo modelo que Neruda emplea para aproximarse a una voz más personal.

La angustia de la influencia y el ensalmo en contra de ella

El hondero entusiasta (1933)¹

Entre los especialistas es ampliamente conocido que *El hondero entusiasta* (El HOE) y los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (VPA) comparten el momento de génesis creativa, no así los propósitos poéticos.² Desde principios de 1923, a la par que Neruda escribe poemas a sus enamoradas, aspira a escribir una poesía capaz de trascender ese espacio fragmentado, inconcluso de *Crepusculario*. En efecto, apenas publicado el libro, Neruda ambicionó un nuevo proyecto cuya estructura abandonara la fragmentación, esa especie de registro poético cotidiano que creía advertir en su primer libro, esto es, poemas que respondían a un instante, fuera este emotivo, melancólico o visionario. Como consecuencia de ello decide emprender la escritura de una poesía con mayor proyección creativa, que rebasara el concepto temporal que había venido trabajando, una obra cíclica en la que fuera posible “englobar al hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos mismos que allí se desarrollaban, en una sola unidad”, como asentaba el propio poeta. El principio de la escritura de ese libro, *El hondero*

¹Aunque Neruda lo escribió a lo largo de 1923 y principios de 1924, este libro, por razones que se asentarán más adelante, permaneció “guardado” hasta el regreso de su autor de Oriente en 1932.

²Véase, por ejemplo, la siguiente aseveración de Loyola: “Desde comienzos de 1923 a marzo-abril de 1924, Neruda compuso simultáneamente, y en confusión, dos libros similares y divergentes a la vez: *El hondero entusiasta*, publicado en 1933, y los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Ambos libros, al nivel de una historia del hablante, reflejaron tentativas —que ahora parecen diferenciables— para superar el estado de vacío y desolación que impregnó la última etapa de *Crepusculario*. Pero no fueron intentos paralelos, sino mezclados, y por eso hablamos de confusión” (“Lectura” 341).

entusiasta, ha sido relatado en varias ocasiones: una noche de regreso a casa, frente a la ventana de su cuarto, al amparo de un impactante cielo estrellado que le hizo experimentar la embriaguez cósmica, el poeta sintió un fuerte impulso creativo que lo lanzó a escribir el primer poema de un tirón, “como si recibiera un dictado”. Por vez primera, escribió Neruda, experimentaba la sensación de haber alcanzado un logro poético, de avanzar por el camino adecuado hacia su expresión personal.³

Concluida la obra, el joven escritor la leyó a su amigo Aliro Oyarzún quien le advirtió sobre la manifiesta influencia de Carlos Sabat Ercasty (1887-1982), poeta uruguayo de moda entre los jóvenes escritores chilenos de aquel entonces. Uno de sus versos panteístas los animaba a mantener la juventud inalterable: “Eternamente joven / Para la vida todo es universo! / Como esa juventud inalterable / Sea el río copioso de tu verbo!” (XIX). Neruda admiraba su obra pues creía ver plasmada en ella la poesía por él ambicionada, aquella que lograba expresar “fuerzas escondidas; una poesía epopéyica que se enfrentara con el gran misterio del universo y también con las posibilidades del hombre” (OC V 451). Sorprendido, angustiado por la observación de su compañero Oyarzún, Neruda, quien desde mayo de 1923 había iniciado una relación epistolar con el escritor uruguayo, decidió enviarle sus versos aún inéditos, en noviembre o diciembre de aquel año, con la siguiente petición:

Lea este poema. Se llama *El hondero entusiasta*. Alguien me habló de una influencia de Ud. en eso. Yo estoy muy contento de ese poema. Cree Ud. eso? Lo quemaré entonces. A Ud. lo admiro más que a nadie, pero qué trágico esto de romperse la cabeza contra las palabras y los signos y la angustia, para dar después la huella de una angustia

³ Las citas aquí referidas, así como la historia completa puede consultarse en “Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos” en <http://www.neruda.uchile.cl/critica/reflexionesneruda.html> (28 abril 2013); este mismo artículo aparece en OC IV 1201-03. Asimismo, puede consultarse en *Confieso que he vivido*, bajo el subtítulo “Mis primeros libros” (OC V 451-452).

ajena con signos y palabras ajenas. Es el dolor más grande, más grande todavía, que nunca como ahora, y por primera vez (como en otras cosas que le mandé) creía pisar el terreno mío, el que me está destinado a mí solo (OC V 934).

Como también sabemos, a pesar de la delicadeza empleada en su misiva, Sabat Ercasty respondió pronto y afirmativamente: “Pocas veces he leído un poema tan logrado, tan magnífico, pero tengo que decirselo: sí hay algo de Sabat Ercasty en sus versos” (OC V 451).⁴ Neruda experimentó la profunda desazón de la angustia de la influencia por vez primera como consecuencia de esta respuesta. Guardó la carta en sus bolsillos, hasta que el papel se deshizo. Rompió y extravió el resto de los poemas y decidió entonces desconfiar de la inspiración y reducir estilísticamente su expresión. El resultado de esta reducción, como el propio Neruda asentó, fue el libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada. El hondero*, o las ruinas de aquel proyecto iniciado en 1923, fue publicado poco después de que el poeta regresara de sus consulados en Oriente, en 1933. El apremio económico y emocional, Neruda

⁴ Amado Alonso fue el primero en señalar la influencia de Sabat Ercasty en la poesía juvenil de Neruda. Tres son las características resaltadas por el crítico español: 1) el uso de las frutas para sugerir los deleites del tacto, del gusto y de la vista; 2) el impulso genésico (aunque con propósitos diversos; en Neruda representa las fuerzas de la dispersión, en el poeta uruguayo el tradicional goce constructivo del espíritu); y 3) la aplicación de la fantasía a lo cósmico, lo telúrico o lo oceánico (264 y ss.). Eulogio Suárez determinó el constante uso del imperativo como otra de las influencias del poeta uruguayo: “Asalta, grita, gime”, expresa Sabat Ercasty en los *Poemas del hombre*; Neruda, en *El hondero entusiasta*, escribe: “Porque tú eres mi ruta. Te forjé en lucha viva. / De mi pelea oscura contra mí mismo, fuiste. / Tienes de mí ese sello de avidez no saciada. / Desde que yo lo miro tus ojos son más tristes. / Vamos juntos. Rompamos este camino juntos. / Seré la ruta tuya. Pasa. Déjame irme. / Ansíame, agótame, viérteme, sacríficame. / Haz tambalear los cercos de mis últimos límites” (60). Finalmente, es importante tener en cuenta la observación de otros críticos (Federico de Onís o, posteriormente, los españoles José Carlos Rovira y Luis Sáinz de Medrano) que señalan, a su vez, que detrás de la poesía de Sabat Ercasty se encuentra Walt Whitman.

regresó casado y sin dinero, determinó el rescate de un proyecto “almacenado” por diez años, tanto como su viaje a las prensas (Loyola *OC* I 1139-40). Esta circunstancia económica, aparentemente trivial, será de gran importancia, como veremos adelante, para la conformación de *El hondero entusiasta*.

Las valoraciones críticas de la obra se han propuesto identificar las fuentes literarias y filosóficas, así como la estructura y el sentido de *El hondero* que plantea detrás de unos poemas amorosos algunas dificultades de interpretación. En primer lugar porque se trata de un libro fragmentado, incompleto, y, en segundo, a causa de que Neruda ensaya en estos versos una propuesta poética con imágenes superpuestas y sentidos ambiguos, particularmente aquellas que emplea para designar el tiempo. Hernán Loyola, en principio, trazó las huellas de D’Annunzio, Whitman y Pablo de Rokha⁵ detrás de los versos del joven bardo chileno (a más de, evidentemente, Sabat Ercasty). Alfredo Lozada, por su parte, ha registrado la presencia de Friederic Nietzsche, especialmente de la obra *Así hablaba Zarathustra*. Son tres los motivos asociados a la lectura del filósofo alemán: 1) el empleo de léxico como piedra, hondero, “el lejano” y aullido, 2) intención en el poema de asimilar el dolor al placer, ambos enmarcados bajo la relación amorosa del Hondero, y 3) el

⁵ Loyola destaca la influencia de Pablo de Rokha, el infatigable adversario de Neruda. En su libro *Los gemidos* hay un poema, “Playa del sur”, que aborda el tema central del hondero: la desproporción entre el yo pequeño y el océano descomunal, disparidad que Neruda trasladará a su poema en la figura del hondero enfrentado a la noche cósmica (*Biografía literaria* 142). Otra perspectiva propone que detrás de la concepción del tema poético aquí desarrollado bien podrían hallarse las ideas filosóficas de Arthur Schopenhauer, escritor muy leído en el círculo literario de Neruda. Los conceptos de voluntad y retorno estarían subyacentes en la obra del chileno. El primero impulsaría o daría forma al deseo que induce el viaje pero, como en la filosofía del alemán, el hombre siempre se debate entre la insatisfacción y el deseo. Toda vez conseguido, se tiene nuevamente un vacío y surge otro deseo, otra voluntad. De este modo se conformaría el círculo, representación del ciclo vital donde transcurren vida y muerte de los seres orgánicos, lectura que para Lozada adelanta la presencia de este ciclo en *Residencia en la tierra*.

impulso vitalista que se manifiesta en las actitudes y pretensiones de este último (“Migas de Nietzsche” 389-402).

No parece haber mayor diversidad en la crítica al mostrar que la obra, dividida en doce partes, propone un viaje metafísico y nocturno,⁶ de ímpetu y caídas alternas, con destino escasamente determinado (sólo conocemos el deseo de ir más allá, hacia el infinito). La voz lírica se expresa a través de frases anafóricas y exclamativas, que coinciden con la extensión versal: “He aquí mis brazos fieles”, “he aquí la noche absorta!”, “he aquí los astros pálidos”, “Mi alma grita y desea!”.

La función que desempeña la figura femenina presente en *El hondero* ha sido definida como un resguardo ante el fracasado empeño por alcanzar el infinito y también como un medio catalizador para que la voz lírica alcance su expresión. Es de este modo que *El hondero* comparte algo más que la simultaneidad de escritura con los *Veinte poemas*: el erotismo como “vía generadora de poesía”. Ambos libros “tienen en común el hecho de postular una imagen del yo en conexión y dependencia con una figura femenina catalizadora” (Loyola *Antología* 1 32).⁷ Sin embargo, a pesar de la caracterización de su función en el poema, persiste aún cierto misterio en torno a esta figura:

⁶ Para Alain Sicard el objetivo de la travesía nocturna reside en que la voz lírica se impulse más allá de sus límites, más allá de la noche, a la búsqueda del infinito para asumir su experiencia aniquiladora. Sólo que el esfuerzo, por sobrehumano, resulta vano, estéril: el infinito es inmaterial. La mujer, encarnación del infinito, se convierte entonces en refugio de la voz lírica, propuesta de que el infinito se encuentra en nosotros. El amor, el deseo, no obstante, no se erige como fin en sí mismo, sino como medio para satisfacer la sed de infinito. Pese a ello, el amor es concebido como una total alienación libertadora; es debido a esta circunstancia que el poeta insta a la amada a salir de sí para que él pueda reconocerse; de este modo rodar, verterse, derramarse, hacerse astillas, estrellarse, exterminarse, conforman la invitación a la liberación, al tiempo que la “letanía del aniquilamiento” (33-43). La noche, por otra parte, es concebida por Loyola como un espacio de gestación, cuyo objeto es parir el día, momento de claridad que el hablante lírico necesita (*Antología* 1 35).

⁷ Saúl Yurkiévich elaboró un resumen de la relación establecida por la crítica entre la amada y el hondero: “Egótico, poseído y posesivo, el sujeto lírico

¿Quién es, pues, este alguien que Neruda de hecho no ha cesado de invocar bajo diversas formas desde *El hondero entusiasta*, llamándola alternadamente “mi alma”, “mi dulce esclava”, “mi amada”, “mi dulce hermana” o “madre oscura”? ¿Se trata de una mujer conocida o de una mujer soñada? ¿Postula acaso la existencia —en algún lugar— de un poder divino que podría justificar su adscripción al mundo permitiéndole por fin “tomarse en serio”? (Lerner 229).

En conjunto, Hernán Loyola ha propuesto que los poemas de *El hondero* constituyen la apuesta “fuerte, enérgica, titánica”, que Neruda lleva a cabo para salir de su crisis poética forjada en la última etapa de *Crepusculario*, aquella que refleja el sentimiento de fracaso experimentado ante la inutilidad social de la poesía, el desmoronamiento de su imagen como poeta ritual:⁸

Un ideal de exaltación romántica y heroica parece mostrar a Pablo la vía hacia la superación de sus frustraciones y hacia la realización final de su destino poético. Pero la forma que asume ese ideal es cada vez más agresiva, grandilocuente y titánica, obedeciendo sobre

exhibe su padecimiento prometeico, dolor a escala sobrehumana; la subjetividad atribulada es el centro detonador, atronador del cosmos. Todo lo que se agita, pulsa, punza, el universo entero participa de este vértigo. La voz está enclavada en el vórtice del torbellino, fuga loca, convulsión que se expande hasta el último límite. Sólo la amada salva del apocalipsis. *El hondero entusiasta* exalta una pasión amorosa y la amplifica inconmensurablemente; glorifica un amor carnal (“Las arañas oscuras del pubis en reposo”) que invade la geología y la biología de una naturaleza exorbitante, excitada al máximo de su turbulencia. Tormenta, tumulto, desborde, generaciones y destrucciones: la amada es causa primera de todo cataclismo y toda metamorfosis” (OC I 28).

⁸ Dicho desmoronamiento puede verse en poemas de *Crepusculario* como “Playa del sur”, “El estribillo del turco”, “Los crepúsculos de Maruri”, “Farewell” y, particularmente, “El castillo maldito”: “Mi vida es un castillo sin ventanas y sin puertas, / y para que tú no llegues por esta senda, / la tuerzo” (Loyola *Biografía literaria* 140).

todo a las ampulosas y flamígeras arengas de Sabat Ercasty (*Biografía literaria* 143).

Mi lectura, a pesar de la fragmentación de la obra, propone una manera articulada de relacionar al Hondero con su amada, el infinito y la noche. La primera consideración es que el proyecto abortado de *El hondero* no se recobró jamás.⁹ De este sólo se conservó el primer poema (muy posiblemente debido a su publicación en la revista santiaguina *Atenea*, en julio de 1924. Es de suponerse que para entonces Neruda ha asimilado emocionalmente la carta de Sabat Ercasty, lo que le permite enviarlo a la publicación periódica). No es posible hallar en el libro de 1933 elementos que temáticamente remitan a “La mujer del hondero”, “La ciudad del hondero” y “La trompeta en los bosques”, partes proyectadas de aquel libro voluminoso de 60 o 70 poemas, del que se tiene noticia desde, por lo menos, agosto de 1923.¹⁰ Sí hay, en cambio, de las composiciones que dieron origen a los *Veinte poemas*. Si atendemos detenidamente a los antecedentes que ha proporcionado

⁹ Las dudas que mantenía Loyola sobre la conformación y estructura de *El hondero entusiasta* se pueden apreciar en la siguiente cita: “A lo largo de 1923, Neruda simplemente escribió poemas de amor que respondían a variadas instancias de ánimo, pero creemos que sólo a comienzos de 1924 el poeta separó los de uno y otro libro. Hubo, pues, un discernimiento que supone en cada caso una voluntad estructurante. De un lado quedaron —por lo menos— once poemas de amor y una canción exasperada; del otro, los veinte clásicos y su canto de desesperanza. ¿Por qué éstos aquí y aquéllos allá? ¿Por qué unos fueron condenados al aplazamiento y los otros no? La explicación del autor —la carta de Sabat Ercasty— parece válida en particular para el poema inicial de *El hondero*... y no para todo el libro, pero Neruda sintió ese poema como formando una unidad con los once poemas de amor y con los otros que se extraviaron [...] Desde el título mismo, *El hondero entusiasta* sugiere la dependencia de los poemas de amor respecto del poema inicial (la relación es inversa entre los veinte poemas y “La canción desesperada”). Pero la imagen misma del Hondero no parece proyectarse a los poemas de amor” (“Lectura” 342).

¹⁰ Neruda comentó que el proyecto original constaba de 60 o 70 composiciones. Véase las notas que Hernán Loyola elaboró para el libro en las *Obras completas* 1, pp. 1138-39.

Loyola en torno a la escritura y conformación de *El hondero*, podremos apreciar mejor este hecho.¹¹

El descubrimiento (y posterior publicación) del “Álbum Terusa” en el que Neruda escribió a mano versos a su enamorada de Puerto Saavedra, Teresa Vásquez, ejercicio recurrente entre los enamorados de principios de siglo, así como la circulación de un par de libros publicados en Madrid tras la muerte del poeta —*Cartas de amor* (1974) y *Neruda joven* (1983)— en cuyas páginas aparecen poemas y cartas originales escritos en 1923 dedicados a Albertina Azócar, estudiante en Santiago, permitieron el establecimiento de las fechas en que el joven poeta compuso sus versos, entre febrero de 1923 y comienzos del año siguiente, en marzo de 1924 (OC I 32). El “Álbum Terusa” contiene los poemas 6, 9 y 12, así como una versión embrionaria del poema 5. En *Neruda joven* se hallan las versiones de los poemas 3, 4 y 11; en *Cartas de amor*, además de los anteriores, los poemas 5, 7, 8 y 10. El poema 2 fue publicado en la antología de Armando Donoso, *Nuestros poetas*, en 1924. El hecho de que los versos escritos a las dos musas más importantes de los *Veinte poemas* se establezcan como fuente para la integración del libro de 1933 explica el porqué *El hondero* y los *Veinte poemas* conforman libros, como ha señalado la crítica, con temática y tonos similares (el erotismo como vía generadora de poesía; véase, por ejemplo, la nota de Yurkiévich transcrita líneas arriba). Loyola percibió esta conexión pues observó que *El hondero* y los *Veinte poemas* son “poemarios de amor que incluyen cada uno un texto especial y más extenso”, de modo tal que *El hondero* podría titularse “Once poemas de amor y una canción exasperada” (*Antología* 1 33), pero no logró establecer la causa por la que estos libros se encuentran relacionados. Un resumen de los datos arriba referidos se ofrece en la siguiente tabla:

¹¹ Todos los datos sobre los originales y las anticipaciones de *El hondero* son tomados de la edición de Loyola, OC I 1138-43.

POEMA	DESTINATARIA	LUGAR DE APARICIÓN	FECHA DE PUBLICACIÓN / DATACIÓN
1	s. d.	<i>Atenea 4</i> , Santiago	4 julio de 1924, aunque presumiblemente escrito durante la segunda mitad de agosto de 1923
2	s. d.	<i>Antología Nuestros poetas</i>	1924
3	Albertina Azócar	<i>Cartas de Amor y Neruda Joven</i>	
4	Albertina Azócar	<i>Cartas de Amor y Neruda Joven</i>	La fecha de elaboración está anotada al reverso del poema: marzo de 1923
5	Albertina y Teresa Vásquez	Sólo en <i>Cartas de Amor</i> , aunque en el Álbum Terusa también se encuentra el inicio	
6	Teresa Vásquez	Álbum Terusa y <i>Dionysos</i>	Febrero (Álbum Terusa) y diciembre (<i>Dionysos</i>) 1923
7	Albertina Azócar	Sólo en <i>Cartas de Amor</i>	
8	Albertina Azócar	Sólo en <i>Cartas de Amor</i>	
9	Teresa Vásquez	Álbum Terusa y <i>Dionysos</i>	Febrero (Álbum Terusa) y diciembre (<i>Dionysos</i>) 1923
10	Albertina	Sólo <i>Cartas de Amor</i>	
11	Albertina y Teresa Vásquez	<i>Cartas de Amor y Neruda Joven</i>	
12	Teresa Vásquez	Álbum Terusa y <i>Dionysos</i>	Febrero (Álbum Terusa) y diciembre (<i>Dionysos</i>) 1923

Hernán Loyola ha establecido que Neruda, a su regreso de Oriente, urgido por su precaria economía, con la ayuda de su hermana y Albertina Azócar dio forma a *El hondero* (OC I 1140), pero este último resultó otro libro, distanciado del proyecto de 1923 y cuyo proceso de escritura no refleja una temática paralela a los *Veinte poemas*, sino la misma. A mi

parecer no hubo “desentierro” alguno de los manuscritos del hondero, sino una reconstrucción editorial (¿cómo, por otra parte, si Neruda sostuvo que los destruyó y los extravió tras la carta de Sabat Ercasty?). *El hondero* de 1933 y los *Veinte poemas* emanan del mismo origen: los versos compuestos a sus enamoradas. El cuadro nos permite advertir la destacadísima presencia que tienen los versos dirigidos a sus musas (presencia ciertamente advertida por Loyola); por otra parte evidencian que para emprender la conformación de un “nuevo” libro, el chileno cuenta con cinco poemas impresos (posiblemente guardados por su hermana); el resto es ayuda de Albertina quien, a pesar de estar ya casada (lo mismo que Neruda), mantiene, a decir de Loyola, encuentros secretos con el poeta (*OC* I 1153). No sería difícil para él acceder a los manuscritos de aquellos años, posteriormente dados a conocer en *Cartas de amor y Neruda joven*.

La publicación del “Álbum Terusa” revela que en esta poesía “intimista” destinada a sus musas se encuentra la misma elocuencia verbal de Sabat Ercasty, lo que la crítica especializada más tarde denominará “arengas flamígeras”, como puede constatarse en el siguiente poema, aparecido con el número 6 en *El hondero* de 1933, escrito originalmente para Teresa Vásquez en febrero de 1923. Esto indica que la influencia del poeta uruguayo permea toda la obra del joven bardo chileno escrita durante aquel año, y que se proyectará incluso más adelante, en la obra de 1924, los *Veinte poemas*, como veremos en su momento:

Déjame sueltas las manos
 Y el corazón déjame libre!
 Deja que mis dedos corran
 Por los caminos de tu cuerpo.
 La pasión —sangre, fuego, besos—
 Me incendia a llamaradas trémulas.
 Ay, tú no sabes lo que es esto!

Como señalaba líneas arriba, detrás del proyecto de “reconstrucción” se encuentra muy probablemente uno editorial que intenta capi-

talizar el éxito de los *Veinte poemas*, al menos la lectura erótica que tanto éxito redituó al poeta: por ello la reunión de poemas que contenían el tono amoroso, pero que escasamente se articulan con el primer poema, único sobreviviente del proyecto original. No es casualidad que el libro se imprimiera bajo el sello editorial de una empresa con difusión masiva, a bajo costo. Fruto de esta visión fue la reimpresión de la obra en el mismo año. Son, más que composiciones de *El hondero*, la materia de la que emergieron los *Veinte poemas*; otros doce (bajo estas consideraciones, puede suponerse que Neruda tomó en cuenta el número de poemas del proyecto original de los *Veinte poemas*, uno de cuyos títulos iniciales era justamente *Doce poemas de amor y una canción desesperada*). Sólo desde esta perspectiva de reconstrucción editorial puede entenderse la aparente declaración contradictoria del poeta en 1964, quien al referir cómo compuso *El hondero* señaló: “Escribí afiebrada y locamente aquellos poemas que consideraba profundamente míos. Creí también haber pasado del desorden a un planeamiento formal. Recuerdo que, desprendiéndome ya del tema amoroso y llegando a la abstracción, el primero de esos poemas, que da título al libro, lo escribí en una noche extraordinariamente quieta, en Temuco, en verano, en casa de mis padres” (OC IV 1201-2); ¿cómo explicar, entonces, que desprendido del *tema amoroso* aparezcan once poemas cuya temática es justamente esta? La respuesta reside en que, a lo largo de 1923, Neruda escribió poemas amorosos; luego, en agosto, el primer poema de *El hondero*. Tras la respuesta de Sabat Ercasty, hacia finales de aquel año, abandonó por completo el proyecto. Diez años después recurrió a los primeros para conformar el nuevo libro.¹²

¹² Esta afirmación coincide con algunas apreciaciones de Hernán Loyola, pero difiere al final: “Los textos de aquel verano, en especial los del Álbum Terusa”, evidencian que el poeta ha entrevisto dos opuestas vías de solución [a la imagen fracasada de poeta ritual]. Dos vías que al comienzo, sin embargo, son percibidas por Pablo como una sola, según parece indicar el título *Poemas de una mujer y de un hombre* con que anuncia a Alone un libro en preparación (carta del 05.02.1923 en OC V 927), del que le envía “Vaso de amor” (el número 12 de los *Veinte poemas de amor*) y otros tres poemas de índole diversa (segu-

Es justamente el primer poema el que, en efecto, en términos rigurosos, merece el título del libro. Es el más extenso (85 vv.) y el que, en sí mismo, en buena medida contiene los elementos de un viaje nocturno en busca no solo de infinito sino de una unidad que aspira a contener lo real y lo irreal, lo finito y lo infinito. Lo que en primera instancia hallamos en él es la manifestación de su condición de poeta romántico, más específicamente, melancólico. Es gracias a esta caracterización que a lo largo de los poemas del libro tienen cabida la soledad, el dolor, y la noche proveedora de sustancia poética. Como hemos visto desde los *Cuadernos de Nefthalí Reyes* y *Crepusculario*, la hora propicia para la reflexión y creación de los hijos de Saturno es la noche, espacio establecido desde el segundo verso:¹³

Hago girar mis brazos como dos aspas locas... (I.1-2)¹⁴
 en la noche toda ella de metales azules.

El concepto de la noche como espacio privilegiado de la revelación poética, la “noche toda llena de metales azules”, trabajada por Neruda prácticamente desde que escribe versos, es un concepto que se extenderá a lo largo de su obra (piénsese, por ejemplo, en el verso de “Serenata” en *Residencia en la tierra*: “Oh noche, mi alma sobrecogida te pregunta / desesperadamente por el metal que necesita”). El azul, des-

ramente de la serie del *Hondero entusiasta*). Factor común a ambas vías será el erotismo, o mejor, la presencia de una figura femenina respecto a la cual, precisamente, la inicial tentativa se bifurcará. Por un año entero Pablo oscilará entre dos líneas de escritura, ensayándolas entrambas (si bien, como veremos, en proporciones diferentes) hasta el momento de la decisión definitiva” (*Biografía literaria* 142).

¹³ La noche es mencionada en numerosas ocasiones a lo largo del poema: “El lejano, hacia donde ya no hay más que la noche” (35); “El anuncio en estrellas de la noche que viene” (48); “He aquí la noche absorta! Mi alma grita y desea!” (56); “en la infinita noche, suelto y suben mis piedras” (62); “La piedras entusiastas que hagan parir la noche” (69).

¹⁴ A partir de aquí señalo el número del poema y los versos correspondientes. Todos ellos provienen de las *OC I* 161-176.

de los poetas románticos (Novalis y la flor azul), se erigió en símbolo de la belleza, en particular de la poesía y de su proceso creativo. Para complementar su imagen, Neruda tomó como origen el verso panteísta de Nerval proveniente de “Vers dorés”, el cual refiere la vida y el misterio que emana del metal. La estrofa completa dice:

Respecte dans la bête un esprit agissant...
 Chaque fleur est une ame à la Nature éclore;
 Un mystère d'amour dans le metal repose
 Tout est sensible; —et tuot sur ton être es puissant!

[Respetar en cada bruto un espíritu activo...
 A Natura le brota un alma en cada flor;
 en el metal reposa un misterio de amor:
 todo, sensible y lejos de tu alcance, está vivo.]

(Poemas esenciales 128-129)

Conjuntamente, Neruda, impulsado por su ambición artística para alcanzar una poesía trascendente, buscó una poesía con la solidez y el peso del metal, un metal que debe ser forjado. Queda establecida entonces la relación entre la noche constituida por metales azules, es decir, de estro, de sustancia poética. Es a partir de este momento que, más adelante, el hondero lanza sus piedras entusiastas con el objeto de “que hagan parir la noche” (69). No es el día (como propone la lectura de Loyola), por cierto, lo que busca el hondero al hacer parir a la noche, sino la revelación de los misterios del hombre, a través de su poesía. Por otra parte, en los siguientes versos está presente la acostumbrada, a estas alturas, caracterización del artista melancólico como ente solitario:

Solo, en la cima de los montes, (18-20)
 Solo, como el primer muerto,
 Rodando enloquecido, presa del cielo oscuro

El dolor que acompaña a la voz lírica podría ser advertido a primera vista como un hecho contradictorio, antitético; si por una parte el dolor es inmenso, inhumano, por la otra es un *dolor deseado*. Este aparente masoquismo no se configura como tal pues, como hemos visto, desde el punto de vista de la melancolía, a pesar de las causas que originan el dolor en los artistas melancólicos, la conciencia de la muerte y del tiempo, el dolor está cargado de visión poética:

Ah, mi dolor, amigos, ya no es dolor humano. (28-29)

Ah, mi dolor, amigos, ya no cabe en mi vida.

Soy el más doloroso y el más débil. Lo quiero. (34)

Mi fuerza es mi dolor, en la noche. Lo quiero. (38)¹⁵

Lo que entonces tenemos en la historia externa es a un hondero que arroja piedras con el propósito de derribar las puertas de un muro inaccesible, azotado por un viento inmenso; analogía del viaje introspectivo que el poeta lleva a cabo para, con sus palabras, romper los límites de su propio lenguaje con objeto de liberar su poder expresivo, de tal modo que digan aquello que busca manifestar, hacer evidente. El viento que acecha el muro reaparecerá en versos como “El viento de la noche gira en el cielo y canta”, émulo de la inspiración o del aliento poético que brinda fuerzas para alcanzar la visión privilegiada (o, en caso contrario, para limitarla, opacarla).

¹⁵ Ya antes Baudelaire en “Bénédiction” de *Las Flores del mal* había establecido el dolor como un medio purificador para alcanzar la expresión poética: “Soyez béni, mon Dieu, qui donnez le souffrance / Comme un divin remède à nos impurités / Et comme la meillure et la plur pure essence / Qui prépare les forts aux santes voluptés! // Je sais que vous gardez une place au Poète / Dans les rangs bien heureux des saintes Légions, / Et que vous l’invitez à l’éternelle fête / Des Trônes, des Vertus, des Dominations. (Bendito seas, Dios mío, por repartir el dolor / como divino remedio de nuestras impurezas, / dolor que das como la esencia mejor y más pura / que a los fuertes prepara a las delicias santas. // Yo sé que al poeta reservas un sitio / en las filas felices de las legiones sacras, / y que ya le invitaste a la fiesta eterna / de los Tronos, Virtudes y Dominaciones)” (*Flores* 49).

Aquí tenemos al hondero:

Hago girar mis brazos como dos aspas locas... (1-6)
en la noche toda ella de metales azules.

Hacia donde las piedras no alcanzan y retornan.
Hacia donde los fuegos oscuros se confunden.
Al pie de las murallas que el viento inmenso se abraza.
Corriendo hacia la muerte como un grito hacia el eco.

Ah, mi dolor amigos, ya no cabe en mi vida. (29-33)
Y en él cimbro las hondas que van volteando estrellas!
Y en él suben mis piedras en la noche enemiga!
Quiero abrir en los muros una puerta. Eso quiero.
Eso deseo. Clamo. Grito. Lloro. Deseo.

Y acá, a la voz poética, por cierto, vista como intermediaria, como médium, en su derrotero personal con el lenguaje y el canto, es decir, la poesía.

Sufro, sufro y deseo. Deseo, sufro y canto. (41-52)
Río de viejas vidas, mi voz salta y se pierde.
Tuerce y destuerce largos collares aterrados.
Se hincha como una vela en el viento celeste.
Rosario de la angustia, yo no soy quien lo reza.
Hilo desesperado, yo no soy quien lo tuerce.
El salto de la espada a pesar de los brazos.
El anuncio en estrellas de la noche que viene.
Soy yo: pero es mi voz la existencia que escondo.
El temporal de aullidos y lamentos y fiebres.
La dolorosa sed que hace próxima el agua.
La resaca invencible que me arrastra a la muerte.

Y por este lado, los dos sobrepuestos, alternando el espacio de elocución. El alma absorta y el deseo están coordinados en idéntico objetivo: alcanzar la belleza y el misterio de las cosas. El verso 57, desde mi lectura, muestra que el enigma es el misterio amoroso residente en los metales de Nerval, lo que el poeta debe revelar, aquello que, a decir de Neruda, contenía la obra del poeta uruguayo Sabat Ercasty, el gigantesco desafío poético de contener al hombre y a la naturaleza (los subrayados son míos):

Gira mi brazo entonces, y centellea mi alma. (53-62)
 Se trepan los temblores a la cruz de mis cejas.
 He aquí los brazos fieles! He aquí mis manos ávidas!
 He aquí la noche absorta! Mi alma grita y desea!
He aquí los astros pálidos todos llenos de enigma!
 He aquí mi sed que aúlla sobre mi voz ya muerta!
 He aquí los cauces locos que hacen girar mis hondas!
 Las voces infinitas que preparan mi fuerza!
 Y doblado en un nudo de anhelos infinitos,
 en la infinita noche, suelto y suben mis piedras.
 Más allá de esos muros, de esos límites, lejos.

Un texto en prosa de septiembre de 1923, “Momentos”, aparecido en *Claridad* (vol. 4, núm. 106), confirma la identidad entre la voz lírica y el hondero, así como las pretensiones de revelar los enigmas detrás de la noche y, la imposibilidad, por el momento, de alcanzar dicho objetivo (por otro lado se aprecia en este tipo de escritura la emulación de la correlación entre poesía y prosa llevada a cabo por Baudelaire entre *Las flores del mal* y el *Spleen de Paris*):

EL PROBLEMA.—Donde ya se ausentan las últimas casas; donde la tierra verde se torna pasto y flores y la tierra parda se vuelve camino, más allá de los senderos de todos, frente a la ola del viento ebrio que tuerce y cimbra los matorrales húmedos. O al pie de los sombríos eucaliptus, albergue en que cuelgan a media noche los ahogados y

los ladrones. Otras veces, andando por las lomas mojadas, cuando el sol extiende sus dedos de fuego, y una nube de espanto lo cubre y lo aniquila. O tendido, mirando en la alta noche los astros que centellean y palpitan clavados a la sombra innumerable. En todas partes, bajo el cielo de sol y de luna, sobre la cama de mantas o de tréboles, mi deseo en huida, siempre en huida; todavía mis ojos traidores huyendo, siempre huyendo; mi corazón sin fatiga, buscando, como un pájaro de presa, buscando siempre. PIEDRAS EN RETORNO.—He lanzado hacia la noche infinita tres piedras errantes, acusadas por mi ansiedad, durcidas y agudas por mi inquietud inextinguible. Las preparé en las tardes de temporal; el viento tambaleaba mi vivienda solitaria, los truenos retumbaban y caían las aguas del cielo inagotable. Las lancé con mi fiebre de saber tres enigmas, tres oscuros secretos, tres robos a la noche. Tarde, tendido en mi vivienda solitaria, frente a la ventana más alta, he visto caer tres piedras errantes, desde la noche infinita.

El deseo evidente de huir, manifestado en esta prosa y en los versos del hondero (“Algo de inmensa huida”, “Siento tu ternura allegarse a mi tierra, / acechar la mirada de mis ojos, huir”, “Huyendo como un coro de nieblas perseguidas”), transparentan la intención del poeta de reflejar el viaje de transformación juvenil, con rumbo hacia la libertad descrito por Nietzsche en el prefacio de *Humano, demasiado humano* (1878), no mencionado, por cierto, en el estudio de Lozada (“Migas de Nietzsche”), que ordena el acatamiento al impulso, a desconfiar de lo que se ama, la imperiosa necesidad de huir de los deberes, de “todo lo que el alma ha amado hasta ahora”, de ejecutar “el deseo volcánico del viaje a lo remoto”, la conciencia de que es mejor “morir que quedarse aquí” (3).¹⁶

¹⁶ Obsérvese la extraordinaria cercanía que los versos del Hondero mantienen con el prefacio de Nietzsche: “La gran transformación llega para siervos de esta especie como un terremoto: el alma joven se siente en un sólo instante conmovida, desasida, arrancada de todo lo que antes amaba; ni aun se da cuenta de lo que le pasa. Extraña investigación, desconocida fuerza impulsiva la do-

Por sorprendente que parezca, por la juventud de su autor, los siguientes versos revelan la profunda conciencia con que Neruda parte de una realización vital a través del arte, pero cuyo sentido también puede proyectarse hacia la angustia de la influencia, su deseo de trascender a quienes le antecedieron para generar su propio espacio en la tradición poética:

Pero quiero pisar más allá de esa huella: (11-12)
 Pero quiero voltear esos astros de fuego.

Debo pasar las rayas de la lumbre y la sombra. (64-65)
 Por qué no he de ser yo? Grito. Lloro. Deseo.¹⁷

minan y se apoderan de ella, hasta imponérsele como una orden; se despierta el deseo, la voluntad de ir adelante, no importa adónde, a toda costa; violenta y peligrosa curiosidad de un mundo no descubierto brilla y flamea en todos sus sentidos. 'Antes morir que vivir aquí' —le dice la imperiosa voz de seducción—: y este 'aquí', este 'en nuestra casa', es todo lo que amó hasta esa hora! Miedo, desconfianza repentina de todo lo que amaba, relámpagos de desprecio por todo lo que para ella significaba 'deber', deseo sedicioso, voluntarioso, irresistible como un volcán, de viajar, de alejamiento, de expatriación, de refrigerio, de salir de la embriaguez, de tornarse de hielo; odio para el amor; a veces un paso y una mirada sacrílega hacia atrás, hacia allá, hacia donde hasta entonces se había orado y amado; quizá una sensación de vergüenza por lo que se acaba de hacer, y un grito de alegría al mismo tiempo por haberlo hecho; angustia y embriaguez de placer en que se revela una victoria —¿una victoria?, ¿sobre qué?, ¿sobre quién?— victoria enigmática, problemática, sujeta a caución, pero que es, en fin, la *primera victoria*: tales son los males y los dolores que componen la historia de la gran transformación" (*Humano* 3).

¹⁷ Una prosa de Neruda publicada en *Claridad* (septiembre de 1923) puede leerse como muestra de la desafiante energía que ostenta el joven poeta para trascender artísticamente, no importa los obstáculos que tenga que pasar: alcohol, drogas o falta de convicción artística: "¿Qué hemos hecho de nuestra vida, compañeros? Asco y lágrimas, lágrimas me asoman al preguntaros, ¿qué habéis hecho de vuestras vidas? Todos, todos, los más, los mejores, habéis consentido todos en aniquilaros mutuamente, como quien cumple una tarea, como quien labora su destino. Os he visto a besucones, a dentelladas, royéndoos, ensuciándoos, empequeñeciándoos, siempre igualmente grises y bestiales. A fe mía

Los versos que cierran el poema 1, “En la noche todo ella de astros fríos y errantes, / hago girar mis brazos como dos aspas locas”, no revelan un fracaso, imagen del “ímpetu sin destino” en la lectura de Loyola¹⁸ (que a su vez concuerda con la lectura del titanismo fracasado de Lozada en “Migas de Nietzsche”), ni mucho menos, una “concesión al conformismo”,¹⁹ sino que, a pesar de los esfuerzos aparentemente vanos, expresados hacia el final del poema —la voz extinta, la sed herida, el alma caída, los esfuerzos baldíos, las luces que se extinguen—, el hondero-poeta continuará empeñado en su quehacer, girando brazos,

que habéis cumplido la tarea, miserables... Ya no sois nada, ya no podéis ser más. Agua que retornó a la tierra. Nube que la racha hizo cenizas. Estiércol que chupó la raigambre. Lo que fue; lo que no pudo ser sin el auxilio de todos, lo que vino de la nada y se fue —oh amigos!— sin salir de la nada... Y yo? Quién es este que os reta, que pureza y qué totalidad son las suyas? Yo, también como vosotros. Como vosotros empequeñecido, maculado, sucio, deshecho, culpable. Como vosotros. Nos traga la misma feroz garganta, el mismo monstruo terrible. Pero, óidme, yo he de liberarme. Lo comprendéis? El salto hacia la altura, el vuelo contra el cielo infinito, seré yo quién lo haga, y antes de vosotros. Antes de podirme deberé ser otro, transformarme, liberarme. Vosotros podeis seguir la feria. Yo no. Me zafo de esto, arranco estos vestidos con que me conocistéis hasta ayer, y, loco de tempestad, ebrio de libertad, convulso de amenazas, os grito: Miserables!”. Los números de la revista estudiantil chilena *Claridad* pueden consultarse en www.claridad.uchile.cl.

¹⁸ Ubicados en el primer poema, que Loyola propone como el último en la secuencia “narrativa” del libro, la mujer desaparece porque la voz poética ha logrado extraer de ella la c-onfianza suficiente para emprender la pelea descomunal contra su “cerco opresivo”. Pero fracasa una vez más: “la imagen de los brazos que giran como aspas locas simboliza el ímpetu sin destino” (*Antología* 1, 35); en otra publicación extendió su análisis: “Pero mientras en el Hondero la experiencia erótica concluye con un protagonista frenético, impotente, insistiendo vanamente en apuntalar una imagen hierática y positiva de sí (el Hondero mismo), en *Veinte poemas* la imagen final de un Yo en derrota (“abandonado como los muelles en el alba”) no supone sensación de impotencia ni invalidez de horizontes” (*Biografía literaria* 166).

¹⁹ Loyola escribió: “Los versos de *El hondero*... escondían tras su vehemencia agresiva una radical inseguridad y tras el escándalo erótico una concesión al conformismo: todo el libro fue un aullido de impotencia” (“Lectura” 343).

lanzando piedras, luchando con el lenguaje, escribiendo versos, persistiendo en su labor descifrador de enigmas. Es debido justamente a esta función que es designado como entusiasta, no como abatido, función que a su vez adelanta el amoroso destino final que para sí ha reservado en los últimos versos del poema que cierra el libro, dedicados a su amada poesía:

Empujado por los designios de la tierra (12.9-13)
 como una ola en el mar hacia ti va mi cuerpo.
 Y tú, en tu carne, encierras
 las pupilas sedientas con que miraré cuando
 estos ojos se me llenen de tierra.

Y que, de manera extensiva, se conecta con los versos que postulará años después en “Significa sombras”, de *Residencia en la tierra*:

Sea pues lo que soy, en alguna parte y en todo tiempo,
 establecido y asegurado y ardiente testigo,
 cuidadosamente destruyéndose y preservándose incesantemente,
 evidentemente empeñado en su deber original.
 (OC I 295)

Los once poemas restantes, numerados del 2 al 12, conforman el escenario donde la amada ausente de Lozada, la mujer redentora de Loyola, la amante invisible de Goic²⁰ o aquella misteriosa dulce hermana aludida por Lerner hace su aparición. Es en ellos donde se narra una

²⁰ Escribe Cedomil Goic: “Nuestra intención es abordar en un plano restringido la imagen de la amante invisible en la poesía de Pablo Neruda. La variada configuración que puede hallarse extensamente en su poesía desde *El hondero entusiasta* y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, en *Residencia en la tierra*, “Las furias y las penas”, de *Tercera*, y eminentemente en *Los versos del capitán*, *Residencia* (ver Pablo Neruda, *Obras completas*, I), *Cien sonetos de amor* (ver *Obras completas*, II) y *La espada encendida* (ver *Obras completas*, III)” (“Amante invisible” 28).

relación amorosa de caídas y reencuentros en la que el hondero tiene escasa presencia. Si bien es cierto que, como propone Alfredo Lozada, los poemas son “composiciones de escaso desarrollo orgánico”, también lo es que prácticamente dicha objeción podría hacerse a la obra que el poeta ha realizado a la fecha; téngase en cuenta, además, que, como señalamos al principio de este apartado, Neruda en estos momentos se empeña en ejecutar un desarrollo orgánico en su poesía. Asimismo, los poemas muestran una continuidad poética en la sistemática búsqueda personal de un artista que aspira, entre otros fines, a lograr la organicidad propuesta por los románticos alemanes.

A diferencia de Lozada, que propone una lectura de Nietzsche efectuada por Neruda carente de convicción como causa de su falta de organicidad (“Migas de Nietzsche” 391 y 401), propongo que esta carencia se debe a la forzada estructura del libro de 1933. La advertencia del autor, al inicio del libro constituye su escudo ante dicha fragmentación:

Los poemas recogidos en este libro formaron parte de un ciclo de mi producción desarrollada hace ya cerca de diez años [...] Ahora, pasado el período en que la publicación de *El hondero entusiasta* me hubiera perjudicado íntimamente, los he entregado a esta editorial como un documento válido para aquéllos que se interesan en mi poesía. El libro original contenía un número mucho mayor de composiciones que, si faltan en este cuaderno, es porque se extraviaron para siempre. También muchas de las que aquí aparecen van inconclusas, con pedazos de menos, fragmentos caídos al roce del tiempo, perdidos [...] No he alterado ni agregado ni suprimido nada de estos versos renacidos, he querido preservar su autenticidad, su verdad olvidada” (OC I 159).

En el poema 2, desde los primeros versos, se encuentra ya la descripción de esta mujer misteriosa, quien va a protagonizar precisamente la relación amorosa referida por el hablante lírico, por ahora asociada tanto al latido como al negro y blanco a la vez (retomaremos su conformación líneas más adelante):

Es como una marea, cuando ella clava en mí (2.1-5)
sus ojos enlutados,
cuando siento su cuerpo de greda blanca y móvil
estirarse y latir junto al mío,
es como una marea, cuando ella está a mi lado.²¹

Los versos citados a continuación nos permiten entrever varios de los ensayos que Neruda realiza a la fecha: por un lado tenemos la correlación entre el mar y el tiempo,²² cuya sucesión rítmica permite conectarlos entre sí: lo mismo puede notarse en las olas incontables del mar, como en el transcurrir del tiempo, conectado con la imagen de un agua cuya capacidad de penetrar por cualquier espacio no le permite detenerse. Es el agua, el tiempo, lo que desgasta y torna viejas las cosas. Neruda ha comenzado a experimentar la técnica de la comunicación indirecta simbolista, sugerir antes que expresar, convertida también en ideal modernista; en palabras de Mallarmé: “Nombrar un objeto es eliminar tres cuartas partes del gozo de un poema, que consiste en la felicidad de ir adivinando poco a poco; sugerir el objeto:

²¹ La lectura de estos versos de Loyola nos lleva a contemplar a un poeta impotente, como habitado por una insistente marea en la que sus olas, una vez alcanzada la altura, no alcanzan a romper y, consecuentemente, no logran arribar a la playa. ¿Cómo darle salida, entonces, a esa “palpitación del universo” que habita dentro de él? A través del eros la voz lírica pretende conquistar la agresividad y la explosión. En esta situación la mujer juega un rol activo: es la redentora, la generadora del delirio y de la embriaguez que situarán al poeta, con rol pasivo, en el camino de la creación, y lo salvarán del extravío. Es de este modo que el hablante puede exigir el poder fundamentador de su poesía a la esclava o a la princesa, pues ambas se encuentran al servicio de su necesidad de ser: “Libértame de mí. Quiero salir de mi alma. / Yo soy esto que gime, esto que arde, esto que sufre” (*Biografía literaria* 46).

²² El poema “Playa del sur”, aparecido en *Crepusculario*, contiene esta relación de un modo más evidente: Frente a la furia del mar son / inútiles todos los sueños. / Para qué decir la canción / de un corazón que es tan pequeño? // Sin embargo es tan vasto el cielo / y rueda el tiempo, sin embargo. / Tenderse y dejarse llevar / por este viento azul y amargo!... (OC I 144).

ese es el sueño” (en Rimbaud *Temporada* 10). Para lograrlo trabaja con imágenes y significados sobrepuestos que comparten una misma carga semántica lo que contribuye a incrementar la riqueza de significados y, consecuentemente, el espacio de indeterminación. Asimismo, al eliminar el referente real, consigue un halo de misterio. En “Playa del sur”, aparecido en *Crepusculario*, por ejemplo, es posible sobreentender el sintagma “de pájaros” asociado a “bandada”, lo que conlleva a delimitar la imagen: “Y una bandada raya el cielo / como una nube de flechazos”. Por el contrario, en *El hondero*, se asimila la sensación, pero el símil no resulta del todo claro pues “flechas en el cielo” no remite directamente a “bandada de pájaros”; incluso la imagen puede leerse de manera literal, como flechas en el cielo: “que se mueve en la noche de mi carne y la suya / con una aguda fuerza de flechas en el cielo”. Finalmente, el poeta se encuentra trabajando en crear no sólo un ritmo auditivo a través de las repeticiones, sino en crear un ritmo secuencial de imágenes reiterativas, como el latido, como el tiempo, como las olas, cuyo sentido final radica en proyectar que es el tiempo, asesino y silencioso, como un latido del mar.

He visto tendido frente a los mares del Sur, (2.6-24)
 arrollarse las aguas lentamente y extenderse
 inconteniblemente,
 fatalmente
 en las mañanas y el atardecer.

Agua de las resacas sobre las viejas huellas,
 sobre los viejos rastros, sobre las viejas cosas,
 agua de las resacas que desde las estrellas
 se abre como una inmensa rosa,
 agua que va avanzando sobre las playas como
 una mano atrevida debajo de una ropa,
 agua internándose en los acantilados,
 agua estrellándose en las rocas,
 agua implacable como los vengadores

y como los asesinos silenciosa,
 agua de las noches siniestras
 debajo de los muelles como una vena rota,
 como el corazón del mar
 en una irradiación temblorosa y monstruosa.

La siguiente serie de imágenes constituye una variante del mismo ejercicio en el que, aunque el poeta evita la repetición del término, sus imágenes refieren el mismo sentido, no declarado, su poesía:

Alma mía! Alma mía! Raíz de mi sed viajera, (7.1-6)
 gota de luz que espanta los asaltos del mundo.
 Flor mía. Flor de mi alma. Terreno de mis besos.
 Campanada de lágrimas. Remolino de arrullos.
 Agua viva que escurre su queja entre mis dedos.
 Azul y alada como los pájaros y el humo.

La conciencia del tiempo lo lleva a advertir los límites de la vida, aspecto melancólico de su poesía; todo muere, los pájaros, la vida, su inspiración, incluso su deseo de escribir poesía:

Estoy cansado: todas las hojas caen, mueren. (3.5-12)
 Caen, mueren los pájaros. Caen, mueren las vidas.
 Cansado, estoy cansado. Ven, anhélame, víbrame.
 Oh, mi pobre ilusión, mi guirnalda encendida!
 El ansia cae, muere. Cae, muere el deseo.
 Caen, mueren las llamas en la noche infinita.

Fogonazo de luces, paloma de gredas rubias,
 Líbrame de esta noche que acosa y aniquila.

Sumérgeme en tu nido de vértigo y caricia.
 Anhélame, retiéneme.
 La embriaguez a la sombra florida de tus ojos,

las caídas, los triunfos, los saltos de la fiebre.
Ámame, ámame, ámame.
De pie te grito! Quiéreme.
Rompo mi voz gritándote y hago horarios de fuego
en la noche preñada de estrellas y lebreles.
Rompo mi voz y grito. Mujer, ámame, anhélame.
Mi voz arde en los vientos, mi voz que cae y muere.

¿A quién pide amor, amparo ante la noche monstruosa, infinita, que proyecta muerte en todo lo que ve? ¿En quién de sus amadas busca consuelo? ¿Quién es, finalmente, la mujer del hondero? Para rodearla con un halo de misterio, Neruda no duda en construir una serie de imágenes sobre la amada del Hondero basada en paradojas:

Cuando de ti se alejan vuelven a mí mis pasos. (10.4-11)
Mi propio latigazo cae sobre mi vida.
Eres lo que está dentro de mí y está lejano.
Huyendo como un coro de nieblas perseguidas.
Junto a mí, pero dónde? Lejos, lo que está lejos.
Y lo que estando lejos bajo mis pies camina.
El eco de la voz más allá del silencio.
Y lo que en mi alma crece como el musgo en ruinas.

Por eso eres la sed y lo que ha de saciarla. (11.15)

Te parió mi nostalgia, mi sed, mi ansia, mi espanto. (7-7-8)
Y estallaste en mis brazos como en la flor el fruto.

Porque tú eres mi ruta. Te forjé en lucha viva. (33-36)
De mi pelea oscura contra mí mismo, fuiste.
Tienes de mí ese sello de avidez no saciada.
Desde que yo los miro tus ojos son más tristes.

El punto de partida de Neruda, ahora lo sabemos con nombres reales, es su relación sentimental con Albertina Azócar y Teresa Vásquez,²³ residentes la primera en Santiago y la segunda en Puerto Saavedra, sólo que Neruda enlaza su imagen y su historia personal con la amada del Hondero: la poesía. Es con este significado que resultan transparentes las paradojas arriba anotadas. Porque es producto de un poeta melancólico posee ojos enlutados (recuérdese la vestimenta oscura que solía vestir Neruda, asociado a su carácter de poeta y a la muerte). Asimismo, ha sido creada durante la noche (“Ella tallada en el corazón de la noche”, 2.38), otra razón por la cual sus ojos contienen el luto. Si bien el blanco es color de belleza para los poetas modernistas, en particular para Rubén Darío (mármol, cisnes, perlas, lirios),²⁴ el motivo por el cual la amada es asociada a este color (“Luminaria de luna sobre los campos solos”, 7.30; “Todo tu cuerpo ardido de blancura en el vientre” 7.35) está relacionado con la luz ya que la poesía ilumina al poeta y al mundo. Es en este sentido que la conclusión en la que Loyola afirma que el poema se erige como una salida a la crisis poética ocasionada por la carencia de sentido utilitario, la imagen del poeta ritual en derrumbe, es objetable pues hay versos que siguen manteniendo la finalidad poética simbolista: el arte sirve para consolar el alma, para alumbrar la vida, para disipar la oscura melancolía, como puede observarse en los versos siguientes:

Alma mía! Alma mía! Raíz de mi sed viajera, (7.1-2)
Gota de luz que espanta los asaltos del mundo.

Fogonazo de luces, paloma de gredas rubias, (3.11)
líbrame de esta noche que acosa y aniquila.

²³“Tras la figura de la hembra están Albertina y Teresa. Ambas conservaron originales de poemas del Hondero que Pablo les destinó” (*Biografía literaria* 144).

²⁴Hugo Montes propuso que Neruda emplea el blanco para representar a la amada del Hondero y de los *Veinte poemas* porque evoca la belleza alabastrina, marmórea del modernismo (*Veinte poemas* 16).

Las relaciones establecidas, entre el mar y el tiempo, entre la amada y la poesía, basadas en su correlación semántica con el ritmo, permite al poeta estructurar, bajo el precepto simbolista,²⁵ las siguientes imágenes para que el sentido de la amada se precipite hacia otras asociaciones polisémicas, en este caso, el proceso de la creación poética y el erotismo:

Es como una marea, cuando ella clava en mí (2.1-5)
 sus ojos enlutados,
 cuando siento su cuerpo de greda blanca y móvil
 estirarse y latir junto al mío,
 es como una marea cuando ella está a mi lado.

Es algo que me lleva desde adentro y me crece (2.25-28)
 inmensamente próximo, cuando ella está a mi lado,
 es como una marea rompiéndose en sus ojos
 besando su boca, sus senos y sus manos.

El nombre del paradigma literario detrás de la amada del Hondero es Diótima, adivina que aparece en “El banquete” de Platón para mostrarle a Sócrates el camino ascendente del amor que parte de lo terrenal, lo físico, con dirección hacia lo espiritual, lo divino. En este diálogo, Eros es un daimon cuya función consiste en servir de intermediario entre dioses y hombres; transmite los sacrificios y las plegarias de estos a aquellos y, en dirección inversa, comunica las órdenes y dones que

²⁵Luis María Todó determinó una de las características del símbolo empleado por los poetas franceses de fines del XIX: “En cualquier caso se aprecia una conciencia clara de que el lenguaje, que en su uso coloquial sólo remite a un sistema fijo de significados únicos, cuando es manipulado por el poeta puede cumplir otros cometidos y evocar, suscitar otras asociaciones: imágenes, sensaciones, significados asociados. El lenguaje de instrumental que era se hace opaco y autotélico [...] cada palabra remite así a varios significados; el poema es mucho más que la suma de sus palabras, y deja de tener un sentido obvio y único” (18).

los dioses reservan a los hombres. Gracias a su cualidad de mensajero entre lo divino y lo mortal, Eros propicia la esencia adivinatoria y el arte sacerdotal relacionado con los sacrificios, los misterios, la profecía y la magia. Debido a su naturaleza (un ser intermedio entre lo mortal y lo inmortal) no logra participar de aquello reservado a los dioses, lo bello y lo bueno, razón por la que está constantemente en su búsqueda. Esta búsqueda propicia, tanto como su carácter transmisor, que Eros logre erigirse en un medio para que el hombre pueda contemplar la belleza en sí misma, única, divina y eterna, último escalafón del camino ascendente hacia el amor perfecto, del cual todas las demás bellezas sólo son reflejo. Los románticos alemanes, que se basaron en los neoplatónicos renacentistas, retomaron y convirtieron en culto el poder revelatorio del amor-poesía —como puede verse en “La Reina del Mundo”, en *Heinrich von Ofterdingen* (1802), de Novalis y la propia Diótima, en *Hiperión* (1797), de Hölderlin—, y lo transmitieron a los poetas que les sucedieron.

No sería nada raro, literariamente hablando, que una de las referencias poéticas de Pablo Neruda para *El hondero* (y posteriormente para los *Veinte poemas*) haya sido el poema “Invernal” de Rubén Darío aparecido en *Azul* (1888), dentro de la sección “El año lírico”, que prolonga la tradición del amor revelatorio. La obra del poeta nicaragüense contiene varios conceptos de origen romántico que en *El hondero*, de diverso modo, estarán presentes: la noche como nutriente de sustancia poética, el ansia infinita, una doble mirada al mundo, exterior y al interior, y la relación amorosa con su amada, la poesía.

EL AÑO LÍRICO

[...]

Yo estoy con mis radiantes ilusiones
y mis nostalgias íntimas,
junto a la chimenea
bien harta de tizones que crepitan.
Y me pongo a pensar: ¡Oh! ¡Si estuviese
ella, la de mis ansias infinitas,

la de mis sueños locos
y mis azules noches pensativas!
¿Cómo? Mirad:
De la apacible estancia
en la extensión tranquila
vertería la lámpara reflejos
de luces opalinas.
Dentro, el amor que abrasa;
fuera, la noche fría;
el golpe de la lluvia en los cristales,
y el vendedor que grita
su monótona y triste melopea
a las glaciales brisas.
Dentro, la ronda de mis mil delirios,
las canciones de notas cristalinas,
unas manos que toquen mis cabellos,
un aliento que roce mis mejillas,
un perfume de amor, mil conmociones,
mil ardientes caricias;
ella y yo: los dos juntos, los dos solos;
la amada y el amado, ¡oh Poesía!
los besos de sus labios,
la música triunfante de mis rimas,
y en la negra y cercana chimenea
el tuero brillador que estalla en chispas.

(Poesías 168-169)

En este poema Darío realiza de manera translúcida el viaje doble propuesto por los simbolistas en búsqueda de la revelación del *mysterium tremens* (en el caso de Neruda este viaje iniciático se ejecuta de un modo más indirecto, más sugerido, como también proponían los simbolistas, lo que torna más compleja su lectura e interpretación): uno con rumbo hacia la interioridad (que representa el misterio del alma) y otro hacia lo exterior (que alude al misterio del cosmos), aquello que

Baudelaire planteaba de un modo más teórico como requerimiento del arte moderno: “*Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant á la fois l'objet et le sujet, le monde exterior á l'artiste el l'artiste lui-meme*”²⁶ Esta propuesta creativa motivó que poemas centrales del simbolismo, como “Le Bateau Ivre”, de Rimbaud, el “Tombeau d'Edgar Poe”, de Mallarmé, o la “Jeune Parque”, de Valery “fueran a un tiempo poemas geniales y formidables reflexiones sobre la poesía”.²⁷ Más aún: la propuesta de englobar al sujeto y al objeto contiene el viejo sueño romántico, entre otros de Hölderlin y de Hegel, de unir elementos aparentemente opuestos e irreconciliables: lo ideal con lo real, lo finito con lo infinito, lo interior con lo exterior, la ciencia y la magia, lo racional y lo irracional, la vigilia y el sueño, con la finalidad de alcanzar un estado de armonía, un modo en que el hombre pudiera al fin recuperar, aunque sea de manera fugaz, bien su esencia, bien su divinidad perdida. La obra literaria llegó entonces a concebirse como portadora de una unidad orgánica, respuesta de los escritores a la producción fragmentada del sistema capitalista que los excluía (Eagleton 32). Es la unidad a la que alude Neruda de manera elíptica en sus declaraciones al inicio de este apartado, aquella designaba por el poeta chileno como poesía cíclica, capaz de englobar al hombre y a la naturaleza, aquella cuyo objetivo final, titánico, creativamente hablando, era enfrentarse con los “misterios del universo”.

Neruda, a sus diecinueve años, ha emprendido el camino con estas tibias aunque vigorosas tentativas, lucha que el poeta emprende con la finalidad de penetrar en las zonas umbrales pero trascendentes de la revelación romántica, el camino misterioso al que aludía Novalis, esa inmersión en la que participa un estado reflexivo próximo al sueño, con la finalidad de producir el acto visionario —develar el enigma de la

²⁶ “¿Qué es el arte puro según la concepción moderna? Es crear magia suggestiva, que contenga a la vez el sujeto y el objeto, el mundo externo al artista y al artista en sí” (“L'art philosophique” *Oeuvres complètes* 1099).

²⁷ La reflexividad de estos poemas ha sido señalada por Lluís Ma. Todó (específicamente p. 17).

existencia, contemplar el misterio infinito, el mundo verdadero a través de la noche—, empeño de la tradición poética moderna de Occidente.

Una nota sobre el libro de Sabat Ercasty, *Poemas del hombre: libros del corazón, de la voluntad, del tiempo y del mar* (1921), que Neruda escribiera a escasos meses de cumplir 19 años, paralela a la escritura de los poemas de *El hondero* y los *Veinte poemas*, publicada el doce de mayo de 1923 en la revista *Claridad*, documenta que esta vez el memorialista recuerda con precisión: Sabat encarna el tipo de poesía que el joven poeta busca llevar a cabo (véase las páginas iniciales de este capítulo). La lectura de la noticia sobre el libro de Sabat asimismo revela que el joven poeta es un lector entrenado bajo la preceptiva romántica y simbolista, aunque no sea sencillo advertirlo a primera vista pues Neruda emplea una serie de imágenes indirectas para elaborar un conglomerado de registros que remiten a dicha concepción creativa: alejamiento del sentimentalismo, visión profética, absoluta conciencia de que el poeta, además de “inspirado, deberá estar furioso de inteligencia”,²⁸ así como diversas expresiones de la analogía de cuño romántico: aspiración a la obra como totalidad pues esta es reflejo del infinito, identidad entre el canto marino y el poético —gracias al ritmo—, y la dicotomía vida-muerte, creación-destrucción. Finalmente, puede apreciarse la valoración de la poesía como portadora de luz sobre las sombras (de la existencia):

Carlos Sabat es un gran río de fuerzas expresivas. Las encadena en atléticas sucesiones, las arrolla en resacas invasoras, las precipita en diáfanos collares de sílabas. Antes de él quién, en nuestros países, recolectó estas victoriosas sacudidas del sollozo, estas heroicas guerras del ancestral, quién, antes de Sabat, se debatió con más delicadeza entre las llamaradas y las sombreadas del infinito del ayer y del futuro? Poseedor de la música más esperada, la de la

²⁸ Luis Ma. Todó destacó que los poetas simbolistas añadieron rigor de pensamiento al rigor formal, a grado tal que, a partir de ellos, el “poeta, además de inspirado, habrá de estar “furioso de inteligencia” (17).

idea. Miramos cómo, sin dejar de ser canto, ella revuelve su caravana desesperada hasta estrellarse en la expresión, que la comprime y la amplifica en hileras de versos, agachados socavadores del infinito. Llega a la rigidez: es el innumerable coro de las alegrías de los océanos o la desarticulación de todas las preguntas frente al muro fatal. O es la contorsión del pensamiento en las alturas y el vaivén de las palabras, reververando como cohetes fantasmales.

Todo bajo la presión de una activa conciencia de analítico, cubileteo diestro de los elementos primeros de la razón y del enigma. En verdad es gran cosa este uruguayo. Nada de estos poetas blandicios de Chile. Él se ha lanzado y quemándose los dedos moldea figuras en metales ardiendo. Él es la trompeta de la victoria, el canto que divide las tinieblas, y el flechazo centelleante que horada el olvidado corazón de la Esfinge.

Mucho se ha escrito sobre la influencia de Sabat en la obra de Neruda, a grado tal que se ha afirmado que la imitación de sus imágenes, temas y tono llega a niveles prácticamente de plagio.²⁹ Giovanni Meo Zilio, por ejemplo, analizó y elaboró una amplia lista de versos en los que encuentra una fuerte presencia desde *Crepusculario* a las *Nuevas odas elementales* (7) Tomo de ella algunos ejemplos extraídos del análisis de *El hondero* para mostrar este aspecto:

Sabat Ercasty: Mis manos agarran las brasas de los astros (*Poemas del Hombre*)

Neruda: Pero quiero voltear esos astros de fuego

²⁹ Dora Isella Russell, fue una de las primeras en emplear el término al referir la influencia de Sabat sobre Neruda: “Una análisis detenido y objetivo nos revelaría analogías tan reiteradas (que han llamado la atención de críticos como Amado Alonso y que estudia pormenorizadamente G. Meo Zilio en el cap. V: “Sabat Ercasty y Pablo Neruda”, de su libro *De Martí a Sabat Ercasty*) que inevitablemente la palabra *plagio* se insinúa a poco de revisar poemas de ambos” (XXII).

Sabat Ercasty: ese hiel como los astros muertos (*Pantheos*, 1917);
 estaba la luna / y su helada luz de ceniza y muerte;
 los astros y sus hundidas luces que corren en el frío;
 las nébulas / y sus opacas luces heladas como sábanas
 (*Poemas del Hombre. Libro del mar*)

Neruda: En lo noche, toda ella de astros fríos y errantes; en las
 abiertas noches de estrellas frías.

Sabat Ercasty: Ya no soporto tantos límites (*Poemas del hombre*)

Neruda: Quiero no tener límite y alzarme hacia aquel astro

En efecto, una cantidad considerable de imágenes empleadas por Sabat Ercasty aparecen en la poesía de Neruda. Incluso podría irse más allá: muchas de las ideas poéticas manejadas en *El hondero* habían sido trabajadas en la obra del poeta uruguayo. En “La esfinge”, de los *Poemas del Hombre*, es posible leer la analogía entre poesía y amada. Sabat Ercasty, como Neruda después, para construir esta relación funde la unión sensual de los amantes con la realización del proceso poético. Las características de la amada y el tipo de poesía, melancólica, cósmica, estelar, misteriosa (como la Esfinge), se integran para construir la imagen del poema reflexivo:

LA ESFINGE

Tenías la actitud lánguida y vaga
 De un cisne sobre un lago que reposa.
 Y me extasió el oasis de tu frente
 Con el agua impregnada de azul entre tus órbitas.
 Tras la túnica negra de tus párpados
 Contemplé las estrellas de tus ansias remotas,
 Y como un lirio en sangre y en deseo
 Se rendían tus manos perfumando mis rosas.
 Y desde el beso místico del alma, que nos une,
 Llenabas de armonía mi vida, gota a gota,
 Y a la hora del beso carnal, que nos separa,

Invadiste mi sangre de azul como una ola.
[...]
Tu mirada penetra en mi silencio
Y mi vida se embriaga de azul bajo sus cúpulas,
Sin la lepra doliente de mis llagas nocturnas!...
Mientras mis dedos suaves y balsámicos
Recogen ante el mármol azul de las columnas
Ese perfume de los heliotropos
Que duermen en la seda fluida de sus túnicas,
Yo viajo hacia tu esfinge
Sobre el hondo misterio que en tus ojos se incubaba.
Y vago en el crepúsculo de tus miradas de ópalo
En tanto que tus párpados violetas no clausuran
Sobre el mar impasible del enigma,
El azorado y vasto plenilunio
Que en tu interior sonámbulo perdura!

(*Antología XXIII*)

Sin embargo, el mismo señalamiento de influencia que se hace a Neruda podría llevarse a cabo con Sabat Ercasty. Incluso podría, afirmarse, como se ha hecho,³⁰ que detrás de este último se encuentra Walt Whitman, y detrás de Whitman toda la tradición poética de Occidente. Rubén Darío realizó idéntica correlación con los mismos elementos en el soneto “Ite, Missa est”, aunque su esfuerzo se propuso alcanzar una identidad surgida entre la tensión de lo sagrado (o lo religioso) y lo profano, afán muy cercano a la estética propuesta por *Las flores del mal*:

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
virgen como la nieve y honda como la mar;
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
y alzo al son de una dulce lira crepuscular.

³⁰ Véase la nota 4 de este capítulo.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
en ella hay la sagrada frecuencia del altar;
su risa en la sonrisa suave de Monna Lisa;
sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
apoyada en mi brazo como convaleciente
me mirará asombrada con íntimo pavor

la enamorada esfinge quedará estupefacta;
apagaré la llama de la vestal intacta
iy la faunesa antigua me rugirá de amor!

(Poesía 373)

No fue ciertamente la única relación de identidad que Neruda vio, y tomó, de Sabat Ercasty. La relación del mar con el tiempo, así como lo limitado de la vida, aunado a las dudas existenciales, la realizó Sabat en el apartado del libro “Libro del mar” de *Los poemas del hombre*:

La ola es lo más alto del mar
Mira cómo van mis voces
sobre las corrientes inmensas!
Mi corazón pregunta para todos:
De qué confines sobre-astrosales
se desprenden los ríos del tiempo?
A qué finales sobre-divinos
camina la eternidad?
Qué soy yo mismo
entre el nacimiento y la muerte?
Qué vertientes oscuras
dejan caer las grandes aguas?
Qué es durar, estar, permanecer?
Lo fuerte es lo efímero.

(Antología 38)

No obstante, la diferencia con Neruda es que este emplea todos estos elementos (erotismo, proceso creativo o poesía, amada, tiempo) y los une en una sola imagen polisémica que carece de un referente inmediato. Todos los elementos están contenidos y sugeridos en los versos siguientes, de modo tal que sensualidad, ritmo, misterio y proceso creativo quedan unidos gracias a un trabajo en capas semánticas que enriquece porque, a la vez que concentra, amplía los significados del poema, lo cual nos lleva a proponer que la singularidad del joven poeta se encuentra en las posibilidades semánticas del símbolo, mientras Sabat permanece más próximo a los terrenos del signo. Este poema es, en realidad, la primera respuesta a la angustia de la influencia que le provoca el poeta uruguayo pues Neruda escribe este poema a principios de 1924, después de haber recibido la respuesta de Sabat Ercastry:

He visto tendido frente a los mares del Sur,
arrollarse las aguas y extenderse
inconteniblemente,
fatalmente
en las mañanas y al atardecer.

[...]
Es algo que me lleva desde adentro y me crece
inmensamente próximo, cuando ella está a mi lado,
es como una marea rompiéndose en sus ojos
y besando su boca, sus senos y sus manos.

[...]
Ella, tallada en el corazón de la noche,
por la inquietud de mis ojos alucinados:
ella, grabada en los maderos del bosque
por los cuchillos de mis manos,
ella, su goce junto al mío,
ella, sus ojos enlutados,
ella, su corazón, mariposa sangrienta

que con sus dos antenas de instinto me ha tocado!
No cabe en esta estrecha meseta de mi vida!
Es como un viento desatado!
Si mis palabras clavan apenas como agujas
debieran desgarrar como espadas o arados!

Es como una marea que me arrastra y me dobla,
es como una marea, cuando ella está a mi lado!

En las siguientes páginas abordaré la forma en que Neruda emplea *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* para llevar a cabo un ensalmo para curarse de la angustia de la influencia sabatiana.

El ensalmo en contra de la influencia: Veinte poemas de amor y una canción desesperada

Para que nadie pueda oírlo, iré esparciendo un secreto en estas palabras, y en ellas anidará para que nadie pueda oírlo. No es un enigma, compañeros; trazad una larga línea desde un monte a una estrella difícil; haced tenaz la línea y dura y derecha; y atravesad, compañeros, por esa cuerda de peligro, atravesad desde los montes hacia la estrella difícil. // Tramad anillos de metales ardientes, y haced que el viento de las noches se agache y pase saltando por vuestras rodelas. Haced caer las piedras que avecinan los ríos, y que el agua furiosa azote sus estatuas sin nombre. // Cazad los pájaros temibles que vuelan sin almas, trenzad las serpientes manchadas de polen, y recoged antes que caiga, el astro loco que rodó la noche. // Eso es, compañeros, y adivinad el secreto que fui esparciendo y escondiendo en estas palabras para que nadie, para que nadie lo supiera (Pablo Neruda, *Claridad* I.12.1923)

De acuerdo con la crítica especializada, 1923 constituye un periodo determinante para el desarrollo poético de Pablo Neruda. Es justo este el año que Hernán Loyola designa como “el año de la encrucijada”. La razón para nombrarlo de este modo radica en que, además de confluir los últimos poemas de *Crepusculario* con los primeros de una nueva

tentativa de libro, *Poemas de una mujer y de un hombre*, se produce en el joven artista un viraje en su rumbo poético con la intención de lograr una obra creativa de mayores dimensiones. Esta disposición artística y anímica procedía de la lectura de *Poemas del hombre* (1921), obra del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty. Los versos de este proyecto se destinaron a *El hondero entusiasta*, libro que, como se recordará, constituyó, el primer esfuerzo del poeta chileno por escribir una poesía cíclica y unitaria (OC IV 1201).

Poco tiempo después de haber leído la carta en que Sabat Ercasty le confirmó su impronta en versos que consideraba profundamente suyos, el joven Neruda, muy a su pesar, nuevamente dio un golpe de timón a su obra: recuperó y amplió entonces un proyecto que, al menos desde septiembre, se traía entre manos y que había relegado a causa de la escritura del *Hondero*, *Doce poemas de amor y una canción desesperada*. Estos poemas, como ahora sabemos, hacia finales de año y principios de 1925, aumentan a veintiuno.

Mi inmensa vanidad recibió esta respuesta como una piedra cósmica, como una respuesta del cielo nocturno al que yo había lanzado mis piedras de hondero. Me quedé entonces, por primera vez, con un trabajo que no debía proseguir. Yo, tan joven, que me proponía escribir una larga obra con propósitos determinados o caóticos, pero que representara lo que siempre busqué, una extensa unidad, y aquel poema tembloroso, lleno de estrellas, que me parecía haberme dado la posesión de mi camino, recibía aquel juicio que me hundía en lo incomprensible, porque mi juventud no comprendía entonces que no es la originalidad el camino, no es la búsqueda nerviosa de lo que puede distinguirlo a uno de los demás, sino la expresión hecha camino, encontrado a través, precisamente, de muchas influencias y de muchos aportes. Pero esto es largo de conocer y de aprehender. El joven sale a la vida creyendo que es el corazón del mundo y que el corazón del mundo se va a expresar a través de él. Terminó allí mi ambición cíclica de una ancha poesía, cerré la puerta a una

elocuencia desde ese momento para mí imposible de seguir, y reduje estilísticamente, de una manera deliberada, mi expresión.

El resultado fue mi libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (OC IV, 1203).

En la apreciación del crítico chileno Hernán Loyola es justamente la “parábola narrativa de una experiencia amorosa (desde el enamoramiento hasta el desamor)” (OC I 1146), enmarcada en los muelles de Puerto Saavedra y expresada en los veintiún poemas, lo que le permite al joven bardo convertirse en Pablo Neruda (*Biografía literaria* 167):³¹ “Sin proponérselo, los *Veinte poemas* fueron el real punto de partida de la gran poesía nerudiana” (“Lectura” 345). En otras palabras, al abandonar la dicción grandilocuente empleada en *El Hondero*,³² Neruda alcanza una expresión poética personal a través de dos movimientos que corren paralelos, prácticamente de manera simultánea; por un lado, sustituye los modelos literarios que ha venido empleando en sus versos con el relato de su historia íntima, amorosa; y, por otro, da cabida al entorno natural en su poesía, los muelles de Puerto Saavedra, lugar geográfico de “La canción desesperada”, espacio que se convertirá a partir de esta obra en mítico:

Con los *Veinte poemas* nace, oficialmente, digamos el sur *mítico* de Neruda. Sólo a partir de los *Veinte poemas* el sur de la Frontera deviene ‘sur de la infancia’, vale decir, topografía mítica, generativa, algo

³¹ “Los poemas parecen disponerse conforme a un plan narrativo (y no, desde luego, al orden de composición), como si en conjunto aspirasen al despliegue poético de los momentos de una vaga historia de amor y desamor. Articulaciones temporales confirman en varios de estos poemas una difusa voluntad de contar. Un aire de crónica privada [...] La historia que el hablante disuelve en los *Veinte poemas* se atiene a la clásica curva: el enamoramiento, los avatares de la pasión, el desamor, pero con significativos variantes en las etapas inicial y final” (Loyola “Lectura” 345).

³² “Liénate de mí. / Ansíame, agótame, viérteme, sacríficame. / Pídeme. Recógeme, contiéneme, ocúltame”... (OC I 171).

similar a lo que son Macondo y Santa María en las narrativas de García Márquez y Onetti (*Biografía literaria* 165).

La manifiesta influencia de Sabat Ercasty en sus versos —en la visión crítica de Hernán Loyola—, había colocado al poeta en profunda crisis. Pero no es este el único aspecto que lo hunde en aprietos creativos; también el escepticismo que asedia su labor de poeta ritual agudiza su sentimiento de falta de rumbo poético, de manera particular hacia el final de *Crepusculario*. La salida a esta crisis doble se configura a la sazón con la sustitución de la vehemencia externa del Hondero por una voz íntima que suplanta el anhelo de infinito, la ambición de abarcar el universo y sus misterios, ostensible en aquel proyecto, y, además, con el empleo de un erotismo impulsor de sustancia poética generado por una mujer corporal que le hace mirar a la tierra y no más a las estrellas.

Pese a cierta lógica observable detrás de esta propuesta, en las páginas siguientes me propongo mostrar que no obstante que los proyectos realizados en 1923 muestran en primera instancia intereses y ejecuciones diversas, es factible advertir una columna vertebral que sostiene las diversas tentativas que Pablo Neruda lleva a cabo en estos libros inconclusos, abandonados o reestructurados: la construcción de una apasionada relación con una mujer deseada cuanto distante; lo mismo corpórea que intangible; específicamente, el ajuste realizado por Neruda al recibir la demoledora misiva del poeta uruguayo en la que le confirma su influencia consiste en retomar la temática, simbólica, de una mujer y de un hombre que a principio de aquel año, en febrero, anuncia como libro (*Poemas de una mujer y de un hombre*) y que, en septiembre, transforma en *Doce poemas de amor y una canción desesperada*. Más allá de realizar un giro de 360 grados o un cambio radical en su expresión poética, lo que el poeta ajusta, como él mismo afirmó, es una reducción estilística que consiste, básicamente, en evitar en lo posible las arengas flamígeras; más aún, *El Hondero entusiasta*, al menos como lo conocemos hoy (recuérdese que el proyecto fue abandonado tras la respuesta de Sabat Ercasty), y los *VPA* mantienen una estrechísima correspondencia. No son pocos los versos del primer libro que ayudan a comprender los

del segundo; algunas imágenes, léxico y temas de los *VPA* provienen, incluso, como Dominic Moran ha demostrado, de la propia obra de Sabat Ercasty.³³ Finalmente, lo que los *VPA* evidencian es que Neruda continúa empleando recursos temáticos y estilísticos que el poeta utiliza desde, por lo menos, sus quince años de edad, todos provenientes de la tradición poética occidental, modernismo, simbolismo y romanticismo incluidos.

De este modo, lo que la lectura de los *VPA* plantea es la interrogante de quién resulta ser la verdadera amada a quien están dirigidos los poemas —desde un punto de vista no biográfico—, pues la respuesta a esta pregunta constituye la piedra angular del conflicto creativo que padece el poeta y la forma artística en que Pablo Neruda reacciona ante la respuesta del escritor uruguayo—; al mismo tiempo, los *VPA* proyectan la dificultad de interpretar algunos pasajes oscuros de significado, así como una propuesta en que se explicita el papel que desempeñan aquellos poemas considerados como reflexivos, autorreferenciales, es decir, poemas que hablan sobre el proceso de escribir poesía, con el resto de la obra.³⁴

³³Véase su artículo “Veinte poemas 1, synthesis o turning point?” Evidentemente, la pregunta del título es más retórica que interrogativa. Morán ha señalado que Neruda continúa empleando no sólo el léxico frutal que proviene del poeta uruguayo, mencionado por otros críticos, sino, entre otros recursos, la asociación entre poema y collar, presente en el poema 5. Además, el crítico inglés aporta que tanto temáticamente como en el empleo de imágenes, Neruda sigue siendo el mismo; el poeta ha empleado en los *VPA* versos, imágenes que ya ha utilizado en el propio *EL HOE* o en *Crepusculario* (*Veinte poemas* 763).

³⁴Dominic Moran, por ejemplo, considera que varios poemas aluden al acto de la escritura: “Although the principal subject matter of the *VPA* is love, many of the poems address, either directly or by implication, the question of how best to express that love poetically. In other words, they are meditations on the nature and purpose of poetry itself. Poems 5, 13, 14, 17, 20 and the ‘Canción desesperada’ in all of which the poet alludes to or questions the act of writing poetry even as he is in the process of doing so” (*Veinte poemas* 29). Moran argumenta que este aspecto se debe a que Pablo Neruda busca una nueva voz y, consecuentemente, reflexiona en torno a ello.

Los *VPA* constituyen, así, desde la perspectiva de la tradición poética occidental, no sólo el relato del principio y fin de una relación amorosa tantas veces aludido en los estudios del poeta chileno, sino un registro personal, auténtico, *sincero*, de su personal naufragio poético, en síntesis, la conformación de su muy personal respuesta en contra de la agonía de la influencia.

Las musas de los *Veinte poemas de amor*
y una canción desesperada

Existe una tendencia recurrente, explicable hasta cierto punto, en la crítica biográfica sobre Pablo Neruda —e incluso en la literaria—, por conocer quién fue la mujer que inspiró los que posiblemente sean los poemas más leídos del siglo XX en lengua española. Cuando se le preguntó a Neruda sobre la identidad de la enamorada a quien estaban destinados los *Veinte poemas de amor*, este respondió, con cierta dosis de misterio y de ambigüedad, que se trataba de “Marisol” y de “Marisombra”.

Siempre me han preguntado cuál es la mujer de los *Veinte poemas*, pregunta difícil de contestar. Las dos o tres que se entrelazan en esta melancólica y ardiente poesía corresponden, digamos, a Marisol y a Marisombra. Marisol es el idilio de la provincia encantada con inmensas estrellas nocturnas y ojos oscuros como el cielo mojado de Temuco. Ella figura con su alegría y su vivaz belleza en casi todas las páginas, rodeada por las aguas del puerto y por la media luna sobre las montañas. Marisombra es la estudiante de la capital. Boina gris, ojos suavísimos, el constante olor a madreSelva del errante amor estudiantil, el sosiego físico de los apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe (*OC V*, 453).

Hasta donde sabemos, Pablo Neruda escribía a principios de 1923, incluso desde un par de años antes, versos a sus enamoradas, reales o imaginarias. Estos poemas se pueden leer en *Crepusculario*, *El HOE* o,

como tantas veces se ha apuntado, en los *VPA*. Es la época en que el poeta alterna su espacio geográfico, vital y aun amoroso entre el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, en Santiago (donde asistía con la finalidad de convertirse en profesor de francés), y los periodos vacacionales en Puerto Saavedra, cuyos muelles conforman la antesala de la desembocadura del río Imperial al océano Pacífico, escenario natural de “La canción desesperada”, al sur de Chile. Neruda residía allí en casa de los Pacheco, pescadores y agricultores de oficio, en cuyo descuidado jardín de abundantes amapolas yacía un abandonado bote salvavidas que perteneciera a un barco mercante, naufrago a causa de las “grandes tempestades del Pacífico Sur”. El poeta estableció en sus memorias que la gente de la región incluso vivió gracias a los restos de estos naufragios (*OC* IV 1052-3).

No transcurrió mucho tiempo antes de que, detrás de esta bipolaridad que comprende el entorno ciudadano de las calles de Santiago, olorosas a gas, café y ladrillos, y el rural de los muelles y las amapolas de Carahue, sitio próximo a Puerto Saavedra, los biógrafos de Neruda hicieran emerger los nombres de las musas juveniles: Teresa Vázquez de León (Marisol) y Albertina de las Nieves Rosa Azócar Soto (Marisombra).

Neruda había conocido a Teresa Vázquez en 1920 pues, en su calidad de poeta premiado, la había coronado personalmente como Reina de los Juegos Florales aquel año en Temuco (Schidlowsky I 43-4). Teresa en realidad debió apellidarse León Bettiens, de no haber adoptado el apellido de su padrastro, José Vázquez quien, en aquellos años había logrado acumular un capital gracias a su labor como representante de telas inglesas en el territorio de la Frontera. La relación comenzó en 1921 cuando ambos jóvenes, Teresa y Pablo, vacacionaban en Puerto Saavedra. Es justamente en el jardín de las amapolas donde la pareja, a decir de Loyola, mantiene encuentros apasionados y furtivos. Los padres de Teresa se opusieron a la relación porque el joven poeta carecía de familia de prosapia y, consecuentemente, de un futuro promisorio para su hija. Gracias a la vestimenta empleada por el joven Neftalí Reyes lo llamaban, despectivamente, “El jote” (Loyola “Álbum” 45-6; *Biografía*

literaria 132-3).³⁵ Es justamente a Teresa a quien está destinada la primera versión, posteriormente extraviada, de “La canción desesperada”, cuando la relación parece precipitarse hacia su fin.

A decir de Loyola, en febrero de 1923 Pablo Neruda y Teresa Vázquez coinciden una vez más en Puerto Saavedra. En su álbum para señoritas, conocido como “Álbum Terusa”, el poeta escribe a su enamorada de propia mano algunos versos copiados de Tagore, otros de su autoría, que Neruda incorpora a *Crepusculario* y a *El hondero entusiasta*, y una singular prosa en la que el poeta refiere el patio de las amapolas, “Aquel bote, salvavidas”. Esta última composición le permite al crítico chileno correlacionar el patio de las amapolas y a los jóvenes amantes con los derroteros de la poesía de Neruda para establecer el acta de nacimiento del espacio mítico y el tiempo fundacional de su obra (*Biografía literaria* 134-5 y 157). A contracorriente de la vertiente poética fuerte de *El Hondero* —que, a decir del crítico chileno, Pablo Neruda emplea para contrarrestar la sensación de crisis y frustración que la función del poeta ritual le ha ocasionado—, el entusiasmo erótico que Teresa Vázquez genera en el joven poeta se conecta con la percepción de un espacio geográfico personal, el patio de las amapolas, en Bajo Imperial. El bote salvavidas, y consecuentemente el jardín de los Pacheco, es decir, el espacio físico, natural, en este texto se “confunde en un solo movimiento espiral con la vivencia de la mujer que aquí es sólo el estímulo catalizador para la inmersión en los recuerdos” (*Biografía literaria* 135). Teresa emerge entonces como el combustible poético que libera al poeta de su situación en crisis (retomaré esta interpretación y este texto más adelante). Por su importancia, aquí lo reproduzco de manera íntegra.³⁶

³⁵ De acuerdo con Schidlowsky, Neruda critica a la misma sociedad que lo rechaza al combatir la idea de concebir a la gente rica como gente distinguida. La que trabaja y piensa es realmente la merecedora de tal distinción. Neruda publica el artículo “La gente distinguida y la película de la Exposición” en el diario *La mañana* el 12 de abril de 1920 (*OC* I 48).

³⁶ El texto original, “Álbum Terusa 1923: textos juveniles inéditos, presentados por Hernán Loyola”, se puede consultar en los *Anales de la Universidad de Chile* [en línea], CXXIX, núm. 157-160, ene-dic, 1971: 44-55. La revista se puede

Aquel bote, salvavidas de un barco mercante que conducía harinas de Valdivia al norte, naufragó quién sabe dónde. Las olas lo botaron a esta costa y ahora reposa en el huerto de mi casa, como un animal dulce y familiar.

Como esos recuerdos que a pesar del tiempo sostienen aún su huella inexpresable en los recodos del corazón, él conserva todavía algas diminutas y marinas, líquenes del agua profunda, esa flora verde y minúscula que decora las raíces de los barcos. Y yo creo ver aún la huella desesperada de los náufragos, de los que en la final angustia se agarraron a esta armazón marinera mientras la tempestad los perseguía inmensamente.

Cuando el sol no se ha escondido aún, trepo a este bote náufrago, abandonado entre las hierbas del huerto. Siempre llevo un libro, que nunca alcanzo a abrir. Extiendo mi capa en la bancada y, extendido sobre ella, miro el cielo infinitamente azul.

Viejos recuerdos, sumergidos en el agua del tiempo, me asaltan. Siempre, en sitios de soledad, siento extranjera mi alma. Ruidos inesperados, murmullos de voces desconocidas, cantos avasallados y nuevos cantos vencedores, una música extraña e incontenible se quiebra sobre mi corazón como el viento sobre una selva.

Mujer, en esos momentos te amo sin amarte. En ti no pienso porque en nadie se detiene mi pensamiento. Como un pájaro ebrio, como una flecha perdida, atraviesa sin destino hasta perderse en la oscura lejanía.

Yo mismo no me recuerdo: cómo pudiera recordarte?

Pero tu amor descansa más adentro y más allá de mí mismo. Vaso maravillado que trajo hasta mis labios el vino más dulce, vaso de amor. No necesito recordarte. Como una letra grabada profundamente, bástame hacer volar el polvo impalpable para verte. No pienso en ti, pero, abandonado a todas las fuerzas de mi corazón, a ti también me abandono y me entrego, oh amor que sostienes mis tu-

multuosos ensueños, como la tierra del fondo del mar sostiene las desamparadas corrientes y las mareas incontenibles (*OC IV* 271-2).

“Marisombra”, por otra parte, es la gran pasión juvenil, y recurrente, de Pablo Neruda; la mujer que, según Loyola, el poeta más deseó y requirió. Hermana de su amigo, el escritor Rubén Azócar, Albertina de las Nieves Rosa Azócar Soto, quien estudiaba en el Instituto Pedagógico y, a causa de su asistencia a los cursos de pedagogía, la pareja coincidía en la clase de francés en 1921. Albertina solía arremedar el tono lento y grave que, desde entonces, el poeta empleaba para recitar sus poemas (en Morelli 201). Neruda solía pasear con ella por la calles de Santiago. Mientras estaban juntos el silencio de Albertina era aceptado (al parecer bastaba la compañía de los cuerpos); pero, distanciados, en las numerosas cartas³⁷ que Neruda escribe le reclama su reticencia, sus prolongados silencios.³⁸ En mayo de 1923, Albertina es operada de peritonitis, incidente que la obliga a guardar cama por un mes (Neruda culmina sus visitas diarias al hospital con la entrega a su amada del primer ejemplar impreso que obtiene de su primer libro, *Crepusculario*). Para completar su restablecimiento, Albertina regresó a casa, al sur de Chile. Una adecuación en los cursos académicos de la Universidad de Concepción le impidió continuar sus estudios en la capital chilena: la Universidad incorporó a sus clases el estudio del francés, circunstancia que vuelve inútil su retorno a Santiago y propicia la separación de los amantes (*Biografía literaria* 125-6). En septiembre de 1923, Pablo Neruda envía a su “Mocosa querida” un poema en prosa —el “Poema de la ausente”— con el que, al parecer, caracteriza no sólo el distanciamiento, sino a Albertina misma.³⁹ La reticencia de Albertina, sus prolongados silencios y su ausencia constituyen los elementos que la crítica ha

³⁷ “A ninguna otra mujer escribió tantas” (Loyola *Biografía literaria* 115).

³⁸ La lectura de las cartas que Neruda envió a Albertina nos permite ver que esta tenía conocimiento de la existencia de los amores alternos del poeta, hecho que explica razonablemente su actitud.

³⁹ El poema fue publicado en el diario *La mañana* el 10 de septiembre de 1923 y en *Claridad* doce días más tarde.

empleado para confirmar que, en efecto, su huella está presente en los *VPA* pues en ellos una amada ausente, lejana, mantiene una presencia constante, circunstancia que, al menos desde la perspectiva biográfica, obliga a pensar en Albertina como la referente de estos poemas. No son pocos los temas aquí presentes que Neruda volverá a retomar en los *VPA* (comentaré este poema más adelante):

POEMA DE LA AUSENTE

A ti este arrullo, Pequeña, donde estés, donde vayas.

Caliente río trémulo, la ternura moja mi voz, mi voz te nombra.

Por ti, más lejos que los arboles lejanos, y las montañas lejanas, y las estrellas lejanas, lejanas por ti más lejos miro, más lejos.

Un hueco aquí entre mis dos brazos, un sonido tembloroso que falta en mi voz, la mancha de tu cuerpo ausente del paisaje, eso eres, Pequeña, y sin embargo eres más.

Flor de mi corazón, alma de agua que tiembla en mi tierra, flor mía.

Llena eres de mis dolores y de mis silencios, niña de ojos abortos como toda mi infancia, quiero que te crucifijes en mis sueños, y me sobrevivias en todas las cosas de la tierra.

A media noche brotas hecha árbol de mi pecho, como de una piedra partida, como un árbol te elevas en el cielo profundo y te constelan las estrellas altísimas.

Me ocupas como el aire ocupa las salas vacías, como la presencia de la sombra ocupa las salas cerradas, como el perfume satura las corolas de estío.

Acaso me aleje de ti. No te entristezcas. Pasa, recién, frente a la ventana, el vuelo de un pájaro errante y silencioso.

La ausente, eres la ausente. Te llamo y mi voz cae y se arrastra, pero la oyes.

La oyes, Pequeña, al dormirte, como el ruido de un río distante.

La noche, es la noche. Emerges floreada de luces azules, y eres el astro que ama mi deseo. No estás.

La ausente, la que cierra los párpados, al otro lado de la sombra. Te hablo, y mi voz te llama, Pequeña. No te vayas, no te vayas nunca (OC IV 291-2).

La atracción y el cariño que Albertina provocaron en Neruda no se quedaron en aquel año; sorprendentemente persistieron más de una década. Durante su estancia en Oriente, por ejemplo, hacia fines de 1929, Neruda se enteró de que Albertina se encontraba becada para estudiar un nuevo método pedagógico en Bruselas. Tras reiterados ofrecimientos, matrimonio incluido, y frustrados planes de Neruda para trasladarla a Oriente, este resuelve casarse con María Antonia Hageenar, una holandesa residente en Batavia. A principios de 1930, el poeta juega inútilmente su última carta: “Adiós Albertina, para siempre. Olvídame y créeme que sólo he querido tu felicidad”... A pesar de esta despedida con fuerte carga de melodrama, Neruda y Albertina sostendrán, al parecer, encuentros secretos al regreso del poeta a Chile.

Dos mujeres completan la lista de musas de los *Veinte poemas de amor*: Laura Arrué Bravo y María Parodi. A la primera le dedicó, del mismo modo que a Albertina, el poema 2 y, a la segunda, el 19. Curiosamente ambas repiten la dualidad ciudad-provincia establecida con Marisol y Marisombra.⁴⁰

Laura, posiblemente la musa de mayor belleza del poeta —menuda, rubia y de ojos azules, era conocida como la Greta Garbo chilena—, con probabilidad conoció a Pablo Neruda en abril o mayo de 1924, a sus 17 años. Alumna de la Escuela Normal de Preceptoras, llevó una invitación a un recital de poesía que la directora del plantel le extendía al poeta con la intención de que un escritor guatemalteco lo conociera. Pronto se desencadena la atracción entre los estudiantes. En 1925 Neruda pla-

⁴⁰ Jorge Edwards, en su prólogo a la edición de la editorial Alianza para los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, adelanta una de las convicciones de este estudio: la obra de Neruda sostiene fuertes vínculos con la tradición literaria: “Los dos polos del libro —la capital y la provincia, la naturaleza y la ciudad— representan una dualidad clásica en toda la literatura europea del siglo XIX” (16).

nea fugarse con la tímida Laura. Pablo asiste en automóvil a Peñaflo, lugar de residencia de Laura, pero ella no baja a las señales convenidas. De María Parodi, de ojos negros y repentinos, sólo sabemos que, en Puerto Saavedra, Neruda intercambiaba recados amorosos en papelitos doblados que desaparecían en la mano de ella (*Biografía literaria* 168-74).

La interrelación de las enamoradas con los veintinueve poemas genera, no obstante, algunos problemas. El espacio geográfico de Puerto Saavedra, marino, asignado a Teresa Vázquez, se asocia también con Albertina, a quien Neruda en sus cartas le propone llamarla “Caracola” (en Morelli 86); la boina característica de Albertina aparece también en la cabeza de Teresa;⁴¹ el poema 2, inicialmente concebido para los silencios de Albertina, Neruda lo dedica de igual forma a Laura Arrué. Además, las cuatro musas no alcanzan a cubrir los veintinueve poemas en la siguiente enumeración de Loyola: “Se sabe que entre las varias muchachas que inspiran los *Veinte poemas* las principales son Albertina y Teresa. Ciertos indicios me sugieren que Albertina (Marisombra) habría sido la destinataria original de los poemas 2, 6, 8, 15, 18, y Teresa (Marisol) la de los poemas 11, 12, 14, 16, 20” (*Biografía* 167). Más allá de que Loyola en esta correlación no anote que “La canción desesperada”, al menos en su primera versión, estuvo destinada a Teresa, y que más adelante señale que el poema 19 se escribe para María Parodi, el problema persiste: los poemas con musa o destinataria real en total suman 12. ¿Para quién se escribieron los nueve restantes? Se podría responder, razonablemente, que los poemas enlistados contienen una

⁴¹ En sus notas a los *Veinte poemas de amor*, el hispanista italiano Gabriele Morelli destaca que: “El poema [6] está dedicado a Teresa Vázquez (Marisol), aunque el detalle descriptivo del v. 2 (“boina gris”) parece también aludir a Albertina Rosa Azócar (Marisombra), “la estudiante de la capital. Boina gris...”, como la describe Neruda en *Confieso que he vivido*, y en su carta del 16 de septiembre de 1924: “Yo, tendido en el pasto húmedo, en las tardes, pienso en tu boina gris, en tus ojos que amo, en ti”. Aunque, apunta con larvada ironía E. Rodríguez Monegal en *El viajero inmóvil*: “Tal vez ambas usaban boina (son los poemas de la era de las boinas); tal vez la memoria del poeta ha puesto la boina sobre la cabeza de la otra; [...] las dos musas de carne bien pueden confundirse con una sola, hecha de sonidos y visiones” (98).

certeza y que el resto, aunque dirigido a Teresa o a Albertina, no se sabe con exactitud a cuál de las dos refieren.⁴²

Sólo que esta respuesta evidencia las limitaciones de concebir los poemas basados en el dato biográfico. Loyola, al seguir a Emir Rodríguez Monegal, colocó un punto final a una discusión bizantina en la que él mismo ha participado al fundir a todas las musas en un solo concepto, la Amada:

Pero este juego de atribuciones no tiene mucho sentido, ni importancia, porque el secreto último del éxito del libro, y de su inmarcesible eficacia, es precisamente su estrategia de ambigüedad para que cada una de las muchachas crea ser la destinataria única de todos los poemas. [...] En definitiva, el tema real del libro es la intimidad sentimental y erótica de un muchacho que comienza a explorar los territorios del amor. Y que acierta a fundir esos territorios (con sus muchachas) en un solo espacio ficticio y mítico: Puerto Saavedra, o mejor, *Cantalao*. Y a fundir las varias muchachas en una sola figura igualmente ficticia y mítica: la Amada (*Biografía literaria* 168).

Sin embargo, en el concepto unitario de la Amada, ficticia y mítica persiste otro problema no abordado por Loyola. La Amada perfilada en los *VPA* posee atributos antitéticos, que trascienden las características personales y metafóricas de Teresa tanto como las de Albertina: es material e inmaterial, de modo que sus muslos y caderas blancas se oponen a su cintura de niebla, a sus ojos oceánicos; es silenciosa, muda, callada y, por otra parte, emite palabras, voces, en ocasiones es pequeña y, en otras, alta; encima, evidencia que Neruda no ha olvidado

⁴² Carlos Santander, a mi entender, advirtió con claridad la insuficiencia de concebir solamente los poemas basados en el dato biográfico: “Son conocidos los intentos de establecer la motivación biográfica de muchos de estos textos encontrando a las mujeres reales que los inspiran. Siendo estos estudios plenamente justificables e interesantes para la biografía del poeta no solucionan el problema de definir la particular estructura de lenguaje que hace posible la cristalización poética” (91).

el tema estelar: es como la noche, callada y constelada, su silencio es de estrella, sus ojos infinitos... ¿Qué o quién, entonces, se encuentra, detrás de esta mujer triste, lejana, incorpórea, esa mariposa de sueño que perfilan los *VPA*? A mi parecer, Jorge Edwards, en el prólogo a su edición de los *VPA* trazó con nitidez los orígenes y la conformación de la Amada:

La mujer, la inspiradora de estos versos, tiene elementos del simbolismo francés y del modernismo latinoamericano. Buscar modelos reales no sólo es una pérdida de tiempo, es una perfecta ingenuidad. La mujer, las mujeres de esta poesía, sintetizadas con astucia por el poeta en Marisol y Marisombra (“digamos”), no son más que una invención literaria. Viven en un escenario inventado y no podrían vivir en ninguna otra parte. La mujer de *Veinte poemas* está en la distancia, se disuelve en unas colinas lejanas, es de viento, de humo, en el zumbido de una abeja, abeja blanca, para colmo, y siempre se desplaza hacia un lugar irreal: “hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas” (Edwards 17-8).⁴³

La Amada de los Veinte poemas de amor

Los amores juveniles del poeta permitieron consolidar la idea general que sobre la obra del poeta mantiene el crítico chileno Hernán Loyola, a saber, que el punto de partida de la poesía nerudiana es autorreferencial, es decir, que para efectuar su obra el poeta parte de un acontecimiento personal que mantiene soterrado, oculto (porque Neruda no quiere que su poesía sea biográfica), con la finalidad de convertirlo en un momento simbólico. “Gran parte de mi tarea ha consistido en descifrar o interpretar o simplemente poner de manifiesto este sistema de conexiones (intratextuales) entre lo biográfico y lo ficticio” (*Biografía literaria* 427).

⁴³ En más de un sentido, Carlos Santander (91) coincide con la propuesta de Edwards, véase nota anterior.

Es de este modo que, para Loyola, Albertina y Teresa devienen una sola y simbólica Amada nocturna que propicia la aparición del canto y, consecuentemente, la superación de la doble crisis poética. Personalmente creo que Loyola, hasta este instante, tiene razón: Neruda transformó sus relaciones sentimentales, en efecto, en un símbolo, una de cuyas proyecciones tiene que ver ciertamente con una Amada única, aunque no necesariamente la que refiere Loyola pues, como señala la consideración de Jorge Edwards, la Amada vive sólo en las páginas de los *VPA* y su escenario es inventado; ello equivale a decir que poco o casi nada tiene que ver con *Cantalao* o, por lo menos, que la intención del poeta al proyectar sus poemas no residía en consolidar un espacio personal y mítico. En el concepto que transita de lo autorreferencial a lo simbólico hay algo que Loyola no atiende y que resulta vital para la comprensión de este espacio y de los veintiún poemas: Neruda construyó de manera enigmática un secreto, sí, pero aportó los elementos para que este fuera descifrado. El poeta fue esparciendo las claves para interpretar el aspecto simbólico de los *VPA*, como señala el epígrafe que precede a estas líneas, en artículos de su época estudiantil, en la poesía que precede a los *VPA* y en sus memorias. A ello habría que agregar las ideas empleadas en la tradición poética a la que él mismo quería integrarse.

Concebir la obra de Pablo Neruda a partir de la perspectiva de la tradición literaria me permite proponer, en primera instancia, que es su propia poesía la verdadera Amada a quien Pablo Neruda dirige su canto, lo mismo que sus súplicas; en segunda, que los poemas reflexionan, de manera general, en torno al acto creativo y, de manera particular, al proceso mismo de estarse escribiendo; dicho en otras palabras, es una poesía que se mira, y se oye, escribirse. De manera conjunta, los poemas aluden y conforman otra historia, muy distante a las enamoradas, en la que el poeta refiere el episodio Sabat Ercasty, aspecto que nos lleva a concluir que más que una historia cíclica de amor, en la que se transita del amor al desamor, los *VPA* desarrollan una historia de sentido inverso que va del desencuentro amoroso entre el poeta y su Amada a la autoafirmación creativa, vale decir, a la renovada convicción en la escritura, en el imperecedero amor a su Amada poesía. La síntesis de

los renovados votos entre el poeta y su Amada se encuentra contenida lo mismo en el enigmático verso “Pero cae la hora de mi venganza. Y te amo”, como en el conocido verso “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”. Finalmente, aunque no menos importante, cabe apuntar que para conformar el espacio en que se desarrollan los poemas, el poeta desde luego atiende a los muelles de Puerto Saavedra, su punto biográfico de partida, pero su destino literario es el concepto de lo sublime, de amplia repercusión en la poética occidental desde que Dionisio Longino (siglo I) lo pusiera en circulación, gracias al rescate de la obra que hizo Boileau en 1694.⁴⁴ Por su parte Edmund Burke en su tratado *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, de 1757, al correlacionar el dolor y el placer, dependientes el uno del otro para su existencia, sentó las bases para relacionar lo sublime y lo bello. Lo sublime trata de objetos grandes, terribles y oscuros; la belleza, de cosas pequeñas, placenteras y claras (de aquí a que para Kant, posteriormente, la noche sea sublime y el día bello).⁴⁵

Edmund Burke enlistó y describió una serie de signos que propiciaban lo sublime: la fuerza de los animales salvajes que excede toda utilidad, el poder de la naturaleza que mientras la observamos nos revela nuestras limitaciones, las formas o espacios que proyectan grandes dimensiones, ya sea hacia arriba o hacia abajo, como las montañas o los precipicios, las cosas que parecen infinitas pues estas saturan la mente con el horror delicioso que produce lo sublime, la percepción de la dificultad o de una fuerza enorme y enigmática que produce ciertas obras (como en Stonehenge), el ruido sutilmente pavoroso del trueno y las tormentas y finalmente, todas las privaciones o ausencias, donde “el individuo padece la angostura del ser y la atracción de la nada: el vacío, la oscuridad, la soledad y el silencio”. Del mismo modo, abordó las características de lo bello: la claridad y la brillantez, la lisura, la

⁴⁴ Hablaremos de ello con mayor detalle en el siguiente capítulo (véanse pp. 237-238).

⁴⁵ Dice Burke: “estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer” (29).

suavidad, la variación gradual, la delicadeza, encarecida por la timidez, la fragilidad, la mirada de ojos claros (88).

Ambos conceptos, lo sublime y lo bello, impregnan no sólo el espacio de los *VPA* sino, incluso, a la Amada misma. El cuadro de Caspar David Friederick *Monje a la orilla del mar* ilustra de manera precisa la melancolía y lo sublime (lo mismo que el telón de fondo que Neruda construyó para enmarcar sus poemas): soledad, contemplación silenciosa, inmensidad con un poderío que se cierne amenazante sobre el yo personificado en el monje; además de la belleza que proporciona placer: el agua en reposo, lo pequeño (más precisamente, la pequeña). Y de aquí que haya sobrepuesto estas características a su espacio personal: Neruda ve en los muelles de Carahue, en Puerto Saavedra, lo que lee en la literatura que le precede. Esta es la razón literaria por la cual el poeta alude a un bote náufrago en ese espacio del sur chileno que proyecta la fuerza descomunal de lo sublime sobre el espectador y al que Neruda refiere, como un símbolo de ese poderío de la naturaleza. Es esta fuerza la que intenta proyectar por medio de la pasión a sus lectores, la elevación del alma de Platón expresada en los desesperados versos de *El HOE*, su sed de infinito, su ansia sin límites: “Pero quiero pisar más allá de esa huella: / pero quiero voltear esos astros de fuego: / lo que es de mi vida y es más allá de mi vida, / eso de sombras duras, eso de nada, eso de lejos: / quiero alzarme en las últimas cadenas que me aten, / sobre este espanto erguido, en esta ola de vértigo, / y echo mis piedras trémulas hacia este país negro, / solo en la cima de los montes, / solo, como el primer muerto, / rodando enloquecido, presa del cielo oscuro / que mira inmensamente, como el mar en los puertos” (l.11-21 en *OC I* 161).

Y es que Kant, a decir de Roger Bartra, al establecer que la melancolía era una condición estimulante de lo sublime, consolidó las ideas que sobre lo sublime había establecido poco antes Edmund Burke (de allí la importancia del año de la traducción al alemán (1758), pues Kant escribió sobre lo sublime por primera vez en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* en 1764): el concepto de lo sublime matemático en Kant refiere a situaciones u objetos que nos sobrecogen por sus dimensiones enormes, lo que permite a la mente avanzar hacia

la idea de infinitud; y lo sublime dinámico alude a aquellos fenómenos relacionados con una potencia o fuerza desmedida que propician que el hombre, en un primer momento, reconozca su debilidad.

Al asociar la melancolía con lo sublime Kant hace algo más que valorar positivamente los sentimientos asociados al humor negro. En realidad, las ideas sobre lo sublime que Kant recoge y reelabora contienen, en forma no siempre explícita, una textura melancólica plena de matices. Lo sublime, en la cabeza de Kant, no retoma directamente la antigua tradición retórica griega atribuida a Longino, rescatada por Boileau en 1694, y que se refería al extraordinario entusiasmo que ciertos pasajes de autores antiguos suscitaban en sus lectores, gracias al uso de un estilo elaborado e imaginativo. La idea de lo sublime que usa Kant ha sido, por decirlo así, fertilizada por el sentimiento de lo melancólico que le inyectaron los ingleses, de Milton a Young, y que culmina en el famoso estudio de Edmund Burke publicado en 1757: *la Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, traducido al alemán por Lessing en 1758 (Bartra 31-2).

La Amada lejana y la tradición poética

El popular verso “Me gustas cuando callas porque estás como ausente” del poema 15 remite a dos características de la Amada de los *VPA*; el silencio y la distancia. De hecho, este no es el único verso en que la Amada parece estar ausente; las ocasiones en que esta amada es referida en los poemas como ausente, distante o lejana son numerosas, 23 para ser precisos. Voy a citar un fragmento del poema 10 para no transcribir una extensa lista (puede consultarse, por otra parte, el Anexo, cuadro 1, en el que he enlistado los versos en que aparece el término):

Yo te recordaba con el alma apretada
de esa tristeza que tú conoces.

Entonces, dónde estabas?
Entre qué gentes?
Diciendo qué palabras?
Por qué se me vendrá todo el amor de golpe
cuando me siento triste y te siento lejana? (OC I 186)

En una colaboración para la revista *Claridad*, que circuló el 16 de junio de 1923, y que forma parte de la serie “La vida lejana”, Pablo Neruda describió el momento en que, en un imaginario puerto, se aprestaba a partir hacia la vida distante. En el texto se puede advertir la correlación que esta mantiene con la mariposa del sueño, el sueño mismo, el incendio y la noche. Todas estas características serán atributos de la Amada en los *VPA*. Es de este modo, que la vida lejana resulta ser el lugar donde el poeta se ausenta para obtener belleza; es la ensoñación, la imaginación, la reflexión poética, el lugar donde desciende en la noche (y en sí mismo) para extraer el canto luminoso, razón por el que un incendio se produce cuando surge la poesía. Al estar concentrado en sus viajes, el poeta resulta un ser ausente, distante, como la Amada misma. Aunque lo he citado en el análisis de *Crepusculario*, creo indispensable, debido a su importancia para mostrar este concepto, transcribirlo de nuevo:

EL SUEÑO

Luego, fatigado de meditaciones, me arrastraba hasta mi lecho de mantas. El frío tiritaba en mi cuerpo; y voloteaba sobre mi cabeza, tocándome los párpados, la alucinada mariposa del sueño. Ponía la sien sin lastimarla sobre mis almohadones rústicos, y de repente, me dormía. El campo del sur, aquella carpa abandonada y latiente, yo mismo, pobre hombre orgulloso y solitario, todo era, en mi sueño, un gran barco incendiado que atravesaba y dividía la ola negra de la noche (OC IV 282)

La imagen del barco como metáfora del poema tiene amplios antecedentes en la tradición occidental (recuérdese “El barco ebrio” de

Rimbaud, por mencionar uno). Rubén Darío, a quien Neruda sin lugar a dudas leyó de manera cuidadosa, escribió “Marina”, poema en que aparece el concepto de la escritura como un viaje, en este caso a la isla donde Venus se apareció, empleado por el poeta chileno en la pequeña postal sobre la vida lejana y el sueño. En el poema de Darío se halla también el acto creativo unido al crepúsculo y a la noche, así como los nombres de los artistas que le precedieron en el tema, Verlaine con “Citerea” y Watteau con el cuadro *Embarque a Citera*:

Como al fletar mi barca con destino a Citeres
 saludara a las olas, contestaron las olas
 con un saludo alegre de voces de mujeres.
 Y los faros celestes prendían sus farolas,
 mientras temblaba el suave crepúsculo violeta.
 “Adiós —dije—, países que me fuisteis esquivos;
 adiós peñascos enemigos del poeta;
 adiós costas en donde se secaron las viñas,
 y cayeron los términos en los bosques de olivos.
 Parto para una tierra de rosas y de niñas,
 para una isla melodiosa
 donde más de una musa me ofrecerá una rosa”.
 Mi barca era la misma que condujo a Gautier
 y que Verlaine un día para Chipre fletó,
 y provenía de
 el divino astillero del divino Watteau.
 Y era un celeste mar de ensueño,
 y la luna empezaba en su rueda de oro
 a hilar los mil hilos de su manto sedero

(Poesía 243-4)

La mariposa de ensueño, o nocturna, también tiene antecedentes en la literatura y es el símbolo de la melancolía, una de las causas de la tristeza insistente de la voz poética en los poemas. Los hermanos Machado tienen, con el mismo sentido de aliento poético, de revelación

de lo oculto, de liberación del alma, un poema en torno al tópico: Manuel, en *Alma Ars. Moriendi*: Una negra mariposa / revolotea en el cuarto. / La hora cárdena... La tarde / los velos se va quitando (94); y Antonio, en *Galerías*: eran ayer mis dolores / como gusanos de seda / que iban labrando capullos; / hoy son mariposas negras (144).⁴⁶

Con la finalidad de mostrar la relación que la noche, una de las voces más empleadas en los *VPA*, mantiene con la Amada y, consecuentemente, con el acto de escribir poemas, pues, como afirma Carlos Santander, la noche hace “posible el canto” (“De la noche las grandes raíces / crecen de súbito desde tu alma” poema 2, vv. 10-1), voy a referir la importancia que la oscuridad de la noche tiene para el concepto de lo sublime delineado por el irlandés Edmund Burke, de enorme influencia para las ideas románticas y una de las razones por las que Neruda haya escrito una poesía oscura de significado:

Para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. Cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, y cuando logramos acostumbrar nuestros ojos a él, gran parte de nuestra aprensión se desvanece (Burke 43).

[...]

Y pienso que hay razones en la naturaleza, por las que la idea oscura, cuando se expresa convenientemente, afecte más que la clara. Nuestra ignorancia de las cosas es la causa de toda nuestra admi-

⁴⁶ El propio Neruda retomó el tópico de la mariposa melancólica asociada al momento creativo en otro texto de la vida lejana, “Tío Lorenzo” (*Claridad*, 30 jun 1923): “Nunca escuché tus historias, tío Lorenzo, tus viejas historias campesinas. Oía tu voz y las simples palabras, el rosario ferviente de recuerdos. Pero entonces nada supe de ti, y mientras hablabas, mi alma distante iba viajando, tío Lorenzo, por otros países, y si te veía era a través de un humo que hacía vagas y lejanas todas las cosas. El brasero crepitaba y ardía su incendio familiar. La lluvia resbalaba sus ramajes transparentes sobre la casa dormida. Tú hablabas, tío Lorenzo, cantabas largamente; y muchas veces mientras hablabas, oscuras mariposas de ensueño cruzaban aleteando desde mi corazón hacia lo desconocido”.

ración y la que excita nuestras pasiones. Sabiduría y conocimiento hacen que las causas más impresionantes nos afecten poco. Así ocurre con el vulgo en aquello que no comprenden. Las ideas de eternidad e infinitud se encuentran entre aquellas que más nos afectan; y, sin embargo, tal vez no haya nada que entendamos tan poco como la infinitud y la eternidad (45-6).

Neruda había empleado con anterioridad, como se recordará, la asociación entre la noche y la amada. En *Crepusculario* aparece un poema que se dirige, aparentemente a una presencia femenina: “Mujer, nada me has dado y sin embargo / a través de tu ser siento las cosas”, sin embargo, hacia el final se revela la verdadera identidad de la mujer que radica en su vida: “Ya ves, noche estrellada, canto y copa / en que bebes el agua que yo bebo, / vivo en tu vida, vives en mi vida, nada me has dado y todo te lo debo” (OC I 139).

Con estos antecedentes podemos abordar la lectura del “Poema de la ausente” que, como hemos visto en las páginas precedentes, Neruda dedicó a Albertina Rosa. El poema desarrolla los tópicos esgrimidos por Burke, asignados a la Amada: su belleza está sintetizada en la voz “Pequeña” con que el poeta se dirige repetidamente a ella. La Amada brota a medianoche floreada de luces azules (recuérdense los metales azules del Hondero y su vínculo con la poesía) para elevarse por el cielo profundo; además, en la voz del poeta hay un temblor (la elevación del alma y el tremor en la voz originado por la manía, ambos conceptos de origen platónico); y se encuentra llena de dolores y de los silencios del amado (la melancolía y el silencio contemplativo, inherente de aquel que contempla los acontecimientos naturales sublimes y de aquel que busca proyectarlos en lo que escribe). En síntesis, Neruda dedica un poema a su enamorada con la intención de que sus lectores, y ella misma, creyeran que el poeta pensaba en Albertina al escribirlo, pero la realidad es que este ejecutaba un poema que describía su propio proceso creativo. Ello explica el fragmento inesperado, inserto de pronto en el discurso del poema, que nos transporta sorpresivamente al taller

poético: “Pasa, recién, frente a la ventana, el vuelo de un pájaro errante y silencioso”, tan característico del poeta chileno.⁴⁷

Un mecanismo similar se produce en la prosa “Aquel bote, salvavidas” que, como se recordará, Neruda dedicó a Teresa Vázquez. En primera instancia tendría que señalar que el texto mantiene todavía el carácter del poeta ritual que, en la perspectiva de Loyola, tiene al poeta en crisis, vale decir, la visión profética. La prosa recuerda al poema publicado en *Crepusculario* “Maestranzas de noche” en el que, de noche, en un taller deshabitado, el yo lírico escucha las voces de los obreros muertos, enunciado del cruce poético entre su vertiente romántica y la anárquica. Es justamente este procedimiento lo que, desde mi punto de vista, se aprecia en el instante en que el sujeto lírico, al ver las viejas algas adheridas al bote, expresa: “Y yo creo ver aún la huella desesperada de los naufragos, de los que en la final angustia se agarraron a esta armazón marinera mientras la tempestad los perseguía inmensamente”. En segundo lugar, aparece el momento crepuscular (“Cuando el sol no se ha escondido aún”), tan importante para los *VPA* (tan es así que este libro debió ser en realidad el crepusculario; v. Anexo cuadro 2), síntesis de aquella poesía cíclica, unitaria y ancha que Neruda anhela escribir —lo que en Nerval constituyen “las relaciones entre las dos mitades, diurna y nocturna, que constituyen juntas la continuidad de nuestro ser” (Béguin 438)—, y, conjuntamente, expresión simbólica de la luz y la sombra que refieren lo bello y lo sublime. En mi opinión son justamente a estos conceptos a los que alude veladamente Pablo Neru-

⁴⁷ Así lo señala Loyola al describir el primer texto de Neruda, una postal dirigida a su madre: “Cuando Neftalí sitúa al centro de su saludo (y asignándole un verso por separado) la fórmula verbal yo escogí, está prefigurando una operación que devendrá constante y característica en la futura poesía de Neruda: la autorrepresentación del sujeto en su taller, sorprendido en el ejercicio mismo del construir un poema, del escribir versos, como el célebre incipit “Puedo escribir los versos más tristes esta noche” (*Biografía literaria* 31). Desde luego, en los *VPA* este proceso se repite en versos como aquel en que el poeta volteo a ver el mundo exterior a través de la ventana de su cuarto; es el caso del poema 10, donde literalmente dice: “He visto desde mi ventana / la fiesta del poniente en los cerros lejanos” (OC I 186).

da cuando refiere a “Marisol” y a “Marisombra” como las mujeres que inspiraron los poemas.

Que no son Albertina ni Teresa (ni mucho menos Laura ni María) las amadas que más importan a Neruda queda claro en un artículo aparecido en la revista de la Federación de Estudiantes Chilenos, espacio donde usualmente colaboraba el joven poeta, *Claridad*, el 23 de diciembre de 1923, mismo año de escritura de la mayor parte de los veintiún poemas, publicación en la que dejó constancia que esta mujer lejana era realmente la única que le interesaba:

MUJER LEJANA

Esta mujer cabe en mis mantas. Es blanca y rubia, y en mis manos la llevaría como a una cesta de magnolias. Esta mujer cabe en mis ojos. La envuelven mis miradas, que nada ven cuando la envuelven. Esta mujer cabe en mis deseos. Desnuda está bajo la anhelante llamarada de mi vida y la quema mi deseo como una brasa. Pero, mujer lejana, mis manos y mis ojos y mis deseos te guardan entera su caricia porque sólo tú, mujer lejana, sólo tú cabes en mi corazón.

La historia amorosa narrada en los Veinte poemas de amor

El punto de partida de Neruda, o el pretexto artístico que el poeta tiene, ahora lo sabemos con nombres reales, es su relación sentimental con Albertina Azócar y Teresa Vásquez, sólo que Neruda enlaza su imagen y su historia personal con la amada del Hondero y con la de los veinte poemas: su poesía. Porque es producto de un poeta melancólico posee ojos enlutados (recuérdese la vestimenta oscura que solía vestir Neruda, asociado a su carácter de poeta y a la muerte). Asimismo, ha sido relacionada con la noche (“De la noche las grandes raíces / crecen de súbito desde tu alma”, 2.14-15), otra razón por la cual sus ojos contienen el luto. Si bien el blanco es color de belleza para los poetas modernistas, en particular para Rubén Darío (mármol, cisnes, perlas, lirios), el motivo por el cual la amada del poeta es asociada a este color

(“Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos”, 1.1; “Abeja blanca zumbas —ebria de miel— en mi alma” 8.1) está relacionado con la luz, ya que la poesía ilumina al poeta y al mundo.⁴⁸ Y, fundamentalmente, en este proceso creativo que se mira a sí mismo, con la página blanca, como el poema de Darío que se mira ejecutarse a sí mismo en sus propios versos.

Al recibir la misiva de Ercasty, Neruda reelaboró la “Canción desesperada” para el libro. Es justamente este poema, contrario a la secuencia final que Neruda organizó, el que, a mi entender, abre la lectura de los *VPA* pues los vincula con la experiencia de *El HOE*. El *leit motiv* de los dísticos está contenido en la expresión “todo en ti fue naufragio” (la frase aparece ocho veces), con un contrapeso señero en el verso que prácticamente abre y cierra el poema y que determina el momento y el ánimo de la voz lírica: “Es la hora de partir, oh abandonado”. El naufragio al que la canción apunta es el que Neruda recién acaba de padecer como poeta, vale decir, la presencia de Sabat Ercasty en los versos que creía suyos, destinados de manera exclusiva a él. Las causas del porqué se encuentra abatido se relacionan con este acto de derrumbe poético, fiel reflejo de la angustia de la influencia. El poeta ha perdido la orientación creativa que creyó poseer. Los versos 3 y 4 del poema 8 así lo indican: “Soy el desesperado, la palabra sin ecos, / el que lo perdió todo, y el que todo lo tuvo”. La fusión de la imagen del hondero con la del naufrago, por otra parte, se halla en el verso 4 del poema 7: “mi soledad que da vueltas los brazos como un naufrago” (como se recordará el hondero hace girar sus brazos como dos aspas). Cuando el poeta chileno recuerda en sus memorias el lugar y el momento de la escritura de la canción, también alude a su propio naufragio, sólo que lo representa de un modo oblicuo, indirecto, una manera muy nerudiana de construir un símbolo (véase *Biografía literaria* 98). El barco naufrago resulta ser el joven artista que él mismo fue; además, Neruda refiere otro barco, el

⁴⁸ Esta idea se encuentra ya en el poema de Rubén Darío “Yo soy aquel que ayer no más decía”, de *Cantos de vida y esperanza*: “Vida, luz y verdad, tal triple llama / produce la interior llama infinita; / el Arte puro como Cristo exclama: Ego sum lux et veritas et vital!” (en Acereda 122).

del patio de las amapolas, náufrago también, que, como hemos visto, se encuentra relacionado con su propia poesía:

En un esbelto y largo bote abandonado de no sé qué barco náufrago, leí entero el *Juan Cristóbal* y escribí “La canción desesperada”. Encima de mi cabeza el cielo tenía un azul violento como jamás he visto otro. Yo escribía en el bote, escondido en la tierra. Creo que no he vuelto a ser tan alto y tan profundo como en aquellos días. Arriba el cielo azul impenetrable. En mis manos el *Juan Cristóbal* o los versos nacientes de mi poema.

A pesar de la desesperación ocasionada por este desplome poético, en “La canción desesperada” se encuentra la obstinada postura asumida sin rastro de vacilación alguna por Neruda en *El HOE*, misma que decide mantener a lo largo de los *VPA*, la persistencia de su labor poética, construir el canto:

De tumbo en tumbo aún llameaste y cantaste
de pie como un marino en la proa de un barco.

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

Pálido buzo, desventurado hondero,
descubridor perdido, todo en ti fue naufragio.

(OC I 199)

Por esta razón el estribillo “Es la hora de partir, oh abandonado” contiene un sentido pesaroso, sí, pero a la vez una absoluta determinación de volver a empezar. De allí que el “Es la hora de partir” pueda leerse no sólo como la primera llamada de un viaje *por barco* hacia otros confines, sino, de manera específica, como el viraje hacia otro rumbo poético; la reducción estilística de su expresión, mencionada por Neruda en las primeras páginas de este trabajo. Bajo esta perspectiva es que

tienen sentido los misteriosos versos del poema 1, continuación, ahora sí, de “La canción desesperada”:

Para sobrevivirme te forjé como un arma,
Como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda.
Pero cae la hora de mi venganza, y te amo.
[...]
Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!

Neruda, en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, tras el golpe de la misiva de Ercasty, buscó a través de lo sublime la revelación del camino perdido. El libro completo puede leerse no sólo como la configuración de una historia cíclica del amor, en la que también se sucede la temporalidad cíclica natural, sino como un ensalmo, una súplica a la amada poesía para que no lo deje solo en el camino de la angustia de la influencia:

Ámame, compañera. No me abandones. Sígueme.
Sígueme compañera, en esa ola de angustia.

Me parece que es justamente esta manera de asimilar y adaptar los recursos que le proporciona la tradición donde radica el verdadero genio del poeta y no en la construcción de un espacio mítico.

La tentativa del poeta moderno

tentativa del hombre infinito (1926¹)

No obstante la inesperada cuanto extensa fama que los *Veinte poemas de amor (VPA)* le proporcionan —y a contracorriente de la situación económica y emocional crítica por la que atraviesa, pues al abandonar los estudios universitarios su padre le suspende el envío de dinero—, a lo largo de 1925 Pablo Neruda persiste en su búsqueda por lograr una obra poética personal de carácter “cíclico” (*Biografía literaria* 193). Insatisfecho con su obra anterior porque sus poemas de amor no revelaban una poesía “aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y se derribaran”, el poeta retoma la aspiración de escribir una poesía capaz de “englobar al hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos mismos que allí se desarrollaban, en una sola unidad” (“Reflexiones” *OC* IV 1204), objetivo que, como se recordará, se había planteado abordar en *El Hondero entusiasta (El HOE)*, proyecto frustrado por la influencia del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty. Este propósito creativo obedece, de acuerdo con Loyola, por un lado, a la convicción de ejecutar su finalidad como poeta y, por otro,

¹ Una ligera divergencia se ha presentado a propósito del año de publicación. Algunos críticos lo datan en 1925; otros en 1926. El mismo Hernán Loyola, tan puntual en otros casos, en algunas ocasiones proporciona un año y, en otras, el siguiente, como en las *Obras completas* que editó para Galaxia Gutenberg; en la portada del poema anota 1925 y en las notas, 1926. El propio Loyola explica esta discrepancia en las fechas: el libro estaba impreso en diciembre de 1925; incluso ya se anunciaba este año en sus páginas finales. En la revista que entonces dirigía el poeta, *Caballo de bastos*, asimismo, se daba noticia de la edición del libro en este año. Finalmente, el libro apareció los primeros días de 1926. He preferido emplear el año de 1926 pues es frecuente que los libros terminados a fin de año permanezcan en bodega a causa de las vacaciones. Es realmente 1926 cuando los ejemplares circulan (véase De Costa 136 y Loyola *OC* I 1159).

a la necesidad de justificar, sobre todo ante su padre, el propósito y la profesionalidad de la vocación elegida. Desde mi punto de visto resulta natural que, después del paréntesis que resultó ser el libro de los *VPA*, esa especie de invocación a su propia poesía para liberarse de la angustia de la influencia, Neruda retorne con nuevos bríos el objetivo que viene trazando desde sus primeros poemas, inconcluso antes de la primera tentativa que constituyó *El HOE*.

Después del éxito de los *VPA*, sus lectores esperaban cierta continuidad con aquella exitosa sensualidad palpitante e intensa expresada en los poemas de amor; sin embargo, lo que se alcanzaba a leer en la tirada ininterrumpida de versos de *tentativa del hombre infinito (thi)* reflejaba, por decir lo menos, un distanciamiento abrupto con los poemas de amor. Los versos provocaban una sensación de extrañamiento que generaba muchas dudas: *thi*, ¿constituía un solo poema o varios con un propósito común?, ¿cuál era este?, ¿quién era el hombre infinito?, ¿en qué consistía la tentativa? y, fundamentalmente, ¿qué decían los versos?... Lo que años más tarde Alonso designaría como la poesía herméctica de Pablo Neruda tenía su origen en esta obra. Incluso lectores muy cercanos al poeta, como el crítico Alone, que le había publicado varios versos en la revista *Zig-Zag* y había aportado parte del dinero para la impresión de *Crepusculario (CRP)*, escribió que el autor había comenzado a transitar “por los caminos del absurdo” (en De Costa 136). Raúl Silva Castro, también cercano a Neruda (colaboraba en la revista *Claridad*), al comentar el libro en su artículo para *El Mercurio* (enero de 1926), fue más lejos:

Si es poesía, es una poesía desnuda y anatómica. Huesos y piel. Faltan la carne y la sangre que en otros libros del autor habíamos admirado, frescas y palpitantes. Queremos decir con esto que este libro ya no tiene forma. Es un simple amasijo de frases que no siempre están coordinadas como hubiéramos querido y entre las cuales no hay ni siquiera las separaciones y las relaciones naturales o lógicas. No hay puntuación. No hay mayúsculas. Tanto daría comenzar a leer por el

principio como por el fin o por el medio. Siempre se entendería lo mismo, es decir muy poco (en De Costa *ibídem*).

La primera impresión que el poema causa en el lector, en efecto, es la de estar frente a una serie de versos que muestran una afluencia imaginaria sin contención debido a que la sintaxis carece de puntuación: todos los versos aparecen sin mayúsculas, encabezado o numeración alguna. El libro mismo incluso carecía de folios. Entre los críticos del poeta, es muy conocido el hecho de que Neruda tomaba este aspecto formal de Guillaume Apollinaire, quien lo había empleado en su extenso poema “Zone”.² El título del opúsculo, el nombre del autor —*tentativa del hombre infinito*, poema de pablo neruda—, más algunos blancos entre los fragmentos, proporcionaban el único indicio para el lector, quien era sometido a la lectura de 302 versos de métrica irregular, oscilantes entre las 4 y las 23 sílabas, colocados en 15 fragmentos, poemas o cantos, a lo largo de 46 páginas sin numerar. Si la dificultad de lectura no constituyera un obstáculo por sí misma, Neruda incrementó la comprensión lectora al devolver las pruebas del libro a su editor Nascimento, pues en su afán juvenil por mostrar el trabajo del alma más puro, decidió devolverlas sin corrección alguna:

Por aquel tiempo abolíamos, como ahora se vuelve a hacer, signos y puntuación. Queríamos, en nuestra poesía, una pureza irreductible, lo más aproximado a la desnudez del pensamiento, al íntimo trabajo del alma.

Así cuando tuve en mis manos las primeras pruebas de aquel pequeño libro que editaba Nascimento, divisé con placer un cardumen

²“Por aquellos años —dice, refiriéndose a los años 1924-1926— influenciados por Apollinaire y aun por el anterior ejemplo del poeta de salón Stephan Mallarmé, publicábamos nuestros libros sin mayúsculas ni puntuación. Hasta escribíamos nuestras cartas sin puntuación para sobrepasar la moda francesa. Aún se puede ver mi viejo libro *tentativa del hombre infinito* sin un punto ni una coma (Neruda *tentativa* 3-4).

de erratas que palpitaban en mis versos. En vez de corregirlas devolví intactas las pruebas a Don Carlos, que, asombrado, me dijo:

—Ninguna errata?

—Las hay y las dejo —respondí con soberbia³ (*OC IV 237*)

La historia textual, finalmente, tampoco contribuyó a aclarar el poema. Como René de Costa ha señalado, en la edición de las *Obras completas* de Losada, en 1967, los cantos (como él denomina a lo que aquí llamo fragmentos), posteriormente numerados 3, 5, 7 10 y 11, aparecen juntos y se leen como continuación de los precedentes; incluso la misma editorial argentina, además de numerosos cambios en la captura y de distribución de versos, publicó el poema en 1971 en 16 composiciones independientes, en lugar de las 15 que originalmente tenían (139). Fue justamente el propio René de Costa quien, en contra de la recepción inicial del poema en la que los versos se aprecian como una masa uniforme de versos, clarificó que son quince los cantos (o poemas) con las que se estructura el poema unitario original.

Como prácticamente el libro había pasado inadvertido —Alonso, por ejemplo, en su célebre estudio de 1940 no lo tomó en cuenta—,⁴ Neruda buscó llamar la atención de la crítica al realizar la siguiente declaración en 1964:

³ Una de estas erratas la encontró Jason Wilson al confrontar el original de 1926 con un fragmento que la revista dirigida por Vallejo y Larrea, *Favorables-Paris-Poema*, había dado a conocer en la ciudad luz. Se trata del verso 6 del fragmento 11, aquel que comienza con “Admitiendo el cielo...” y que, incluso en la edición de las *Obras completas* de Loyola, se sigue leyendo “inmóvil navío ávido de esas leguas azules”, debiendo decir: “lenguas” (81).

⁴ Así lo ha señalado el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal: “Es una lástima que Amado Alonso, que tanto y tan bien trabajó sobre *Residencia en la Tierra*, se haya saltado por completo este otro libro, a punto de comentar ni uno solo de sus poemas. Si hubiera analizado la *Tentativa* habría encontrado tal vez allí la verdadera clave de muchas invenciones posteriores de *Residencia*” (*Viajero* 200).

Empecé una segunda tentativa frustrada y ésta se llamó verdaderamente *Tentativa...* En el título presuntuoso de este libro se puede ver cómo esta motivación vino a poseerme desde muy temprano. *Tentativa del hombre infinito* fue un libro que no alcanzó a ser lo que quería, no alcanzó a serlo por muchas razones en que ya interviene la vida de todos los días. Sin embargo, dentro de su pequeñez y de su mínima expresión, aseguró más que otras obras mías el camino que yo debía seguir. Yo he mirado siempre la *Tentativa del hombre infinito* como uno de los verdaderos núcleos de mi poesía, porque trabajando en estos poemas, en aquellos lejanísimos años, fui adquiriendo una conciencia que antes no tenía, y si en alguna parte están medidas las expresiones, la claridad o el misterio, es en este pequeño libro, extraordinariamente personal (“Reflexiones” OC IV 1205).

A partir de esta declaración, el interés de la crítica sobre el libro se intensificó hasta proporcionar una interpretación formal y semántica a la aparente masa caótica de versos contenida en este libro. Los estudios surgidos, en mi opinión, y en términos generales, han contribuido a crear el mayor acercamiento que haya recibido cualquier otra obra del poeta chileno en este periodo, no sin antes haber transitado de la impresión de un caos verborreico, visión muy cercana a la de sus primeros lectores, al establecimiento de vínculos con el surrealismo,⁵ y de aquí a una voluntaria y controlada búsqueda de expresión poética, alejada

⁵ Enrique Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (2: 189-90) anotó dicha convicción: “*Tentativa del hombre infinito* acusa voluntad de romper con el pasado. Verso, sintaxis, ortografía libres; comienza el caos verborreico. [*Residencia en la tierra*] Ahora estamos frente al Neruda cabal. Nos mete en su volcán imaginativo. Poesía oscura porque el poeta no acaba de figurar sus intuiciones. Embriones, larvas, chispazos, gérmenes, conatos, amagos de expresión poética. Es inútil que el crítico quiera analizar las imágenes de Neruda, puesto que apenas están esbozadas; más vale que comprenda de dónde y cómo surgen [...] Como superrealista Neruda quería atrapar la vida profunda, mostrar su fluidez espontánea, sacar a luz, los movimientos irreprimidos del subconsciente. El acto de poetizar le daba más placer que el contemplar un poema logrado” (en De Costa 138).

de todo automatismo lírico.⁶ En los párrafos siguientes resumiré esta transición.

En primera instancia, parece inevitable correlacionar el libre flujo de las imágenes que, carentes de puntuación, se deslizan en los versos libres de *thi*, con la frase surrealista “Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé pour la raison”, en razón de que estas proyectan cierto carácter onírico, como los ejemplos siguientes: “sonámbulo de sangre”, “una gaviota crece en tus sienes”, “a tu árbol noche querida sube un niño / a robarse las frutas / y los lagartos brotan de tu pesada vestidura”. El ambiente cultural en que el joven poeta se desarrolló hacía pensar a sus lectores críticos que este había concebido su obra bajo los parámetros del surrealismo pues, como Jaime Alazraki ha mostrado (*Poesía y poética* 138-44), dicho movimiento era conocido, incluso antes de la publicación del manifiesto, en 1925, en los círculos literarios santiaguinos. En aquel año, las revistas

⁶ Saúl Yurkiévich, de entrada, propuso que el lenguaje a veces confuso, sobrecargado de significaciones que se diversificaban, era resultado de la intención del poeta de transmitir o representar la indeterminación existente en la totalidad inabarcable; además, el autor quería mostrar la transfiguración continua que esta sufría, lo mismo que su esfuerzo por contagiar la imaginación y la emoción, todo en un mismo instante. Al eliminar la puntuación y las mayúsculas, Neruda reforzaba la contigüidad, la fusión de las palabras en el interior del verso, con objeto de crear una especie de discurso ininterrumpido donde aumentaban, por fluctuación, por vacilación del significado, la ambigüedad, la movilidad, y el poder sugerente y excitante del poema. Para conseguir este objetivo, el poeta suscitaba una multiplicidad de señales heterogéneas, acrecentaba el desorden, las rupturas, los cambios de sentido y dimensión, elementos que activan la lectura y enriquecen y dificultan las posibilidades interpretativas. Basado en estas características, Yurkiévich determinó la existencia de una natural correspondencia entre estilo y proyecto expresivo. Precisó, además, que a partir de este poema en Neruda poesía y vida son “concomitantes íntimamente, en la fusión entre psiquismo y vehículo lingüístico”, esto es, Neruda no desarrollaba una práctica arbitraria del lenguaje, ni un dinamismo independiente de este; en su lugar apostaba por la posibilidad de otorgar a la escritura la capacidad de retener las sensaciones, sin, por otra parte, detener la inmersión en el síquismo subterráneo (“Introducción” 50-71).

de la capital chilena registraban ya el amplio espectro de la vanguardia literaria de Occidente; incluso el propio Neruda dirigió un número de *Caballo de bastos*, publicación de orientación vanguardista, en la que, entonces director de la revista, se autopublicó un par de poemas de *thi*.⁷ Neruda anotó en sus memorias, además, que su amigo Rojas Giménez conocía todos los *ismos*, y que pronto él mismo “fue leyendo todas las cosas”. Para Alazraki muchos de los recursos vanguardistas están en la atmósfera cultural de la época, incluso mucho antes del surgimiento del manifiesto surrealista; el propio Apollinaire había acuñado y usado el término *surrealismo*.

Para el superrealismo los estados de vigilia, cuando la conciencia puede perturbar menos el libre fluir del subconsciente, son los más apropiados para el trabajo del poeta; André Bretón recomendaba en el primer *Manifiesto del superrealismo* situarse en el mayor estado de pasividad o receptividad posible, hacer abstracción del genio y de los talentos, escribir rápido y sin sujeto preconcebido, sin detenerse y sin releer lo escrito y, para preservar esta continuidad del fluido subconsciente, eliminar la puntuación. Neruda nos muestra en los versos precedentes un estado semejante de sonámbulo al borde del sueño, bajo el cual parece fluir su poema [...] Y mientras el noctívago avanza en su excursión por la noche el poema se construye como una sucesión de imágenes inconexas vistas desde la ventana de un tren que cruza sobre su “riel frío”, las “vértebras de la noche”: “matorrales crespos”, “vacíos malecones”, “espigón de metales”, “maleza mecedora de pájaros”, “el viento latigando”, “los planetas

⁷ Son los fragmentos o poemas que inician con “admitiendo el cielo profundamente...”, que llevaba el título de “Canto de las ansiedades”, y “veo una abeja rondando...”, cuyo título era “Poesía escrita de noche”. Otros poemas se publicaron en diversas revistas literarias y diarios de la época. Este hecho llevó a Loyola a afirmar que los poemas fueron escritos de manera independiente y después el autor les impuso, a posteriori, un diseño formal, pero que el poeta mismo no creía en su propia convención dado que había publicado algunos poemas con puntuación (OC I 1161).

dan vueltas como husos entusiastas giran”, “los silencios campesinos claveteados de estrellas” (Alazraki *Poética* 143).

Sin embargo, a pesar de la amplia presencia de estos elementos en *thi*, la crítica no ha dudado en apartarlo del surrealismo. Alazraki a causa de su carácter romántico, pues en el poema continuamente se suceden tristeza y soledad, algunas ocasiones presentadas incluso con interjecciones para resaltar su intensidad: “nada tengo oh soledad”, “lágrimas lúgubres”, “alma en desesperanza”, “soledad de tinieblas y de túnel”. Y es que el flujo verbal libre, sin contención, tampoco es capaz de frenar los impulsos del corazón; así, la tristeza y la soledad, plasmadas en *Crepusculario* en la imagen “un castillo sin puertas ni ventanas” persisten en *thi*, a través de sus imágenes nocturnas y sonámbulas, transformadas ahora en “una pieza sin ventanas”. De Costa, con idéntica convicción, ha señalado que Neruda emplea en *tentativa* una voluntad de estilo distante del automatismo psíquico, por lo que no se podría sustentar que el poema posee un carácter surrealista. Sin embargo, apunta el crítico que el poeta no vacila en resaltar el empleo de técnicas vanguardistas como la yuxtaposición o el paralelismo sintáctico y la continuidad de la línea poética para mostrar el distanciamiento que ha efectuado del sistema prosaico modernista. Con ello, De Costa no hace más que resaltar lo que a estas alturas constituye una idea ampliamente difundida y aceptada entre los especialistas del poeta chileno: Neruda se nutre de recursos poéticos vanguardistas, pero no asume ninguna de sus filosofías.⁸

⁸ Francisc Gadea, anclado en el signo lingüístico, ha expresado una conclusión similar en torno a *tentativa del hombre infinito* que desde su perspectiva muestra los dos rostros de la obra: “Podemos afirmar que este poema es, desde el punto de vista de su “significante”, surrealista; afirmación que nos viene avalada por su complicadísima estructura sintáctica, en la que a menudo se infringen las reglas convencionales del lenguaje, y por la fuerza creadora de sus difíciles metáforas que, por medio de las asociaciones, transforman elementos simples en otros capaces de describir estados psíquicos. Desde el punto de vista del “significado”, tiene rasgos típicamente románticos: importancia central

Más allá de las cuestiones formales referidas, y de las contribuciones de los críticos, me parece importante anotar, por mi parte, que en el poema, no obstante la reticencia de algunos estudiosos,⁹ el viaje nocturno e imaginario en el cual el sujeto lírico se embarca hacia una búsqueda personal del infinito o de lo absoluto, posee un carácter narrativo, pues a pesar de haber sido publicados de manera independiente, los poemas fueron concebidos y organizados por su autor para transmitir una historia que, en principio, transita del crepúsculo al amanecer (De Costa 105) y, de este al anochecer; es decir, la poesía cíclica ambicionada por el poeta. Consecuentemente, conocer la historia narrada, tanto como la forma en que el poeta la expresa, es decir, los elementos con los que traza la relación entre sujeto y objeto en el poema, permite advertir con claridad que el objetivo trazado por el propio poeta en su declaración inicial —“englobar al hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos mismos que allí se desarrollaban, en una sola unidad”— lo ejecuta a cabalidad en este poema.

del “yo” y de su mundo psíquico, así como del escenario nocturno en el que la naturaleza y sus fuerzas ocupan un lugar destacado junto a la mujer amada” (“Interpretación” 345).

⁹Alain Sicard, como Yurkiévich, no comparte el carácter narrativo del poema pues, al cuestionarse sobre la estructura señala la diversidad de estilos coexistentes en el poema congregados por una fuerte unidad temática, el infinito. Así se expresaba al respecto en 1971 el crítico francés: “En otros términos nada difiere más de un relato o de una crónica que esta serie de aproximaciones a un cierto ideal poético y vital, o, si se prefiere, esta serie de variaciones sobre un tema único: el infinito”; al incorporar este a su poesía, el poeta no hacía más que resolver orgánicamente ciertas preocupaciones existentes en libros anteriores, entre otras, el tiempo. De este modo, *thi* establecía la búsqueda de infinito como preocupación central en la obra de este periodo formativo para el poeta chileno (“La eternidad en el instante” 107-8). En cambio, para Luis F. González-Cruz, al amparo de la lectura total del poema, es evidente que este se construye con una concatenación episódica, “una especie de diario de viaje donde el poeta describe lo que ve, lo que siente, mientras se mueve con la noche que lo rodea, y que a veces se antoja un barco, hacia el día. Vista de tal modo, la progresión es coherente” (33).

Así, en las páginas siguientes me propongo demostrar que, por encima del carácter destacado por la crítica, que suele ubicar el objetivo de este libro bien en la consecución de un infinito más o menos impreciso,¹⁰ o bien en la identificación del sujeto lírico con la provincia de la infancia,¹¹ se encuentra una estética creativa que fundamenta sus relaciones con lo sublime y la melancolía, ideas estéticas que dotan de herramientas al poeta para conformar la naturaleza de su paisaje, tanto interno como externo; por el otro lado, es posible advertir la apuesta de Neruda por elaborar una propuesta poética moderna a partir del recuerdo, tal como Baudelaire lo había ejecutado en su poema “El cisne” de *Las flores del mal*,¹² y que años más tarde Proust consolidaría como fundamento de su obra narrativa. Robert Hans Jauss ha trazado los caminos de la estética del recuerdo en las siguientes líneas:

Hasta los escritos autobiográficos de Rousseau apenas se encuentra documentación histórica que ilustre el proceso de este descubrimiento. Dicho autor presta una atención nueva a la experiencia involuntaria o inconsciente, que había quedado fuera tanto de las instancias de la razón ilustrada como de la moral establecida, pero que puede verse dentro y detrás de las racionalizaciones e idealizaciones de

¹⁰ René de Costa planteó que el objeto del viaje nocturno era alcanzar el absoluto; pero no dijo con qué utilidad. Luis F. González Cruz, por su parte, relacionó el infinito con el deseo de trascender la muerte corporal. De esta manera lo escribió en su libro sobre *thi*: “Así, a todo lo largo de *Tentativa* encontramos versos que aluden a una visión catastrófica del mundo similar a la de *Residencia en la Tierra* que desemboca, en todo caso, en la muerte del poeta: al fin y al cabo su búsqueda de infinitud no es sino deseo de anular los imprescindibles límites de la vida corpórea” (*Tentativa* 25).

¹¹ Loyola, como veremos más adelante, continúa en este libro con la interpretación de la obra basado en la incorporación del paisaje local en su obra; si en los *VPA* son los muelles de Carahue del Río Imperial, en esta ocasión, en la visión de Loyola, es el bosque de la infancia, próximo a Temuco, con el que el poeta se identifica (*Biografía literaria* 200).

¹² Véase el artículo de Robert Jauss, “El rechazo baudelaireano del platonismo y la poética del recuerdo” en *Experiencia estética* (367 y ss.).

la vida pasada, cuando la experiencia estética emancipada asume, también, la investigación de la conciencia. El recuerdo entendido como patrimonio estético que, desconfiando de la elección interesada del historiador y de la memoria idealizante de los biógrafos, busca la verdad perdida del pasado en el sedimento de la vida afectiva e inobservada, aparece en la praxis estética a partir de Rousseau. Como todas las prehistorias que sólo salen a la luz de manera retrospectiva, la *poesie de la mémoire* del siglo XIX no se hizo evidente hasta que Proust, que fue su fundador, la ilustrase con antecedentes como Nerval, Baudelaire y Ruskin, la desarrollase en su teoría del *souvenir involontaire* y la realizase, poéticamente, en esa fábula retrospectiva que es *A la búsqueda del tiempo perdido*. En 1929, Walter Benjamin ya había reconocido, en la lírica de Baudelaire, un intento de devolver a las cosas, por medio del recuerdo (al que como *no arbitrario* le llega una fuerza rejuvenecedora), el aura perdida por la experiencia, cada vez más atrofiada, que supone la existencia desnaturalizada propia de la civilización ciudadana. De modo que hay que situar las *Fleurs du Mal* en la prehistoria de la *Recherche de Proust*, quedando como tesis no desarrollada y perdida el valioso intento de Benjamin para ganar las *Fleurs du Mal* para el materialismo dialéctico (145).

El viaje nocturno y la imagen entrelazada

Antes de abordar cuál es la historia contada en el viaje nocturno, considero necesario realizar una breve explicación sobre el carácter y la importancia de las imágenes empleadas por Neruda en *thi*. Como he anotado en líneas precedentes, en otro lugar, De Costa ha mostrado que el “amasijo de frases” de versos no resulta tal pues el poema está estructurado a base de repeticiones de paralelismos sintácticos: la *ciudad desde los cerros* del v. 5 se repite en el v. 14; *mi corazón está triste* del v. 11 se reitera en el v. 18 del segundo fragmento. Además, ha señalado otros recursos empleados por Neruda para dar fijeza a los versos que se suceden rápidamente debido a la ausencia de puntuación: las construc-

ciones paralelas de gerundio que le proporcionan “cierta calidad intemporal al proceso verbal” y el empleo del tiempo presente para conferir cierta permanencia al conjunto fluyente de imágenes” (140 y ss.).

Si bien la utilización de los verbos conjugados en presente en los versos aquí citados funciona para otorgar cierta permanencia a la continuidad de imágenes poéticas, no sucede del mismo modo en otros versos subsecuentes donde el pasado funge como indicador de la acción. “*Tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías cantar*”, ejemplifica la importante presencia de un tiempo pasado en este libro. Juntos, pasado y presente, conforman la transición que Neruda efectúa entre el proceso actual y otro arraigado en el recuerdo (retomaré este aspecto más adelante). Por lo pronto, me interesa subrayar que además de la repetición de paralelismos sintácticos, o incluso con mayor importancia, existe en *thi* una repetición, ese proceso que De Costa ha identificado como “conjunto fluyente de imágenes”, aunque, con mayor precisión, habría apuntar que Neruda no repite, sino que realiza una sucesión, una variación de imágenes con idéntico referente, conectadas entre sí. Es el caso, por ejemplo, del par de imágenes aplicadas a “mi corazón”: “árbol de estertor, candelabro de llamas viejas”. Estas imágenes construyen, además, una secuencia visual narrativa que, al correlacionarse con otras del propio poema, consolidan el significado y el sentido de las imágenes de la actual tentativa.

En este orden de ideas, no le faltó razón a Sicard al plantear que en *thi* desembocan ciertas preocupaciones ya advertidas en *CRP*, *El HOE* y *VPA* (“La eternidad en el instante” 108), pero en su análisis estuvo ausente la propuesta de que justamente son estos antecedentes los que juegan un papel determinante en la comprensión lectora de buena parte de las imágenes que, en *thi*, se han distanciado de su referente; este apenas se insinúa en el libro, razón por la cual se le ha considerado como antesala del hermetismo de *Residencia en la tierra*. La vinculación con la obra que precede a los versos de *thi*, además, me permite destacar la continuidad de las ideas estéticas a partir de las cuales Neruda concibe su propio arte pues, a diferencia de Sicard, que las relaciona con el tiempo, sostengo que estas se hallan fuertemente ligadas, como

se ha explicado en el capítulo anterior, con la reflexión en torno al acto de escribir poesía, eso que el poeta definía como “las pasiones y los acontecimientos mismos que allí se desarrollaban, en una sola unidad”, o el metapoema, como designan René de Costa y Hernán Loyola a *thi*, aspecto desarrollado hasta sus últimas consecuencias en estos versos con cierto grado de hermetismo. El primer poema publicado por Pablo Neruda, “Nocturno”, como se recordará, contiene no sólo los elementos que más tarde aparecerán en *CRP*, *El HOE* y *VPA*, sino el carácter de un arte reflexivo.¹³

Ejemplo de estas imágenes entrelazadas en la obra y en el poema de Neruda, así como la del arte reflexivo en que el poeta coloca sus empeños, el llamado metapoema, lo constituye esa especie de puente realizado entre el verso 113 —“tú escribes margaritas en la tierra solitaria”, cuyo sentido cabal no se alcanza a comprender por sí mismo, ni con los versos a su alrededor—, y el v. 134 —“yo soy el que deshoja nombres y altas constelaciones de rocío”—, pues este último ilumina el sentido del primero y nos coloca de inmediato en el umbral del trabajo selectivo y solitario del poeta, el cual alcanza su máxima expresión en

¹³ Así lo considera también Alain Sicard: “Algunos de los más hermosos pasajes de *Tentativa* nos inician en el misterio de la génesis del poema, del nacimiento del canto desde las zonas profundas del silencio. Así ocurre con los versos que siguen, a través de cuya lectura asistimos —¿y cómo no pensar en el “Bateau ivre” de Rimbaud?— a la puesta a flote del poema, al momento decisivo en que, volviendo su proa hacia lo inexplorado, irresistiblemente emprende el viaje: admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy pensando...” (“La eternidad del instante” 112). No coincido, sin embargo, con parte de su aseveración en la que el crítico francés establece la novedad de este recurso poético, pues Neruda tiene varios años expresándose a través de él y, en segunda, con el significado del absoluto: “La gran novedad introducida por *thi* —y sin duda el secreto de la sorprendente juventud de este libro escrito hace ya cerca de cincuenta años— es la integración a la trama del poema de una reflexión sobre su creación misma. Un hombre solo ante la página en blanco, enfrentado al infinito de las posibilidades del poema: tal es la situación a que somos constantemente conducidos, tal es —para nosotros— el aspecto más profundo de este viaje al corazón de lo absoluto” (ibídem 110).

el instante en que se nos permite atisbar nuevamente, como en el verso del poema 14 de los *VPA* (“De pronto el viento aúlla y golpea mi ventana cerrada”), al taller de escritura, expresado en los vv. 184 a 195 de *thi*:

11. admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy pensando
con inseguridad sentado en ese borde
oh cielo tejido con aguas y papeles
comencé a hablarme en voz baja decidido a no salir
arrastrado por la respiración de mis raíces
inmóvil navío ávido de esas lenguas azules
temblabas y los peces comenzaron a seguirte
tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías cantar
querías cantar sentado en tu habitación ese día
pero el aire estaba frío en tu corazón como una campana
un cordel delirante iba a romper tu frío
se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella

(OC I, 209)¹⁴

Consecuentemente, habría que estar de acuerdo, al menos en este sentido, con Jason Wilson cuando propone que Neruda es apollinai-reano: “Equally crucial as a master of the idea of the poem and poet is Guillaume Apollinaire and his futurist manifesto ‘L’esprit nouveau et les poètes’, 1918. He promoted ‘free verse’, research into artistic form and imitation of the freedom of imagery in the newest art form, the cinema” (82).

¹⁴ Puede notarse, también, la extraordinaria semejanza que estos versos mantienen con el 17 de los *VPA*: “Pensando, enredando sombras en la profunda soledad. / Tú también estás lejos, ah más lejos que nadie. / Pensando, soltando pájaros, desvaneciendo imágenes, / enterrando lámparas. Campanario de brumas, qué lejos, allá arriba! / Ahogando lamentos, moliendo esperanzas sombrías, / molinero taciturno, / se te viene de bruces la noche, lejos de la ciudad” (OC I 192).

El viaje nocturno y su carácter narrativo

Como en otros poemas de Pablo Neruda, el crepúsculo tiene un carácter simbólico pues, este, al erigirse como la intersección entre la vida y la muerte, precipita la conciencia de la temporalidad en la voz lírica del poema (Santander 2). Es justamente el crepúsculo, trazado en la imagen de corte expresionista, “hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches”, con que da inicio el poema, el momento que conforma el puerto de embarque para la travesía nocturna.¹⁵

1. hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches
corren humos difuntos polvaredas invisibles

fraguas negras durmiendo detrás de los cerros anohecidos
la tristeza del hombre tirada entre los brazos del sueño

ciudad desde los cerros en la noche los segadores duermen
debatida a las últimas hogueras
pero estás allí pegada a tu horizonte
como una lancha al muelle lista para zarpar lo creo
antes del alba

árbol de estertor candelabro de llamas viejas
distante incendio mi corazón está triste

sólo una estrella inmóvil su fósforo azul
los movimientos de la noche aturden hacia el cielo. (OC I, 203)

Si atendemos a los elementos perfilados en los dos primeros poemas podemos establecer la situación allí trazada: una profunda relación

¹⁵ Fue Alain Sicard (“La eternidad en el instante” 108) quien lo advirtió de este modo y para comprobar esta idea lo conectó con la prosa nerudiana de *Anillos* (1926), que así lo concibe: “Atardecer lleno de enamorados, puerto de embarque de los océanos nocturnos” (OC I 246).

entre paisaje y sujeto narrativo quien, intencionalmente, lo mismo será un emisario que un centinela, un pescador que un molinero, un bailarín que un amante, encarnaciones todas ellas de uno solo, el poeta.¹⁶

2. ciudad desde los cerros entre la noche de hojas
mancha amarilla su rostro abre la sombra
mientras tendido sobre el pasto delecto
ahí pasan ardiendo sólo yo vivo

tendido sobre el pasto mi corazón está triste
la luna azul araña trepa inunda

emisario ibas alegre en la tarde que caía
el crepúsculo rodaba apagando flores

tendido sobre el pasto hecho de tréboles negros
y tambalea sólo su pasión delirante

¹⁶ La voz lírica del poema, encarnada en este personaje múltiple, configura para Hernán Loyola un lenguaje en sordina, íntimo y confidencial, en lugar de la exasperación y la estridencia; un control, un freno, una atemperancia estarán presentes en lugar del oleaje de inspiración de *El HOE*. La voz poética, por tanto, se contiene, huye del delirio romántico y busca un tono más neutro, más próxima al emisario o al centinela que ha ideado para este poema largo. La estrategia para lograr la poesía de mayor alcance contará ahora con un opuesto código expresivo: la desacralización del Yo en lugar del titanismo exhibido en *El HOE*. De hecho, una posibilidad de lectura señalada por Loyola consiste justamente en considerar este poema como la expresión de una lucha entre el desbordamiento e inspiración románticos y la contención de esta misma expresividad, actitud de reciente aparición en la poética nerudiana. Lo que resulta trascendente para el posterior desarrollo de la poética de Neruda estriba en que con *Tentativa del hombre infinito* la autorrepresentación del Yo nerudiano (del enunciador-protagonista y de su circunstancia) tiende a ir más allá del autorretrato individual, egocéntrico, aspirando oscuramente, por primera vez, a configurar la condición humana o, de otro modo, al hombre. Se genera la transición de lo que Loyola llama técnicamente el paso del egocentrismo al alocentrismo: de la individualidad a la generalidad (*Biografía literaria* 195 y ss.).

recoge una mariposa húmeda como un collar
anúdame tu cinturón de estrellas esforzadas (OC I, 203)

La perspectiva visual del paralelismo sintáctico del verso “Ciudad desde los cerros”, es contrastada con la visión ejercida por el sujeto que contempla el cielo desde el pasto —contraste ejercido a lo largo de *thi*—, nos comunica de inmediato la perspectiva visual de lo profundo y lo elevado, que en términos estéticos se traduce por lo sublime,¹⁷ concepto de procedencia retórica estudiado por Longino y posteriormente aplicado a las artes por el mismo Longino y por Edmund Burke.¹⁸ Pocos meses atrás, en el poema 6 de los *VPA*, Neruda había empleado con mayor nitidez esta perspectiva de lo alto y lo profundo a partir de la mirada ejecutada por el sujeto lírico: “Cielo desde un navío. Campo desde los cerros”. Es importante recordar, además, que cuando Neruda refiere la escritura de algunos de los *VPA* en sus memorias, emplea estos mismos términos: “Creo que no he vuelto a ser tan *alto* y tan *profundo* como en aquellos días” (el subrayado es mío). Por ahora basta decir que justamente esta perspectiva sublime era generada, entre

¹⁷ Gustavo Guerrero estableció que un fenómeno necesario para dar paso a la estética romántica estuvo conformado por las ideas de lo sublime expresadas por Longino, para quien la fuerza de lo sublime procedía del “pathos inspirado que, en un raptó extático, lleva a los oyentes, más allá de la persuasión, hasta el arrobamiento mismo”. En cuanto a lo profundo y lo elevado, añadía: “En efecto, la influencia creciente de este libelo [*De lo sublime*, de Longino] en el horizonte crítico del neoclasicismo abre nuevos derroteros a la reflexión sobre la clase lírica. Publicado en 1554 por Robortello, *De lo sublime* pasa prácticamente inadvertido entre los teóricos del siglo *xvi*, con la honrosa excepción de Francesco Patrizi, que sí lo cita y lo comenta. El estudio ya clásico de Monk nos muestra que hay que esperar hasta la segunda mitad del *xvii* para que se deje sentir la huella del pseudo-Longino en el pensamiento de la época [...]. El pseudo-Longino analiza las fuentes de esa manifestación de lo profundo (*bathos*) y lo elevado (*hypsos*) que traducimos por lo sublime” (188-9).

¹⁸ Así se expresaba Burke en torno a estos conceptos: “La Grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime [...] La extensión se aplica tanto a la longitud, como a la altura y a la profundidad” (53).

otros aspectos de la naturaleza, por las visiones sin límite, tal como lo describía Schiller:

La visión de ilimitadas lejanías y de alturas que la vista no puede columbrar, el amplio océano a sus pies y sobre él, el océano más grande, arrancaron a su espíritu de la estrecha esfera de la realidad y de la agobiante prisión de la vida física. La simple majestuosidad de la naturaleza le da la medida del más grande valor y, rodeado por sus grandes figuras, ya no tolera lo pequeño en su pensamiento (en Jauss 140).

Dentro del contraste de luz y sombra que enmarca este escenario (“sólo una estrella inmóvil su fósforo azul / los movimientos de la noche aturden hacia el cielo”), quiero resaltar la imagen del corazón con llamas débiles, en estertor, y su inmediata conexión con el incendio distante, con lo que se sugiere que las llamas necesarias para mantenerlo vivo quedan lejos. Esto explica la necesidad del viaje y de la demanda de luz, no se sabe con precisión a quién, en el verso final del fragmento 2 —“anúdame tu cinturón de estrellas esforzadas”— y la causa de que, en el fragmento 3, en busca del fuego requerido, y de la luz que lo ilumine, la voz poética encomiende su corazón; lo sabemos hasta el v. 31, a la noche: “oh noche mía en mi hora en mi hora furiosa y doliente” [...] v. 33. “acoge mi corazón desventurado”.

Esta necesidad de iluminación hace que, en el fragmento 3, al llegar la esperada estrella, retrasada, el bailarín suba precipitadamente, a esa especie de barca que es la noche, anunciada por la estrella, dejando abandonado el día muerto, los crepúsculos, los malecones y la niebla. Con la llegada de la noche se hace evidente que dentro del paisaje estelar nocturno nada ha cambiado, con la excepción de la muerte del día, pues el cielo con sus brillos de esmeraldas sigue manteniendo ese movimiento que proyecta una imagen de confusión, como las dudas del bailarín y la niebla misma, justo como lo proyectaba el primer verso de las “hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches”.

En el fragmento 5 se develan las pretensiones del centinela, emisario o bailarín en soledad. Quiere cantar. Pero la maleza, como la niebla o las tinieblas, como los cielos turbulentos o los ramales de la hierba, le impiden tener ya claridad, ya un camino libre en que su alma no tropiece (de aquí la importancia que tiene el verbo *torcer* en el poema; eliminar los nudos, limpiar de obstáculos el camino). Ahora es el turbulento viento quien se recorta contra el cielo, invitado también a cantar. Frente a él, como en el verso 17 del inicio “ahí pasan ardiendo solo yo vivo”, transcurre una presencia ilimitada. ¿Qué ve este sujeto que incluso oye golpes de procedencia desconocida?

No son escasas las imágenes que, articuladas con la noche, se aclaran y adquieren sentido en el fragmento 6. El espacio nocturno se establece entonces como el espacio de donde la voz lírica obtiene el fuego requerido por aquel “árbol de estertor” dibujado en el v. 10. De allí que el sujeto lírico exclame su solicitud: v. 88. “oh noche huracán muerto resbala tu oscura *lava*”. A estas alturas se transparenta la correlación entre el acto de escribir, es decir, cantar, y la búsqueda de fuego establecida al inicio del poema. Se presenta, además, una sincronización rítmica que no resulta evidente a primera vista. Esta ocurre entre los planetas que “como husos entusiastas cantan”, el corazón del mundo que late y el propio corazón de la voz lírica que ejecuta el canto y la danza. Es justo el momento en que el corazón del hombre, la soledad de los ruidos e incluso el sueño de las bestias, en un movimiento de liberación, ascienden hacia el cielo nocturno. Estamos en territorios de una versión poética vanguardista de la idea pitagórica sobre la música del universo, de la armonía celestial como paradigma de la terrestre y del poeta que, como pararrayos celeste, capta y se sintoniza con el ritmo universal.

6. no sé hacer el canto de los días
sin querer suelto el canto la alabanza de las noches
pasó el viento latigándome la espalda alegre saliendo de su huevo
descienden las estrellas a beber al océano

tuercen sus velas verdes grandes buques de brasa
para qué decir eso tan pequeño que escondes canta pequeño
los planetas dan vueltas como husos entusiastas giran
el corazón del mundo se repliega y se estira
con voluntad de columna y fría furia de plumas
oh los silencios campesinos claveteados de estrellas
recuerdo los ojos caían en ese pozo inverso
hacia donde ascendía la soledad de todos los ruidos espantados
el descuido de las bestias durmiendo sus duros lirios
preñé entonces la altura de mariposas negras mariposa medusa
aparecían estrépitos humedad nieblas
y vuelto a la pared escribí
oh noche huracán muerto resbala tu oscura lava
mis alegrías muerden tus tintas
mi alegre canto de hombre chupa tus duras mamas
mi corazón de hombre se trepa por tus alambres
exasperado contengo mi corazón que danza
danza en los vientos que limpian tu color
bailador asombrado en las grandes mareas que hacen surgir el alba
(OC I 205-6)

Rubén Darío había ejecutado esta identidad entre ritmo universal y el latido de su corazón en uno de sus poemas, precisamente un “Nocturno”, cuyo final expresa una imagen muy cercana a la empleada por Neruda:

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón”

(Poesía 299)

Los versos de Darío, a su vez, mantienen una correspondencia con los de Novalis quien, en sus *Himnos a la noche*, había expresado tanto

la imagen del corazón, el concepto de elevación, de clara procedencia platónica, como el eco de los astros, advertido por el hombre.¹⁹

El acontecimiento que, en principio, no parece tener conexión lógica alguna con el resto de los versos es la aparición, justo en el centro del poema (ubicado muy posiblemente a medianoche), en los fragmentos 7 a 9, y el 12, de un amante que dirige su atención a su enamorada. Sin embargo, resulta hasta cierto punto natural que, toda vez provisto de la tinta nocturna y del ritmo vital indispensables para la escritura, el poeta esté listo para el encuentro con su amada. En este punto, mi lectura no concuerda nuevamente con la realizada por la crítica, particularmente con aquella de basamento biográfico y, en este caso, con la de Luis F. González-Cruz, quien propone que la amada resulta ser nada menos que Albertina Azócar.²⁰ En primer lugar porque, como Hernán

¹⁹ En Novalis se lee: “Yo, sin embargo, vuelvo / hacia la misteriosa, inexpressable / noche sagrada. / Muy lejos queda el mundo, / como si sepultado en honda fosa. / ¡Cuán solitario su lugar / y cuán desierto! / Honda melancolía / hace sonar las cuerdas del corazón [...] / Con dulce embriaguez abres / las fatigosas alas del espíritu / y nos das alegrías / oscuras e indecibles, / secretas, como tú, / alegrías que dejan / entrever todo un cielo. [...] / ¡Ah si el remoto eco / del cortejo se oyera, / y los astros llamaran / con son y voz humana!” (Escritos escogidos 14-7 y 60-1).

²⁰ Escribe González-Cruz: “En *Veinte poemas* hay al menos dos personajes femeninos reales y ámbitos específicos donde el hombre y la mujer habitan, aman, viven. En *El Hondero entusiasta*, como ha anotado Hernán Loyola, “el personaje femenino era una Amada con mayúscula, instrumentalizada para las ansias de infinito que urgían al poeta; el escenario de toda esta epopeya era el cosmos estelar”. En *Tentativa del hombre infinito* se mezclan estas dos visiones: la mujer es un ser real y al mismo tiempo una figura simbólica, hecha de oro, vertiendo de su cabeza misteriosos líquidos, criatura del “cosmos estelar”. Pero domina la mujer verdadera, la mujer a quien recuerda en sus noches solitarias del sur de Chile, Albertina Azócar, a quien ya había dedicado varios poemas que formaban parte de los *Veinte poemas*” (29-30). Para Hernán Loyola, la mujer que aparece hacia los fragmentos VII-IX se mantiene como figura de relieve; sin embargo, no es aquella protagonista omnipresente de los *VPA*, ni la generadora de la actividad poética de *El HOE*; a pesar de ello, comparten el mismo aire de familia, si no en tema, sí en tono: se encuentra aquí como compañera del viaje. El canto a la mujer es, al mismo tiempo, un canto a la noche. Con esta

Loyola ha señalado,²¹ a lo largo de 1925 Albertina se encuentra distanciada del poeta. Y este de la muchacha tantas veces requerida; incluso Neruda planea fugarse con Laura Arrué en aquel año; en segundo, porque he mostrado en el capítulo anterior que el poeta en realidad no se dirige realmente a ninguna de sus enamoradas cuando escribe versos. Ellas pueden constituir el punto de arranque, la chispa que enciende el poema, aun las destinatarias de sus versos, pues el poeta así se los hace creer en las cartas que les escribe, pero no el objeto central de su juego creativo. Ejemplo de los versos que revelan que Neruda refiere en su poema a su propia poesía, su señorita enamorada, son los siguientes:

9. quién sino tú como el alambre ebrio es una canción sin título
 [...]

 en otras partes existen tú y yo parecidos a nosotros

 tú escribes margaritas en la tierra solitaria

 [...]

 yo soy el que deshoja nombres y altas constelaciones de rocío

 en la noche de paredes azules alta sobre tu frente

 para alabarte a ti palabra de alas puras (OC I, 207)

En el primer verso del fragmento 7 todavía resuenan ecos del poema 16 de los *VPA*,²² donde el poeta llevaba a cabo una autoafirmación artís-

apreciación, Loyola adelanta en este libro el surgimiento de la noche como proveedora de poesía que Jaime Concha habría ubicado hasta *Residencia en la tierra* (*Biografía literaria* 201-3). En realidad, como he anotado en el capítulo anterior, el primer poema que Neruda escribe a la noche aparece en *Crepusculario*, y lleva por título “Mujer nada me has dado” (OC I 139).

²¹ En otro orden de ideas, Loyola propone que la mujer se mantiene en este poema como figura de relieve, sin embargo, no es más la protagonista omnipresente de los *VPA*, ni la generadora de actividad poética de *El HOE*; y, no obstante, por el tono con que es tratada, comparten el mismo aire de familia; se encuentra aquí como compañera de viaje. El canto a la mujer es, al mismo tiempo, un canto a la noche (*Biografía literaria* 204).

²² Allá Neruda escribió: “Eres mía, eres mía, voy gritando en la brisa / de la tarde, y el viento arrastra mi voz viuda. / Cazadora del fondo de mis ojos, tu robo / estanca como el agua tu mirada nocturna”.

tica, respuesta ante la angustia de la influencia llamada Sabat Ercasty: “torciendo hacia ese lado o más allá continuas siendo mía”.

A estas alturas del poema queda de manifiesto una vez más esa especie de entrelazamiento a distancia que Neruda ha llevado a cabo entre una imagen que ha quedado distante, y otra que se presenta en el momento, puente necesario para entender el sentido de ambas. Aquí adquieren, también, significado los versos precedentes en torno a los ruidos y a las imágenes del fragmento anterior; ambos están conectados con el momento creativo. Es de este modo que el verso “mi alma en desesperanza y en alegría quién golpea” del fragmento 5 se conecta con “está lloviendo de repente mi puerta se va a abrir” y, finalmente, con el “atajas el color de la noche y libertas a los prisioneros”, ambos del 9. Está claro que toda vez que Neruda ha realizado la conexión entre el corazón, el fuego, la tinta y el acto creativo, resulte oportuno entrelazar los aspectos que estaban luchando por salir, prisioneros de su alma. Y, en el mismo sentido, si la poesía se alimenta del fuego nocturno, es explicable que esta pueda iluminar y sea ella misma el blanco navío para iniciar siempre un nuevo viaje:

sin embargo eres la luz distante que ilumina las frutas
 y moriremos juntos
 pensar que estás ahí navío blanco listo para partir
 y que tenemos juntas las manos en la proa navío siempre en viaje
 (OC I, 208)

He dejado sin comentario un verso del fragmento 5 —“tren de luz allá arriba te asalta un ser sin recuerdo”— porque este justifica su razón de existir al arribar el fragmento 10. Lo que queda en principio claro es que el emisario o centinela, no sólo es poseedor de un corazón carente de fuego, sino de un ser que no posee recuerdos. Al efectuarse en este fragmento un viaje hacia el pasado, se muestra que la noche, además de proveerlo de lava, también le ha devuelto la capacidad para recordar.

Es importante señalar, antes de abordar mi comentario a este fragmento, que justo este, el 10, constituye el núcleo de la interpretación del crítico Hernán Loyola en torno al significado que adquiere el libro para el desarrollo poético de Pablo Neruda. Como se recordará, el fundamento de esta interpretación crítica reside en que, al abandonar los espacios culturales e incorporar espacios vitales personales en su obra, Neruda logra una expresión poética propia. Es el caso de los *VPA*, en que los muelles de Puerto Saavedra, tan significativos para su relación amorosa juvenil, encarnan en el paisaje de “La canción desesperada”. Ahora, en *thi*, el verso “allí tricé mi corazón como el espacio para andar a través de mí mismo” representa para Loyola la aparición no sólo de la casa de Neruda, inserta en el espacio mítico de su infancia, ya aparecido en los *VPA*, sino el surgimiento en su obra del bosque próximo a Temuco. Si bien en la lectura de Loyola *allí* refiere al bosque y no a la casa, con el devenir del tiempo, y de versos, uno y otra serán lo mismo. Es fundamental para Loyola la presencia del bosque procedente de la infancia porque denota un principio de autoconocimiento, producto de haber obtenido conciencia de su pasado (*Biografía literaria* 200). Por otra parte, pueden apreciarse también las dificultades de su presente, ubicadas en el proceso de escritura:

10. esta es mi casa
aún la perfuman los bosques
desde donde la acarreaban
allí tricé mi corazón como el espejo para andar a través de mí mismo
ésa es la alta ventana y ahí quedan las puertas
de quién fue el hacha que rompió los troncos
tal vez el viento colgó de las vigas
su peso profundo olvidándolo entonces
era cuando la noche bailaba entre sus redes
cuando el niño despertó sollozando
yo no cuento yo digo en palabras desgraciadas
aún los andamios dividen el crepúsculo
y detrás de los vidrios la luz del petróleo

era para mirar hacia el cielo
caía la lluvia en pétalos de vidrio
ahí seguiste el camino que iba a la tempestad
como las altas insistencias del mar
aislan las piedras duras de las orillas del aire
qué quisiste qué ponías como muriendo muchas veces
todas las cosas suben a un gran silencio
y él se desesperaba inclinado en su borde
sostenías una flor dolorosa
entre sus pétalos giraban los días margaritas de pilotos decaídos
decaído desocupado revolviste de la sombra
el metal de las últimas distancias o esperabas el turno
amaneció sin embargo en los relojes de la tierra
de pronto los días trepan a los años
he aquí tu corazón andando estás cansado sosteniéndote
a tu lado se despiden los pájaros de la estación ausente

(OC I, 208-9)

A diferencia de Loyola, no considero que Pablo Neruda haya incorporado su entorno geográfico a su poesía, vale decir, los muelles de Carahue en “La canción desesperada” o el bosque de Temuco en el fragmento 10 de *thi*. O, por lo menos, no creo que este concepto, la sustitución de lo cultural por lo natural, constituya la consideración primordial del poeta. En *thi*, como en los *VPA*, Neruda construye o refiere *conscientemente* una naturaleza literaria, plena de artificio, que puede ser, o no, reflejo de la naturaleza vital, real del poeta, pero cuya esencia emana de las condiciones determinadas por la estética de lo sublime; a la sazón, un mar impetuoso, un cielo estrellado, un paisaje nocturno ilimitado, una tormenta inminente, etcétera. Con mayor precisión: Neruda contempla en la naturaleza sureña de Chile, sea esta los muelles de Puerto Saavedra o la confluencia del Río Imperial con el Océano Pacífico, la magnificencia de lo sublime; es, por tanto, una naturaleza artificialmente creada. Neruda, del mismo modo que la voz lírica de *thi* adquiere del paisaje nocturno el fuego para su corazón agónico, busca

reflejar en su creación la fuerza, el ímpetu para levantar el espíritu, a través de un contraste producido entre la inmensidad de la naturaleza y la pequeñez del ser humano. Es justamente lo que expresa el v. 77. “para qué decir eso tan pequeño que escondes canta pequeño”, que desprovisto de su contexto referencial, no se comprende a cabalidad. Para alcanzar su sentido, como he venido explicando, es necesario conectarlo con otro verso de Neruda con mayor transparencia. Este se ubica en el poema “Playa del Sur” de *Crepusculario*. Allí leemos: “Frente a la furia del mar son / inútiles todos los sueños. / Para qué decir la canción de un corazón que es tan pequeño? [...] Esta es la pequeña canción / arrullada en un vasto sueño. / Para qué decir la canción / si el corazón es tan pequeño? // Pequeño frente al horizonte / y frente al mar enloquecido. / Si Dios gimiera en esta playa / nadie oiría sus gemidos! (OC I 144-5). Es la misma impresión que Neruda expresa en la prosa de “Imperial del Sur”, en *Anillos*: “Oh mar océano, vacilación de aguas sombrías, ida y regreso de los movimientos incalculables, el viajero se para en tu orilla de piedra destruyéndose, y levanta su sangre hasta tu sensación infinita!” (OC I 240).

Es a causa del carácter de esta naturaleza literaria que no relaciono, como lo hace Loyola, en el verso “allí tricé mi corazón como el espejo para andar a través de mí mismo”, el “allí” con “el bosque”, un vocablo cuya aparición en el texto me hace restarle importancia (aparece dos veces; “noche”, en contraste, lo hace en 27 ocasiones y viento en 9). “Allí”, como “esta es mi casa”, remite al lugar donde, metafóricamente, el poeta se reúne con su amada, la página en blanco donde el poeta la crea, el cuadrado de tiempo completamente inmóvil que resulta ser el poema (y no el infinito, como lee Sicard los versos 258 y 259: “pobre hombre que aíslas temblando como una gota / un cuadrado de tiempo completamente inmóvil”) y, por extensión, su poesía toda. Es así que poesía y casa devienen el mismo objeto, tal como puede observarse en la “Casa de las Odas”:

Para que todos vivan
en ella

hago mi casa
 con odas
 transparentes (OC II 261)

¿Cómo se relaciona, por otra parte, el recuerdo con la naturaleza en esta obra de Neruda? En términos generales, no le falta razón a Loyola en su interpretación de este poema, salvo por unos cuantos detalles fundamentales. Es cierto que Neruda adquiere un autoconocimiento, pero este no emana de haber tomado conciencia de su pasado, sino de la naturaleza, pues, como proponía Schelling, “la relación más alta de la naturaleza con el arte se logra cuando ésta se convierte en un medio de visualizar el alma en ella” (en Jauss 143). Esta correlación entre paisaje y sujeto alcanza su máxima concreción cuando el sujeto, en el fragmento 14, al estar contemplando la naturaleza, se descubre a sí mismo, reflejado en los cristales del tren en que se desplaza, imagen de la relación romántica entre alma y paisaje:

encima de los follajes
 encima de las astas de las vacas la noche tirante su trapo bailando
 el movimiento rápido del día igual al de las manos que detienen un
 [vehículo
 yo asustado comía
 oh lluvia que creces como las plantas oh victrolas ensimismadas
 personas de corazón voluntarioso todo lo celebré
 en un tren de satisfacciones desde donde mi retrato
 tiene detrás el mundo que describo con pasión
 los árboles interesantes como periódicos los caseríos los rieles
 (OC I 212)

Lo que busca Neruda en la remembranza de su pasado, vale decir, a través del recuerdo, es más que una forma de conocimiento, una función de *reconocimiento*, la infancia inocente y perdida, tal como lo expresa Robert Jauss al describir la *aesthesis* romántica:

La subjetividad moderna concibe la naturaleza exterior como paisaje espiritualizado, y no como goce directo de lo presente: la aisthesis romántica es —según Schiller— la sensación sentimental de lo *naïf* perdido o —según Göethe— *un sentimiento sereno de lo sublime bajo la forma del pasado o, lo que sería lo mismo, de la soledad, de la ausencia, del aislamiento*. La aisthesis romántica presupone la delimitación de lo teórico y de lo estético, polémicamente afirmada por Rousseau y sistemáticamente perfeccionada por Kant. Si el concepto estético del mundo ocupa el lugar de lo especulativo y el arte desempeña la función cosmológica abandonada por la filosofía, la experiencia estética no puede, por sí misma, actualizar en su antigua plenitud de sentido toda la naturaleza desprovista de reconocimiento conceptual: lo que puede es devolverla al sentimiento moderno, pero por medio del recuerdo. Y lo bello, que la subjetividad romántica intenta defender frente a la concretización y materialización del hombre en la sociedad burguesa y su división del trabajo, es lo *bello* en su status del pasado: nace de una postura “que busca, en la lejanía de la historia, lo verdadero de una naturaleza que existió, y, en las proximidades de la naturaleza que le rodea, el todo ausente, la infancia perdida del hombre”. Con el arte romántico, que interioriza como paisaje el mundo ajeno y exterior, comienza —preludiado por las *Confessions*, en las que Rousseau intenta totalizar la contingencia de la historia de su vida— el patrimonio aisthético del recuerdo (145-6).

Neruda ejecuta con consistencia en *thi* el ejercicio de reconocimiento al vincular su condición melancólica del pasado con la continuidad de la misma en el presente, es decir, el reconocimiento de su condición poética y melancólica; esto se puede apreciar en la imagen del fragmento 3, v. 25. “oh montón de tierra entusiasta donde de pie sollozo”, la cual se conecta con la del fragmento 10, v. 164. “cuando el niño desperató sollozando”; asimismo, sus recuerdos de escritura en aquel cuarto de la infancia, recién construido, donde el viento se almacenaba en las vigas del techo y desde el cual, a través de su ventana, contemplaba la

noche, se enlazan con las referencias al acto creativo llevadas a cabo en los versos del fragmento 11.

En ellos, además, como es conocido, Neruda empleó diferentes voces líricas (véase, entre otros, a De Costa 108), rompiendo el esquema tradicional de una sola voz lírica. Este recurso formal cambia el foco de la mirada, como un eficiente uso de cámaras de videograbación que, desde diferentes ángulos registran la misma escena. Es el caso del fragmento 11 que incluso maneja la primera persona, la segunda y la tercera, aspecto que contagia a los versos con el efecto de estar contemplando la imagen externa y la interna, metáfora del viaje externo e interno que está ejecutando en el momento de la escritura:

11. admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy pensando (1a.)
 con inseguridad sentado en ese borde (1a.)
 oh cielo tejido con aguas y papeles (1a.)
 comencé a hablarme en voz baja decidido a no salir (1a.)
 arrastrado por la respiración de mis raíces (1a.)
 inmóvil navío ávido de esas lenguas azules (3a.)
 temblabas y los peces comenzaron a seguirte (2a.)
 tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías cantar (2a.)
 querías cantar sentado en tu habitación ese día (2a.)
 pero el aire estaba frío en tu corazón como en una campana (2a.)
 un cordel delirante iba a romper tu frío (3a.)
 se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella (1a.)
 cantándole mi alma me pertenece (1a.)
 el cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad (3a.)
 pongo el oído y el tiempo como un eucaliptus (1a.)
 frenéticamente canta de lado a lado (1a.)
 en el que estuviera silbando un ladrón (3a.)
 ay y en el límite me paré caballo de las barrancas (1a.)
 sobresaltado ansioso inmóvil sin orinar (1a.)
 en ese instante lo juro oh atardecer que llegas pescador satisfecho (2a.)
 tu canasto vivo en la debilidad del cielo (2a.)

No fue ciertamente esta alternancia de miradas el único recurso formal que Neruda empleó en este largo poema para presentar dos series de imágenes simultáneas, pero con idéntico sentido, con la idea de transmitir la confusión inicial que impregna al sujeto contemplativo. Quiero decir, la estrecha correlación construida entre sujeto y objeto planteada en las páginas iniciales de este capítulo. En otras palabras, el viaje externo coordinado con el interno. Esto se puede apreciar en los versos siguientes que transmiten el estado agitado y confuso del cielo visto por el centinela:

- v. 1. “Hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches”;
- v. 2. “corren humos difuntos polvaredas invisibles”;
- v. 13. “los movimientos de la noche aturden hacia el cielo”
- v. 52. “la noche de esmeraldas y molinos se da vueltas la noche de esmeraldas y molinos”;

y estos otros, que transmiten las vacilaciones y los aciertos internos del poeta que escribe volteado a la pared, pero “admitiendo profundamente el cielo”:

- v. 60. “soledad de tinieblas difíciles mi alma hambrienta tropieza”;
- v. 65. “mi alma en desesperanza y en alegría quién golpea”;
- v. 92. “exasperado contengo mi corazón que danza”;
- v. 190. “temblabas y los peces comenzaron a seguirte”.

Como he anotado en el capítulo correspondiente a *El HOE*, Neruda, emprendió desde sus diecinueve años, el desafío de penetrar en las zonas umbrales pero trascendentes de la revelación romántica, el camino misterioso al que aludía Novalis, esa inmersión en la que participa un estado reflexivo próximo al sueño, con la finalidad de producir su propia poesía.

En no pocos de los poemas de esta obra y de libros anteriores, se registra el entusiasmo, la ebriedad, el delirio, el vuelo del alma, con-

ceptos que revelan el concepto de la elevación platónica, tal como se evidencia en los siguientes versos:

23. y tambalea solo su pasión delirante
27. oh montón de tierra entusiasta donde de pie sollozo
30. alza su empuje un ala pasa un vuelo oh noche sin llaves
31. oh noche mía en mi hora furiosa y doliente
32. eso me levantaba como la ola al alga
42. un hombre de veinte años sujeta una rienda frenética
136. para alabarte a ti palabra de alas puras
194. un cordel delirante iba a romper tu frío
250. ay me sorprendo canto en la carpa delirante

Es ciertamente arriesgado sostener que Neruda conocía de manera directa a Platón pues, hasta donde sé, no hay alusión alguna al filósofo griego en sus lecturas. Lo único que es posible ubicar son indicios que muestran nociones de las ideas de la *manía* platónica, como lo muestra el empleo del adjetivo “entusiasta” que determina al hondero y que se halla vinculado, en el concepto platónico, con la inspiración que las musas transmiten al poeta: entusiasmo e inspiración son sinónimos en la obra del filósofo.²³ Pero de lo que sí estoy seguro es que Neruda conocía la estética de lo sublime, ampliamente difundida por los románticos y sus descendientes. Incluso Vicente Huidobro, poeta tan cercano como distante a Neruda, elaboró una adecuación para la categoría de lo sublime en su obra.

²³ Es justo este contraste lo que advirtió Jausss en el filósofo alemán: “Kant, que separa lo bello de lo perfecto (entendido como lo regular), supera el límite de la experiencia estética en las bellas artes, al contraponer, al placer positivo en lo bello, el negativo en lo sublime. En relación al momento de la libertad, lo sublime está por encima de lo bello, tanto por el objeto (ilimitación en lugar de limitación) como por la forma de su experiencia: mientras lo bello implica una sensación de estímulo vital (§ 23), el placer negativo de lo sublime acentúa la fuerza del alma, animándonos a medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza” (§ 28) (242).

Recordemos que lo sublime se encontraba relacionado en la antigüedad con un aspecto estilístico, una cierta majestad del lenguaje que, en el ámbito de la retórica, servía para persuadir al auditorio. Dionisio Longino (siglo I), en su *Tratado sobre lo sublime*, *Περὶ ὕψους*, abandonó la retórica clásica al considerar lo sublime dentro del marco del discurso literario pues vinculó la grandeza del lenguaje con una mezcla de placer, admiración, sorpresa y éxtasis. A la par de estas ideas, Longino propuso que el talento para concebir pensamientos elevados, fuente de la grandeza de estilo, provenía antes que del dominio de la técnica —la forma de elaborar figuras de lenguaje, la selección del léxico y un uso apropiado de las figuras retóricas, así como la composición integrada por palabras, ritmo y eufonía—, de capacidades congénitas: la pasión y el ingenio. Lo sublime, consecuentemente, “nacía de una grandeza de alma” (en Aullón de Haro 46). Fue Boileau quien, al traducir y estudiar a Longino, dio a conocer lo sublime como “una cierta fuerza del Discurso para elevar y seducir el alma” (en Gras Balanguier XIX). El concepto de elevación, pasional e inspirado, esgrimido por Dionisio Longino, fuente de lo sublime, tiene su antecedente en la locura poética de Platón (aunque es Demócrito el primero en enunciarla). De este modo, el furor poético, la manía platónica, se funda en un proceso que proyecta una elevación del espíritu o del alma que trasciende la naturaleza y la *techne*, y cuya finalidad última reside en alcanzar el conocimiento al lograr contemplar la idea absoluta de Verdad, Bondad y Belleza (Aullón de Haro 35-9). Así describe Platón este proceso en el diálogo *Fedro*:

El tercer grado de locura (*manía*) y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos (cit. en Aullón de Haro 36).

Pedro Aullón de Haro nos ha recordado la cuestión que, a propósito del estilo sublime, expusieron los maestros de la Patrística (Orígenes, Justino, san Jerónimo y san Agustín) en torno a las literaturas clásica y bíblica. Si bien estos reconocían mayor belleza y refinamiento en la literatura grecolatina, colocaban a la literatura bíblica por encima de aquella por su capacidad para conmover y atraer almas. San Agustín señalaba que al leer las Escrituras lo embargaba una alegría que lo hacía temblar, y proponía que el estilo bíblico rompía con los moldes retóricos y poéticos clásicos pues a diferencia de la gradación propia de estos, el estilo bíblico hacía uso de una fórmula de contraste, lo humilde con lo elevado. El mejor ejemplo de este contraste lo ofrece san Agustín —dice Auerbach— “al considerar al Cristo juzgado, escarnecido y muerto pero, frente a todo enfurecimiento del poder terreno, resucitado y señor de todos los reinos” (Aullón de Haro 28). El mismo Aullón de Haro nos ha mostrado que “la base agustiniana de la mezcla de contrarios, con fundamento pitagórico, ha persistido en la cultura de la modernidad, afianzándose como el gran operativo de un pensamiento romántico (Fichte, Novalis, Friedrich Schlegel, Jean Paul Richter), que se quiso revolucionario” (Aullón de Haro 28-9).

Chateaubriand, tras coincidir con los padres de la Iglesia en que el contraste de la sencillez del lenguaje con la grandeza de idea empleado en la Biblia produce “un inesperado brillo relampagueante” el cual produce en el alma un estremecimiento y una conmoción increíbles, coloca otro aspecto del carácter sublime de las Escrituras, una especie de meditación grave y solemne, característicos de la majestuosa melancolía. Fue el irlandés Edmund Burke quien, en su tratado sobre la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, de 1757, al correlacionar el dolor y el placer, dependientes el uno del otro para su existencia, sentó las bases para relacionar lo sublime con lo bello, y añadió, como Chateaubriand, al concepto de lo sublime el carácter pesados de la melancolía. Dice Burke: “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es,

produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer” (29). Lo sublime trata de objetos grandes, terribles y oscuros; la belleza, de cosas pequeñas, placenteras y claras (de aquí que para Kant, posteriormente, la noche sea sublime y el día bello). El mismo Burke enlistó y describió una serie de signos que propiciaban lo sublime: la fuerza de los animales salvajes que excede toda utilidad, el poder de la naturaleza que mientras la observamos nos revela nuestras limitaciones, las formas o espacios que proyectan grandes dimensiones, ya sea hacia arriba o hacia abajo, como las montañas o los precipicios, las cosas que parecen infinitas pues estas saturan la mente con el horror delicioso que produce lo sublime, la percepción de la dificultad o de una fuerza enorme y enigmática que produce ciertas obras (como en Stonehenge), el ruido sutilmente pavoroso del trueno y las tormentas y, finalmente, todas las privaciones o ausencias, donde “el individuo padece la angostura del ser y la atracción de la nada: el vacío, la oscuridad, la soledad y el silencio” (94).

Con la finalidad de mostrar la relación que la noche, una de las voces más empleadas en *thi*, mantiene con la Amada y, consecuentemente, con el acto de escribir poemas, pues la noche hace “posible el canto”, voy a referir la importancia que la oscuridad de la noche tiene para el concepto de lo sublime delineado por el Burke, de enorme influencia para las ideas románticas y una de las razones por las que Neruda haya escrito una poesía oscura de significado:

Para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. Cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, y cuando logramos acostumbrar nuestros ojos a él, gran parte de nuestra aprensión se desvanece (Burke 43).

Y pienso que hay razones en la naturaleza, por las que la idea oscura, cuando se expresa convenientemente, afecte más que la clara. Nuestra ignorancia de las cosas es la causa de toda nuestra admiración y la

que excita nuestras pasiones. Sabiduría y conocimiento hacen que las causas más impresionantes nos afecten poco. Así ocurre con el vulgo en aquello que no comprenden. Las ideas de eternidad e infinitud se encuentran entre aquellas que más nos afectan; y, sin embargo, tal vez no haya nada que entendamos tan poco como la infinitud y la eternidad (45-6).

Neruda había empleado con anterioridad la asociación entre la noche y la amada. En *Crepusculario* aparece un poema que se dirige, aparentemente a una fémica: “Mujer, nada me has dado y sin embargo / a través de tu ser siento las cosas”, sin embargo, hacia el final se revela la identidad de esta mujer que radica en su vida: “Ya ves, noche estrellada, canto y copa / en que bebes el agua que yo bebo, / vivo en tu vida, vives en mi vida, nada me has dado y todo te lo debo” (OC I 139). Es de esta manera que, cuando Neruda escribe en *thi* sobre el infinito, nosotros debemos interpretar que ha emprendido un viaje poético en busca de una poesía trascendente y reveladora.

Conclusiones

Al inicio de la presente investigación en torno a la poesía de Pablo Neruda, de manera específica a la que atañe al periodo que va de 1918 a 1926, apunté que esta se basaría en la interrelación de tres ejes temáticos: el desarrollo y la aplicación textual de las ideas sobre poesía moderna (romanticismo, simbolismo y modernismo), la caracterización de la poesía de Neruda como la visión de un poeta melancólico y la construcción de una obra poética como respuesta agónica a la tradición romántica. Este modo de abordar la obra del poeta chileno contiene, en sí mismo, una propuesta con doble vertiente: por un lado, debatir con los estudios autorreferenciales de la poesía de Pablo Neruda, es decir, aquellos que apuntan a relacionar a su aspecto contextual, sea este biográfico o geográfico, de tanto peso en los estudios que me preceden; y, por otro, presentar una serie de claves provenientes de la tradición de Occidente para la mejor comprensión de la obra poética considerada hermética.

Después de haber estudiado el aspecto melancólico de Pablo Neruda, tanto en su vestimenta como en los versos de los *Cuadernos de Nefthalí Reyes* y los de *Crepusculario*, así como la planeación de los libros de *El hondero entusiasta* y *tentativa del hombre infinito* con carácter cíclico, y, finalmente, los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, como un paréntesis en su desarrollo poético y un ensalmo para librarse de la influencia de Carlos Sabat Ercasty, presento, a manera de conclusión, las siguientes consideraciones:

Nadie que se haya aproximado al joven Ricardo Nefthalí Reyes Basoalto podría negar que este, desde muy temprana edad, antes que un buen estudiante, o un buen profesor de francés, quiso ser un poeta; un gran poeta. Él mismo, como la gente letrada a su alrededor, supo advertir las capacidades congénitas que poseía para expresar en versos ese rumor interno que como “un galope de caballos, ebrios de sangre y de inquietud” le corría en aquellos años adolescentes por sus “venas enor-

memente débiles”. Más complejo de notar es que Nefthalí, para llegar a ser un gran poeta como Rubén Darío o Baudelaire, debía enfrentar el desafío agónico de asimilar y superar los poemas que le antecedían. Es justamente este reto el que le depara la tradición poética al joven Nefthalí Reyes para convertirse en Pablo Neruda. Si bien es cierto que durante muchos años Neruda evitó referir los vínculos que su obra mantenía con la tradición poética occidental, hacia el final del camino, el poeta reconoció no solo la existencia de dicha tradición sino las relaciones que su obra había establecido con ella: “el mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan ni lo crean. Y, en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que precedieron, y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos. Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros, pues, qué sería de mí sin mis largas lecturas de cuanto se escribió en mi patria y en todos los universos de la poesía?” (en Millares “Sombra y luz” ^{LV}).

Es, asimismo, escasamente referido el hecho de que Ricardo Nefthalí, además de aspirar a ser un gran poeta, quiso ser un poeta moderno. Dicho con mayor precisión, para convertirse en un gran poeta era necesario convertirse en un artista moderno. Al menos era esto lo que demandaba uno de los mayores poetas que le precedían, muy posiblemente el modelo que más siguió el joven poeta durante sus trabajos adolescentes, Charles Baudelaire: “*Qu’est-ce que l’art pur suivant la conception moderne? C’est créer une magie suggestive contenant à la fois l’objet et le sujet, le monde exterior à l’artiste et l’artiste lui-meme*”.¹ Es justamente este concepto, la concepción moderna de la poesía baudelairiana, prácticamente en traducción literal, palabra a palabra, a la que alude un poeta maduro al describir su búsqueda de expresión poética juvenil, es decir, aquella obra que fuera capaz de “englobar al hombre,

¹ “¿Qué es el arte puro según la concepción moderna? Es crear magia sugestiva, que contenga a la vez el sujeto y el objeto, el mundo externo al artista y al artista en sí” (“L’art philosophique” *Oeuvres Complètes* 1099).

la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos mismos que allí se desarrollaban, en una sola unidad” (“Reflexiones” *OC IV* 1204).

Estas relaciones entre sujeto y objeto, artista y obra, que el poeta chileno lleva a cabo en su obra, podrían conducir, en primera instancia, a correlacionar las cuestiones biográficas del hombre Ricardo Neftalí Eliecer Reyes Basoalto con la obra del poeta Pablo Neruda. Ha sido recurrente, de este modo, en los estudios críticos del poeta, identificar al personaje con el escritor. En buena medida es explicable, pues Neruda empleó como sujeto lírico a un poeta, que lo mismo era hondero, emisario, centinela, pescador que jardinero o campesino. En este sentido, le asiste la razón a Hernán Loyola al asentar en su voluminoso libro, *Neruda. La biografía literaria*, expresión y síntesis de su sistema interpretativo de la obra del poeta, que Neruda no pretende escribir una poesía biográfica,² entre otras razones, propongo, por una esencial: este aspecto no es requerido por la poesía moderna a la que he hecho referencia al inicio de estas conclusiones y a la cual, como sus propias palabras evidencian, el poeta quiere incorporarse. Pero, no obstante lo acertado de la visión de Loyola, en mi opinión, Neruda tampoco tiene en mente llevar a cabo una poesía autorreferencial porque este aspecto tampoco es requerido por la poesía moderna; o, por lo menos, no busca ser autorreferencial en el sentido que lo plasma Hernán Loyola, a saber, que el punto de partida es un hecho biográfico transformado en un sistema de símbolos que atañen no sólo al individuo llamado Pablo Neruda, sino al resto de los hombres. Esto que Hernán Loyola designa como el paso del egocentrismo al alocentrismo,³ o, explicado en palabras del

² Ahora bien: Pablo trabaja, sí, con material autobiográfico o autorreferencial (porque no sabe, ni le interesa, trabajar con otro material), pero no quiere que su poesía *suene* autobiográfica o autorreferencial (*Biografía literaria* 427).

³ Más significativo aún es el importante grado de narratividad que atraviesa la obra misma de Pablo Neruda. Porque ésta, en buenas medida, es el relato en clave poética de la trayectoria y peripecias —íntimas y externas— de un héroe constante llamado Pablo Neruda. Sobre esta característica se funda por lo demás la presente “biografía literaria”, que no sería posible sin la narratividad que gobierna los avatares y metamorfosis del Yo enunciador-protagonista

propio crítico, “a través de qué modos operativos la fantasía poética de Neruda transforma una red de indicios y datos autobiográficos en un sistema flexible de símbolos y de imágenes que, por un lado, trascienden la simple representación de la experiencia personal del autor y que, por otro, manifiestan un notable grado de autonomía —o sea, de invención y creatividad—respecto de la tradición literaria de cuño occidental europeo” (Loyola *Dos Residencias* 62). Desde mi punto de vista, existe otro sentido en que la poesía de Pablo Neruda puede ser considerada como autorreferencial, el cual consiste en asumir que la mejor manera de comprender el carácter hermético de esta poesía no reside en conocer la transformación de los datos biográficos, sino la de los poemas que le preceden; es decir, la obra de Neruda es autorreferencial con respecto a la tradición a la que pertenece el poeta y, en otro sentido, pero con idéntico objetivo, en razón de que la clave que arroja luz sobre la “magia sugestiva” de sus poemas, origen de su hermetismo, se encuentra en otros versos, sean propios o ajenos.

Llegado a este punto, mantengo un acuerdo con el crítico chileno: los poemas de Pablo Neruda expresan un notable grado de autonomía, de invención y de creatividad, con respecto a sus antecesores, pero con una notable diferencia: Ricardo Neftalí Reyes se convierte en Pablo Neruda justo en *tentativa del hombre infinito*, y no, como propone Loyola, en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. No es, por tanto, la incorporación de su espacio geográfico personal a su obra, ni la construcción de un espacio mítico lo que convierte al joven bardo en poeta de la tradición poética moderna occidental. En primera instancia porque el arte moderno que sigue Neruda no requiere de la construcción de un espacio mítico para erigirse como tal; en segunda, porque el espacio geográfico al que remite la obra de Neruda, Cantalao o Puerto Saavedra, más que mítico, resulta ser literario, y más precisamente,

dentro del desarrollo de la producción poética de Neruda, permitiendo una red de alusiones internas a ese conjunto de textos. Gran parte de mi tarea ha consistido en descifrar o interpretar o simplemente poner de manifiesto este sistema de conexiones (intratextuales) entre lo biográfico y lo ficticio (*Biografía literaria* 221).

sublime. La noche, el cielo estrellado, el mar, la tempestad, el viento, el contraste entre luz y sombra, son todos elementos de la magnificencia, de lo ilimitado del poder que se cierne sobre el hombre y contagian, lo mismo a quien escribe que a quien lee, el carácter de lo infinito.

El mayor de los contrastes reside justamente en la fuerza del poder del infinito que, en versión de Kant (que lo denominaba lo sublime dinámico), conduce al hombre a reconocer su debilidad, es decir, la conciencia de su muerte. Y es justo en este punto en que el carácter melancólico conecta su sentido pesaroso con la sublimidad. No hay casualidad alguna en que Neruda aluda a la fuerza destructora de las tormentas del océano Pacífico, y al barco naufrago a causa de las mismas, escondido en el patio de las amapolas, para señalar su propio derumbe creativo ante el señalamiento de la influencia de Sabat Ercasty en sus memorias: el poeta chileno no deja de aludir en ellas, de una manera oblicua, sugestiva, al carácter de artificio literario de su obra, conectada con el carácter de lo sublime. Aclaro: no pretendo señalar que la naturaleza chilena, sea esta el bosque de Temuco o la desembocadura del Río Imperial en el océano Pacífico, no aparezca en la obra; muy por el contrario, es justamente esta la que emerge lo mismo en los *Veinte poemas de amor* que en la *tentativa del hombre infinito*, pero quiero destacar que se encuentra subordinada en estas obras por entero al concepto de lo sublime. Una muestra clara de esta subordinación reside en el traje melancólico que Pablo Neruda solía vestir; este proviene de la tradición poética de la melancolía y no de su contexto biográfico.

Otro tanto sucede con las enamoradas de Neruda. Albertina Azócar, Teresa Vásquez, Laura Arrué o María Parodi, existieron y es absolutamente cierto y verificable el hecho de que Neruda escribió poemas destinados a ellas, muy posiblemente como mecanismo de seducción. Pero la real destinataria es un artificio literario de la tradición que el poeta empleó de una manera originalísima y que, en sí mismo, encierra el concepto de poesía moderna, el mundo externo al artista, y al artista en sí. Esto equivale a concluir que en los *Veinte poemas de amor*, el mundo externo les compete a las enamoradas, y el interno, al drama creativo que vive el autor, la expresión de su agonía de la influencia.

Que Pablo Neruda escribe desde y contra la tradición poética de Occidente resulta sencillo de comprobar pues en ella es frecuente, un tópico en realidad, relacionar a la amada con la poesía. En el ámbito hispanoamericano Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Jaime Torres Bodet⁴ escribieron notables poemas en los que se puede advertir esta fusión de la amada con la poesía: “Mía”, “Vino, primero, pura...”, todos los poemas de *El HOE* y *VPA*, y otros tantos de *Fervor* son muestra de ello.⁵ Puede resultar en primera instancia un dato curioso, pero la anécdota contada por Ricardo Gullón demuestra no sólo el carácter singular

⁴ El poeta mexicano del grupo de Contemporáneos incluso destacó la relación que este escritor y sus amigos, Villaurrutia y Novo, mantenían con el crepúsculo simbolista. “Ambos —como yo mismo— escribían poemas en cuyas estrofas se duplicaba, con diferentes refracciones temperamentales, la luz del atardecer simbolista francés” (Torres en Franco 17). Torres Bodet incluso escribió un poema que bien pudo haber firmado el adolescente Neftalí Reyes, aunque con un tono ligeramente diferente: Hay un don que ennoblece mi esperanza / y con dócil afán lleva mi mano / por el mármol del símbolo en que avanza / el cincel del impulso cotidiano. // En la tarde que aviva el desaliento / y despoja las alas, se aproxima, / y adquiere un brillo claro y opulento / el oro dúctil y tenaz que lima. // En el mutismo de la noche inquieta / asombra mundos con centellas de oro / y su afán melancólico interpreta / la oculta voz y el lírico tesoro [...] (en Franco 83).

⁵ No obstante, si se quiere ir un poco más atrás, hasta el siglo XVIII en los terrenos del neoclásico puede encontrarse el siguiente poema del poeta francés André Chénier (1762-1794), titulado “Invocación a la poesía”: “¡Ninfa tierna y bermeja, oh joven Poesía! / ¿Qué bosque en este día elige tu retiro? / ¿Qué flores, tras la onda en que se van tus pasos, / bajo pies delicados, se inclinan suavemente? / ¿Dónde te buscaremos? Mira la estación nueva: / sobre su blanco rostro, ¡qué purpúreo destello! / Cantó la golondrina; Céfiro está de vuelta: / regresa con sus bailes; amor renacer hace. / Sombra, praderas, flores son sus gratos parientes, / y Júpiter se goza contemplando a su hija, / esta tierra en que dulces versos, apresurados, / brotan, por todas partes, de tus dedos graciosos. / En el río que baja por los húmedos valles / para ti ruedan versos dulces, sonoros, líquidos. / Versos, que en masa se abren por el sol descubiertos, / son las fecundas flores de cáliz encarnado. / Y montes, en torrentes que blanquean sus cimas, / lanzan versos brillantes al fondo del abismo”. El poema puede consultarse en <http://poeticas.es/?paged=11>.

del poeta español, por decir lo menos, sino los extensos territorios de la tradición: cuando Juan Ramón Jiménez tuvo un ejemplar de una antología de Neruda entre las manos (publicada por Arturo Aldunate Phillips, Nascimento, Santiago de Chile, 1943), marcó con una cruz y sus iniciales los poemas del poeta chileno en que reconocía su huella, como solía hacerlo con la obra de poetas españoles contemporáneos, léase la Generación de 27 sin problema alguno. Es célebre, incluso, el juego de palabras que llevó a cabo con un título de Pedro Salinas, que debiendo decir *La voz a ti debida*, Juan Ramón Jiménez cambió por “La voz a mí debida”. Los poemas señalados de Neruda fueron: el 1, 13, 15, 16, 19 y 20 de los *Veinte poemas de amor* (Gullón 191).

En este orden de ideas, no puedo dejar de señalar mi distancia con el juicio crítico de Loyola,⁶ al establecer que la mujer y, de manera más extensa, el entusiasmo erótico, se convierte en combustible poético para Neruda. Lo que la tradición poética nos permite percibir es que el verdadero aliento poético el poeta lo procura adquirir de la melancolía y de lo sublime. Ambas, melancolía y sublimidad, buscan la elevación del alma para contemplar la verdad, pues, como señala Herrera, “La melancolía es indudablemente un tema del arte romántico, acude a la memoria y la contemplación como sus fuentes y presume un sujeto reflexivo y un arte estable, con pretensiones de trascendencia” (80). César González ha apuntalado, además, este sentido de trascendencia de la melancolía al recordar que Marsilio Ficino escribió en *De Vita Triplici* que la bilis negra, “parecida al centro del mundo, empuja al alma a buscar el centro de las cosas singulares. Y la eleva hasta la comprensión

⁶ Escribe el crítico chileno: “Porque en este periodo —antes de los *Veinte poemas*— las dificultades de Pablo para definir el lenguaje y el rumbo de su poesía, y sobre todo una indolencia en aumento por insatisfacción frente a sus variadas tentativas, todo ello tiende a buscar una solución externa a través del entusiasmo erótico. Desde la iniciación en el granero, la mujer deseada es para Pablo una potencial fuente de combustible poético. Esta tendencia —signo de inseguridad respecto a las propias fuerzas— alcanzará su máxima expresión, y a la vez su fracaso, en el proyecto de *El Hondero entusiasta* (*Biografía literaria* 115).

de las cosas más elevadas, además de que se armoniza plenamente con Saturno, el más elevado de los planetas” (11). Neruda, por su parte, no se cansó de señalar su filiación poética melancólica; en sus memorias lo expresa con absoluta nitidez: “Los *Veinte poemas de amor* son un libro doloroso y pastoril que contiene mis más atormentadas pasiones adolescentes, mezcladas con la naturaleza arrolladora del sur de mi patria. Es un libro que amo porque a pesar de su aguda *melancolía* está presente en él el goce de la existencia” (OC V 452); “Siempre me han preguntado cuál es la mujer de los *Veinte poemas*, pregunta difícil de contestar. Las dos o tres que se entrelazan en esta *melancólica* y ardiente poesía corresponden, digamos, a Marisol y a Marisombra” (OC V 453).

La poesía anhelada de Neruda tiende a lo cíclico, por otra parte, porque intenta emular el ritmo vital pues, como ha señalado Octavio Paz, la poesía es reflejo del ritmo universal, una traslación de la idea pitagórica sobre el movimiento rítmico de los planetas y las estrellas, la música del universo. Pero el ritmo conlleva, asimismo, la conciencia del tiempo y, consecuentemente, las limitaciones temporales del ser humano. La expresión de este concepto, la inevitable muerte del ser humano, conmueve al lector, aspecto central del concepto estético de lo sublime. La conciencia de la muerte nos hace tomar conciencia del riesgo, pero como por el momento nos sentimos a salvo, lo disfrutamos aunque nos impacte de manera profunda. El crepúsculo resulta, así, el símbolo perfecto para contener en sí mismo el paso del tiempo, pues anuncia lo mismo la extinción del día que la de la noche; el nacer y el morir. Es de este modo que Marisol y Marisombra ingresan en la poesía de Neruda, un modo metafórico cuanto oblicuo de señalar el paso cíclico del tiempo. El trabajado contraste entre la noche y la luz vendría a representar, metafóricamente, la presencia de un mundo convulsionado por las sombras, pero iluminado por la poesía pues es esta la que revela la condición humana, el reconocimiento de sí mismo.

Quiero regresar y detenerme un instante en mi juicio anterior sobre *thi*, libro que constituye, en mi opinión, el verdadero parteaguas en la obra del poeta chileno. Aquí podemos advertir la concreción personal de una obra sostenida a base de varias tentativas pues, como he ve-

nido asentando en las páginas de este trabajo, Neruda trabajó con la misma orientación estética incluso desde su primer poema, “Nocturno”, publicado poco antes de cumplir catorce años de edad. En este poema que inaugura la obra pública del poeta ya se encuentran de manera incipiente los tópicos que reaparecerán siete años más tarde en *thi*, muchos de ellos de procedencia romántica y simbolista. El viaje a través de la noche es poseedor del carácter dual que señalaba Baudelaire como requisito del arte moderno, pues abarca tanto el mundo exterior al artista y al artista mismo, fijos en una sola unidad; en otras palabras, el arte reflexivo, el metapoema, la aplicación de la ironía romántica en la obra misma. El paisaje nocturno se revela así como el momento propicio para la creación; pero, además, esta nocturnidad alude al proceso interior que describe el momento mismo de la escritura del poema. El viaje misterioso al que aludía Novalis, el descenso hacia los interiores de la conciencia en busca del arte y de sí mismo a través del recuerdo.⁷ Aquí transcribo el poema:

NOCTURNO

Es de noche: medito triste y solo
a la luz de la vela titilante
y pienso en la alegría y en el dolo,
en la vejez cansada
y en juventud gallarda y arrogante.

Pienso en el mar, quizás porque en mi oído
siento el tropel bravío de las olas:

⁷ Lourdes Franco, en su estudio preliminar a la poesía de Jaime Torres Bodet, acotó que “Ese mundo que emerge del subconsciente en el que se sumerge el simbolismo nada tiene que ver con la conciencia subsumida que maneja el psicoanálisis; se trata de una búsqueda en las profundidades del YO, no de sus residuos, sino de sus esencias” (*Poesía* 17). Tiene razón, por otra parte, Jorge Edwards cuando señala que en el verso final del poema 17 de los *VPA*, la pregunta de la voz lírica se refiere a sí mismo: “Pensando, enterrando lámparas en la profunda soledad. / Quién eres tú, quién eres?” (19-20).

estoy muy lejos de ese mar temido
del pescador que lucha por su vida
y de su madre que lo espera sola.
No sólo pienso en eso, pienso en todo:
en el pequeño insecto que camina
en la charca de lodo
y en el arroyo que serpenteando
deja correr sus aguas cristalinas...

Cuando la noche llega y es oscura
como boca de lobo, yo me pierdo
en reflexiones llenas de amargura
y ensombrezco mi mente
en la infinita edad de los recuerdos.

Se concluye la vela: sus fulgores
semejant los espasmos de agonía
de un moribundo. Pálidos colores
el nuevo día anuncian y con ellos
terminan mis aladas utopías.

(OC IV, 53-54)

thi, por otra parte, constituye la reunión y la evolución de todas estas ideas en las que el poeta ha venido trabajando en un periodo de siete años, y cuyos intentos o aproximaciones se pueden registrar en los libros precedentes. Así tenemos nuevamente la travesía nocturna que se despliega en dos ámbitos, el externo y el interno; por una parte, el escenario exterior cuya base es la noche, en cuyo ámbito se realiza la búsqueda de sustancia poética. Tanto el escenario nocturno, como la narratividad del poema son construidos a través de una sucesión de imágenes aparentemente sin control racional. La historia narrada nos conduce al encuentro con la Amada poesía y con el amanecer que interrumpe la escritura, como en el “Nocturno”. Por el otro, simultáneamente, el viaje hacia el interior inicia cuando vemos al poeta escri-

biendo en su cuarto contemplando el cielo a través de una ventana y descendiendo a los niveles del inconsciente, para efectuar el reconocimiento de su propio ser. Neruda realiza, además, en esta ocasión, una clara manifestación del proceso dual, llevado a cabo entre lo interno y externo, expresado en los conceptos de elevación y profundidad, es decir, la correlación con el proceso mismo de lo sublime, *pathos* y *bathos*, que no es otra cosa que lo externo, la contemplación del cielo, y lo interno, el descenso al inconsciente, *bathos*. Ambos movimientos ejecutados con la finalidad de impregnar del carácter trascendente de elevación a su obra. Más aún: Neruda también ejecuta desde el aspecto formal del poema la correlación entre lo externo y lo interno pues, como se recordará, el poema contiene una sucesión de versos alternados, expresados en primera, segunda y tercera persona, otorgando al aspecto narrativo y a las imágenes mismas diferentes puntos de perspectiva desde dónde mirarlas (aunque no ha sido señalado aún, un ensayo de este mecanismo, cambiar persona enunciadora, ya lo había llevado a cabo en *El HOE*).⁸ He aquí pues, la evolución y transformación de aquel “Nocturno”, muestra de la singularidad e independencia alcanzada, con respecto a la tradición, por Pablo Neruda:

11. admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy
[pensando
con inseguridad sentado en ese borde
oh cielo tejido con aguas y papeles
comencé a hablarme en voz baja decidido a no salir
arrastrado por la respiración de mis raíces
inmóvil navío ávido de esas lenguas azules
temblabas y los peces comenzaron a seguirte
tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías cantar

⁸ Para el cambio de voz “narrativa”, véase el poema I, vv. 67-72: “El viajero que alargue su viaje sin regreso. / El hondero que trice la frente de la sombra. / Las piedras entusiastas que hagan parir la noche. / La flecha, la centella, la cuchilla, la proa. / Grito. Sufro. Deseo. Se alza mi brazo, entonces, / hacia la noche llena de estrellas en derrota” (*OC I* 125).

querías cantar sentado en tu habitación ese día
 pero el aire estaba frío en tu corazón como en una campana
 un cordel delirante iba a romper tu frío
 se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella
 cantándole mi alma me pertenece
 el cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad
 pongo el oído y el tiempo como un eucaliptus
 frenéticamente canta de lado a lado
 en el que estuviera silbando un ladrón
 ay y en el límite me paré caballo de las barrancas
 sobresaltado ansioso inmóvil sin orinar
 en ese instante lo juro oh atardecer que llegas pescador satisfecho
 tu canasto vivo en la debilidad del cielo

(OC I 209)

Pero si los aspectos temáticos nos remiten a la reiteración y evolución de las ideas románticas y simbolistas, el aspecto formal nos introduce en la carácter de la imagen vanguardista que Neruda ha empleado en *tentativa del hombre infinito*. Más específicamente, el asentamiento del carácter narrativo del poema en una imagen que se entrelaza con otra para afinar el sentido de ambas. La combinación de las ideas que le preceden sustentan así, la personal tentativa del poeta, pero, este, a su vez, las presenta modificadas con un aspecto formal, lo que lo lleva a consolidar una voz propia. Esto, a mi parecer, es lo que expresa el propio poeta, con la convicción de haber encontrado el camino perdido, su carta de presentación en la asamblea de poetas de Occidente.

En el título presuntuoso de este libro se puede ver cómo esta motivación vino a poseerme desde muy temprano. *Tentativa del hombre infinito* fue un libro que no alcanzó a ser lo que quería, no alcanzó a serlo por muchas razones en que ya interviene la vida de todos los días. Sin embargo, dentro de su pequeñez y de su mínima expresión, aseguró más que otras obras mías el camino que yo debía seguir. Yo he mirado siempre la *Tentativa del hombre infinito* como uno de los verda-

deros núcleos de mi poesía, porque trabajando en estos poemas, en aquellos lejanísimos años, fui adquiriendo una conciencia que antes no tenía y si en alguna parte están medidas las expresiones, la claridad o el misterio, es en este pequeño libro, extraordinariamente personal (OC IV 1204).

Anexos

Cuadro 1

POEMA	VERSO	AMADA DISTANTE / LEJANA	AMADA SILENCIOSA	AMADA CANTO, VOZ, PALABRA	Mía	VERSO
1	1 3				Mía	Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
2	2		absorta			Absorta, pálida doliente, así situada
(1924)	3, 6, 8		seria, absorta			Doliente, seria, absorta.
	7			palabra		estás diciendo una palabra inmensa
3	4			canta		caracola terrestre, en ti la tierra canta!
	5			cantan		En ti los ríos cantan y mi alma en ellos huye
	13			voz		Ah tu voz misteriosa que el amor tiñe y dobla
4	6					latiendo sobre nuestro silencio enamorado
5	7	Lejanas		palabras		Y las miro lejanas mis palabras. / Más que mías son tuyas
6	5			voz		las hojas recogían tu voz lenta y en calma.
	9	distante				Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:
	10			voz de pájaro		boina gris, voz de pájaro y corazón de casa
7	5	Ojos ausentes				Hago rojas señales sobre tus ojos ausentes
	7	distante			Mía	Sólo guardas tinieblas, hembra distante y mía
8	7, 14, 21		silenciosa			Ah silenciosa!
	15	ausente				He aquí la soledad de donde estás ausente.
	19	ausente				Abeja blanca, ausente, aún zumbas en mi alma.
	20		silenciosa			Revives en el tiempo, delgada y silenciosa
9 (1924)	9	Lejana				Librame de tu amor mujer lejana y bella
		Lejana				que por bella y lejana me dueles cada día.
10	12			palabras		Diciendo qué palabras?
	14	Lejana				cuando me siento triste, y te siento lejana?
	17	Alejas				Siempre, siempre te alejas en las tardes
11	8	Lejos				Niña venida de tan lejos, traída de tan lejos

12	7	ausencia				Socavas el horizonte con tu ausencia.
	8	Fuga				Eternamente en fuga, como las olas.
	9			cantabas		He dicho que cantabas en el viento
	14			ecos y voces		Te pueblan ecos y voces nostálgicas.
13	16					Muñeca mía, apenas quedan gotas temblando.
	22					Triste ternura mía, qué te haces de repente?
14	No hay					
15	1	ausente	callas			Me gustas cuando callas porque estás como ausente
	6				Mía	emerges de las cosas, llena del alma mía.
	9	distante	callas			Me gustas cuando callas y estás como distante
	11	Lejos				Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza
	12		silencio			déjame que me calle con el silencio tuyo
	13					Déjame que te hable también con tu silencio
	15		callada			Eres como la noche, callada y constelada
	16	Lejano	silencio			Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo
	17	ausente	callas			Me gustas cuando callas porque estás como ausente
	18	distante				distante y dolorosa como si hubieras muerto
16	7			canción		Oh segadora de mi canción de atardecer
	3					Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces,
	8				Mía	cómo te sienten mía mis sueños solitarios!
	9				Mía	Eres mía, eres mía, voy gritando en la brisa
17	2	Lejos				Tú también estás lejos, ah más lejos que nadie
	17	Lejos				de ese abanico inmenso? Estabas lejos como ahora
18	21	distante				Amo lo que tengo. Estás tú tan distante
19	14					y amo tu cuerpo alegre, tu voz suelta y delgada.
20	17	Lejos				Eso es todo. A lo lejos alguien canta, a lo lejos.
	26			voz		Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.
Canción deses- perada	21				Mía	Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí,

Cuadro 2

POEMA	VERSO	MAR	CIELO	CREPÚSCULO / NOCHE	INFINITO	VERSO
1	6			Noche		y en mí la noche entraba su invasión poderosa.
	10			Noche		De la noche las grandes raíces
	16				infinito	y la fatiga sigue, y el dolor infinito.
2	3			crepúsculo		contra las viejas hélices del crepúsculo
3	3					crepúsculo cayendo en tus ojos, muñeca,
4	No hay					
5	26				infinito	Voy haciendo de todas un collar infinito
6	3			crepúsculo		En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo.
	13		cielo			Cielo desde un navío. Campo desde los cerros.
	15			crepúsculo		Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.
7	6	Mar				que olean como el mar a la orilla de un faro.
	11					a ese mar que sacude tus ojos oceánicos.
	13			Noche		Galopa la noche en su yegua sombría
8	8			Noche		Cierra tus ojos profundos. Allí aletea la noche.
	10			Noche		Tienes ojos profundos donde la noche alea.
	16	Mar				Llueve. El viento del mar caza errantes gaviotas.
9	4	marino				cimentado en el sólido frenesí marino.
	13			Noche		Tiembla en la noche húmeda mi vestido de besos
10	1			crepúsculo		Hemos perdido aún este crepúsculo.
	3			Noche		mientras la noche azul caía sobre el mundo.

	15			crepúsculo		Cayó el libro que siempre se toma en el crepúsculo,
	18			Crepúsculo		hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas.
11	1		cielo			Casi fuera del cielo ancla entre dos montañas
	3			Noche		Girante, errante noche, la cavadora de ojos.
	6			Noches		Fragua de metales azules, noches de las calladas luchas,
			cielo			a veces fulgurece su mirada debajo del cielo.
12	3		cielo			Desde mi boca llegará hasta el cielo
13	11	Mar				Acorralado entre el mar y la tristeza.
14	10					El cielo es una red cuajada de peces sombríos.
	17					y suelta todas las barcas que anoche amarraron al cielo.
	30			Crepúsculo		y sobre nuestras cabezas destorcerse los crepúsculos en abanicos girantes.
15	15			Noche		Eres como la noche, callada y constelada.
16	1		cielo	Crepúsculo		En mi cielo al crepúsculo eres como una nube
	4				infinito	y viven en tu vida mis infinitos sueños.
	14		cielo			y mis redes de música son anchas como el cielo.
17	8			Noche		se te viene de bruces la noche, lejos de la ciudad.
	12	Mar				El grito frente al mar, entre las piedras,
	13	Mar				corriendo libre, loco, en el vaho del mar.
	15		cielo			Desbocado, violento, estirado hacia el cielo.
	14	Mar				La furia triste, el grito, la soledad del mar.
18	11	Mar				Suena, resuena el mar lejano.
	17	Mar				que corren por el mar hacia donde no llegan.
	22			Crepúsculo		Mi hastío forcejea con los lentos crepúsculos.
	23			Noche		Pero la noche llega y comienza a cantarme.

POEMA	VERSO	MAR	CIELO	CREPÚSCULO / NOCHE	INFINITO	VERSO
19	No hay					
20	1			Noche		Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
	2			Noche		Escribir, por ejemplo: «La noche esta estrellada,
	4		cielo	Noche		El viento de la noche gira en el cielo y canta.
	5			Noche		Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
	7			Noche		En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
	8		cielo		infinito	La besé tantas veces bajo el cielo infinito.
	11			Noche		Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
	13			Noche		Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
	16			Noche		La noche está estrellada y ella no está conmigo.
	22			Noche		La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
	26				infinito	Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.
	30			Noche		Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
Canción desesperada	1			Noche		Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy.
	2	Mar				El río anuda al mar su lamento obstinado.
	10	Mar				Como el mar, como el tiempo. Todo en ti fue naufragio!
	24					y el infinito olvido te trizó como a un vaso.
	46	marino				de pie como un marino en la proa de un barco.
	52			Noche		que la noche sujeta a todo horario.
	53					El cinturón ruidoso del mar ciñe la costa.

Bibliografía

- Abeira, Juan. "Introducción", en A. Rimbaud, *Poesías y otros textos*. Madrid, Ediciones Hiperión, 2008.
- Abrahams, M. H. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires, Nova, 1982.
- Acereda, Alberto. "Introducción", en R. Darío, *Poemas filosóficos*. Madrid, Ediciones Hiperión, 2007.
- Alazrakí, Jaime. *Poética y poesía de Pablo Neruda*. Nueva York, Las Américas, 1965.
- "El surrealismo de *Tentativa del hombre infinito*", *Hispanic Review*, vol. 40, núm. 1, invierno 1972, pp. 31-9.
- Alunate, Arturo. *El nuevo arte poético y Pablo Neruda*, en <http://www.neruda.uchile.cl/critica/index2.html>.
- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Madrid, Gredos, 1997 (a partir de la 2a. ed. de 1951) (Biblioteca Románica Hispánica).
- Araújo, Nora y Teresa Delgado (eds.), *Textos de teorías y crítica literarias*. México, UAM-Universidad de La Habana, 2003.
- Argullol, Rafael. "Introducción", en Novalis, *Himnos a la noche*. Barcelona, Icaria, 1985.
- Aristóteles. *Problemas*, Esther Sánchez Millán (introd.). Madrid, Gredos, 2004.
- Arnaldo, Javier (ant. y ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte: Novalis, F. Schiller, F. y A. Schlegel, H. Von Kleist y F. Hölderlin*. Madrid, Tecnos, 1994.
- Aullón de Haro, Pedro. *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum, 2006.
- Balakian, Anna, *El movimiento simbolista*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- *Literary origins of surrealism. A new mysticism in French Poetry*. Nueva York, New York University Press, s.a.
- Bartra, Roger, *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-textos, 2004.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, Luis Martínez de Merlo y Luis Verjat (introd., trad. y notas). Madrid, Cátedra, 1993.
- *Pequeños poemas en prosa; Los paraísos artificiales*, Madrid, Cátedra, 1986.
- *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1961.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

- Béguin, Albert, *Creación y destino. Ensayos de crítica literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Taurus Ediciones-Grupo Santillana, 2000.
- Biemel, Walter, “La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán”, *Convivium*, 13-14, noviembre 1964: 28-48.
- Bloom, Harold, *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*, México, Taurus, 2011.
- *La angustia de las influencias*. Francisco Rivera (trad.). Caracas, Monte Ávila, 1977 (1ª ed. en inglés: 1973, Oxford University Press).
- Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid, Tecnos, 2001 (1ª ed.: 1757).
- Chaves, José Ricardo, *Andróginos, Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM, 2005.
- Claridad*, órgano de la Federación de Estudiantes de Chile, en www.claridad.uchile.cl
- Colón, Daniel E., “Orlando Mason y las raíces del pensamiento social de Pablo Neruda”, *Revista Chilena de Literatura* 79, septiembre 2011: 23-45.
- Concha, Jaime, “Sexo y pobreza en la primera poesía amorosa de Neruda”, en Federico Schopf (comp.). *Neruda comentado*. Santiago de Chile, Sudamericana, 2003: 131-158.
- *Tres ensayos sobre Pablo Neruda*. South Carolina, University of South Carolina, 1974.
- *Neruda, 1904-1936*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
- “Proyección de Crepusculario”, en *Aproximaciones a Pablo Neruda*, Ángel Flores (coord.). Barcelona, Ocnos, 1974.
- D’Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*, Madrid, Visor, 1999.
- Darío, Rubén, *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- *Poesías completas*. Alfonso Méndez Plancarte (ed., introd. y notas). Madrid, Aguilar, 1968.
- *Poemas filosóficos*. Alberto Acereda (ed., introd. y notas). Madrid, Ediciones Hiperión, 2007.
- Dawes, Greg. *Verses against the darkness, Pablo Neruda’s Poetry and Politics*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006.
- *Poetas ante la modernidad: las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz*, Madrid, Fundamentos, 2009.
- De Costa, René. “Pablo Neruda’s *Tentativa del hombre infinito*: Notes for a Reappraisal”, *Modern Philology*, vol. 73, núm. 2, noviembre 1975: 136-147. Existe una versión al español en Emir Rodríguez Monegal y E. Mario Santí (eds.), *Pablo Neruda*. Madrid, Taurus, 1980.
- Delgado, Carolina. ‘Inspiración’ y ‘entusiasmo’ en la poetología platónica:

- expresiones relativas al estado epistémico del poeta, *Circe clás. mod.* [online], vol. 14, núm.1, 2010: 35-49.
- Durán, Manuel. "Pablo Neruda y la tradición romántico-simbolista", *Cuadernos Americanos* 3, mayo-junio, 1980: 187-99.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Edwards, Jorge. "Prólogo", en P. Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Escarpa Sánchez Garnica. "La biología romántica de los Naturphilosophen", en José Luis González Recio (ed.), *El taller de las ideas: diez lecciones de historia de la ciencia*. Barcelona, Universidad Complutense-Plaza y Valdes, 2005: 151-181.
- Flores, Ángel (coord.). *Aproximaciones a Pablo Neruda* Barcelona, Ocnos, 1974.
- Földényi, László F. *Melancolía*. Barcelona, Galaxia de Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008.
- Franco Bagnouls, Lourdes (ed. crítica). *Poesía de Jaime Torres Bodet*. México, UNAM, 2013.
- Gadea-Oltra, Francisc. "Interpretación surrealista y romántica de *Tentativa del hombre infinito*, *Cuadernos Hispanoamericanos* 287, 1974: 329-345.
- Goic, Cedomil. "La amante invisible en Pablo Neruda: Poema '2' y 'Alianza (sonata)'" , *Atenea* 409, 2004: 37-49.
- González-Cruz, Luis F. *Neruda. De Tentativa a la totalidad*, Nueva York, Ediciones Abra, 1979.
- González Ochoa, César. "Introducción" y " Memoria y formas urbanas", en E. Herrera, C. González y C. Pereda (eds.), *Memoria y melancolía. Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*. México, UNAM, 2007, pp. 9-26 y 199-234.
- Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México, FCE, 1998.
- Gullón, Ricardo. "Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez", E. Rodríguez Monegal y E. Mario Santí (eds.). *Pablo Neruda*. Madrid, Taurus, 1980.
- Heredia, José María. *Poesía completa*, Madrid, Verbum, 2004.
- Herrera Lima, Eugenia, César González Ochoa y Carlos Pereda Failache (eds.). *Memoria y melancolía. Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*. México, UNAM, 2007.
- Jrade, Cathy Login. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1992.
- Jiménez, Juan Ramón. *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942.

- Kant, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid, Alianza Editorial, 2008 (1ª ed.: 1764).
- Klibansky, Raymond, Edwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Lerner, Viviane. “Función del símbolo en la poesía de Neruda”, *Anales de la Universidad de Chile*, enero-diciembre 1971: 229-234.
- Loveluck, Juan e Isaac Levy (eds.). *Simposio Pablo Neruda: Actas*. Nueva York, Las Américas, 1975.
- Loyola, Hernán. *Neruda. La biografía literaria. I. La formación de un poeta (1904-1932)*. Santiago de Chile, Seix Barral, 2006.
- *Pablo Neruda. Antología poética 1. 1915-1956* (sel. y guía de lectura Hernán Loyola). Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- “Introducción. Las dos Residencias”, en P. Neruda, *Residencia en la tierra*. Cátedra, Madrid, 1999.
- “Tentativa del hombre infinito. 50 años después”, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungariae*, tomo 17 (1-2), 1975: 111-123.
- “Lectura de *Veinte poemas de amor...*”, en *Simposio Pablo Neruda. Actas* Jack Lévy (ed.). Columbia, University of South Carolina, 1974.
- “Pablo Neruda. Álbum Terusa 1923”, *Anales de la Universidad de Chile*, enero-diciembre 1971: 45-55.
- Lozada, Alfredo. *El monismo agónico de Pablo Neruda*, B. Costa Amic, (ed.), México, 1971.
- “Migas de Nietzsche: el subtexto de *El hondero entusiasta*”, *Revista Iberoamericana* 123-24, abril-septiembre 1983: 389-402.
- Machado, Antonio. *Poesías completa*. México, Espasa Calpe, 1981.
- Marsiglia, Edith. “Rubén Darío y su vinculación con el pitagorismo”, en <http://magazinmodernista.com/2009/08/10/ruben-dario-y-su-vinculacion-con-el-pitagorismo/> (14 noviembre 2011).
- Martínez Cuadrado, Jerónimo. “La función del poeta francés del siglo XIX SEGÚN SUS CREADORES”, *ANALES DE FILOLOGÍA FRANCESA*, VOL. 9, 1998: 205-226.
- MEO ZILIO, GIOVANNI. *INFLUENCIA DE SABAT ERCASTY EN PABLO NERUDA*, s. e. 1959.
- MILLÁN, ESTHER SÁNCHEZ. “INTRODUCCIÓN”, EN ARISTÓTELES. *PROBLEMAS*. MADRID, GREDOS, 2004.
- MILLARES MARTÍN, SELENA. “SIMBOLISMO Y MODERNISMO: LECTURAS NERUDIANAS», *AMÉRICA SIN NOMBRE* 7, DICIEMBRE 2005: 54-59.
- “Pablo Neruda y la tradición poética: sombra y luz de un diálogo entre siglos”, en P. Neruda, *Antología general*. Madrid, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, pp. LV-LXXX.
- Montes, Hugo. *Para leer a Pablo Neruda*. Santiago de Chile, Editorial Francisco de Aguirre, 1974.

- Montes, Hugo. "Introducción", en P. Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid, Castalia, 1987.
- Moran, Dominic. *Pablo Neruda*. Londres, Reaktion Books, 2009.
- "Veinte poemas 1, synthesis or turning point?", *Bulletin of Hispanic Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 84, núm. 6, 2007a.
 - "Introducción", en P. Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Manchester, Manchester University Press, 2007b.
 - "'Diez años de tarea solitaria': Neruda and the *Veinte poemas de amor*", *Journal of Romance Studies*, vol. 5, núm. 2, 2005.
- Morelli, Gabriele. "Amor entre deseo y soledad", en P. Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid, Austral, 1997.
- Neruda, Pablo. *Tentativa del hombre infinito*, Santiago de Chile, Orbe, 1937.
- *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
 - *Obras completas I, De Crepusculario a Las uvas y el viento (1923-1954)*. Barcelona, Galaxia de Gutenberg-Círculo de lectores, 1999.
 - *Obras completas IV, Nerudiana dispersa I (1915-1964)*. Barcelona, Galaxia de Gutenberg-Círculo de lectores, 2001.
 - *Obras completas V, Nerudiana dispersa II (1922-1973)*. Barcelona, Galaxia de Gutenberg-Círculo de lectores, 2002.
 - *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (ed. y guía de lectura José Carlos Rovira), Cátedra, Madrid, 2008.
 - *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (pról. Jorge Edwards), Alianza Editorial, Madrid, 2008.
 - "Algunas reflexiones sobre mi trabajo", en <http://www.neruda.uchile.cl/critica/reflexionesneruda.html>.
- Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Madrid, Edaf, 2003.
- Novalis. *Escritos escogidos*, Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens (eds.). Madrid, Visor Libros, 2004.
- *Himnos a la noche*. Rafael Argullol (introd.). Barcelona, Icaria, 1985.
- Ordóñez, David. "Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación", *Anales de Literatura Española* 12, 1996: 139-59.
- Oses, Darío. "Pablo Neruda, lector antilibresco", *A Contra Corriente* 8, núm. 1, 2010: 315-320.
- Pablo Neruda*, E. Rodríguez Monegal y E. Mario Santí (eds.). Madrid, Taurus, 1980.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México, Joaquín Mortiz, 1991.
 - *Versiones y diversiones*. México, Joaquín Mortiz, 1974.

- Peralta, Braulio. *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz*. México, Hoja Casa Editorial, 1998.
- Peretó Rivas, Rubén. "Aristóteles y la melancolía. En torno a *Problemata XXX,1*", *Contrastes. Revista internacional de Filosofía*, 17, 2012: 213-227.
- Pieper, Joseph. *Entusiasmo y delirio divino. Sobre el diálogo platónico "Fedro"*. México-Madrid-Pamplona, Ediciones Rialp, 1965.
- Poemas esenciales del simbolismo*. Pedro Provencio (sel., introd. y notas). Barcelona, Backlist, 2010.
- Poetas románticos ingleses. Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats*. José María Valverde (introd.); Leopoldo Panero y José María Valverde (ed. y trad.). Barcelona, Planeta, 2010.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, El acantilado, 1999.
- Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*, seguida de *Iluminaciones*, seguida de *Carta del vidente*, Ramón Buenaventura (introd. y pres.). Madrid, Ediciones Hiperión, 1985.
- *Poesías y otros textos*. Juan Abeleira (introd., trad. y notas), Madrid, Ediciones Hiperión, 2008.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El viajero inmóvil*. Buenos Aires, Losada, 1966.
- *Neruda: el viajero inmóvil*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- y Enrico Mario Santí (eds.), *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, 1980.
- "El sistema del poeta", *Revista Iberoamericana*, 39, núm. 82-83, enero-junio 1973: 41-71. También aparece en F. Schopf, *Neruda comentado*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2003: 37-75.
- Rovira, José Carlos. *Neruda testigo de un siglo*, Madrid, Atenea, 2007.
- Rusell, Dora Isella. "Presentación", en C. Sabat Ercasty, *Antología*. Montevideo, Biblioteca Artigas del Ministerio de Educación, 1982.
- Sabat Ercasty, Carlos. *Antología*. Dora Isella Rusell (sel. y pres.). Montevideo, Biblioteca Artigas del Ministerio de Educación, 1982.
- Safranski, Rudiger. *Romanticismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2009.
- Sanhueza, Leonardo (comp. y pról.). *El Bacalao. Diatribas antinerudianas y otros textos*. Santiago de Chile, Ediciones B, 2004.
- Santander, Carlos. "Amor y temporalidad en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*", *Anales de la Universidad de Chile*, enero-diciembre 1971: 91-105. Puede consultarse también en <http://www.neruda.uchile.cl/critica/csantander.htm>.
- Santí, Enrico Mario. *The poetics of prophecy*. Nueva York, Cornell University Press, 1982.
- "Neruda: el comienzo y la cima", en P. Neruda, *Obras completas I, de Crepusculario a Las uvas y el viento (1923-1957)*, Barcelona, Galaxia de Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, pp. 81-104.

- Schidlowsky, David. *Neruda y su tiempo: las furias y las penas*, 2 vols. Santiago de Chile, RiL Editores, 2008.
- Schopf, Federico. *El desorden de las imágenes: Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2010.
- *Neruda comentado*. Santiago de Chile, Sudamericana, 2003.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981.
- “La eternidad en el instante: un análisis de *Tentativa del hombre infinito*”, *Anales de la Universidad de Chile*, enero-diciembre 1971: 107-116.
- Stanton, Anthony. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 1998.
- Suárez, Eulogio. *Neruda total*. Santiago de Chile, RiL Editores, 2004.
- Todó, Luís Ma. *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona, Montesinos, 1987.
- Verjat, Alain y Luis Martínez de Merlo. “Introducción”, en C. Baudelaire, *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Verlaine, Paul. *Poemas saturnianos*. Daniel Castañeda (trad.), s.l.e., Cultura, 1922.
- *Obra completa en poesía*. R. Hervas (trad.). Barcelona, Libros Río Nuevo, 1975.
- Wilson, Jason. *A companion to Pablo Neruda. Evaluating Neruda's poetry*. Nueva York, Tamesis, 2008.
- Yurkiévich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona, Barral, 1978.
- “Introducción general. Pablo Neruda: persona, palabra y mundo, en P. Neruda, *Obras completas I, De Crepusculario a Las uvas y el viento (1923-1954)*. Barcelona, Galaxia de Gutenberg-Círculo de lectores, 1999.
- *Del arte verbal*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002.
- Zalaquett, Ricardo S. “¡Siembra, juventud! la tierra es propicia, el momento es único. No es Neruda sino Gandulfo, el cirujano”, *Revista médica de Chile*, v. 133, núm. 3, marzo 2005: 376-382.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. *El gozo de las letras: ensayos y artículos*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

La melancolía poética de Pablo Neruda,

se terminó de imprimir el 17 de junio de 2009 en los talleres de Solar Servicios Editoriales, S.A. de C.V., ubicados en Calle 2, núm. 21, col. San Pedro de los Pinos, C.P. 03800, delegación Benito Juárez, México, D.F. La composición tipográfica se hizo en Amerigo BT 10:14 y 9:12 puntos. La edición consta de 25 ejemplares y fue producida mediante impresión digital en papel Cultural de 90 gramos.