UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Departamento de Filología Española IV

LA GENESIS POETICA DE PABLO NERUDA. ANALISIS INTERTEXTUAL

Selena Millares Martín

Madrid, 1992

Colección Tesis Doctorales. N.º 141/92

© Selena Millares Martín

X-61-007029-X

Edita e imprime la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía. Escuela de Estomatología. Ciudad Universitaria. Madrid, 1992.
Ricoh 3700
Depósito Legal: M-12226-1992

La Tesis Doctoral de D. SELENA MARTIN MILLARES

Titulada "LA GENESIS POETICA DE PABLO NERUDA. ANALISIS INTERTEXTUAL"

Director Dr. D. LUIS SAINZ DE MEDRANO

fue leida en la Facultad de FILOLOGIA

de la UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, el dfa 4

de JULIO de 19 91, ante el tribunal

constituido por los siguientes Profesores:

PRESIDENTE JUANA MARTINEZ GOMEZ

VOCAL OSVALDO RODRIGUEZ PEREZ

VOCAL TEODOSIO FERNANDEZ RODRIGUEZ

VOCAL SABINA DE LA CRUZ

SECRETARIO JESUS BENITEZ VILLALBA

habiendo recibido la calificación de APTO CUM LAUDE POR UNANIMIDAD

Madrid, a 4 de JULIO de 19 91.

EL SECRETARIO DEL TRIBUNAL.

FDO.: JESUS BENITEZ VILLALBA

SELENA MILLARES MARTIN

LA GÉNESIS POÉTICA DE PABLO NERUDA. ANÁLISIS INTERTEXTUAL

Director: Luis Sáinz de Medrano

Departamento de Filología Española IV
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1981

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a las personas e instituciones que me han brindado su apoyo desinteresado para la realización de este trabajo de investigación.

A mi director, Luis Sáinz de Medrano, y al Departamento de Filología Española IV (Literatura Hispanoamericana) de la Universidad Complutense de Madrid, por su apoyo a lo largo de los cuatro años que ha durado la gestación de estas páginas.

A la *Fundación Pablo Neruda*, la *Universidad Central de* Chile, el Instituto Iberoamericano de Berlín y el Instituto de Altos Estudios de América Latina de París, por su hospitalidad y su fructífera *contribución*.

A los escritores chilenos Nicanor Parra y Volodia Teitelboim por su desinteresada aportación informativa.

A Angilberto Hernández, por su inapreciable colaboración en materia de edición y por su apoyo permanente.

A mi familia, por su presencia constante desde el otro lado del mar.

INDICE

1.- Introducción. Deslindes metodológicos.....1

2.- Whitman y Neruda, poetas de la totalidad.....29
2.1.- La universalización del Yo poético.....38
2.2.- Hacia una poesía orgánica.....47
2.3.- Panteísmo y panerotismo.....55
2.3.1.- La imaginería sexual en la representación de la naturaleza.....59
2.3.2.- Autoerotismo.....61
2.3.3.- Doble antropomorfización de América.....62
2.3.4.- La metamorfosis amorosa.....64
2.4.- Materialismo y dialéctica: la muerte como engendradora de vida.....66
2.5.- La problemática social.....69
2.6.- Concomitancias formales.....71
2.7.- Palimpsestos. Estudio comparativo de algunos poemas.....81
2.8.- Dos epígonos de Whitman.....89
2.8.1.- Edgar Lee Masters y el *Canto general*.....90
2.8.2.- Maiakovski: poesía y revolución.....102

3.- El paradigma de la revolución simbolista.....111
3.1.- Orígenes: la transgresión romántica.....121
Swedenborg, Blake, Baudelaire
Analogía y correspondencias
La sensualización del universo
Milton: demonología poética. Blake: erotismo y satanismo
Poe: la belleza de la muerte
3.2.- Síntomas de la nueva escuela. Naturaleza del simbolismo.....135
3.3.- La técnica simbolista.....142
3.3.1.- Rasgos temáticos.....143
3.3.2.- Rasgos formales. Brujería evocatoria.....163
3.3.3.- Estilemas.....167

3.4.- Palimpsestos..... 178
3.4.1.- Baudelaire o la alquimia del dolor..... 179
3.4.2.- La poesía solar de Arthur Rimbaud..... 191
3.4.3.- Maeterlinck o el enigma de lo invisible..... 197
3.5.- El tema simbolista del viaje en *Tentativa del hombre infinito*..... 214

4.- Surrealismo y vanguardia..... 235
4.1.- Polémicas. El peculiar surrealismo neruduano..... 230
Ataques a la crítica
Onirismo
Humor
Lo cotidiano maravilloso
La concepción del amor
Panorámica diacrónica
4.2.- Un caso especial: las greguerías de Gómez de la Serna..... 284
4.3.- Conclusiones..... 296

5.- Tres voces de América..... 297
5.1.- La savia americana..... 301
5.2.- El hipotexto dariano..... 309
5.3.- Poesía del cosmos, poesía de los sentidos. Carlos Sabat Ercasty..... 328
5.4.- Nicanor Parra: de la antipoesía al artefacto..... 360
Ironía y humor negro
La actitud desmitificadora
Las estructuras formales de la antipoesía
Neruda antipoeta

6.- La tradición hispánica. Bajo el signo de Góngora y Quevedo..... 405
6.1.- La subversión barroca..... 422
6.2.- El sustrato petrarquista..... 427
6.3.- La naturaleza del oxímoron en Pablo Neruda..... 428
6.4.- La palabra alucinada: Luis de Góngora..... 439
6.4.1.- Preciosismo y colorismo. Palimpsestos..... 444
6.4.2.- La sintaxis gongorina..... 454
6.5.- Quevedo: Eros, Chronos y Thanatos..... 459
6.5.1.- La transgresión lingüística..... 477
6.5.2.- La ceniza enamorada..... 484
6.5.3.- La agricultura de la muerte..... 494

7.-El sustrato mítico.....505
7.1.-La mitología clásica.....512
7.1.1.- La sirena y el ave fénix.....514
7.1.2.- Las *Metamorfosis* de Ovidio.....517
La metamorfosis de Dafne
Orfeo: el poeta, la muerte y la eternidad
7.2.-La tradición bíblica.....527
7.2.1.- Las estatuas de sal: historia de Lot.....529
7.2.2.- Una inversión del mito bíblico. Presencia de Marcel Schwob.....531
7.3.-Un intertexto chileno: la mitología del archipiélago de Chiloé.....539
7.4.-Joaquín Murieta: historia, leyenda y mito poético.....545
Contexto histórico y aventura literaria de Joaquín Murieta
La obra fundacional de J.R.Ridge
Las versiones de R. Hyenne e I. Paz
Un hipotexto no literario: la obra de Roberto Hernández
Fulgor y muerte de Joaquín Murieta: la reescritura de la leyenda

A modo de conclusión.....589
Referencias bibliográficas.....597
Apéndice.....617

INDICE DE ILUSTRACIONES

1.- *Artefactos* de Nicanor Parra 10
2.- Manuscrito de la traducción hecha por Neruda de un poema de Kerry Thomas 20
3.- Fotografía del Locomóvil, emblema whitmaniano para Neruda ... 34
4.- Textos de Edgar Lee Masters, subrayados por Neruda 94
5.- Manuscrito de Hugo para el prólogo de *Les travailleurs de la mer* (biblioteca Neruda) 119
6.- Editorial de Neruda para *Claridad*, 1923 120
7.- Ilustraciones de la edición que poseía Neruda de *Paradise Lost*, de Milton (1692) 125
8.- Portada inédita de *Crepusculario*, con motivos románticos 130
9.- Reproducción de prosas decadentistas de Neruda en *Claridad* (1923) 155
10.- Traducción de Rilke por Neruda en *Claridad* (1926) 157
11.- Fotografías del escritorio de Neruda, sobre el que se halla aún el retrato de Baudelaire 183
12.- "El castillo maldito", poema de *Crepusculario*, publicado en *Claridad* en 1923 204
13.- Textos de Huidobro y Neruda en *Claridad* (julio de 1924) 308
14.- Crítica elogiosa de Neruda a Sabat Ercasty en *Claridad*, 1923, con motivo de la publicación de *Poemas del hombre* 332
15.- Dedicatoria de Sabat a Neruda 335
16.- Publicación del poema de Sabat "La joven de la fruta" en *Claridad* (1923) 356
17.- *Artefactos* de Parra 365
18.- Dedicatoria de Nicanor Parra a Neruda y Delia del Carril (1954) 382
19.- Ilustraciones de la primera edición de *Estravagario* (1958) 388
20.- Ilustración para "Bestiario"(*Estravagario*) en una publicación neoyorquina (1965) 389

21.- Edición de Garcilaso de 1549 (biblioteca Neruda)..... 411
22.- Ercilla en el epígrafe de *Chile os acoge*, folleto informativo para los refugiados españoles que el Winnipeg acogió bajo el auspicio de Neruda, cónsul en París..... 413
23.- Dedicatoria de Federico García Lorca a Pablo Neruda..... 415
24.- Manuscrito de la "Oda al caldillo de congrio"..... 447
25.- Antigua edición de Quevedo (biblioteca Neruda)..... 466
26.- Portada de *Les Metamorphoses d'Ovide* (biblioteca Neruda)..... 510
27.- Ilustración de la metamorfosis de Orfeo (ibid.)..... 526
28.- Comentarios de Neruda a los cuentos de Schwob en *Claridad*, 1923..... 532
29.- Texto de la Biblia (*Génesis*) subrayado por Neruda..... 536
30.- Portada de *The Life and Adventures of Joaquín Murieta, The Celebrated California Bandit*, de Ridge, origen de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*..... 548
31.- Textos sobre la historia de Murieta anotados de puño y letra por Neruda..... 549
32.- Noticia del *San Francisco Herald* sobre la captura de Murieta (Julio de 1853)..... 556
33.- Retrato de Harry Love, deuteragonista de Murieta en la historia real..... 566
34.- Portada de *El bandido chileno Joaquín Murieta en California*, de Roberto Hyenne..... 575
35.- Textos históricos de Roberto Hernández relativos a Murieta, subrayados por Pablo Neruda..... 578

1

INTRODUCCIÓN. DESLINDES METODOLÓGICOS

Ningún poeta - y en general ningún artista- puede *comprenderse solo en su plena significación. Su* significación, el juicio sobre su ser, presupone la comprensión de su relación con poetas y artistas anteriores.

T. S. Eliot

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...

Pablo Neruda

"La poesía de Pablo Neruda no está ligada en nada con la llamada poesía popular; tras ella está la tentación de los siglos, Quevedo y Góngora, Butler y Rimbaud, Whitman y Mayakovsky" [1]. En estas palabras de Ilya Ehrenburg se sintetiza la idea central que guía este trabajo de investigación: a pesar de su talante antilibresco y su oposición a la poesía intelectualista que crea distancias elitistas respecto a la gran mayoría, Pablo Neruda es un poeta de profunda formación literaria y sustenta su gran originalidad y capacidad creadora en la asimilación renovadora de muy diversas raíces poéticas. En su obra se cumplirá muy especialmente la aserción de Barthes: cada texto es un intertexto que se sustenta en el diálogo con todas las escrituras que lo preceden.

Los reconocimientos explícitos a sus ancestros poéticos prueban esa filiación y se acentúan especialmente en los casos de los dos autores que podríamos considerar sus mayores acreedores -Walt Whitman y Francisco de Quevedo- pero son también patentes en muchos otros.

En lo que respecta a Walt Whitman, podemos decir que Neruda no es tanto su discípulo como su continuador, pues lleva sus hallazgos creativos a nuevas dimensiones poéticas. En ambos encontramos los mismos motivos: la comunión panteísta con la naturaleza, el materialismo dialéctico, la identificación con los dolores de la humanidad, la reverencia hacia el misterio de la vida, la sensualidad y la plenitud del amor.

Capítulo aparte merece la poderosa presencia de autores en lengua francesa -Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Maeterlinck, Mallarmé- verdaderos impulsores de la primera andadura poética del poeta chileno, así como las vanguardias literarias que les suceden históricamente.

En cuanto a la poesía hispanoamericana, destacan tres grandes presencias en la obra de Neruda. De Rubén Darío hereda diversos elementos, como la

1. Cit. por Alegría, 1954: 316. Las citas del epígrafe corresponden a T. S. Eliot, *Tradición y talento individual*, cit. por Moog-Grünewald, 1984: 90, y Neruda, 1978: 402.

simbología amorosa y la alternancia entre el intimismo y la poesía social. Asimismo, merecerá ser destacado el papel de un autor de segunda fila en la historia literaria pero de mucho arraigo en sus versos: Carlos Sabat Ercasty. Finalmente, la poesía de Nicanor Parra, desde la sombra, será esencial para comprender la transformación poética que tiene su origen en *Estravagario.*

La tradición hispánica será también relevante en la configuración de la escritura del poeta chileno. En lo que se refiere a Quevedo, el homenaje directo que se le dedica en *Viajes* deja fuera de toda duda la clara adhesión de Neruda a su magisterio poético y vital, especialmente en la etapa más otoñal de su obra. De Góngora heredará la exaltación vitalista y colorista, muy patente en sus *Odas elementales.*

Por último, será también de trascendental importancia el papel representado por textos a menudo anónimos: leyenda y mito se entrelazan en la red de intertextualidad que late bajo los versos nerudianos.

No pretenderemos aquí hacer un recorrido histórico ni biográfico sobre las preferencias y gustos literarios de Pablo Neruda, o sobre las opiniones que como lector le merecen tantos poetas amados a los que dedica versos y pensamientos. Más que historiográfica, nuestra intencionalidad es puramente crítica y filológica, por lo que nuestro estudio tiene un fundamento intrínseco. Nos mueve el interés por desvelar las claves intertextuales que abren al entendimiento las puertas del hermetismo o simplemente arrojan una mínima luz sobre versos, estilemas y estructuras heredadas y transpuestas al código escritural propiamente nerudiano, a menudo en un proceso inconsciente y automático. Y puede considerarse entre las funciones del crítico la de desvelar esa red intertextual invisible a fin de poder comprender más profundamente esa poesía. Porque sin Whitman no se entendería el panerotismo en Neruda, ni sin los simbolistas su adhesión a la revolución estética que protagonizan, ni sin Sabat Ercasty y Darío su simbología erótica, ni sin Quevedo su diálogo final con la muerte.

El método crítico y la terminología que sigamos recogerá conceptos y hallazgos de diferentes autores, por lo que se hará necesario desde ahora deslindar esos instrumentos críticos a fin de alcanzar la debida coherencia. Así, por ejemplo, no será equivalente el concepto de la intertextualidad en Riffaterre, Kristeva y Genette. Un recorrido inicial por los análisis y disertaciones críticas sobre esa problemática literaria será muy útil en este sentido.

El origen del término *intertextualidad* procede de las teorías de Bakhtin, aunque será Julia Kristeva quien lo ponga en circulación. Bakhtin siembra el germen de este concepto en *The Dialogic Imagination* , en el capítulo dedicado a "Heteroglossia in the Novel". La parodia en la novela es comprendida por este autor como "double-accented, double-styled *hybrid construction*":

> What we are calling a hybrid construction is an utterance that belongs, by its grammatical (syntactic) and compositional markers, to a single speaker, but that actually contains mixed within it two utterances, two speech manners, two styles, two "languages", two semantic and axiological belief systems. [2]

El concepto de parodia como construcción híbrida podrá extenderse a cualquier enunciación que contenga implícitamente otro texto precedente o incluso simultáneo. Lo que no resultará útil para nuestro análisis es la segunda conclusión de Bakhtin en este sentido, que seguirán casi todos los teorizadores del fenómeno de la intertextualidad. Se trata de la consideración de esa construcción híbrida como punto de intersección de dos sentidos diferentes. Evidentemente, esto es fundamental en la teoría de la parodia, pero no nos será útil para todos los casos de intertextualidad, ya que el principio de negación puede no darse, por lo que nos vemos obligados a prescindir de este sector de la teoría crítica.

2. Bakhtin, 1982: 304. 'Lo que llamamos construcción híbrida es una elocución que pertenece, por sus marcas gramatical (sintáctica) y composicional, a un solo hablante, pero que realmente contiene mezcladas en ella dos elocuciones, dos modos de discurso, dos estilos, dos "lenguajes", dos sistemas semánticos y axiológicos de creencias'.

Otras conclusiones de Bakhtin que podremos tomar en consideración para nuestro análisis son la idea del *discurso-objeto* y el concepto de *heteroglosia*.

El discurso novelístico dominante en una época dada se convierte en objeto que refracta nuevas intencionalidades de un autor al someterse al movimiento de construcción-destrucción que rige las etapas literarias. Por tanto, podemos deducir de los razonamientos de Bakhtin el concepto de discurso-objeto, sobre el que realiza una manipulación un discurso posterior, que podríamos denominar sujeto.Mucho más importante para nosotros será el concepto de la dialogización literaria:

> This interaction, this dialogic tension between two languages and two belief systems, permits authorial intentions to be realized in such a way that we can acutely sense their presence at every point in the work. [3]

Llegamos con estas afirmaciones al concepto más importante que, en el plano que nos ocupa, propone Bakhtin. Se trata de la *heteroglosia* , la fusión de voces, la polifonía interna de cada texto, definible por su tensión dialógica con otros discursos:

> Heteroglossia, once incorporated into the novel (...), is *another's speech in another's language*, serving to express authorial intentions but in a refracted way. Such speech constitutes a special type of *double-voiced discourse*. It serves two speakers at the same time and expresses simultaneously two different intentions: the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author. In such discourse there are two voices, two meanings and two expressions. And all the while these two voices are dialogically interrelated, they (...) know about each other (just as two exchanges in a dialogue

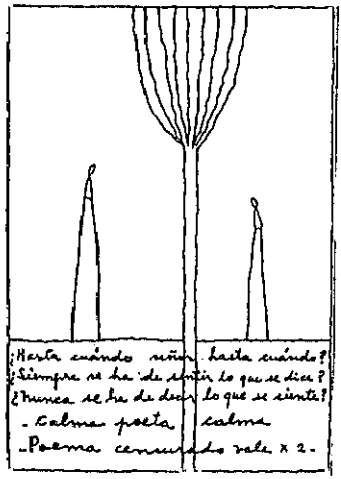
3. Ibid.: 314. 'Esa interacción, esa tensión dialógica entre dos lenguajes y dos sistemas de creencias, permite que las intenciones del autor sean logradas de tal modo que nosotros podemos sentir agudamente su presencia en cada punto del trabajo'.

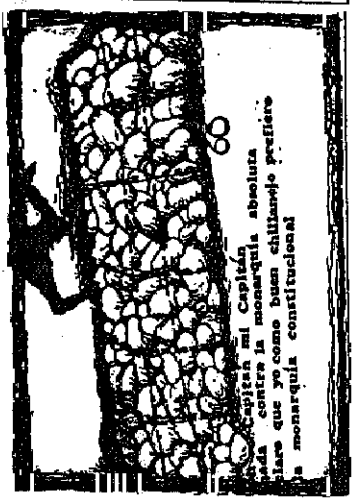
> know of each other); it is as if they actually hold a conversation with each other. Double-voiced discourse is always internally dialogized.[4]

A lo largo de todo su razonamiento, Bakhtin establece ese principio de la heteroglosia o discurso de doble voz como fundamento de los géneros narrativos cómicos y paródicos. Sin embargo, por entender el concepto de modo restringido, retira esa posibilidad al lenguaje poético. Así, considera que la polisemia de un símbolo poético presupone una unidad de voz , que se encuentra completamente sola en el discurso, y tan pronto como la voz o el acento de otro interfiere su actuación, el plano poético se destruye y el símbolo pasa a formar parte de la prosa. Vemos, pues, que Bakhtin mantiene una postura estricta que niega a la poesía la posibilidad de contener la tensión dialógica de las formas narrativas. Numerosos textos poéticos podrían aducirse aquí para demostrar que también en poesía puede producirse ese juego intertextual, ese diálogo con otros textos, tanto en el terreno paródico como en el serio; Parra parodia a Rimbaud en uno de sus artefactos y Neruda a Santa Teresa en *Estravagario*; Luis Cernuda rinde homenaje a Bécquer al recordar un verso de la rima 67 ("donde habite el olvido") en el título de un libro suyo y en el poema que lo inicia.

De todo esto podemos concluir que, si bien la aportación de Bakhtin a la problemática de la intertextualidad es sumamente valiosa, no puede seguirse fielmente en nuestro caso porque restringe el campo de acción de la tensión dialógica a los textos en prosa. Sin embargo, podemos considerar de gran utilidad los conceptos de "hybrid construction", "heteroglossia" y "double-voiced discourse" si los usamos con ductilidad y desgajados del aparato crítico bakhtiano.

4. Ibid.: 324. 'La heteroglosia, una vez incorporada a la novela(...), es *el discurso de otro en el lenguaje de otro*, y sirve para expresar las intenciones del autor pero de un modo refractado. Ese discurso constituye un tipo especial de *discurso de doble voz*. Sirve a dos hablantes a un tiempo y expresa simultáneamente dos intenciones diferentes: la intención directa del personaje que habla, y la intención refractada del autor. En ese discurso hay dos voces, dos significados y dos expresiones. Y todo el tiempo esas dos voces están interrelacionadas dialógicamente, saben la una de la otra (exactamente igual que dos intercambios en un diálogo saben el uno del otro y están estructurados en este mutuo conocimiento de cada uno de los dos); es como si mantuvieran realmente una conversación el uno con el otro. El discurso de dos voces está siempre dialogizado internamente'.





Los *artefactos* de Nicanor Parra son un buen argumento para rebatir a Bakhtin la exclusión que de la heteroglosia hace a la poesía. Aducimos ejemplos en que se parodia, respectivamente, a Gabriela Mistral, Francisco de Quevedo, Walt Whitman y Paul Verlaine.

Julia Kristeva, por su parte, recoge la enseñanza de Bakhtin y, en un ensayo de 1966, "Le mot, le dialogue et le roman", consagra sus postulados : "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*" [5]. En su *Semiótica* [6], hace referencia a la intertextualidad como discurso extranjero en el espacio del lenguaje poético:

> El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple (...) Denominaremos a este espacio *intertextual* (...) En esta perspectiva, resulta claro que el significado poético no puede ser considerado como dependiente de un código único. Es el lugar donde se cruzan varios códigos (al menos dos) que se hallan en relación de negación mutua. [7]

Como puede verse, Julia Kristeva traslada a la poesía los planteamientos de Bakhtin, aunque conservando la idea de la negación, ya presente en éste. Así, estudia las *Poesías* de Lautréamont y cita textos en que éste niega a Pascal y transforma a Rochefoucauld. Considera el texto de Lautréamont como *paragrama* del texto de referencia, que puede ser negado total o parcialmente o ver transformado su sentido. Hay por tanto una interacción textual implícita en cada poema con respecto a otros textos, a los que a la vez afirma y niega:

> Para los textos poéticos de la modernidad es, podríamos decirlo sin exagerar, una ley fundamental: se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual; son, por así decirlo, alter-junciones discursivas (...)

5. Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman", cit. por Claudio Guillén,1985: 311. 'Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*'.
6. Kristeva, 1978: 66.
7. Ibid.: 66-7.

> La red puede multiplicarse, expresará siempre la misma ley, a saber: el texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultáneas de otro texto. [8]

El problema de la intertextualidad ha ocupado a estudiosos como Riffaterre y Genette, y también a los que, como Claudio Guillén, se dedican a la literatura comparada. Este último, en *Entre lo uno y lo diverso (Introducción a la literatura comparada)*, señala el interés de la noción de *intertextualidad* para disipar la ambigüedad de *influencia*. Es aquí donde nos acercamos más al concepto que utilizaremos en este trabajo, identificable con el que plantea Barthes en "Texte (théorie du)":

> Tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues(...) L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; *l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement répérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.* [9]

Ese es el concepto de intertexto que utilizaremos aquí. Todo texto es inevitablemente un crisol en que actúan infinidad de textos anteriores o simultáneos, y no necesariamente por intencionada propuesta del autor. Es algo mucho más complejo que lo tradicionalmente considerado como influencia, y a menudo cristaliza en una red de relaciones inconscientes y confusas que difícilmente pueden dilucidarse.

8. Cit. por Guillén, 1985: 69.
9. Ibid.: 312. 'Todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas (...) La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, puestas sin comillas'. El segundo subrayado es nuestro.

También nos parece interesante la precisión terminológica que hace Guillén al considerar la *alusión* y la *inclusión* como los dos polos entre los que se produce el fenómeno de la intertextualidad. La gradación entre ambos extremos es enorme, pero es útil la distinción entre la mera reminiscencia y la cita de formas o contenidos preexistentes. La importancia de estas consideraciones está en que muestran claramente "la apertura del lenguaje poético individual a una pluralidad de lenguajes -la heteroglosia tan cara a Bajtin" [10]. Finalmente, define Guillén el intertexto como "la utilización por un poeta de un recurso previamente empleado, que ha pasado a formar parte del repertorio de medios puestos a la disposición del escritor moderno" [11]. El diálogo intertextual será, pues, definitorio muy especialmente de la literatura de nuestro tiempo, en que tanta importancia se concede a la colaboración del lector, cuya participación se hará aún mas necesaria para desvelar el juego de citas y alusiones que ahora se propone, y que constituye la base de obras como el *Ulises* de Joyce.

Otro crítico, Cesare Segre, plantea en *La parola ritrovata* la necesidad de distinguir entre intertextualidad e interdiscursividad. Esta última consistiría en las relaciones entre cualquier texto, ya sea oral, ya escrito, y todos los enunciados que se registran en su correspondiente cultura. Se trataría, por tanto, de relaciones extraliterarias [12]. En cambio, en *Principios de análisis del texto literario* [13] considera Segre la intertextualidad como una especie de cajón de sastre en que se incluyen, bajo una etiqueta nueva, hechos tan conocidos como la reminiscencia y el uso explícito o camuflado de fuentes y citas, por lo que propone utilizar el término exclusivamente para "casos perfectamente individualizables de presencia de textos anteriores en un texto determinado".

La propuesta de Segre es atractiva pero bastante difícil de llevar a la práctica, ya que el fenómeno que pretende sistematizar es bastante escurridizo y

10. Ibid.: 319.
11. Ibid.: 321.
12. Comentado por Marchese y Forradellas, 1986: 218.
13. Segre, 1985: 94.

difícilmente encasillable en categorías estancas. En este sentido puede considerarse como mucho más realista la propuesta de Guillén acerca de una gradación entre los polos mencionados de la alusión y la inclusión.

Por otra parte, nos parece injusta la visión que Segre presenta de los estudios sobre intertextualidad como lo antiguo con nuevo nombre. Habría que tener en cuenta, en favor de éstos, dos aspectos: el intento de sistematizar una realidad de siempre conocida pero poco estudiada como problema teórico y la consideración del intertexto como una presencia natural y necesaria, lejos de las acusaciones de plagio y de ausencia de originalidad. En cualquier caso, es útil la distinción de Segre, así como su concepto de intratextualidad [14], con lo que se definen los tres tipos de relaciones textuales de un discurso: consigo mismo (intratextuales), con otros textos literarios (intertextuales) y con su entorno cultural (interdiscursivas). Dentro de la linealidad de la escritura de Pablo Neruda , podemos encontrar casos de intratextualidad en diversas ocasiones[15]. Un buen ejemplo es el poema "Planeta", de *Plenos poderes* (1962), que preludia el original sistema creativo de *Libro de las preguntas* (1974):

Hay piedras de agua en la luna?
Hay aguas de oro?
De qué color es el otoño?
Se unen uno a uno los días
hasta que en una cabellera
se desenlazan? Cuánto cae
-papeles, vino, manos, muertos-
de la tierra en esa comarca?

Viven allí los ahogados?[16]

14. En Marchese y Forradellas, 1986: 218.
15. Es muy ilustrativo al respecto el artículo de Sáinz de Medrano "Prefiguración de *Macchu Picchu* en *España en el corazón*" (1990), que analiza las relaciones intratextuales entre los dos textos compara.
16. Neruda, 1973 (PPS): 978.

También son interesantes las aportaciones de Riffaterre, quien, en *La production du texte* , analiza el *Songe* de Du Bellay como obra construida según el modelo de ciertas composiciones de Petrarca, sin el cual sería difícilmente comprensible. Destaca su propuesta de la *indirección semántica* como ley general del discurso literario. Esa ley, en el Renacimiento, toma la forma de una indirección por referencia a la fábula, del empleo de un *intertexto mitológico*. Leído aisladamente, cada uno de los sonetos de Du Bellay resulta hermético, pero cuando se leen seguidos, las relaciones verticales -intratextuales- que unen significante y significado se entrecruzan con las horizontales -intertextuales- de palabras y códigos culturales externos al soneto en cuestión, como la tradición mítica y los sonetos de Petrarca, y el sentido del poema queda finalmente desvelado.

Igualmente, son dignas de consideración las propuestas que el mismo autor ofrece en el artículo "La syllepse intertextuelle". Plantea en él la intertextualidad como principio diferenciador de los textos literarios. A su modo de ver, la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, sólo produce el sentido, mientras que el significado es dado por la intertextualidad. El sentido es puramente referencial y resulta de las relaciones, reales o imaginarias, de las palabras con sus correlatos no verbales. El significado, en cambio, resulta de las relaciones entre esas mismas palabras y los sistemas verbales exteriores al texto. "Le texte littéraire n'est donc pas simplement un ensemble de lexèmes organisés en syntagmes, mais un ensemble de présuppositions d'autres textes"[17]. Define la intertextualidad como un caso particular de silepsis, es decir, de la consideración de una palabra con dos sentidos diferentes a la vez, literal y figurado; en este caso, se trataría de la significación contextual y la intertextual. Sin embargo, no nos adentraremos en detallar este razonamiento porque, como Bakhtin, considera el texto como negador del intertexto, lo cual no se nos presenta en el caso de Neruda, cuya actitud hacia sus modelos es de veneración y no de parodia. Otras aportaciones terminológicas del mismo autor son la *saturación significativa* que produce el intertexto, y la noción de *mot matriciel* (palabra matriz) como lexema clave de la relación intertextual.

17. Riffaterre, 1979b: 496. 'El texto literario no es simplemente un conjunto de lexemas organizados en sintagmas, sino un conjunto de presuposiciones de otros textos'.

Mucho más intensivo y pormenorizado es el estudio que sobre el tema que nos ocupa realiza Genette en sus *Palimpsestos*. La metáfora del título responde a la imagen antigua en que sobre un mismo manuscrito se puede percibir cómo un texto se superpone a otro que se transparenta sutilmente, y no es original de Genette sino que pertenece a Borges, quien considera el *Quijote* como palimpsesto en que se dejan traslucir tenuemente los rasgos de la escritura de su personaje Pierre Menard. (A su vez, podríamos comparar el palimpsesto, en pintura, con el fenómeno similar -aunque en otro plano- constituido por el llamado *pentimento*, identificable cuando el cuadro que observamos deja transparentar lo que, sobre el mismo lienzo, había sido pintado antes).

Percibe Genette cinco tipos de relaciones transtextuales (equivalentes a lo que hasta aquí hemos llamado *intertextual*, término que él reserva para uno de esos tipos). La *intertextualidad* la restringe a la "presencia efectiva de un texto en otro"[18]. Sus modalidades son la *cita*, el *plagio* (copia no declarada pero literal) y la *alusión*, "un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones" [19]. Un ejemplo de esta modalidad sería la cita y glosa que Neruda, en *Incitación al nixonicidio*, hace de una octava real de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, o la alusión que el título de un poema de *Crepusculario* -"El nuevo soneto a Helena"- hace a la poesía de Ronsard (concretamente a los *Sonetos para Helena*).

La *paratextualidad* es la relación que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que puede llamarse su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página y finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta, etc. La edición que preparó Neruda de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* es muy rica en paratextos.

18. Genette, 1989: 10.
19. Ibid.: 10.

La *metatextualidad* sería la relación (generalmente denominada "comentario") que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo e incluso sin nombrarlo. "La metatextualidad es por excelencia la relación *crítica*" [20]. En buena medida podrían considerarse en este capítulo los textos críticos que se incluyen en *Para nacer he nacido*, de Pablo Neruda ("Ramón López Velarde", "Shakespeare, príncipe de la luz", "Nuestro gran hermano Maiakovski") y también su *Viaje al corazón de Quevedo*.

Llama Genette *hipertextualidad* a toda relación que una un texto B (hipertexto) a un texto anterior (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. La *Eneida* y el *Ulises* son hipertextos del mismo hipotexto, la *Odisea*. El hipertexto se distingue del metatexto en que suele considerarse obra propiamente literaria. Esta modalidad será la que protagonice este trabajo de investigación, y podrá observarse en multitud de ocasiones. "El enemigo" de Baudelaire es el hipotexto de algunos versos de *Residencia en la tierra*; "El barco ebrio" de Rimbaud y "El viaje" de Baudelaire, del poema 9 de *Veinte poemas ..., Pelleas y Melisanda* de Maeterlinck, del final de *Crepusculario* ; "Out of the Cradle Endlessly Rocking" de Whitman y "Caracol" de Rubén Darío, de "Barcarola"; la *Antología de Spoon River* de E.L. Masters, de "La tierra se llama Juan"; los sonetos metafísicos de Quevedo, de muchos versos nerudianos dispersos a través de su obra; la antipoesía de Parra, de *Estravagario*; *The Life and Adventures of Joaquin Murieta* de John Rollin Ridge, de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, etc.

La *architextualidad* consiste en una relación completamente muda, de pura pertenencia taxonómica, en cuanto al género, al verso, la prosa, la narración, etc. Su estudio se aparta de los fines de este trabajo.

Una precisión terminológica interesante de Genette será la de *mimetismo* y *mimotexto*. El primero será todo rasgo puntual de imitación, y el segundo, todo texto imitativo o combinación de mimetismos. Esa distinción podría

20. Ibid.: 13.

sernos útil aunque en Neruda no trataremos casos de imitación sino de inclusión automática o inconsciente, inspiración y reminiscencias, haciendo una distinción, al modo renacentista, entre *imitatio* y *recreatio*. De todos modos, podemos considerar como mimotexto nerudiano la paráfrasis que se hace, en el poema 16 de *Veinte poemas de amor...*, del poema XXX de *El jardinero*, de Tagore.

Otro de los fenómenos destacables que estudia Genette es el de la *transposición* o transformación sería, la más importante de las prácticas hipertextuales, debido a su amplitud y su ambición estética . Un ejemplo sería el *Ulises*. Observa Genette dos categorías fundamentales en las transposiciones, las puramente formales, como la traducción (aquí habría que aducir excepciones, pues la traducción que hace Neruda de *Romeo y Julieta* añade un sentido político a la obra) y las temáticas, en las que la transformación del sentido forma parte del propósito.

La transposición puede implicar una *transfiguración* o transformación de sus figuras y recursos estilísticos. La *transmetrización* sería la transposición de un metro a otro. La *transestilización* "es una reescritura estilística, una transposición cuya única función es un cambio de estilo" [21]. También menciona la *auto-transestilización* como práctica corriente. Podríamos , en nuestro caso, hablar de transposición con respecto a "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta"(poema que constituye la sección IV de *La Barcarola*, cuya materia narrativa originaria se halla en una novela decimonónica firmada por John Ridge) y de auto-transposición, de poesía a drama, con *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, del mismo año.

El último tipo de transposición puramente formal será la *transmodalización*,

> cualquier clase de modificación realizada en el modo de representación característico del hipotexto (...) Por transmodalización, entiendo, más modestamente, una transformación que afecta (...) el modo de representación de

21. Ibid.: 285.

> una obra de ficción: *narrativo* o *dramático*. Las transformaciones modales pueden ser *a priori* de dos clases: *intermodales* (paso de un modo a otro) o *intramodales* (cambio que afecta al funcionamiento interno del modo). [22]

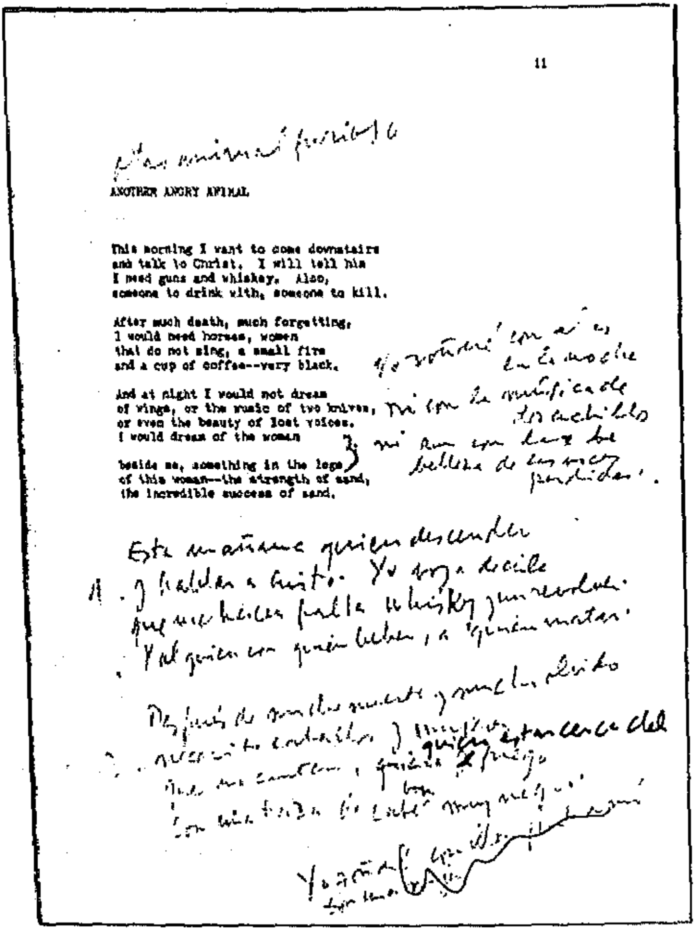
Estas precisiones teóricas nos serán muy útiles a la hora de analizar, en el capítulo VI de este trabajo, los problemas de hipertextualidad de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, obra en la que se da, efectivamente, un proceso de transmodalización (dramatización) a partir , como ya se ha dicho, de una novela (y de la secuela narrativa que su éxito produce, desde su origen californiano, en México, Chile e incluso España, como veremos).

También es un concepto atractivo en las teorías de Genette el de la *hipertextualidad enigmática*. Se da en aquellas obras cuya hipertextualidad sabemos o sospechamos, pero cuyo hipotexto, provisionalmente o no, nos falta. Si partimos de la idea de que el plagio o inspiración es la base de todas las literaturas, excepto de la primera, que nos es desconocida, la hipertextualidad es un fenómeno caracterizador de la obra literaria, sea abierta o *enigmática*.

Finaliza Genette su estudio con un guiño: "El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura *palimpsestuosa*. O, para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez" [23]. Muy interesante es la propuesta final del crítico francés de ejercer lo que denomina *estructuralismo abierto*, opuesto al del cierre del texto que se observa, por ejemplo, en el famoso análisis que Jakobson hizo de "Les chats" de Baudelaire. "El otro estructuralismo es, por ejemplo, el de *Mythologiques*, donde se ve cómo un texto (un mito) puede -si se colabora con él- *leer otro*" [24].

22. Ibid.: 356.
23. Ibid.: 495.
24. Ibid.: 496.

BIBLIOTECA MARQUES DE VALDECILLA



11

ANOTHER ANGRY ANIMAL

This morning I want to come downstairs
and talk to Christ. I will tell him
I need guns and whiskey. Also,
someone to drink with, someone to kill.

After much death, much forgetting,
I would need horses, women
that do not sing, a small fire
and a cup of coffee--very black.

And at night I would not dream
of wings, or the music of two knives,
or even the beauty of lost voices.
I would dream of the woman

beside me, something in the legs
of this woman--the strength of sand,
the incredible success of sand.

Este mañana quiero descender
y hablar a Cristo. Yo voy a decirle
que me hacen falta whisky y revólver.
Y alguien con quien beber, a quien matar.

La pasión traductora de Neruda fue una tónica que dominó su vida, testimoniando un permanente diálogo textual con sus maestros. Se han publicado versiones suyas de obras de Shakespeare, Blake, Joyce, Schwob, Maiakovski y Rilke, entre otros, pero de sus manuscritos inéditos emergen también manifestaciones de esa actividad. Aquí recogemos una traducción espontánea de un poema de Kerry Thomas.(Archivos de la Fundación Neruda).

Y concluye Genette:

> Así se cumple la utopía borgiana de una Literatura en transfusión perpetua (...) constantemente presente a sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo Libro infinito. La hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de los textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena.[25]

Como puede verse, el estudio de Genette es bastante exhaustivo y ofrece propuestas útiles de análisis. Sin embargo, nos plantea el problema de la colisión homonímica con la terminología anteriormente propuesta por Kristeva y Riffaterre, ya que la forma *intertextualidad* es entendida diferentemente por unos y otros. La solución que aquí adoptemos será ecléctica. Aunque hemos dado ejemplos nerudianos a los diferentes tipos de relaciones *transtextuales* que propone Genette, nos ocuparemos sólo de lo que él denomina *hipertextualidad*, que coincide precisamente con lo que los demás llaman *intertextualidad*. En conclusión, hablaremos indistintamente de *heteroglosia* (Bakhtin), *intertextualidad* (Kristeva, Riffaterre, Segre y otros) e *hipertextualidad* (Genette) para referirnos al mismo fenómeno.

También nos parece interesante, en el terreno de las precisiones terminológicas, la propuesta que hace María Moog-Grünewald de sustituir el antiguo concepto de *influencia* por el de *recepción productiva*:

> ...las influencias, cualquiera que sea su tipo y su volumen, ya no se explican causal-genéticamente de obra a obra, de autor a autor (...) más bien han de insertarse como "recepción productiva" en un proceso muy complejo de recepción, en el que participan tres "instancias": autor, obra, público. [26]

25. Ibid.: 497.
26. Moog-Grünewald, 1984: 75.

Se verifican en la recepción de la obra literaria tres categorías diferentes: la recepción *pasiva* es la de la mayoría silenciosa, la *reproductiva* es la de la crítica, y la *productiva* es la de los escritores que, estimulados por sus lecturas, crean una nueva obra de arte. Esta última modalidad es muy antigua y ha sufrido profundos cambios en la historia. Mientras el Renacimiento europeo y el clasicismo francés se rigen por la *imitatio*, en los siglos XVIII y XIX aquélla es sustituida por el concepto moderno de la *originalidad*. Sin embargo, en ambos casos se da el fenómeno de la recepción productiva, aunque de modo diferente. Para demostrarlo, la autora aduce sendas declaraciones de autores correspondientes a ambas etapas, a saber, de Petrarca ("Las abejas no merecerían fama, si no convirtieran lo que encontraron en algo mejor y nuevo" [27]) y Goethe ("Igualmente se podría preguntar a un hombre bien alimentado por los bueyes, corderos y cerdos que ha comido y que le han dado fuerzas...Yo debo mucho a los griegos y los franceses, debo infinitamente a Shakespeare, Sterne y Goldsmith. Sólo que con ello no se han demostrado las fuentes de mi cultura; caería en lo ilimitado y no sería necesario" [28]).

Recuerda también Moog-Grünewald la distinción que, en *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, hace Harold Bloom entre las distintas reacciones posibles de un autor ante su "padre poético", a causa de la "angustia de la influencia", verdadero complejo de Edipo del creador. Así, la "creative misreading" (lectura creativa, intencionalmente errónea) puede consistir en una corrección disidente (*clinamen*), complementación antitética (*tessera*), supresión (*kenosis*), sublimación (*askesis*), retorno al protosentido perdido (*apophrades*) o apertura hacia consecuencias insospechadas (*demonization*).

Sin pretender agotar la bibliografía existente sobre el tema de la intertextualidad, intentamos dar una síntesis lo más completa posible, por lo que terminaremos esta panorámica recordando las puntualizaciones que algunos autores han hecho sobre el tema.

27. Ibid.: 88.
28. Ibid.

En "La stratégie de la forme", Laurent Jenny considera que la nota definitoria de la obra literaria es el hecho de que siempre entra en una relación de realización, transformación o transgresión con respecto a los modelos arquetípicos. Las obras literarias influyen a sus precursores, como diría Borges; la mirada intertextual es por tanto una mirada crítica y es esto lo que la define. De ahí que sean tan importantes los estudios actuales sobre intertextualidad, que sustituyen a la crítica tradicional, cuyo objeto eran las influencias. Laurent Jenny adopta una postura ecléctica a este respecto:

> Contrairement à ce qu'écrit J. Kristeva, l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens. [29]

También puede resultarnos útil, una vez más, su delimitación del fenómeno que nos ocupa, de fronteras tan imprecisas:

> ...nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique. [30]

29. Ibid.: 262. 'Contrariamente a lo que escribe J. Kristeva, la intertextualidad no designa una adición confusa y misteriosa de influencias, sino el trabajo de transformación y asimilación de muchos textos operado por un texto centralizador que tiene el *liderazgo* del sentido'.

30. Ibid. '...proponemos hablar de intertextualidad solamente en tanto que estamos en condiciones de descubrir en un texto elementos estructurados anteriormente a él, más allá del lexema, eso se entiende, pero cualquiera que sea su nivel de estructuración. Se distinguirá ese fenómeno de la presencia en un texto de una unidad textual abstraída de su contexto e insertada tal cual en un nuevo sintagma textual, a título de elemento paradigmático'.

Más adelante, da Jenny otra definición que nos parece bastante acertada, y que considera la intertextualidad como la irrupción trascendente de un texto en otro. En conclusión, "L'intertextualité est donc une machine perturbante. Il s'agit de ne pas laisser le sens en repos -de conjurer le triomphe du cliché par un travail transformateur"[31].

Leyla-Perrone Moisés, en "L'intertextualité critique" , llega al extremo de plantear la posibilidad de que se dé también en la crítica el fenómeno que nos ocupa, a causa de la orientación de la producción literaria hacia la polifonía, el dialogismo, la polisemia y la pluralidad del texto. Hay también en la crítica un texto que dialoga con otro, un entrecruzamiento de dos escrituras, el texto analizado y el texto analizante, aunque no profundizaremos en su análisis por no ser de interés para nuestro estudio. Recuerda además Perrone la organización que Kristeva ya hizo de los tres elementos dialogantes -sujeto de la escritura, destinatario y textos exteriores- en dos ejes perpendiculares: uno horizontal (el diálogo entre el sujeto de la escritura y el destinatario virtual) y otro vertical (el diálogo del texto con otros textos). En el caso del metalenguaje, a esos dos ejes se superponen otros dos, uno horizontal -el diálogo del crítico con el lector virtual- y otro vertical -el diálogo del texto crítico con otros textos críticos.

Hasta aquí hemos expuesto el núcleo de la problemática que vamos a estudiar en un autor concreto, Pablo Neruda, a fin de delimitar el objeto de nuestro trabajo desde un principio y evitar posteriormente repetitivas o retorizadas alusiones a ese instrumental crítico que puedan entorpecer la fluidez del texto. Como se ha visto, las fronteras terminológicas no son del todo nítidas, pero podemos llegar a una solución ecléctica. Si seguimos la escala de gradaciones que propone Guillén, en cuyos polos se encontrarían la *alusión* y la *inclusión*, podremos recoger toda la gama de posibilidades que nos ofrezca la presencia de otros textos en el que es objeto de nuestro estudio.

31. Ibid.: 279. 'La intertextualidad es, pues, una máquina perturbadora. Se trata de no dejar el sentido en reposo -de conjurar el triunfo del cliché por un trabajo transformador'.

Unas veces nos encontraremos en la poesía de Neruda con la inclusión o presencia efectiva de textos anteriores, por lo que hablaremos de intertextualidad o hipertextualidad indistintamente, y otras veces nos encontraremos con alusiones equivalentes al concepto tradicional de reminiscencia, que tampoco despreciaremos. En cualquier caso, nos dedicaremos solamente a relaciones que ofrezcan las máximas garantías de existencia, por lo que nuestro estudio de relaciones intertextuales será fundamentalmente *diacrónico*, ya que la anterioridad de un autor, junto con el *reconocimiento* de su conocimiento y admiración por parte de Neruda (en sus memorias y otros escritos), la existencia de sus textos en la *biblioteca* personal de éste (hecho constatable en los catálogos recogidos en su biblioteca personal y reproducidos en el Apéndice) y la *presencia explícita de intertextos* , son datos que permitirán analizar sobre un terreno más seguro esas relaciones.

La distribución de los capítulos de este trabajo de investigación no es arbitraria, sino que se sustenta, básicamente, en la combinación de dos diacronías, la real-histórica y el orden del conocimiento que Neruda tuvo de los textos que se estudian. Así, Whitman y su peculiar romanticismo se revelan desde sus primeros escritos, por lo que ese será el primer tema que aborde nuestro estudio . Le sigue el simbolismo francés, que es la primera literatura que Neruda conoce profundamente, tanto por ser el norte de sus estudios universitarios como por estar en boga en su entorno juvenil. Las vanguardias literarias le suceden en rigurosa y objetiva diacronía a los textos anteriores, y su estudio se hará complejo a causa de la escasa documentación existente sobre el tema en la escritura nerudiana. Hemos creído oportuno aunar a tres autores -Darío, Sabat Ercasty y Parra- en el capítulo 5, pues los une el origen -americano- y su consideración aislada habría dispersado el objeto de nuestro análisis. En el capítulo 6 se incluye el estudio de una influencia tardía (el barroco español) no por ello menos decisiva. Finalmente, el capítulo 7 se referirá al caso aislado de los mitos y leyendas, y muy concretamente a una obra de 1967: *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta.*

A las conclusiones les siguen las *Referencias bibliográficas*, que responden exclusivamente a los textos citados en este estudio. Dada la extraordinaria abundancia de obras críticas sobre la poesía de Pablo Neruda, que llega a ocupar extensos volúmenes, no hemos considerado pertinente transcribir aquí más que una sección de ese *corpus* compuesta exclusivamente por las obras que han sido citadas o mencionadas en este trabajo. En cualquier caso, incluimos la excelente bibliografía que sobre el poeta chileno han realizado Woodbridge y Zubatsky (1988) y a ella nos remitimos a fin de no engrosar inútilmente este apartado. El mismo problema se nos ha presentado con la infinidad de autores y temas que aquí estudiamos, lo que nos ha llevado a optar por la misma norma antes establecida e incluir sólo aquellas obras a las que se hace referencia en este estudio.

Igualmente, hemos de anotar un problema inverso: los estudios críticos realizados hasta el momento específicamente sobre el objeto de este trabajo -la tensión dialógica existente entre la poesía de Neruda y sus antecedentes literarios- son bastante escasos, y se dedican mayoritariamente a relaciones temáticas y no formales, que son precisamente las que aquí nos ocupan, de modo que lo que podría parecer aquí escasez de erudición es una laguna bibliográfica real.

Por último, queremos anotar que el sistema de citas utilizado es el que hemos considerado más operativo por la fluidez que proporciona: se adjunta el nombre del autor y la fecha de la obra (ambos datos constituyen la entrada de las *referencias bibliográficas*), a lo que sigue la página; e.g. Sicard, 1981: 55. Tanto obras de crítica como de creación se citan y organizan por este sistema, basado fundamentalmente en el que ofrece Claudio Guillén (1985). Sin embargo, hemos de hacer una última aclaración al respecto: la multiplicidad de obras que escribió Neruda y su protagonismo en este trabajo hace que ese sistema resulte difuso (especialmente al citarse las *Obras completas*, que contienen más de treinta obras) por lo que en su caso añadimos a la cita una referencia al libro de que se trata, por medio de las abreviaturas que propone Hernán Loyola (1981) [32].

32. La referencia resultante seguiría el siguiente modelo: Neruda, 1978 (PNN): 435. La obra de la que se cita corresponde, por orden de prioridad, a la edición crítica si la hay (*Veinte poemas de amor*,

Damos a continuación esas claves :

CRP *Crepusculario* (1923)
VPA *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924)
THI *Tentativa del hombre infinito* (1925)
HYE *El habitante y su esperanza* (1926)
ANS *Anillos* (1926)
HOE *El hondero entusiasta* (1933)
RST *Residencia en la tierra* (1935)
TER *Tercera residencia* (1947)
CGN *Canto general* (1950)
VCP *Los versos del capitán* (1954)
UVT *Las uvas y el viento* (1954)
OEL *Odas elementales* (1954)
VJS *Viajes* (1955)
NOE *Nuevas odas elementales* (1955)
TLO *Tercer libro de las odas* (1957)
ETV *Estravagario* (1958)
NYR *Navegaciones y regresos* (1959)
CSA *Cien sonetos de amor* (1960)
CDG *Canción de gesta* (1960)
PCH *Las piedras de Chile* (1961)
CCM *Cantos ceremoniales* (1961)
PPS *Plenos poderes* (1962)
MIN *Memorial de Isla Negra* (1964)
APJ *Arte de pájaros* (1966)
CAR *Una casa en la arena* (1966)
BCL *Barcarola* (1967)
JQM *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967)

Residencia en la tierra y *Odas elementales*), a las *Obras completas*, de 1973 o a las ediciones individuales de los libros aparecidos póstumamente (doce en total) o no incluidos en la edición de 1973 (*Canción de gesta, Incitación al nixonicidio*).

MAD *Las manos del día* (1968)
FDM *Fin de mundo* (1969)
AUN *Aún* (1969)
ESP *La espada encendida* (1970)
PDC *Las piedras del cielo* (1970)
GIF *Geografía infructuosa* (1972)
NIX *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* (1973)
CHV *Confieso que he vivido* (1974)
ROS *La rosa separada* (1974)
JDI *Jardín de invierno* (1974)
DML 2.000 (1974)
COA *El corazón amarillo* (1974)
LDP *Libro de las preguntas* (1974)
ELG *Elegía* (1974)
MYC *El mar y las campanas* (1974)
DFS *Defectos escogidos* (1974)
PNN *Para nacer he nacido* (1978)
RIV *El río invisible* (1980)
FDV *El fin del viaje* (1982)

2

WHITMAN Y NERUDA, POETAS DE LA TOTALIDAD

Yo no recuerdo
a qué edad,
ni dónde,
si en el gran sur mojado
o en la costa
temible, bajo el breve
grito de las gaviotas,
toqué una mano y era
la mano de Walt Whitman:
pisé la tierra
con los pies desnudos,
anduve sobre el pasto,
sobre el firme rocío
de Walt Whitman.

Pablo Neruda

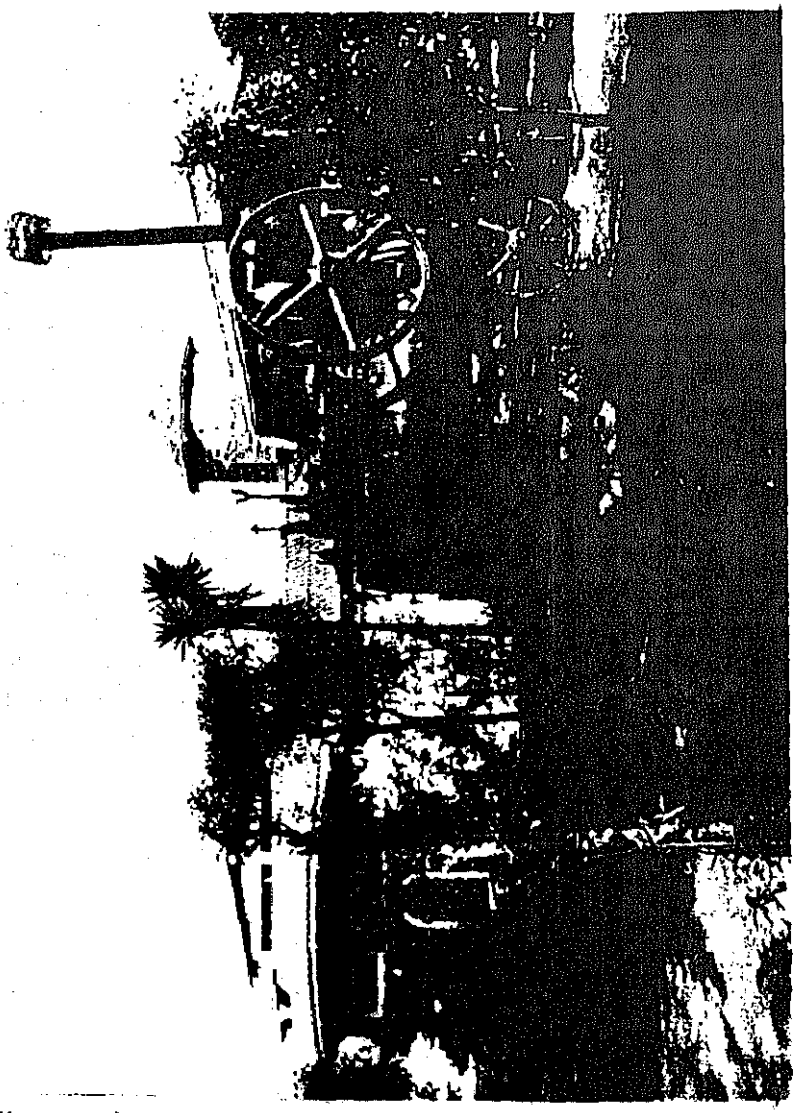
La presencia de la poesía de Walt Whitman en la obra del poeta chileno es una evidencia innegable que el propio Neruda ratificó en muy diversas ocasiones y que pretendemos analizar aquí de una manera sistemática, dedicándole un capítulo completo tanto por su relevancia en el juego de la intertextualidad como por tratarse de un poeta no clasificable en escuelas.

Textos como la "Oda a Walt Whitman" (de la que recogemos aquí un fragmento), "El albatros asesinado" (discurso pronunciado en el PEN Club de Nueva York en 1971), "Comienzo por invocar a Walt Whitman" (*Incitación al nixonicidio*), "El locomóvil" (*Una casa en la arena*) o la célebre sección IX de *Canto general*, "Que despierte el leñador", son homenajes directos al poeta que, junto al español Francisco de Quevedo, es probablemente el paradigma literario más importante de Pablo Neruda.

La primera puntualización que se hace necesaria con respecto a este sustrato poético abiertamente reconocido es el momento preciso en que comienza a hacerse efectivo a nivel de escritura. Aunque en el texto que se cita en el inicio de este capítulo expresa Neruda un supuesto olvido del primer encuentro con *Leaves of Grass*, el libro único en que cristalizó el genio del poeta de Manhattan, hay que suponer que nos encontramos ante una expresión poética irreal, ya que en otro espacio, el mencionado discurso "El albatros asesinado", se da un dato exacto:

> Por mi parte, yo que estoy muy cerca de los setenta años, *cuando apenas cumplí quince*, descubrí a Walt Whitman, mi más grande acreedor. Y estoy aquí entre ustedes acompañado por esta maravillosa deuda que me ha ayudado a existir. [1]

1. Neruda, 1978: 419. La cita del epígrafe corresponde a Neruda, 1973 (NOE): 363.



En *Una casa en la arena* hay un texto dedicado al *locomóvil*: "Tan poderoso, tan triguero, tan procreador y silbador y rugidor y tronadorl (...) Lo quiero porque se parece a *Walt Whitman*" (1973: 82).Foto tomada en la casa del poeta en Isla Negra, agosto de 1989.

Conocemos, pues, la fecha aproximada de este encuentro crucial, que fue, como puede comprobarse, anterior a la primera publicación de Neruda. Sin embargo, el problema surge a la hora de especificar el momento poético en que ese influjo se hace patente. Distintas han sido las hipótesis que se han propuesto, y aún no se ha dilucidado la respuesta definitiva.

Fernando Alegría, por ejemplo, considera que no hay huella de Whitman en *El hondero entusiasta* , cuyo sensualismo no está relacionado con el panteísmo erótico de Whitman, ni tampoco en *Tentativa del hombre infinito* y *Veinte poemas de amor* , y que todos ellos, junto con *El habitante y su esperanza* y *Anillos*, son producto de la apasionada juventud del poeta, embebido por el simbolismo dariano y el impresionismo francés de fin de siglo, ya que su pesimismo se opone al optimismo de Whitman.

No aclara esto nuestra incógnita, pero sí apunta un matiz importante. La influencia del poeta norteamericano en Neruda no es provocada solamente por la lectura directa de su obra, sino que encuentra otro camino indirecto e inconsciente, dado por el whitmanismo innegable de numerosos escritores americanos:

> Pero si estos poetas [Martí, Darío, Amado Nervo, J.J. Tablada, Lugones] descubrieron el nombre y la personalidad de Whitman, no fue sino una generación posterior -la que con el mexicano Enrique González Martínez le retorció "el cuello al cisne"- la primera en penetrar más allá del verbalismo de Whitman para descubrir las ideas filosóficas, religiosas y políticas con que éste forjara su concepción del mundo. Los poetas del posmodernismo sintieron el intenso misticismo de Whitman y se dieron cuenta de que en él había mucho más que ese nacionalismo romántico que impresionara tanto a Darío y Chocano.[2]

2. Alegría, 1974: 248.

En opinión de Fernando Alegría, los primeros contactos directos entre Whitman y Neruda se dan a partir de *Residencia* y *Canto general*. Sin embargo, aunque esas sean las primeras obras en que el fenómeno se puede constatar, hay que decir que existen evidencias de un conocimiento anterior. El estudio de Alegría (1954) precede en el tiempo al reconocimiento antes citado del propio autor que nos ocupa (1971), y sus afirmaciones quedan parcialmente rebatidas por estas últimas. Hay que añadir a esto un dato que aporta Concha Meléndez en su artículo "Pablo Neruda en su extremo imperio"[3], quien menciona una cita de Whitman que Neruda habría puesto a la entrada del poema 6 de *El hondero entusiasta*,

> Escribiré los poemas de mi cuerpo, de lo mortal,
> porque así tendré los poemas de mi Alma y lo Inmortal.

traducción de los siguientes versos de "Starting from Paumanok":

> And I will make the poems of my body and of mortality.
> For I think I shall then supply myself with the poems of my
> Soul and of Inmortality.

Podemos concluir de todo lo anteriormente expuesto que es generalizada la presencia de Whitman en la obra del poeta chileno, y que su origen se halla tanto en la lectura directa como en la de los poetas whitmanistas hispanoamericanos, especialmente Sabat Ercasty, cuya poesía es un sustrato reconocido de *El hondero*. Esto nos hace pensar que, aunque la obra de Neruda que muestra abiertamente su whitmanismo es *Canto general*, éste se encuentra casi en los orígenes de su poesía.

3. Cit. por Alazraki, 1965: 87. A todo esto hay que añadir un dato relevante: Neruda tradujo las secciones 1, 2, 3 y 30 del *Canto a mí mismo* de Whitman, como testimonia Luis Rosales (1978: 57). Lozada (1971) anota que fue publicada en *Repertorio Americano*, XXXVIII (1941): 265, y antes en *Grafos*, VII, 65 (1938), en dos páginas sin numerar. En la edición de Lozada se reproduce parcialmente: "Impulso, impulso, impulso, siempre el procreador/ impulso del mundo/ Desde la oscuridad, opuestos iguales avanzan,/ siempre la sustancia y la multiplicación, / siempre el deseo/ siempre un tejido de identidad, siempre la diferenciación, siempre la procreación de la vida (...)/Conociendo la perfecta justeza y ecuanimidad de las cosas,/ mientras ellos discuten, yo permanezco en silencio/ y luego voy a bañarme y a admirarme!" (ibid.: 315).

Los elementos que comparten las escrituras de los dos poetas que nos ocupan son innumerables, aunque pueden agruparse en seis núcleos fundamentales:

I.- El Yo poético se universaliza hasta adquirir una dimensión cósmica. El poeta tiene una función mesiánica; es un vidente y se autoconsidera profeta y poeta de su pueblo.

II.- La poesía, más que tratar sobre la realidad, quiere *ser* la realidad. Se trata de una poesía orgánica, viva; de ahí la metáfora de Whitman "hojas de hierba", como veremos, y también los catálogos omnívoros de ambos poetas, con su doble objetivo de abarcarlo todo y de dignificar lo ínfimo, lo sencillo, la realidad íntegra.

III.- Panteísmo y panerotismo corresponden respectivamente a la visión del mundo y la correspondiente poetización que realizan estos autores.

IV.- Esa cosmovisión se caracteriza por una concepción materialista y dialéctica del universo.

V.- La preocupación social es una nota constante de ambos poetas, y en este terreno sí puede decirse que *Canto general* marca el comienzo del influjo whitmaniano en Neruda. Aunque ese aspecto temático late en textos como *Crepusculario*, no adquiere identidad antes de *Tercera residencia*, como es bien sabido, y no pasa de ser un elemento anecdótico y marginal.

VI.- En la cadena sintagmática se materializa un número considerable de concomitancias formales entre estos dos autores, demostrando de un modo evidente la interconexión de sus dos escrituras. El uso de catálogos o enumeraciones, el tono épico y el ascendiente de la oratoria y la Biblia son algunos de los recursos que comparten.

2.1. LA UNIVERSALIZACION DEL YO POETICO

> Within me latitude widens, longitude lengthens, Asia, Africa, Europe, are to the east -America is provided for in the west, (...)
>
> Within me is the longest day, the sun wheels in slanting rings, it does not set for months.
>
> Stretch'd in due time within me the midnight sun just rises above the horizon and sinks again,
>
> Within me zones, seas, cataracts, forests, volcanoes, groups...
>
> Walt Whitman [4]

Efectivamente, encontramos en Whitman, como en Neruda, un proceso de desplazamiento del Yo individual, que deviene Poeta-Cosmos. En opinión de la mayoría de los críticos, este rasgo whitmaniano se debe a un influjo evidente de las teorías de Emerson , quien promulgaba la idea de la divina inmanencia, según la cual el Ser no es sólo individual sino también cósmico, y como tal puede participar en las experiencias de todos los hombres. Para este filósofo, la muerte del egotismo es requisito previo para participar en el *Over-soul* o Super-alma [5].

Así pues, vemos que el Yo que aparece en sus poemas es, más que una autorreferencia, una síntesis aglutinadora de todos los hombres, y el aparente egotismo de "Song of Myself" es un canto explícito a la humanidad entera, incluyendo a los más humildes. En una de las reseñas anónimas que Whitman escribió a la primera edición de *Leaves of Grass* puede leerse lo siguiente:

4. Whitman, 1972: 137-8. " Dentro de mí se amplía la latitud, la longitud se extiende,/ Asia, Africa , Europa, están en el este -América está al oeste,/(...) Dentro de mí está el día más largo, el sol rueda en anillos oblicuos, no se oculta durante meses./Extendido en el debido momento dentro de mí, el sol de medianoche se levanta sobre el horizonte y se vuelve a sumergir./Dentro de mí regiones, mares, cataratas, bosques, volcanes, archipiélagos...".
5. Véase Buell (1972) y Mason (1972).

> Otros poetas celebran grandes acontecimientos, personajes, aventuras del corazón (...). Este poeta celebra las inclinaciones naturales en sí mismo; y esta es la manera en que lo celebra todo.[6]

De ahí también el carácter "omnívoro" de la poesía whitmaniana, en sus propios términos. Alain Sicard puntualizó ya esa coincidencia entre los dos poetas que nos ocupan, matizando las diferencias:

> C'est par une gigantesque dilation du Moi que Whitman accède à la totalité objective. C'est en disant Je qu'il donne voix aux multitudes anonymes et silencieuses (...) Le paradoxe vaut pour Neruda à condition d'en inverser les termes: Je suis cet "homme invisible" dont le chant se confond avec le chant de tous, et pourtant je ne cesse de me chanter moi-même. [7]

En este sentido cabe entender que las frecuentes autorreferencias que encontramos en la poesía de ambos autores no son producto de un narcisismo feroz; muy al contrario, se trata de un canto universal y fecundo en que el poeta se instituye en voz de toda la humanidad. Como ejemplos de esta recurrencia podemos citar los siguientes:

> *Walt Whitman*, a kosmos, of Manhattan the son,...[8]

> O take my hand *Walt Whitman*!...[9]

6. Miller, 1970: 82.
7. Sicard, 1982: 183. 'Es por una gigantesca dilación del Yo que Whitman accede a la totalidad objetiva. Es diciendo Yo como da voz a las multitudes anónimas y silenciosas (...) La paradoja vale para Neruda a condición de invertir los términos: Yo soy este "hombre invisible" cuyo canto se confunde con el canto de todos, y sin embargo no ceso de cantarme a mí mismo'.
8. Whitman, 1972: 52. 'Walt Whitman, un cosmos, de Manhattan el hijo...'
9. Whitman, 1972: 137. '¡Oh, toma mi mano, Walt Whitman!...'

Compárense los textos precedentes con los que siguen, de Neruda:

De aquí a cien años, pido, compañeros,
que cante para mí *Pablo Neruda*.[10]

Usted es *Neruda*? Pase, camarada...[11]

Ambos poetas utilizan el sistema de la autorreferencia en dos sentidos que emanan de la misma idea colectivista. Se alude al poeta-cosmos o al poeta-profeta y voz de su pueblo:

Through me many long dumb voices,
Voices of the interminable generations of prisoners and
slaves,
Voices of the diseas'd and despairing and of thieves and
dwarfs...
Whitman[12]

Yo estoy aquí para contar la historia.
Neruda[13]

De este último concepto se desprenden otras actitudes características: el mesianismo y la videncia del hablante lírico. En Neruda se da el primer fenómeno a partir de *Canto general*, probablemente por su tono épico:

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

10. Neruda, 1973 (JQM): 256.
11. Neruda, 1973 (CGN): 564.
12. Whitman, 1972: 52. 'A través de mí, muchas voces que han estado mudas por largo tiempo/ Las voces de interminables generaciones de prisioneros y esclavos;/Las voces de los enfermos y los desesperados y los ladrones y los enanos...'.
13. Neruda, 1973 (CGN): 315.

Hablad por mis palabras y mi sangre.[14]

En Whitman es constante y obedece esencialmente a dos factores: por una parte, el gran influjo que en su obra ejerce la Biblia, tanto formal como ideológicamente; por otra, las teorías panteístas, que le llevan a adorar a la totalidad de la Naturaleza y a considerarse a sí mismo como un dios, imbuido del don de la videncia y de la profecía ("The dirt receding before my *prophetical* screams") [15]. Ese mesianismo se constata principalmente en las numerosas referencias a Cristo que aparecen a lo largo de *Leaves of Grass*. Los ejemplos son numerosísimos. Así, en la sección 19 de "Song of Myself" el hablante lírico quiere acoger en su mesa a todos los hombres por igual, sin desdeñar a malvados, ladrones, esclavos o prostitutas. En "To a Common Prostitute" el poeta asume el mismo papel de Cristo, y en la sección 5 de "Passage to India" define al poeta como hijo de Dios:

Finally shall come the poet worthy that name,
The true son of God will come singing his songs. [16]

La condición del poeta como *voyant* supone una derivación de todo lo anteriormente dicho. En efecto, en cuanto canalizador y portavoz del sentir de la humanidad y profeta de su pueblo, el poeta posee una capacidad de videncia que le confiere un espacio privilegiado. Esta condición de vidente es típica de los simbolistas, como hemos visto. Sin embargo, cabe esbozar aquí, en este sentido, algunos elementos que comparten los autores que ahora nos ocupan. Ya en su prefacio de 1855 a *Hojas de Hierba*, Whitman definía esa condición : "El poeta más grande raramente conoce la mezquindad y la trivialidad. Si infunde su aliento en algo que antes se creyó pequeño, lo dilata con la grandiosidad y la vida del universo. Es un *vidente*. El poeta se hace vidente por la profundidad de su mirada que penetra no el futuro sino el presente, las cosas tal como son, hasta el más hondo significado de

14. Neruda, 1973 (CGN): 344.
15. Whitman, 1972: 55. 'El lodo se retira ante mis gritos proféticos'.
16. Ibid.: 415. 'Finalmente vendrá el poeta digno de tal nombre,/ el auténtico hijo de Dios vendrá entonando sus canciones'.

una hoja de hierba o un grano de arena" [17]. Esa capacidad casi mágica que tiene el poeta, como ser privilegiado, de desentrañar los misterios del universo y de leer sus claves sagradas, se manifiesta en el fenómeno, tan propio también del simbolismo, del *viaje inmóvil*. Es ese también uno de lo elementos diferenciadores de Whitman con respecto a los románticos: la naturaleza ya no es un paisaje tormentoso con el que se identifica el Yo sublimado del poeta romántico. Muy al contrario, el Yo del creador poético sufre un doble desplazamiento, de modo que se universaliza encarnándose en el cosmos y perdiendo su individualidad, con lo que se distancia del tradicional sentimentalismo romántico. El Yo whitmaniano, como se ha visto ya, casi nunca está individualizado. No elabora cantos personales de amor doliente, sino cantos de amor universal y positivo. En sus versos no reina la sombra y el llanto, sino la luz y la alegría; incluso la muerte, como veremos, se transmuta en gozosa. Sí son elementos románticos lo torrencial y lo espontáneo de su poesía, que responde a cierto postulado romántico de escritura automática, aunque distanciado del concepto surrealista. El poeta-vidente Whitman se abandona a una escritura desatada, y es entonces cuando se produce el viaje cósmico a que hemos hecho alusión anteriormente. Las nociones de tiempo y espacio desaparecen; es exacta la definición que de este fenómeno poético hace John B. Mason :

> Time and distance have been surmounted; they have become, in a sense, nonexistent. The poet speaks of a "perpetual journey" [Song of Myself], but the journey, for both the poet and the reader, is above time and space. The journey can be expressed only through paradox: it is both perpetual and instantaneous. [18]

La recurrencia de Whitman al viaje inmóvil es frecuentísima a lo largo de *Hojas de Hierba*. Tres son los motivos utilizados a este respecto: el sueño, el viaje aéreo y el navío a la deriva.

17. Miller, 1970: 33. El subrayado es nuestro.
18. Mason, 1978: 202. 'El tiempo y la distancia han sido superados; se han convertido, en cierto sentido, en inexistentes. El poeta habla de un 'viaje perpetuo' [Canto a mí mismo], pero el viaje, tanto para el poeta como para el lector, está por encima del tiempo y el espacio. El viaje puede expresarse sólo a través de la paradoja: es a un tiempo perpetuo e instantáneo'.

El *motivo del sueño* es el menos habitual en el discurso whitmaniano, aunque no por ello es menos importante; de hecho, en el último poema de su obra, "A clear midnight", especifica cuatro temas como los más amados: la noche, *el sueño*, la muerte y las estrellas. En el extenso poema "The Sleepers" se describe un viaje inmóvil que se debate entre la noche y el sueño. El poeta tiene una visión y vaga a través de la oscuridad, atravesando el espacio y el tiempo:

> I wander all night in my vision,
> stepping with light feet, swiftly and noiselessly stepping and
> stopping,
> Bending with open eyes over the shut eyes of sleepers...[19]

El *viaje aéreo* podemos encontrarlo en "Song of Myself" (secciones 7 y 33 -52) y supone una situación privilegiada del poeta, ya transmutado en dios, que observa desde lo alto a cada uno de los hombres (niños, héroes, delincuentes, vagabundos) y también los diferentes espacios: sierras, sabanas, casas, bosques....("I fly those flights of a fluid and swallowing soul" [20]). El viaje no es sólo espacial, sino también temporal, y la capacidad del *voyant* consigue encarnar cada uno de los seres que observa ("I am the hounded slave, I wince at the bite of the dogs (...) I am the mash'd fireman with breast-bone broken..." [21]). El onirismo adquiere una dimensión primordial y convierte al autor en un adelantado de su tiempo.

Ese sistema de viaje aéreo como modo de videncia y conocimiento lo encontramos en numerosas ocasiones en la poesía de Pablo Neruda. Aunque este aspecto ocupará otro espacio de este estudio, cabe adelantar aquí algunos ejemplos. Uno de los más significativos en cuanto búsqueda del conocimiento se encuentra en *Memorial de Isla Negra*, en la sección "El cazador de raíces". Se trata del poema "El

19. Whitman, 1972: 424.'Vago toda la noche en mi visión,/ pisando con pie ligero, veloz y silenciosamente pisando y deteniéndome,/ inclinándome con los ojos abiertos sobre los ojos cerrados de los durmientes/errabundo y confuso...'
20. Ibid.: 65. 'Me alzo en uno de esos vuelos propios de un alma fluida y devoradora'.
21. Ibid.: 66. 'Yo soy el esclavo perseguido que se contorsiona de dolor por las mordidas de los perros...Yo soy el bombero aplastado y con el esternón roto'.

cazador en el bosque" y constituye un viaje mítico, de conocimiento, hacia los orígenes:

Vengo a buscar raíces,
las que hallaron
el alimento mineral del bosque,
la substancia
tenaz, el zinc sombrío,
el cobre venenoso[22]

En "Alturas de Macchu Picchu" encontramos otro buen ejemplo:

Del aire al aire, como una red vacía,
iba yo entre las calles y la atmósfera
.....
Puse la frente entre las olas profundas,
descendí como gota entre la paz sulfúrica,
y, como un ciego, regresé al jazmín
de la gastada primavera humana.[23]

De entre los mencionados modos de conocimiento del *voyant* por medio del viaje, en Whitman el más frecuente es el que se realiza en un *navío a la deriva*, metaforizando la vida y también el camino hacia la muerte. Encontramos esta recurrencia en numerosos momentos del discurso de Whitman;

But O the ship, the immortal ship! O ship aboard the ship!
Ship of the body, ship of the soul, voyaging, voyaging, voyaging.[24]

En el hermoso poema dedicado a la muerte de Lincoln "O Captain! My Captain!" se representa el navío de la muerte, del último viaje. El motivo se repite

22. Neruda, 1973 (MEN): 1126.
23. Neruda, 1973 (OGN): 331.
24. Whitman, 1972: 258. 'Sin embargo, ¡Oh, navío, navío inmortal! ¡Oh, navío a bordo del navío!/ Barco del cuerpo, barco del alma, que viajas, viajas, viajas'.

con cierta frecuencia y también en Neruda se hace patente, aunque aquí nos encontramos ante la confluencia de más escrituras, como "Le bateau ivre" de Rimbaud o "Le voyage" de Baudelaire. Hay que anotar también lo relevante de ese apelativo whitmaniano, que Neruda hará suyo en numerosísimos poemas:

> ...al *Capitán* lejano que al entrar en la muerte
> dejó a todos los pueblos, como herencia, su vida.
>
> ...Ve
> a lo héroes
> desgarrados (...)
> pequeños *capitanes*.
>
> ...Ulan Bator,
> el nombre
> de un *capitán* del pueblo.[25]

Esa actitud del poeta como visionario alucinado se materializa en la recurrencia anafórica al sintagma *I see (saw)* en largas tiradas de versos enumerativos:

> While *my sight that was bound in my eyes unclosed*,
> As to long panoramas of visions.
> .....
> *I saw* battle-corpses, myriads of them,
> And the white skeletons of young men, *I saw them*,
> *I saw* the debris and debris ...[26]

El mismo fenómeno encontramos en Neruda, aunque lo estudiaremos en el próximo capítulo. Adelantamos un ejemplo:

---

25. Neruda, 1973 (UVT): 813, 869, 828.
26. Whitman, 1972: 763. *'Mientras mi vista, atrapada en mis ojos, se liberó,/ como a largos paisajes de visiones...../Vi los cadáveres de una batalla, miríadas de ellos/ Y los esqueletos blancos de hombres jóvenes vi/ Vi despojos y despojos...'.*

Veo el verano extenso, y un esterior saliendo de un granero,
bodegas, cigarras,
poblaciones, estímulos,
habitaciones, niñas
(...)
veo barcos,
veo árboles de médula
erizados como gatos rabiosos,
veo sangre, puñales y medias de mujer...[27]

No podemos cerrar este capítulo sin recoger la interesante disertación que, acerca de la mitificación del Yo poético, realiza Juan Villegas, autor del excelente libro *Estructuras míticas y arquetipos en el 'Canto General' de Neruda*, en el que explica la ósmosis que se produce entre el hablante lírico y su pueblo.

En opinión de Villegas, el Yo poético de *Canto general* no es un personaje plano, sino que cumple dos funciones: la de narrador-cronista y la de personaje de la historia (e.g. en "El fugitivo") que, como un nuevo Prometeo, adquiere la aureola de enviado que está destinado a proclamar la verdad y la esperanza de liberación, de modo que el poeta hace una metamorfosis mitificante de sí mismo.

27. Neruda, 1987a (RST): 252-3.

2.2. HACIA UNA POESIA ORGANICA

> My poems when complete should be a *unity*, in the same sense that the earth is, or that the human body, (senses, soul, head, trunk, feet, blood, viscera, man-root, eyes, hair) or that a perfect musical composition is.
>
> Whitman, "Comments" [28]

> No, those are not the words, the substantial words are in the ground and sea,
> They are in the air, they are in you.
>
> Whitman, "A Song of the Rolling Earth" [29]

El itinerario poético de Whitman y Neruda se ve guiado por un deseo común: crear un *corpus* de versos portador de vida en sí mismo. De ahí las numerosas metáforas que ambos comparten al identificar su obra con elementos orgánicos de la propia realidad, y concretamente con dos símbolos específicos: el árbol y las hojas de hierba.

Las declaraciones teóricas de ambos poetas nos remiten a esa concepción común. En el caso de Whitman, es conocida su metáfora del espejo, según la cual hay una relación crucial entre la poesía y la vida, y el poema no debe imitar la realidad para luego ofrecerla al lector como una imagen falseada. Condena duramente la imitación, y propone al receptor: "You shall stand by my side and look in the mirror with me" [30].

28. Whitman, 197: 763. 'Mis poemas, cuando están completos, deben ser una *unidad*, en el mismo sentido en que la tierra lo es, o el cuerpo humano, (sentidos, alma, cabeza, tronco, pies, sangre, vísceras, raíz, ojos, pelo) o una composición musical perfecta'.
29. Whitman, 197: 219. 'No, *esas no son las palabras, las palabras sustanciales están en la tierra y el* mar,/ Están en el aire, están en ti'.
30. Whitman, 1972: 780. 'Estarás a mi lado y juntos miraremos el espejo'.

FONDO BARQUES DE VAL

Para Whitman, "la cualidad poética no se encuentra en la rima ni en la uniformidad ni en los discursos abstractos a las cosas ni en los lamentos melancólicos ni en los buenos preceptos, sino que es la vida de todo eso y mucho más y está en el alma (...) Quien se preocupa por sus ornamentos o por la fluencia está perdido" [31]. Sigue aquí Whitman un famoso postulado de Emerson, para quien no es la métrica lo que hace al poema sino el pensamiento vivo que lo habita. Las siguientes declaraciones del poeta lo confirman:

> Other poets celebrate great events, personages, romances, wars, loves, passions (...) This poet celebrates natural propensities in himself; and that is the way he celebrates all. He comes to no conclusions, and does not satisfy the reader. He certainly leaves him what the serpent left the woman and the man, the taste of the Paradisiac tree of the knowledge of good and evil, never to be erased again. [32]

Ese árbol del Paraíso bíblico, símbolo de lo orgánico, de la totalidad en su síntesis dialéctica del bien y del mal, tendrá una presencia incuestionable en la obra del poeta de Manhattan. La plurisignificación de ese símbolo abarca dos isotopías o estratos de sentido: la vida y la creación poética, y en ambos casos es compartida por el poeta chileno, como veremos.

La consideración del árbol como símbolo de la vida tiene connotaciones bíblicas, influjo explícito también en Neruda (v. capítulo 7). En el árbol se materializa la visión dialéctica que tiene Whitman del universo. Las sucesivas muertes y nacimientos no afectan su esencia, porque el árbol es eterno, como las sencillas hojas de hierba, el otro símbolo al que se encuentra enlazado. Ambos

31. Miller, 1970: 85.

32. Whitman, 1972: 778. 'Otros poetas celebran grandes acontecimientos, personajes, romances, guerras, amores, pasiones (...) Este poeta celebra sus propias inclinaciones; y ese es el modo en que lo celebra todo. No llega a conclusiones, y no satisface al lector. Ciertamente le deja lo que la serpiente le dejó a la mujer y al hombre, el sabor del árbol paradisíaco del conocimiento del bien y del mal, que nunca habrá de ser borrado'.

encierran el secreto de la eternidad, en la concepción emersoniana y panteísta que sigue el poeta:

> I raise the present on the past,
> (As some *perennial tree* out of its roots, the present on the past)...[33]

La *metáfora que da título al libro* halla una explicación minuciosa en la sección 6 de "Song of Myself". En ella se explican varias claves:

1.- La hierba es el emblema del ánimo del poeta, tejido con el verdor de la esperanza.
2.- Es también el pañuelo del Señor, abandonado deliberadamente para que recuerde a su dueño.
3.- Es en sí misma un niño, un recién nacido en el mundo vegetal.
4.- Es un símbolo de la igualdad; crece en todas partes, no distingue a los hombres por su raza o su clase social.
5.- Es también el símbolo de la eternidad, de la imbricación dialéctica entre la vida y la muerte, pues la primera no puede existir sin la segunda. De ahí la hermosa y conocida metáfora whitmaniana que la identifica con la cabellera de las sepulturas.

De esto deriva la consideración positiva y optimista de la muerte; el poeta, al finalizar sus días, se entregará a la tierra para luego crecer en la hierba que ama:

> I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
> If you want me again look for me under your boot-soles.[34]

33. Whitman, 1972: 8. 'Levanto el presente sobre el pasado/(Como un árbol eterno renace de sus raíces, el presente sobre el pasado)'.
34. Whitman, 1972: 89. 'Me entrego al lodo para luego crecer desde la hierba que yo amo/ Si me quieres de nuevo, búscame bajo las suelas de tus zapatos'.

Podemos destacar dos últimas connotaciones importantes en cuanto a este símbolo unificador y motivo recurrente de la poesía de Walt Whitman. Por una parte, representa, en una imagen ya clásica en la historia de la poesía, especialmente desde Petrarca, la unión amorosa: la enredadera o el musgo envuelven al árbol en un abrazo de amor (V. "I saw in Louisiana a live-oak growing") [35].

De mucha mayor importancia será la última significación que aquí aduciremos sobre las hojas de hierba en relación con la cosmovisión del poeta, aunque ya antes quedó anotada. Se trata de la concepción que tiene Whitman de la democracia, y de su consecuente dignificación de lo humilde y lo ínfimo:

> I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars... [36]

Una vez analizada la vinculación que el poeta de Manhattan establece entre *árbol-hierba* y *vida*, nos queda estudiar la otra isotopía que focaliza ese símbolo: el mundo de la poesía. Constantemente alude Whitman a las hojas de su libro como hojas de hierba, y en última instancia no debemos considerar a ambas direcciones significativas como elementos distantes y contrapuestos, ya que comparten una característica común: la naturaleza orgánica.

Así pues, las referencias de Whitman a sus versos como *hojas de hierba* son frecuentísimas, y abarcan diferentes significados, como la sencillez de la palabra,

> Behavior lawless as snow-flakes, *words simple as grass*,
> uncomb'd head, laughter, and naiveté. [37]

el carácter eterno de la obra poética, así como del cuerpo humano,

35. Whitman, 1972: 126. 'En Luisiana vi crecer una encina'.
36. Ibid.: 59. 'Creo que una hoja de hierba no es menos que el recorrido diario de las estrellas'.
37. Ibid.: 73. 'Comportamiento anárquico como el de los copos de nieve, palabras simples como la hierba, cabeza despeinada, risa y candidez'.

Tomb-leaves, body -leaves growing up above death
.....
Death is beautiful from you, (what indeed is finally beautiful except death and love?)
O I think it is not for life I am chanting here my chant of lovers, I think it must be for death (...)
Grow up taller sweet leaves that I may see! grow up out of my breast! [38]

o su carácter de ser vivo,

Roots [39] *and leaves themselves alone are these,*
Scents brought to men and women from the wild woods and pond-side,
Breast-sorrel and pinks of love...[40]

Hasta aquí hemos visto la multiplicidad de connotaciones que implica el símbolo unitario 'árbol-hojas de hierba', que a su vez se vincula con la concepción que Whitman tiene de la poesía como *corpus* orgánico o ser vivo, idea con que abríamos este capítulo. Nos queda ahora cotejarlo con su paralelo , tanto en la cosmovisión como en la funcionalidad del símbolo, en el *corpus* nerudiano, lo que nos demostrará hasta qué punto se constituye el texto whitmaniano en acreedor directo de la obra del poeta chileno.

38. Whitman, 1972: 113-4. 'Hojas de tumba, hojas de cuerpos que crecen sobre mí y sobre la muerte/ La muerte es hermosa, (qué es realmente hermoso sino la muerte y el amor?)/ Oh! Pienso que no es por la vida por lo que canto aquí mi canción de amantes, pienso que debe ser por la muerte,/ Creced más altas, dulces hojas, para que pueda veros! Salid de mi pecho!'.
39. La imagen de las raíces es también, como puede aquí observarse, una recurrencia whitmaniana. En Neruda es aún más frecuente y es una anécdota conocida la queja afectuosa que hizo Ilya Ehrenburg al traducir la poesía del chileno, pues, según su opinión, estaba llena de "raíces". El sentido último de esta imagen es el mismo que el de la hierba y el árbol: el ciclo eterno de muertes y nacimientos que configura su visión dialéctica de la existencia.
40. Whitman, 1972: 124. 'Raíces y hojas solas son éstas,/ Esencias traídas a hombres y mujeres desde bosques salvajes y riberas de lagos/ Acederas y claveles de amor...'.

En cuanto al primer aspecto que nos ocupa, es fundamental la declaración que hace Neruda en un texto crucial, "Sobre una poesía sin pureza":

> Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.
>
> Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.[41]

Como Whitman, Neruda reniega de la poesía escrita al margen de la vida, como producto exquisito y erudito de un elegido que se esconde en su torre de marfil para crearla y que aspira a la admiración de una minoría selecta. El poeta chileno promulga también una poesía orgánica, viva, hecha con todos los materiales del mundo de lo cotidiano, ajena a las esferas celestes pero plena de autenticidad. Desea crear una poesía de todos y para todos, y de ahí que comparta con Whitman el recurso de las enumeraciones caóticas, largos catálogos en que todo tiene derecho a un espacio definido y donde no se proscribe nada, ni siquiera los elementos considerados más viles, como se ha visto en la declaración antes citada. De esta concepción de la poesía se desprende una actitud de aversión a lo libresco como estereotipo ajeno a la realidad y por tanto enemigo de la verdadera poesía. Los ejemplos que lo prueban son múltiples en ambos autores; para el caso de Neruda que aquí nos ocupa ahora, valgan los siguientes versos:

> Yo no quiero ir vestido
> de volumen,
> yo no vengo de un tomo,
> mis poemas
> no han comido poemas,

41. Neruda, 1978 (PNN): 140.

devoran
apasionados acontecimientos,
se nutren de intemperie,
extraen alimento
de la tierra y los hombres.
Libro, déjame andar por los caminos
con polvo en los zapatos
y sin mitología:
vuelve a tu biblioteca,
yo me voy por las calles [42]

La utilización del motivo del árbol como símbolo doble que representa tanto la obra poética como la vida -en una consideración dialéctica- acerca definitivamente a los dos poetas que nos ocupan.

La primera vertiente podemos constatarla en los siguientes versos, también pertenecientes a *Odas elementales*:

Libro
hermoso,
libro,
mínimo bosque,
hoja
tras hoja [43]

Pero mucho más significativa es la segunda opción simbólica señalada, i.e. la utilización del árbol como símbolo de la eterna cadena de nacimientos y muertes que configura los ciclos de la vida, y que Neruda ofrece a partir del *Canto General*, precisamente la obra en que se hace patente por vez primera la huella del Poeta Gris. Sin embargo, el poeta chileno no recoge la imagen whitmaniana en su estado originario, sino que la transforma y adapta a las inquietudes que laten en esta obra con la que se incorpora a la poesía social plenamente, tras el preludio de *Tercera*

42. Neruda, 1982a (OEL): 162.
43. Ibid.: 163.

Residencia. El árbol se constituye en símbolo de lucha y de libertad:

> Aquí viene el árbol, el árbol
> de la tormenta, *el árbol del pueblo.*
> De la tierra suben sus héroes
> como *las hojas por la savia,*
> y el viento estrella *los follajes*
> *de muchedumbre rumorosa,*
> hasta que cae la semilla
> del pan otra vez en la tierra.[44]

El árbol de la vida se nutre de la muerte para producir más vida. Es el árbol del pueblo; su savia es su sangre, y representa el mito del eterno retorno. Juan Villegas, en el mencionado estudio sobre el *Canto General*, interpreta que la tradicional renovación de la naturaleza, sintetizada en el árbol, adquiere las connotaciones de eterna lucha por la libertad. Los héroes nacen de la tierra, regada con la sangre de los caídos, y constituyen las hojas del árbol del pueblo. Estas, a su vez, y mágicamente, se convierten en semilla del pan, con lo que el símbolo adquiere un matiz religioso, desplazándose hacia lo divino. El árbol muere pero, como el ave fénix, renace de sus cenizas. Villegas encuentra un paralelismo entre el árbol y la madera de la cruz de Cristo, pues es destruido y fragmentado, y las partes son diseminadas por el mundo. Los fieles guardan celosamente esos fragmentos, en espera del día de la resurrección.

La síntesis de ambas connotaciones del símbolo *árbol* la encontramos al final del *Canto general*, testimoniando todo lo que hasta aquí se ha dicho:

> Este libro termina aquí. Ha nacido
> de la ira como una brasa, como los territorios
> de bosques incendiados, y deseo
> que continúe como un *árbol rojo*
> propagando su clara quemadura.

44. Neruda, 1973 (CGN): 374.

Pero no sólo cólera en *sus ramas*
encontraste: no sólo *sus raíces*
buscaron el dolor, sino la *fuerza*,
y fuerza soy de piedra pensativa,
alegría de manos congregadas.[45]

2.3. PANTEISMO Y PANEROTISMO

Ebb stung by the flow and flow stung by the ebb, love- flesh
swelling and deliciously aching (...)
Bridegroom night of love working surely and softly into the
prostrate dawn,
Undulating into the willing and yielding day,
Lost in the cleave of the clasping and sweet-flesh'd day . [46]

El precedente texto es suficientemente expresivo en cuanto al núcleo temático que aquí nos interesa destacar, y que encontrará un paralelo notorio en la cosmovisión poética de Pablo Neruda. Efectivamente, en ambos poetas se presenta un panteísmo lírico de raigambre definida y visualizada en una concepción panerótica del universo.

En el caso específico de Whitman, este aspecto relevante de su obra fue ya tempranamente subrayado por otro gran poeta, José Martí, en una reseña publicada en *El partido liberal*, en México, el año 1887 . En ella, el polígrafo cubano observa certeramente :

45. Neruda, 1973 (CGN): 821.
46. Whitman, 1972: 96.'Marea baja herida por la marea alta y marea alta herida por la marea baja, carne de amor que crece y duele deliciosamente (...) Noche de amor del desposado que actúa con suavidad y dulzura sobre la postrada aurora,/ Ondulando sobre el día deseoso y entregado,/ Perdido en la hendidura del día de dulce carne que lo abraza'.

> Con el fuego de Safo ama este hombre al mundo. A él le parece el mundo un lecho gigantesco. El lecho es para él un altar. "Yo haré ilustres, dice, las palabras y las ideas que los hombres han prostituido con su sigilo y su falsa vergüenza"(...) Ese lenguaje ha parecido lascivo a los que son incapaces de entender su grandeza. [47]

Walt Whitman revoluciona el lenguaje al empeñarse en la difícil tarea de dignificar la naturaleza en todas sus manifestaciones y liberarla de los tabúes que secularmente han estigmatizado lo referente al cuerpo humano.

D. H. Lawrence, en un artículo que le dedica al poeta de Manhattan en *Nation and Athenaeum* (julio de 1921), hace referencia a este hecho, pero matizándolo negativamente. Comenta que, aunque los antiguos griegos, llevados por su gran pasión hacia el ideal, intentaron conquistar y dominar la parte sensual y animal del ser humano, fue el Cristianismo el culpable de su aniquilación, lo que llevó a una reacción contraria pero igualmente negativa por parte de autores como Baudelaire, Maeterlinck y Whitman, que padecen los últimos pero más perjudiciales efectos de ese idealismo, "provoking their own passional reactions from the mind, and *nothing* spontaneus" [48]. La acusación de afectación que Lawrence hace a los escritores que deliberadamente quieren mostrar su rebeldía ante ese estigma del pasado es perfectamente válida y aceptable, pero esto no les quita el mérito de haber sido promotores de esa ruptura.

Así, en la primera etapa de Neruda, signada por el ascendiente de Whitman y, en el caso de *El hondero entusiasta*, del poeta uruguayo Sabat Ercasty, reconocido whitmaniano, se observa esa vehemencia torrencial en la temática amorosa y sensual, que se atempera en obras posteriores. Una cita del poema "Es como una marea..." (*El hondero entusiasta*) será un buen ejemplo, dada su evidente relación con los versos de Whitman citados al inicio de este apartado:

47. Martí, 1978: 272.

48. En Whitman, 1972: 842. 'Provocando sus propias reacciones pasionales desde el cerebro, y *nada* espontáneo'.El subrayado es del autor.

> Es como una marea, cuando ella clava en mí
> sus ojos enlutados (...)
> agua que va avanzando sobre las playas como
> una mano atrevida debajo de una ropa,
> agua internándose en los acantilados (...)
> es como una marea rompiéndose en sus ojos
> y besando su boca, sus senos y sus manos.[49]

Encontramos en estos versos la misma asimilación de la naturaleza al cuerpo humano, la misma objetivación de sentimientos y deseos en una materia externa, la misma simbología sexual marina, el mismo panerotismo, en definitiva, que en los versos de su precedente.

Esa actitud vital y poética obedece a la aplicación de un credo panteísta. El yo está pluralizado; su esencia es compartida por toda la naturaleza, y es ésta la única deidad. El poeta se instituye en sacerdote de una religión que sacraliza al amor, motor de los nacimientos que activan los ciclos vitales:

> The known universe has one complete lover and that is the greatest poet.[50]

La exaltación del erotismo tan común en Whitman tiene una motivación más espiritual que física, ya que en su cosmovisión el alma y el cuerpo constituyen una unidad, y sólo podemos conocer la primera por medio de la segunda. Fernando Alegría da al respecto una explicación que sigue la línea establecida por Martí y apoya lo hasta aquí expuesto:

> ...yerra, quien superficialmente acuse a Whitman de pornografía o pragmatismo, cuando en verdad, sus himnos son fundamentalmente profesión de fe panteísta. Si Whitman describe los órganos sexuales y el acto sexual con entusiasmo

49. Neruda, 1973 (HOE): 155-6.
50. Whitman, 1972: 717. Prefacio a la primera edición de *Leaves of Grass*, en 1855.

BIBLIOTECA MARQUES DE VALDECILLA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

> que raya en la veneración, se debe a que los considera como instrumentos que usa el alma para recibir su identidad en el cuerpo, es decir, para nacer y contribuir así a la realización del plan cósmico.[51]

En síntesis, puede decirse que los dos autores que nos ocupan plantean en su poesía una reivindicación del erotismo; el caso de Whitman ya ha quedado estudiado y el de Neruda lo volveremos a ver en otros apartados.

El panteísmo del poeta chileno será también un rasgo whitmaniano que puede hallarse no sólo en su poesía sino también en sus prosas. Hernán Loyola observa, por ejemplo, el tono de religiosidad laica, si se nos permite la paradoja, que impregna textos como *La copa de sangre*, mientras la religiosidad convencional es rechazada a lo largo de toda su obra. Ya desde *Crepusculario* se observa esta actitud:

> Perro mío,
> si Dios está en mi verso,
> Dios soy yo.
> Si Dios está en tus ojos doloridos
> tú eres Dios.[52]

A partir del *Canto General* esa actitud se convierte en una constante, transparentando de modo palpable el hipotexto whitmaniano. Asimismo, el panerotismo como actitud derivada del panteísmo puede observarse en incontables ocasiones, que podemos agrupar en cuatro casos generales: la imaginería sexual, el autoerotismo, la antropomorfización de América y la metamorfosis amorosa.

51. Alegría, 1954: 171.
52. Neruda, 1973 (CRP): 56-7.

2.3.1. LA IMAGINERIA SEXUAL EN LA REPRESENTACION DE LA NATURALEZA

Se produce una antropomorfización de la naturaleza, visualizada como amada o amante, al tiempo que objeto de culto divino por parte del poeta-supremo sacerdote.

En el caso de Whitman, encontramos constantes alusiones al "útero" de la tierra, a la tierra como "cuerpo", al mar , el viento y la noche como amantes del poeta:

> I will not strip the clothes from my body to meet *my lover the sea.*[53]
>
> O lavish brown parturient earth- O infinite teeming *womb.* [54]
>
> Winds whose soft-tickling genitals rub against me it shall be you!
> (...) Something I cannot see puts upward libidinous prongs,
> Seas of bright juice suffuse heaven.[55]

Los mismos ejemplos podemos encontrar en la obra del poeta chileno. En *Canto General* se apostrofa a América como

> *Utero* verde, americana
> sabana *seminal*, bodega espesa [56]

y a los ríos como principios fecundadores:

---

53. Whitman, 1972: 368. 'No desnudaré mi cuerpo para encontrarme con mi amante el mar'.
54. Ibid.: 358. '¡Oh tierra parda , generosa y parturienta! ¡Oh útero fecundo e infinito!'.
55. Whitman, 1972: 53-4. '¡Vientos cuyos genitales me cosquillean al rozarme, seréis vosotros! (...) ¡Algo que no puedo ver lanza dardos libidinosos,/ mares de zumo brillante inundan el cielo!".
56. Neruda, 1973 (CGN): 318.

Eres cargado con *esperma* verde
como un árbol nupcial...[57]

En un hermoso poema se transfigura a la noche en amada, exactamente en el mismo modo en que lo hace Whitman. La relación de hipertextualidad entre los siguientes textos es evidente:

Press close bare-bosom'd night - press close magnetic
nourishing night!
(...) Still nodding night - mad naked summer night.
Whitman[58]

Noche marina, estatua blanca y verde,
te amo, duerme conmigo
.....
Hermosa eres, amada, noche hermosa;
.....
Y sueño y agua tiemblan en las copas
de tu pecho acosado de vertientes
Neruda[59]

Coincide en ambos textos la actitud de apóstrofe lírico hacia la noche, materializada en mujer amada. Se repite la actitud exhortativa y la sensualidad con que se inviste a la entidad que se poetiza.

Las manifestaciones de la herencia whitmaniana que aquí se comenta no se limitan a *Canto general*, sino que se repiten en multitud de ocasiones; ofrecemos algunos ejemplos de otros poemarios como muestra:

57. Ibid.: 322.
58. Whitman, 1972: 49. '¡Abrázame, noche de senos desnudos, - abrázame, noche magnética y fecunda! (...)/Noche serena que me llama - loca y desnuda noche de estío'.
59. Neruda, 1973 (CGN): 690.

Otras cosas he visto, tal vez nada, países
purpúreos, estuarios que traían del *útero*
de la tierra, el olor seminal del origen...[60]

...Andrómeda
y Sirio jugaron dejando *sembrada de semen celeste la noche del Sur.*[61]

2.3.2. AUTOEROTISMO

El poeta, como parte integrante de esa naturaleza que diviniza, se instituye a sí mismo como dios, pero su autoexaltación no constituye un acto de egotismo porque previamente ha universalizado su propia identidad. En realidad, el poeta no se canta a sí mismo sino al hombre genérico cuando realiza autorreferencias. Compárense los siguientes ejemplos:

If I worship one thing more than another it shall be the spread
of my own body, or any part of it,
Translucent mould of me! (...)
You my rich blood! your milky stream pale strippings of my life!
Whitman. [62]

mi simétrica estatua de piernas gemelas (...)
y mi boca de exilio muerde la carne y la uva,
mis brazos de varón, mi pecho tatuado
en que penetra el vello como ala de estaño...
Neruda [63]

60. Neruda, 1973 (AUN): 349.
61. Neruda, 1973 (BCL): 156.
62. Whitman, 1973: 60-1 . '¡Si algo hay que yo venero más que las otras cosas, es la extensión de mi propio cuerpo, o cada una de sus partes, /¡Traslúcida arcilla de mi cuerpo! (...) ¡Tú, mi rica sangre!¡ tu líquido lechoso, pálido extracto de mi vida!'.
63. Neruda, 1987a (RST): 120. Otro ejemplo valioso sería "Ritual de mis piernas".

El cuerpo del poeta se convierte en objeto de culto, pero no por un impulso narcisista, sino como elemento integrante de una naturaleza que se venera.

2.3.3. DOBLE ANTROPOMORFIZACION DE AMERICA

Ese recurso, que en Whitman es sólo esporádico, se convierte en Neruda en verdadero estilema. Se incluye en la ya comentada sacralización del universo, interpretado, en esa peculiar religión del amor, como una conjunción de principios masculinos y femeninos. La tierra se instituirá, pues, en principio femenino, y será antropomorfizada como amada,

> America! I do not vaunt my love for
> you,
> I have what I have
> Whitman [64]

> Amada de los ríos, combatida
> por agua azul y gotas transparentes ...
> Neruda [65]

y como madre,

> The Mother of All, yet here as ever she
> watches you.
> Whitman [66]

64. Whitman, 1972: 192.'¡América! No me jacto de mi amor por ti,/ tengo lo que tengo'.
65. Neruda, 1973 (VCP): 321. Véase también el poema "Pequeña América", de *Versos del capitán*.
66. Whitman, 1972: 363. 'La Madre de Todos, como siempre, os observa'.

De tu espesura madre recogías
el agua como lágrimas vitales
Neruda [67]

Ambas vertientes de esa antropomorfización de la naturaleza se elevan en la poesía de Neruda al grado de estilema, como se ha dicho, por su constante recurrencia. Así, son frecuentes en su obra los catálogos de ciudades personificadas, y también los de países. No sólo América, sino cada una de las tierras que se mencionan es considerada en esa dirección. Ya desde *Tercera Residencia* hallamos esa actitud lírica, e.g. en "Nuevo canto de amor a Stalingrado":

que he muerto amándote y que me has
amado,
y si no he combatido en tu cintura
dejo en tu honor esta granada oscura,
este canto de amor a Stalingrado.[68]

Como se ha dicho, ese estilema recorrerá a partir de aquí toda la poesía nerudiana. Como último ejemplo que lo corrobore ofreceremos el caso de un libro de 1954, *Las uvas y el viento*, para recordar poemas tan hermosos como "Vuelve España" o "Regresó la sirena". Otros ejemplos valiosos podrían ser los siguientes:

Amor, amor, oh separada mía
por tantas veces como nieve y distancia...(=Isla de Pascua) [69]

amamántame,
noche,
(...) húndeme en tu regazo
horizontal, entre las poblaciones
de tu maternidad [70]

67. Neruda, 1973 (CGN): 321.
68. Neruda, 1973 (TER): 298.
69. Neruda, 1977c (ROS): 101.
70. Neruda, 1973 (MAD): 309.

2.3.4. LA METAMORFOSIS AMOROSA

Entramos aquí en un terreno mucho menos estable, ya que el aspecto que nos ocupa ahora aparece sólo esporádicamente en la escritura de nuestros poetas. Sin embargo, una vez afianzada la idea de la vinculación que ambos ofrecen en cuanto a la temática amorosa, podemos en principio plantear, como hipótesis siempre, la posibilidad de un influjo de ciertos textos whitmanianos en la obra del chileno. Se trataría de los poemas "From Pent-up Aching Rivers" y "We Two How Long we Were Fool'd", pertenecientes a "Children of Adam".

En una actitud que concuerda plenamente con los presupuestos panteístas ya comentados, vemos que, paralelamente a la antropomorfización de los elementos pertenecientes a la naturaleza, el poeta lleva a cabo una animalización de los seres humanos, en ese doble acto de comunión con el cosmos.

Aunque está relacionado, evidentemente, con el tipo de metamorfosis que trataremos en el capítulo 7, la incluimos aquí por tratarse de una metáfora regida por el ansia de integración en la naturaleza por medio del amor, principio motor . Los amantes son comparados, en "From Pent-up Aching Rivers", con dos gavilanes y dos peces en su ansia de libertad; pero donde realmente se recurre a una metáfora poderosa que domina el poema es en el segundo texto seleccionado:

> We are Nature, long have we been absent, but now we return,
> We become plants, trunks, foliage, roots, bark,
> (...) We are two fishes swimming in the sea together
> (...) We are two predatory hawks, we soar above and look down[71]

71. Whitman, 1972: 107-8. 'Somos la Naturaleza, hemos estado ausentes largo tiempo, pero ahora volvemos,/ Nos convertimos en plantas, en troncos, en follaje, raíces, corteza,/ (...) Somos dos peces que nadan juntos en el mar,/(...) Somos dos aves de rapiña, nos elevamos por el aire y miramos la tierra'.

Resulta casi imposible no conectar estos versos con los contenidos en los poemas "El tigre", "El cóndor" y "El insecto", pertenecientes a *Los versos del capitán*, de Neruda. En ellos, igualmente, el juego del amor se metaforiza por medio del recurso clásico de la metamorfosis, y el amante se convierte en tigre que acecha a la amada,

> Soy el tigre.
> Te acecho entre las hojas .
> anchas como lingotes
> de mineral mojado.[72]

en cóndor que la sobrevuela y la atrapa,

> Yo soy el cóndor, vuelo
> sobre ti que caminas
> (...) Hembra cóndor, saltemos
> sobre esta presa roja,
> desgarremos la vida
> que pasa palpitando
> y levantemos juntos
> nuestro vuelo salvaje.[73]

También encontramos metamorfosis, aunque a otro nivel, en *Arte de pájaros*, "El pájaro ella" y "El pájaro yo". Hay además en todos estos casos una evidente vinculación con las *Metamorfosis* ovidianas, como veremos en el capítulo 7.

No podemos cerrar este apartado sin señalar también una diferencia importante en la concepción del amor de ambos poetas. Efectivamente, coinciden en numerosos aspectos, pero hay entre ellos una diferencia fundamental. El amor gozoso que promulga Whitman, en una constante reivindicación del erotismo y defensa del *carpe diem* (v. el segundo poema de "Children of Adam"), está universalizado y se

72. Neruda, 1973 (VCP): 957.
73. Ibid.: 958.

asimila a la concepción clásica del amor -como en el caso de Rubén Darío- de modo que el objeto del canto no es la criatura amada sino el Amor mismo. En Neruda, en cambio, se halla normalmente individualizado.

2.4. MATERIALISMO Y DIALECTICA: LA MUERTE COMO ENGENDRADORA DE VIDA

Otro de los lugares comunes compartidos por Whitman y Neruda es su materialismo, aunque hay que anotar un matiz diferenciador: el primero exalta la materia pero desde una postura cristiana y trascendente, mientras el segundo muestra un materialismo absolutamente laico; de ahí que Amado Alonso hablara de *Residencia en la tierra* como "apocalipsis sin Dios". Su posterior trilogía de odas elementales es, en un tono vitalista opuesto al de *Residencia en la tierra*, la mayor muestra de esa exaltación de la materia, junto con los whitmanianos catálogos de objetos, que veremos en 2.6.

De esa común profesión de fe materialista se desprende una visión dialéctica de la naturaleza como lucha y sucesión de contrarios, donde la muerte está íntimamente imbricada con la vida. En este sentido se ha comparado a Whitman con Hegel, pues ambos conciben el universo como evolutivo, en base a la lucha de contrarios, y con una tendencia a una culminación divina en el retorno de las almas individuales al Absoluto. El universo es concebido como juego de oposiciones: lo humano y lo divino, el cuerpo y el alma, el principio masculino y el femenino, etc [74].

Las imágenes cíclicas de la vida como un constante renacer a partir de numerosas muertes que abundan en el *Canto General* de Neruda se vinculan a esa cosmovisión. Los motivos recurrentes focalizados por esta concepción dialéctica son diversos. Destacan el ya comentado del árbol, y también el del maíz y la aurora. En

74. V. al respecto Marks, 1987.

los tres casos se recurre al mito del eterno retorno, y fundamentan una versión optimista de la lucha social: alimentan la esperanza, pues no se muere del todo jamás, siempre se renace , y la victoria final es, por tanto, posible. Tras cada muerte acontece una vida, como a cada noche le sucede una aurora; la consecuencia ideológica de este eterno retorno es la esperanza, pues el renacer hace posible la redención.

Aunque la concepción dialéctica del cosmos se halla presente en toda la poesía de Whitman, destacaremos su uso pragmático contenido en poesía que se puede considerar social, lo cual verifica una relación de hipertextualidad con la obra del poeta chileno. Así, en el poema "Europe, the 72d and 73d years of these States", Whitman hace un feroz alegato contra los príncipes y poderosos que, por medio de dolores y crímenes, han sometido a sus pueblos. Se trata de un verdadero poema social, pleno de ira pero también de esperanza, y en él se constata el mismo uso del mitema del morir-renacer que encontraremos después en Neruda. Se increpa a los poderosos, con la amenaza de que los mártires no mueren jamás; renacerán, purificados por la muerte, engendrando la semilla de la libertad, y las armas de los tiranos nada podrán contra su espíritu, aunque aniquilen sus cuerpos:

> The rope of the gibbet hangs heavily, the bullets of princes are flying, the creatures of power laugh aloud (...) */Not a grave of the murder'd for freedom but grows seed for freedom,* in its turn to bear seed/ Which the winds carry afar and re-sow, and the rains and the snows nourish./ Not a disembodied spirit can the weapons of tyrants let loose,/ But it stalks invisibly over the earth, whispering, counseling, cautioning./ *Liberty (...) I never despair of you...*[75]

75. Whitman, 1972: .267-8. ' La cuerda de la horca pende pesadamente, las balas de los príncipes vuelan, las criaturas del poder ríen a carcajadas, / (...) / *No hay ninguna tumba de un asesinado por la libertad que no produzca una semilla para la libertad,* que a su vez producirá una semilla, / Que el viento lleva lejos y vuelve a sembrar, y que las lluvias y las nieves nutren. / Las armas de los tiranos no podrán liberarse de ningún espíritu incorpóreo, /Sino que éste acecha invisible sobre la tierra, susurrando, aconsejando, previniendo. / *Libertad (...) Yo jamás perderé la esperanza en ti'.*

El paralelismo con el hipertexto nerudiano es más que evidente. Aducimos un ejemplo de *Canto general*:

> Nadie sabe dónde enterraron
> los asesinos estos cuerpos,
> pero ellos saldrán de la tierra
> a cobrar la sangre caída
> en la resurrección del pueblo.[76]

Ambos autores parten del mismo núcleo argumental y utilizan las mismas imágenes: el asesinato y el martirio no consiguen vencer al pueblo, que desde la muerte renace con más fuerza para la victoria final.

Derivado de esto encontramos otra característica compartida; se trata de la consideración positiva de la muerte, omnipresente en el *corpus* whitmaniano y también recogida por Neruda ya desde su primera incursión en la poesía social, *Tercera residencia*:

> mirad mi casa muerta,
> mirad España rota:
> .....
> pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,
> pero de cada crimen nacen balas
> que os hallarán un día el sitio
> del corazón.[77]

La muerte genera vida y esperanza. Esa paradójica concepción de la muerte en Whitman es constatada por Martí con una certera frase: "un hueso es una flor"[78]. Para el poeta de Manhattan, la muerte es hermosa porque es un paso previo en la escala de los ciclos vitales. En los recuerdos del presidente Lincoln recogidos en "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd" , la denomina "madre oscura", "sagrada

76. Neruda, 1973 (CGN): 499.
77. Neruda, 1973 (TER): 272.
78. Martí, 1978: 270.

muerte", "poderosa libertadora", "felicidad", "océano de amor". Neruda no hará nunca esos sorprendentes encomios de la muerte, que quizá haya encontrado en Whitman al poeta que más entusiásticamente le ha cantado, pero recoge su significación más profunda, como ya se ha comentado.

2.5. LA PROBLEMATICA SOCIAL

En el credo estético de Whitman se incluye, como en el de Neruda, la función social del arte. Su postura política es antiesclavista y antiimperialista, y es conocido su apoyo al movimiento emancipador de Lincoln y a la democracia. En *Democratic Vistas* plantea el problema del expansionismo democrático de los Estados Unidos, y en 1871 ya se quejaba de la "depravación de los hombres de negocios" de Estados Unidos y consideraba que la democracia norteamericana de su tiempo era un fracaso. Los cantos a la lucha y a la democracia son una constante de su obra poética, y ya en las dedicatorias que abren *Leaves of Grass* puede leerse:

> ...I dedicate to *Nationality*,
> I leave in him *revolt*, (O latent right of *insurrection*! O
> quenchless, indispensable fire!) [79]

Neruda se erigirá en heredero de esa actitud combativa a partir de *Tercera residencia* y, aunque con diferencias de intensidad, ya no la abandonará hasta su muerte. Uno de sus últimos libros, *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, recoge ese espíritu de lucha, se instituye en libelo político y se abre con una significativa invocación a Whitman que puede considerarse un reconocimiento de su paternidad poética:

79. Whitman, 1972: 13.'Lo dedico al *nacionalismo*,/Dejo en él la *rebelión*, (¡Oh latente derecho a la *insurrección*! ¡Oh inextinguible, indispensable fuego!)'.

Es por acción de amor a mi país
que te reclamo, hermano necesario,
viejo Walt Whitman de la mano gris...[80]

Pero quizás donde más directamente proclama Neruda su deuda hacia Whitman y su hacer revolucionario y democrático es en el conocido discurso que pronunció en el PEN Club de Nueva York, en el 50 aniversario de su fundación (abril de 1971), al que pertenecen las siguientes palabras:

> Es el primer poeta totalitario y es su intención no sólo cantar sino imponer su extensa visión de las relaciones de los hombres y de las naciones (...).
>
> Hay muchas formas de la grandeza, pero a mí, poeta del idioma castellano, Walt Whitman me enseña más que Cervantes: en su obra no queda humillado el ignorante ni es ofendida la condición humana.[81]

Otros ascendientes podrán tenerse en cuenta al considerarse la poesía social de Neruda -Maiakovski, Quevedo- pero su principal acreedor, como él mismo lo definió, fue siempre el gran poeta de Manhattan.

80. Neruda, 1974d (NIX): 13. "Comienzo por invocar a Walt Whitman".
81. Neruda, 1978 (PNN): 420.

2.6. CONCOMITANCIAS FORMALES

Muchos y muy diversos son los aspectos discursivos que coinciden en los textos que nos ocupan, aunque pueden sintetizarse en cinco fundamentales: épica, oratoria, antirretoricismo, versolibrismo y uso de catálogos enumerativos.

La mayoría de los autores coincide en considerar *Leaves of Grass* como el gran poema épico de los Estados Unidos, y al personaje Walt Whitman que lo protagoniza, como "el héroe épico arquetípico de la Democracia Norteamericana" [82]. Como después hará Neruda en *Canto General*, exalta y glorifica su país y sus gentes en su urdimbre épico-histórica a través de un metro apto para la transmisión oral y un lenguaje sencillo y directo que verifica su carácter popular. De ahí su vinculación con la oratoria, y también con el hipotexto bíblico. Explica James Miller que, en la época de Whitman, el evangelismo y la oratoria ofrecían un gran auge y se cultivaba el discurso oral y público como un verdadero arte [83].

Ese lenguaje de marcado carácter oral carecerá en Whitman de retoricismo en el sentido clásico y poético. Lo importante, para los autores que aquí estudiamos, es llegar al mayor número de receptores posible, a la gran masa, y por ello se proscriben las complejidades formales que puedan interferir el mensaje que se quiere transmitir.

En las notas que frecuentemente escribía para sí sobre su propia obra, Whitman reitera su deseo de ser más severo con su escritura, que para ser armónica con la naturaleza deberá ser "perfectamente clara" [84]. Asimismo se reafirma en la idea de evitar ornamentos: *"No ornamental similes at all -not one: perfect transparent clearness:*

82. Miller, 1970: 187.

83. Miller, 1970 : 54-55. "Ministros y oradores se enorgullecían de sus períodos sonoros y retumbantes, sus largas frases musicales en las que cada parte se colocaba en su lugar cuidadosamente y con ritmo. Era acostumbrada la repetición inicial, para lograr efecto dramático y tener al público en suspenso; frecuentemente los discursos se estructuraban en busca de una teatral llamada de individuo a individuo o un tono frenético, furioso, apocalíptico, profético, de gloria inminente o de cercana condenación.

84. Whitman, 1972: 764.

sanity, and health are wanted -*that* is the *divine style*..." [85]. En el prefacio que escribe a la primera edición de *Leaves of Grass* (1855) afirma que no desea obtener elegancia y originalidad si éstos han de crear una barrera entre él y su público [86].

Neruda, por su parte, también proclamará, a partir de la conversión poética declarada en "Reunión bajo las nuevas banderas", la transparencia como condición ineludible de su canto. Con frecuencia compara su poesía con materias primarias de la naturaleza, con la pureza de lo elemental. En un poema que nos recuerda mucho a aquel en que Juan Ramón Jiménez hace historia de su convivencia con la poesía, a la que personifica como eterna amante ("Vino primero pura/ vestida de inocencia/y la amé como un niño...") vemos cómo Neruda reflexiona sobre su andadura poética, que avanza desde una situación de soledad hacia el compromiso con la colectividad y el deseo de lograr una escritura cristalina, al alcance de todos, transmutándose en la materia que trabajan las manos del pueblo, y también en instrumento de lucha:

Yo te pedí que fueras
utilitaria y útil,
como metal o harina,
.....
dispuesta, Poesía,
a luchar cuerpo a cuerpo
y a caer desangrándote.[87]

El uso casi sistemático del verso libre es otra de las características que comparten nuestros autores. Whitman se instituyó, con *Hojas de Hierba*, en paradigma del uso del versolibrismo, forma, además, perfectamente congruente con el principio de libertad que rige su poesía y su pensamiento. Basil de Selincourt [88] explica que Whitman, más que rechazar el metro, lo trasciende. Efectivamente, ningún tipo de

85. Ibid. '*Ningún símil ornamental* -ninguno: sensatez *perfecta, transparente y clara*, y salud, es lo que se necesita -eso es el *divino estilo*...'. El subrayado es de Whitman.
86. Whitman, 1972: 719.
87. Neruda, 1982a (OEL): 216-7.
88. "The Form: Constructive Principles", en Whitman, 1972: 821-833.

métrica podría expresar esa concepción orgánica de *Leaves of Grass*, donde cada verso quiere ser la hoja o la rama de un árbol, cada ola que el mar arroja a la playa.

Sculley Bradley, en "The Fundamental Metrical Principle in Whitman's Poetry" (1987), hace un detenido análisis del aspecto formal en la poesía de Whitman. En opinión de este crítico, no es la prosa, como creen muchos, el paradigma de la poesía whitmaniana, sino lo que el propio poeta declaraba en el prefacio a la primera edición de *Leaves of Grass* (1855), i.e. que la rima y uniformidad de los poemas perfectos debe brotar de ellos tan natural y libremente como las lilas o las rosas en un arbusto. Recoge Bradley la distinción que, con respecto a la poesía de Shakespeare, hacía Coleridge entre poesía orgánica y poesía mecánica. De hecho, la teoría orgánica era tan común en el romanticismo que no es necesario investigar sobre su posible influjo. Hay que anotar, además, que Whitman escribía para ser escuchado más que para ser leído.

A esto hay que añadir el influjo de la Biblia inglesa, pues hay que tener en cuenta que los traductores al inglés emplearon un ritmo periódico en lugar de silábico. En síntesis, serán tres los puntos principales de su revolución formal: la escritura orgánica, basada en antiguos recursos repetitivos como la epanáfora y la epanalepsis, la construcción de estancias y largas unidades basadas en el ritmo y el paralelismo, y el consciente rechazo del metro cuantitativo (silábico) en favor de ese metro antiguo inglés basado en el período rítmico entre los acentos.

El componente bíblico de *Hojas de Hierba* es reconocido por el propio Whitman, gran lector y conocedor de las Sagradas Escrituras , de las que los versos del Poeta Gris heredan los ritmos simples, la estructura paralelística y repetitiva y el lenguaje solemne. De hecho, el propio autor, en unas notas escritas en junio de 1857, declara su intención de escribir una nueva Biblia:

> The Great Construction of the New Bible. Not to be diverted from the principle object -the main life work- the three hundred and sixty-five. [89]

De manera fáctica se puede constatar en el propio texto de *Leaves of Grass* el homenaje a la Biblia, como ocurrirá en la poesía nerudiana. El poeta chileno, a pesar de su descreimiento religioso, conocía directa e indirectamente el paradigma bíblico, y de hecho poseía numerosas ediciones de la Biblia en su ingente biblioteca personal (v. apéndice).

El uso de la enumeración caótica en la poesía de Whitman y Neruda merece una especial atención por tratarse de un destacado estilema común a ambos autores. En este sentido es indispensable el conocimiento de una obra muy acertada dedicada a este tema: *La enumeración caótica en la poesía moderna*, de Leo Spitzer (1945).

Parte este autor de un trabajo de D. W. Schumann sobre el estilo enumerativo de tres panteístas: Whitman, Rilke y Werfel. Para él, "la serie estilísticamente heterogénea asume función metafísicamente conjuntiva" [90]. Spitzer recoge el planteamiento de su predecesor y lo desarrolla. En el estilo enumerativo del que hablaba Schumann se funden cuatro elementos: la enumeración (de tradición inmemorial), la anáfora (típicamente medieval), el asíndeton (conocido en la antigüedad pero con un mayor uso a partir del Renacimiento) y el caotismo.

Para Spitzer, es Whitman el principal creador de estos catálogos del mundo moderno, de ese "estilo bazar" que "acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera ante su vista..." [91]. Hay además en ese recurso raíces religiosas,

89. Whitman, 1972: 765. 'La Gran Construcción de la Nueva Biblia. No desviarme del objetivo principal -el principal trabajo de (mi) vida- los trescientos sesenta y cinco (días)'.
90. Cit. por Spitzer, 1945: 9.
91. Ibid.: 26.

sustentadas en las letanías cristianas, como las que van expresando sucesivamente los diferentes atributos de Dios.

En el caso de Whitman, una de las principales fuentes de la estructura enumerativa y paralelística que muestra, no mencionada por Spitzer, se halla en la prosa de Emerson, autor conocido y admirado por el poeta. Algunas de las prosas del filósofo podrían perfectamente atribuirse al poeta de Manhattan:

> The world globes itself in a drop of dew. The microscope cannot find the animalcule which is less perfect for being little. Eyes, ears, taste, smell, motion, resistance, appetite, and organs of reproduction they take hold on eternity, -all find room to consist in the small creature (...) The true doctrine of omnipresence is that God reappears with all his parts in every moss and cobweb...[92]

Como Whitman, va amplificando en cada unidad de sentido el contenido de la unidad anterior. Hay un principio de analogía que rige el universo, pues "each creature is only a modification of the other" [93], por lo que el principio paralelístico es una imagen que se refleja desde la realidad misma.

Es interesante también la anotación de Spitzer con respecto a la literatura española, ya que, siempre siguiendo su opinión, es en ésta donde ese recurso más se ha utilizado, especialmente en el caso de Quevedo y sus "enumeraciones diabólicas". Este autor será también un fundamento de la poesía nerudiana, seguramente el segundo en importancia después de Whitman, pero no ejerce su influjo hasta *Residencia en la tierra*, por lo que hay que considerar a Whitman como primer modelo, en este sentido. En ese libro aparecerá el recurso de la

92. En Cady, 1987: 119. 'El mundo está contenido en una gota de rocío. El microscopio no puede encontrar al animálculo que sea menos perfecto por ser pequeño. Los ojos, los oídos, el gusto, el olfato, el movimiento, la resistencia, el apetito, y los órganos de reproducción que toman parte en la eternidad, -todos encuentran un lugar para componer la pequeña criatura (...) La verdadera doctrina de la omnipresencia de Dios reaparece con todas sus partes en cada musgo o telaraña...'.

93. Ibid.: 120. 'Cada criatura es sólo una modificación de la otra'.

enumeración pero no con carácter conjuntivo sino disyuntivo, i.e. intentando reflejar el proceso de desintegración del universo con su visión pesimista y doliente.

Amado Alonso, en su conocido estudio sobre Neruda, ya mencionado, los denomina *membra disjecta*; esto establecerá una novedad con respecto a la concepción whitmaniana, pero también ésta es patente repetidamente en la obra del Nobel chileno. Además, su similitud no es sólo formal, sino también de contenidos; prueba de ello es la común recurrencia a los catálogos de oficios, de objetos y de materias elementales.

Los *catálogos de oficios* confirman ese sentido de la democracia que rige ambas escrituras. Todas las profesiones tendrán cabida en esta poesía que quiere ser de todos (recordemos las ya mencionadas palabras de Neruda en "Sobre una poesía sin pureza"). En su práctica poética se materializa ese planteamiento de principios:

> Escribo para el pueblo
> .....
> y entonces el labriego levantará los ojos,
> el minero sonreirá rompiendo piedras,
> el palanquero se limpiará la frente,
> el pescador verá mejor el brillo
> de un pez que palpitando le quemará las manos,
> el mecánico, limpio, recién lavado, lleno
> de aroma de jabón mirará mis poemas,
> y ellos dirán tal vez: "Fue un camarada".[94]

Obsérvese que Neruda recoge frecuentemente el apelativo whitmaniano *camarada*, aunque, en su caso, se vincula también a su militancia política. Por su parte, Whitman ofrece con la misma estructura enumerativa los catálogos de oficios:

94. Neruda, 1973 (CGN): 715.

The carpenter dresses his plank (...)
The pilot sizes the king-pin (...)
The mate stands braced in the whale-boat, lance and harpoon
are ready (...)
The spinning-girl retreats (...)
The farmer stops (...)
The lunatic is carried at last to the asylum... [95]

Otro buen ejemplo de catálogo whitmaniano de oficios en Neruda sería el que sigue:

mujer valiente de las profesiones,
obrera de las fábricas crueles,
doctora luminosa junto al niño,
lavandera de las ropas ajenas,
escritora que ciñes
una pequeña pluma como espada,
mujer del muerto que cayó en la mina
sepultado por el carbón sangriento,
solitaria mujer del navegante,
compañera del preso y del soldado...[96]

El hablante lírico busca la expresión totalizadora que pueda encerrar en su síntesis cada uno de los elementos que integran el cosmos y que se encuentran equiparados en cuanto a su importancia. Como dijera Whitman en uno de sus versos, una hoja de hierba es tan valiosa como el viaje de una estrella en el firmamento. De ahí que se permita el hablante lírico la irreverencia de mencionar aunados elementos tradicionalmente poéticos con lo que siempre se consideró antipoético, dignificándolo. Así, por ejemplo, en la sección 9 de "Song of the Broad-Axe" se hace una larga enumeración de los objetos que surgen de su actividad: chozas, arados,

95. Whitman, 1972: 41. 'El carpintero cepilla la tabla (...) El piloto maneja el timón (...) El compañero se apresta en la ballenera, con la lanza y el arpón preparados (...) La joven hilandera retrocede (...) El labrador se detiene (...) El loco es llevado finalmente al asilo'.

96. Neruda, 1982b (FDV): 41.

techos, órganos, bibliotecas, horcas, lápices, hospitales, vapores, cruceros... Todos tienen la misma categoría, el mismo valor poético. El comienzo de la sección guarda la misma estructura que las *odas elementales* de Neruda: por medio de la *amplificatio*, se va completando una imagen exacta del objeto que se decribe . El hacha será cabeza extraída de la entraña materna, carne de madera, huesos de metal, un mástil nacido de una semilla, que despierta, con tareas y sonidos masculinos, los dedos del organista sobre las teclas de un gran órgano.

En la sección 7 de "Song of the Exposition", el poeta advierte a su Musa que le trae todas las ocupaciones, el trabajo duro y el sudor, saludables e incesantes. La vinculación con las afirmaciones de Neruda antes citadas es neta. Asimismo, comparten nuestros dos poetas la incomprensión de que fueron objeto en su tiempo. Whitman fue muy criticado por su canto a lo tradicionalmente considerado vulgar, pero no cambió su línea poética. James Miller comenta al respecto:

> La irreverencia de rodear a la enaltecida musa del Viejo Mundo con tubos de desagüe, fertilizantes artificiales y utensilios de cocina es la irreverencia de un joven poeta seguro de sí mismo, demócrata, supremamente individualista. Y el efecto se logra por medio de una mezcla de lo místico y lo natural, lo elevado y lo pedestre, lo espiritual y lo físico.[97]

También Neruda sería objeto de una feroz crítica, especialmente por parte de Juan Ramón Jiménez:

> Posee un depósito de cuanto ha ido encontrando por su mundo, algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el desperdicio, el detrito , tal piedra, cuál flor, un metal en buen estado aún y todavía bellos.[98]

97. Miller,1970: 189.
98. Jiménez, 1969: 183.

Amado Alonso, en cambio, revaloriza ese aparente caos de los *membra disjecta*, que considera como una manifestación de una poética expresionista acorde con los movimientos vigentes en su contexto histórico, y que compara con el hacer literario de Joyce, Proust o Gómez de la Serna. En sus palabras,

> También en la poesía de Pablo Neruda existe tal modo de desintegración, y éste es uno de los trazos más significativos con que se inscribe en el cuadro de nuestro tiempo. En sus poemas hay manos y pies cortados, trenzas, pelos, uñas, máquinas y partes de máquinas, utensilios sueltos, despojos, tantas y tantas cosas arrancadas de su sitio y navegando a tumbos por este tumultuoso río de versos. [99]

De todos modos, hay que anotar aquí que las enumeraciones caóticas que rigen la poesía de Neruda no son siempre disyuntivas; Amado Alonso se expresa así porque centra su análisis en *Residencia en la tierra*, pero en la poesía posterior a esta obra encontramos los catálogos conjuntivos al modo whitmaniano, en sus dos modalidades: la enumeración de objetos que visualizan la totalidad de la realidad que se describe, o la *amplificatio*, por medio de la cual se van añadiendo variaciones sobre un mismo tema, de modo que la realidad queda retratada en cada una de sus vertientes o aspectos. Hay que añadir a esto la enumeración que, por medio de esa *amplificatio*, refleja la búsqueda de la expresión poética más apropiada, ya que Neruda y Whitman comparten la mencionada concepción orgánica de la poesía, que jamás es mutilada o corregida, sino que se deja crecer espontáneamente, con defectos y virtudes, de una manera verdaderamente libre.

Un buen ejemplo de esa visión conjuntiva y también estética que ofrece la enumeración es el tercero de los casos señalados, tras los oficios y los objetos: el *catálogo de nombres de ciudades*. La magia, la sugerencia, el misterio que encierran en su sonoridad no significadora es aprovechada por ambos poetas, y en Neruda es completada con la antropomorfización antes mencionada, ya latente en Whitman. En

99. Alonso,1979: 24-25.

la sección 16 de "Starting from Paumanok" nos encontramos con una exaltación de nombres aborígenes como aliento de la naturaleza, sonidos de la lluvia y el viento, llamadas de las aves del bosque:

Okonee, Koosa, Ottawa, Monongahela, Sauk, Natchez,
Chatcahoochee, Kaqueta, Oronoco,
Wabash, Miami, Saginaw, Chippewa, Oshkosh, Walla-Walla[100]

En cuanto a Neruda, recordaremos unos conocidos versos de *España en el corazón* [101]:

Huélamo, Carrascosa,
Alpedrete, Bultrago,
Palencia, Arganda, Calve,
Galapagar, Villalba.[102]

En ambos casos, la sonoridad alcanza por sí sola el efecto poético, prescindiendo completamente del plano semántico.

100. Whitman, 1972: 26.

101. Este recurso está también presente en el *Cancionero* de Unamuno, aunque en ese caso la vinculación con Neruda sea más incierta.

102. Neruda, 1973 (TER): 275.

2.7. PALIMPSESTOS: ESTUDIO COMPARATIVO DE ALGUNOS POEMAS

El sedimento whitmaniano no subyace en la poesía de Neruda únicamente a modo de referente lejano y tácito. La huella del poeta de Manhattan no se reduce en absoluto a un rastro sutil, a una presencia vaga; *Leaves of Grass* es, con frecuencia, un hipotexto explícito que se transparenta con nitidez en diversos momentos del *corpus* nerudiano. Podemos hablar de la existencia de verdaderos palimpsestos, y como los manuscritos antiguos que conservan señales de escrituras anteriores, aparecen en obras tales como *Residencia*, *Canto General* y *Versos del capitán* los vestigios evidentes de la escritura del Poeta Gris.

Este proceso puede ejemplificarse a partir de un poema bastante críptico perteneciente a *Residencia* : "Barcarola" [103]. Mucha tinta se ha vertido en su torno, aunque éste ha conservado el enigma de su extrema ambigüedad. Amado Alonso , en su clásico y controvertido estudio, lanza una de las claves que permiten comprender su sentido: la metáfora que acerca las imágenes del corazón y el caracol se explica por el ascendiente de Rubén Darío, quien finaliza el soneto "Caracol" de *Cantos de vida y esperanza* con el verso "El caracol la forma tiene de un corazón". Así, se arroja luz sobre la imagen fundamental del poema : "Si solamente me tocaras el corazón (...) sonaría con un ruido oscuro".

Pero la interpretación del poema sigue quedando a la deriva. El sentido último sigue siendo oscuro, ya que su configuración escapa a las leyes de la lógica, como ocurre en general con los poemas del libro en que se incluye. El título, "Barcarola", vinculado fonéticamente a la clave indicada, "caracol", inicia la isotopía semántica que regirá todo el poema desde su propio sentido individual, 'canción marinera'. El corazón del hablante lírico, protagonista del texto por referencia metonímica, interpreta un angustiado lamento que cristaliza en un canto de dolor regido por dos ejes temáticos imbricados-el amor y la muerte-, y es aquí donde comienza la dificultad de la exégesis. No se explica, además, la compleja imagen

103. Neruda, 1987a (RST): 205-10.

MARQUES DE VALDECILLA BIBLIOTECA

inicial("si pusieras tu lengua como una flecha roja [en mi corazón]") , el entorno del mar y la noche, el aullido del viento llamando a la amada, la vinculación del sonido y la muerte.

La poesía de Walt Whitman podría traducir el enigma. En el complejo entramado del poema existe el solapamiento de tres imágenes de origen no explicado intrínsecamente. De una de ellas, la relación caracol-corazón, ya se ha hablado. Las otras dos, la lengua que toca el corazón del poeta y el aullido del viento llamando a la amada, están claramente vinculadas con dos poemas de amor de Whitman, como a continuación veremos.

"Out of the Cradle Endlessly Rocking" y "Song of Myself" son los dos textos que subyacen a "Barcarola". Ambos comparten el fundamento temático aunque su orientación es diferente: trágica en el primer caso, verdadero hipotexto de "Barcarola", y gozosa en el segundo, con el que comparte sólo la primera imagen antes señalada.

"Out of the Cradle Endlessly Rocking" es un texto polémico para los propios estudiosos de la obra de Whitman. Constituye la primera sección de "Sea-drift", y es el único momento de amor trágico que puede hallarse en toda la extensión de *Leaves of Grass*. Floyd Stovall, en un ensayo publicado en 1932, afirmaba sobre ese poema:

> ...has all the characteristics of a lament for the loss, by death or permanent separation, of a beloved companion and mistress [104]

Críticos posteriores restan primacía al tema amoroso e insisten en la importancia de la epifanía que permite al poeta-niño descubrir la poesía. Así, para Richard Chase "se nos quiere dar a entender que su genio poético tuvo su origen en su infancia y en su primera intuición del extrañamiento y de la pérdida que

104. Stovell, 1987: 6. '...tiene todas las características de un lamento por la pérdida, por muerte o separación permanente, de una mujer amada'.

onstituyen la dote de todos los seres y que culminan en la muerte" [105]. L. Benito Cardenal, por su parte, también lo considera una "epifanía por la que el niño se onvierte en hombre y en último término en poeta y predicador de esa trinidad vida-mor-muerte" [106].

La duplicidad de lecturas que provoca "Out of the Cradle..." se debe que el poema ofrece dos niveles de composición . En el primer nivel se nos presenta l poeta evocando una visión de infancia objetivada temporal y físicamente en un iño que observa una escena frente al mar. El segundo nivel o metatexto ofrece esa scena, que , en síntesis, es la siguiente: dos aves felices instalan su nido frente a la osta. El niño observa su actividad. Cierto día la hembra desaparece, probablemente ıa sido asesinada, y su compañero inicia su lamento nocturno increpando a la luna muerte) para que se la devuelva:

Blow! blow! blow!
Blow up sea-winds along Paumanok's shore;
I wait and I wait till you blow my mate to me [107]

Compárese el texto precedente con su hipertexto de "Barcarola":

[Si] *soplaras* en la sangre sola de mi corazón
(...)Si solamente llamaras
(...)alguien vendría, alguien vendría.

En ambos casos, el mismo canto desolado, el mismo lamento de amor loliente, la misma imaginería trágica. En ambos casos, la misma llamada a la amada ıusente, el entorno marino y nocturno. Las isotopías semánticas insisten en cuatro :sferas fundamentales: el sonido, el dolor y la muerte, la noche y el mar. Con ntención analítica pero conscientes de la imposibilidad de deslindar los lexemas del

05. Chase, 1962: 35.
06. Benito Cardenal, 1976: 35-6.
07. Whitman, 1972: 248. ' *¡Soplad! ¡Soplad! ¡Soplad! ¡Soplad, vientos marinos, a lo largo de la orilla de Paumanok;¡Espero y espero hasta que impulses hasta mí a mi compañera*'. El subrayado es del autor.

complejo entramado textual, podríamos constatar esas recurrencias en los siguientes catálogos:

a).- El sonido.

En Neruda:

...*sonaría* con un *ruido* oscuro, con *sonido* de ruedas de tren
...con un *ruido* de llamas húmedas quemando el cielo
...o *bocinas* de puerto triste
...el mar reparte el *sonido* del corazón
...y *suena el corazón* como un *caracol* agrio.
...*sonaría* como la muerte
...que *suene* como *sirena* de barco roto
...como un *relincho* en medio de la espuma

En Whitman:

...y desde entonces, durante el estío, en el *sonido del mar*
...sobre el *ronco rugir* del mar
...Alta y clara disparo *mi* voz sobre las olas
...¡Oh garganta! ...*Resuena* más clara a través de la atmósfera
...En alto *te llamo*, mi amor
...Y espera un instante, *mar ronco*
...Esta suave *llamada* es para ti, mi amor, para ti
...Ese es el *silbar* del viento, no mi voz
Ese es el *susurro* de la espuma

).- El dolor y la muerte.

En Neruda:

...*llorando*
...sonaría como la *muerte*
...el *llanto* que sordamente encierras
...su orden de olas *heridas*
...sus *sombras* recostadas, sus *amapolas verdes*

En Whitman:

...Oh *luna* no la mantengas *lejos de mí* por más tiempo
...Estoy muy *enfermo y pesaroso*
...¡Cantos de *amor solitario*! ¡Cantos de *muerte*!
...Y de nuevo *muerte, muerte,muerte, muerte,*

).- La noche y el mar.

En Neruda:

...en una *costa* sola
...la *noche* cae sin duda,
y su *lúgubre azul* de estandarte en naufragio
se puebla de *planetas de plata* enronquecida
...en una *costa* lúgubre
...rodeada por el *día muerto*
...frente a una *nueva noche*
...desde el fondo rojo del *mar*
...a orillas del *océano solo*

En Whitman:

...y por la noche bajo la *luna llena*
...Oh locamente *el mar* se extiende sobre la tierra
...¡Aquí, solitarios, los cantos de *la noche*!
...¡Oh, bajo esta *luna* donde se inclina casi hasta el *mar*!
...las *estrellas* brillan
...La *media luna* amarilla (...) casi tocando *el mar*

En ambos poemas el hablante lírico canta con tono elegíaco y desolado a la amada ausente. El tono sombrío es enfatizado por el entorno nocturno. La muerte acecha siempre. El tono melancólico se hace lúgubre y trágico en el texto del poeta chileno ("En la estación marina/ su caracol de sombra circula como un grito").

En ambos casos el aullar del viento reclama la presencia imposible de la amada y sólo queda la soledad inexorable. Probablemente este poema, único que hace referencia al amor trágico en la obra whitmaniana, hizo honda mella en la sensibilidad de Neruda, del mismo modo que están ausentes de su obra las opciones homoeróticas y el panerotismo es recogido parcialmente, pues el amor individualizado, exceptuando el poema aquí estudiado, no ocupa un espacio en *Leaves of Grass*.

Pero hay que añadir a nuestro análisis una tercera hipótesis de interpretación intertextual. Se trata de la mencionada sección 5 de "Song of Myself", donde podemos leer los versos siguientes:

I mind how once we lay such a transparent summer morning,
How you settled your head athwart my hips and gently turn'd
over upon me,

and parted the shirt from my bosom-bone, and plunged your tongue to my bare-stript heart...[108]

Compárense los versos precedentes con los que siguen, pertenecientes a "Barcarola":

Si solamente me tocaras el corazón,
si solamente pusieras tu boca en mi corazón
tu fina boca, tus dientes,
si pusieras tu lengua como una flecha roja
allí donde mi corazón polvoriento golpea...

No parece gratuito inferir de esta transparencia poética que ha habido en la construcción de "Barcarola" un solapamiento de imágenes asimiladas con anterioridad y que emergen aquí enlazadas y sin explicación lógica. Así pues, encontramos tres palimpsestos, según el análisis anterior:

1.- De Darío, la identificación del corazón con un caracol, lo que motiva su lamento lúgubre.
2.- De la situación anterior se infiere la posibilidad de aplicar la boca al corazón-caracol para extraer su sonido. Esta imagen se refuerza con los versos de Whitman que acabamos de comentar.
3.- La escritura de Whitman emerge también como palimpsesto al repetirse en "Barcarola" la situación recogida en "Out of the Cradle Endlessly Rocking", donde la llamada a la amada ausente se configura como sombrío y melancólico lamento del hablante lírico que alza su soledad entre la noche y el mar.

108. Whitman, 172: 33. 'Recuerdo cómo nos tendimos juntos una mañana transparente de verano,/ Cómo apoyaste tu cabeza sobre mis caderas y la volviste hacia mí gentilmente,/ Y *me abriste la camisa sobre el pecho, y hundiste tu lengua hasta tocar mi corazón desnudo...*'.

En la trayectoria poética de Neruda posterior a *Residencia en la tierra* y *Canto general* también se encuentran con asiduidad palimpsestos de Whitman. Así, por ejemplo, ya ha anotado algún crítico el uso del adjetivo *eléctrico* para connotar lo sexual (cf. Whitman, "I Sing the Body Electric"):

...subía a mi boca,
a mis manos,
una eléctrica
flor,
la
flor
hambrienta
y pura
del deseo.

...Oh ritmo
de la eléctrica cintura,
oh latigazo claro de la esperma[109]

Los procesos de metamorfosis son también en Neruda un modo de comunión con la naturaleza:

Quiero extenderme en el vacío
desinteresado del viento
y propagarme sin descanso
en los cuarenta continentes,
nacer en formas anteriores,
ser camello, ser codorniz,
ser campanario en movimiento,
hoja del agua, gota de árbol,
araña, ballena del cielo
o novelista tempestuoso.[110]

109. Neruda, 1973 (MIN): 1058 y 1033-4, respectivamente.
110. Neruda, 1973 (FDM): 376-7.

La metamorfosis es plenamente whitmaniana en los siguientes versos, que retoman al símbolo del árbol, de trascendental importancia en la obra del Poeta Gris:

> Anoche al apagar la luz
> se me durmieron las raíces
> y se me quedaron los ojos
> enredados entre las hojas
> hasta que, tarde, con la sombra
> se me cayó una rama al sueño
> y por el tronco me subió
> la fría noche de cristal
> como una iguana transparente.
>
> Entonces me quedé dormido.
>
> Cerré los ojos y las hojas.[11]

8. DOS EPIGONOS DE WHITMAN

Hay ciertos autores que no entran en la categoría de Whitman o Nuevedo en relación con la poesía de Neruda pero que tampoco podrían incluirse ntre aquellos que el chileno admiró profundamente pero quedaron al margen de su oesía, como puede ser el caso de Marcel Proust o Salvatore Quasimodo. 'ertenecerían a una categoría intermedia constituida por un perfil leve pero real y onstatable que se vislumbra en algunos momentos, a veces muy puntuales, del *orpus* nerudiano. Ese sería el caso de Edgar Lee Masters y Vladimir Maiakovski, a los ue une su común seguimiento del magisterio de Walt Whitman. Ambos refuerzan n Neruda la corriente de intertextualidad que, desde la obra del poeta de Manhattan, utre toda su poesía.

11. Neruda, 1973 (FDM): 405.

2.8.1. EDGAR LEE MASTERS Y EL CANTO GENERAL

> La vida a mi alrededor, aquí en el pueblo:
> tragedia, comedia, valor y verdad (...)
> en tanto que Homero y Walt Whitman rugían en los pinos [112]

Así como la relación admirativa y entusiasta de Neruda hacia Maiakovski es reconocida y pública, no ocurre lo mismo con Edgar Lee Masters, que no aparece nombrado explícitamente en sus escritos. Sin embargo es *vox populi* que su obra fundamental, *Spoon River Anthology*, es el paradigma seguido en la construcción de la sección octava del *Canto general*, "La tierra se llama Juan".

Edgar Lee Masters (1869-1950) fue un oscuro abogado de Chicago cuya única salida de la mediocridad la constituyó la calidad y originalidad de esa obra única, publicada en 1914. Neruda poseía en su biblioteca una primera edición publicada en Nueva York, y curiosamente es uno de los escasísimos libros que, a pesar de su fetichismo de bibliófilo, se encuentran anotados (junto con los relativos a Murieta, el ejemplar del *Romeo y Julieta* que tradujo y poco más; téngase en cuenta que, por ejemplo, no hay ni un sólo libro de Whitman o de Quevedo, sus dos autores más admirados, que esté anotado).

Comenta Alberto Girri [113] que la fuente de inspiración más evidente de Masters es la *Antología griega* (I a.c.), que contiene unas cuatro mil composiciones en que se mezclan epigramas, epitafios y poesía amatoria, humorística y elegíaca. En la *Antología* de Masters se reúnen más de doscientos monólogos correspondientes a los cadáveres de un cementerio imaginario en un típico pueblo del Oeste norteamericano. Cada muerto comenta desde su sepultura su propia experiencia de la vida, con bastantes dosis de dramatismo y también de sentimentalismo. Hay en la

112. Masters, 1974: 71.
113. Prólogo a Masters, 1974.

ra más de doscientos cuarenta personajes enlazados por diecinueve historias :errelacionadas.

El poemario se inicia con un poema titulado "La colina", que hace las ces de introducción y presentación incidiendo en el *topos* clásico del *ubi sunt*. A ntinuación, se suceden los monólogos, en verso libre, de los sombríos habitantes de a colina-cementerio. Las historias son crueles, patéticas, tremendamente tristes, y i protagonistas proporcionan su nombre como título de cada uno de los poemas. :ruda, en "La tierra se llama Juan", convertirá los dolores de sus personajes en otor de la venganza, invirtiendo radicalmente el tono de resignación melancólica l hipotexto.

El discurso de los personajes de Masters está siempre dominado por pesimismo, como en el caso de Robert Fulton Tanner, para quien "un hombre nca podrá vengarse/ de ese ogro monstruoso que es la Vida" [114]. Las pequeñas gedias cotidianas se suceden en versos de tremenda calidad estética (se dice que el ito de la obra en su época se igualó al de Whitman), lo que hace que los críticos luyan a Masters en el renacer poético de Estados Unidos, junto a Pound, Eliot, W. Williams y W. Stevens.

Como luego veremos en poemas de Neruda, los personajes de sters culpan a los responsables de su muerte. El rencor será también motivo :urrente en el poeta chileno, pero la función es distinta. En Neruda es motor de la nganza, la lucha y la victoria; es llama que prende la hoguera de la rebeldía y el antamiento. En el autor estadounidense la protesta se ahoga en su propia unciación, los personajes están condenados a convivir eternamente con un rencor éril. El patetismo y la ironía, inexistentes en el texto de Neruda, son dominantes en sters, que los utiliza para atacar a los grandes temas y valores generalmente tificados, como el amor, la felicidad, la familia, la justicia o la verdad.

. Masters, 1974: 16.

Así, por ejemplo, la decepción amorosa es tema recurrente en la *Antología*; Margaret Fuller advierte que "el sexo es la maldición de la vida" [115] y Robert Southey Burke exclama:

> Y os digo a todos, guardaos de los ideales,
> guardaos de entregar vuestro amor
> a ningún ser viviente.[116]

Por su parte, Siegfried Iseman es un médico que estafa para salir de la miseria y acaba en la cárcel. El destino se adueña siempre de los personajes y juega cruelmente con sus vidas. El humor negro suele estar presente; e.g. A. D. Blood se queja de que una pareja utilice su tumba como lecho y Sonia la Rusa comenta: "También mi polvo se ríe/pensando en esa cosa humorística llamada vida" [117].

Las notas trágicas también son frecuentes: Barry Holden asesina a su mujer porque su preñez incrementa su pobreza, y para Franklin Jones la vida es un paseo por el patio de un patíbulo hasta que nos encontramos con el hacha.

Las muertes absurdas serán otra de las recurrencias frecuentes de Masters para representar su concepto nihilista de la existencia. Así, Roger Heston muere corneado por una vaca, Peleg Poague pierde la vida por culpa de un caballo desbocado y Harry Wilmans, que ha partido con veintiún años a la guerra para defender la bandera, es testigo de los horrores de la vida y la muerte, muere de un balazo y finalmente es enterrado bajo la misma bandera. El pesimismo alcanza al entorno, y dice el Director Whedon:

> Después yacer aquí junto al río, sobre el lugar
> donde las aguas cloacales del pueblo desembocan,

115. Masters, 1974: 44.
116. Ibid.: 58.
117. Ibid.: 69.

y las latas vacías y la basura se depositan,
y se esconden los abortos.[118]

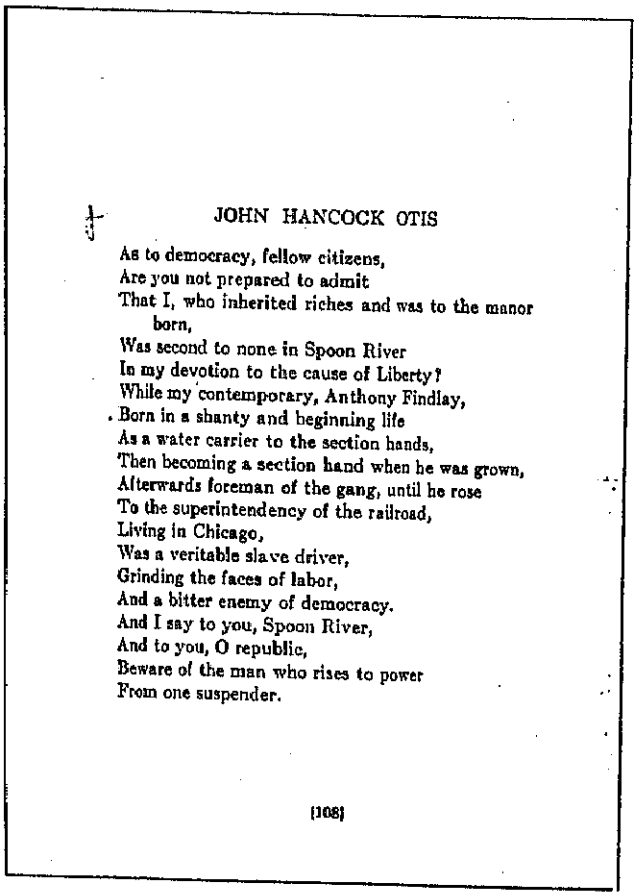
La ironía llega al punto de que el escultor de lápidas, desde su epultura, reconoce que ha grabado muchas falsedades a cambio de dinero. La crítica e la hipocresía es constante, pues desde la otra orilla se invierte la escala de valores y a a los personajes no les importa confesarlo todo porque no se juegan nada.

En la edición que del libro de Masters se conserva en la biblioteca de *Chascona* se encuentran señalados once poemas que pudieron ser relevantes para la nsibilidad nerudiana. En general, vemos que Neruda ha destacado preferentemente s pocos con contenido social o amoroso, frente a los individualistas, que componen gran mayoría.

De tema social tenemos tres poemas: "John Hancock Otis" (de enuncia política), "Deacon Taylor" (sobre un clérigo alcohólico y farsante) y "The ircuit Judge" (el juez protagonista se duele de haberse vendido al mejor postor y de r culpable de la ejecución de inocentes, y su castigo eterno es yacer en la tumba otado por el viento, la lluvia y su conciencia).

De tema amoroso encontramos señaladas cinco composiciones; en Roscoe Purkapile" se incide en las relaciones atormentadas de amor y odio njugados; "Serepta Mason" es un hermoso poema de amor frustrado; en "William id Emily" amor y muerte se conjugan, identificados por medio de la imagen de la ma que languidece; finalmente, dos poemas imbricados, "Reuben Pantier" y Emily Sparks" transmiten las voces de un hombre y una mujer que lamentan que su utuo amor nunca pudiera verse realizado.

3. Masters, 1974: 93.



JOHN HANCOCK OTIS

As to democracy, fellow citizens,
Are you not prepared to admit
That I, who inherited riches and was to the manor born,
Was second to none in Spoon River
In my devotion to the cause of Liberty?
While my contemporary, Anthony Findlay,
Born in a shanty and beginning life
As a water carrier to the section hands,
Then becoming a section hand when he was grown,
Afterwards foreman of the gang, until he rose
To the superintendency of the railroad,
Living in Chicago,
Was a veritable slave driver,
Grinding the faces of labor,
And a bitter enemy of democracy.
And I say to you, Spoon River,
And to you, O republic,
Beware of the man who rises to power
From one suspender.

[108]

Edgar Lee Masters no es jamás nombrado en los textos de Neruda, a pesar de ser el inspirador de la sección VIII de *Canto general*, "La tierra se llama Juan". Neruda conservaba la primera edición de su *Spoon River Anthology* (1915) y, como puede comprobarse, señaló algunos de los poemas que lo componen, práctica totalmente inusual en él (Biblioteca de la Fundación Neruda).

Los tres poemas restantes presentan respectivamente el tema de la verdad ("Dorcas Gustine"), la locura ("Frank Drummer") y el destino cruel ("Washington McNeely").

Spoon River Anthology es el hipotexto evidente y directo de la sección del *Canto general* que significativamente se titula "La tierra se llama Juan", cuya estructura se basa también en la sucesión de un conjunto de monólogos dramáticos, aunque este es uno de los pocos casos en que Neruda no sólo transforma sino niega el modelo, por lo que es clasificable dentro de la heteroglosia, que para Bakhtin incluye el principio de negación.

Componen la sección diecisiete poemas en que el autor, abandonando su actitud de cantor y mitificador de una memoria colectiva en la doble vertiente del cronista y del personaje partícipe de ella, cede la palabra a los hombres oscuros que, ocultos tras la sombra de los grandes héroes, constituyen el auténtico motor de esa hazaña común que hará germinar en la noche de los tiempos una próxima aurora, según uno de los motivos recurrentes en que el autor materializa su mensaje profético. Se repite aquí esa intrahistoria de que hablaba Unamuno en su conocida metáfora del mar:

> Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, quedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol (...) Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna (...) Esa *vida intrahistórica*, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar (...) es sustancia del progreso...[19]

19. Unamuno, 1971: 109-110. El subrayado es nuestro.

Este concepto unamuniano está presente en numerosas obras de contenido social y lo mismo ocurre en esta sección, en cuyo título, tan significativo, el autor identifica a esa multitud callada y silenciosa con la esencia de la tierra americana ("la tierra pertenece al pueblo" sería su lectura), a través de un nombre que representa aquí metonímicamente a la colectividad; en el poema XVII de la sección puede leerse:

> Detrás de los libertadores estaba *Juan*
> trabajando, pescando y combatiendo.[120]

Otros autores han usado ese nombre con la misma connotación popular (Machado en su *Juan de Mairena*, Alberti en sus *Coplas de Juan Panadero*) y el propio Neruda en la sección del *Canto general* titulada "Alturas de Macchu Picchu", donde apostrofa:

> *Juan Cortapiedras*, hijo de Wiracocha,
> *Juan Comefrío*, hijo de estrella verde,
> *Juan Piesdescalzos*, nieto de la turquesa,
> sube a nacer conmigo, hermano.[121]

El poeta cede ahora la palabra a esos personajes anónimos, verdaderos protagonistas de la historia de América. En el primer poema de la serie, Neruda asume aún el discurso diegético dirigiéndose solidariamente a un palero de Tocopilla, pero en los poemas que le siguen ya esos personajes se hacen dueños de la voz narrativa frecuentemente para transmitir al lector su mensaje. En los tres últimos poemas recupera el poeta la palabra, con lo que la serie se cierra en una estructura circular; la última composición (XVII) funciona como síntesis y cierre de toda la sección.

120. Neruda, 1973 (CGN): 571.
121. Ibid.: 343.

En el grupo de poemas mediales pueden, además, observarse riantes. Así, en el poema V el protagonista, Arturo Carrión, preso en la cárcel de ıique, se dirige a su esposa con técnica epistolar, y en el III, Luis Cortés apostrofa poeta para que transcriba sus sufrimientos. Otras veces, el propio Neruda relata ıs historias silentes con un profundo tono lírico -como en el caso del pescador rnales y del poeta Jesús Brito- que contrasta con el nivel coloquial usado en el resto los poemas.

Por último, hemos de subrayar el poema VIII como el más vinculado hipotexto de Masters. En él habla desde la sepultura una salitrera muerta tras una elga de hambre:

> Estoy muerta. Soy de María Elena.
> Toda mi vida la viví en la pampa...[122]

El conjunto de estos poemas no conforma un todo disperso, sino que la una de las unidades se ajusta generalmente a un mismo esquema estructural nembre, donde a la autopresentación del personaje le sigue la narración de sus ıalidades -muertes, torturas, etc.- para concluir frecuentemente con una petición castigo al culpable, que se convierte en *leit-motiv* de la sección y que resume almente el poeta en el poema XVI:

> Y que vuestro martirio nos ayude
> a construir una patria severa
> que sepa florecer y castigar.[123]

El mensaje esperanzado emerge finalmente, en el último poema, iendo que el optimismo prevalezca:

Neruda, 1973 (CGN): 561.
Ibid.: 570.

Toda la noche impura trató de sumergirlo
y hoy afirma en la aurora sus labios indomables[124]

Habría que señalar también que el poeta asume el papel de cronista, directo o indirecto, de hechos verídicos que se ubican en un espacio geográfico concreto y en un momento determinado de la historia. Los personajes son mineros, pescadores, salitreros y obreros en general, pertenecientes a países diversos de América Latina, y los hechos se sitúan en los años cuarenta. En *Confieso que he vivido* hace Neruda referencia a las etapas en que, ya como político, ya como fugitivo de la justicia, toma contacto con las gentes del pueblo y sus miserias, y hace una crítica durísima a González Videla, presidente de la república que "elegido por nuestros votos, se convirtió, bajo la protección norteamericana, en un pequeño vampiro vil y encarnizado".[125]

Muchos de los poemas que componen la sección que nos ocupa hacen referencia a esta etapa concreta de la historia de Chile; e.g. el poema III lo protagoniza un hombre preso en el campo de concentración de Pisagua, y en el V nos encontramos a un navegante preso en el de Iquique por pertenecer al sindicato. De ahí la queja indignada ante la traición de Videla hacia el pueblo que lo eligió:

diga usted, camarada, lo que hace al pueblo el maldito
a los que lo llevamos a la altura en que ríe
con risa de hiena sobre nuestros dolores[126]

Los personajes de "La tierra se llama Juan" son trabajadores -obreros, campesinos, mineros- y el poeta se convierte en su portavoz pero sin cederles completamente la palabra, al contrario que Masters, que permanece en la sombra. A través de su galería de personajes, Neruda consigue proyectar la sección en un contexto espacial (campos de concentración, salitreras, minas de nitrato y cobre) e histórico real (corrupción política, terremotos, incendios, etc).

124. Neruda, 1973 (CGN): 571.
125. Neruda, 1974c (CHV): 244.
126. Neruda, 1973 (CGN): 555.

El poema XVII, "La tierra se llama Juan", cierra la sección recogiendo título del conjunto. Los mitemas esperanzadores de la noche y la aurora y del rno retorno explican el renacer desde la muerte de todos los protagonistas de esa rahistoria silenciosa que se desarrolla a la sombra de los libertadores.

Las relaciones entre el hipotexto de Masters y el hipertexto nerudiano sustentan en diversos caracteres concomitantes (aunque también existen vergencias notorias que acusan la personal *creative misreading* del poeta chileno). En bos casos nos encontramos ante un conjunto de monólogos dramáticos (1), en que personajes toman voz propia para transmitir sus sentires y experiencias, recurso e acerca al lector a causa del aumento de la verosimilitud. Cada poema está nstituido por la intervención elocutoria de un personaje cuyo nombre le da título en ambos casos (aunque Neruda añade profesión y procedencia entre paréntesis). contenido de su intervención diegética lo configura la narración de sus miserias y sgracias, las crueldades o burlas del destino de que ha sido víctima (3). El *leit-motiv* e suele regir esos versos es el de la culpa (4), aunque también con diferencias, pues entras el poemario de Masters lo configura una sucesión de denuncias estériles, a do de queja última e inútil, en los versos de Neruda la culpa está directamente bricada con el motivo de la venganza.

Sin embargo, Neruda establece distancias con respecto al texto de sters y muestra plenamente su diferencial originalidad creadora y personalidad ética. Así, vemos que en "La tierra se llama Juan" hay seis aspectos fundamentales e contrastan con la *Antología de Spoon River*. El propósito de Neruda es ncipalmente social (1); sus personajes denuncian injusticias clamando venganza, opiciando el levantamiento contra los tiranos. Además, las situaciones que presenta reales (2) y no ficticias como en el caso de Masters. Intenta proyectar en sus rsos la verdadera intrahistoria protagonizada por los hombres y mujeres de nérica. De ahí que intente recoger testimonios de diversos países, concretamente de sta Rica, Colombia, México, Bolivia y muy especialmente de Chile, el referente más cano, mientras en Masters el contexto es siempre esa recreación literaria de un

pueblo de Illinois, Spoon River. Otro elemento diferenciador es que las historias del *Canto general* no están imbricadas literariamente, son casos individuales desligados entre sí (3), mientras que Masters crea un entramado de vidas interrelacionadas, de modo que al final de la lectura de su *Antología* se tiene una visión de conjunto de lo que fueron las relaciones sociales y las vidas de todos los componentes de Spoon River.

Derivado de la función social del *Canto general* nerudiano está el mensaje de optimismo y esperanza que cierra siempre los diferentes poemas (4). Ya hemos visto que los versos de Masters están teñidos de desengaño, pesimismo, nihilismo, desesperanza, humor ácido y cruel, ironía y desencanto. En la poesía social de Neruda no hay lugar para esas actitudes estériles, aunque sí las encontramos en su obra de madurez, más intimista. La mayoría de los poemas que componen "La tierra se llama Juan" finalizan con un canto de esperanza, solidaridad y castigo a los culpables.

> ...a nosotros no nos rompen sino matándonos[127]
>
> ...ya pagarán sus crímenes[128]
>
> Cambiaremos la vida para que tu linaje
> sobreviva y construya su luz organizada[129]

Otro elemento distanciador entre ambas escrituras es la focalización del narrador (5), heterodiegético y extradiegético en el caso de Masters, homodiegético e intradiegético en el de Neruda, si seguimos la terminología de Genette (*Figuras III*). En el primer caso, el autor no se inmiscuye en el texto en ningún momento, sino que guarda las distancias del narrador omnisciente tradicional. Neruda en cambio dialoga con sus personajes, se solidariza con ellos, les transmite su

127. Neruda, 1973 (CGN): 567.
128. Ibid.: 568.
129. Ibid.: 569.

nensaje de esperanza, y adopta esa actitud tan whitmaniana del mesianismo, del oeta profeta y portavoz de su pueblo (6):

> diga usted, camarada, lo que hace al pueblo el maldito[130]
>
> Usted es Neruda? Pase, camarada,[131]
>
> Hambre pasábamos, capitán [132]

(Obsérvese que en este último caso Neruda asume la actitud de ronista pero con una naturaleza mitificada y heroica que ya ha estudiado Villegas, y e hace llamar con un epíteto muy whitmaniano, "capitán").

Finalmente, habría que anotar que, aunque la configuración formal e esos contenidos se produce en ambos casos por medio del verso libre, también hay iferencias en el registro poético (7). Masters otorga a sus personajes un lenguaje rofundamene lírico; Neruda es más realista y en ese juego de voces que estructura .a tierra se llama Juan", lo coloquial caracteriza a sus protagonistas mientras el oeta se reserva los tonos épicos y líricos.

Podemos concluir que la corriente de intertextualidad es bastante ara pero, como siempre, siguiendo el mecanismo que los renacentistas ya istematizaron como *imitatio* y *recreatio*, Neruda recoge una enseñanza para ansformarla por medio de su personalidad y fuerza creadora. Su peculiar *creative sreading* invierte la originalidad de la *Antología* de Masters en la escritura de un emario de signo completamente diferente. A pesar de repetirse los monólogos esadumbrados de las gentes del pueblo y el motivo del rencor, el atroz desengaño e estigmatiza la obra del poeta norteamericano se transmuta en mensaje de peranza y en incitación a la rebeldía.

. Neruda, 1973 (CGN): 555.
. Ibid.: 564.
. Ibid.: 562.

2.8.2. MAIAKOVSKI: POESIA Y REVOLUCION

> Maiakovski, soberano constructor de poesía, inventa una alianza indestructible entre la revolución y la ternura.
> Pablo Neruda [133]

Maiakovski es indudablemente uno de los poetas que Neruda más admiró a pesar de que en sus versos apenas se transparenta la escritura del poeta ruso, quizá por fundirse con el caudaloso universo whitmaniano.

Sin embargo, el poeta chileno manifiesta en sus prosas esa veneración hacia el gran futurista ruso en numerosas ocasiones. En el escrito incluido en *Confieso que he vivido* que lleva por título "En la Unión Soviética" comenta que "Maiakovski fue el poeta público, con voz de trueno y catadura de bronce, corazón magnánimo que transtornó el lenguaje y se encaró con los más difíciles problemas de la poesía política"[134]. Efectivamente, como veremos, la coherencia entre poesía y revolución es uno de los problemas que más preocupan al poeta ruso.

Por otra parte, en el ya mencionado texto "Crítica y autocrítica" añade que le atraen igualmente el héroe enlutado de Lautréamont y el héroe positivo de Whitman y Maiakovski; de nuevo encontramos enlazados a estos tres poetas (Whitman, Maiakovski, Neruda) por medio de un rasgo común, en este caso el héroe colectivo, la mitificación del *pharmakos* de que habla Villegas.

En *Para nacer he nacido* encontramos también varios escritos dedicados al poeta futurista. Así, en "Nuestro gran hermano Maiakovski", correspondiente a un homenaje dedicado al poeta ruso en Pekín, en 1957, destaca Neruda el que haya sido el primer poeta de la historia que incorpora al Partido y al proletariado a la poesía y los convierte en materia poética. "Esta es una revolución trascendental y en el plano universal de la literatura es un aporte, como el de

133. Neruda, 1978 (PNN): 225.
134. Neruda, 1974c (CHV): 275.

Baudelaire o Whitman a la poesía contemporánea"[135]. Esa será, a su vez, la más destacada presencia de Maiakovski en Neruda, cuyos poemas al Partido y cantos a la Unión Soviética encuentran en aquél a su antecedente inmediato. En el mismo discurso alaba Neruda sus sátiras contra la burocracia y su "vitalidad verbal que llega a la insolencia" [136].

En otro de los textos que le dedica, "Dos retratos de un rostro", comenta cómo el azar reúne en su casa los retratos de Rimbaud y Maiakovski, y alaba del segundo "esos versos escalonados que parecen regimientos que asaltan posiciones con el ritmo crepitante de sus olas sucesivas, envueltas en pólvora y pasión" [137]. No será nunca propio del poetizar nerudiano ese verso *escalonado* tan sintomático del poeta ruso, pero sí el verso libre, que ambos heredan del Poeta Gris.

No hay que olvidar tampoco que Neruda tradujo en 1955 el conocido poema de Maiakovski "El pasaporte", atraído seguramente por la crítica mordaz a la burocracia ("devoraría la burocracia como un lobo" [138]) y la exaltación entusiasta de la patria soviética, que en algunos poemas Neruda hará suya, basándose en el internacionalismo y en la solidaridad con su proyección política. Así, en el *Canto general* se dirige al pueblo americano con las siguientes palabras:

> ...Tus raíces (...)
> hoy están defendidas con acero,
> hoy están defendidas con tu propia grandeza
> en *la patria soviética*, blindada
> contra las mordeduras del lobo agonizante.[139]

Un recorrido por los versos del poeta ruso será útil para constatar las similaridades que unen a los dos autores que nos ocupan, pues si bien es cierto que

135. Neruda, 1978 (PNN): 94.
136. Ibid.: 95.
137. Ibid.: 226.
138. Neruda, 1973: 787. Confróntese el texto de Maiakovski con los ataques al mundo oficinesco presentes en *Residencia en la tierra*.
139. Neruda, 1973 (CGN): 571.

no hay *palimpsestos* literalmente explícitos entre ambos, sí podemos hablar de intertextualidad a la vista de la abundancia de datos que la corroboran, y que se complementan con la correlación formal.

Como en Neruda, los dos temas preeminentes de Maiakovski son el amor y la revolución. Su pasión es visceral: "Conmigo,/ se volvió loca la anatomía,/ soy todo corazón,/ y palpita en todas partes" [140]. Toda su obra está dedicada a Lily Brick, actriz, bailarina y escultora, amiga entrañable pero cuyo amor fue imposible. Los versos que le deja el poeta al suicidarse son significativos:

> La barca del amor,
> se ha estrellado,
> contra la vida cotidiana...[141]

En ese sentido no habrá concomitancias, ya que el amor es gozoso en la poesía de Neruda y de ausencia en la del poeta ruso. Será la temática revolucionaria el puntal que sustente la interrelación entre ambos, además de otros aspectos menores, como veremos.

Sobre la poesía combativa Maiakovski dio una definición tajante:

> Se han dado muchas definiciones contradictorias de la poesía. Nosotros formulamos la única definición precisa y nueva: "La poesía es un camino hacia el socialismo" [142]

Los correlatos en la obra de Neruda son abundantes y de sobra conocidos (véase, e.g., *Las uvas y el viento*, canto poético al socialismo). Para él, como para G. Celaya, "la poesía es un arma cargada de futuro". En el contexto histórico que les tocó vivir a ambos, la Revolución Rusa y la Guerra Fría respectivamente, se

140. Maiakovski, 1970: 123.
141. Ibid.: 261.
142. Maiakovski, 1971: 102.

explica la toma de una postura definida, que será en favor del socialismo en ambos casos. La poesía se hará en estos poetas combativa, y la metáfora del poema como algo vivo se repite. En Maiakovski leemos: "Cada uno de mis versos,/tiene el pecho agujereado por las bayonetas" [143] y Neruda incluso llega a transmutar en arma ("soneto terrorista" [144]) su poesía. No nos parece pertinente, dada su extrema notoriedad, documentar la inclinación política de estos poetas, pero sí quisiéramos anotar sus concomitancias en el canto al proletariado y al Partido Comunista, quizá la nota que más exclusiviza su imbricación. Maiakovski escribe:

El Partido,
es un huracán,
de voces
finas y gruesas,
estrechamente unidas(...)
El Partido,
es mano millonaria,
cerrada en un enorme puño...[145]

Neruda con frecuencia realzará también esa figura emblemática y colectiva; uno de los momentos más destacables es el poema "A mi Partido", de *Canto general*:

Me has dado la fraternidad hacia el que no conozco.
Me has agregado la fuerza de todos los que viven...[146]

Otro de los elementos que llaman la atención en la poesía de Maiakovski es la importante presencia de elementos bíblicos en ella. Se sabe que durante su estancia en la cárcel el poeta leyó mucho el Nuevo Testamento, uno de los pocos libros que allí se permitía tener. Hay que añadir a esto la preeminencia de la

143. Maiakovski, 1970: 84.
144. Neruda, 1974d (NIX): 13.
145. Ibid.: 144.
146. Neruda, 1973 (CGN): 720.

Biblia en la obra de su antecesor Walt Whitman, lo que refuerza esa inclinación temática y también formal. Así, por ejemplo, hay imágenes en el poema "La flauta vertebrada" que delatan su origen bíblico nítidamente y asocian a Maiakovski con el mesianismo que Whitman y después Neruda adoptan como actitud poética.

¡Cread,
palabras,
crucificadas de magia!
Mirad,
con palabras como *clavos*,
estoy clavado al papel.[147]

La misma idea se repite en "La nube en pantalones":

Yo soy para vosotros *el profeta*,
y *estoy* donde está el dolor,
en todas partes,
en cada gota de lágrima derramada,
estoy clavado en la cruz.[148]

El mesianismo es, como en Whitman y Neruda, una actitud paralela a la de la automitificación del yo lírico; en el siguiente pasaje se constatan, además, el canto al cuerpo, el panteísmo y la actitud antilibresca típicos del autor de *Hojas de hierba*:

Yo,
el de labios de oro,
el que con cada palabra,
renueva el alma,
y festeja el cuerpo,
les digo:

147. Maiakovski, 1970: 72.
148. Ibid.: 50-1.

la más insignificante partícula de vida,
vale más que todo lo que yo hice,
y que todo lo que yo haré.[149]

También es típicamente whitmaniano el canto al progreso, a la democracia y a la máquina, presente en el mismo poema de Maiakovski, aunque no heredado por Neruda:

Yo, que canto la máquina,
la libertad,
y el corazón,
tal vez sea sencillamente,
en el más común de los evangelios,
el décimo tercer apóstol.[150]

(Según el autor, con este último verso se debía haber titulado el poemario, y no "La nube en pantalones", en la que el poeta dijo que habría de convertirse para no ofender, ya que se le censuró el título original).

Igualmente une a los tres autores que nos ocupan el panerotismo, tan definitorio en Whitman, heredado por Maiakovski y que Neruda asimila como propio, según hemos visto:

Será porque el cielo está muy celeste,
y *la tierra, mi amante*, está limpia y de fiesta...[151]

El ataque contra los críticos vuelve a unir a los tres poetas; aducimos un ejemplo en Maiakovski, pues del resto ya se han visto (recuérdense las odas a la crítica de Neruda):

149. Ibid.: 49.
150. Maiakovski, 1970: 55.
151. Ibid.: 32.

De la pasión de un cochero
y una lavandera charlatana,
nació un hijo mediocre (...)
La madre lloró y lo llamó Crítico...[152]

También ataca Maiakovski, como Neruda, a los artistas que no se comprometen con su tiempo y se pierden en vanidades estéticas:

A ustedes,
cubiertos de hojitas de mística,
con la frente arrugada,
futuristicos,
imaginísticos,
embrollados en la tela de araña de la rima.[153]

Compárese el texto precedente con los conocidos versos del *Canto general*:

Qué hicisteis vosotros, gidistas,
intelectualistas, rilkistas,
misterizantes, ...
...qué hicisteis ante el reinado de la angustia...? [154]

Sin embargo, también se vincula Maiakovski al malditismo que veremos en la primera etapa nerudiana (véase cap. 3) por medio de dos recursos fundamentalmente, las imágenes feístas:

Pienso,
las ideas, coágulos de sangre,
salen de mi cráneo enfermas, ardiendo
(...) éste, tal vez,

152. Ibid.: 39.
153. Maiakovski, 1970: 95. "Orden n. 2 a los ejércitos del arte".
154. Neruda, 1973 (CGN): 479.

es el último amor del mundo,
asomando en su *crepúsculo*
con rubor de tísico

y el heretismo:

Debajo del cielo,
en un remolino perdido,
un hombre atormentado y salvaje,
muere.
Dios se frota las manos.[155]

Imágenes feístas y rupturistas de línea baudelairiana recorren esa poesía a pesar de la negación de los padres poéticos que tanto proclamó el autor ruso.

Como se ha visto a través de lo hasta ahora expuesto, la presencia de la poesía de Maiakovski es muy relevante -a pesar de no manifestarse como hipotexto explícito- en la del poeta chileno, que lo incluye entre sus maestros más venerados. Lila Guerrero considera a Maiakovski en los siguientes términos:

> Hijo peferido de *Walt Whitman*, hermano mayor de *Apollinaire* y de Arthur *Rimbaud*, tomó de Stéphane *Mallarmé*, y especialmente de "El golpe de dados", el verso escalonado que el gran poeta francés inició para fijar su exquisita sensibilidad en una estrofa nerviosa, corta, vibrante.[156]

La comunidad de sustratos poéticos vincula a Neruda y Maiakovski, y muy especialmente el hipotexto whitmaniano, que el segundo refuerza en el poeta chileno. Esa es la explicación de que los tres autores presenten concomitancias como los elementos bíblicos, el mesianismo y la profecía, el panteísmo, el panerotismo, la

155. Maiakovski, 1970: 64.
156. Ibid.: 12.

actitud antilibresca, los cantos al progreso y la democracia, la exaltación del héroe "positivo" colectivo, los ataques a los críticos, etc. Sin embargo, también habrá elementos exclusivamente compartidos por Maiakovski y Neruda, que serán los que más los acerquen: los temas de la revolución y el amor individualizado (cf. Whitman), los ataques a la burocracia y la exaltación entusiasta de la revolución socialista, el proletariado y el Partido, que configuran una nueva épica de la que Whitman se distancia por evidentes razones históricas.

3

EL PARADIGMA DE LA REVOLUCIÓN SIMBOLISTA

Era en 1925.
Yo me encerraba con la poesía
transportado al jardín de Albert Samain,
al suntuoso Henri de Regnier,
al abanico azul de Mallarmé.

Pablo Neruda

Si algo caracteriza a la relación de Neruda con sus antecedentes poéticos es la abierta aceptación que de esa deuda muestra durante toda su vida, tanto en prosa como en verso. El caso del impresionismo francés, sin embargo, a pesar de protagonizar su nacimiento a la poesía, resulta polémico, ya que se contrapone a la poesía comprometida que ocupó el quehacer del poeta desde la conversión implícita en "Reunión bajo las nuevas banderas"(*Tercera residencia*) hasta el final de su vida, aunque con algunos paréntesis de profundo lirismo sin funcionalidad social. Neruda renegó más de una vez de esa poesía que, en su opinión, servía para morir más que para vivir, profundamente impresionado tras la noticia de que un ejemplar de *Residencia en la tierra* había sido encontrado junto al cadáver de un joven suicida. Incluso la satirizó en composiciones como "Los poetas celestes", ya comentada, en que acusa a los "europeizados *cadáveres* de la moda" y "*pálidas* lombrices del queso capitalista" (obsérvese el uso burlesco de los códigos simbolistas) de huir "ante el reinado de la angustia". Sin embargo, en muchas ocasiones Neruda asume el lenguaje de los poetas criticados, demostrando su herencia, aunque con la necesaria rebeldía hacia el "padre poético", en términos de Bloom.

En un interesante texto de sus memorias, el poeta chileno reconocerá que ambas modalidades de escritura son las dos mitades imprescindibles de la "manzana de la creación", y asume en su etapa otoñal una postura conciliadora entre sus inicios de poesía hermética y su trayectoria de poeta social y político:

> Del mismo modo que me gusta el "héroe positivo" encontrado en las turbulentas trincheras de las guerras civiles por el norteamericano Whitman o por el soviético Maiakovski, cabe también en mi corazón el héroe enlutado de Lautréamont, el caballero suspirante de Laforgue, el soldado negativo de Charles Baudelaire. Cuidado con separar estas mitades de la manzana de la creación, porque tal vez nos cortaríamos el corazón y dejaríamos de ser.[1]

1. Neruda, 1974c (CHV): 404. La cita del epígrafe corresponde a Neruda, 1976 (MYC): 56.

Esa postura ecléctica se hará patente en la práctica poética, donde abundan los homenajes, explícitos o sugeridos, a los grandes poetas que son sus acreedores ("Yo no creo en la originalidad. Es un fetiche más, creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe", comenta en sus memorias [2]). Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Darío, Maiakovski, Whitman y tantos otros serán frecuentemente evocados, tanto temática como estilísticamente, en los textos de Pablo Neruda. Así, en "Nuestro gran hermano Maiakovski" se hace referencia a la revolución poética que encarnó, comparable según el autor a las que realizaron Baudelaire y Whitman [3], en "Extremismo y espías" se evoca la alegría ante el obsequio de una foto de Poe y otra de Baudelaire, "que, por cierto, conservo todavía en mi biblioteca" [4] y en un discurso pronunciado en 1961 recuerda cómo, siguiendo las enseñanzas de Mallarmé y Apollinaire, arrasa con la gramática y la puntuación en una obra temprana, *Tentativa del hombre infinito*, que estudiaremos en 3.5. Los versos que homenajean a todos esos poetas son también innumerables.

Un texto biográfico de Teitelboim nos pone en antecedentes sobre los orígenes de las primeras inclinaciones poéticas de Neruda:

> Ya que tenía que estudiar una profesión y quería que ella le sirviera en algo para trabar contactos con la poesía, se matriculó en la asignatura de francés.(...) Poder leer en francés directamente a Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire. Los estudios le sirvieron para devorarlos con una voracidad loca. Cursó los cuatro años reglamentarios. Pero nunca recibió el título. Según él, lo acaparó la política universitaria (...) Y también la vida literaria.[5]

Otros dos datos pueden añadirse para testimoniar esa declarada autoinclusión en la red de la intertextualidad con los autores franceses: las

2. Neruda, 1974c (CHV): 369.
3. Neruda, 1978 (PNN): 94.
4. Neruda, 1974c (CHV): 454.
5. Teitelboim, 1985: 51.

traducciones de textos de Baudelaire, Schwob o Rilke (autor postsimbolista) y la pasión de bibliófilo, que le lleva a reunir en su biblioteca ediciones originales de Laforgue, Lautréamont o Baudelaire, entre otros, así como manuscritos de Rimbaud (tristemente desaparecidos tras la donación de 1954) y de *Les travailleurs de la mer* de Hugo (que aún se conservan en la Universidad de Chile). Este último texto es recordado en *Estravagario* , como anota Bellini:

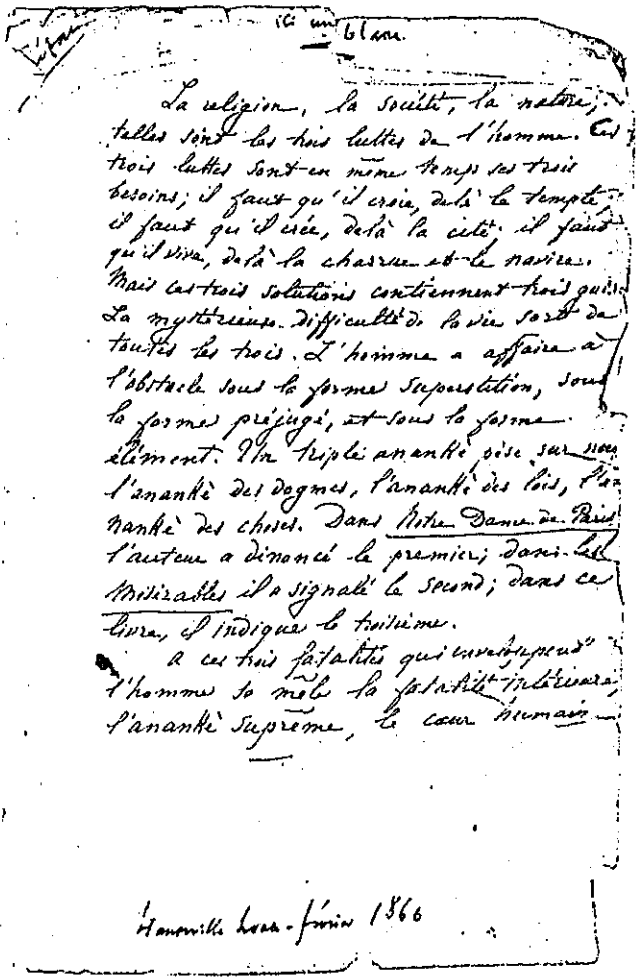
> Un episodio si imprime particolarmente nella sensibilità e nella fantasia del poeta cileno, la lotta col polipo marino descritta nei *Travailleurs de la mer*, sicuramente perchè lo riconduce alla vita oceanica, cui rimane costantemente ancorato sentimentalmente (...) L'episodio resta scolpito nel ricordo neruduano e finisce per rivivere concretamente anche in una delle più recenti composizioni di *Estravagario*, nella ciclopica lotta dei marinai cileni contro un polipo di colossali dimensioni. L'episodio ha, qui, un valore simbolico: quello di una vita eroica ormai definitivamente tramontata.[6]

Por último, hay que recordar que, tanto en la primera biblioteca de Neruda (donada a la Universidad y más significativa por contener las obras que leyó el poeta en su juventud) como en la segunda (enriquecida con ediciones más lujosas adquiridas en parte con la gratificación del Nobel), la presencia de los autores franceses es realmente notable. Las ediciones de obras de Baudelaire, Claudel, Du Bellay, Hugo, Laforgue, Mallarmé, Nerval, Proust, Rimbaud, Ronsard, Valèry, Verlaine, Musset, Vigny, Leconte de Lisle, Apollinaire y Gautier, entre otros, son abundantísimas, como podrá comprobarse al revisar el catálogo que reproducimos en el Apéndice.

6. Bellini, 1965: 102. 'Un episodio se imprime particularmente en la sensibilidad y la fantasía del poeta chileno, la lucha del pulpo marino descrita en los *Travailleurs de la mer*, seguramente porque lo reconduce a la vida oceánica, a la que permanece anclado sentimentalmente (...)El episodio permanece esculpido en el recuerdo de Neruda y termina por revivir concretamente también en una de las últimas composiciones de *Estravagario*, en la ciclópea lucha de los marinos chilenos contra un pulpo de colosales dimensiones. El episodio tiene, aquí, un valor simbólico: el de una vida heroica definitivamente acabada'.

Todos esos datos se suman al más sobresaliente para nosotros: la presencia directa de los códigos y temas simbolistas en la obra de Neruda, de modo intenso en las obras de juventud (*Crepusculario, Veinte poemas de amor, Tentativa del hombre infinito*) y en la cristalización de su madurez poética (*Residencia en la tierra*), pero también en el resto de su obra, incluso en las más tardías.

Sin embargo, no podemos incidir en esas relaciones literarias sin antes ocuparnos de la raíz primigenia de la escuela francesa, que, al igual que Neruda, bebió de la poesía de los grandes románticos y, muy especialmente, de William Blake y Edgar Allan Poe.



ici un blanc.

La religion, la société, la nature; telles sont les trois luttes de l'homme. Ces trois luttes sont en même temps ses trois besoins; il faut qu'il croie, delà la tempête; il faut qu'il crée, delà la cité; il faut qu'il vive, delà la chasse et la navire. Mais ces trois solutions contiennent trois questions mystérieuses. Difficulté de la vie sortant de toutes les trois. L'homme a affaire à l'obstacle sous la forme superstition, sous la forme préjugé, et sous la forme élément. Un triple ananké pèse sur lui, l'ananké des dogmes, l'ananké des lois, l'ananké des choses. Dans Notre Dame de Paris l'auteur a dénoncé le premier; dans les Misérables il a signalé le second; dans ce livre, il indique le troisième.

A ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'ananké suprême, le cœur humain.

Hauteville House - février 1866

Prólogo manuscrito por Victor Hugo para su libro *Les travailleurs de la mer*, fechado en 1866, presente en la primera biblioteca de Neruda, donada a la Universidad de Chile. Su pasión de bibliófilo no conocía límites.

MARQUES DE VALDECILLA - MADRID

CLARIDAD

Periódico de Sociología, Crítica y Actualidades

Redacción y Administración: Alameda 948. Santiago

Aparece los Sábados

Precio: 20 Centavos

EL CARTEL DE HOY

Neruda, a sus diecinueve años, escribía en la revista santiaguina *Claridad*, en cuyo número de septiembre de 1923 encontramos este editorial firmado con el seudónimo del poeta, Sachka, y presidido por un título inspirado en su venerado Victor Hugo: "¡Miserables!".(Hemeroteca Nacional de Santiago de Chile).

3.1. ORIGENES : LA TRANSGRESION ROMANTICA

> La poesía francesa de la segunda mitad del siglo pasado -llamarla simbolista sería mutilarla- es indisociable del romanticismo alemán e inglés: es su prolongación, pero también es su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspasa, se interroga y se trasciende. Es el *otro* romanticismo europeo.
>
> Octavio Paz[7]

Efectivamente, no puede comprenderse el Simbolismo francés sin el movimiento romántico, con el que configura un *continuum* poético. Precisamente dos poetas de ese movimiento, Poe y Blake, serán los patriarcas del impresionismo.

SWEDENBORG, BLAKE, BAUDELAIRE. ANALOGIA Y CORRESPONDENCIAS. LA SENSUALIZACION DEL UNIVERSO

El concepto de las correspondencias es ya objeto de culto en la época romántica, por lo que el famoso poema de Baudelaire "Correspondances" no implicaría una novedad en sí. La diferencia estriba en que el propio concepto de correspondencia es muy diferente para románticos y simbolistas. En ese sentido, será fundamental la figura de Blake como puente entre ambas escrituras.

Aunque el concepto de analogía universal, que considera al universo como un lenguaje enigmático que habrá de descifrar el elegido, vidente o profeta, es muy antiguo, será Swedenborg quien, en su obra *Heaven and Hell* ('Cielo e infierno'), se encargue de sistematizar esa idea:

7. Paz, 1987: 101.

> En resumen, todas las cosas que existen en la naturaleza, desde lo más pequeño a lo mayor, son correspondencias. La razón de que sean correspondencias estriba en que el mundo natural, con todo lo que contiene, existe y subsiste gracias al mundo espiritual, y ambos mundos gracias a la Divinidad.[8]

Blake, gran predecesor de los simbolistas, realiza una crítica directa a esos planteamientos también desde el título de una de sus obras más significativas, *The Marriage of Heaven and Hell* ('El matrimonio del cielo y el infierno'), que contiene la base de la polémica: cielo e infierno no son dos existencias paralelas sino que están imbricadas en un mismo plano.

El carácter vanguardista de Blake se fundamenta en el hecho de que, si para Swedenborg y los románticos las correspondencias son un proceso *mental*, para él, como para los simbolistas, la capacidad visionaria de descifrar el universo se basa en una agudización de los *sentidos*. Blake, en "There is No Natural Religion" (1788), argumenta que el único modo posible de percepción en el hombre es el que proporcionan los sentidos: "man cannot naturally perceive but through his natural or bodily organs" [9]. En definitiva, el romántico utilizará un lenguaje pasional para expresar una relación intelectual, mientras el simbolista, por el contrario, utilizará un lenguaje intelectualizado (basado en símbolos, el desplazamiento del Yo y la contención de la afectividad) para expresar relaciones sensoriales, pues los sentidos y el cuerpo serán el gran medio de conocimiento (de ahí el uso tan profuso de la sinestesia).

Esta postura innovadora es causa de que, después de los románticos, se produzca una *sensualización* del proceso poético, cuya existencia se debe a los sentidos antes que a la razón. Para Baudelaire, patriarca del simbolismo, las correspondencias se darán, no entre lo natural y lo divino, sino entre lo subjetivo y lo

8. Balakian, 1969: 26.

9. Cit. por Mason, 1988: 6. 'El hombre no puede percibir naturalmente más que a través de sus órganos naturales o corporales'.

objetivo, a partir de la interconexión de las experiencias sensoriales. Establece así un puente entre románticos y simbolistas porque, mientras algunos de sus poemas manifiestan una aspiración romántica hacia lo celeste, otros muestran el infinito en el mundo material. Anna Balakian considera el verso "Enfer ou ciel, qu'importe!", del poema "Le voyage", como una réplica a Swedenborg, una protesta contra la pretendida dualidad de lo infinito[10]. En la poesía simbolista, por tanto, no habrá trascendentalismo, no habrá paralelismo entre estado físico y visión celestial, sino una consideración de lo material como proyección de la interioridad del poeta.

MILTON: DEMONOLOGIA POETICA. BLAKE: EROTISMO Y SATANISMO

> ...Je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du *malheur*. Appuyé sur -d'autres diraient: obsédé par- ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est *Satán* -à la manière de *Milton*.
>
> Baudelaire [11]

Una de las manifestaciones del espíritu transgresor romántico que hereda el simbolismo es la ruptura de convenciones en los planos erótico y religioso, ruptura que es emblemática de una de las principales creaciones del romanticismo británico, la ya mencionada *The Marriage of Heaven and Hell*, de William Blake (cuyos poemas "Visiones de las hijas de Albión" y "El viajero mental" fueron traducidos por Neruda).

El primer origen de la ruptura estética caracterizada por el satanismo se encuentra en la obra de John Milton *El Paraíso Perdido* (de la que Neruda poseía,

10. Balakian, 1969: 49. 'Infierno o cielo, ¡qué importa!'.
11. Cit. por Praz, 1988: 55. 'Yo no concibo apenas un tipo de belleza donde no haya *maldad*. Apoyado en -otros dirían: obsesionado por- estas ideas, se concibe que me sería difícil no concluir que el más perfecto tipo de Belleza viril es *Satán* -a la manera de *Milton*'. El subrayado es nuestro.

entre otras, una quinta edición de 1692 en su primera biblioteca). En ella, Satán se convierte en un héroe épico implícitamente, a través de una inversión del mito bíblico que responde a una naturaleza alegórica. Efectivamente, la intención de Milton es transmitir un mensaje político por medio de su poema: Satán personifica a Cromwell (del que Milton era partidario), y éste se rebela contra Dios, i.e. Carlos I; el Mesías será Carlos II, en cuya capacidad de resolver los problemas de la Inglaterra del siglo XVII no creía el poeta.

Los románticos obvian la alegoría y se atienen sólo al resultado: la exaltación de Satán como héroe épico, como luchador por la libertad y rebelde hacia la "tiranía celestial" de Dios. La dialéctica entre pasión y razón será heredada por Blake, quien condena que se identifique a la primera con el Mal y a la segunda con el Bien. El conjunto del poema *The Marriage of Heaven and Hell* parece una defensa del demonio en su versión miltoniana. Satán es el rebelde que se levanta contra el tirano. Es la pasión que se opone a la razón:

> Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.
>
> From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy.
>
> Good is Heaven. Evil is Hell.[12]

12. Blake, 1985: 170. 'Sin Contrarios no hay progresión. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio, son necesarios para la existencia humana.
De esos contrarios surge lo que el religioso llama el Bien y el Mal. El Bien es lo pasivo que obedece a la Razón. El Mal es lo activo que surge de la Energía.
El Bien es el Cielo. El Mal es el Infierno'.

Ilustración del *Paradise Lost* (1692). La imaginería violenta con que Milton describiera el infierno no pasaría desapercibida a Blake ni tampoco a Neruda.(Biblioteca de Neruda, Universidad de Chile).

Acto seguido interviene el demonio para subvertir los valores bíblicos tradicionales y proponer unos principios absolutamente nuevos, que ejercerán un especial poder de fascinación en poetas posteriores, quienes predicarán un satanismo no comprensible sin antes conocer estos promulgamientos:

> All Bibles or sacred codes, have been the causes of the following Errors.
>
> 1. That Man has two real existing principles (...) : a Body & a Soul.
>
> 2. That Energy, calld Evil, is alone from the Body, & that Reason, calld Good, is alone from the Soul.
>
> 3. That God will torment Man in Eternity for following his Energies. [13]

Si la religión imperante condena el Mal-Cuerpo-Energía y defiende el Bien-Alma-Razón, el poeta romántico será siempre del partido del Demonio, será blasfemo hacia un Dios que propugna la tiranía de la Razón. Los "errores" bíblicos son sustituidos por Blake por otros tres principios, esta vez, "verdaderos": el Cuerpo no es distinto del alma sino la puerta para llegar hasta ella (su metáfora "the doors of perception" dará luego título a un curioso estudio de Huxley); el cuerpo irradia energía, i.e. vida, contenida por el Alma; la Energía es Delicia Eterna. Se observa, pues, un canto al cuerpo y a la vida, una defensa del erotismo.

Hereda Blake de Milton la inversión de los valores Cielo e Infierno, aunque en el caso de Milton se trata de una alegoría, en tanto que Blake asume plenamente sus planteamientos y les da una naturaleza simbólica. Gran lector y admirador de la Biblia y de Milton, utiliza la Sagrada Escritura para realizar una crítica profunda de los valores establecidos y las convenciones que condenan a las pasiones y los sentidos a una esclavitud y opresión permanente por parte de la razón. Satán es Cromwell para Milton, y para Blake es el símbolo de la rebeldía contra la

13. Ibid. 'Todas las Biblias o códigos sagrados han sido las causas de los siguientes Errores.
1. Que el Hombre tiene realmente dos principios existentes: un Cuerpo y un Alma.
2. Que la Energía, llamada Mal, es sólo del Cuerpo, y que la Razón, llamada Bien, es sólo del alma.
3. Que Dios atormentará al Hombre en la Eternidad por seguir sus Energías'.

razón que coarta cada sentir humano. "The history of this is written in Paradise Lost & the Governor or Reason is call'd Messiah" [14] (nótese el reconocimiento a Milton). No hay, pues, irreverencia si se considera el carácter simbólico de los planteamientos de Blake, como lo son los de Baudelaire y otros en su satanismo, aunque estos últimos ya cultivan su vertiente estética y su iconografía maldita.

Por tanto, según la concepción de Blake, todo verdadero poeta debe ser del partido del demonio. Así, en "El rebelde" de Baudelaire se continúa la tradición de Milton y Blake. El Angel exige al impío que no gaste su corazón sino que se lo entregue a Dios y éste se niega. Se ataca la religión que ahoga los deseos y los placeres. El satanismo será positivo por su subversión de valores y su oposición a la esclavitud y la tiranía.

Como militante del partido del infierno, defiende Blake los proverbios que allí rigen. Podríamos destacar algunos [15], bastante ilustrativos del mensaje que se quiere transmitir:

- "Prudence is a rich ugly old maid courted by Incapacity" ('La prudencia es una solterona vieja y fea cortejada por la incapacidad'). Se exalta, pues, la desmesura, tan romántica. Lo mismo se muestra en otro proverbio: "Exuberance is Beauty" ('la exuberancia es belleza').

- "He who desires but acts not, breeds pestilence" ('el que desea y no actúa engendra pestilencia'); es clara la incitación a obedecer sin freno el dictado del deseo.

14. Ibid. 'La historia de esto está escrita en *El Paraíso Perdido* y el Gobernador o Razón es llamado Mesías'.
15. Blake, 1985; 176-178.

- "No bird soars too high if he soars with his own wings" ('ningún ave vuela demasiado alto si vuela con sus propias alas'); el individualismo y el orgullo ya no están penalizados.

- "Prisions are built with stones of Law, Brothels with bricks of Religion" ('las prisiones están construidas con piedras de ley, los burdeles con ladrillos de religión'); de lo que se deduciría que sin ley no habría delincuencia y sin religión no habría burdeles, en cuanto la represión de los deseos primarios engendra el mal.

- La defensa de la carnalidad como fuente de belleza se evidencia en el siguiente proverbio: "The head Sublime, the heart Pathos, the genitals Beauty..." ('La cabeza es lo Sublime; el corazón, lo Patético; los genitales, la Belleza...').

Las visiones infernales configurarán una nueva estética (estética del mal y de la fealdad) que cristalizará en la obra de autores como Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud y otros malditos.

De la alegoría política de Milton llegamos al símbolo en Blake, como ya se ha dicho. Así, el culto a Satán no puede considerarse exactamente como una herejía. El ángel caído representa al luchador vencido al intentar reivindicar su libertad. A su vez, la rebeldía tiene carácer estético por su actitud rupturista, al invertir la escala tradicional de valores: ahora, Dios representa al tirano, o ha muerto, como en el *Sueño* del romántico Jean-Paul, cuyo título completo es *Discurso de Cristo muerto en lo alto del edificio del mundo: no hay Dios* . Igualmente, se privilegian en literatura los mitos de los grandes perdedores, los valientes vencidos, como Icaro o Faetón.

POE: LA BELLEZA DE LA MUERTE

> Ma non si finirebbe mai di citare testimonianze di scrittori romantici e decadenti sull'unione inseparabile del bello e del triste, su questa suprema bellezza maledetta.
>
> Mario Praz [16]

Otro de los puntos de enlace entre románticos y simbolistas es el gusto por la estética de la muerte y sus temas aledaños (melancolía, enfermedad, languidez, tristeza). Y será Edgar Allan Poe el gran adelantado que sistematice en sus ensayos y su obra de creación esa actitud poética; luego será Baudelaire, al traducir sus textos, quien la canalice hacia la poesía francesa.

Comenta C.M. Bowra[17] la importancia de Poe por haber alejado a la poesía del didactismo imperante en su tiempo -el propio Hugo intentaba instruir y moralizar- ; esto fue la principal causa de la admiración que le profesaron poetas como Baudelaire y Mallarmé. Asimismo, heredaron su fascinación por la muerte, la atracción por lo desconocido que acentuaba ese estado del alma tan amado: la melancolía, fuente de la poesía más hermosa.

Lo revolucionario de los planteamientos estéticos de Poe se hace patente en dos textos ensayísticos fundamentales: "Filosofía de la composición" y "El principio poético".

16. Praz, 1988: 37. 'Pero no se terminaría nunca de citar testimonios de escritores románticos y decadentes sobre la unión inseparable de lo bello y lo triste, sobre esta suprema belleza maldita'.
17. Bowra, 1972: 196.

Esta es una portada inédita, nunca utilizada, para la primera edición de *Crepusculario*. En ella se ofrece, en un paisaje eminentemente romántico, un retrato del joven Neruda paseando en un cementerio, rodeado por calaveras y seguido por la propia Muerte. En su reverso hay una dedicatoria del poeta a su hermana: "Nettalí Reyes. Konekita" (Biblioteca de la Universidad de Chile).

En el primer texto mencionado, "Filosofía de la composición", Poe niega que la inspiración sea el origen de la poesía y defiende el trabajo metódico del poeta al exponer la ardua tarea que supuso la construcción de su poema "El cuervo"[18], que ofrece una estructura casi matemática. También los simbolistas, y muy especialmente Mallarmé, se opondrán al principio romántico de la inspiración.

En opinión de Poe, la principal cualidad del poema es la belleza. La verdad y la pasión quedan reservadas para la prosa:

> Aludo a que la Belleza constituye el único dominio legítimo del poema (...) Creo que el placer más intenso, más exaltante y más puro a la vez reside en la contemplación de lo bello.[19]

Así pues, la eliminación de la pasión y la afectividad prefigurada en Poe abre las puertas al Parnasianismo y al Simbolismo. De la pasión romántica se evoluciona hacia la *impasibilidad* (que no implica frialdad exactamente sino desplazamiento del Yo desde su anterior papel protagonista) y de la verdad a la *imprecisión*.

Continúa Poe su razonamiento considerando que la belleza, que constituye para él un valor absoluto, encontrará su más alta manifestación en la tristeza, según induce de la experiencia, y de todos los temas melancólicos considera que el más poético será aquél que ligue más estrechamente a la belleza y la muerte, i.e. la muerte de una mujer hermosa. De ahí a la belleza del mal y de la crueldad sólo hay un paso.

En el segundo texto mencionado, "El principio poético", se incide en otros aspectos que también heredarán de Poe los simbolistas:

18. En *Memorial de Isla Negra* encontraremos un tácito y curioso palimpsesto de ese poema de Poe: "aquella cita había terminado:/ nunca más, nunca más, decía el cuervo" (Neruda, 1973: 1070).
19. Poe, 1987: 69.

I.- La consideración del didactismo como una herejía poética; es un error considerar que la finalidad de la poesía sea la verdad.

II.- La importancia de la música, también trascendental para poetas como Verlaine y Mallarmé: "Quizá sea en la Música donde el alma alcanza de más cerca el alto fin por el cual lucha cuando el Sentimiento Poético la inspira: la creación de Belleza celestial" [20].

III.- Los temas poéticos de Poe también adelantan el Simbolismo, especialmente la significación del agua y los aromas:

> El poeta reconoce la ambrosía que nutre su alma (...) en el destello de los arroyos a medias escondidos, en el resplandor de ríos argentados, en el reposo de lagos escondidos, en la profundidad de fuentes solitarias donde se reflejan las estrellas, en la ola que cuenta sus quejas a la playa, en el aliento fresco de los bosques, en el olor de la violeta, en el voluptuoso perfume del jacinto, en la sugestiva fragancia que al atardecer le llega desde remotas islas..." [21]

Este texto podría haber sido escrito por cualquier simbolista.

Por último, en los textos que Cortázar agrupa en la sección titulada "Marginalia" encontramos anticipaciones fundamentales para la poética simbolista:

I.- La importancia de los sentidos y en especial el sensualismo de los olores prefiguran a Baudelaire y los impresionistas en general:

> Creo que los olores poseen una fuerza sumamente peculiar, afectándonos mediante la asociación; su fuerza difiere

20. Poe, 1987: 69.
21. Ibid.: 108-9.

> *esencialmente* de la de los objetos que apelan al tacto, el sabor, la vista o el oído.[22]

II.- El arte es *impresión* y no imitación; el siguiente texto es crucial como prefigurador de los simbolistas:

> Si se me pidiera una definición *sumamente* breve del término "Arte", diría que es "la reproducción de lo que perciben los sentidos en la naturaleza a través del velo del alma". La mera imitación, por ajustada que sea, de lo que *hay* en la naturaleza, no confiere a nadie el nombre sagrado de "artista".[23]

III.- Lo *indefinido* es una nota inherente a la música y crea un efecto vago y espiritual, como después confirmarán los simbolistas; por tanto, será un elemento de la verdadera poesía. Desde el momento en que la precisión invada el poema, desaparecerá su atmósfera mística y su aliento encantado para convertirse en algo terrenal, prosaico. Por todo ello se opone Poe a la música imitativa, que considera una aberración, pues el artista debe aspirar a lo celestial y no aferrarse a lo terrenal.

Como puede verse, la poética de Edgar Allan Poe, cuyos textos fueron traducidos y admirados por Baudelaire, prefiguran los principios fundamentales de los simbolistas, al defender el poema como tarea *intelectual*, la *belleza* como valor absoluto, el *antididactismo*, la *contención del sentimiento* y, sobre todo, tres puntos básicos: la asimilación de la poesía a la *música* como arte de la *sugerencia*, la defensa de la *imprecisión* y la definición del arte como *impresión de los sentidos* filtrada por el tamiz del alma, por oposición a la poesía imitativa; las diversas impresiones crean un clima de vaguedad y ensueño favorable a lo poético. Paul Verlaine refleja la enseñanza de Edgar A. Poe en su *Art Poètique*:

22. Poe, 1987: 265. El subrayado es del autor.
23. Ibid.: 271. El subrayado es del autor.

De la musique avant toute chose (...)
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'*Indécis* au Précis se joint (...)
Car nous voulons *la Nuance* encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance! (...)
Prends l'eloquence et tords-lui son coul (...)
De la musique encore et toujours. [24]

Se privilegia la música por encima de todo; el poema debe reflejar lo indeciso, lo indefinido; se busca el matiz, no el color, pues hay que sugerir y no decir; la retórica romántica es condenada a muerte.

Baudelaire, por su parte, reflexiona sobre la belleza en sus textos en prosa recogidos en *Mi corazón al desnudo*, y se observa en su postura una fusión de las enseñanzas de Poe y Blake (belleza de la muerte, erotismo y satanismo) a la vez que añade elementos de factura propia (la belleza del mal). Para este autor, el arte, el amor y el propio Dios se definen, según sus declaraciones, por su prostitución, y la "suprema voluptuosidad del amor reside en la certeza de hacer el mal" [25]. Igualmente, da una definición de lo Bello muy particular; es algo ardiente, triste y vago, e.g. una cabeza de mujer, algo que hace soñar pero de una manera confusa en la tristeza y la voluptuosidad, algo que implica la idea de melancolía y de amargura mezclada con un ardor y deseo de vivir. Misterio y añoranza serán también notas inherentes a lo Bello. Puntualiza además sobre un antecedente poético:

> No pretendo que la alegría sea insolidaria con la belleza, pero sí digo que la alegría (...) es uno de sus ornamentos más vulgares, mientras que la melancolía es, por así decirlo, su ilustre compañera (...) se comprende que me sería difícil no concluir que el más perfecto tipo de belleza viril es Satán, a la manera de Milton. [26]

24. Verlaine, 1984: 272-4. 'La música ante todo/(...)Nada má querido que la canción gris/Donde *lo Indeciso* se une a los Preciso/ (...)Porque queremos *el matiz* aún/¡ *No el Color, sólo el matiz*!/(...)Toma la elocuencia y tuércele el cuello!/(...) ¡La música todavía y siempre!'.
25. Baudelaire, 1975: 14.
26. Ibid.: 22.

Así, Baudelaire aúna la belleza de la melancolía de Poe con la belleza del mal, llevada a límites insólitos en su tiempo, que le valieron procesos judiciales. Neruda, por su parte, admirará a esos dos grandes poetas:

> Mi único
> amigo celestial
> murió hace tanto tiempo
> y anda con armadura:
> Garcilaso.
> En el infierno,
> como dos lechuzas,
> Baudelaire y Edgar Poe,
> tal vez, ignorarán mi nombre![27]

3.2. SINTOMAS DE LA NUEVA ESCUELA. NATURALEZA DEL SIMBOLISMO

> Le monde physique est un vase empli de métaphysique
>
> Saint-Pol-Roux [28]

La poesía es para el simbolista la expresión del misterio de la existencia, con un lenguaje que, fiel al contenido, no podrá ser explícito sino basado en la sugestión. El simbolismo será, por tanto, el arte de la sugerencia, un arte que ya no narra anécdotas ni analiza pasiones, sino que adivina o descifra las correspondencias del mundo físico con nuestras ideas y sueños. De ahí que el tipo de

27. Neruda, 1973 (NOE): 252.
28. "La doctrine symboliste (Documents)", en Michaud, 1947: 762. 'El mundo físico es un vaso lleno de metafísica'.

símbolo que se utiliza, y que da nombre al movimiento, sea de naturaleza nueva. Según las afirmaciones de Maeterlinck en la respuesta a una encuesta (1891)[29], existe un tipo de símbolo apriorístico, de propósito deliberado, racionalmente asumido, y otro más bien inconsciente, que le sobreviene al poeta involuntariamente, como una fuerza de la naturaleza contra la que no puede resistirse. Este último será el que caracterice a esa escuela. En otro texto, publicado en *L'ermitage* (también en 1891), Saint-Antoine, al definir "Qu'est-ce que le symbolisme?", distingue entre mito, alegoría y símbolo:

> Donc: le mythe est de nature religieuse; l'allegorie de nature morale, le symbole actuel de nature esthétique [30]

Queda patente en esta cita la exaltación simbolista de la belleza como valor supremo, frente a las interpretaciones morales y alegóricas que primaban en tiempos anteriores.

René Ghil especifica en *La décadence* (octubre de 1886) que "Symboliser est évoquer, non dire et narrer et peindre" [31], y Mallarmé [32], por su parte, considera que *nombrar* un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, consistente en adivinar poco a poco, por lo que el sueño del poeta será sugerir. El texto, por consiguiente, requerirá la actividad del lector cómplice, quien debe traducir esa escritura cifrada previamente, y que a su vez es fruto del desciframiento de la poesía secreta que ofrece el mundo físico. El hermetismo será con frecuencia la consecuencia directa de esta actitud; si el poeta quiere sugerir con su verso el misterio que lo envuelve, no podrá hacerlo con un mensaje diáfano. Ese hermetismo será patente en una de las obras de Neruda que más bebió de ese movimiento, *Residencia en la tierra*, definida por Amado Alonso como "poesía herméticа".

29. Ibid.: 750-1.
30. Ibid.: 749. 'Por tanto: el mito es de naturaleza religiosa; la alegoría de naturaleza moral, el símbolo actual es de naturaleza estética'.
31. Michaud, 1947: 774. 'Simbolizar es evocar, no decir ni narrar ni pintar'.
32. Ibid.

La delimitación de las fronteras históricas del simbolismo puede ser tarea compleja dada la diversidad de criterios existentes a este respecto. Los historiadores de la literatura suelen usar la etiqueta de "simbolismo" para referirse a la época postromántica; los franceses, por su parte, designan con ella el período comprendido entre 1885 y 1895. Para algunos, incluso, el simbolismo se reduce a los cuatro grandes de la poesía francesa de la segunda mitad del XIX: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé. C.M. Bowra, en *The Heritage of Symbolism*, considera a Verlaine, Baudelaire y Mallarmé como la vanguardia del movimiento simbolista por sus innovaciones técnicas y hace entrar en la tradición simbolista a todos los poetas que "intentaron manifestar una experiencia sobrenatural en el lenguaje de las cosas visibles, y en los que casi cada palabra es un símbolo, ya que está utilizada no según su uso corriente, sino por la asociación que evoca con una realidad más allá de los sentidos" [33].

Aceptaremos la delimitación de Bowra por parecernos bastante acertada, pues, efectivamente, las técnicas simbolistas crearon una radical ruptura respecto a movimientos anteriores y sus innovaciones se continúan en el tiempo, en la escritura de autores postsimbolistas como Paul Valèry, Rainer Maria Rilke, Salvatore Quasimodo o T.S. Eliot, de modo que nos referiremos al simbolismo en ese sentido amplio. Lo identificaremos con impresionismo, término también alusivo a la técnica utilizada, basada en la transcripción de sensaciones personales, desdibujadas y sugeridoras, nunca realistas.

En cuanto a la naturaleza de los símbolos presentes en esa poesía, es muy acertada la distinción que hace Anna Balakian en su excelente estudio sobre el tema. Distingue esta autora tres tipos de símbolos, que intentaremos sintetizar aquí:

33. Bowra, 1972: 14.

1.- Naturales: cisnes, cuervos, abejas, mariposas o aves nocturnas, son mensajeros entre dos mundos. Los espacios desérticos, estrellas, grutas, fuentes, espejos, palacios, son espejo del alma desolada del poeta, y la luna representa la no-vida.

2.- Míticos: Los símbolos naturales se desgastaron a medida que se fueron convencionalizando; los colores y los instrumentos fueron estrereotipando sus connotaciones. La recurrencia a los mitos del pasado suple esta deficiencia. Aunque ya los parnasianos recrearon el mundo helénico, los simbolistas destacan su irrealidad y lo trasladan al mundo de los sueños, haciendo así una interpretación mucho más personal.

3.- Los símbolos más logrados son los que funden la realidad física con el estado interior del poeta; esa será una de las notas definitorias del movimiento, y potenciará el discurso equívoco, uno de los rasgos más sintomáticos del simbolismo frente al romanticismo.

En líneas generales, las distancias entre romanticismo y simbolismo se sustentan en cuatro aspectos fundamentales: las correspondencias, la objetivación del sentimiento, la materialización de lo abstracto y animación de lo inanimado y la ambigüedad de la sugerencia.

En la concepción de las *correspondencias* se da un cambio respecto a los románticos, para quienes la dualidad se da asimilando cualidades abstractas a elementos de la realidad física que circunda al poeta. La analogía romántica se ve sustituida por las correspondencias simbolistas, modelo inaugurado en la segunda parte del célebre soneto "Correspondances" de Baudelaire. Esas correspondencias no son intelectuales sino sensoriales, no se dan entre cielo y tierra sino entre realidad interior y exterior, entre subjetividad y objetividad. La naturaleza no es trascendente sino inmanente. Se puede recoger una línea de intertextualidad entre Swedenborg, Blake y Baudelaire, que va de la separación absoluta de lo terrenal y lo celestial a su

comunión en un sistema de correspondencias que ya no es romántico porque se aferra a los sentidos, tan trascendentes como la razón y lo celeste.

La manifestación textual de esa actitud es la *sinestesia,* basada en interconexiones sensoriales dentro del mundo terrenal y no entre dos mundos. El origen de esa sensualización lo hemos visto ya en Blake, poeta visionario adelantado a su época. Un gran simbolista en el terreno de la prosa, Proust, extraería del recurso de la sinestesia su concepto de la memoria involuntaria.

En segundo lugar, se constata una progresiva eliminación de la afectividad, *des-subjetivación* y ausencia de efusión y sentimentalismo. El rasgo formal definitorio de esa actitud será la *eliminación del pronombre personal sujeto* de la primera persona del singular. Hay un juego intelectual entre los sentidos, mientras el vocabulario afectivo es reducido a su mínima expresión. Por ejemplo, el poeta no dirá "yo estoy triste", sino "llueve en mi corazón" (Verlaine), "está cansado y triste mi corazón, y llora" (Henri de Régnier) o incluso, con una objetivación mayor: "el llanto cae en pétalos" (Neruda) [34]. El sentimiento se proyecta en el exterior y sus cualidades cristalizan en elementos materiales.

El tercer aspecto señalado consiste en las *interferencias semánticas,* especialmente entre:

a.- *lo animado e inanimado,* e.g. en "Alba" [35], Rimbaud describe su comunión erótica con el amanecer: "En lo alto del camino, junto a un bosque de laureles, la he rodeado con sus velos recogidos y he sentido un poco su inmenso cuerpo. El alba y el niño cayeron en la linde del bosque". El efecto de este recurso suele ser la prosopopeya. Confróntese con Neruda:

34. Verlaine, 1984: 178; Díez-Canedo, 1945: 315; Neruda, 1987a (RST): 79.
35. *Rimbaud, 1986: 144.*

MARQUES DE VALDEGILLA BIBLIOTECA

El cielo negro
sentado sobre Londres,
sobre su niebla negra...[36]

el otoño de manos rojas[37]

b.- lo abstracto y lo concreto, lo material y lo inmaterial; e.g. "en medio de *grises indolencias*" [38], "Los *amarillos pliegues del pensamiento*" [39]. Vemos que a menudo se funde con una sinestesia, recurso típicamente simbolista. En Neruda:

Yo traía a la espalda
un saco
de negros sufrimientos [40]

...la *soledad* nos aprieta como el *traje de un niño* [41]

Amado Alonso recuerda que la expresión abstracta para significar algo concreto es común incluso en la lengua hablada, pero lo estilístico consiste en extenderlo a expresiones nuevas, y ese recurso, estudiado por Bally en *El impresionismo en el lenguaje* [42], ha sido extremado por los impresionistas:

36. Neruda, 1973 (UVT): 860.
37. Ibid.: 890.
38. Rimbaud, 1986: 334.
39. Mallarmé, 1982: 65.
40. Neruda, 1973 (UVT): 884.
41. Neruda, 1977c (ROS): 54. Aducimos otros ejemplos: "la sed de la tierra, la sed amarilla" (Neruda, 1973 (BCL): 127); "Yo prefiero el ruido escarlata de las ametralladoras" (Neruda, 1973 (FDM): 375); "la medusa violeta de la envidia" (Neruda, 1973 (MIN): 1156).
42. Hemos de anotar también aquí que el estudio de Amado Alonso y Raimundo Lida sobre el lenguaje impresionista (1956) es de sumo interés por su claridad y acierto. Consideran que ese lenguaje es *fenomenista* por oposición al *causalista*, y que su característica fundamental es el *esquematismo*, pues se construye la frase con toques dispersos y no con la estructura regular. Esto se ha dado en muchas épocas y autores, pero en el siglo XIX adquiere otra dimensión, como fruto de una voluntad de estilo específica. Otra característica importante -que hemos anotado también aquí- es la *des-subjetivación* del lenguaje, el descartamiento del Yo. Además, hay que destacar que se consigna en él la *impresión instantánea sensorial* sin que la deforme la comprensión del objeto, la

> Bally comenta (...) expresiones como la madre inclinada sobre *le sommeil d'un enfant*, un haz de paja desparramado por *la folie d'un jeune chien*, las iglesias están llenas de *agenouillements de femmes*, etc., y recuerda que ya Aristófanes se burlaba de Eurípides con motivo de sus *desgarrones de vestiduras* por "vestiduras desgarradas".[43]

La diferencia cuantitativa en el uso, y no la novedad, hará de ese recurso una nota definitoria de los simbolistas. La base formal de esas estructuras está en la construcción de sintagmas que contienen lexemas enfrentados por su *incompatibilidad semántica*. En esa contradicción está basado el efecto poético. Un ejemplo podría ser el nerudiano "Sobre mi corazón llueven frías corolas" [44], cuya connotación aproximada sería 'Yo siento una infinita tristeza'. El verso es claro heredero de los simbolistas y se vincula directamente con otro de Verlaine, como estudiamos en 3.4., pero además presenta los recursos hasta ahora analizados:

- Las *correspondencias* entre mundo subjetivo y objetivo cristalizan en un elemento de la naturaleza (la lluvia) con una connotación personal ('tristeza').

- El *desplazamiento del Yo* deja como secuela una muestra más sutil del Yo poético: el posesivo contenido en el sintagma *mi corazón*.

- Las *interferencias semánticas* se dan entre el verbo *llueven*, [- transitivo], y su objeto directo, *frías corolas*, que a su vez ofrece otra incompatibilidad semántica, pues es irreal la lluvia de corolas. Hay que anotar también la presencia de un recurso que los simbolistas hacen suyo: *la metonimia*, que hace que se hable de *corazón* por *yo* y de *corolas* por *flores*. Su finalidad es la

memoria o el saber empírico. "El lenguaje, en su raíz, es desimpresionista"; "el lenguaje impresionista es el lenguaje de la fantasía" (Alonso, 1956: 192 y 194).

43. Amado Alonso, 1979: 301. 'El sueño de un niño', 'la locura de un perrito', 'arrodillamientos de mujeres'.

44. Neruda, 1987b (VPA): 127.

indirección semántica, la ambigüedad y riqueza del discurso, que constituye la cuarta característica.

En cuarto y último lugar hay que anotar, por tanto, la proliferación del discurso indirecto basado en *la imagen y en la ambigüedad de la sugerencia.* Desaparece la alegoría y la expresión directa y descriptiva de la emoción. En Baudelaire, el sol ahogándose en su propia sangre -es decir, el crepúsculo- en lugar de designar el dolor del poeta lo sugiere. La oblicuidad será, pues, inherente al discurso simbolista. La manifestación formal de esta actitud es múltiple: se observa principalmente en el uso de imágenes, símbolos, metonimias, hipálages, elipsis y sinestesias.

3.3. LA TECNICA SIMBOLISTA

A continuación intentaremos analizar los rasgos más importantes del movimiento simbolista, tanto en el plano temático (iconografía, concepto del amor, videncia, desplazamiento del Yo, correlato objetivo, *gouffre* y *spleen*, decadentismo, pesimismo, nihilismo y malditismo) como en el plano formal (sugerencia y ambigüedad, técnicas específicas, estilemas), y los contrastaremos en la medida de lo posible con la poesía de Neruda para luego referirnos a los textos concretos en que se transparenta esa comunicación intertextual.

3.3.1. RASGOS TEMÁTICOS

Destacaremos los ocho rasgos de la herencia simbolista que hemos considerado más significativos: el desplazamiento del Yo, la teoría del correlato objetivo, la peculiaridad de su iconografía, el concepto del amor, la videncia, el decadentismo, el nihilismo y el malditismo.

I.- El desplazamiento del Yo

Ya hemos hecho referencia a este recurso como uno de los cuatro puntales de la poesía simbolista. Mallarmé consideraba que la obra pura implicaba necesariamente la *desaparición elocutoria del poeta*, pues "...[las palabras] se encienden en reflejos recíprocos como un reguero de destellos sobre pedrerías, substituyendo a la respiración perceptible en el antiguo soplo lírico o a la dirección personal entusiasta de la frase" [45]. El proceso de atomización del Yo poético obedece a una progresiva agudización de la crisis de valores en la cultura occidental, y es patente en obras como *Residencia en la tierra*, de Neruda.

II.- El correlato objetivo

La teoría del correlato objetivo ha sido sistematizada por el poeta postsimbolista T.S. Eliot , quien le dio precisamente ese nombre tan acertado. El texto que contiene la referencia pertenece a un ensayo sobre Shakespeare ("Hamlet and His Problems") y lo reproducimos a continuación:

> The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts,

45. En *Crise de vers*, cit. por Todó, 1987: 87.

> which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.[46]

Así pues, el correlato objetivo será un conjunto de elementos de la realidad que consiga *evocar* una emoción determinada. Está directamente imbricado con el concepto de *correspondencias* de Baudelaire (el mundo sensible debe ser descifrado por el poeta, revelador de misterios desapercibidos para el común de los hombres) y con el de *paisaje interior* (en que los sentimientos se conjugan con elementos objetivos, con los que se identifican). La finalidad es no comunicar al lector directamente el estado interior sino velarlo con un juego metafórico.

Un texto que ejemplifica bien la proyección del alma en el paisaje es "Otoño", de Albert Samain, que tradujo Juan Ramón Jiménez:

> ...un *pálido*
> *otoño sangra* en el fondo de la avenida,
> y mujeres *de luto* cruzan sobre el *ocaso*.
>
> Lo mismo que en un patio de *hospicio* o de *prisión*,
> el aire es quieto y *de una contenida tristeza*;
> y las hojas doradas, cuando llega su hora,
> *caen*, como *recuerdos*, lentas, sobre la hierba.
> ...
> Pero los bosques tienen tanta *melancolía*
> esta tarde, que el alma bajo el dormido cielo,
> se abandona, temblando, a hablar de lo pasado,
> dulcemente, en voz baja, como de un *niño muerto*...[47]

46. Eliot, 1920: 92. 'El único medio de expresar emoción en la forma artística es encontrar un "correlato objetivo"; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de sucesos que serán la fórmula de esa *particular* emoción; de tal modo que cuando los hechos externos que deben concluir en experiencia sensorial, son dados, la emoción es inmediatamente evocada'. El subrayado es del autor.

47. Díez-Canedo, 1945: 274. El subrayado es nuestro.

En un postsimbolista muy caro a Neruda, Salvatore Quasimodo, se continúa ese hallazgo estilístico:

> Un gélido oboe silabea
> alegría de hojas perennes,
> no mías, y olvida;
> en mí atardece:
> el agua tramonta
> sobre mis manos herbosas.
> ...
> y estoy hecho un páramo...[48]

Algunos ejemplos testimoniarán la continuidad de ese recurso en Neruda. La fusión simbolista con el paisaje es ya patente en muchos poemas de *Crepusculario*, como en "Aromos rubios en los campos de Loncoche", donde, sin embargo, no se ha dado aún la mallarmeana "desaparición elocutoria del Yo":

> Yo soy una palabra de este paisaje muerto,
> yo soy el corazón de este cielo vacío:
> cuando voy por los campos, con el alma en el viento,
> mis venas continúan el rumor de los ríos.[49]

Lo mismo encontramos en "Grita":

> Porque todas las hojas que a la tierra han caído
> me tienen amarillo de oro el corazón.[50]

48. Quasimodo, 1976: 61.
49. Neruda, 1973 (CRP): 54.
50. Ibid.

El recurso será generalizado en *Residencia en la tierra*:

> Hay cementerios solos,
> tumbas llenas de huesos sin sonido,
> el corazón pasando un túnel
> oscuro, oscuro, oscuro...[51]

(En este último fragmento se puede constatar claramente la comentada desaparición del Yo, pues "*mi* corazón" deviene "*el* corazón").

III.- Iconografía

Los espacios y elementos visuales que nutren la poesía simbolista están prefigurados en Poe y otros autores anteriores, como ya se ha constatado, y se corresponden con una compleja red de connotaciones simbólicas, según explica Anna Balakian. Recuerda esta autora que Mallarmé, en *Symphonie littéraire*, describió la topografía de su paisaje poético, que contiene

> llanto como de violines que, al llegar a la extremidad de las ramas, tiembla como hojas de música (...), tristes lagos cortados abiertos en lechos de flores de un jardín eterno (...), agua muerta y metálica, pesadas fuentes de bronce donde tristes chorros describen extraños dibujos, llenos de la gracia de las cosas desvanecidas.[52]

En este pasaje está contenida parte de la imaginería que invadirá hasta la saturación, el manierismo y la retórica los textos de los simbolistas posteriores: violines ('melancolía'), lagos tristes, flores muertas, etc. La simbología negativa del agua, que la vincula con la muerte, será una constante en esos textos. Un poema del mismo autor resumirá parte de esa iconografía, tan explotada después:

51. Neruda, 1987a (RST): 199.
52. Balakian, 1969: 130.

La *luna* se entristecía. *Serafines llorosos,*
Soñando, con el arco en las manos, entre la calma
De las *flores vaporosas*, extraían de sus *violas murientes*
Blancos sollozos que resbalaban sobre el *azul de las corolas.*
Era el día bendito de tu primer beso.
Mi ensueño, queriendo martirizarme, se embriagaba
Con prudencia de una *tristeza fragante...*[53]

Otros autores, como Maeterlinck, se refugiarán en la mitología nórdica, compartida con Wagner: castillos, bosques, princesas y príncipes contribuirán a la creación de un enigmático mundo de misterio.

IV.- El concepto del amor

Neruda no heredará el concepto simbolista del amor. La amada nerudiana es una mujer ardiente, pasional y heterosexual; los simbolistas, en cambio, cantan a vírgenes, lesbianas y prostitutas, connotadoras de perversidad en su universo poético. La esterilidad de la virgen y de las lesbianas, a las que tanto canta Baudelaire, exalta su valor puramente erótico, no contaminado por señas de fecundidad. Su concepto del amor es además vampírico, en cuanto letal y sangriento; e.g. en "La fuente de sangre", Baudelaire define al amor como colchón de alfileres hecho para dar de beber a crueles muchachas.

Las imágenes que representen a la mujer simbolista serán la Sirena, Circe, Safo, Diana, Herodías, Ofelia, Eva, Proserpina o una hechicera; todas ellas con carga trágica, perversa o maldita.

53. Mallarmé, 1984: 58.

V.- Videncia. El poeta visionario. El viaje inmóvil

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy la qui conquit la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage & raison,
Vivre entre ses parents le reste de son age!

Du Bellay[54]

El fragmento precedente corresponde a un poema que Pablo Neruda conservaba enmarcado y colgado en una de las paredes de su casa de Isla Negra, lugar en que hoy permanece. Destaca en él la imbricación de dos motivos aparentemente contradictorios: la pasión de viajar y el apego a la figura de la casa como refugio, ambos muy caros a la cosmología del poeta chileno. El primero será el que aquí nos interese, por tratarse de una recurrencia ligada al viaje metafísico de los simbolistas.

La misma significación podemos encontrarle a la traducción que Neruda hizo del poema de Blake "El viajero mental", en que desde el título se puede constatar la experiencia del visionario o *voyant* que realiza un viaje a través de la mente.

He viajado a través de un país de hombres,
un país de hombres y también de mujeres,
y he oído y visto tan horrendas cosas
como nunca los caminantes de la fría tierra han conocido...[55]

No quisiéramos extendernos sobre este particular en el presente apartado porque el tema del viaje lo estudiaremos con más detenimiento en el

54. Feliz quien, como Ulises, ha hecho un bello viaje,/O como aquél que conquistó el vellocino,/ Y después ha retornado, pleno de experiencia y razón,/A vivir entre sus parientes el resto de sus días'.

55. Traducción de Neruda, 1973: 779.

apartado 3.5., a partir de su presencia en la obra nerudiana de juventud *Tentativa del hombre infinito* y a la luz, simultáneamente, del tema simbolista del viaje y de los recursos formales de las vanguardias artísticas.

Ya en la poesía de Baudelaire se puede constatar la recurrencia a ese *topos* poético en numerosas ocasiones. Así, en "La música", el poeta, como un navío, se hace al mar: "siento vibrar en mí todas las pasiones/de un navío que sufre" [56]. El viaje del *voyant* es fundamentalmente un viaje de conocimiento, como el que hicieran los héroes clásicos en el mitema del descenso al infierno. La pasión simbolista por la música y la traslación y objetivación de sentimientos está aquí presente. En el poema "Paisaje", Baudelaire exalta la videncia como estado necesario para la creación poética, y en "El viaje" se desarrolla el proceso del itinerario del vidente. Otros dos poemas, correlativos además en la edición de la obra de Baudelaire, completan un conjunto de composiciones individualizadas temáticamente. Se trata de "El bello navío" ("Le beau navire") e "Invitación al viaje".

En el primero se presenta a la amada como magnífica criatura, majestuosa y sensual, siempre siguiendo los propios cánones estéticos del poeta, y se la identifica con un bello navío, a cuyo movimiento se asimila el ritmo lento y dulce de la mujer. Su pecho será como la bodega del barco, llena de vinos, perfumes y licores. El resto de la comparación la acerca a las bellezas malditas de Baudelaire: los brazos son boas envolventes y las piernas filtros negros de amor. La vinculación del poema 9 de los *Veinte poemas de amor* de Neruda con esta composición no parece pura coincidencia; en ambas se repite la visualización de la amada como nave de Eros, aunque con variantes.

El segundo poema señalado, "Invitación al viaje", incide en la misma vertiente temática; el poeta exalta la magia del viaje hacia lo desconocido, a donde invita a la amada para amar y morir juntos en una tierra ignota.

56. Baudelaire, 1977: 188.

También Stéphane Mallarmé recurre al *topos* del viaje. En "Saludo" presenta su poesía como viaje ebrio de un barco que navega en un agua de sirenas y en "Brisa marina" el viaje marino se ofrece como solución al hastío.

Sin embargo, el más paradigmático de los poemas simbolistas de viaje es "El barco ebrio" ("Le bateu ivre") de Rimbaud, donde la metamorfosis lírica del poeta en barco y del mar en poesía conlleva un sentido de catarsis. El poeta se transmuta en visionario y *vogueur*, y este viaje de conocimiento será una importante piedra de toque para la poesía de las vanguardias, de las que Rimbaud fue, indiscutiblemente, un adelantado. Un mundo alucinante de ahogados y brumas violetas envuelve al poeta, barco perdido en un mar de sollozos:

> ¡Soñé la noche verde de nieves deslumbrantes,
> besos que suben lentos a los ojos del mar,
> las savias inauditas correr, y el despertar
> amarillo y azul de fósforos cantores! [57]

Hay que recordar además la importancia de Rimbaud en este terreno, pues fue autor de una carta fundacional en que le expone a Paul Demeny su teoría sobre el poeta-vidente (15 de mayo de 1871). Había habido poetas que encarnaron la videncia (Blake, el más importante), pero Rimbaud fue el primero en organizar un método para alcanzarla:

> Te digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarrollo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, apura en él todos los venenos y se queda con su quintaesencia. Tortura inefable en la que necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, y por la que se convierte en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito - ¡Y el sabio Supremo!-Pues así alcanza lo desconocido.[58]

57. Rimbaud, 1986: 338.
58. Todó, 1987: 69.

El texto, aunque extenso, es de extraordinario interés. El poeta embriagado de locura atraviesa la experiencia visionaria, dolorosa y catártica, para convertirse en un elegido del saber más profundo.

Todo este bagaje poético estará muy presente en la obra de Pablo Neruda. Ya desde su obra más temprana se dejan traslucir sus ecos. Así, en el poema de *Crepusculario* "Ivresse", cuyo título en francés ya acusa sus orígenes, se repite el tema del navío de Eros:

> que en mi barco amarillo tiemblen tus senos locos
> y ebrios de juventud, que es el más bello vino.[59]

Posteriormente reaparece el tópico en *Veinte poemas* y también en *Residencia en la tierra*, donde aparecen las naves del alcohol y el poeta es un visionario alucinado:

> soñando con bandidos, con incendios,
> veo barcos,
> veo árboles de médula
> erizados como gatos rabiosos...[60]

Sobre el poema 9 de *Veinte poemas* ha realizado Juan Loveluck un completo estudio en su artículo "El navío de Eros", que intentaremos recoger aquí sumariamente. Comenta Loveluck que la segunda edición de ese libro (Santiago,1932) ofrece una alteración: el noveno poema, que escribió Neruda en 1932, a su regreso a Chile, es desplazado por otro más cercano a las Residencias por su hermetismo y su condición visionaria. "Ese 'velero de las rosas' del poema 9 -la imagen de un navío que es el poeta en cuanto creador, o la poesía, o la mujer amada- metaforiza un

59. Neruda, 1973 (CRP): 41.
60. Neruda, 1987a (RST): 252-3.

elemento que la tradición simbolista configuró con insistencia, de Baudelaire a Rimbaud" [61].

Recuerda Loveluck la inclinación que Neruda tenía, ya en sus años de Liceo, por la poesía francesa del XIX, que leyó y tradujo con fervor, por lo que estuvo en contacto con la metáfora del *beau navire*; asimismo, destaca la importancia de la publicación, en *Claridad*, de "El barco de los adioses", donde el Yo del poema en prosa se transmuta en un barco que espera a sus tripulantes, siempre listo para zarpar:

> Pero un día, el más inesperado, llegarán mis navegantes invisibles. Llevarán mis anclas arborecidas en las algas del agua profunda, llenarán de viento mis velas fulgurantes...Y será otra vez el infinito sin caminos, los mares rojos y blancos que se extienden entre otros astros eternamente solitarios [62]

Concluye Loveluck: "Todo es una continuada metáfora náutica de la pareja-navío sobre un lecho-mar" [63]. Hay que añadir a sus notas que al goce amoroso propio del *beau navire* de Baudelaire se suma el tono trágico de "Le bateau ivre" de Rimbaud:

> Pálido y amarrado a mi agua devorante
> cruzo en el agrio olor del clima descubierto,
> aún vestido de gris y sonidos amargos,
> y una cimera triste de abandonada espuma.[64]

El erotismo del poema, por tanto, está teñido de esa profunda tristeza que define los estados de alma poetizados por los simbolistas.

61. Loveluck, 1975: 221.
62. Ibid.: 224.
63. Ibid.: 231.
64. Neruda, 1987b (VPA): 79.

VI.- *Spleen, ennui.* Decadentismo. Presencia de Rilke

> La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
> Mallarmé [65]

El poema de Mallarmé "Brisa marina", que se inicia con el verso precedente, es un claro exponente de lo que el hastío (*ennui*) y el tedio (*spleen*, que da título a tantos poemas de Baudelaire) significan. Serán actitudes definitorias de los simbolistas, y también, como se verá más adelante, del Neruda de la primera etapa que incluye *Residencia en la tierra* y finaliza con la "conversión poética" hacia una poesía diáfana dirigida a la mayoría.

En cuanto al decadentismo, también encontraremos en nuestro poeta algunas notas significativas. Anna Balakian se refiere a esa actitud en los siguientes términos:

> ...las desviaciones de lo normal, tanto físicas como espirituales, iban a convertirse en el terreno poético por excelencia (...) El *gouffre* es la frontera entre lo visible y lo invisible, el consciente y el inconsciente, la no vida y la vida (...) Este coqueteo con la muerte, sugerido por Baudelaire, y su representación en la imaginería literaria, será explotado por los simbolistas a medida que vayan adquiriendo cada vez más el carácter de "decadentes" y exploren los dominios plutónicos de lo morboso y lo letal. [66]

Ese gusto morboso por la muerte definirá a los decadentistas, y Hamlet se convertirá en su figura emblemática en la poesía europea. El miedo será una actitud frecuente ante ese *gouffre*. El vértigo ante el abismo de la muerte y lo desconocido da título a otro poema de Baudelaire, donde encontramos lo que será luego una recurrencia simbolista y nerudiana, el sintagma "tengo miedo":

65. Mallarmé, 1982: 54. 'La carne es triste,¡ay de mí! y ya he leído todos los libros'.
66. Balakian, 1969: 71.

Tengo miedo del sueño como se tiene miedo de un gran agujero,
todo lleno de vago horror, que conduce no se sabe dónde...[67]

El poeta se siente desvalido e inerme ante el abismo. Llama la atención esa actitud por ser contraria a la tradicional automitificación del yo lírico, no inclusiva del rasgo de la aparente cobardía que aquí se nos muestra. En "Tengo miedo"(*Crepusculario*), Neruda repite la situación poética:

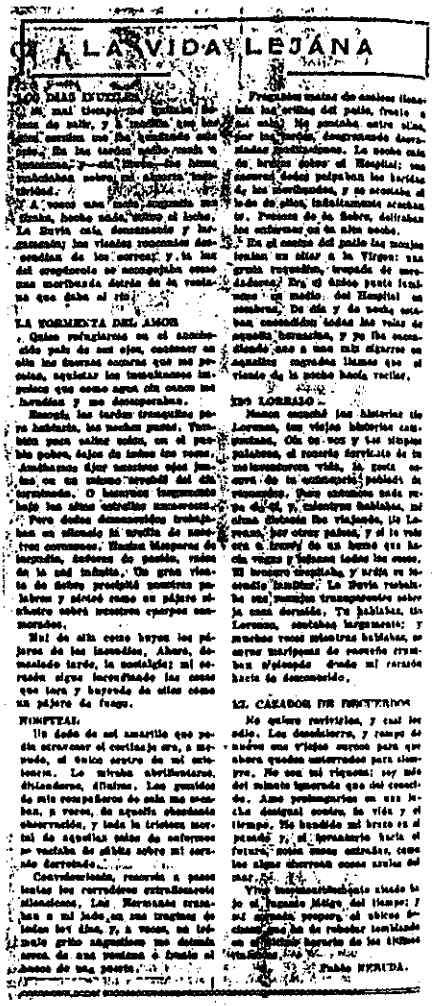
Tengo miedo. La tarde es gris y la tristeza
del cielo se abre como una boca de muerto.[68]

El mismo sintagma, frecuente en Maeterlinck , Rilke y otros simbolistas, se repetirá en "El miedo" (*Estravagario*) , "Me siento triste" (*Memorial de Isla Negra*) y "Pelleas y Melisanda" (*Crepusculario*). La recurrencia, sin embargo, no es sólo baudelairiana, sino que se repite en otros simbolistas. Confróntese con los siguientes versos de Mallarmé, pertenecientes al poema "Angustia":

Yo huyo, pálido, exhausto, viendo en todo un sudario,
Y *temiendo morir* cuando me acuesto solo.[69]

La segunda nota decadentista que encontramos en Neruda es el motivo recurrente de los *hospitales*, imagen frecuente en los simbolistas, especialmente en Baudelaire, para visualizar el hastío y la tristeza de la ciudad. También se vinculan con el gusto por lo enfermizo y moribundo, la vida que declina y la tristeza. Mallarmé los recoge en el poema "Las ventanas" ("Harto del triste hospital y del fétido incienso...")[70], y Baudelaire habla de "los agonizantes en el fondo de los hospicios" [71].

67. Baudelaire, 1977: 204.
68. Neruda, 1973 (CRP): 64.
69. Mallarmé, 1982: 47.
70. Ibid.: 39.
71. Baudelaire, 1977: 284.



LA VIDA LEJANA

LOS DIAS INUTILES

Mi mal temperamento instintivo de mi padre, y la medida que los años corrían me fue alejando cada vez más. En los tardes pasaba mucho tiempo, y—en invierno—los horas vacías sobre mi alcoba, bajo la lluvia, hacía nada, sólo el hielo. La Muerte cada, desmenuzando y lacerando; los visiones recorrían desordenadas de los cerros; y, la luz del crepúsculo se acompañaba como una marchitada detrás de la ventana que daba al río.

LA TORMENTA DEL AMOR

Quise refugiarme en el acostumbrado país de mis ojos, contener en ella los fuerzas oscuras que me poseían, agotar los tentáculos impulsos que como agua sin cauce me invadían y me desesperaban.

Recogí los tardes tranquilas para hablarte, las noches puras. Tuviste para salir pobre, en el pueblo pobre, bajo de todas las rosas. Juntamos allí nuestros ojos juntos, en un mismo anhelo del día terminado. O hacernos inmensamente bajo las altas estrellas innumerables.

Pero dudas demasiadas trabajaban en silencio la arcilla de nuestros corazones. Hacían blasfemar de impureza, dolerse de pasión, reían de la sed infinita. Un gran viento de dolor precipitó nuestros palabras y pasó como un pájaro ciego sobre nuestros cuerpos enamorados.

Hoy de ella como hayan los pájaros de los incendios. Ahora, desolado tarde, la nostalgia; mi corazón sigue incendiando las cosas que toca y huyendo de ellas como un pájaro de fuego.

NIMPTEAL

Un dedo de sol amarillo que podía atravesar el cortinaje era, a menudo, el único acceso de mi existencia. Lo miraba abstraídamente, distraídamente, diríamos. Los ruidos de mis compañeros de aula me ocupaban, a veces, de aquella obsesionante observación, y toda la tristeza mortal de aquellas tardes de noviembre se vertían de pleno sobre mi corazón derrotado.

Contradictoriamente, recordé a pocos instantes los recuerdos estrellantes de Mondaone. Las Hermanas cruzaban a mi lado, en sus tragimos de todos los días, y, a veces, un tristísimo grito angustioso me detenía sobre de una pregunta o frente al

Frecuentes veces de cuales llegaban las noticias del país, frente a mi celda. Mi pensión entre ellas por las tardes, desgraciado desordenadas pensativamente. La noche caía de bruces sobre el Hospital; sus corredores todos palpitan los heridos de las barricadas, y en ocasiones el lado de allí, infatigablemente arrastran. Pasaban de la sobre, delirando los enfermos en la otra noche.

En el centro del patio las monjas tenían un altar a la Virgen: una gruta redondita, trepada de margaritas. En el único punto iluminado en medio del Hospital en sombras. De día y de noche estaban encendidas todas las velas de aquella hermandad, y yo iba encendiendo una a una más alguna en agradecimiento cuando llamaba que el viento de la noche hacía rectas.

LOS LORENZO

Mamá contaba las historias de Lorenzo, sus viejas historias campesinas. Oía su voz y las mismas palabras, el recuerdo servicial de la mañana vuelve vida, la cruz cerca de la quinta-esta, palabra recuerdos. Pero entonces nada me daba, y, silenciosa hablaba, mi alma distraía iba viajando, iba Lorenzo, por otros países, y al lo veía en a través de un bosque que hacía vagar y dejaban todos los ecos. El bosque inspiraba, y arder en recuerdo también. La Muerte rozaba la una manzana transparente sobre la cama dorada. Te hablaba, tío Lorenzo, sonidos largamente; y muchas veces mientras hablaba, se posaba mariposas de recuerdo crimen alrededor donde mi corazón hacía de descontento.

EL CAZADOR DE PENSAMIENTOS

No quiero recordarlos, y casi los odio. Los desdeñaría, y rompo de nuevo una viejas cuerdas para que ahora queden enterradas para siempre. No son mi riqueza: soy más del minuto ignorado que del conocido. Amo profundamente en una lucha desigual contra la vida y el tiempo. No bendigo mi brazo en el pasado y, al permanecer hacia el futuro, miro cosas extrañas, como los algas abiertas contra arenas del mar.

Vivo [illegible] bajo una luz de [illegible] al [illegible] Mágica del tiempo; y mi espíritu pequeño, el chico [illegible] [illegible] de robador semejante en [illegible] barrotes de los [illegible]

Pablo NERUDA.

La recurrencia al motivo decadentista de los hospitales aparece en el tercer relato de la sección de *Claridad* "La vida lejana", firmada por Neruda, el 30 de junio de 1923.

Neruda utilizará mucho esa imagen en *Residencia* :

Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,
a *hospitales donde los huesos salen por la ventana,*
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas[72]

tantos hospitales con rodillas quebradas,
tantas tiendas con gentes moribundas[73]

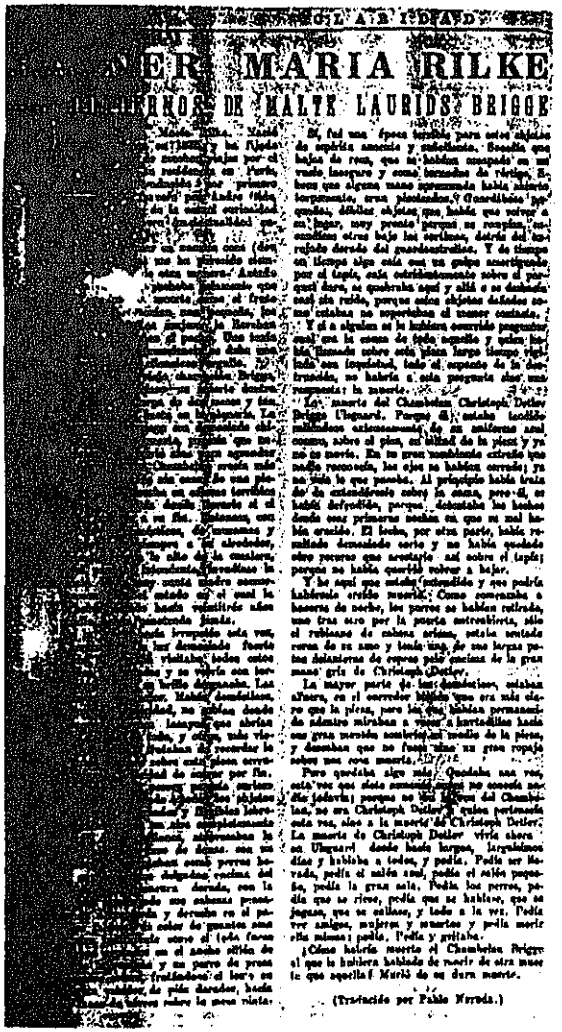
Ya mucho antes, en 1923, Neruda había publicado en *Claridad* un significativo relato titulado "Hospital", claramente deudor de los precedentes simbolistas en su vertiente decadentista de gusto por lo morboso y enfermizo y de hastío de la ciudad:

> ...Los gemidos de mis compañeros de sala me sacaban, a veces, de aquella obsedante observación, y toda la tristeza mortal de aquellas salas de enfermos se vaciaba de súbito sobre mi corazón derrotado.[74]

Hay que recordar también aquí la presencia de un postsimbolista, Rainer Maria Rilke, en el bagaje poético nerudiano. El poeta chileno tradujo en 1926 un fragmento de los desolados *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* . Imaginamos que no pudo escapar al influjo de la espantosa y trágica imagen que Rilke da allí de la ciudad, concretamente de París.

En los *Cuadernos*, como en *Residencia*, la muerte es una entidad casi tangible. Los objetos se resienten por su presencia y se quiebran al menor contacto. Como en los dramas de Maeterlinck, la muerte, perceptible físicamente, acecha sin descanso.

72. Neruda, 1987a (RST): 220.
73. Ibid.: 239.
74. Véase la ilustración correspondiente. El texto completo se halla reproducido en la recopilación póstuma de textos de juventud *El río invisible*.



ER MARIA RILKE

RNOS DE MALTE LAURIDS BRIGGE

(Traducido por Pablo Neruda.)

En 1926 aparece en *Claridad* (octubre-noviembre) la traducción que hiciera Neruda del poeta postsimbolista Rainer María Rilke, cuya obsesión por la muerte conmovió profundamente al autor chileno (Hemeroteca Nacional de Chile. Los originales están en pésimo estado).

La gran ciudad, París, es retratada como una acumulación de hospitales y agonizantes. La idea baudelairiana de la muerte interior, recogida por Neruda como veremos, reaparece también en esta obra:

> Los niños tenían dentro una muerte pequeña y los mayores una grande. Las mujeres la tenían en el vientre y los hombres en el pecho. Se la tenía, y esto daba una dignidad peculiar y un orgullo tranquilo. [75]

El poeta, como un visionario alucinado, describe las horribles imágenes contenidas en los hospitales de París:

> A la izquierda estaba la niña de las encías podridas; lo que había a mi izquierda tardé un rato en poderlo reconocer. Era una masa inmóvil, que tenía una cara y una gran mano pesada e inmóvil. El lado de la cara que yo veía estaba vacío, sin rasgos ni recuerdos, y era inquietante el que el traje fuera como el de un cadáver que se ha vestido para el ataúd. [76]

El protagonista de los *Cuadernos* es, como el Yo de *Residencia*, un hombre a la deriva del destino, invadido por el miedo y la angustia, y sus referencias metaliterarias a Baudelaire y Verlaine confirman un antecedente común en Rilke y Neruda.

VII. Pesimismo. Nihilismo

Del narcisismo de los románticos se evoluciona hacia la preocupación por la condición humana de los simbolistas. Hay una profunda conciencia del vacío, donde el hombre es víctima de los caprichos del tiempo y el destino. La ausencia de Dios crea una profunda crisis del alma, y hay una gran hipersensibilidad ante el tema de la muerte. Fatalismo y pesimismo se conjugan para dar a esta poesía un tono

75. Rilke, 1965: 9.
76. Ibid.: 51.

eminentemente negativo. El verso de Verlaine "¡No hay nada que decir!" [77] resumirá el nihilismo que tiñe esa poesía. El antes citado de Mallarmé, "La carne es triste, ¡ay!, y ya leí todos los libros", también es muy significativo en este sentido, pues el tedio será una de las fuentes de pesimismo, uno de cuyos síntomas será el recurso a los mitos de la caída y la tiniebla: Orfeo, Icaro, Faetón, Proserpina, el río Leteo, recorren los versos de los simbolistas.

En lo que respecta a Neruda, es evidente que ese pesimismo y nihilismo invaden su obra inicial hasta exacerbarse en *Residencia en la tierra*, para desaparecer con la posterior metamorfosis poética. Ofrecemos un texto ilustrativo de ese poemario:

> ...y no hay nadie sino unas huellas de caballo,
> no hay nadie sino el viento, no hay nadie
> sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar,
> nadie sino la lluvia que crece sobre el mar. [78]

VIII.- Malditismo: Lautréamont

> ...no se trata de una 'obra literaria', sino del grito, del aullido de
> un ser sublime martirizado por Satanás.
> Rubén Darío [79]

Forma parte Lautréamont de lo que Neruda definió como la *otra* media manzana de la creación, es decir, la obra de los poetas oscuros, herméticos y malditos, según comentamos antes. Lautréamont no es el primer autor maldito de la historia pero marca la pauta a numerosos poetas simbolistas posteriores a él. Tampoco es el único de su época, pues es precedido por Blake o Baudelaire en el tiempo. Sin embargo es el más paradigmático. Neruda lo idolatró en sus dos haces,

77. Verlaine, 1984: 286.
78. Neruda, 1987a (RST): 215.
79. Darío, 1929: 195.

maldita y conversa. En el poema extenso que le dedica en *Cantos ceremoniales* ("Lautréamont reconquistado") justifica su poesía del mal como antídoto contra la obsesión por la muerte:

> Ducasse estaba solo y se dispuso a luchar,
> fabricó lobos para defender la luz,
> acumuló agonía para salvar la vida,
> fue más allá del mal para llegar al bien.[80]

Impresionó vivamente al poeta chileno su biografía y su conversión final. En una carta de febrero de 1871 (nueve meses anterior a su muerte) recogida por Díez-Canedo en su famosa antología, tan importante en la formación de Pablo Neruda, Lautréamont reniega de su pasado, expresa su deseo de cantar solamente la esperanza y expone la intención de tomar las más bellas poesías de Lamartine, Hugo, Musset, Byron y Baudelaire para corregirlas cambiando su mensaje lúgubre por otro de esperanza.

Neruda lo considera "arcángel maldito" [81], parafrasea a Blake al comentar que Maldoror celebra el matrimonio de cielo e infierno [82] y define con ingenio los *Cantos de Maldoror* como "el crimen más perfecto de la poesía universal"[83]. Algunas notas formales de Ducasse pudieron ser sustrato de otras tantas en Neruda, aunque sólo podemos hablar de reminiscencias y no de intertextualidad. Destacan la imagen de la copa de sangre (recurrente en Lautréamont [84] y que da título a un texto en prosa de Neruda) o los ataques a la crítica ("Viejo océano, tus aguas son amargas. Tienen exactamente el mismo gusto que la hiel destilada por la crítica sobre las bellas artes" [85]). Su conversión hacia el optimismo inspira el modelo nerudiano: "Reemplazo la melancolía por el valor, la duda por la certidumbre, la desesperación

80. Neruda, 1973 (CCM): 955.
81. Neruda, 1974c (CHV): 364-5.
82. Ibid.
83. Neruda, 1978 (PNN): 241.
84. Lautréamont, 1970: 56, 78, 205, 226.
85. Ibid: 28.

por la esperanza, la perversidad por el bien, las quejas por el deber..."[86] La nueva actitud es algo verdaderamente sorprendente en el que fuera autor de los *Cantos de Maldoror*: "La poesía debe tener por objetivo la verdad práctica" [87].

Es de sumo interés a este respecto el estudio comparativo que realiza Sáinz de Medrano entre Isidore Ducasse y el propio Neruda en "Neruda y la poesía francesa". En él recuerda la carta que en mayo de 1870 dirige Ducasse al banquero Darasse, donde considera que "chanter l'ennui, les douleurs, les tristesses, les mélancolies, la mort, l'ombre, etc., c'est ne vouloir (...) regarder que les puérils revers des choses" [88], y hace un parangón con las palabras del propio Neruda en que se repudia la poesía nihilista y la "metafísica cubierta de amapolas", en un exhaustivo recorrido por la obra nerudiana, constatando su identificación con el poeta franco-uruguayo.

El malditismo, paradigmático en Lautréamont, se podía encontrar ya en Baudelaire, pero el estereotipo de Ducasse se repetirá después en autores simbolistas como Schwob o Corbière, manifestándose tanto en imágenes felstas como en mensajes llenos de provocación estética:

> Arenas de viejos huesos. La ola muge
> Cristales: y estalla ruido sobre ruido...
> Pálido pantano, donde la luna traga
> Grandes gusanos, para pasar la noche [89]

Igualmente, el cuento de Marcel Schwob titulado *Aracné* es un evidente hipertexto de los *Cantos de Maldoror*; la relación erótica con una araña que vampiriza al protagonista se repite con imágenes tremendistas.

86. Lautréamont, 1970: 255.
87. Ibid.: 275.
88. Sáinz de Medrano, 1988. 'Cantar el hastío, los dolores, las tristezas, las melancolías, la muerte, la sombra, etc., es no querer (...) ver más que los reversos pueriles de las cosas'. Sobre la relación entre Neruda y Ducasse véase también Bellini, 1966: 64.
89. Corbière, 1984: 89.

El feísmo es, por tanto, una de las notas inherentes al malditismo de corte simbolista, con mucha deuda hacia Baudelaire y Lautréamont. En "El aparecido" de Baudelaire, las imágenes malignas del amor son manifiestas:

> y te daré, morena mía,
> besos fríos como la luna
> y caricias de serpiente
> alededor de una fosa rastrera.[90]

El malditismo incluye una relación de irreverencia y blasfemia con la religión ortodoxa. Evidente en Lautréamont (quien presenta al Creador rodeado de oro y excrementos, comiendo cuerpos humanos descuartizados a los que ha hecho sufrir para su propio placer), ya existía en Baudelaire, que también presenta a Dios como un tirano ahíto de carne y de vinos que se adormece con la melodía embriagadora de los mártires y ajusticiados.

Otra de las notas que definen a los poetas "malditos" es el feísmo. El atentado mayor contra las convenciones estéticas lo realizan al verter en sus poemas imágenes y conceptos hasta entonces proscritos de la poesía por su carácter escatológico o antiestético. Así, por ejemplo, en el poema "Venus Anadiómena", Rimbaud desmitifica a la diosa del amor:

> Como de un verde ataúd de vieja hojalata emerge
> (...) Dos palabras: *Clara Venus*, en el lomo luce en vano
> (...) odiosamente hermosa, una úlcera en el ano.[91]

Muchos poetas hispanoamericanos, como Herrera y Reissig, heredan esa actitud poética. Neruda no escapa a su influjo, presente especialmente en el libelo político (véanse al respecto la imaginería escatológica y los bestiarios de *Tercera*

90. Baudelaire, 1977: 176.
91. Rimbaud, 1986: 222.

residencia, Canto general e *Incitación al nixonicidio*); aducimos un ejemplo del poema "El General Franco en los infiernos":

> Desventurado, ni el fuego ni el vinagre caliente
> en un nido de brujas volcánicas, ni el hielo devorante,
> ni la tortuga pútrida que ladrando y llorando con voz de mujer
> muerta
> te escarbe la barriga...[92]

Los ejemplos son escasos en cuanto al tema amoroso -gozoso y no maldito en Neruda- pero podemos encontrar algunos ejemplos aislados en la primera etapa nerudiana:

> Por sentirte en mis venas como Dios en los ríos
> y adorarte en los tristes huesos de polvo y cal...
>
> Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
> aún los racimos arden picoteados de pájaros.[93]

3.3.2. RASGOS FORMALES: BRUJERIA EVOCATORIA

Debemos recordar aquí declaraciones ya antes citadas, como la consideración que hace Mallarmé de que *nombrar* un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, cuya magia radica en la felicidad del adivinar poco a poco; *sugerir* es el sueño del poeta, que pretende mostrar poco a poco un objeto para mostrar un estado de alma. Igualmente, René Ghil afirmaba que simbolizar es evocar y no pintar, describir o narrar. Verlaine, por su parte, reivindicaba en su "Art poétique" el matiz frente al color, la imprecisión como objetivo del poema. La

92. Neruda, 1973 (TER): 282.
93. Neruda, 1987b (VPA): 128.

filiación de la poesía simbolista con la música se basa precisamente en esa excitación de la imaginación producida por lo indefinido. Otro texto, ahora de Baudelaire, nos confirma esa actitud general:

> De la palabra y la escritura, tomadas como operaciones mágicas, *hechicería y evocatoria*. [94]

Las técnicas, sin embargo, serán diferentes en cada autor, pues, por ejemplo, Verlaine recurre a la vaguedad, mientras Rimbaud se basa en lo incompleto, y Mallarmé en la oscuridad y el hermetismo. Este último consideraba la tarea del poeta como *órfica*, oracular, equívoca, al tiempo que vinculada a la música y su misterio. Comenta Anna Balakian con respecto a la técnica de Verlaine:

> ...establece los sentimientos, igual que un músico establece la clave: cielos, nubes, la luna, el viento, la nieve, los grajos, la lluvia, la llanura (...) Se les juntará con los adjetivos menos específicos posibles -gris, pálido, incierto, blanco, plácido, profundo, huidizo, blanco- y con verbos sugeridores de melancolía más que de pasión -tales como llorar, sollozar, aburrirse, soplar, suspirar, temblar, huir-, sonidos tan sordos como el gris del cielo o el ruido del agua sobre el musgo [95]

El arte de la sugerencia es una de las grandes conquistas estéticas del simbolismo, pues la ambigüedad nacida de la imprecisión y la elipsis favorece el misterio y la plurisignificación, enriqueciendo el poema. En el soneto de Mallarmé que comienza con el verso "Victoriosamente esquivado el suicidio bello" [96] se puede constatar ese deseo de imprecisión sugestiva. La boca es "sangre por espuma" y "un púrpura", y el pelo, "acariciada indolencia", "oro y tempestad", "casco guerrero". Está ausente la referencia directa al sujeto del poema, con lo que se favorece el hermetismo, tan caro a este autor.

94. Baudelaire, 1975: 23.
95. Balakian, 1969: 83.
96. Mallarmé, 1982: 125.

Otro buen ejemplo del arte de la sugerencia proclamado por los autores llamados simbolistas lo constituye el poema de Rimbaud "El durmiente del valle" [97]. En él, la imagen serena de un soldado que yace plácidamente y "duerme sonriente como un niño enfermo que estuviera soñando", tras el indicio de su necesidad de calor ("tiene frío") salta en mil pedazos con el último verso, que sugiere indirectamente el verdadero estado del supuesto durmiente: "Hay un rojo agujero en su costado derecho".

Aunque ya hemos analizado en el apartado correspondiente algunos recursos simbolistas, como el correlato objetivo, el desplazamiento del Yo o la objetivación del sentimiento, hay que señalar también la existencia de ciertos recursos característicos de ese modo de poetizar. Destacan la metonimia, la sinestesia, la hipálage y la elipsis. Como ya se ha dicho, es claro que su uso no es novedoso; lo novedoso es la variación cuantitativa, pues su frecuencia los convierte en rasgos de grupo poético.

La *metonimia* favorece la designación indirecta y ambigua. Es frecuentísimo el uso de *frente* para hacer alusión a un sujeto; la referencia directa queda proscrita:

> ...cuando la infantil frente (=el niño)
> Rimbaud, "Las espulgadoras" [98]

> ...y los tibios sudores de mi pálida frente
> Verlaine, "Mi sueño familiar" [99]

> a la sana juventud, al aire sencillo, a la dulce frente
> Baudelaire, "Spleen e ideal", 6 [100]

97. Rimbaud, 1986: 252.
98. Díez-Canedo, 1945: 213.
99. Ibid.: 219.
100. Baudelaire, 1977: 46.

La *sinestesia* es uno de los recursos definitorios del Simbolismo. Evidentemente no es nuevo pero los simbolistas exasperan su uso y llevan al límite sus posibilidades. El célebre poema de Rimbaud "Voyelles" es paradigmático en este sentido. Destaca además el peculiar uso que los impresionistas hacen al calificar con colores conceptos abstractos. Así, por ejemplo, en el poema de Mallarmé "Aparición", los sollozos son blancos y la tristeza desprende perfume.

La *hipálage* es uno de los recursos usados para proporcionar un hálito de ambigüedad y misterio. Así, en "La infanta" de Samain leemos: "Nada estremece el *pálido lago* de sus *pupilas*" (= sus pupilas pálidas como el agua de un lago). En "Le bateau ivre" de Rimbaud encontramos una hipálage que contiene una sinestesia: "(sierpes gigantes) de *árboles* torcidos caen entre *negras fragancias*" (=fragancias de árboles negros). Mallarmé, en "Suspiro" (traducido por Alfonso Reyes), habla de "aguas muertas que el *dorado desmayo* de las *hojas errantes* arruga en surco frío" (=el desmayo de la hoja dorada).[101]

La *elipsis* es una de las claves del proceso de condensación por medio del cual el simbolista consigue que el poema se componga de esencia. Lo retórico y lo anecdótico desaparecen, los verbos ceden el lugar a los sustantivos, y el poema se ve reducido a su más pura y desnuda sustancia. La consecuencia última será el hermetismo. El poema de Mallarmé "Victoriosamente..." es un buen ejemplo.

Igualmente, Neruda mostrará en sus versos la enseñanza de la escuela simbolista manifestando constantemente los cuatro recursos mencionados, y con las variantes de este grupo (e.g. las sinestesias metafóricas entre colores y sustantivos abstractos o la metonimia con naturaleza de estilema *frente*). Así, habla Neruda de "muerte de uñas heladas"(=muerte helada) [102]. La elipsis se manifiesta en hermetismo, ya comentado por A. Alonso. La hipálage también es frecuente; e.g. "el estilo negro del cóndor"(=el estilo del negro cóndor) [103]. En "Hermoso Norte (...) de

101. Respectivamente: Díez-Canedo, 1945: 273; Rimbaud, 1986: 340; Díez-Canedo, 1945: 238.
102. Neruda, 1981a (ELG): 93.
103. Neruda, 1973 (MIN): 1045.

lagos y *pinares*, te saludo (...) bajo tu *sueño verde*" (=el sueño de tus pinares verdes) [104] se conjugan hipálage, metáfora y sinestesia. Esta última es un rasgo inherente al poetizar nerudiano:

...un *sabor* que tengo *en el alma* me deprime
...todo se cubre de un *sabor mortal*
...la luna tiene *olor* a *uvas blancas, a miel, a limones* caídos
...el *grito gris* del ave de la costa
...*olor a sombra, a estrella/a escama de la luna*
...y *verde* es el *susurro* del verano [105]

3.3.3. ESTILEMAS

Característicos del código escritural de los simbolistas, estilemas tales como el *crepúsculo sangriento* o las *hojas muertas* se convertirían en estereotipos lingüísticos o clichés de toda una retórica heredera de este movimiento. Neruda tampoco escaparía a su influjo. Destacaremos los que nuestro poeta más asiduamente ofrece en sus versos: determinados lexemas (*pálido, ebrio, violín*), cromatismo y ciertos motivos recurrentes (crepúsculos de sangre, flores marchitas, agua letal). Hay que anotar que su presencia es una constante estilística que abarca la casi totalidad de la obra nerudiana.

I. LEXEMAS

Pálido/a es un adjetivo de alta frecuencia de aparición tanto en textos románticos como simbolistas. Llega a convertirse en un tópico retorizado y desemantizado. El origen del gusto por ese adjetivo puede ser su connotación de tristeza, languidez, melancolía o enfermedad, y se extiende metafóricamente a

104. Neruda, 1973 (UVT): 768.
105. Neruda, 1987a (RST): 95, 227; 1973 (UVT): 880; (PPS) 973, 991; (CCM): 934.

BIBLIOTECA MARQUES DE VALDECILLA - MADRID

muchas entidades que le ofrecerían incompatibilidad semántica en un texto no literario. En el poema de Hugo "El sátiro" encontramos ya ese uso oblicuo o figurado:

> ...con azucenas, mirto y serbales, en *besos*
> *pálidos* [106]

El uso puede ser más complejo, e.g. en "Herodías" de Mallarmé: "Los pálidos lirios que hay en mí" [107]; la referencia simbólica es conjunta pues se trata de la pureza hermosa y triste de Herodías, representada por la blancura inmaculada de los lirios. Podemos aducir otros muchos ejemplos de Baudelaire,

> ...(mujeres) *pálidas* como cirios
> ...a los *pálidos* habitantes del vecino cementerio
> ...las cortesanas viejas, *pálidas*
> ...bajo sucios techos una hilera de *pálidas* arañas
> ...tu frente *pálida*, embellecida por un mórbido atractivo
> ...a la *pálida* claridad de lámparas languidecientes [108]

o de Rimbaud:

> ...incluso estando muerto, su *pálido* esqueleto,/ vivir quiere
> ...feliz del bien que adora, *pálido* al recordar
> ...¡Oh *pálida* Ofelia bella!
> ...*pálido* como un vencido dispuesto para el patíbulo
> ...*pálidos* del fuerte beso que os dio la libertad [109]

El adjetivo *pálido* expresa metonímicamente ese estado de pesadumbre e inclinación nocturna de los simbolistas, y es un verdadero estilema de recurrencia constante en Neruda, que lo asume con sus más diversas variantes:

106. Díez-Canedo, 1945, p.26.
107. Mallarmé, 1982: 71.
108. Baudelaire, 1977: 44, 198, 264, ibid., 272, 314.
109. Rimbaud, 1986: 184, 186, 194, 204, 216.

...Absorta, *pálida* doliente
...un pueblo *pálido* y azul
...*Pálido* y amarrado en mi agua devorante
...ay, lo que mi corazón *pálido* no puede abarcar
...encandilada, *pálida* estudiante
...y otra sangre, la sangre del *pálido* soldado[110]

El uso de *ebrio* y *embriagar* (y sus derivados) es tan sintomático de la poesía nerudiana como de la impresionista. Esa preferencia lexemática responde seguramente a la consideración de la embriaguez, al igual que el sueño y la alucinación, como vías del poeta para alcanzar el máximo conocimiento y también como exaltación del placer. Ejemplos de los impresionistas pueden ser los siguientes de Baudelaire,

...Sumergiré mi cabeza amorosa de *embriaguez*...
...me *embriago* ardientemente de olores confusos
...he pedido a menudo a los vinos *embriagadores*
...como un ángel *ebrio* de sol radiante
...este marinero *ebrio* [111]

o de Rimbaud:

...en la cólera o en las *embriagueces* penitentes
...*embriagado* de agua
...El acre amor me ha hinchado de torpes *embriagueces*
...Siento a las aves *ebrias*
...¿Habrá que desgarrarnos con aletazo *ebrio*?[112]

110. Neruda, 1987b (RST) 51, ibid. y 79; 1987a (RST): 86, 108; 1973 (CCM): 939.
111. Baudelaire, 1977: 78, 80, 326, 332, 366.
112. Rimbaud, 1986: 314, 340, 342, 55, 123.

En Neruda es una recurrencia frecuentísima, especialmente en la primera etapa:

...y *ebrios* de juventud, que es el más bello vino
...*Ebrio*, Pelleas enloquece
...Collar, cascabel *ebrio*
...Abeja blanca zumbas *-ebria* de miel
...*Ebrio* de trementina y largos besos
...y *embriagadoras* rosas practicándose en mí
...Eres la delirante juventud de la abeja,
la *embriáguez* de la ola, la fuerza de la espiga.
...Mi deseo de ti fue el más terrible y corto,
el más revuelto y *ebrio*, el más tirante y ávido [113]

El *violín* es un símbolo muy típico de Verlaine, y luego de sus seguidores, con diferentes variantes instrumentales (recuérdese el oboe de Salvatore Quasimodo). Representa un sentimiento de melancolía, asimilable a su sonido quejumbroso. Así, en su famosa "Chanson d'Automne" Verlaine asimila el sonido del violín y la estación otoñal a la melancolía del yo, que proyecta su sentimiento en el exterior; obsérvese también el efecto monótono producido por la aliteración de nasales:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.[114]

En el poema de Baudelaire "Armonía de la tarde", "el violín se estremece como un corazón que se aflige". Neruda, como en el caso anterior, recoge

113. Neruda, 1973 (CRP): 41, 75; 1987b (VPA): 63, 75, 79, 119, 128.
114. Verlaine, 1984: 102. 'Los largos sollozos/De los violines/Del otoño/Hastían mi corazón/ De una languidez/ Monótona'.

la herencia de ese estilema pero traslada su significado, que queda muy ampliado y por tanto diluido. Su sentido es más confuso, pero generalmente está relacionado con elementos naturales; así, en *Odas elementales* el verano es *violín rojo* y una hoja de otoño es un *violín volante;* en *Arte de pájaros,* la lluvia tiene *idioma de violín ;* en *Cantos ceremoniales,* la lluvia es el *violín del invierno ahogado* [115].

II. CROMATISMO

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales
diré algún día vuestros nacimientos latentes:
A, negro corsé velludo de las moscas brillantes
que zumban alrededor de hedores crueles...

Rimbaud [116]

La recurrencia a la simbología de los colores es un rasgo definitorio de los simbolistas, especialmente en lo que respecta al color azul: "La palabra "azur" combina los significados de "azul" y "cielo" y su misteriosa impermeabilidad se convertirá en una de las convenciones literarias del Simbolismo" [117]. Otras veces será la tristeza dulce y melancólica.

El color blanco está también muy presente en el abanico cromático simbolista; la pureza es su connotación inmediata. En "Herodías", de Mallarmé, se conjuga con una nota decadente para dar como resultado una blancura ajada; el nevado ayer, la tapicería de brillo nacarado, el cirio apagado, la negra plata, configuran una estancia teñida de encanto para la mirada simbolista.

115. Baudelaire, 1977: 130. Neruda, 1982a (OEL): 264; 1973 (AP)): 54; (CCM): 940.
116. Rimbaud, 1986: 314.
117. Balakian, 1969: 100.

Neruda será fiel heredero de esa tendencia. Las referencias cromáticas al modo simbolista recorren su escritura poética; e.g.

> (el canto de la muerte) tiene *color de violetas húmedas,*
> de violetas acostumbradas a la tierra,
> porque *la cara de la muerte es verde* (...)
> con la aguda humedad de una hoja de violeta
> y su grave *color de invierno* exasperado [118]

La referencia al *azul*, color definitorio del sentir simbolista, es constante en *Residencia en la tierra*, la obra del chileno que mejor refleja la herencia simbolista. En "El sur del océano", la imagen terrible de la muerte habitando el mar se alía con la de la luna asesina, "pescadora de sangre", que se alimenta de naufragios y ahogados. El color azul ha derivado de lo melancólico a lo desgarrado y trágico:

> la luna carcomida por los gritos del agua,
> los vientres de la luna, sus escamas (...)
> *azul y azul*, atravesada por *azules*,
> ciegos *azules* de materia ciega [119]

Es frecuente el uso simbolista de sustantivos negativos y positivos confrontados, de modo que la negatividad es más pronunciada y dolorosa:

> ...Oh *herida* (-) en donde caen
> hasta *morir* (-) las *guitarras* (+) *azules* (+)! [120]

En "Josie Bliss", en cambio, el color azul mantiene su sentido simbolista de melancolía:

118. Neruda, 1987a (RST): 202-3.
119. Neruda, 1987a (RST): 214.
120. Ibid.: 228.

Color azul de exterminadas fotografías
color azul con pétalos y paseos al mar (...)
Color azul de párpados que la noche ha lamido,
estrellas de cristal desquiciado (...)
color que el río cava golpeándose en la arena,
azul que ha preparado las grandes gotas (...)
Color azul de ala de pájaro de olvido,
el mar completamente ha empapado las plumas [121]

Las sinestesias cromáticas, como ya se ha anotado antes, son también recurrentes en los simbolistas y en Neruda:

...hubiera caído al *miedo verde* (=cráter de un volcán)

...las estatuas rodeadas por el *silencio azul* [122]

III. MOTIVOS

Como se ha anotado, son tres los motivos recurrentes de los simbolistas que Neruda hereda: la imagen del sol ahogado en sangre, las flores lánguidas y marchitas y el agua de la muerte.

La imagen del *crepúsculo sangriento* es muy frecuente en la estética simbolista. El sema del color rojo compartido por ambos elementos, sol y sangre, es el móvil de la imagen. La inclinación por ella tiene que ver probablemente con el gusto por lo doloroso, enfermizo y triste. Así, en el poema de Baudelaire "Armonía de la tarde", "el sol se ha ahogado en su sangre que se coagula". En "El crepúsculo de la mañana", la imagen es mucho más agresiva y cercana a la poética surrealista:

121. Ibid.: 304-6.
122. Neruda, 1977c (ROS): 22 y 90.

Era la hora en que el enjambre de los sueños maléficos
retuerce en sus almohadas a los morenos adolescentes;
en que, *como un ojo sangrante que palpita y que se mueve,*
la lámpara sobre el día hace una mancha roja...[123]

En "Las ventanas" de Mallarmé, "la tarde *sangra*" sobre los tejados[124], y en Verlaine, "L'or, sur les humbles abîmes tout doucement *s'ensangiante*"[125]. En el poema de Henri de Régnier "Odelette" , ya en un nivel más retorizado, leemos:

Si tú dijeras: Mira el invierno.
Sangra el sol sobre el mar
.....
Si tú dijeras: Soy el dolor y el invierno,
yo te amaría...[126]

En Neruda se repetirá con frecuencia la imagen. Ya en *El hondero entusiasta* encontramos esa visión trágica y feísta de la sangre ("El que bajo el sangriento sol poniente te espera"), que reaparece en el poema de *Crepusculario* "Helios" pero también en obras de la última etapa del poeta, como *Plenos poderes* ("el alba dura (...) ensangrentada en su cráter marino") y *Arte de pájaros* ("y bajo el sol sangriento nacerán arenosas criaturas"; "tu corazón brilla en el sol ensangrentado").[127]

En cuanto al segundo motivo simbolista anotado, podemos encontrar algunas de sus claves en el poema de Mallarmé que se titula precisamente "Las *flores*"[128]:

123. Baudelaire, 1977: 130 y 282.
124. Mallarmé, 1982: 39.
125. Verlaine, 1984: 198. 'El oro, sobre los humildes abismos/ muy dulcemente se ensangrienta'.
126. Díez-Canedo, 1945: 316.
127. Neruda, 1973 (HOE):159; (PPS): 1003; (APJ): 11, 29.
128. Mallarmé, 1986: 43.

- la rosa es carnal: "Y, semejando carne de mujer, la rosa/Cruel, Herodías en flor del jardín claro..."(Rubén Darío explotará esta vertiente significativa).

- el lirio es tristeza, pureza y languidez: "Y creaste la blancura llorosa de los lirios/Que, rodando por el mar de suspiros que ella roza/Entre el incienso azul del pálido horizonte,/Sube, soñadoramente, a la luna que llora".

Las flores simbolistas están marchitas. Llevan la carga de la belleza y la muerte conjugadas en el instante de su efímera existencia:

> Grandes flores con la balsámica Muerte para
> El cansado poeta al que la vida marchita.[129]

Rimbaud, uno de los grandes precursores de las rupturas vanguardistas, será el encargado de desmitificar esos símbolos:

> ¡Y las violetas del bosque,
> escupitajos de las ninfas negras!...
> ¡Huevos fritos en sombreros viejos,
> lirios, azokas, lilas y rosas!...
> ("Lo que se dice al poeta a propósito de flores") [130]

En Neruda se verifica la existencia de toda una simbología floral. En *Residencia* están muy presentes las flores marchitas de los simbolistas:

> ...bajo mi balcón esos muertos terribles (...)
> entre el color de las pesadas flores envenenadas
> ...entre las flores vacías que el destino corona y abandona
> ...como grandes flores pálidas y pesadas
> tenazmente substituidas y difuntas. [131]

129. Ibid.
130. Rimbaud, 1986: 322 y ss.
131. Neruda, 1987a (RST): 162, 240, 137.

Los lirios, tan recurrentes en los textos simbolistas, también lo son en la obra del poeta chileno. En *Las uvas y el viento*, los lirios se identifican simbólicamente con la paz, que es en Corea un "lirio que elevaba/su rápido relámpago amarillo" [132]. En *Residencia* también están presentes:

> Ahora, qué armas espléndidas mis manos,
> digna su pala de hueso y su lirio de uñas [133].

En la utilización poética de las imágenes de las flores se suele repetir el recurso de presentarlas acompañadas de un sintagma de contenido semántico negativo, con lo cual este último se acentúa por el contraste con algo tan frágil y hermoso:

> al lado de azucenas enterradas
> vienes volando [134]

Por último, el *agua*, y muy especialmente el océano, es un motivo recurrente que se suele identificar con la muerte y el tiempo. El agua es apreciada simbólicamente por los impresionistas por su naturaleza sonora, proteica, sugerente en forma y sonido, indefinida y fría. Esa es la clave del cementerio marino de Valéry y de muchos poemas de *Residencia*. En el poema "Como en la orilla del mar", de Valéry, se verifica esa imagen del mar-tiempo:

> Como en la orilla del mar (...)
> el Tiempo entrega y retira,
> asigna, extiende,
> destruye, devuelve,
> libera y lamenta... [135]

132. Neruda, 1973 (UVT): 855.
133. Neruda, 1987a (RST): 120.
134. Neruda, 1987a (RST): 284.
135. Díez-Canedo, 1945: 451. La imagen de la ciudad en el mar presidida por la muerte aparece ya en Poe, "The City in the Sea".

También será el agua un símbolo del misterio y lo desconocido y tendrá connotaciones estéticas positivas. En el poema de Baudelaire "Sueño parisiense", lo onírico se desarrolla en un palacio lleno de fuentes y cascadas, de cataratas y estanques, de olas mágicas y aguas azules:

> Arquitecto de mis maravillas,
> hacía, a mi voluntad,
> bajo un túnel de pedrería
> pasar un océano domado...

El agua posee la pureza, la armonía y la impasibilidad del cristal. También puede representar la tristeza, o la frialdad del tedio, como en el caso de "Herodías" [136]:

> El agua triste se resigna
> A no ser visitada por la pluma ni el cisne:
> El agua refleja el abandono del otoño
> .....
> ¡Oh espejo!
> Agua fría congelada por el tedio en un marco...

La muerte es una de las grandes connotaciones del agua. En "Tumba", de Mallarmé, se explicita: "Un calumniado arroyo no profundo, la muerte"[137]. Esa agua de la muerte invadirá *Residencia en la tierra*, donde el mar y la muerte forman una unidad semántica:

> porque todas las aguas van a los ojos fríos
> del tiempo que debajo del océano mira [138]

136. Mallarmé, 1982: 63 y 73.
137. Ibid.: 137.
138. Neruda, 1987a (RST): 212.

3.4. PALIMPSESTOS

Con la metáfora borgiana que preside este subcapítulo queremos hacer referencia a los textos simbolistas que explícitamente, y a nivel sintagmático, i.e. superando la unidad lexemática ya comprendida en el apartado anterior, testimonian la evidente vinculación y homenaje virtual que enlaza los textos nerudianos con los del impresionismo francés. Obviaremos también los relativos al tema simbolista del viaje, presente igualmente en Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Neruda, pues se recogen en 3.3.1.. (parágrafos sobre la videncia y el viaje inmóvil) y también en 3.5., donde se analiza el poema *Tentativa del hombre infinito* a la luz de una doble perspectiva, simbolista en cuanto al tema del *voyant* y vanguardista en cuanto a la innovación formal; introducimos así el próximo capítulo, sobre surrealismo y vanguardia, cuyos orígenes se hallan en el simbolismo, como es sabido.

Analizaremos aquí los espacios textuales nerudianos que ofrecen una nítida tensión dialógica con sus antecedentes impresionistas (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Maeterlinck) y que, explicablemente, corresponden a la primera andadura poética de nuestro autor, ya que es la etapa del descubrimiento e inicial asimilación de esas escrituras.

3.4.1. BAUDELAIRE O LA ALQUIMIA DEL DOLOR

> Cuando lloraba Baudelaire
> lloraba con lágrimas negras?
> Neruda [139]

Efectivamente, con esa expresión del propio Baudelaire -"alquimia del dolor"- podría calificarse su poesía, estigmatizada por la angustia vital y el pesimismo. En ese plano se mueve la mayoría de los hipotextos de Neruda que le son deudores.

METAFORAS DE LA MUERTE

Para ambos poetas, la muerte fluye como un río a través de las venas, consumiendo la vida como un *enemigo interior*. Esa es la idea en que se sustenta el poema de Baudelaire "El enemigo", importante además para nosotros por haber sido traducido por el propio Neruda. En la última estrofa del soneto se resume ese planteamiento; citamos la traducción, un tanto libre, de Neruda:

> Oh dolor del dolor! Corre el tiempo, la vida (curiosa traducción
> de "O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie")
> *y el oscuro enemigo que nos va desangrando*
> crece y se fortifica con la sangre perdida! [140]

La misma imagen de la muerte invasora del cuerpo se repite en "Spleen", en una autorreferencia metafórica:

139. Neruda, 1975b (LDP): 45.
140. Neruda, 1973: 765.

no se ha sabido avivar este cadáver embrutecido
por donde *corre en lugar de sangre el agua verde del Leteo.*[141]

En *Residencia en la tierra* encontramos versos fieles a esa idea matriz de la muerte como presencia inquietante que habita al hombre y lo devora lentamente desde dentro:

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

...Como un naufragio *hacia adentro nos morimos,*
como ahogarnos en el corazón,
como imos cayendo desde la piel al alma.[142]

La imagen baudelairiana del enemigo interior enlaza con la de *la luna* como *conspiradora nocturna de la muerte* ya desde los primeros escritos de Neruda, agrupados en *El río invisible,* metáfora que nuestro autor también hereda de Baudelaire:

y, cuando respiramos, *la Muerte a nuestros pulmones*
desciende, río invisible, con apagados lamentos [143]

Exactamente la misma imagen utiliza Neruda en el poema "Luna", de ascendiente simbolista ya desde el título, connotador de muerte. El hablante lírico poetiza un hecho biográfico real: la muerte de su madre al mes de su nacimiento, a causa de una tuberculosis. Esto le lleva a considerarse "retoño de la muerte". Los recopiladores nominaron a la colección de poesía y prosa de juventud de que se compone el volumen que contiene "Luna" con la imagen baudelairiana de uno de sus versos:

141. Baudelaire, 1977: 202.
142. Neruda, 1987a (RST): 303, 82.
143. Baudelaire, 1977: 28.

Ella murió. Y nací.
Por eso llevo
un *invisible río* entre las venas,
un invencible canto de crepúsculo
que me enciende la risa y me la hiela.[144]

El poema finaliza con los siguientes versos:

...Esta luna amarilla de mi vida
me hace ser un retoño de la muerte...[145]

Es evidente que la identificación de la luna con la muerte es un *topos* literario. Sin embargo, al aliarse en la trilogía de imágenes baudelairianas que estamos analizando, no nos parece aventurado considerar esa recurrencia en el ámbito del influjo del mencionado poeta francés. Cabría recordar aquí un sintomático texto en prosa de éste, "Las bondades de la luna" , en que la luna marca en la cuna, con su estigma de melancolía y muerte, a una niña pequeña. El poema "Enfermedades en mi casa", que dedica Neruda a la frágil salud de la única hija que tuvo, muerta aún niña, reafirma la filiación poética propuesta:

...cada día de *luna*
sube *sangre de niña* hacia las hojas manchadas por la *luna*.[146]

Hay que señalar también, con respecto al tema de la muerte, una última concomitancia entre la escritura de Baudelaire y Neruda. Aunque el epíteto *capitán*, con connotación positiva, es muy frecuente en el poeta chileno y lo hemos

144. Neruda, 1980 (RIV): 91. Se repetirá la imagen en una obra póstuma, *Libro de las preguntas*:
Las lágrimas que no se lloran
esperan en pequeños lagos?
Serán *ríos invisibles*
que corren hacia la tristeza?
Neruda, 1975b(LDP) : 14-5.

145. Neruda, 1980 (RIV): 91.

146. Neruda, 1987a (RST): 238.

estudiado como una filiación whitmaniana en su lugar correspondiente, llama la atención su uso para apelar a la muerte, presente en "El viaje" de Baudelaire:

> ¡Oh muerte, viejo *capitán*, ya es hora!...[147]

La misma imagen se repite en la poesía de *Residencia*:

> ...Arranco de mi corazón al *capitán* del infierno
>
> ...oh *Capitán*, en nuestra hora de reparto
> abre los mudos cerrojos y espérame [148]

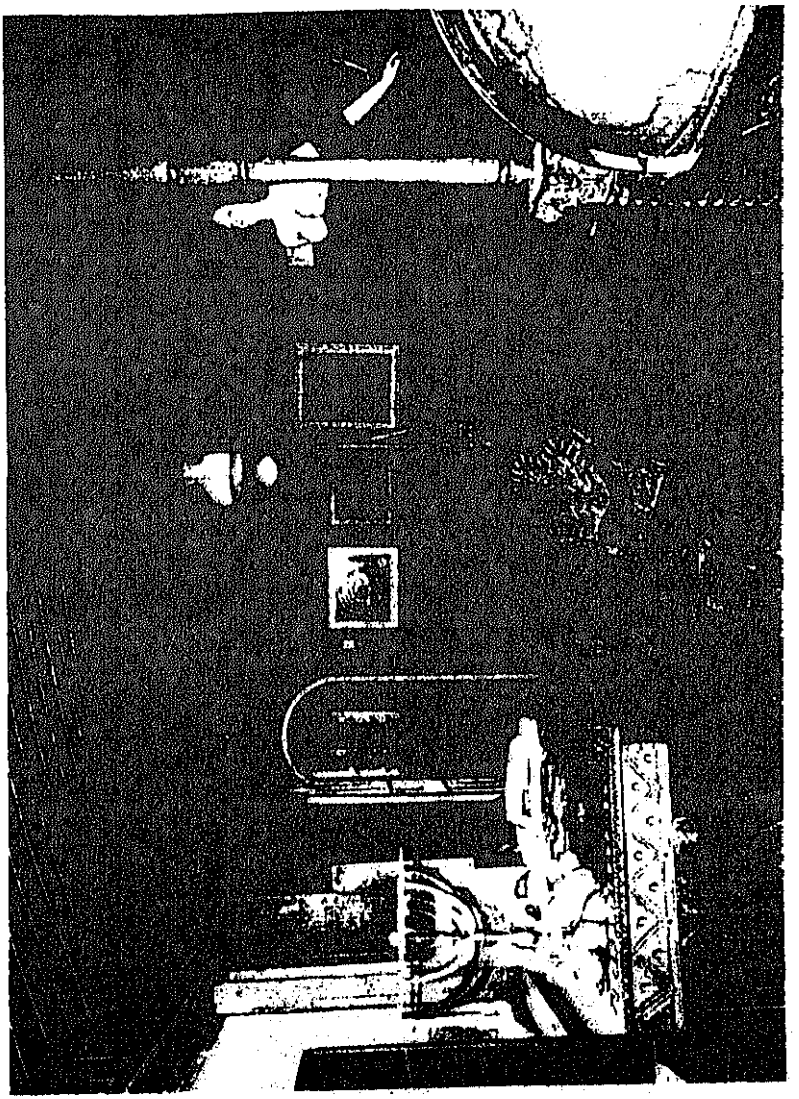
Hay una variante, explicable a partir de la identificación residenciaria de la muerte con el océano, que motiva su transformación de *capitán* en *almirante*, por ser la máxima autoridad del mar:

> La *muerte* está en los catres:
> (...) y hay camas navegando a un puerto [149]
> en donde está esperando, vestida de *almirante*.

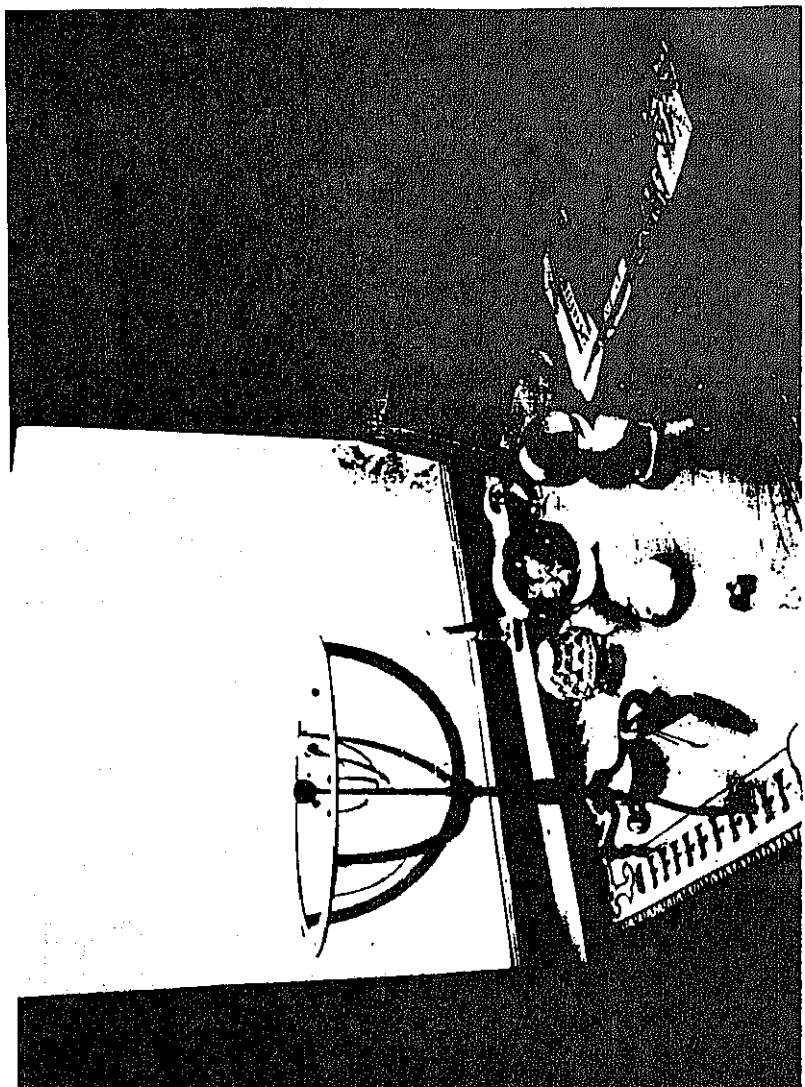
147. Baudelaire, 1977: 372.

148. Neruda, 1987a (RST): 93, 117-8.

149. Esta imagen se explica por la experiencia personal que el poeta vivió en Oriente, donde fue testigo de ritos funerarios consistentes en la incineración de los cadáveres y su deslizamiento, en llamas, por un río. El texto es de Neruda, 1987b (RST): 203-4.



El escritorio de Neruda frente al mar de Isla Negra conserva aún una presencia familiar...



Se trata del retrato de Baudelaire, uno de los grandes referentes literarios del poeta chileno. (Fotos tomadas en Isla Negra en agosto de 1989).

EL ALBATROS

El poema "El albatros" de Baudelaire recoge una tradición temática que parte de la *Balada del viejo marinero* de Coleridge, en la que se narra la historia de un marino condenado a purgar la culpa de haber matado a un albatros, ave compañera y de signo positivo para los hombres de mar. El contenido es moralista y religioso, y el conjunto del poema condena cualquier atentado contra las criaturas creadas y amadas por Dios. El albatros es colgado del cuello del culpable en lugar de la cruz:

> Instead of *the cross*, the Albatross
> About my neck was hung [150]

La imagen del albatros-mártir se conserva en los versos de Baudelaire y Neruda, pero cambia el sentido. Si para Coleridge es trascendente y religioso, para Baudelaire es material, aunque sigue manteniéndose la traslación semántica del ave como héroe incomprendido, antes *albatros-Cristo*, ahora *albatros-poeta*. El ave es un "príncipe de las nubes" que, cazado a veces por los marineros para divertirse, se vuelve sobre cubierta torpe y vergonzoso porque

> exiliado en el suelo en medio de los gritos,
> sus alas de gigante le impiden caminar.[151]

Neruda, por su parte, muestra un albatros con sentido inmanente, y no trascendente como sus antecedentes poéticos. El ave no representa a Cristo en la cruz víctima de la injusticia, ni al poeta exiliado de la sociedad por elevarse con su ideal sobre las miserias cotidianas. Se representa a sí misma, al magno albatros que cae muerto en una playa, al héroe silencioso e incomprendido que no verá erigir

150. Coleridge, 1982: 24. 'En lugar de la cruz, el albatros fue colgado de mi cuello'.
151. Baudelaire, 1977: 38.

ningún túmulo a sus proezas. Es una fuerza y valor más de la naturaleza, gran protagonista de la poesía del autor chileno.

> Oh, capitán oscuro,
> derrotado de mi patria,
> ojalá que tus alas
> orgullosas
> sigan volando sobre
> la ola final, la ola de la muerte. [152]

Sin embargo, los hipotextos de los autores mencionados están presentes. El albatros-cruz de Coleridge deja sentir sus ecos:

> Era
> en
> la muerte
> como una *cruz negra*.[153]

Confirma el origen propuesto de esa imagen el homenaje que al texto de Coleridge rinde Neruda en su discurso "El albatros asesinado", pronunciado en el PEN Club de Nueva York, en abril de 1971 [154]. En ese discurso el poeta chileno compara a su país con el albatros injustamente asesinado del poema de Coleridge, que dice haber sido inspirado en un hecho acaecido en su país:

> Samuel Taylor Coleridge extrajo su desolado poema de un episodio acontecido en el extremo Sur de mi patria y publicado por Shelvocke en sus memorias de viaje.
>
> En los fríos mares de Chile tenemos todas las razas, géneros y especies de albatros: errantes y gigantes, grises y procelarios que saben volar como ningún otro pájaro.

152. Neruda, 1973 (TLO): 385-6.

153. Ibid.: 382.

154. El discurso contiene un homenaje a Whitman que se hace explícito en nuestro poema :"Oh, capitán oscuro", cf. con los versos de Whitman a Lincoln, "O Captain, my Captain!".

> Tal vez por eso el país tiene la forma de un largo albatros con las alas extendidas.
>
> Si el señor Hennesy se diera el placer de releer a los viejos poetas aprendería que en la *Balada del Viejo Marinero* el navegante que perpetró aquel crimen fue condenado a llevar por la eternidad colgando de su cuello el pesado cadáver del albatros asesinado.[155]

Habría que añadir para completar ese análisis intertextual que el héroe silencioso de Baudelaire también se transparenta en el albatros nerudiano, *rey del viento* (cf. con los sintagmas paralelos del poema de Baudelaire, *reyes del cielo* y *príncipe de las nubes*) que no tendrá tras su muerte homenajes sino incomprensión.

EL JUGADOR

La metáfora baudelairiana del tiempo como jugador siniestro, que siempre gana sin trampas, es también recurrente en Neruda, así como sus traslaciones semánticas. Eso dará sentido a metáforas como la que identifica a los naipes con la muerte. En Baudelaire, la encontramos en "Spleen":

> la bella sota de corazón y la dama de pique
> charlan siniestramente de sus amores difuntos.[156]

y en "El reloj":

> ¡Acuérdate que el tiempo es un jugador ávido
> que gana sin trampear, en todo lance¡Es la ley! [157]

155. Neruda, 1978 (PNN): 421-2.
156. Baudelaire, 1977: 198.
157. Ibid.: 228.

En Neruda aparece la misma imagen en el poema "A la baraja":

Sólo seis oros,
siete
copas, tengo.

Y una ventana de agua.

Una sota ondulante,
y un caballo marino
con espada.
.....
Ahora que me digan
qué juego, qué adelanto,
qué pongo, qué retiro,
si naipes navegantes,
si solitarias copas,
si la reina o la espada.

Que alguien mire y me diga,
mire el juego del tiempo,
las horas de la vida,
las cartas del silencio,
la sombra y sus designios,
y me diga qué juego
para seguir perdiendo.[158]

La imagen tradicional, propia de la iconografía del medievo, del combate de ajedrez con la muerte, siempre vencedora, se transmuta aquí por la del juego de naipes, compás de espera de la muerte inexorable. En "Baraja" (*Estravagario*) volvemos a encontrar esa imagen, pero ya en la clave de humor negro parriano y surrealista que rige ese libro, según se verá en el capítulo correspondiente. En "La insepulta de Paita"(*Cantos ceremoniales*) reaparece:

158. Neruda, 1973 (MIN): 1164.

en la baraja del incendio:
en el juego de vida o muerte [159]

UN OXIMORON DE ORIGEN CONFUSO

En el poema 19 de *Veinte poemas de amor* aparece un oxímoron bastante significativo:

Un *sol negro* y ansioso se te arrolla en las hebras
de la negra melena, cuando estiras los brazos. [160]

Al intentar indagar las posibles matrices poéticas de los versos de Neruda, se presentan a veces problemas al coincidir, como en este caso, la existencia de dos posibles antecedentes para una misma recurrencia o estilema, lo que intentaremos resolver acudiendo a datos históricos. En este caso, se da la coincidencia de que el oxímoron es una recurrencia característica del barroco, pero también del simbolismo, como confirma Ricardo Gullón:

EL oxímoron rige la mirada y la encamina a mundos de singular belleza: amaneceres con luz de crepúsculo, noches radiantes del alma [161]

A partir de *Residencia en la tierra* será un recurso frecuente en Neruda, lo que podemos reconocer como huella de la lectura de Góngora y Quevedo, por lo que estudiaremos ese fenómeno en el capítulo 6. Sin embargo, nos inclinamos a creer que el caso concreto del oxímoron *sol negro* es de origen baudelairiano, ya que se muestra en una obra temprana de Neruda, aún fuera del alcance del influjo barroco.

159. Neruda, 1973 (CCM): 922.
160. Neruda, 1987b (VPA): 119.
161. Gullón, 1984: 12.

La hipótesis de la posible génesis de esa imagen se inclinaría definitivamente hacia la propuesta decimonónica si tenemos en cuenta que Neruda reconoce su acercamiento a la poesía de Quevedo y Góngora a partir de su primera estancia en España, aunque no hay que despreciar la presencia de los textos barrocos como coadyuvantes en esa tendencia al oxímoron que encontraremos en toda la obra de Neruda.

El texto de Baudelaire que nos hace considerarlo como posible origen del nerudiano es el correspondiente al texto en prosa "El deseo de pintar" , en que se retrata a una belleza morena (el ideal de este poeta) comparándola con un *sol negro*. (Incluso podemos escalar aún más en el árbol literario y llegar a Blake, tan admirado por Baudelaire, cuyas visiones infernales configurarán una nueva estética -estética del mal y de la fealdad- que cristalizará en la obra de autores como Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud y otros malditos. El abismo infernal de *Marriage of Heaven and Hell* · está presidido por un sol negro y refulgente -"beneath us at an immense distance was the *sun, black* but shining" [162]- que ilumina un paisaje con nubes, olas y cataratas de sangre y fuego, poblado de horribles arañas que arrastran a sus presas).

162. Blake, 1984: 188. 'Debajo de nosotros, a una gran distancia, estaba el *sol, negro* pero brillante'.

3.4.2. LA POESIA SOLAR DE ARTHUR RIMBAUD

> Rimbaud reorganiza la poética haciéndola alcanzar la más violenta belleza.
>
> Pablo Neruda [163]

La nota definitoria que distingue a Rimbaud del resto de los simbolistas, y que hace incluso que muchos teóricos lo excluyan de ese grupo estético, es el carácter enérgico y vital de su poesía, presidida por la imagen del sol, y no de la luna que alumbra de melancolía los versos del tradicional impresionismo francés:

> Ese hogar que es el sol, de ternura y de vida,
> de amor vierte a la tierra su corriente encendida.[164]

A esto se une una rebeldía estética pero también biográfica que le llevó a participar en los sucesos revolucionarios de la Comuna, y que también atrajo poderosamente la admiración de Neruda, para quien se convierte en "venerado santo pecador", en términos de Teitelboim [165]. Le dedicará una hermosa oda:

> En tu tiempo
> sobre las telarañas
> ancho
> como un paraguas
> se cerraba el crepúsculo
> y el gas parpadeaba
> soñoliento.
> Por la Commune pasaste,
> niño rojo,
> y dio tu poesía
> llamaradas
> que aún suben castigando

163. Neruda, 1978 (PNN): 225.
164. Rimbaud, 1986: 182.
165. Teitelboim, 1985: 117.

las paredes
de los fusilamientos.[166]

Así, la crítica social será otro de los valores que Neruda admire de Rimbaud, quien, en el poema "A la música", critica a los "asmáticos burgueses", "burócratas gordos" y "rentistas con monóculo", y en "¿Qué son para nosotros...?" incita a la revuelta:

...Industriales, príncipes, y senados:
¡pereced! Poder, justicia, historia: ¡abajo!
Esto se nos debe. ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Llama de oro! [167]

LA ARDIENTE PACIENCIA

En la composición integrada en *Una estación en el infierno* titulada "Adiós" leemos:

Y con la aurora, armados de una *ardiente paciencia*, entraremos
en las espléndidas ciudades.[168]

Ese oxímoron que cristaliza en una imagen de ardor contenido impactó vivamente a Neruda, que le rinde homenaje en dos ocasiones. La primera se presenta en el discurso que pronuncia con motivo de la recepción del Premio Nobel de Literatura en 1971:

Hace hoy cien años, un pobre y espléndido poeta, el más atroz
de los desesperados, escribió esta profecía: *A l' aurore, armés*

166. Neruda, 1973 (NOE): 330.
167. Rimbaud, 1986: 218.
168. Ibid.: 107.

> *d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides Villes (...)* En conclusión, debo decir la los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esa frase de Rimbaud: sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres.[169]

Como puede verse, el sentido social de los textos de Rimbaud es el que Neruda privilegia aquí.

El segundo hipertexto nerudiano para el referido hipotexto lo encontramos en el poema "Mar y amor de Quevedo", perteneciente a un libro muy politizado y profundamente crítico , *Incitación al nixonicidio*:

> a conseguir con la *paciencia ardiente*
> de la verdad y del proletariado
> el Estatuto de la pobre gente.[170]

(Asimismo, esa imagen dará título a dos obras de Antonio Skármeta dedicadas a Neruda, del que se declara "humilde plagiario": una novela y su correspondiente incorporación al cine).

69. Neruda, 1978 (PNN): 434-5.
70. Neruda, 1974d (NIX): 71.

UNA IMAGEN INSOLITA

En el poema "Josie Bliss", de *Residencia en la tierra*, encontramos una alusión bastante confusa y cuyo significado no ha sido elucidado:

> de pronto hay algo,
> como un confuso ataque de *pieles rojas*,
> el horizonte de la sangre tiembla, hay algo,
> algo sin duda agita los rosales. [171]

La imagen de los pieles rojas es difícilmente explicable en ese contexto. Podría considerarse una de tantas imágenes oníricas que pueblan *Residencia*, lo cual no implica que no tenga una funcionalidad válida en un entorno de agresividad y de tono doliente y trágico. Amado Alonso no la pasa por alto, pero reconoce su hermetismo. Cree que puede ser "un toque pictórico norteamericano" (algo francamente improbable por no darse casos similares en la obra de Neruda, si exceptuamos la tan lejana *Joaquín Murieta*) y busca una intrincada vinculación en cierto uso idiomático chileno. En Chile se llamaba *malón* al antiguo ataque de los indios a las caravanas, pero también la misma palabra tiene el significado de "amistosa visita en tumulto y sin aviso: los recuerdos nos vienen en malón" [172]. Hernán Loyola, por su parte, le encuentra cierto sentido lógico: considera que la nostalgia erótica asalta de pronto al poeta con violencia confusa, como un ataque de pieles rojas [173].

Ninguno de los dos hace alusión a un poema de Rimbaud, "Le bateau ivre", de gran importancia para ciertos textos de Neruda. En él, además del tema simbolista del viaje inmóvil, comentado en otro lugar de este estudio, aparece también lo que puede ser el hipotexto inconsciente de esa imagen onírica. Comienza el citado poema con los versos que siguen:

171. Neruda, 1987a (RST): 305.
172. Alonso, 1979: 294.
173. Loyola, 1987: 305.

En tanto descendía por impasibles ríos,
dejé de sentirme guiado por los remolcadores:
pieles rojas vocingleros, para hacer puntería,
les clavaron desnudos en cipos coloreados.[174]

Esa actitud completamente agresiva y sorprendente de los pieles rojas, dentro de un poema de naturaleza onírica y alucinatoria, debió impresionar vivamente el subconsciente nerudiano, y la imagen emerge sin otra explicación en el poema citado, "Josie Bliss", significando una presencia inquietante y hostil. La posibilidad de una relación real entre ambos textos, aunque no deja de ser una hipótesis, se afianza por dos razones importantes: la gran admiración y el profundo conocimiento que Neruda demostró hacia Rimbaud y su *bateau ivre*, y lo insólito de la imagen, que se aleja de cualquier explicación lógica.

RIMBAUD, VERLAINE, NERUDA

En la composición que cierra *Veinte poemas de amor*, "La canción desesperada", podemos encontrar una clara filiación con el simbolismo y muy concretamente con Verlaine y Rimbaud:

Sobre mi corazón llueven frías corolas.
Oh sentina de escombros, feroz cueva de náufragos! [175]

La imagen señalada, ya analizada en 3.2., es de naturaleza innegablemente simbolista en cuanto a la conjunción de metonimias recurrentes (*corolas = flores= melancolía de lo efímero ; mi corazón = 'yo'*), la ruptura de la incompatibilidad semántica entre lexemas (*llueve sobre mi corazón*) y la fusión de paisaje interior y correlato objetivo (la lluvia es una objetivación metafórica de la tristeza). En *Residencia en la tierra* encontraremos una imagen paralela, pero filtrada

174. Rimbaud, 1986: 336.
175. Neruda, 1987b (VPA): 127.

por un proceso de objetivación que incide en el sentimiento de profunda desolación que rige ese libro:

las vocales se inundan, *el llanto cae en pétalos* [176]

Muchos años más tarde reaparece la imagen en el poema de *Navegaciones y regresos* titulado "El barco", donde se hace referencia a una lluvia de sangre. Esos textos constituyen construcciones híbridas, en términos de Bakhtin, al contener implícitamente la confluencia de dos textos precedentes que a su vez, como en un juego de cajas chinas, se implican intertextualmente.

Los versos nerudianos son hipertexto de otro verso de Verlaine:

Il pleut dans mon coeur (...)
Comme il pleut sur la ville [177]

A su vez, el texto de Verlaine es hipertexto de otro de Rimbaud, que aparece como epígrafe del poema:

Il *pleut doucement* sur la ville [178]

La lluvia que cae dulcemente es una evidente muestra de correlato objetivo. El poeta proyecta su estado de ánimo en la naturaleza circundante, y Verlaine hace una traslación de esa imagen a otra de paisaje interior, portadora de un sentido similar. En ambos se expresa un sentimiento de melancolía. En los textos de Neruda se hace una variante de la misma imagen, añadiéndole un elemento ya comentado, las corolas o los pétalos, con connotaciones de melancolía y muerte. De Rimbaud a Verlaine y de éste a Neruda, el juego de la intertextualidad se materializa en evidentes logros estéticos.

176. Neruda, 1987a (RST): 194.
177. Verlaine, 1984: 178. 'Llora en mi corazón / como llueve en la ciudad'.
178. Ibid. 'Llueve dulcemente sobre la ciudad'.

1.4.3. MAETERLINCK O EL ENIGMA DE LO INVISIBLE

Hay teóricos, como Guy Michaud, que opinan que la verdadera evolución simbolista se da en la forma dramática más que en la forma poética, y hay que reconocer que, en ese sentido, fue realmente trascendente la actividad que desarrolló el autor belga Maurice Maeterlinck. Obras que hoy consideramos innovadoras, como *Waiting for Godot* de Samuel Beckett o *The Dumb Waiter* de Harold Pinter, tienen en aquél a su antecedente inmediato, sin el cual su obra no podría concebirse de la misma manera (Guy Michaud, significativamente, se refiere a la obra del autor belga como "théâtre de l'attente" [179], y lo mismo podría decirse de los personajes que, en las obras mencionadas, eternamente esperan a un ser enigmático que jamás llega).

En el terreno que nos ocupa, hay que señalar la deuda explícita que los primeros escritos de Neruda tienen con la obra de Maeterlinck, y muy especialmente *Crepusculario*, que se cierra con una transposición libre del drama *Pelleas y Melisanda*, la creación más lograda del dramaturgo belga.

Enrique Sordo recuerda que se tituló "Lo invisible" una edición que incluía las tres pequeñas obras maestras de Maeterlinck, *Los ciegos*, *La intrusa* e *Interior*, "todas ellas habitadas por el misterio, por la invisible presencia de algo que se insinúa, que se siente y que es mensajero del dolor y la muerte" [180]. Efectivamente, esa presencia enigmática es la protagonista de los dramas de Maeterlinck: la muerte nos habita desde nuestro primer origen y condiciona plenamente nuestra existencia.

Maeterlinck presenta en sus obras lo trágico cotidiano, la lucha del hombre con las fuerzas escondidas que lo amenazan. En el prefacio que antecede a sus dramas, el autor hace declaraciones que, aunque extensas, reproducimos por su interés:

179. Michaud, 1947: 445. 'El teatro de la espera'.
180. .Sordo, 1984: 46.

> ...*La intrusa*, *Los ciegos* (1890), *Peleás y Melisanda* (1892), *Aladina y Palomides*, *Interior* y *La muerte de Tilangiles* (1894), (...) Se tiene en ellos fe en potencias enormes, invisibles y *fatales* (...). Destinos inocentes, pero involuntariamente enemigos, se anudan en ellos y se desanudan para ruina de todos, bajo las miradas entristecidas de los más cuerdos, que prevén el porvenir; pero *no pueden cambiar nada a los juegos crueles e inflexibles que el amor y la muerte pasan entre los vivos* (...) En el fondo se encuentra la idea del Dios cristiano, mezclada a la de la *fatalidad* antigua, arrinconada en la noche impenetrable de la Naturaleza. [181]

La muerte y el fatalismo serán, por lo tanto, los temas principales del teatro de Maeterlinck, y del simbolista en general, siguiendo la identificación que ese grupo estético hace entre belleza y melancolía o muerte.

El tono enigmático con que se presentarán esos temas inquietantes se visualiza en un lenguaje invadido por los silencios, las pausas, los ecos, que acentúan lo desconcertante de ese misterio indescifrable que llena de pánico a los aturdidos personajes. La ruptura radical con los códigos dramáticos tradicionales y la casi ausencia de anécdota no fueron comprendidas en su época, lo que hizo que estos dramas fueran minoritarios.

PELEAS Y MELISANDA

Si tenemos en cuenta que el teatro simbolista privilegia lo poético y las ideas en lugar de lo anecdótico, no es de extrañar que un poeta, Neruda en este caso, convierta en poesía uno de sus dramas más significativos.

En *Crepusculario* se hace un homenaje explícito a la obra central de Maeterlinck a partir de una transposición de la misma. La materia dramática es

181. Maeterlinck, 1958:64. El subrayado es nuestro.

reelaborada y sufre un proceso de reducción, a pesar de que la anécdota original no es densa. El fruto de esa *creative misreading* en términos de Harold Bloom es un poema extenso compuesto por seis secciones -"Melisanda", "El encantamiento", "El coloquio maravillado", "La cabellera", "La muerte de Melisanda" y "Canción de los amantes muertos"- que hacen un seguimiento muy libre del desarrollo de su correspondiente hipotexto.

Una revisión del texto de Maeterlinck será útil para poder analizar el resultado efectivo de esa corriente de intertextualidad. En principio, hay que señalar que Neruda realiza una drástica reducción de la anécdota y de los personajes, pues recoge exclusivamente el núcleo temático del amor atormentado de Peleas y Melisanda. La técnica de la elisión afecta a todos los planos. La historia pierde su ilación causal, con lo que la poeticidad aumenta a partir de la incertidumbre, la ambigüedad y la sugerencia, tan caras al simbolismo, al que Neruda es aquí completamente fiel.

La historia de Maeterlinck, cuyos cinco actos se extienden a lo largo de más de cincuenta páginas, será reducida por Neruda a 123 versos. El tema no es original: se trata del tradicional triángulo amoroso, conjugado con el no menos tópico del viejo y la niña. Melisanda, ignorante de su origen e identidad, se encuentra en un bosque con un príncipe, Golod, que se enamora de ella y la convierte en su esposa. Peleas, hermano de Golod (ausente en la versión de *Crepusculario*) se enamora también de ella. Ambos luchan contra ese amor, que es puro y casi inconsciente, pero Golod, desesperado por los celos, mata a su hermano, y Melisanda muere de parto.

Los presagios de muerte son constantes, y la atmósfera sombría del castillo y el bosque en que se sitúa la trama recibe la proyección de aquéllos. Como ejemplos podemos mencionar hechos como la pérdida por Melisanda del anillo nupcial en una fuente, símbolo de la ruptura de su matrimonio, el desbocamiento del caballo de Golod, la muerte del amigo de Peleas, y expresiones de los personajes, como "los cisnes se pelean con los perros", "hay un olor a muerte en torno nuestro" o

"tengo desde hace tiempo un ruido de desgracia en los oídos" [182]. Minako Monoyama ve en los presagios una función simbólica:

> Intenta Maeterlinck "vencer" la pobreza de los dramas representacionales mediante la musicalidad y la sugerencia (...) *Los símbolos reducen la narratividad* (...) En cuanto a su función, la más predominante es la de presagios, por los que trata de mostrar la acción de la fuerza invisible, la fatalidad.[183]

La misma abundancia de símbolos que presagian la muerte se presenta en otra obra de Maeterlinck, *La intrusa*, drama de acto único en que los personajes se inquietan en la habitación aledaña a la de una mujer enferma tras un parto. El abuelo, ciego, es el más sensible a esa presencia invisible de la muerte, cuyos indicios se suceden: "los ruiseñores se han callado de pronto", "los árboles tiemblan un poco", "los cisnes tienen miedo", "hay un silencio de muerte", "alguien ha entrado por los subterráneos", "me parece que la lámpara alumbra menos" [184].

En cuanto al entorno, vemos que las tinieblas, la sombra, la oscuridad, la ambigua claridad del mar, crean una atmósfera siniestra. Por otra parte, reaparece el castillo, elemento muy caro a la iconografía de Maeterlinck, ya que su naturaleza fría y oscura es un marco ideal para situar a sus desvalidos personajes, abandonados al capricho de un *fatum* siempre cruel.

Neruda acusará el influjo de ese elemento en su versión de *Pelcas* pero también en otros poemas, como "El castillo maldito" de *Crepusculario*, donde el alma del poeta se identifica con un castillo y su clima triste y sombrío:

182. Maeterlinck, 1958: 227; 233; 240.
183. Monoyama, 1975: 95-6. El subrayado es nuestro.
184. Maeterlinck, 1958: 160, ibid., 161, ibid., 164, 167.

> Mi alma es un gran castillo sin ventanas y sin puertas
> y para que tú no llegues por esta senda, la tuerzo.[185]

(Asimismo, se encuentran en ese poema otras notas simbolistas, pero no de Maeterlinck, sino de autores como Baudelaire y Rimbaud, tanto en la adjetivación del título como en la mención que en él se hace de Satanás).

Las grutas en que se desencadena el final del drama configuran un entorno verdaderamente angustioso e inquietante. Reaparecerán en *Aladina y Palomides*, drama que configura una variante del mismo tema pero sin el mismo alcance estético de *Peleas*.

Otra recurrencia de ese drama que recoge Neruda es la tristeza como estado permanente del alma; dice Melisanda: "soy feliz, pero estoy triste" [186]. Belleza y muerte se conjugan, y Peleas le replica: "Eres tan hermosa , que parece que vas a morir"[187]. Los personajes se presentan con frecuencia llorando sin saber por qué. Hay que anotar que la recurrencia verlainiana antes comentada -"Llueve en mi corazón"- está también presente en un parlamento de Peleas: "¡Diríase que llueve sobre mi corazón!" [188] . La tensión dialógica es una constante.

Los ciegos, personajes recurrentes que darán nombre a un drama completo, están también presentes en el *Peleas* de Maeterlinck y el de Neruda. En el primer caso, es ciego el padre de los príncipes, Arkel, rey de Alemundia, y se llama "Fuente de los Ciegos" el lugar en que se encuentran los amantes. Melisanda canta una canción sobre tres hermanas ciegas, y Golod comenta: "...estoy aquí como un ciego buscando un tesoro en el fondo del mar..." [189] ; Peleas, por su parte, dice: "Voy a huir, llorando de gozo y de dolor, como ciego que huyese del incendio de su casa" [190].

185. Neruda, 1973 (CRP): 46.
186. Maeterlinck, 1958: 248.
187. Ibid.
188. Maeterlinck, 1958: 247.
189. Ibid.: 236.
190. Ibid.: 245-6.

La expresión "tengo miedo", que ya comentamos antes a propósito de Baudelaire, es aquí frecuente. Los amantes tienen un miedo indefinido y obsesivo, aunque no llegan a consumar el adulterio. En la versión de Neruda, Melisanda exclamará lo mismo en dos ocasiones.

Todos esos elementos estarán presentes en la *transposición* que Neruda realiza [191], pero con notables alteraciones en sus seis partes:

I.- *Melisanda*

Se hace una presentación simbolista de la protagonista, una belleza femenina tópica ("Tiene azules los ojos y las manos de nieve") que llora junto a una fuente, en el marco de un paisaje lánguido, también típicamente simbolista, con "árboles congelados", "pájaros cansados", "lechuzas ciegas" (obsérvese la recurrencia maeterlinckiana a la ceguera) en una "tarde doliente".

Se trata de una síntesis del inicio dramático de la obra originaria, pero con la importante elisión del personaje de Golod. La historia de los amantes queda desnuda y envuelta en el enigma.

II.- *El encantamiento*

Sólo tres versos expresan en vertiginosa síntesis el enamoramiento. La brevedad acentúa la sugerencia, la condensación favorece la poeticidad. El título alude a la magia del amor, con una carga positiva ausente en Maeterlinck. El breve texto es interesante por su múltiple hibridez estilística:

> Melisanda, la dulce, se ha extraviado de ruta:
> Pelleas, lirio azul de un jardín imperial,
> se la lleva en los brazos, como un cesto de fruta.

191. "Pelleas y Melisanda", 1973 (CRP): 73-9.

Tras el epíteto "dulce", de naturaleza simbolista, como el contexto, encontramos un verso muy modernista ("lirio azul de un jardín imperial") y otro bastante vinculado a la poesía de Sabat Ercasty, cuya simbología erótica basada en las frutas, constatada por Amado Alonso, estudiaremos en el apartado correspondiente.

Todo esto testimonia la naturaleza híbrida de *Crepusculario*, crisol que muestra abiertamente su polifonía intertextual, algo normal en el inicio de una andadura poética.

III.- El coloquio maravillado

Se inicia aquí la segunda unidad temática, el diálogo amoroso (III,IV), precedida por la presentación (I ,II) y seguida de la muerte (V,VI), con lo que se mantiene el equilibrio sobre un ritmo binario.

El diálogo amoroso de personajes de ficción se repetirá después en la obra de Neruda, entre Teresa y Joaquín Murieta (*La barcarola, Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*) y entre Rhodo y Rosía (*La espada encendida*).

Llaman la atención en esta sección el paisaje simbolista y los presagios, ambos definitorios del texto de Maeterlinck. El paisaje simbolista se materializa en su versión de paisaje interior:

> Desde entonces mi cielo de noche tuvo estrellas
> y para recogerlas se hizo tu vida un río.

CREPUSCULARIO

EL CASTILLO MALDITO

Mientras camino la arena va golpeándome los pies,
el fulgor de las estrellas me va rompiendo los ojos...
Se me cae un pensamiento como se cae una miel
del carro que tambaleando raya los pardos rastrojos.

Oh pensamientos perdidos que nunca nadie recoge;
si la palabra se dice, la sensación queda adentro;
espiga sin madurar, Satanás te encuentre traje
¡que yo con los ojos rotos no te busco ni te encuentro!

Que yo con los ojos rotos sigo una ruta sin fin...
¿Por qué de los pensamientos, por qué de la vida en vano?
¿como se muere la música si se deshace el violín,
no moveré mi canción cuando no mueva mis manos.

Alto de mi corazón en la explanada desierta
estoy crucificado como el dolor en un verso.
...Mi vida es un gran castillo sin ventanas y sin puertas
y para que tú no llegues por esta senda,
la cierro.

PABLO NERUDA

Dibujo de Barack

Crepusculario, primer libro publicado por Neruda, apareció por entregas en la revista *Claridad*. "El castillo maldito" y "Pelleas y Melisanda" son los poemas del libro que mayor deuda muestran hacia el simbolista Maurice Maeterlinck (*Claridad*, 19 de mayo de 1923; Hemeroteca Nacional de Chile)

Los presagios anuncian la muerte:

Me impedirás, en cambio, que yo mire la senda
cuando llegue la muerte para dejarla trunca.

El sintagma *tengo miedo*, ya comentado antes, reaparece aquí (y en la sección VI):

en tus brazos se enredan las estrellas más altas.
Tengo miedo. Perdóname no haber llegado antes.

IV.- *La cabellera*

Esta es la sección que más influjo muestra de la obra de Maeterlinck, concretamente del acto III, escena II. Melisanda, asomada a una de las ventanas del castillo, peina sus cabellos desatados.

La cabellera es un elemento muy frecuente de la iconografía simbolista. Da título a un poema de Baudelaire, en el que se le llama "mar de ébano", "negro océano que al otro ha encarcelado", "cabellos azules, tinieblas extendidas" [192]. . La cabellera negra es para él el principal valor de las hermosas y perversas mujeres que protagonizan sus versos. Así se manifiesta en "La serpiente que danza":

Sobre tu cabellera profunda
de acres perfumes,
mar odorante y vagabundo
de olas azules y negras. [193]

192. Baudelaire, 1977: 78.
193. Ibid.: 86.

La doble connotación de este símbolo, sensual y virginal, fascina a los simbolistas. Así, por ejemplo, en el poema "Ofelia" Rimbaud privilegia la cabellera de la hermosa muerta por ser el único elemento de su físico que exalta. Mallarmé, por su parte, alaba también la hermosura de la cabellera femenina en numerosas ocasiones, en su connotación ambigua y bivalente de virginidad y erotismo. En el famoso monólogo de *Herodías*, la protagonista exclama:

> ...y vosotros
> Metales que dais a mi joven cabellera
> Un esplendor *fatal* y su macizo porte. [194]

Su poema "La cabellera" incide en el tema mencionado de modo preeminente; en él, el atributo femenino es "vuelo de una llama en el extremo Occidente de deseos de desplegarla toda" [195]. En "Tristeza de verano", por otra parte, leemos:

> Mas tu cabellera es tibio río donde
> Ahogar sin temblor el alma, obsesión nuestra...[196]

En los primeros poemas de Neruda encontramos ese *leit-motiv* (véase, e.g. "Morena, la besadora", de *Crepusculario*). En el caso que nos ocupa ahora, la sección IV de *Peleas y Melisanda*, ese elemento adquiere el papel de protagonista. Es el pasaje que más deudor parece del texto originario, como se ha dicho. Así, por ejemplo, vemos que en el hipotexto Melisanda canta, mientras se peina, los versos "Las tres hermanas ciegas/ tienen *lámparas de oro*", y Peleas, al verla, exclama: "Creí que era un *rayo de luz*" [197]. Neruda, por su parte, realiza una asimilación metafórica:

> la cabellera de la Amada
> es un *lampadario amarillo*.

194. Mallarmé, 1982: 79.
195. Ibid.: 95.
196. Ibid.: 49.
197. Maeterlinck, 1958: 230.

El contacto amoroso es mínimo pero cargado de sensualidad:

> ...le abrazo toda entera, besando tus cabellos, y ya no sufro en medio de sus llamas...¿Oyes mis besos?...Suben a lo largo de mil redes de oro...quiero que cada uno te lleve mil, y guarde otros tantos para besarte cuando yo ya no esté... [198]

En Neruda:

> Pelleas, ebrio, tambalea
> bajo la *selva perfumada* (=cabellera)

El cabello de Melisanda baña el rostro de Peleas, quien le pide el contacto de su mano. La situación será idéntica en la obra de Maeterlinck ("...dame tu mano, *tu mano* pequeñita *sobre mis labios*" [199]) y la de Neruda:

> -*Tus manos blancas en mi boca.*
> -Mi frente en tu frente lunada.

En la misma sección cuarta que estamos analizando, destaca también la presencia de los presagios, encarnando la funcionalidad del símbolo, según se ha comentado en el caso del autor belga. En Neruda se suceden tres, el aullido de un lebrel, el galope de un corcel y, el más inquietante, el contacto de una mano desconocida :

> -Pelleas, *alguien me ha tocado*
> *la sien con una mano fina.*
> -Sería un beso de tu amado
> o el ala de una golondrina.

198. Ibid.: 231.
199. Ibid.: 230.

V.- *La muerte de Melisanda*

En construcción paralelística, se repite la tragedia: Melisanda se está muriendo. La muerte de los amantes configura una versión libre del argumento original, en el que Peleas es asesinado por el marido de Melisanda y ésta, por la debilidad debida a un parto prematuro y por su desapego a la vida, también muere. En la obra de Neruda, en cambio, Melisanda muere antes y por una causa ignota, en una versión muy romántica que recuerda el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, obra que Neruda tradujo. El proceso de elipsis de la causalidad dramática llega aquí a su extremo. Peleas morirá de amor:

> Por ella, por ella, por ella
> Peleas, el príncipe, ha muerto.

Los elementos del paisaje verificarán la proyección del drama en evidente actitud simbolista:

> Por ella llorará la fuente
> un llanto trémulo y eterno.
>
> Por ella orarán los cipreses
> arrodillados bajo el viento.

VI.- *Canción de los amantes muertos*

La última sección es una oración por Peleas y Melisanda, y en ella se exalta la pureza de su amor, común a ambas versiones, al tiempo que se incide en el recurso dariano de unificar lo religioso y lo amoroso.

No podemos cerrar este apartado sin anotar la riqueza de la intratextualidad nerudiana, en términos de Segre, reflejada en ciertos versos del poema "El héroe", de *Memorial de Isla Negra*:

> Me convidó *la dueña del castillo*
> a cada habitación *para llorar.*
> Yo no la conocía
> pero la amaba con *amor amargo*
> como si mis desdichas se debieran
> a que *una vez dejó caer sus trenzas*
> *sobre mí, derramándose en la sombra* [200]

La deuda con *Peleas y Melisanda* no es explícita pero parece evidente. Las referencias al castillo, la cabellera de la amada, el llanto en los corredores y la naturaleza amarga de su amor son reveladoras en ese sentido:

> ...me alejo sin mirar: tal vez sus trenzas
> caigan una vez más de los balcones
> y ella con un llanto agudo
> llegue a mi corazón a detenerme. [201]

El poeta se inviste de la personalidad de Peleas y se encuentra en su búsqueda de raíces con la bella Melisanda, aquella que en sus años de juventud conmovió su sensibilidad y le llevó a escribir una paráfrasis de la obra maestra de Maeterlinck.

200. Neruda, 1973 (MIN): 1138.
201. Ibid.: 1140.

LOS CIEGOS

Ya en el poema de Baudelaire "Los ciegos", de *Cuadros parisienses*, hace referencia al horror de los ojos, "globos tenebrosos", de los invidentes. Son pa Baudelaire seres ridículos y terribles, hermanos del silencio eterno. El poeta los retra por su marginalidad y el misterio que encarnan en la distancia de la tiniebla en q viven, aspectos que a Neruda atraerán por su profunda y temprana preocupaci social. Maeterlinck los convertirá en protagonistas de algunos de sus dramas, en creencia de su mayor cercanía de lo desconocido y capacidad de alcanzar trascendente. Neruda, en *Crepusculario*, acusa el influjo de los dramas de Maeterlinc pero recoge ambos sentidos, marginal y trascendente, presentes en Baudelaire Maeterlinck respectivamente.

Posteriormente a *Crepusculario* aparecerá la idea de la ceguera c otro sentido. Hay que recordar que también fue un referente típicamente surrealis el horror de la herida o pérdida de los ojos, y en versos como los de *Residencia en tierra* que siguen:

> y con gotas de negra materia resbalando
> como pescados ciegos...[202]

no nos parece apropiado encontrar ya vinculaciones con Maeterlinck sino con otr movimientos posteriores. Baste recordar las imágenes iniciales de *Un perro andaluz* la obsesión surrealista por el dolor de los ojos arrancados de sus cuencas, tema sob el que volveremos en el capítulo próximo.

Los ciegos están presentes en numerosas obras de Maeterlinc como *Peleas y Melisanda* o *La intrusa*, pero también dan título a un drama completo el cual son los únicos protagonistas: *Los ciegos*.

202. Neruda, 1987a (RST): 112.

Confirma la importancia de esa obra en el aprendizaje literario de Neruda el hecho de que se halle en la primera biblioteca del poeta, aquella que donó en 1954 a la Universidad de Chile, en cuya Casa Central (Santiago de Chile) se encuentra aún un pequeño y curioso libro (de 7 x 10 cms.) que recoge una edición de *Los ciegos* fechada en 1919, es decir, cuando el autor contaba con quince años. Esto indica el porqué de la presencia de ese motivo en sus primeros versos, ya en 1920.

Como los personajes de Beckett en *Waiting for Godot*, los ciegos que protagonizan ese drama esperan ansiosamente cualquier signo que pueda significar su salvación. Han salido del asilo en que viven y el sacerdote que les guiaba ha muerto repentinamente, por lo que no conocen el camino de retorno. Prisioneros de su cuerpo y su ceguera, son celdas vivientes que vence la angustia de cada una de sus soledades. Interpretan las hojas secas movidas por el viento como presencias que se acercan y les permiten vislumbrar una esperanza. Pero la muerte de su guía y la frialdad de la nieve que empieza a acosarlos los sume en el terror e imploran piedad. El final suspendido contribuye a subrayar su trágica desesperanza ante el incierto destino.

Las técnicas presentes en la obra son las usuales en su autor. Los indicios de la muerte del sacerdote se suceden *in crescendo* en el diálogo entre los doce ciegos. Seguimos siempre la edición hallada en la biblioteca de Neruda:

> ...Nunca me ha parecido más triste que hoy, y creo que lloraba desde hace algunos días. No sé por qué, yo también lloraba sin verle. [203]

El drama personal de los ciegos, tan impactante para el joven Neruda, es tema preeminente en los diálogos:

> LA CIEGA MAS VIEJA
> Yo algunas veces sueño que veo.

203. Maeterlinck, 1919: 22-3.

EL CIEGO MAS VIEJO
Yo no veo más que cuando sueño...[204]

En el poema de Neruda "Manos de ciego", publicado en el terce número de la revista "Selva austral" de Temuco en 1920, y recogido en *El río invisible* se privilegian las manos de los invidentes como único punto de contacto con e exterior, como único modo de comunicación desde esa cárcel interior:

Los ciegos tienen toda su alma en estas manos
ásperas de rozarse con los miembros humanos,
traspasadas de duelo, temblorosas de amor,

tiemblan como cordajes los largos dedos magros
y parecen dos santas palomas de milagro
lajeadas y sangrantes de noche y de dolor...[205]

El tema de la soledad de los ciegos afecta el espíritu de exaltación romántica del joven Neruda y son dos los poemas que le dedica en *Crepusculario*. En "Viejo ciego llorabas" se presenta de nuevo a los invidentes como seres con una mayor sensibilidad para acercarse al *gouffre*. Como en una continuación del drama de Maeterlinck *Los ciegos*, ofrece sus ojos para que ese invidente, suspendido en la incertidumbre por la pérdida del camino de regreso, pueda volver:

Y si por la amargura más bruta del destino,
animal viejo y ciego, no sabes el camino,
yo que tengo dos ojos te lo puedo enseñar.[206]

El otro poema de *Crepusculario* que incide en ese personaje tan propio de Maeterlinck -aunque también lo vimos en Baudelaire- es "El ciego de la pandereta". De nuevo muestra Neruda esa solidaridad social hacia el pobre y

204. Maeterlinck, 1919: 53.
205. Neruda, 1980 (RIV): 84.
206. Neruda, 1973 (CRP): 39.

desvalido que caracteriza su obra desde las fechas más tempranas, y ofrece al ciego sus propios ojos para que pueda ver:

> Ciego -ya voy pasando y ya te miro-
> y de rabia y dolor -qué sé yo qué!
> algo me aprieta el corazón
> el corazón y la sien.
>
> Por tus ojos que nunca te han mirado
> cambiara yo los míos que te ven! [207]

Así pues, se constatan dos posibles orígenes -en la obra de Maeterlinck y Baudelaire respectivamente- de ese personaje enigmático que hace su aparición esporádicamente en las primeras obras de Pablo Neruda, y que retornará en su última etapa con la "Oda al buen ciego", de *Navegaciones y regresos* (1959).

207. Neruda, 1973 (CRP): 50.

3.5. EL TEMA SIMBOLISTA DEL VIAJE EN *TENTATIVA DEL HOMBRE INFINITO*

Con *Tentativa del hombre infinito* (1925), obra muy valiosa e injustamente olvidada, como recordara su autor en numerosas ocasiones, Pablo Neruda se incorpora a la poesía de vanguardia, no sólo a través de su experimentalismo formal, sino por incurrir en un tema absolutamente moderno heredado de la revolución simbolista , y que las nuevas estéticas materializan en poemarios metafísicos como *Sobre los ángeles*, de Alberti, o *Altazor*, de Huidobro, ya en el contexto contemporáneo a nuestro autor. En este sentido, podemos considerar a Neruda un pionero, por incorporar tan tempranamente a su poética un motivo de relevancia indiscutible en la poesía moderna. Dada la doble importancia que para nosotros tiene *Tentativa*, por su herencia simbolista y su adhesión a la vanguardia, intentaremos hacer un análisis exhaustivo del poema, con lo que preludiamos ya el próximo capítulo.

El tema moderno del viaje, inaugurado como tal por el movimiento simbolista, como hemos ya estudiado, tiene sus raíces en el culto al sueño, la locura y las drogas como vías de ascensión al infinito y la pureza del espíritu.

Con Baudelaire, patriarca del simbolismo, la dualidad romántica inicial entre *spleen* e *ideal* deja paso a una dualidad imbricada y sin fronteras distintivas: la correspondencia entre la visión interior y la realidad exterior en que aquélla se materializa, constituyendo uno de los puntales más importantes de la nueva estética.

A través de esa actitud, el poeta proyecta su alma en el mundo exterior y, en visión alucinada, descifra el enigma de la vida, interno y a su vez externo, personal y universal. Desaparece la metafísica porque lo trascendente está en lo físico, lo tangible. El poeta se transforma en *voyant*, descifrador del universo, y una de las formas más características de alcanzar esa videncia es el *viaje inmóvil*.

José Gorostiza lo describe como "la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado en su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación" [208]; el medio: la poesía. Rodríguez Monegal (1977) titula de un modo muy significativo -*Neruda: el viajero inmóvil* - su estudio monográfico sobre el poeta que aquí nos ocupa, evidenciando así la gran importancia de un tema que éste hereda y hace suyo. Las vinculaciones entre *Tentativa* y uno de los hitos de la obra de Rimbaud, "Le bateau ivre", son evidentes. Anna Balakian define certeramente este último como

> el poema de viajes que terminaba con todos los viajes, *anti*-romántico más que *pro* cualquier forma nueva (...) había escrito un poema en prosa casi biográfico de naturaleza amorfa en que describía las brutalidades y aberraciones mentales que acompañan al paso a través del infierno surgido cuando la vida deja de ser el alegre sueño de la infancia, cuando lo mágico se desvanece, cuando el amor se convierte en decepción y el dios que hemos estado esperando no aparece. [209]

He aquí, pues, la piedra de toque de este *topos* moderno que nace con el simbolismo y que la vanguardia hace suyo. En esa corriente temática se inscribirá *Tentativa.*

NERUDA, ENTRE LA TRADICION SIMBOLISTA Y LA VANGUARDIA LITERARIA. ANALISIS INTRINSECO DE *TENTATIVA DEL HOMBRE INFINITO*

Al inaugurar la corriente de la crítica nerudiana con su estudio sobre Neruda, Amado Alonso estableció inconscientemente un injusto prejuicio que ha durado hasta nuestros días: la consideración de la poesía anterior a *Residencia,* y especialmente *Tentativa,* como carente de importancia por ser una etapa de gestación de un estilo que no llegará a su realización plena hasta la creación de *Residencia.*

208. Gorostiza, 1964: 11-2.
209. Balakian, 1969: 79-80.

BIBLIOTECA VALDEOLLAS

Camacho Guizado (1978), por su parte, llama *protohistoria* a esa etapa nerudiana calificándola como búsqueda confusa que no se consuma.

Sin embargo, tiene *Tentativa* una trascendental importancia, que el propio Neruda recordó en algunas ocasiones, porque con él se incorpora el poeta a la vanguardia y porque prefigura, según él mismo especificó, la definitiva cristalización de su poética, a pesar de ser completamente distinto a los demás. En 1961, al incorporarse a la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, evocó los tiempos en que, influido por Mallarmé y Apollinaire, arrasó con la gramática establecida; "aún se puede ver -dijo- mi viejo libro *Tentativa del hombre infinito* sin un punto ni una coma" [210]. De hecho, el reconocimiento de la novedad de esta obra lo demuestra el que Vallejo y Larrea publicaran en octubre de 1926 una selección de sus versos en el número 2 de la revista vanguardista que dirigían, *Favorables París Poema*.

Anota René de Costa, en su artículo *"Tentativa del hombre infinito* : notas para una revaloración", la novedad temática de este poema:

> ...Neruda logra presentar una nueva versión de un tema algo trillado: el nocturno, no poetizado esta vez a la manera tradicional de una divagación misteriosa, sino desde la postura vanguardista de una realidad maravillosa, como preludio al tema principal del poema, el *viaje moderno*. [211]

Esa renovación que ya se vislumbra en la última composición de *Veinte poemas* -liberación de las normas externas para lograr una mayor cohesión interna- se materializa aquí en este poema perteneciente a una nueva épica donde un antihéroe -"animal metafísico cargado de congojas" en el caso paralelo del *Altazor* de Huidobro[212]- cruza la noche de la existencia y toma conciencia de toda la angustia que envuelve al hombre de nuestro tiempo.

---

210. Teitelboim, 1985: 84.
211. Costa, 1980: 111.
212. Huidobro, 1966: 73.

DISPOSICION ESTRUCTURAL DEL TEMA

Al intentar realizar un análisis intrínseco de la ilación temática que rige los versos descoyuntados y caóticamente dispuestos que constituyen la armazón de este poema, nos encontramos con dos problemas importantes. El primero viene dado por la inexistencia de una edición crítica del texto, que suele presentarse sin ninguna preocupación por la disposición inicial en quince tiradas de versos que le dio Neruda. En segundo lugar, apenas hay estudios analíticos de esta obra.

Intentaremos aquí realizar, en la medida de lo posible, un análisis intrínseco de la estructura en que se materializa el tema del viaje nocturno de *Tentativa*, donde la búsqueda del absoluto desemboca, tras una larga travesía cósmica, en la desolación y la desesperanza. El amor y la infancia serán asideros imposibles ante la presencia de la soledad metafísica que impregna la marea de esa noche interminable.

ESTRUCTURA INTERNA

La organización de la materia del poema permite su distribución en once series de versos (a veces coincidentes con la que hizo inicialmente el autor), cada una de las cuales constituiría una unidad temática bien definida que iría jalonando esa aventura cósmica hacia la videncia y también hacia la desesperanza, pues lleva al poeta al punto de partida por su estructura circular. Así pues, tendríamos los siguientes apartados:

I.- *Contemplación del anochecer en la ciudad* (vv.1-19)

El poeta contempla el advenimiento de la noche tras el incendio crepuscular ("hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches"). La ósmosis entre alma y paisaje, tan simbolista, se visualiza en la yuxtaposición identificativa de los versos 10-11:

árbol de estertor (a) candelabro de llamas viejas (b)
distante incendio (c) mi corazón está triste (d)

(a, b, c=crepúsculo; d=poeta)

II.- *Evocación I: la tarde* (vv.20-25)

La salida de la luna, la llegada de la noche, provocan la ansiedad del poeta, que evoca la tarde que ya culmina. Los constantes cambios de persona (ahora se utiliza la segunda: "emisario *ibas* alegre") provocan gran ambigüedad en el poema y prueban ese desplazamiento del Yo romántico, que se universaliza con el simbolismo y se desintegra con la vanguardia, en una reacción contra el exceso de subjetivismo y sentimentalismo romántico. Las personas del verbo se irán alternando:

y tambalea sólo su pastón delirante
recoge una mariposa húmeda...
(vv.23-4)

III.- *Advenimiento del sueño. Partida hacia el viaje nocturno* (vv. 26-44)

El estado onírico y ebrio que provoca la noche hace que el poeta inaugure su aventura cósmica, con una imaginería que continuará en todo el poema y se basará en dos isotopías fundamentales, 'navegar' y 'cabalgar', nunca definidas explícitamente sino a través de la ampliación de la capacidad de sugerir por medio de otro recurso también muy simbolista y nerudiano, la metonimia:

procrea tú amárrate a esa *proa* minerales azules
embarcado en ese *viaje* nocturno
un hombre de veinte años sujeta una *rienda* frenética...
(vv.40-2)

IV.- *Poetización del viaje onírico* (vv. 45-71)

En ese viaje de pesadilla el movimiento del protagonista lo sume en la vorágine irreal de la noche, que se visualiza en imágenes de movimiento desbocado:

la noche de esmeraldas y molinos se da vueltas
la noche de esmeraldas y molinos
(v. 52)

Una imaginería nocturna y porteña es el instrumento que utiliza el poeta para visualizar su soledad (cf. "La canción desesperada"; "abandonado como los muelles en el alba"). Como el "bateau ivre" de Rimbaud, el poeta viaja a la deriva, "al borde de las aguas el tiempo persiguiéndote" (v. 51). Asediado por el viento que aúlla, la "soledad de tinieblas difíciles", "el animal de la noche", es una "hoja en el temporal" (obsérvese la proyección en el paisaje).

V.- *Osmosis noche-poesía* (vv.72-94)

No sé hacer el canto de los días
sin querer suelto el canto la alabanza de las noches
(vv. 72-3)

A lo largo de los versos que componen *Tentativa* se suceden, junto a la visualización de la noche-soledad (siempre con imágenes feístas), dos "tentativas" del poeta: captación de lo absoluto y huida de la soledad. La segunda se lleva a cabo por medio de evocaciones -*flash-backs*- protagonizadas por la amada y la infancia, refugios

imposibles, según veremos, por lo que esas "tentativas" quedarán frustradas y de ahí la desesperanza, el sabor agrio con que finaliza el poema. La primera, en cambio, se realiza por medio de la poesía. Los versos a menudo hacen referencia al propio proceso creador en una función metapoética. El poeta increpa a la noche, la dibuja con sus versos, la intenta contener en ellos:

> y vuelto a la pared *escribí*
> oh noche huracán muerto resbala tu dura lava
> mis alegrías muerden tus *tintas*
> mi alegre *canto* de hombre...
> (vv.88-90)

Puede observarse en estos versos un cambio en el estado anímico, pues la ebriedad de la creación incita a la alegría, pero también aquí la insatisfacción se impone:

> para qué decir eso tan pequeño que escondes
> canto pequeño
> (v.77)

VI.- *Evocación II: la amada* (vv. 95-154)

La división en unidades temáticas que hasta aquí hemos hecho coincide generalmente con las tiradas de versos establecidas en la edición de las *Obras completas* de 1973. En este apartado, en cambio, agrupamos las tiradas VI, VII y VIII por recoger un mismo contenido temático: la evocación de la amada, presentada en tres momentos.

En el primer subapartado (vv. 95-115) se evoca a la amada en los atardeceres y las noches pasados. Es necesario señalar aquí que por medio de analepsis se establece una nueva dimensión en este viaje cósmico y nocturno, que no

es sólo espacial sino también temporal. El presente narrativo y el tiempo irreal evocado se aúnan en síntesis perfecta:

> torciendo hacia ese lado o más allá continúas siendo mía
> en la soledad del atardecer golpea tus sonrisas
> .....
> en su reloj profundo la noche asía horas
> (vv. 95-100)

En el segundo subapartado de la sección (vv. 116-129) se actualiza la evocación de la amada al contrastarse con el espacio concreto que enmarca el viaje del poeta *voyant*, que trasciende las leyes lógicas del tiempo y el espacio para ver "el sur mojado", "al norte las ciudades inconclusas", "los peces movibles como tijeras", pero también a la mujer amada:

> ...tú con tranquilidad
> te miras en una lágrima te secas los ojos donde estuve
> (vv. 127-8)

El tercer subapartado está constituido por los versos 130-154. El dolor de ausencia que impregna todos estos versos enlaza directamente, tanto temática como formalmente, con el poema "La canción desesperada" del libro anterior al que nos ocupa, *Veinte poemas*. El paralelismo es obvio; noche, nostalgia y queja se aúnan:

> Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy
> (...)todo en tí fue naufragio! [213]

Igualmente, en *Tentativa* se queja el poeta de su soledad, y tras la evocación de la felicidad pasada sobreviene la nostalgia:

213. Neruda, 1987b (VPA): 127.

...le miro y no estás niña mía
entre sombra y sombra destino de naufragio
(vv. 148-9)

Aquí se muestra de manera embrionaria lo que ya se desencadenará en *Residencia*: la ausencia o la insuficiencia del amor y la consecuente desolación afectiva, que acentúa el horror del hablante lírico, sumido en su soledad, ante las muertes y destrucciones que lo rodean. La angustia existencial será nota común de muchos poemarios vanguardistas.

VII.- *Evocación III: la infancia* (vv.155-183)

El viaje del poeta lo acerca en el espacio a la noche, que late con vida propia; en el tiempo, a la amada -como se ha visto- y a la infancia. Esta última es uno de los motivos recurrentes en la poesía de Pablo Neruda, y aquí se presentan en imágenes deshilvanadas y de un modo impresionista motivos como la casa, los bosques y el niño que solloza. La pesadumbre tiñe la visión de ese paraíso perdido. No falta tampoco la lluvia, de presencia constante en toda la obra nerudiana.

La metapoesía ("yo no cuento yo digo en palabras desgraciadas", v.165) reaparece una y otra vez en este poema de introspección lírica efectuada a través del crisol de la noche, mientras el desplazamiento del Yo se multiplica en los constantes e ilógicos cambios de la persona verbal y los pronombres:

...ésta es *mi* casa (v. 155)
...cuando el niño *despertó* sollozando (v. 164)
...*sostenías* una flor dolorosa (v. 176)

Doloroso es también el retorno al presente y a la angustia, preludiando el apartado siguiente:

...de pronto los días trepan a los años
he aquí tu corazón andando estás cansado...
(vv. 181-2)

VIII.- *Retorno al presente. Soledad, noche, poesía* (vv.184-210)

El retorno al presente nocturno sume al poeta en un estado de profunda tristeza. Se hace inminente el deseo de huir. El poeta, cautivo de la noche, "sonámbulo de sangre partía cada vez en busca del alba" (v. 210). Continúa el viaje del "inmóvil navío ávido de esas leguas azules". En el deseo de huida, de salvación, aquel tercer elemento que señalábamos como refugio posible -la poesía- falla también:

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 en una campana
(vv.191-3)

IX.-*Evocación IV: la amada* (vv.211-220)

La ausencia de la amada hace imposible el refugio en el amor frente a la omnipresencia de la soledad nocturna. Resuenan aquí de nuevo los ecos de los *Veinte poemas* ("Inclinado en tus ojos busco el ancla perdida", v. 212; cf. "Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes/ a tus ojos oceánicos" [214]). La mujer se convierte en recuerdo evanescente e inalcanzable, y se impone la distancia a pesar de la llamada desesperada del poeta:

cuando te hablo me dueles tan distante mujer mía
apresura el paso apresura el paso y enciende
las luciérnagas
(vv.219-20)

214. Neruda, 1987b (VPA): 71.

X.-*Retorno: soledad, noche, poesía* (vv.221-245)

Cuando ya el hablante lírico ha perdido todos los asideros, culmina el proceso de ensimismamiento con la inmersión en la vorágine de la noche, en la soledad, en el naufragio definitivo. Entonces sobrevendrá la huida frenética en un "caballo de los sueños" en una experiencia onírica y alucinatoria ("soy la yegua que sola galopa perdidamente a la siga del alba muy triste", v. 251). Los *verba videndi* ("*veo* una abeja rondando...", v. 221; "*veo* dirigirse el viento...", v. 230) se suceden en ese viaje del *voyant* que visita "la situación de los naufragios" y las "noches antárticas". La situación se hace asfixiante; no hay alba ni ventanas en esa noche engendradora de tedio vital que hace de esta sección el clímax de un proceso ascendente hacia la angustia:

> ahíto estoy y anda mi vida con todos los pies parecidos
> crío el sobresalto me lleno de terror transparente
> estoy solo en una pieza sin ventanas
> (vv. 242-4)

XI.-*Fin del viaje cósmico hacia el alba* (vv. 260-302)

Continúa el viaje onírico y cósmico, en que el poeta vidente atraviesa el aire como un caballo alado y observa los "cinematógrafos desocupados", "el color de los cementerios", los "buques destruidos", "la tristeza". La función metapoética mantiene su vigencia ("todo lo celebré", v. 270) y es de nuevo el único motivo de alegría que se suma al despuntar del alba. Ahora el poeta quiere "cantarlo todo con ternura" (v. 294), la luz redentora disuelve la pesadilla, pero el inquietante fluir del tiempo arroja otro atardecer y ante la inminencia de un nueva noche que cubrirá la presencia humana y devolverá la soledad el poeta clama

...espérame
...oh espérame
sentado en esa última sombra o todavía después todavía
(vv. 299-302)

La llegada de la noche sitúa al poeta en la crisis inicial del poema y le da a éste una estructura circular y cerrada.

ESTRUCTURA EXTERNA

Tras este análisis detenido de la disposición estructural del tema, cuyo fin es una *tentativa* de exégesis del hermetismo del poema, pasamos a estudiar, al menos someramente, los recursos formales que hacen cristalizar ese viaje de búsqueda constante a través de la videncia y la poesía a la luz de las técnicas simbolistas.

En *Tentativa* se conjugan dos componentes fundamentales de esa nueva estética: la concepción del *poeta como vidente*, sabio y místico, que más que transmitir, descubre y descifra el enigma de la vida, y su *proyección simbólica en la Naturaleza*, que transmitirá indirectamente el estado anímico del poeta, desplazando así el Yo romántico y produciendo una mayor ambigüedad y riqueza en la comunicación al lector. Así como Verlaine utiliza el símbolo del violín para connotar su tristeza (cf. *Tentativa*, "amanecía débilmente como un color de violín", v. 279) o Baudelaire, en "La musique", materializa en el mar el efecto abstracto de la música, también Neruda expresa de manera simbólica el estado de su alma en *Tentativa* constantemente:

y caen las horas nocturnas como murciélagos del cielo
(v.111)

Aquí encontramos, además, otra técnica simbolista: la materialización de lo abstracto (pesadumbre por el paso del tiempo); la Naturaleza es un *medium* objetivo para comunicar lo subjetivo.

Con esto está conectado también la des-subjetivación en un doble proceso de interiorización y universalización del hablante lírico (el "hombre infinito"), que ya se ha comentado y que se puede observar, a través de la cadena sintagmática, en los constantes cambios de la persona verbal, a los que hemos aludido ya suficientemente.

Otros recursos simbolistas aquí presentes son la ausencia de trascendentalismo, de metafísica (lo trascendente está en lo físico, en lo real y tangible) y la comunicación por medio de la imagen. Se tiende a *sugerir* más que a designar. Se constata aquí la importancia de las *sinestesias* ("amanecía (...) con un sonido de campana con el olor de la larga distancia", vv. 279-80). Asimismo, las imágenes de *Tentativa* se vinculan plenamente al vanguardismo por su irracionalismo, que potencia el poder de sugerencia al suprimir las conexiones lógicas y dejar al descubierto las afectivas:

> ...pasó el viento (...) alegre saliendo de su huevo (v.74)
> ...ay el lugar decaído en que el arco iris deja su pollera enredada
> al huir (vv. 274-5)

El *versolibrismo*, tan presente en la obra de Baudelaire, Poe y Whitman, es desarrollado plenamente por los simbolistas y vanguardistas, y también por Neruda, que, salvo casos muy excepcionales, practica esa modalidad poética a lo largo de toda su vida. Asimismo, el pesimismo vital y la creencia en la permanencia por la creación artística de los simbolistas ya se ha constatado en *Tentativa*, que incide frecuentemente en la función metaliteraria, como se ha visto.

Hay que anotar también que una *estética feísta* impregna todo el libro, donde la noche enigmática y misteriosa de la tradición romántica es desmitificada

hasta los mayores extremos. La luna "araña trepa inunda" (v. 19) las paredes de la noche como si fuera un insecto; el mar ya no posee una grandeza turbulenta sino que está "lleno de trapos verdes sus salivas murmullan soy el mar" (v. 237); la bóveda celeste es un "cielo tejido con aguas y papeles", donde las estrellas están "crucificadas" (vv. 186, 29). Los ejemplos se harían interminables.

Metáforas y símbolos se proyectan fundamentalmente sobre las isotopías semánticas vinculadas con el *viaje nocturno*, que aúna dos elementos imbricados, el alma del poeta y la noche en que se materializa y objetiviza. El efecto de pesadilla que provoca ese viaje viene dado por la ilusión de movimiento circular que los elementos provocan en el poeta y que potencian su impresión de viaje dentro de su inmovilismo, derivando a su vez en la alusión metonímica a dos vehículos de marcada presencia en el poema: el caballo y el navío.

Ese efecto de movimiento envolvente de la noche se observa en numerosas ocasiones, especialmente por medio de los verbos:

> ...el sueño avanza trenes (v. 26)
> ...la noche como un vino invade el túnel (v. 63)
> ...los planetas dan vueltas como husos entusiastas giran (v. 78)
> ...es la noche rodando entre cruces de plata (v. 138)

En cuanto a los símbolos mencionados -caballo alado, navío- se expresan, como se ha dicho, metonímicamente, acentuando así el poder de sugerencia:

> proa mástil hoja en el temporal te empuja el abandono sin regreso(v. 68)

Como en "Le bateau ivre" de Rimbaud, el poeta se transmuta en navío desvalido ante los embates del mar, de lo externo y hostil que tantos versos

protagonizará en la futura *Residencia*. Las alusiones indirectas crean una fuerza poética mucho mayor por la recurrencia a la metonimia y la ambigüedad, y ésta es enriquecida por el uso de las dos metáforas mencionadas para visualizar ese viaje:

> embarcado en este viaje nocturno
> un hombre de veinte años sujeta una *rienda* frenética
> (vv. 41-2)

Otra ambigüedad refuerza la plurisignificación de la anterior, y es la existente entre movimiento (aparente) e inmovilismo, propio del *voyant* que llega a la visión por medio, precisamente, de un viaje inmóvil, como se explicita en el verso 189:

> *inmóvil navío* ávido de esas leguas azules
> temblabas y los peces comenzaron a seguirte.

El hablante no tiene posibilidad de huida, es víctima del arrastre de las fuerzas externas y de ahí el sentimiento de angustia e impotencia que recoge *Tentativa*.

EL TEMA DEL VIAJE, MOTIVO RECURRENTE EN LA OBRA DE NERUDA. RELACIONES DE INTERTEXTUALIDAD

Este tema del viaje que constituye el eje estructurador de *Tentativa del hombre infinito* reaparece en diversas ocasiones en la obra posterior de Neruda, reforzando relaciones de intratextualidad que se han constatado en otros momentos de este estudio. Así, muchos poemas de *Residencia* recogen el planteamiento central de *Tentativa*, como la dialéctica entre la destrucción generalizada y la profecía poética. Un análisis del poema residenciario "Galope muerto" nos lo mostraría como síntesis de todos los elementos de *Tentativa*: el misterio de la vida entre la noche y el tiempo,

la tentativa de captación del cosmos que realiza el poeta, la simbología estructural de lo circular como reflejo de la cadena de muertes y nacimientos que sustenta la vida.

Pero dos poemas completos, "Caballo de los sueños" y "Colección nocturna", presentan como *leit-motiv* el tema del viaje onírico. En ambos casos nos encontramos con la poetización del viaje sómnico del poeta-*voyant* y su capacidad profética y mágica para -como en el poema "Le soleil" de Baudelaire- conocer y trascender la realidad desde su actitud inmóvil. La sucesión temporal de la noche profética al alba se repite, así como la recurrencia al símbolo del caballo alado para visualizar ese viaje del poeta omnisciente que lo observa todo desde la altura:

He oído relinchar su rojo caballo
desnudo, sin herraduras y radiante.
Atravieso con él sobre las iglesias,
galopo sobre los cuarteles desiertos de soldados...
("Caballo de los sueños")

Mi pardo corcel de sombra se agiganta,
y sobre envejecidos tahúres, sobre lenocinios de
escaleras gastadas,
sobre lechos de niñas desnudas, entre jugadores de
foot-ball,
del viento ceñido pasamos...
("Colección nocturna") [215]

En esos poemas encontramos también las rupturas de las leyes temporales y espaciales, como en *Tentativa*.

Los motivos del viaje y la videncia se repetirán, aunque sin comprender ya unidades poemáticas, en otros momentos de *Residencia*. En "Agua sexual" el poeta se muestra como visionario alucinado en un viaje inmóvil; los *verba videndi* se suceden sin tregua:

215. Neruda, 1987a (RST): 95-6, 115-6.

...veo sangre, puñales y medias de mujer,
y pelos de hombre,
veo camas, veo corredores donde grita una virgen,
veo frazadas y órganos y hoteles.
los sueños sigilosos (VIAJE ESPACIAL)
...
y también los orígenes, y también los recuerdos (VIAJE TEMPORAL)
como un párpado atrozmente levantado a la fuerza
estoy mirando.[216]

Las relaciones de hipertextualidad con los antecedentes simbolistas son obvias. Confróntese con Baudelaire, "Le voyage":

Hemos visto astros
y olas; *hemos visto* arenas también; (...)
hemos visto por todas partes, y sin haberlo buscado (...)
el espectáculo enojoso del inmortal pecado[217]

Y con Rimbaud, "Le bateau ivre":

¡*He visto* en el ocaso, manchado de horror místico,
el sol iluminando coágulos violeta (...)
He visto fermentar los enormes pantanos,
trampas en cuyos juncos se pudre un Leviatán (...)
¡*He visto* los archipiélagos siderales! [218]

Un viaje de ebriedad báquica sustenta también los versos que componen "Estatuto del vino". Una variante muy interesante de este motivo del viaje se da en la elegía "Alberto Rojas Jiménez viene volando", donde el poeta objetiva ese

216. Neruda, 1987a (RST): 253.
217. Baudelaire, 1977: 366-370.
218. Rimbaud, 1986: 338-342.

viaje pero continúa en su calidad de *voyant*, siguiéndolo de cerca en su recorrido alucinatorio a través del tiempo (pasado,futuro) y el espacio (noches, mares).

Cabe también anotar aquí otras recurrencias posteriores. En *Canto general*, obra en que Neruda busca la expresión clara y la erradicación de su hermetismo anterior, se hacen excepciones como la de la sección "América, no invoco tu nombre en vano", en que el hablante lírico observa desde la altura, en un viaje alucinado, las tierras americanas. Otro caso interesante es la "Oda al albatros viajero" del *Tercer libro de las odas*, vinculado con el famoso poema que Baudelaire dedica al albatros-poeta ("L'albatros"), y que ha sido estudiado con detenimiento por Juan Villegas, quien lo define como "viaje en busca de la tierra prometida y la frustración que conlleva la muerte del protagonista antes de realizar su anhelo" [219]. Pero no terminan aquí las relaciones de intratextualidad originadas por el tema que nos ocupa en la escritura nerudiana. Reaparecerá en otras ocasiones, como en "El cazador de raíces", de *Memorial*, que comentaremos en el apartado dedicado a Rubén Darío.

Ya se ha comentado la importancia de la aportación de Baudelaire al tema del viaje. En sus primeros poemas ya se halla presente, pero vinculado a la modalidad romántica; en "Elevación", por ejemplo, hay un ascenso del espíritu al infinito para purificarse de la miseria terrenal. Sin embargo, en sus últimos poemas ya se incluye el viaje del *voyant* que, inmóvil, trasciende lo real para adquirir un conocimiento superior. Esto puede observarse en poemas como "La musique" o "Le jeu", y es especialmente relevante en el antes citado, "Le voyage", donde se da una identificación del alma con un navío (también Lautréamont: "estamos en este barco desmantelado para sufrir" [220]) y el viaje profético, onírico y mágico, adelanta el paradigmático "Barco ebrio" de Rimbaud. Ya en el poema "Larme" se refleja un viaje de ebriedad báquica y se identifica el poeta con un pescador de oro o conchas marinas. Es interesante ese personaje, relacionado con la búsqueda, que Balakian halla como característico en Verhaeren, quien visualiza al hombre buscando su

219. Villegas, 1987: 239.
220. Lautréamont, 1970: 44.

destino como un pescador "aislado en el seno de la niebla"[221] . El mismo personaje aparece en diversas ocasiones en *Tentativa*, siempre con esa connotación:

> ...centinela de las malas estaciones ahí estás tú
> pescador intranquilo
> (v. 296) [222]

Las relaciones de *Tentativa* con "Barco ebrio" ya se han anotado en diversos momentos. Sin embargo, conviene recordar, al menos someramente, los numerosos paralelismos entre ambas composiciones, a fin de llegar a una visión más completa del tema que estamos analizando.

En ambos casos encontramos la evasión espacio-temporal que ya practicaban los románticos, pero con la novedad ya comentada del viaje visionario, sin metafísica, en que el poeta no asciende a la pureza celeste del espíritu ni se queja de la miseria terrenal, sino que encuentra lo trascendente en lo físico por medio de la videncia, modo de conocimiento.

Tanto en *Tentativa* como en "Barco ebrio", el hablante lírico se metamorfosea en nave para surcar las aguas del tiempo y el espacio. El ingrediente metapoético que ya comentamos en el caso del primero también está presente en el poema de Rimbaud ("...me bañé en el poema del mar" [223]) . La sucesión de noches, albas y crepúsculos (temporal) y de tierras imaginarias y siderales (espacial) se expresan con una imaginería nocturna y marina; en ambas composiciones encontramos mares, barcos, ahogados, así como los elementos naturales en convulsión permanente. Hay una fusión entre alma y naturaleza a través de ese viaje cognoscitivo y aparecen ya en Rimbaud las imágenes feístas ("océanos asmáticos"), la desolación afectiva ("el acre amor me ha hinchado de torpes embriagueces"), los *verba videndi* como medio de expresión de ese estado visionario, el movimiento autónomo

221. Balakian, 1969: 144.
222. Reaparecerá de modo recurrente en otras obras de Neruda, como *Memorial de Isla Negra* ("Yo, pescador, recogí lo perdido...", 1973: 1157) y *Dos mil* ("Yo, pecador pescador...", 1974b: 64).
223. Rimbaud, 1986: 336.

de la naturaleza y el cosmos ("penínsulas desamarradas"), la desesperanza ("toda luna es atroz y todo sol amargo") y la imagen recurrente del niño indicando el paraíso perdido de la infancia, que emergen después en *Tentativa*, verdadero hipertexto de "Le bateau ivre".

Aunque este análisis puede profundizarse mucho más, lo hasta aquí expuesto prueba la estrecha vinculación de los grandes simbolistas franceses con Neruda, que los conoció directamente, y con la vanguardia, a la que se incorpora nuestro poeta con *Tentativa*.

En una obra posterior del vanguardista chileno Vicente Huidobro, *Altazor* (1931), participante también de esa fecunda corriente de intertextualidad, encontramos de nuevo el tema del viaje del vidente, aunque con un sentido existencialista más arraigado. En ella, el hablante lírico inicia un descenso en paracaídas, atraído en su caída por la fuerza fatal de la muerte. Se repite la visión de la vida como "barco que se hunde apagando sus luces" y de la mujer como refugio imposible, sin la cual el poeta es "un cometa sin manto muriéndose de frío" [224]. Sin embargo, hay muchos elementos nuevos con respecto a las obras anteriormente analizadas, con las que no se encuentra tan estrechamente imbricada.

Podemos finalmente concluir que Neruda, "viajero inmóvil", establece con su injustamente olvidada *Tentativa del hombre infinito* un hito importante al recoger en ella, tempranamente, una de las claves poéticas más características de las nuevas estéticas del siglo XX. El paradigma de Rimbaud es un modelo fundamental de esta obra, que se ve enriquecida por Neruda con las nuevas técnicas de la vanguardia; la definitiva ruptura con los dogmas y normas lingüísticos provocarán una escritura desatada, en íntima coherencia con los contenidos que se desean transmitir. No podrá servir nunca un lenguaje lógico para reflejar la experiencia visionaria del poeta en su aventura cósmica en busca de lo absoluto.

224. Huidobro, 1986: 63, 88.

4

SURREALISMO Y VANGUARDIA

...yo, pecador pescador
ex vanguardero pasado de moda
de aquellos años muertos y remotos...

Pablo Neruda

4.1. POLEMICAS · EL PECULIAR SURREALISMO NERUDIANO

Uno de los temas más polémicos que ocupan a la crítica nerudiana es, precisamente, la naturaleza de la posible vinculación del poeta chileno con las vanguardias de los albores del siglo y muy especialmente con el surrealismo. Existen opiniones para todos los gustos aunque la actitud ecléctica parece imponerse sobre todas, ya que Neruda mostró a lo largo de su vida indiferencia -y a veces oposición- hacia ese movimiento pero su poesía acusa en diversas ocasiones la proyección de aquél. Esa contradicción entre manifestaciones ideológicas y poéticas es precisamente la raíz del conflicto, que intentaremos analizar aquí a fin de poder llegar a alguna conclusión válida.

Juan Cano Ballesta cita palabras de Neruda en que éste califica al surrealismo como "un pequeño clan perverso, una pequeña secta de destructores de la cultura, del sentimiento, del sexo y de la acción" [1]. Igualmente, el poema de *Canto general* titulado "Los poetas celestes" ataca duramente al movimiento y lo considera ilícito por mantenerse ajeno al dolor humano, al reinado de la angustia. También es muy significativo lo que al respecto opina el poeta en "Latorre, Prado y mi propia sombra":

> Luego viene el surrealismo desde Francia. Es verdad que éste no nos entrega ningún poeta completo, pero nos revela el aullido de Lautréamont en las calles hostiles de París. El surrealismo es fecundo y digno de las más solícitas reverencias, por cuanto con un valor catastrofal cambia de sitio las estatuas, hace agujeros en los malos cuadros y le pone bigotes a Mona Lisa que, como todo el mundo sabe, los necesitaba. [2]

La ambigüedad de este texto puede interpretarse como ironía. En última instancia, el movimiento surrealista invierte su rebeldía en acciones inútiles,

1. *Cit. por Durán, 1980: 187.*
2. Neruda, 1978 (PNN): 392. La cita del epígrafe corresponde a 1974b (DML): 64.

además de no ofrecer ningún poeta verdadero, completo.

La polémica está servida. Así, los críticos han dudado entre aceptar estas declaraciones y considerar a Neruda como ajeno al surrealismo, con el que converge por motivos históricos (raíces comunes) o, en cambio, obviarlas ante los poemas nerudianos que han considerado pruebas evidentes de una tácita asunción de muchos de los principios que rigen dicha estética.

En el primer grupo tenemos a Luis Rosales (1978), quien defiende la existencia de surrealismo en Neruda, del que sus escritos serían testimonio irrefutable a pesar de que el poeta no lo reconociera. La prueba sería *Residencia en la tierra*, con su deliberada ruptura del pensamiento lógico.

En el polo opuesto se encuentran las opiniones de Stefan Baciu, quien considera que Neruda se acerca a lo surrealizante a veces pero su vida y acción política se precipitan inmediatamente para negarlo. Y cita unas significativas declaraciones de André Breton al respecto:

> No conozco *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, pero sea como fuere, no podría juzgarla bajo sus vinculaciones y afinidades con el surrealismo, sino de una manera retrospectiva: la agitación que su autor mantuvo recientemente, provocando a los ladradores profesionales sobre las persecuciones que sufrió, sumamente exageradas para el uso de cierta propaganda, *basta para descalificarlo totalmente del punto de vista surrealista.*[3]

Como puede comprobarse, el enfrentamiento político sería la base de todo este conflicto. Es cierto que en Chile se desarrolló y arraigó el surrealismo más que en ningún otro país del continente americano, luego Neruda no lo desconoció, pero la divergencia ideológica provocó el cisma. A esto hay que añadir que los

3. Baciu, 1981: 22-3. El subrayado es del autor.

enfrentamientos fueron directos y a menudo violentos. Gómez-Correa, el más constante defensor de las posiciones surrealistas, escribió en 1957 para un libro de Rubén Jofré un *Prefacio* sumamente revelador para nosotros, pues contribuye a explicar esa distancia:

> *Mantenéos puro, libre de todo compromiso,* libre de toda contaminación. Buscad lo desconocido, penetrad en el misterio. Huid de los concursos, de los premios literarios, *de la lepra y de Neruda* (...) que vuestra poesía no se mezcle a tales cosas, ni que sea el vehículo de propaganda de tal o cual credo político, por respetable que os parezca[4]

Esa asepsia es proclamada en 1938, fecha en que Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa leyeron poemas y manifiestos en la Universidad de Chile proclamando su adhesión al pensamiento surrealista. En ese mismo año nace Mandrágora, la revista surrealista de vida más larga en Latinoamérica. Pero también es la fecha correspondiente al momento del auge del nazismo y el fascismo en Europa, de la Guerra Civil española y del compromiso político de Neruda, que se adscribió a la causa comunista y que debió considerar deshonesta moralmente la actitud de sus compatriotas.

En 1939, cuando comienza la Segunda Guerra Mundial, Arenas, Gómez-Correa y Cid dictaron conferencias para dar a conocer la posición del surrealismo y atacaron a algunos escritores chilenos, especialmente a Pablo Neruda. Stefan Baciu cuenta además una anécdota ilustrativa al respecto: Braulio Arenas, durante una lectura poética de Neruda, saltó al escenario inesperadamente, le quitó el manuscrito y lo rompió en pedazos. A todo esto hay que añadir otro motivo de enfrentamiento: Huidobro, explícito enemigo de Neruda, era el modelo venerado por ese grupo poético.

4. Baciu, 1981: 110. El subrayado es nuestro.

Todos estos datos son muy reveladores en relación con la polémica que aquí nos ocupa. La asepsia política de los surrealistas chilenos y el compromiso de nuestro poeta no podían convivir en coexistencia pacífica, evidentemente.

Se podría objetar al respecto que precisamente Breton fue un vanguardista que mantuvo declarada simpatía hacia el partido de vanguardia en ese momento, al igual que Neruda. Sin embargo, habría que aclarar aquí ciertos matices. Efectivamente, Breton mostró afinidad con el partido comunista, pero, como Trotsky, no fue ortodoxo sino disidente. Neruda y Aragon se adscribirían al realismo socialista, pero Breton no lo hizo nunca. Robert David Ramet explicará esto en los siguientes términos:

> The Surrealists, through Breton, wanted to liberate man from all class and social distinctions, and could not see the enslavement of art to a class prejudice as being progressive to the liberating of the mind.[5]

Así pues, tanto Neruda como Breton fueron comunistas, pero cada uno a su manera. Un ejemplo de ello será su actitud hacia la Revolución Rusa; mientras Neruda la alaba en diversos y conocidos textos, los surrealistas se muestran hostiles a ella, como a todo tipo de poder impuesto, y la atacan abiertamente. Esto también debió afectar a la abierta enemistad entre Neruda y los surrealistas.

Hasta aquí hemos intentado explicar la actitud de abierto belicismo entre ambos frentes literarios. Esto aclararía las polémicas declaraciones de Neruda con que abríamos este capítulo. Nos queda, por tanto, dilucidar las posibles causas de la correlación textual entre los escritos de Neruda y los surrealistas. Dos hipótesis se nos ofrecen como posibles: que la convergencia temporal hizo que bebieran de las mismas fuentes y circunstancias históricas y estéticas, y que Neruda conoció

5. Ramet, 1981: 73. 'Los surrealistas, a través de Breton, querían liberar al hombre de todo tipo de diferenciación de clase y social, y no podían considerar la esclavización del arte por un prejuicio de clase como progresista para la liberación de la mente'.

directamente a los surrealistas. Consideramos que la primera hipótesis es la más fuerte, pues a la enemistad demostrada se suma otro dato revelador: no hemos encontrado obras surrealistas en las bibliotecas de Neruda. Sin embargo, hay que anotar algo muy importante: la presencia de Nicanor Parra, gran admirador del movimiento surrealista, en la obra de Neruda a partir de *Estravagario*. La red de la intertextualidad es, por tanto, bastante compleja.

La hipótesis de la convergencia temporal es defendida, entre otros, por Jaime Alazraki y Saul Yurkievich. El primero [6] considera que definir *Tentativa del hombre infinito* como poema surrealista es un anacronismo porque se escribió entre 1924 y 1925 y se publicó en 1925, un año después de la aparición del *Primer Manifiesto del Surrealismo*, aunque es difícil suponer que no le llegaron ecos de éste. Pero señala que lo que se considera hoy como inherente al surrealismo ya estaba en la poesía europea mucho antes; de hecho, surrealistas como Breton, Eluard, Aragon y Soupault llegaron a identificarse con el manifiesto "L'Esprit nouveau" que Apollinaire había publicado en 1917. Es más, el nombre *surrealismo* es precisante un homenaje a Apollinaire, como ha reconocido Breton. Los antecedentes de los surrealistas están en Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Jarry y Lautréamont, autores que integran también el universo poético nerudiano, como hemos visto. Recuerda Alazraki que en 1913 Apollinaire, maestro de todas las vanguardias, había definido el cubismo en los siguientes términos:

> supresión de los exotismos snobs, del dolor poético, de la copia en el arte, de la sintaxis, del adjetivo, de la puntuación, de la armonía tipográfica, de los tiempos y las personas verbales, del verso y de la estrofa, del artista sublime [7]

La cronología, por tanto, es prescindible para explicar el surrealismo de *Tentativa*, pues existe convergencia evidente de antecedentes poéticos. Sin embargo, posteriormente el contacto de Neruda con los surrealistas es un hecho

6. Alazraki, 1972.
7. Ibid.: 36.

demostrable. Aduce Alazraki una cita textual en que Neruda declara:

> Respeto mucho de su primitiva poesía y de sus descubrimientos, pero este movimiento ha sido tan manipulado, llevado, traído y 'gauguenizado' que cualquier persona honrada siente vergüenza de la compañía de estos espectros de la anteguerra [8]

Llama la atención en esas declaraciones la actitud antitética ante el movimiento, y nos parece muy significativo, dentro del desprecio ideológico, el reconocimiento de sus *descubrimientos*. Vemos aquí un sutil reconocimiento que explicará la existencia de relaciones reales con esa estética.

La biografía del poeta chileno es también importante aquí. Margarita Aguirre anota el conocimiento que en sus años de estudiante en Santiago tuvo Neruda de los *ismos* provinientes de París. Posteriormente, el contacto con los poetas españoles y su peculiar asimilación del surrealismo tampoco puede obviarse. A todo esto se añadirá la profunda amistad que en la época de la guerra civil española unió a Neruda con los poetas surrealistas franceses Louis Aragon y Paul Eluard.

Así pues, son múltiples las vías reales de contacto con el surrealismo. Fundamental será la deuda común al simbolismo y posteriormente a autores de vanguardia como Guillaume Apollinaire. Del primero tienen como herencia común el tema del viaje, ya comentado en el capítulo anterior, que obsesiona igualmente a los surrealistas y a Neruda.

Saúl Yurkievich hará también interesantes observaciones sobre *Residencia en la tierra*, que, junto a *Tentativa*, es la poesía más surrealizante de Neruda en esa etapa de sincronía con las vanguardias (posteriormente, *Estravagario* y *Libro de las preguntas* también se acercarán a esa estética, como veremos):

8. Ibid.: 33.

> *Residencia en la tierra* surge a la par de la primera poesía surrealista sin que ésta ejerza influencia directa en la poética nerudeana. Son creaciones sincrónicas que respiran, una y otra, el aire del tiempo. Coincidencias de actitud, de objetivos, similitud de proyecto estético producen resultados semejantes [9]

Podemos concluir en cuanto a las relaciones de Neruda con el surrealismo que, a pesar de que nuestro poeta lo rechazó verbalmente, al tiempo que Breton y los surrealistas se opusieron a él en mutua enemistad, hay una convergencia de sincronía y antecedentes poéticos con ese movimiento, a lo que se suma la relación de Neruda con la generación del 27 y su particular puesta en práctica del surrealismo (que se respira en el ambiente más que leerse), así como la amistad con un sector de los surrealistas franceses. Todo ello, añadido a la profunda y reconocida admiración hacia un peculiar surrealista, Gómez de la Serna, nos permitirá hablar de actitudes ***surrealizantes*** en Neruda, como veremos a continuación, partiendo de las fuentes comunes ya mencionadas, que se remontan a Whitman, Lautréamont, el simbolismo y las primeras vanguardias.

El influjo que Whitman tuvo en el simbolismo es un hecho constatado tanto en la renovación temática como en la liberación formal. En última instancia, todo se traduce en una actitud de rebeldía ante las convenciones estéticas anquilosadas imperantes. La liberación formal se evidencia, por ejemplo, en su paradigmática enumeración caótica, seguida tanto por simbolistas como por surrealistas. Rimbaud imita la enumeración whitmaniana que repite el esquema *Je suis* ('Yo soy') anafóricamente en su poema en prosa "Iluminaciones".

Según Spitzer (1945), esa fórmula la toma Whitman heréticamente del culto judeo-cristiano, en que estas enumeraciones están dedicadas a los atributos de Dios ("Yo soy el buen pastor ...", etc.) y precedidas por la fórmula ΕΓΟ ΕΙΜΙ.

9. Yurkievich, 1984: 55.

Asimismo, toma Rimbaud de Whitman la anáfora de *il y a* ('hay'):

... *Hay* un reloj que no suena.
Hay una hondonada con un nido (...)
Hay una catedral que desciende en un lago (...)
Hay un cochecito abandonado [10]

Esta fórmula tendrá continuidad en las vanguardias estéticas Apollinaire puso el nombre de "Il y a" a una colección de ensayos y poesías. E mismo esquema recogerá Bretón al expresar, en *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no* (1942):

Hay, pienso, en aquella bella fórmula optimista de
agradecimiento que aparece en los primeros poemas de
Apollinaire, hay la maravillosa muchacha ...[11]

Esta fórmula anafórica conjuntiva se hará disyuntiva en Neruda, e.g. en la visión apocalíptica del mundo que da en *Residencia en la tierra* [12]:

Hay cementerios solos,
....
Hay cadáveres,
hay pies de pegajosa losa fría,
hay la muerte en los huesos...

("Sólo la muerte")

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,

10. Rimbaud, 1986: 114.
11. Breton, 1974: 314.
12. Neruda, 1987a: 199, 221.

hay dentaduras...
hay espejos...
hay paraguas...

("Walking around")

Ese contacto doble de Neruda con Whitman y el movimiento surrealista lo confirma Spitzer con las siguientes palabras:

> ... La poesía de Neruda nos presenta el esquema de Whitman (...) con la visión desengañada del caos total moderno, sin fe panteísta que lo ordene o unifique; con series de imágenes superrealistas, en que las cosas aparecen entreveradas con la interpretación pesimista del poeta (...) Es la "ópera fabulosa" del yo poético de Rimbaud que ofrece, en vez de la realidad exterior, imágenes fantásticas; la desarticulación de las cosas hacinadas en los rincones del alma...[13]

Queda así explicada la vinculación formal de Whitman con los nuevos movimientos aludidos. En cuanto al plano temático, habría que decir que la liberación del verso frente a las exigencias de la métrica tiene un correlato en la liberación de los tabúes morales y especialmente sexuales que imperan en la época. La exaltación del erotismo y del amor en libertad de "I Sing the Body Electric" y otros conocidos poemas tendrá un eco muy importante.

Pero más trascendente y profunda será la aportación del poeta uruguayo Lautréamont, tan seguido y admirado por el simbolismo francés, así como por los surrealistas; prueba de esto último es que sus *Poesías* fueron reeditadas por Breton en 1919 y por Soupault en 1923.

13. Spitzer, 1945: 68.

Ofrece este autor numerosos elementos concomitantes con la obra de autores simbolistas como Rimbaud o Baudelaire.

El espíritu romántico de Lautréamont presenta constantes incursiones en la crueldad y la exaltación del mal como modo de rebeldía; ésta, junto con el absurdo, también presente en este autor, serán elementos decisivos en las vanguardia. En los *Cantos de Maldoror* y en las *Poesías* aparece ya el satanismo que después harán suyo Baudelaire y Rimbaud. Su irreverencia y ataques heréticos a Dios llegan a su culmen en el momento en que lo visualiza como un nuevo Saturno devorando a sus hijos.

Estas incursiones en el satanismo, el feísmo, lo escatológico, etc., se verán reforzadas por una ruptura radical con los dogmas morales establecidos, a través de la defensa explícita de la prostitución y la homosexualidad. Sus ataques a la sociedad y a una moral caduca se repiten, e.g. en *Une saison en enfer* de Rimbaud, en que se conjura a Satanás y se ataca a la patria y la religión cristiana. A esto último alude Octavio Paz cuando, refiriéndose al surrealismo, afirma:

> El amor debe perder ese gusto amargo que no tiene, por ejemplo, el ejercicio de la poesía. Tal empresa no podrá llevarse a cabo plenamente mientras no se haya abolido, a escala universal, la infame idea cristiana del pecado. Es decir, se trata de reconquistar la inocencia [14]

Esa reivindicación del erotismo que parte de los dos poetas americanos mencionados -Whitman y Lautréamont- se materializa en el uso de un lenguaje directo que arremete contra todo tipo de tabúes y dogmas; esto cristaliza en la poesía de Neruda, en que se exalta el sexo sin ningún tipo de velos, e.g. en "Agua sexual" y "Materia nupcial" (*Residencia*). Asimismo, en todos ellos se observan las opciones sexuales marginadas, como la prostitución (en Whitman, Lautréamont, los

14. Paz, 1982: 43.

poetas malditos franceses y también Neruda, en *Crepusculario).*

Pero no acaban aquí las influencias del poeta franco-uruguayo que tanto exaltaron simbolistas y surrealistas. También aparecen en sus *Cantos de Maldoror* elementos tales como lo maravilloso; e.g. Maldoror en cierto momento entra en un prostíbulo y conversa con un cabello; en otro momento, salen del interior de una araña dos antiguos enemigos suyos. También están patentes la magia y el onirismo, e.g. cuando un ángel metamorfoseado en cangrejo quiere salvar al protagonista y éste lo destroza, o cuando Maldoror sueña que es introducido en el cuerpo de un cerdo.

Por otra parte, es emblemática para los surrealistas la defensa que en sus *Poesías* hace Lautréamont de un arte colectivo: "La poesía debe ser hecha por todos. No por uno" [15].

De todo lo hasta aquí expuesto podemos concluir que, efectivamente, hay raíces americanas indirectas en el movimiento surrealista que se origina en Francia en el período de entreguerras (concretamente, en 1924 se publica el primer manifiesto) y que éste, a su vez, revierte su influjo regenerador en la literatura americana, pero hay que anotar que el surrealismo que se produce en América es necesariamente diferente al europeo en cuanto que suma, a las fuentes surrealistas francesas indicadas, otros elementos, a saber: el *modernismo*, ya superado pero del que se conservan los principales logros [16]. las otras *vanguardias* (e.g. el cubismo de Apollinaire) y el movimiento *romántico.*

Este último ingrediente constituye de por sí un tema conflictivo, ya que es el argumento que esgrimen algunos autores para negar la existencia de surrealismo en Neruda. Este es el caso de Amado Alonso, quien considera que el

15. Lautréamont, 1970: 284. Recuérdese a este respecto que Neruda escribió *Anillos* -prosa vanguardista- con Tomás Lago.
16. Octavio Paz afirma en *Cuadrivio* que al modernismo se deben en las letras castellanas el amor por la imagen insólita, el prosaísmo poético y la revolución rítmica.

poeta chileno ofrece un influjo pasajero del surrealismo -concretamente, el de la escritura automática- pero que no podría nunca pertenecer a esa corriente debido a su adhesión al romanticismo:

> Neruda, poeta eminentemente romántico, introduce en las escuelas nuevas un motivo de escándalo con su cultivo descarado del corazón; pues (...) se ha defendido el ideal del poeta-antena, receptor pasivo de atisbos, queriéndose reducir la poesía a la transcripción "sin intervención del poeta" de esos atisbos o intuiciones libres, sin dejar que el sentimiento entre a irrigar de vida y a dar forma y sentido a las intuiciones.[17]

Este argumento es totalmente discutible porque deja traslucir una falta de comprensión de lo que el movimiento surrealista significó, ya que éste no proscribió jamás el sentimiento de la obra literaria; sí, en cambio, la moral, la razón y los dogmas estéticos [18].

En *Arcano 17* Breton explicita que el lucero de la mañana, Lucifer, ángel de la rebelión, irradia una luz formada por tres componentes: la libertad, el amor y la poesía , y en el manifiesto de 1924 defiende un arte humano, pleno de sentimiento, cuando proclama: "quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir"[19]. De hecho, el neorromanticismo, reconocible en aspectos tales como la exaltación del amor y la mujer, la actitud rebelde y la preocupación por la muerte, son elementos integrantes del surrealismo. En el caso concreto de Neruda, Juan Larrea afirma tajantemente que "su personalidad guarda no pocas afinidades con el surrealismo. Por lo pronto, la ascendencia nerudiana, como la de éste, es

17. Alonso, 1979: 202.
18. En este punto conecta también el surrealismo con las fuentes señaladas; e .g. con el fetsmo de Lautréamont, o con la afirmación de Rimbaud, en *Une saison en enfer*: "Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas y la encontré amarga. Y la injurié..." (1986: 47).
19. Breton, 1974: 22.

notoriamente romántica" [20]. Señala este autor los *Veinte poemas* como muestra de ese romanticismo y la *Tentativa del hombre infinito* como punto de arranque del vanguardismo nerudiano.

A estos elementos temáticos habría que añadir, para una defensa de la existencia de elementos surrealistas en la obra poética de Neruda, otros aspectos: ideológicamente, el materialismo dialéctico marxista, y formalmente, la escritura automática y la visualización verbal de la desintegración del mundo.

El primer elemento es plenamente defendido por el propio Breton, *artífex* del surrealismo, que en el "Discurso en el Congreso de Escritores" de 1935, afirma que en el materialismo dialéctico propuesto por la filosofía alemana han hallado los surrealistas "el único antídoto eficaz contra el racionalismo positivista" [21].

La filiación marxista del movimiento es clara, y lo es también la presencia en Neruda de un materialismo dialéctico primero intuitivo y después asumido, que en el *Canto general* se hará histórico. El surrealismo se decanta por las teorías marxistas y confía, según se afirma en el segundo manifiesto, "en orden a la liberación del hombre, *condición primordial del espíritu*, en la revolución del proletariado" [22]. El hombre está reprimido y para triunfar tiene que "transformar en realidades las fantasías del deseo" [23].

En cuanto a la escritura automática en Pablo Neruda, es un hecho constatado en numerosas ocasiones, ya que nuestro poeta sigue el conocido postulado que Breton hace en "Secretos del arte mágico del surrealismo":

20. Larrea, 1967: 83. Este autor establece una filiación del movimiento surrealista al romanticismo pero con un cariz claramente despectivo; ve al primero como degeneración del segundo, y establece un paralelismo con lo que el rococó significó respecto al renacimiento. En cuanto a la poesía surrealista, comenta que "se caracteriza por los huecos retorcimientos que, como los de los caracoles marinos, dejan suspendidas ciertas misteriosas resonancias intersticiales y sobrecogedoras" (Ibid.: 27)
21. Breton, 1974: 264.
22. Ibid.: 197.
23. Ibid.: 49.

> Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces (...) Escribid deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito [24]

Explica Breton en otro momento que si una frase suya le provoca inicialmente una decepción se confía en la frase siguiente para corregirla en lugar de reelaborarla directamente, a fin de no perder ese ímpetu inspirado de la escritura automática.

En la poesía de Neruda son frecuentes las manifestaciones de este lema surrealista. Ya lo constata Amado Alonso en el poema titulado "El reloj caído en el mar", concretamente en los versos:

> Los pétalos del tiempo caen inmensamente
> como vagos paraguas (...)
> una campana nunca vista,
> una rosa inundada, una medusa, un largo
> latido quebrantado:
> pero no es eso, es algo que toca y gasta...[25]

No es únicamente en la primera etapa de Neruda, más vanguardista, donde se produce este fenómeno de la escritura automática. El mismo recurso surrealista encontramos en obras como *Canto General;* Villegas (1976) afirma que en "América, no invoco tu nombre en vano" hay numerosos poemas en que se ve a América con imágenes surrealistas, desde una distancia visionaria y con tono sómnico; incluso en una obra tan distante del hermetismo formal de los *ismos* como *Las uvas y el viento* podemos encontrar esa nota típica del surrealismo en el poema "Vuelve España".

24. Ibid.
25. Alonso, 1979: 43.

En cuanto a la otra técnica formal aludida, i.e. la descripción de la desintegración del mundo a través de enumeraciones caóticas, es un aspecto de la poética nerudiana ya constatado por Amado Alonso en su conocido estudio, en el que se alude a los *membra disjecta*, a la materia visualizada en su proceso de destrucción permanente, aunque en obras posteriores desaparecerá el aspecto negativo para dejar paso a la mera transcripción de esa realidad descoyuntada en su eterno proceso de muertes y nacimientos (e.g. en *Canto General*). Ojos, manos, trajes vacíos, desfilan por la poesía residenciaria recordándonos constantemente las manifestaciones plásticas del surrealismo; e.g.

> ...hay una continua vida de pantalones y polleras
> un rumor de medias de seda acariciadas
> y senos femeninos que brillan como ojos [26]

En relación con esa visión del mundo en descomposición, son interesantes las interacciones que a ese respecto establece Sábato entre el romanticismo, el surrealismo como su herencia en nuestro siglo, y el existencialismo y el marxismo como filosofías en cuyo seno desemboca ese movimiento. Todas esas corrientes traducen "las angustias del hombre que vive el derrumbe de una civilización tecnolátrica" [27]. Coincide con el movimiento existencialista en "la convicción de que ha concluido el dominio de la mera literatura y del nuevo arte, de que ha llegado el momento de colocarse más allá de las puras preocupaciones estéticas para enfrentar los problemas del hombre y su destino" [28].

Por otra parte, existencialismo y surrealismo coinciden con el marxismo en la rebelión contra la sociedad mercantil y en el interés por el hombre concreto frente a la razón abstracta. Igualmente, coinciden en el concepto de *intersubjetividad*:

26. Neruda, 1987a (RST): 165.
27. Sábato, 1981: 82.
28. Ibid.: 120.

> Contrariamente al pensamiento cartesiano y kantiano, tanto para el existencialismo como para el marxismo, el hombre se capta a sí mismo en el Otro; el descubrimiento de la intimidad de uno es el descubrimiento de la otra intimidad, del que convive con uno, sufre y calla con uno, comulga con uno a través del lenguaje, de los gestos, del odio o del amor, del arte o del sentimiento religioso [29].

Esta idea de intersubjetividad está presente en el colectivismo artístico que defienden los surrealistas y la poesía de Pablo Neruda se hace eco de esto en esa ósmosis con su público lector que promulga en numerosas ocasiones, en la defensa de una poesía sin pureza, en su deseo de ser comprendido a pesar del hermetismo inevitable a menudo en su poesía, o en su afán por convertirse en portavoz de la colectividad.

Pero no acaban aquí las concomitancias de la obra del poeta chileno con los postulados del movimiento surrealista. Aún nos queda analizar la frecuente aparición de diversos principios sostenidos por este movimiento en los versos nerudianos, así como la cristalización formal de esa relación.

Destacan fundamentalmente cinco elementos de contenido comunes: los ataques a la crítica, el onirismo, el humor, lo cotidiano maravilloso y la concepción del amor.

Los *ataques a la crítica* son frecuentes en ambas escrituras, y se incluyen en esa rebeldía totalizadora que no admite dogmas de ningún tipo, ni tampoco necesita mediadores entre creador y lector pues, como afirma Breton, "la poesía debe ser comprendida por todos" [30].

29. Ibid.: 192.
30. Breton, 1974: 284.

Neruda dio muestras constantes de esa misma actitud a lo largo de su vida, tanto en sus versos como en sus manifestaciones más directas. Como ejemplo de ello podemos citar algunos versos de su "Oda a la crítica" , poema en que explica cómo su poesía pertenecía a las gentes sencillas hasta que llegaron los críticos y se la arrebataron:

la arrugaron e hicieron
un pequeño paquete
que destinaron cuidadosamente
a sus desvanes, a sus cementerios,
luego
se retiraron uno a uno
enfurecidos hasta la locura
porque no fui bastante
popular para ellos
o impregnados de dulce menosprecio
por mi ordinaria falta de tinieblas [31]

tras lo cual, explica el poeta, sus versos vuelven a los hogares de la gente sencilla. En su "Oda a la crítica (II)", perteneciente a las *Nuevas odas elementales* , corrige esa actitud de un modo circunstancial, probablemente motivado por la defensa que el marxismo hace de la crítica y autocrítica como garantía de progreso y superación, pero esa actitud intrínseca inicialmente anotada no desaparecerá nunca y es índice de la reivindicación que el poeta hace de su libertad creadora. Así, podemos leer en *Estravagario* , con el humor que caracteriza a este libro:

Me preguntaron una vez
por qué escribía tan oscuro,
pueden preguntarlo a la noche,
al mineral, a las raíces.

31. Neruda, 1982a (OEL): 103-4.

Yo no supe qué contestar
hasta que luego y después
me agredieron dos desalmados
acusándome de sencillo:
que responda el agua que corre,
y me fui corriendo y cantando.[32]

El *onirismo* defendido por los surrealistas, se materializa en la práctica de la escritura automática, así como en el uso de imágenes visionarias que establecen asociaciones de tipo irracional, según los conocidos postulados de Pierre Reverdy (autor al que Neruda estuvo unido por una estrecha amistad y al que admiraba profundamente, según se puede constatar en sus memorias [33]) son características del poetizar nerudiano. Lo veremos más tarde, en el análisis del poema de *Residencia* "Caballo de los sueños", cuyo título es ya significativo a este respecto. Sin embargo, y al igual que los demás elementos surrealistas señalados, no se relegan estos usos a las primeras obras, más vanguardistas, del poeta chileno, sino que pueden encontrarse en obras muy posteriores, tales como *Estravagario* o *El corazón amarillo*. En ellos, el onirismo, las imágenes visionarias y el absurdo se repiten constituyendo un rasgo del estilo del poeta; un buen ejemplo de todo ello sería el poema "Baraja" [34], en que se asocian los días de la semana con una baraja alucinante:

Martes maligno, sota
del amor desdichado,
llega bailando
con
el filo de una espada.
.....
Sábado, dama negra

32. Neruda, 1973 (ETV): 701.
33. Su influjo se hace patente en casos como la imagen de *Residencia* "el día como un pobre mantel puesto a secar" (1987a (RST): 118) con clara deuda hacia Reverdy: "el día se desplegó como un mantel blanco"(Díez-Canedo,1945: 636). El juego de la intertextualidad repite la imagen en *Estravagario* ("Furiosa lucha de marinos...") y *Navegaciones y regresos* ("Oda a la cama").
34. Neruda, 1987a (RST): 219.

nocturna, coronada
con corazones rojos,
danza, bella, en el trono
de las cervecerías,
moja los pies del naipe
cantando en las esquinas:
cubre con su paraguas
tus alhajas bermejas
y canta hasta que caigas
en el Domingo blanco,
como un regalo de oro,
como un huevo en un plato [35]

Los últimos versos citados ya establecen una conexión con otro elemento surrealista de gran importancia, *el humor*, que se concibe como algo elevado y sublime, por medio de lo cual el hombre "elige el placer aristocrático de reírse del mundo que lo aplasta" [36]. En última instancia, también este elemento tiene un carácter subversivo; e.g. Neruda se ríe del mundo convencional a la vez que lo ataca en los siguientes versos de "Walking around":

...sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja[37]

El mismo humor, a veces desenfadado, otras pleno de sarcasmo, reaparece en la última etapa de la obra de Neruda, probablemente renovado por el hipotexto de la poesía de Parra, con lo que se refuerza la tesis sobre la importante presencia de elementos surrealistas en la poesía de Neruda que hasta aquí venimos argumentando. En *El corazón amarillo*, libro otoñal de humor melancólico y

35. Neruda, 1973 (ETV): 608-9.
36. Durozoi, 1974: 216.
37. Neruda, 1987a (RST): 219.

atemperado, saltan chispas que incitan a la carcajada en poemas como "El pollo jeroglífico" o "Una situación insostenible". Este último presenta el humor negro típicamente surrealista, que sitúa al individuo por encima de sus dos grandes enemigos, el tiempo y la muerte. A este respecto resultaría interesante un comentario breve de los últimos versos del poema "Laringe":

Si les digo que sufrí mucho
.....
y que la angustia me devora
.....
si digo como la gallina
que muero porque no muero,
denme un puntapié en el culo
como castigo a un mentiroso[38]

Encontramos en ellos diversos factores que contribuyen a potenciar su carácter humorístico. El contexto viene dado por sus enfermedades y su encuentro con los médicos, a los que satiriza como tantas veces hizo Quevedo, uno de sus maestros:

iba de bronquio en bronquio como
pajarillo de rama en rama:
.....
y entraba y salía el doctor
por mi laringe en bicicleta...[39]

El humor negro también hace acto de presencia en los versos que estamos comentando, donde el poeta se ríe de la muerte. Pero aún hay más: el uso irreverente y paródico de un conocido y citado verso de una gran poetisa española,

38. Neruda, 1973 (ETV): 649.
39. Ibid.

Teresa de Jesús:

> ...si digo como la gallina
> *que muero porque no muero.*

En un interesante artículo de la revista *Araucaria* [40], José Miguel Varas cuenta cómo explicó el sentido de esos versos a un traductor europeo:

> Bueno -le dije al traductor-, esto está muy claro.
> Y le conté el viejo chiste, uno de los favoritos de Neruda:
> En una reunión social se come, se beben licores. Más tarde, en el salón, toca el piano una de las hijas de la dueña de la casa. Después se juega a las adivinanzas. Un nuevo rico argentino se queda dormido en un sillón. Despierta cuando otra hija de la dueña de la casa está declamando:
>
> Vivo sin vivir en mí
> y tan alta vida espero
> que muero porque no muero.
>
> "Yo la sé -grita el nuevo rico- ¡la gallina!"

Humor y absurdo se aunarán también en el original *Libro de las preguntas*:

> De qué se ríe la sandía
> cuando la están asesinando? [41]

40. Varas, 1984: 135-6.
41. Neruda, 1975b (LDP): 29.

La exaltación de *lo cotidiano maravilloso* es un elemento más que engrosa la lista de las concomitancias entre el movimiento surrealista y la poesía de Neruda. Ya Breton señalaba en su primer manifiesto la importancia de lo fantástico y lo mágico y su presencia en lo real cotidiano, no en un mundo aparte sino en el de cada día; el puente para su acceso sería la videncia, proclamada ya antes por Rimbaud. La fantasía de lo inmediato real es un componente fundamental de la literatura hispanoamericana de nuestro siglo. Octavio Paz explica certeramente eso que se ha dado en llamar realismo mágico:

> Todo está vivo: todo habla o hace signos; los objetos y las palabras se unen o separan conforme a ciertas llamadas misteriosas; la yedra que asalta el muro es la cabellera verde y dorada de Melusina.[42]

También en el Neruda tardío, muy vinculado con el peculiar surrealismo parriano, adquiere vida propia la materia y se desvela el lado mágico de lo cotidiano en numerosas ocasiones, los objetos cobran vida, y no hay barreras entre lo real y lo irreal. En "Una situación insostenible", por ejemplo, se narra con ecos cortazarianos cómo en la casa de la familia Ostrogodo los muertos van ocupando sitio hasta invadirla y expulsarlos:

> Colgaban de los cortinajes,
> se sentaban en los floreros,
> se disputaban el sillón
> de don Filiberto Ostrogodo,
> y ocupaban por largo tiempo
> el baño, puliendo tal vez
> los dientes de sus calaveras...[43]

42. Paz, 1982: 39.
43. Neruda, 1977b (COA): 20.

Finalmente, nos queda por analizar un elemento del inventario de interrelaciones fundamentales que hemos establecido. Se trata de *la concepción del amor*. Desde las primeras obras de Pablo Neruda encontramos una exaltación del erotismo y del amor sin tabúes, desembarazado de todo tipo de convencionalismos. El concepto de "amor colectivo" surrealista se basa igualmente en un rechazo de todo tipo de represiones; Péret considera, por ejemplo, que llevaría a una espiritualización de la sociedad y un rechazo de la obscenidad, "indicio de la contención de los instintos encarcelados en la estructura matrimonial *codificación imbécil del amor*" [44].

El erotismo conlleva una liberación del hombre, y esto se refleja en obras como *El hondero entusiasta*, donde el autor hace una descripción detallada de lo sexual, que guarda estrecha relación con Whitman. En *Residencia* aparece el mismo hecho, y el poeta ironiza sobre la convencionalización del amor y la represión sexual, alabando a un tiempo el amor libre de los animales o el desafío de los adúlteros:

> Los atardeceres del seductor y las noches de los esposos se
> unen como dos sábanas sepultándome,
> y las horas después del almuerzo en que los jóvenes
> *estudiantes*
> *y las jóvenes estudiantes, y los sacerdotes se masturban,*
> y los animales fornican directamente,
> y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas,
> y los primos juegan extrañamente con sus primas,
> y los médicos miran con furia al marido de la joven paciente,
> y las horas de la mañana en que el profesor, como por descuido,
> cumple con su deber conyugal y desayuna,
> y más aún, los adúlteros, que se aman con verdadero amor...[45]

Posteriormente se atempera esta actitud agresiva para dar paso a una poesía donde el amor constituye un sentimiento esencial y se manifiesta en tres

44. Cit. por Durozoi, 1974: 173.
45. Neruda, 1987a (RST): 166.

vertientes: panteísta (*Odas elementales*), solidario hacia la humanidad (*Canto General*) o erótico (*Cien sonetos*) con lo cual continúa con la *religión del amor* que proclamaba Luis Aragon. Una vez más, a través del subjetivismo y la exaltación del sentimiento, encontramos un contacto directo entre esos dos movimientos que confluyen en Neruda, romanticismo y surrealismo, argumentando de nuevo su interconexión frente a los que acusan a este último de asepsia sentimental.

Un recorrido sucinto por la poesía nerudiana añadirá datos valiosos sobre la tácita y peculiar filiación del poeta chileno con el movimiento surrealista, no sólo a través de los cinco aspectos hasta aquí estudiados, sino también otros tan importantes como la escritura automática, la imagen visionaria, las rupturas espacio-temporales, el absurdo, el ludismo, etc.

En el nivel diacrónico puede comprobarse, efectivamente, que hay un distanciamiento inicial con respecto a las vanguardias en la vida y obra de nuestro poeta. En 1914 Huidobro lanza en Santiago de Chile su manifiesto *Non serviam* y ya antes, en 1913, escribía sus caligramas, según Braulio Arenas. Sin embargo, la primera obra que Neruda escribe, *Crepusculario*, publicada diez años después de aquel programa, en 1923, contiene una fuerte dosis de modernismo y romanticismo, aunque ya el primero acusa una crisis.

Del modernismo se librará pronto pero el romanticismo será un estigma imborrable en toda su producción poética. Sin embargo, a pesar del aludido distanciamiento de las vanguardias, debido en parte a su alejamiento físico a causa de sus obligaciones consulares, no dejan de observarse ya elementos vanguardistas en su segunda obra, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, donde hacen su aparición imágenes totalmente nuevas, en que los términos ofrecidos no tienen una relación lógica y, por tanto, según los postulados de Pierre Reverdy, el efecto estético es mucho mayor. Así, encontramos ejemplos tales como los siguientes:

...Cantar, arder, huir, como un campanario en las manos de un
loco

...El agua anda descalza por las calles mojadas [46]

Sin embargo, ya en 1925, cuando el poeta sólo contaba con 21 años, publica lo que muchos consideran su obra de vinculación con la vanguardia, *Tentativa del hombre infinito*. Se trata de un poema de sintaxis descoyuntada, sin signos de puntuación ni ilaciones lógicas precisas, y en él se proponen dos temas frecuentes en la escritura surrealista: el viaje inmóvil del vidente y el onirismo. Del crepúsculo al alba, se desencadena una noche mágica con ingredientes eróticos y oníricos, donde el poeta atraviesa el aire y observa el misterio de la ciudad dormida:

soy la yegua que sola galopa perdidamente a la siga del alba
muy triste
.....
mis alas absorben como el pabellón de un parque con olvido
amanecen los puertos como herraduras abandonadas.[47]

Teniendo en cuenta que el vanguardismo hispanoamericano nace, según se suele señalar, en 1922 con *Trilce*, de César Vallejo, ya que aunque Huidobro practicaba las nuevas concepciones poéticas, no era suficientemente conocido en América, no queda desfasada la incorporación de Neruda a las nuevas tendencias. (Hasta 1931 no se publicará *Altazor*, obra paradigmática del creacionismo y basada también en el motivo del viaje).

Tras esa *tentativa*, Neruda es nombrado cónsul en Birmania, hacia donde parte en 1927; después continuará con sus actividades diplomáticas en Ceilán, Java y Singapur. En 1932 regresa a Chile, donde publica en 1933 la primera versión de *Residencia en la tierra*, y proseguirá con sus traslados, en 1933 a Buenos Aires y en 1934

46. Neruda, 1987b (VPA): 95, 75.
47. Neruda, 1973 (TH!): vv. 251-55.

a España, donde publica en 1935 la versión definitiva de *Residencia*. Esta obra suele considerarse como la que tiene más presencia de surrealismo, y esto lo admiten incluso los autores que niegan la existencia de surrealismo en Neruda. Corvalán, e.g., afirma que "en estas residencias Neruda nos dio la mejor poesía superrealista. Todo el dolor existencial del hombre contemporáneo está allí expresado" [48].

En un análisis de la poesía que compone este libro podemos comprobar que, efectivamente, recoge los postulados surrealistas de modo generalizado. De hecho, Neruda, aunque no participó en proclamas y manifiestos colectivos, tuvo una estrecha vinculación personal con autores tan importantes para este movimiento como Pierre Reverdy, Paul Eluard y Louis Aragon, al que llama "capitán del amor" en la oda que le dedica en *Navegaciones y regresos*.

Así pues, encontramos en *Residencia* el cultivo de estados oníricos, tanto en poemas completos ("Colección nocturna", "Caballo de los sueños") como en fragmentos; e.g. en "Oda con un lamento":

> Por desgracia no tengo para darte sino uñas
> o pestañas, o planos derretidos,
> o *sueños* que salen de mi corazón a borbotones,
> polvorientos *sueños que corren como jinetes negros*
> sueños llenos de velocidades y desgracias.[49]

En el poema "Agua sexual" aparecerá de nuevo el poeta como visionario alucinado, y también en "Estatuto del vino", donde la ebriedad báquica le somete a visiones sómnicas:

> Y hacia túneles acres me encamino
> vestido de metales transitorios,
> hacia bodegas solas, hacia *sueños*

48. Corvalán, 1967: 118.
49. Neruda, 1987a (RST): 243.

.....
Entonces surgen los hombres del vino
.....
y traen copas llenas de *ojos muertos*
.....
hablo de lentas medias de ramera,
hablo del coro de los hombres del vino
golpeando el ataúd con un hueso de pájaro.[50]

La presencia de ojos desgajados de sus cuencas nos evoca uno de los motivos recurrentes más conocidos de la imaginería y la plástica surrealista. La escena del ojo seccionado con que se inicia *Un chien andalu* de Buñuel (1929) se hizo casi paradigmática se esa obsesión, así como Braunet con su obra y su ejemplo biográfico. En Neruda los *membra disjecta* tienen una presencia generalizada, y las imágenes de una estética feísta recurren a menudo en *Residencia* a la mención de ojos arrancados con connotaciones de dolor y destrucción, tan propiamente residenciarios y surrealistas, e.g. en los tres homenajes a poetas con que finaliza el libro:

...Si pudiera *sacarme los ojos* y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado...
("Oda a Federico García Lorca")

...y el agua de los muertos me golpea,
como palomas *ciegas* y mojadas...
("Alberto Rojas Jiménez viene volando")

[cuando los *párpados mojados* de la tierra]
por fin devuelvan sus gastados muertos,
quiero una oreja, *un ojo*,
un corazón herido dando tumbos...
("El desenterrado")[51]

50. Ibid.: 267-9.
51. Neruda, 1987a (RST): 275, 286, 287.

La escritura automática es una constante en *Residencia*. Las imágenes de destrucción establecen su imperio en todo el libro. Lo irracional y la ruptura de dogmas morales y sociales puede constatarse tanto en los últimos ejemplos transcritos como en los pertenecientes a "Caballero solo" y "Walking around". Las rupturas con la lógica y especialmente con la sintaxis son criticadas por el purismo de Amado Alonso en numerosas ocasiones en su paradigmático estudio. Las imágenes surrealistas se suceden con un ritmo alucinatorio [52]; e.g. en la "Oda a Federico García Lorca":

> Porque por ti pintan de azul los hospitales
> y crecen las escuelas y los barrios marítimos,
> y se pueblan de plumas los ángeles heridos,
> y se cubren de escamas los pescados nupciales,
> y van volando al cielo los erizos:
> por ti las sastrerías con sus negras membranas
> se llenan de cucharas y de sangre,
> y tragan cintas rojas, y se matan a besos,
> y se visten de blanco. [53]

También el sentimiento típicamente surrealista de alienación en un mundo urbano hostil es constante en *Residencia*, y llega a abarcar poemas completos, especialmente en "Walking around", "Desespediente" y "La calle destruida"; e.g.

> Rodad conmigo a las oficinas, al incierto
> olor de ministerios, y tumbas, y estampillas.

52. La imagen surrealista es definida e institucionalizada por Pierre Reverdy, como ya se ha dicho, y su influjo directo en Neruda ya se ha comentado, pero hay que señalar aquí también la importancia de Lautréamont, que ya en sus *Cantos de Maldoror* señalaba el mismo principio, al afirmar lo bello de "encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección"; también Lautréamont es fuente directa de Neruda, como es bien sabido, por lo que sus raíces son múltiples.

53. Neruda, 1987a (RST): 275.

Venid conmigo al día blanco que se muere
dando gritos de novia asesinada. [54]

Por último, también pueden encontrarse en *Residencia* ejemplos claros de irracionalismo y la presencia de lo cotidiano maravilloso; ambos elementos se encuentran aunados en el siguiente ejemplo, donde el vino, perseguido, huye:

y se caen sus plumas de amaranto
.....
y el vino ardiendo entre calles usadas
buscando pozos, túneles, hormigas,
bocas de tristes muertos,
por donde ir al azul de la tierra
en donde se confunden la lluvia y los ausentes.[55]

Un breve análisis del poema residenciario "Caballo de los sueños" será ilustrativo del surrealismo que caracteriza a esa obra. Valbuena Briones opina que con ella "Neruda da un salto definitivo para participar en las filas del superrealismo (...) Sin gran esfuerzo podríamos relacionar el credo del chileno con la famosa proclamación del 'automatismo psíquico', expuesta en el *Manifiesto* de A. Breton" [56]. Amado Alonso, por su parte, encuentra numerosos ingredientes surrealistas *pero matizados por un romanticismo que, a su modo de ver, lo neutraliza*, aunque ya hemos explicado antes que no hay contradicción entre ambos movimientos. La misma actitud sostiene Jaime Alazraki en *Poética y poesía de Pablo Neruda*.

Aquí nos ceñiremos a la idea del surrealismo como actitud vital del artista de nuestra época, más que como movimiento estético transitorio, que manifiesta su rebeldía hacia dogmas, razón y convenciones a través del absurdo, el

54. Ibid.: 224.
55. Neruda, 1987a (RST): 272.
56. Cit. por Cortínez, 1987: 102.

humor objetivo, el irracionalismo, el automatismo, el onirismo, lo maravilloso, etc. Concretamente, el poema que aquí nos ocupa recoge una experiencia onírica, por medio de la cual el poeta consigue deshacerse de la vida gris y cotidiana de ciudades y oficinas,

> Innecesario, viéndome en los espejos,
> con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles,
> arranco de mi corazón al capitán del infierno,
> establezco cláusulas indefinidamente tristes.[57]

para ascender a un "país extenso en el cielo/ con las supersticiosas alfombras del arco iris".[58]

La ambigüedad inherente a "Caballo de los sueños" ha dado cabida a numerosas interpretaciones; Hernán Loyola, en su edición de *Residencia*, plantea como tema la tensión del poeta entre la aceptación de la norma social -en un momento en que se inicia su carrera diplomática (1927) en Oriente- y la vocación de libertad ligada al sueño, la utopía y la sensualidad. La interpretación de Amado Alonso es radicalmente opuesta, pues la orienta hacia un supuesto deseo del poeta de integrar en lo comunal su individualidad.

También la estructuración del poema ha dado pie a versiones diferentes; para Loyola las partes I y III (vv. 1-8, 15-25) hacen referencia a la norma, y el resto (II y IV) a la libertad, como los dos polos en que se sustenta la tensión interna que el poeta quiere reflejar. Cortínez, en cambio, lo divide en tres partes: el tedio de la vida urbana (vv. 1-8), la intuición de una meta en un país celeste (vv. 9-25) y la llegada a ese país (vv. 26-36), en que lo onírico salva de la rutina pero no satisface (he aquí de nuevo una de las actitudes más típicamente románticas).

57. Neruda, 1987a (RST): 93.
58. Ibid.

Tras esta digresión sobre la plurisignificación del poema y su ambigüedad, podemos ya introducirnos en el asunto que nos ocupa, i.e. las claves surrealistas que en él se pueden encontrar. En principio, podemos referirnos a algo deducible del hermetismo que acabamos de comentar: el carácter críptico de las obras de los surrealistas no se debe a un afán elitista -ya hemos comentado su interés por un arte colectivista- sino a su *irracionalismo*, materializado en *imágenes visionarias* y *visiones* [59], que se suceden en una escritura desbocada, casi automática:

> hacia allí me dirijo, no sin cierta fatiga,
> pisando una tierra removida de sepulcros un tanto frescos,
> yo sueño entre esas plantas de legumbre confusa.[60]

Ese irracionalismo se alía con la presencia del *absurdo* y el *humor* en la consideración de los sastres como aves que parlotean en sus nidos y hacen que el poeta olvide la rutina que lo rodea:

> Vago de un punto a otro, absorbo ilusiones,
> converso con los sastres en sus nidos:
> ellos, a menudo, con voz fatal y fría,
> cantan y hacen huir los maleficios.[61]

El *onirismo* comienza en el verso 9 y se extiende ya por todo el poema, en que se visualiza un viaje sómnico hacia un país de sueño donde el poeta al fin puede materializar su ansia de libertad. En otro poema de *Residencia*, "Colección nocturna", también se vinculará el ímpetu de la experiencia onírica con el de un

59. Recogemos aquí la distinción que Carlos Bousoño, en *Superrealismo poético y simbolización*, hace entre *imagen visionaria* y *visión*, ambas portadoras de asociaciones irreflexivas cuyo efecto es puramente emocional y prescinde de lo lógico-conceptual. Distigue Bousoño dos tipos de irracionalidad, el *simbolismo lógico* o *de realidad* y el simbolismo de *irrealidad*, i.e. el fenómeno visionario que parte de Baudelaire. Incluye esencialmente dos posibilidades:
a).-La *imagen visionaria* se basa en la relación entre un plano real A y un plano imaginario E, que produce una emoción sin que reconozcamos una semejanza lógica.
b).-La *visión* se basa en la atribución a A de una cualidad E que es absolutamente imposible.

60. Neruda, 1987a (RST): 93.

61. Ibid.: 93-4.

caballo. En ambos casos nos encontramos ante un tema vinculado con lo *mágico* [62], con el *simbolismo* y con la concepción del *poeta como vidente*: Se trata del "viaje inmóvil", de una experiencia onírica que lleva a descifrar los misterios de lo inmediato, que ya se ha comentado con respecto a la obra de Rimbaud y Baudelaire, así como de Huidobro (*Altazor*) y el propio Neruda (*Tentativa*).

De este análisis sucinto podemos concluir que, efectivamente, están presentes en "Caballo de los sueños" infinidad de claves surrealistas, tales como la videncia, el automatismo, el ansia de libertad, el irracionalismo, el absurdo, el humor objetivo y, fundamentalmente, el onirismo, con todo lo cual se confirma la postura que hasta aquí hemos mantenido sobre la presencia de surrealismo en la obra de Neruda.

Posteriormente, el poeta chileno renegará de su poesía residenciaria, influido por las ideas del realismo socialista y afectado por el hecho concreto y anecdótico de que fuera encontrado su libro junto a un joven que se había suicidado. Los presupuestos marxistas consideraban al surrealismo como un movimiento de inconformismo inoperante, rebelde pero incapaz de construir algo fuera de ese orden que se ataca. "Según este concepto -afirma Corvalán- en *Residencia* Neruda es un prisionero de la cultura burguesa y no logra desembarazarse de sus telarañas. Su disconformismo es el zumbido de la mosca atrapada . Hay algo positivo, su rebelión; pero aún está lejos del *realismo*" [63]. De hecho, en *Canto General* encontraremos una dura crítica hacia ese movimiento en "Los poetas celestes", título ya de por sí irónico:

> Qué hicisteis vosotros, gidistas,
> intelectualistas, rilkistas,
> misterizantes, falsos brujos
> existenciales, amapolas
> surrealistas encendidas

62. Cortínez (1987: 102) vincula el motivo del caballo alado con la leyenda de la isla de Chiloé sobre el "caballo marino", según la cual el poeta obtiene mediante magia poderes satánicos y realiza empresas diabólicas tales como sobrevolar iglesias.
63. Corvalán, 1967: 119.

en una tumba (...)
qué hicisteis
ante el reinado de la angustia? [64]

Sin embargo, a pesar de esa oposición consciente y racional, el poeta no puede evitar llevar a cabo postulados surrealistas que ya han integrado su estilo personal. Aunque desea escribir una poesía diáfana y comprensible para todos, la herencia surrealista se hace patente en numerosas ocasiones y ya nunca lo abandonará. En la sección VI del *Canto General*, titulada "América, no invoco tu nombre en vano", describe un viaje visionario y alucinante en que observa desde la altura el territorio americano. El tono sómnico y las imágenes visionarias se suceden en los versos que componen la sección:

...La cintura manchada por el vino
cuando el dios tabernario
pisa los vasos rotos y desgreña
la luz del alba desencadenada.
.....
Yo he traspasado la corteza mil
veces agredida por los golpes australes:
he sentido el cogote del caballo dormirse
.....
tiritar en la brújula del monte deshojado,
ascender en la pálida mejilla que comienza [65]

Así pues, quedan incorporadas las técnicas y actitudes surrealistas definitivamente a la poesía de Neruda[66]. Podemos encontrar ejemplos de ello en toda su obra, incluyendo la editada póstumamente. En *Estravagario*, de 1958, hay numerosos elementos surrealistas, tales como la recurrencia a lo mágico ("Fábula de la sirena y los borrachos") o el absurdo (ya anotado antes en el poema "Baraja",

64. Neruda, 1973 (CGN): 479.
65. Neruda, 1973 (CGN): 518-9. Obsérvese la reaparición del motivo mítico del caballo volador.
66. En la sección IV de *Barcarola* llega a definirse humorísticamente como surrealista.

donde los días de la semana se identifican con naipes de un modo onírico). También hay ecos surrealistas en el poema "Al pie desde su niño", en que el objeto poetizado adquiere vida propia incorporándose a lo cotidiano maravilloso y a la visión desintegrada del mundo que caracteriza al surrealismo:

> El pie del niño aún no sabe que es pie,
>
> y quiere ser mariposa o manzana.[67]

El humor negro y la burla hacia la muerte están presentes en el poema "Laringe", ya comentado. Destacan también los ataques al mundo urbano, alienante y hostil:

> La triste ciudad de Santiago
> extiende piernas polvorientas,
> se alarga como un queso gris
> y desde el cielo puro y duro
> se ve como una araña muerta [68]

En *Navegaciones y regresos*, considerado como el cuarto libro de las odas, vuelve la visión desintegrada y también mágica de los objetos:

> Se van rompiendo las cosas
> en la casa
> como empujadas por un invisible
> quebrador voluntario...[69]

Los ejemplos se harían interminables. Ya hemos dado algunos de un libro póstumo, *El corazón amarillo*. En *Memorial de Isla Negra*, de carácter sumario y autobiográfico, onirismo, absurdo e irracionalismo se aúnan en el poema "La

67. Neruda, 1973 (ETV): 632.
68. Ibíd.: 690.
69. Neruda, 1973 (NYR): 741.

verdad", en que Neruda reivindica su propia libertad como poeta:

> Amo lo que no tiene sino sueños.
> Tengo un jardín de flores que no existen.
> Soy decididamente triangular.
> .....
> No puedo más con la razón al hombro.
> Quiero inventar el mar de cada día.[70]

En este poema ataca directamente los postulados del realismo socialista[71], ya caducos y considerados erróneos, y que el poeta en otro tiempo quiso seguir:

> Execración y horror! Leí novelas
> interminablemente bondadosas
> y tantos versos sobre
> el Primero de Mayo
> que ahora escribo sólo sobre el 2 de ese mes.[72]

De nuevo se defiende en este libro el amor puro frente al convencional; en los libros de amor que dedica a Matilde Urrutia materializará el ideal de "amor electivo" de los surrealistas. En *Memorial* podemos encontrar esa actitud en el poema "Amores: Rosaura (II)", en que defiende una relación clandestina opuesta a los designios de la gran ciudad. A su vez, también se ataca en "La primavera urbana" ese mundo hostil:

> Se gastó el pavimento hasta no ser
> sino una red de sucios agujeros

70. Neruda, 1973 (MIN): 1195.
71. Lo mismo encontramos en el poema "El miedo", del mismo libro.
72. Neruda, 1973 (MIN): 1195-6.

en que la lluvia acumuló sus lágrimas...[73]

Los objetos adquieren a veces vida propia, incurriendo en lo mágico:

...De dónde
vienes? Me pregunta
una hoja verde y ancha como un mapa [74]

Las rupturas temporales, tan propias de la visión surrealista, no están ausentes tampoco en la poesía de Neruda:

...y todo sigue azul como mañana

...De aquel hombre me acuerdo y no han pasado
sino dos siglos desde que lo vi

...y cuando todo estaba transparente,
bajo la tierra, me quedé tranquilo. [75]

No quisiéramos caer en el esquematismo de considerar exclusivamente el hipotexto surrealista en estas manifestaciones poéticas nerudianas, ya que ese movimiento se inscribe en un fenómeno mucho más amplio: el vanguardismo, ya anotado en el capítulo anterior con respecto a *Tentativa del hombre infinito*, obra con que Neruda se incorpora a la vanguardia, lo que queda patente en su sintaxis descoyuntada, ausencia de puntuación, onirismo e irracionalidad, así como en sus temas (angustia existencial, visión desintegrada del mundo, viaje sómnico, religión del amor). Así, aunque la mayoría de los elementos que estamos estudiando se enmarca en las actitudes surrealistas, no podemos obviar la presencia de predecesores vanguardistas de ese movimiento, especialmente Apollinaire, poeta

73. Neruda, 1973 (MiN): 1103.
74. Ibid.: 1125.
75. Neruda, 1973 (PPS): 977, 1012; (CCM): 969.

venerado por Pablo Neruda.

Los juegos formales, tan frecuentes en las escuelas de vanguardia, emergen en textos tardíos de Neruda, como el "Soneto de las equivocaciones" que le dedicó a Ligeia Balladares durante la campaña presidencial de 1969, publicado en la colección póstuma *El fin del viaje*:

Muchas son: Ligenturia, Ligentina,
Lihueya, Livia, Lidia, Ligeola,
Niveia, Lioja, Lina, Livelina,
Liguria, Ligia, Lila, Lola.
.....
Ligistrofa, Liluz, Lillamarada,
Lilluvia, Licautín, Licamarada,
y una sola: Ligeia Balladares [76]

Ese ludismo formal, aunque esporádico, llama la atención en la obra de Neruda como homenaje a sus orígenes vanguardistas. En cierta conferencia dijo una vez que *Tentativa* debe su configuración formal rupturista a Mallarmé y Apollinaire. Compárese un poema de éste[77] con el que acabamos de transcribir:

A

Adnil
Danil

Linda Nadil Alnid
Ilnda Nalid Aldin
Nilda Dilan Ildan
Indla Lanid
Indal Landi
Lnida Naldi

76. Neruda, 1982b (FDV): 57.
77. Apollinaire, 1976: 162.

Lndia Daini
Lndai
Lidna
Lidan

Neruda repite la técnica de Apollinaire de realizar infinidad de variaciones sobre el nombre de una mujer, aunque lo hace con forma de soneto y con más creatividad lingüística (véase el estudio de sus neologismos en 6.5.1). En un texto revelador ya comentado en otras ocasiones, "Latorre, Prado y mi propia sombra", llega incluso a citar un poema de Apollinaire con el que se siente identificado; en él se pide perdón e indulgencia para los que rompen con la tradición y exploran mundos poéticos nuevos:

Soyez indulgents quand vous nous comparez
à ce qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quetons partout l'aventure
Nous ne sommes pas vos ennemis
Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines
où le mystere en fleurs s'offre à qui veut le cueillir
.....
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontieres de
l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés [78]

Sin embargo, no encontramos más deudas textuales de la poesía de Neruda hacia la de Apollinaire: se trata de reverencia estética pero no de comunión creadora. Sólo hay reminiscencias de los *caligramas* en algunos momentos de su poesía, como en "Duerme el bisonte"(*Las piedras de Chile*) y "Para subir al cielo"

78. Neruda, 1978 (PNN): 399-400. 'Sed indulgentes cuando nos comparáis/ con los que fueron la perfección del orden/ Nosotros que buscamos en todas partes la aventura/No somos vuestros enemigos/Queremos daros vastos y extraños dominios/ donde el misterio se ofrece en flores para quien las quiera recoger...Piedad para nosotros que combatimos siempre en las fronteras de lo ilimitado y del futuro/Piedad para nuestros errores, piedad para nuestros pecados'.

(*Estravagario*) que juegan con las posibilidades tipográficas del poema; así, por ejemplo, el segundo está configurado como una escalera. Esto también ocurre en "Oda al buque en la botella", donde la pequeñez del objeto poetizado se representa a través de la disposición visual del significante:

Entonces
a
sus
pe-
que-
ñí-
simas
islas
regresó ...[79]

Encontramos el mismo recurso en "Oda al cactus desplazado", poema en que la delgada silueta de lo poetizado se expresa gráficamente por medio de la disposición tipográfica de los versos:

El saludó
al océano
con
un
im-
per-
cep-
ti-
ble
mo-
vi-
mien-

79. Neruda, 1973 (TLO): 408.

to y
si-
guió
allí
ele-
va-
do
en
su
mis-
te-
rio.[80]

Las manifestaciones lúdicas y desenfadadas se repiten en diversas ocasiones, aunque suelen ser objeto de comentario por parte de los críticos debido a su carácter puntual, opuesto a la gravedad de la mayoría de la obra nerudiana. Sin embargo, su presencia es un hecho real. Así, por ejemplo, encontramos en su poesía dos jitanjáforas, una en *Navegaciones y regresos*:

Sí, rueda, rodaremos,
insecto, insectaremos,
sí, fuego, fuegaremos,
sí, corazón (...)
es a vida, es a muerte
este destino [81]

y otra plenamente cortazariana (cf. el glíglico) en "Hastaciel", poema encontrado en su último cuaderno, y que reza así:

80. Neruda, 1973 (TLO): 414-5. Véase el mismo recurso en el poema "Una corbata para Nicanor", de *El fin del viaje*, comentado en 5.4.
81. Neruda, 1973 (NYR): 811.

Hastaciel dijo labla en la tille palille
cuandokan cacareó de repente
en la turriamapola
y de plano se viste la luna del plano
cuando sale a barrer con su pérfido párpado
la plateada planicie
del pálido plinto. [82]

La concepción lúdica de la poesía, típicamente vanguardista, aparece de modo generalizado desde *Estravagario*, pero ya puede encontrarse en "Oda a los números", poema en que el juego se confunde con lo absurdo y lo fantástico:

Nos rodearon los números.
Cerrábamos la puerta,
de noche, fatigados,
llegaba un 800
por debajo,
hasta entrar con nosotros en la cama,
y en el sueño
los 4000 y los 77
picándonos la frente
con sus martillos o sus alicates...
hasta que el sol saluda con su cero
y nos vamos corriendo
a la oficina [83]

Absurdo y ludismo aparecerán conjugados también en *Fin de mundo*, en la involución temporal del poema "Metamorfosis" y en "Retrato de una mujer":

Se llamaba Caramelaira,

82. Neruda, 1982b (FDV): 97.
83. Neruda, 1982a (OEL): 191.

era rosada de costumbres,
iba con besos deliciosos
que se le caían del pelo,
de las caderas, de la boca,
era completamente azul,
aquella mujer amarilla [84]

Las manifestaciones textuales que acusan en Neruda su condición de *ex vanguardero* (como él mismo se definiera) son numerosas, ya que, a pesar del bajo porcentaje respecto al resto de la obra de Neruda, hay que tener en cuenta lo fecundo de la escritura nerudiana. Así, por ejemplo, se constata el motivo de los trajes vacíos con que los surrealistas expresaban la alienación del hombre en el mundo urbano, después de *Residencia*:

Yo había andado mucho
conversando con trajes,
saludando sombreros,
dando la mano a guantes. [85]

La imaginería surrealista se hace patente en la siguiente referencia al verano:

Es un árbol violeta de relojes
el esencial verano... [86]

Asimismo, una de las más ilustrativas muestras del onirismo nerudiano lo encontramos en el poema "Número y nombre" de *Fin de viaje* . Fue publicado en *El Mercurio* en Santiago de Chile el 26 de febrero de 1933, fecha en que el surrealismo está en plena efervescencia. En sus ochenta y seis versos el sueño se

84. Neruda, 1973 (FDM): 435-6.
85. Neruda, 1973 (UVT): 815.
86. Neruda, 1973 (CCM): 931.

hace omnipresente y lo invade todo con su irracionalidad espeluznante. Transcribimos el principio y el final:

De un sueño al sueño de otros!
De un rayo húmedo, negro,
vertiendo sangre negra!
Qué corcel espantoso
de brida soñolienta
y látigos de espuma
y patas paralelas!
.....
Domicilios del sueño
con árboles de trapo
y sombras de manzana,
y brillos en el fondo,
brillos heridos, húmedos,
como espadas con sangre
caídas en el agua.[87]

Las rupturas morfosintácticas serán otra manifestación del absurdo que oponían surrealistas y vanguardistas al reinado de la razón; los ejemplos son numerosos:

...y porque no eres tú, no eres yo quien recibe el encargo
escondido

...Cuanto tú hacemos, cuando yo hacemos el viaje del amor

...Tal vez yo protesté, yo protestaron,
dije, tal vez, dijeron: tengo miedo [88]

87. Neruda, 1982b (FDV): 13-6.
88. Neruda, 1973 (BCL): 146, 170; (MIN): 1004.

El poema "El largo día jueves", de *Memorial de Isla Negra*, incurre simultáneamente en el absurdo y el humor de los surrealistas. Se trata de otra "situación insostenible": ante la llegada del jueves, el poeta empieza a vestirse para ir a la oficina, pero las tareas matinales lo atrapan en su red y no finaliza sus quehaceres hasta que la noche llega y debe deshacerlo todo y acostarse. Pero llega el jueves de nuevo, sospechosamente vestido de viernes, y recomienza el mismo camino, hasta que:

> Ya cuando me morí todo cambió.
>
> Bien vestido, con perla en la corbata,
> y ya exquisitamente rasurado
> quise salir, pero no había calle,
> no había nadie en la calle que no había,
> y por lo tanto nadie me esperaba.
>
> Y el jueves duraría todo el año.[89]

Es una original manera de tratar el problema del tiempo y la muerte, con humor y desenfado, contrapuestos al sentir agónico que domina la mayoría de los últimos libros de Neruda, más quevedianos. También es típicamente surrealista la imagen comentada de los ojos heridos, muy frecuente en Neruda:

> el siglo que cumple cien años
> de picotear ojos heridos
> con sus herramientas de hierro
> y sus garras condecoradas[90]

La imagen connota el dolor de las guerras que han anegado en sangre al siglo que termina.

89. Neruda, 1973 (MIN): 1188.
90. Neruda, 1973 (FDM): 382.

A veces, las alusiones son directas. Ese es el caso de los versos de *Fin de mundo*, en que las vanguardias -y concretamente Jarry- son elogiadas por su ruptura del peso de la tradición, loable pero asfixiante:

> Pesa Balzac un elefante,
> Victor Hugo como un camión (...)
> no nos dejaban respirar,
> no nos dejaban escribir,
> no nos querían dejar,
> hasta que el tío Ubú Dada
> los mandó a todos a la mierda.[91]

La actitud constante de desprecio hacia el surrealismo parece obedecer al mismo sentimiento de amor-odio que unió inexorablemente a Neruda con la poesía de Góngora, también amada y odiada simultáneamente; Neruda como poeta no se puede sustraer a la seducción de la forma, pero su razón no acepta el formalismo sin compromiso. Por eso consideramos importante el texto en prosa ya citado sobre Lautréamont y Maiakovski, calificados emblemáticamente como las dos mitades de la manzana de la creación, pues a pesar de su compromiso político y manifiesta ruptura con la poesía no comprometida, ésta también fue amada y practicada por Neruda en la primera y la última etapas de su vida.

En *Fin de mundo* conserva la actitud belicosa hacia los escritores que a pesar de los dolores humanos siguen practicando un esteticismo estéril:

> y cuando un ciclón derrotó
> por un minuto a las Antillas
> ciertos escritores unidos
> determinaron exaltar

91. Ibid.: 398.

las pulgas más retroactivas
en el pubis *surrealista* [92]

Hemos visto que las tendencias surrealizantes y vanguardistas se manifiestan a modo de destellos instantáneos en toda la poesía de Neruda, aunque mucho más en la de la primera etapa (*Tentativa, Residencia*) y en la última (*Estravagario, Libro de las preguntas, El corazón amarillo*), en que el desencanto político progresivo hace que el poeta reniegue del realismo socialista y retorne a sus raíces más auténticas: lo intimista, lo lúdico, lo absurdo o lo onírico, que bebió en poetas venerados como Reverdy y Apollinaire.

4.2. UN CASO ESPECIAL: LAS GREGUERIAS DE GOMEZ DE LA SERNA

Somos conscientes de que incurrimos aquí en un terreno sumamente resbaladizo e incierto. Nadie ha anotado una línea sobre la posible relación del *Libro de las preguntas* de Neruda y las greguerías del gran prosista español. Sin embargo, los numerosos elogios de Neruda hacia Ramón, el prólogo y la oda que le dedica, así como la propia configuración de las *preguntas* nos permiten aventurar esta arriesgada hipótesis.

En la edición de 1971 de las *Obras selectas* de Gómez de la Serna se incluye un prólogo de Neruda (reproducido luego en *Para nacer he nacido:* 239-40), en que se refiere al prosista como inventor dentro de un país que no valora a sus inventores, a pesar de que éste lo es del modo más español, por la "alegría trágica" que lo caracteriza. Es un genio incomprendido en un país que no toma en serio a sus representantes, como les ocurriera a Picasso y Dalí. Se refiere en términos muy elogiosos a su obra, como única fructificación positiva del surrealismo:

92. Neruda, 1973 (FDM): 451.

> ...la gran figura del surrealismo, entre todos los países, ha sido Ramón (...) Abrió Ramón la cajonería del mundo y fue catalogando las cosas y los seres, los más harapientos y los más eminentes, y con su tinta bautismal inauguró de nuevo el mundo[93]

Valora por tanto Neruda a Gómez de la Serna como surrealista, y es la segunda ocasión en que vislumbramos cierto tono positivo hacia ese movimiento. Igualmente, es curioso comprobar cómo lo que le atrae de su obra son sus catálogos del mundo, que configuran precisamente la poética de sus *Odas elementales*, y a los que alude en el poema que le dedica, en que lo presenta como un gran oso de azúcar (obsérvese la alusión a su mezcla de agresividad y ternura) que sale de su gruta por las noches para recoger:

> clavos de olor, peinetas de tormenta,
> azafranados abanicos muertos,
> ojos perdidos en las bocacalles...[94]

Obsérvese también la filiación surrealista del tercer verso transcrito, alusivo a los ojos desgajados de sus cuencas. Las manifestaciones del surrealismo nerudiano son sutiles pero constantes.

El texto en prosa hace especial hincapié en el sentimiento trágico de Ramón, sus "invocaciones enlutadas", y su admirable locura, "la atlética gimnasia con que deshumedeció la osamenta gramatical para que la lengua asumiera los auténticos colores del desvarío". Locura, invención, tragedia enmascarada, son algunos de los valores elogiados; toda su obra es su "automoribundia".

93. Neruda, 1978 (PNN): 239-40.
94. Neruda, 1973 (NYR): 783.

Neruda conoció muy tempranamente a Ramón Gómez de la Serna. En los años treinta publican juntos en *Cruz y Raya*, pero el contacto con su obra es anterior. Enrique Anderson-Imbert, en "La prosa vanguardista de Neruda" [95], aduce un dato bastante revelador para nosotros: en las crónicas que envió Neruda a *La Nación* de Santiago de Chile entre 1927 y 1929 hay un texto, "Imagen viajera" (14-VIII-1927), que describe el crepúsculo como *greguería misteriosa*. Y añade el crítico: "Pero Neruda, en las crónicas de su viaje a Oriente, fue mas lejos que Ramón: en esas prosas las imágenes se asocian y disocian con la espontaneidad del surrealismo". Por otra parte, una revisión de las obras presentes en las bibliotecas del poeta chileno ofrece un interesante balance: dos obras en la primera (*Efigies* y *Variaciones*) y tres en la segunda (dos ediciones de *Senos* y las *Obras selectas* de 1971).

A todos estos datos habría que añadir el testimonio de Volodia Teitelboim, que traduce la veneración de Neruda hacia Ramón en los siguientes términos:

> El autor de *Estravagario* siente la negra fascinación de los humoristas trágicos y de los locos geniales de España. Neruda ve en Ramón Gómez de la Serna a un surrealista, con sus greguerías, con sus invenciones, porque *él también era hombre de esa vertiente* (...) de expresar el goce oscuro del humor de horca que corresponde a países tan trágicos y tan alegres y tan descabellados como España y los de la América hispánica.[96]

La cita es larga pero muy significativa: el humorismo trágico de Ramón Gómez de la Serna es el mismo que aparece a partir de *Estravagario*; nosotros encontramos su máximo exponente en el *Libro de las preguntas*, por razones que comentaremos después.

95. Anderson Imbert, 1975: 299.
96. Teitelboim, 1987: 105. El subrayado es nuestro.

A esa corriente de simpatía que fluye del poeta chileno hacia ese mago de la palabra que es Ramón hay que añadir una nota sobre la reciprocidad de esa relación amistosa. El autor español también escribió un retrato de Neruda que capta a la perfección el espíritu de su obra y de su propia persona. Lo considera *mago* que transmuta las piedras y admira profundamente su poesía, que tiene ruido de mar y eco de vientos brujescos. Captó su sonrisa melancólica con una expresión exacta ("su rostro extraño de Pierrot exclaustrado") y también lo mítico y profético de sus versos: "no dice más que las palabras justas que oye al minotauro, al centauro, al ser sirenaico". Considera su poesía oceánica como la materialización de una frase de Reverdy: "la poesía es un amor desmesurado a la vida". [97]

De Ramón Gómez de la Serna -"el Picasso de nuestra prosa maternal" en palabras de Neruda[98]- y sus personalísimas greguerías beberá el poeta chileno inevitablemente, y su fecunda originalidad emergerá en sus versos. Pero antes de pasar a la correlación textual se hace necesario dilucidar cuál es la verdadera naturaleza de la greguería. Afortunadamente, el propio Ramón se encargó de definirla en diversas ocasiones [99], por lo que nos limitaremos a sintetizar sus explicaciones.

Las greguerías nacen en 1910, con tintes surrealistas: "¡Qué hermosa lagartija espera el silencio en mi ombligo para tomar el sol!"[100]. El término es del diccionario, y significa 'algarabía, gritería confusa'. Para Ramón, la greguería es "lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas"[101]. Hay por tanto en ellas una animización de los objetos, a los que intentará encontrarles el alma: "Soy el idólatra, y mis pequeñas y numerosas oraciones son las greguerías"[102]; esto no debió pasar desapercibido a la sensibilidad panteísta y elementalista de Neruda.

97. Gómez de la Serna, 1990: 295, 300 y 306 respectivamente.
98. Neruda, 1978 (PNN): 393-4.
99. Véase Gómez de la Serna, 1971: 861-895. "Prólogo".
100. Gómez de la Serna, 1971: 861.
101. Ibid.: 863.
102. Ibid.: 876.

La greguería es definida como algo muy cercano a la metáfora, pues debe poner una cosa bajo la luz de otra: lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado. No son reflexiones: erradican lo racional. El humor negro también queda patente en este prólogo (recuérdese la *alegría trágica* de que hablara Neruda): Ramón ve en cada greguería el "optimismo de mis gusanos futuros" [103]. La conclusión es definitiva:

humorismo + metáfora = greguería

De los géneros literarios preexistentes, se vincula la greguería sólo con los *hai-kais* -"seda de una oruga que se nutría como de hojas de morera de hojas de greguería"[104]- y la *casida*, cuyo sentido es principalmente amoroso, por lo que se distancia de ella.

Dice además Ramón que la greguería no es ni demasiado poética ni demasiado chabacana. Esa será, como veremos, la diferencia fundamental con respecto al Neruda que *gregueriza*, pues la naturaleza de sus textos es eminentemente lírica, poética.

A veces, la greguería incluye el absurdo ("El pitido de los trenes suena a albaricoque") y se identifica con el surrealismo, que "ya lo ha sobrepasado todo, y por eso ha podido escribir supergreguerías como éstas: "El agua fría tiene las piernas desnudas...", "La luna está corroída por los gritos del agua"..."[105]

Al cotejar directamente las greguerías y las *preguntas*, refiriéndonos con estas últimas a los originales pareados de estructura interrogativa que componen el *Libro de las preguntas*, encontraremos paralelismos innegables, pero también diferencias que delimitan la personalidad creadora de cada uno de los autores que aquí nos ocupan.

103. Ibid.: 868.
104. Ibid.: 871.
105. Gómez de la Serna, 1971: 894.

Las greguerías de Ramón serán modelo de Neruda cuando se alejan del prosaísmo, la estructura lógica y el racionalismo para incurrir en el mundo natural elemental -en temas como la rosa, la luna, la inocencia de la infancia o el otoño- y también en el problema de la muerte. Pero vayamos a los textos.

El prosaísmo de greguerías como "Las palmeras tienen la nuca afeitada" o "El cerebro es un paquete de ideas arrugadas que llevamos en la cabeza", así como el racionalismo de "El 8 es el reloj de arena de los números" [106], son ajenos al quehacer nerudiano, que funda su matriz generadora en lo poético. Encontraremos las vinculaciones en los siguientes planos temáticos:

I - *El mundo natural elemental.* La cercanía entre Ramón y Neruda es aquí claramente manifiesta. Así, por ejemplo, ambos poetizan y greguerizan a un tiempo sobre :

- los elementos naturales en general:

Los átomos son un conglomerado de cerezas invisibles.
Las libélulas llevan en vez de alas velos de novias.
Ramón [107]

Por qué es tan dura la dulzura
del corazón de la cereza?
Neruda [108]

- la luna, objeto de la más arraigada tradición poética:

106. Gómez de la Serna, 1935: 124; 1963: 60; 1935: 124.
107. Gómez de la Serna, 1935: 125; 1963: 98.
108. Neruda, 1975b (LDP): 35.

La luna por el lado nuestro ve, pero por el otro sueña
La luna está llena de catedrales heladas (Cf.
Neruda, "Cuántas iglesias tiene el cielo?")
Ramón [109]

Dónde dejó la luna llena
su saco lleno de harina?

Por qué no mandan a los topos
y a las tortugas a la luna?
Neruda [110]

- el otoño, tratado por ambos con humor:

En otoño debían caer todas las hojas de los libros
Ramón [111]

Por qué se suicidan las hojas
cuando se sienten amarillas?
Neruda [112]

- la rosa, tópico poético tradicional, es objeto de greguerías y preguntas:

Las rosas se suicidan (cf. con la *pregunta*
anteriormente transcrita de Neruda)
Las rosas rompen sus cartas de amor
Ramón [113]

109. Gómez de la Serna, 1935: 119; 1963: 57. Neruda, 1975b (LDP): 10.
110. Neruda, 1975b (LDP): 7, 72.
111. Gómez de la Serna, 1963: 44.
112. Neruda, 1975b (LDP): 11.
113. Gómez de la Serna, 1963: 71, 110.

Dime, la rosa está desnuda
o sólo tiene ese vestido?

Cuándo se dicta bajo tierra
la designación de la rosa?
Neruda [114]

II- *Lo poético metafórico e irracional.* A pesar de que Gómez de la Serna explicita que sus greguerías no son poesía, incurre a menudo en ella; confróntense los siguientes ejemplos:

El silencio de la madrugada barre las campanadas
caídas de los tranvías
La castañera asa los corazones del invierno
En el río pasan ahogados todos los espejos del
pasado
Ramón [115]

Las lágrimas que no se lloran
esperan en pequeños lagos?

Cuál es el pájaro amarillo
que llena el nido de limones?
Neruda [116]

III-*La muerte* será otro de los grandes temas compartidos por ambos autores. Recuérdese que Neruda admiró en Ramón, según reconoce en sus prosas, su alegría trágica, su escritura enlutada. Y recuérdese también que el *Libro de las preguntas* corresponde a la producción última

114. Neruda, 1975b (LDP): 9, 99.
115. Gómez de la Serna, 1963: 49, 56, 75.
116. Neruda, 1975b (LDP): 7.

de Neruda, publicada póstumamente. Dolor, enfermedad y muerte rondan al poeta y le hacen retornar a ese tema que habitó sus juveniles residencias, pero de un modo mucho más auténtico, más profundamente sentido; la pesadumbre y melancolía ante la muerte se convierten, de un modo de estar, en un modo de ser. Y llegamos aquí al matiz diferenciador de Neruda respecto a su maestro: Ramón incide en el tema de la muerte con un humor negro típicamente surrealista, a fin de superponerse a ella; Neruda, en cambio, aborda el tema con melancolía, con esa inocencia infantil que caracteriza su *Libro de las preguntas*. Sin embargo, a menudo coinciden en el humor amargo y melancólico; confróntense los textos de ambos:

> Las manillas del reloj se mueven como arañas que atrapan nuestras horas.
> El hombre se va convirtiendo en murciélago porque va a volar en la noche eterna.
> Después del vestuario viene el esqueletario (Compárese con formaciones neruda nas como *crepusculario* y *estravagario*, estudiadas en 6. 5.1.)
>
> Ramón [117]

> Si he muerto y no me he dado cuenta
> a quién le pregunto la hora?
>
> Y donde termina el espacio
> se llama muerte o infinito?
>
> Cuando ya se fueron los huesos
> quién vive en el polvo final?
>
> Neruda [118]

117. Gómez de la Serna, 1935: 149; 1963: 104, 107.
118. Neruda, 1975b (LDP): 8, 60, 79.

Podemos concluir que las *preguntas* del Neruda otoñal se inscriben intertextualmente en un sector de las greguerías, constituido por aquellas que cumplen el siguiente esquema, formado sobre el que daba el propio Ramón:

humor + melancolía + metáfora + ternura ≈ *pregunta*

Esa *ternura será otro* de los grandes paralelismos entre Serna y Neruda. En el segundo es una constante, mientras que en el autor español se dará más esporádicamente, dejando también lugar al humor sarcástico que a menudo caracteriza su obra. Pero puede encontrarse en los siguientes textos:

> Lloran todos los gatos en la noche porque hubieran querido
> nacer, en vez de gatos, niños.
> En las cajas de lápices guardan sus sueños los niños.
> En las mandarinas se esconde la dulce infancia de las naranjas.[119]

Por otra parte, pueden encontrarse en Neruda *preguntas* que podrían considerarse como verdaderas greguerías, por su absurdo y humor a menudo surrealistas (recuérdese que más de un autor ha anotado la filiación del *Libro de las preguntas* con el movimiento mencionado); e.g. en las siguientes encontramos, respectivamente, la irreverencia humorística hacia la tradición, la fusión de lo urbano y lo natural, y la alienación visualizada en las ropas vacías:

> Qué hace una mosca encarcelada
> en un soneto de Petrarca?
>
> Los peluqueros del otoño
> despeinaron los crisantemos?

119. Gómez de la Serna, 1963: 76, 80; 1935: 150.

Pero es verdad que se prepara
la insurrección de los chalecos? [120]

Llama también la atención en el *Libro de las preguntas* la presencia de un motivo cuasi-futurista, la máquina, frecuente en las greguerías y totalmente inusual en la poética de Neruda, exaltadora de lo elemental-natural. Aquí, en cambio, incide en ese motivo, aunque pasado por el tamiz de la ternura e inocencia infantil que domina el libro:

Los aviones, al caer, tienen el gesto consolador de caer con los
brazos abiertos.
El ruido del tranvía raya el cristal de la noche.
Ramón [121]

Por qué los inmensos aviones
no se pasean con sus hijos?

Por qué no enseñan a sacar
miel del sol a los helicópteros?
Neruda [122]

A veces, incluso, se repiten literalmente las imágenes; confróntense los siguientes textos:

Los balandros van vestidos de pantalón blanco
Ramón [123]

120. Neruda, 1975b (LDP): 18, 63, 24.
121. Gómez de la Serna, 1963: 62, 57.
122. Neruda, 1975b (LDP): 7.
123. Gómez de la Serna, 1963: 49.

> Y dónde se quedan colgados
> sus pantalones amarillos? (= del otoño)
> Neruda [124]

El *Libro de las preguntas* podría considerarse, por tanto, como un tácito homenaje a las greguerías de Ramón. Recuérdese que fue escrito en 1973, posteriormente al prólogo de Neruda a sus *Obras selectas* (1971). Sin embargo, y como venimos demostrando a lo largo de las páginas de este trabajo, Neruda siempre realiza su *creative misreading*, su manipulación creadora del modelo originario. Las preguntas se diferencian de las greguerías en que son poesía, y ofrecen incluso, al contrario de la mayoría de las obras del poeta chileno, regularidad estrófica: se trata de pareados con predominio casi absoluto del eneasílabo y configurados como interrogaciones retóricas de ritmo bimembre. Esa estructura fija es plenamente original de ese libro, uno de los más bellos y menos comentados de Neruda, como ocurre con su poesía póstuma en general. Por último, hay que añadir que Neruda realiza otras innovaciones sobre su modelo al utilizarlo para fines sociales, al igual que hará con el lenguaje impresionista o el gongorino:

> Cuál es el trabajo forzado
> de Hitler en el infierno? [125]

y también al incluir la vertiente mítica, ausente en Gómez de la Serna:

> Es verdad que el ámbar contiene
> las lágrimas de las sirenas? [126]

124. Neruda, 1975b (LDP): 98.
125. Ibid.: 90.
126. Ibid.: 30.

4.3. CONCLUSIONES

Finalmente, sólo nos queda recapitular sobre el polémico problema de la posible existencia de surrealismo en Neruda. De todo lo hasta aquí planteado podemos deducir que la relación del poeta chileno con ese movimiento de vanguardia es paradójica, pues la niega verbalmente por razones de enfrentamiento político y personal pero, a pesar de ello, manifiesta recursos y actitudes poéticas típicamente surrealistas a lo largo de toda su obra, incluso la más tardía, según se ha demostrado. Hemos visto también que el conocimiento del quehacer surrealista fue un hecho, aunque también se dio la convergencia de las mismas condiciones históricas y estéticas.

Antes de dar una respuesta definitiva, habría que tener en cuenta que el surrealismo no fue sólo un movimiento estético sino una actitud ante la vida, una actitud que iba más allá del arte para reflejar la angustia y la alienación del hombre de nuestro tiempo con una reacción de rebeldía hacia el imperio de la ciencia, la razón y los dogmas que impiden al hombre realizarse en libertad. Y en ese sentido -sin obviar los paralelismos formales ya mostrados- sí puede decirse que hay surrealismo en Neruda. Octavio Paz confirma la vigencia del surrealismo con las siguientes palabras:

> ... Al mundo de "robots" de la sociedad contemporánea el surrealismo opone los fantasmas del deseo, dispuestos siempre a encarnar en un rostro de mujer...[aunque los historiadores pretendían que había muerto] el cadáver estaba vivo. Tan vivo, que ha saltado de su fosa y se ha presentado de nuevo entre nosotros [El surrealismo no es una escuela ni una poética] El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta.[127]

127. Paz, 1982: 36-7.

5

TRES VOCES DE AMÉRICA

Fueron así por estos años
levantando mis compañeros
un relato crespo y nocturno,
dilatado como el planeta
.....
y un idioma de tierra pura
con soledades y raíces.
A éstos yo canto y yo nombro,
no puedo contarlos a todos.

Pablo Neruda

5.1. LA SAVIA AMERICANA

Es indudable que a un poeta de la extraordinaria cultura literaria de Neruda no le podía ser ajena la poesía de su continente y él mismo lo reconoció en sus prosas con frecuencia. Pero también es cierto que la base de su formación es, por este orden, primero el simbolismo francés (que devoró en sus años universitarios de Santiago) y la vanguardia, después la literatura anglosajona (en la que profundizó durante los cinco años que estuvo como cónsul en colonias británicas de Oriente), y finalmente la tradición poética española.

Sin embargo, hay en su obra ecos de otros poetas latinoamericanos, aunque los reconocimientos de Neruda hacia ellos no señalan exactamente a los que hemos considerado sus acreedores poéticos. Nos explicamos: el poeta chileno consideró en la trilogía de sus poetas más admirados a Rubén Darío, López Velarde y Herrera y Reissig. Sin embargo, la corriente de intertextualidad más afianzada se dará con dos poetas (además de Darío) que apenas nombra: Carlos Sabat Ercasty y Nicanor Parra, el gran olvidado de sus prosas pero gran maestro tácito a pesar de pertenecer a una generación posterior.

La veneración hacia Herrera y Reissig es manifiesta. En "Se ha perdido un *Caballo Verde*" explica Neruda cómo llevó la pasión por la poesía del gran uruguayo a Madrid, a su generación de poetas españoles y lo llama *clásico* de la poesía, parangonable a Rubén Darío. Constituyen un episodio conocido de sus memorias los avatares que sufrió el número doble de la revista *Caballo Verde para la Poesía* que con gran ilusión preparó como homenaje a Herrera, al que considera *segundo Lautréamont*. Consiguió que le escribieran poemas Aleixandre y Miguel Hernández; Ramón Gómez de la Serna, por su parte, le dedicó un retrato elogioso. "Federico lo hizo con más conocimiento que nadie, puesto que, ya en Buenos Aires, habíamos cotejado nuestras predilecciones y habíamos decidido ir juntos a la tumba uruguaya del poeta llevando una corona. Yo escribí mi poema *El hombre enterrado en*

MARQUES DE VALDECILLA · MADRID · BIBLIOTECA

la Pampa"[1]. Manuel Altolaguirre lo imprimió todo pero el ansiado volumen no salió jamás a la luz: se perdió en los bombardeos del inicio de la guerra civil española. No quedó ni un solo ejemplar que recordara ese entusiasta esfuerzo colectivo.

A pesar de su explícita admiración hacia el poeta uruguayo, no encontramos casi en Neruda manifestaciones textuales que testimonien una relación real en su escritura. Sin embargo, consideramos que la poesía más airada del poeta chileno, que constituye los espeluznantes bestiarios de *Canto general* -con sus múltiples incursiones en lo escatológico- o la poesía de circunstancias que el autor tuvo el buen gusto de no incluir en libro, es clara deudora del gran maldito del modernismo. Aduciremos un ejemplo que ilustre esta aseveración. En ciertas diatribas violentas que Neruda dedicó a un "editorialista mercenario", recogidas en una revista puertorriqueña en 1981, encontramos paralelismos textuales con Herrera y Reissig, tanto en el léxico agresivo, alusivo a vísceras y otros elementos escatológicos, como en la forma perfectamente rimada, inusual en el poeta chileno:

> Moja la pluma en podredumbre y cieno,
> revuélvela en lo que has excrementado,
> sumérgela en tu fétido duodeno:
> ¡todo tu estiércol te será pagado! [2]

Confróntense los versos anteriores con los siguientes, de Herrera:

> Mefistófela divina,
> miasma de fulguración,
> aromática infección
> de una fístula divina... [3]

1. Neruda, 1978 (PNN): 241. La cita del epígrafe corresponde a Neruda, 1973 (FDM): 452.
2. "Sonetos punitivos a S". Neruda, 1981: 72-73.
3. "Numen", en Jiménez, 1985: 415.

Las relaciones con López Velarde serán incluso más difusas, a pesar de su explícito reconocimiento. En las prosas que le dedica en 1963 (*Para nacer he nacido*) alaba el *líquido erotismo* de su poesía y añade: "Ninguna poesía tuvo antes o después tanta dulzura, ni fue tan amasada con harinas celestiales" [4]. Considera además que

> En la trilogía del modernismo es Ramón López Velarde el maestro final, el que pone el punto sin coma (...) Sus grandes hermanos, el caudaloso Ruben Darío y el lunático Herrera y Reissig, han abierto las puertas de una América anticuada, han hecho circular el aire libre...[5]

En la biblioteca de Neruda hemos encontrado una antología que Neruda hizo de la obra del poeta mexicano en 1963 para el libro *Presencia de Ramón López Velarde en Chile* [6], a cuyo prólogo corresponde el texto reproducido en *Para nacer he nacido*. La selección incluye "Suave patria" (probablemente inspirador de "La dulce patria" de *Memorial de Isla Negra*), "Jerezanas...", "El retorno maléfico", "Tierra mojada", "Mi corazón se amerita", "Corrido de la muerte de Emiliano Zapata", "La cigüeña", "Noviembre", "Oración fúnebre" y "Mi pecado". Sin embargo, a pesar de las correlaciones temáticas entre las obras de ambos- erotismo, nacionalismo, preocupación social- no existen pruebas textuales de ello, por lo que no nos ocuparemos de su estudio. Anotaremos solamente que en *El fin del viaje* aparecen unos "Versos a la manera de López Velarde dedicados a Waldo Vila Silva" que fueron publicados en 1944, en el diario *El Siglo* de Santiago. En ellos se recurre intencionalmente a las preferencias del poeta mexicano, incluyendo la rima, infrecuente en Neruda:

> Waldo Vila, tu corazón
> de racimos de azúcar y paz como un parrón.

4. Neruda, 1978 (PNN): 173.
5. Ibid.: 174-5.
6. Neruda, 1963.

En tu pintura pobladora
la patria está rosada y azul como en la aurora.[7]

Otro poeta admirado por Neruda es el cubano José Martí, a quien le dedica los siguientes versos de *Canción de gesta*:

...pero Martí con sueños y disparos
despertó al soñoliento y agreste
y construyó con sangre y pensamiento
la arquitectura de la luz naciente [8]

Como puede comprobarse, lo exalta como pensador y luchador, y en otros momentos aparecen ecos de su poesía, como en *Memorial*, donde la expresión "la noche, mi patria constelada" [9] recuerda ciertos versos de Martí ("dos patrias tengo yo, Cuba y la noche" [10]).

Otro de los poetas queridos y admirados es, sin duda, César Vallejo, al que dedica dos poemas, "V." (*Estravagario*) y la maravillosa "Oda a César Vallejo" (*Odas elementales*):

con tu vida
y tu muerte,
con tu arena cayendo,
midiéndote
y vaciándote...
Era en París, vivías
en los descalabrados

7. Neruda, 1982b (FDV): 43.
8. Neruda, 1977a (CDG): 26.
9. Neruda, 1973 (MIN): 1078.
10. Martí, 1978: 85.

hoteles de los pobres.
España se desangraba...[11]

Encontramos ecos de Vallejo en el poema de *Estravagario* "El gran mantel", en el que se pide que todos los mortales puedan sentarse a la misma mesa y que no haya más hambre:

pongamos los largos manteles (...)
y un plato de luna
en donde todos almorcemos.

Por ahora no pido más
que la justicia del almuerzo.[12]

Confróntese con el poema de Vallejo "La cena miserable":

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos.[13]

Huidobro es un caso aparte dentro de las filiaciones literarias de Neruda. Su enemistad pública y rechazo mutuo es de todos conocido:

el gran poeta Vicente Huidobro, que adoptó siempre un aire travieso hacia todas las cosas, me persiguió con sus múltiples jugarretas, enviando infantiles anónimos en contra mía y acusándome continuamente de plagio.[14]

11. Neruda, 1982a (OEL): 262.
12. Neruda, 1973 (ETV): 613-4.
13. Vallejo, 1988: 101.
14. Neruda, 1974c (CHV): 394.

Sin embargo, es seguro que en su juventud Neruda debió admirar la obra de su compatriota. Lo corrobora el hecho de que en el número de la revista *Claridad* correspondiente a junio de 1924 aparecen, en la página 8 (que reproducimos en una ilustración), versos de Huidobro junto a una "Crónica de Sachka" (seudónimo de Neruda) que contiene una *Defensa de Vicente Huidobro*. El texto, que transcribimos completo, reza así:

> Su poesía extrañamente transparente, ingeniosamente ingenua. Con esa pureza del viejo lied del Norte, motivo desnudo de realización acuarla. Creación, creacionismo, estética nueva, todo eso es fórmula, garabatos, ropa usada. Lo único es el poeta y el camino desde él a su poema. Huidobro, qué fresca sensación infantil, de juego atrevido, mezcla del extático hay-kay con el trepidante traqueteo de Occidente.

René de Costa transcribe en su libro *En pos de Huidobro* otro texto significativo, "Búsqueda de Vicente Huidobro", publicado en *Ercilla* en 1968. En él Neruda declara tajantemente que considera a su compatriota como un "poeta clásico de nuestro idioma" [15] y se arrepiente de no haber querido reanudar su relación amistosa con él antes de su muerte. En otro escrito, de 1973, renueva el elogio en un prólogo póstumo que hace para una recopilación de textos franceses de Huidobro, con el que se reconcilia definitivamente:

> Huidobro es un artesano, arquitecto del castillo en el aire, orfebre empeñado en la alquimia (...) Vicente Huidobro se saturó de la elegancia cubista y alcanzó a divisar, dentro de su humanismo interplanetario, la cabellera surrealista que iba a flotar hasta ahora sobre el océano Atlántico...[16]

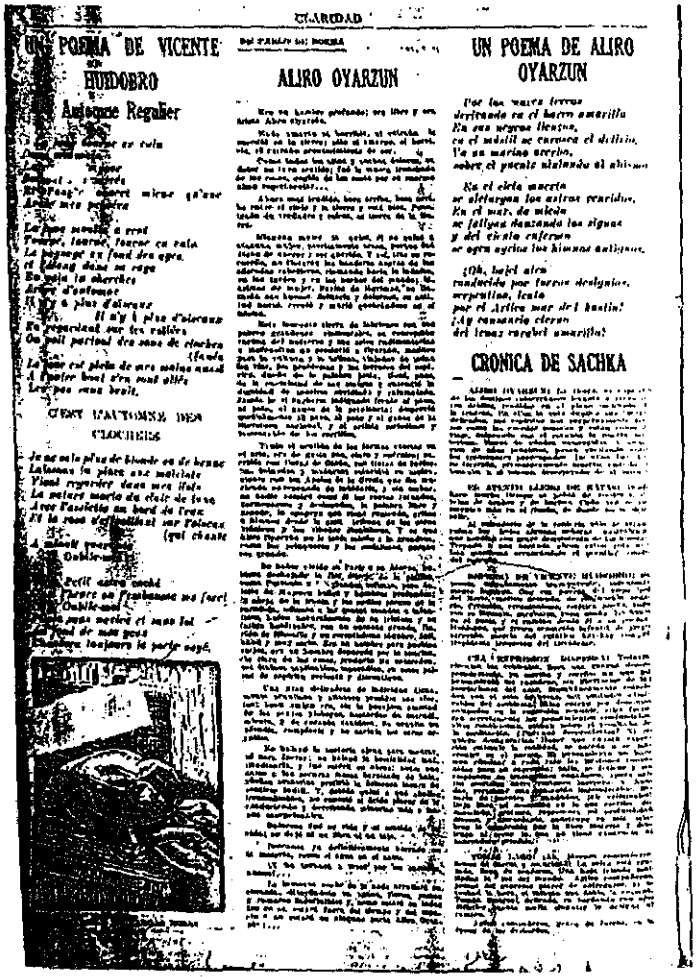
15. Costa, 1978: 103.
16. Ibid.: 105.

Los narradores latinoamericanos son elogiados por su obra y al tiempo criticados por su formalismo y ausencia de compromiso en la sección X de *Fin de mundo*, "Escritores", donde se hace referencia a Cortázar ("pescador de escalofríos"), Vargas Llosa (que cuenta "llorando sus cuentos de amor y sonriendo los dolores de su patria"), Rulfo, Fuentes, Sábato ("claro y subterráneo"), Onetti ("cubierto de luna"), Roa Bastos y García Márquez (con "las mil y una noche/ saliendo de su boca mágica"), entre otros. Se demuestra que ciertamente Neruda fue gran conocedor de la literatura de su continente.[17]

Ya se ha aludido a ciertas reminiscencias cortazarianas en el capítulo anterior. Anotaremos una última concordancia, esta vez con Carpentier. El realismo mágico aparece en ocasiones en la poesía de Neruda, como en "Metamorfosis" (*Fin de mundo*) donde, al igual que en *Viaje a la semilla* , hay una inversión de la progresión temporal. Abril retrocede a noviembre y el sábado al viernes, y poco a poco el yo poético rejuvenece, recupera dientes y pelo y ve reducirse su estatura y dimensiones hasta volver a la *semilla*, al óvulo germinal:

> En un fulgor pasé mi infancia
> seguí contra el tiempo en el cauce
> hasta que no vi de mí mismo,
> de mi retrato en el espejo
> sino una cabeza de mosca,
> un microscópico huevillo
> volviendo otra vez al ovario.[18]

17. Para una panorámica más completa, véase el artículo de Sáinz de Medrano "Neruda, crítico de la literatura hispanoamericana" (1987), que analiza las relaciones del poeta chileno con los escritores de su continente. Véase también Loveluck, "Neruda ante la poesía hispanoamericana" (1973-4).
18. Neruda, 1973 (FDM): 395. El mismo original tema aparece en la obra de Jardiel Poncela *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, pero no parece probable que sea hipotexto de estos versos.



CLARIDAD

UN POEMA DE VICENTE HUIDOBRO

Automne Regulier

C'EST L'AUTOMNE DES CLOCHERS

ALIRO OYARZUN

UN POEMA DE ALIRO OYARZUN

CRONICA DE SACHKA

La enemistad entre Neruda y Huidobro fue un hecho público de todos conocido. Sin embargo, en el número de la revista *Claridad* correspondiente a junio de 1924 podemos encontrar poemas de Huidobro acompañados de la crítica elogiosa y entusiasta de Neruda (Sachka). Todavía no había nacido la polémica. (Hemeroteca Nacional de Chile. Aunque la copia se ha realizado sobre microfilms, el original se encuentra en pésimo estado).

Tras esta panorámica general de las relaciones de Neruda con las letras de su continente, nos ocuparemos de las tres voces poderosas que se dejan traslucir en sus versos, correspondientes a poetas de muy diversa índole: Rubén Darío y su modernismo, Carlos Sabat Ercasty con sus ecos románticos y whitmanianos, y Nicanor Parra, inventor de la antipoesía.

5.2. EL HIPOTEXTO DARIANO

Es conflictivo abordar la relación de intertextualidad entre Rubén Darío y Pablo Neruda porque los modos en que aquélla se manifiesta son opacos o difusos, aunque su existencia es indudable.

Ya Amado Alonso explicó a partir de un poema de Darío la metáfora que rige el poema de *Residencia* que se titula "Barcarola", del que nos hemos ocupado ya en el capítulo segundo. Recordaremos solamente que la raíz de la metáfora se halla en el soneto rubeniano "Caracol", que finaliza con los siguientes versos:

> y oigo un rumor de olas y un incógnito acento,
> y un profundo oleaje y un misterioso viento...
> (El caracol la forma tiene de un corazón).[19]

De ahí proviene la identificación residenciaria, no explícita, del corazón con el caracol, que sonará con un lúgubre llanto, acorde con el estado anímico del poeta.

Otra relación intertextual relevante, y que no ha sido aún anotada, es la que enlaza en el tiempo a Darío, Aleixandre y Neruda. Al primero pertenecen unos conocidos versos, de doloroso contenido existencialista, con que finaliza el

19. Darío, 1967: 679. Sobre las relaciones entre Darío y Neruda, véase Gutiérrez Mouat, "La inscripción dariana en *Residencia en la tierra*" (1989) y Rodríguez Monegal, "Darío y Neruda: un paralelo imposible" (1967).

poema "Lo fatal", de *Cantos de vida y esperanza*:

> ¡y no saber adónde vamos,
> ni de dónde venimos!...[20]

Vicente Aleixandre cita los versos precedentes como epígrafe de un poema amoroso de *Historia del corazón* (1954) y lo glosa:

> *Sabemos adónde vamos y de dónde venimos. Entre dos ocuridades, un relámpago.*
> Y allí, en la súbita iluminación, un gesto, un único gesto,
> una mueca más bien, iluminada por una luz de estertor.[21]

En realidad el poeta español no transforma el mensaje de Darío a pesar de invertir la negación; su poema viene a decir que precisamente por lo breve de la vida hay que vivir intensamente el instante del amor.

Posteriormente encontramos en el *Libro de las preguntas* de Neruda (1974) una nueva glosa de los versos originarios de Darío, aunque pasados por el tamiz de Aleixandre, cuya respuesta invierte:

> No será nuestra vida *un túnel*
> entre *dos vagas claridades*? [22]

Los reconocimientos directos de Neruda hacia Darío son muy elogiosos y pueden encontrarse tanto en prosa como en verso. A la primera modalidad corresponde una afirmación que aparece en *Viajes*:

---

20. Darío,1967: 688.
21. Aleixandre, 1977: 183. Acerca de las posibles relaciones entre *Pasión de la tierra* de Aleixandre y *Tentativa del hombre infinito* de Neruda, v. Marta E. Altisent (1986).
22. Neruda, 1975b (LDP): 49.

> ...Rubén Darío, a quien pasaremos la mitad de la vida negando para comprender después que sin él no hablaríamos nuestra propia lengua, es decir, que sin él hablaríamos aún un lenguaje endurecido, acartonado y desabrido...[23]

A pesar de no ser un seguidor de la escuela modernista, Neruda reconoció siempre con respeto y admiración la gran innovación literaria que protagonizó el poeta nicaragüense en las letras hispánicas.

En *Barcarola*, obra otoñal (de 1967), Neruda dedica un episodio completo al que llama "mi padre poeta"; lo imagina a su llegada a Valparaíso con los bolsillos llenos de cisnes y espejos,

> Surgió del idioma volando una ráfaga de alas de oro
> .....
> y la claridad del panal adelanta un torrente de trinos
> que decretan la ley de cristal, el racimo de nieve del cisne...[24]

y también en su muerte en León, "lejos del amor, entregado al coñac de los filibusteros":

> Así, desterrado en su patria mi padre, tu padre, poetas, ha muerto[25]

Los ecos de la poesía de Rubén Darío se sienten ya desde *Crepusculario* en formas, temas y motivos (jardines, vaguedad, ensueño, exotismo). El soneto en alejandrinos "Pantheos" es una de las claves más significativas a este respecto, por su evidente filiación con "Lo fatal" de Darío, ya citado:

23. Neruda, 1973 (VJS): 54.
24. Neruda, 1973 (BCL): 154.
25. Neruda, 1973 (BCL): 155.

..Si quieres no nos digas de qué racimo somos
no nos digas el cuándo, no nos digas el cómo
pero dinos adónde nos llevará la muerte...[26]

En el mismo libro pueden destacarse otros elementos deudores de Darío, como el título de la primera parte, "Helios" (cf. *Cantos de vida y esperanza*, id.), o la presentación de Pelleas, "lirio azul de un jardín imperial" [27].

Sin embargo, tras la "iniciación melódica" de *Crepusculario*, Neruda se aleja radicalmente de ese modernismo ya extemporáneo y comienza una andadura poética en busca de un estilo nuevo y personal que cristalizará en *Residencia en la tierra*. La ruptura con los modelos anteriores que conlleva su adhesión a las vanguardias y la forja de una nueva poética hacen difícil la tarea de vislumbrar en su obra una presencia ahora transformada (por su fusión con otras estéticas y los propios hallazgos del poeta) y soterrada, pero que fecunda constantemente sus versos como un río subterráneo.

A pesar de esa dificultades, se han anotado diversas vinculaciones entre ambos quehaceres poéticos. La preocupación social sucede en ambos poetas al esteticismo inicial, de modo más acendrado en Neruda pero también presente como subtema en la poesía dariana, como demuestra en su conocido estudio Pedro Salinas (1983). Recordaremos aquí su polémica oda "A Roosevelt":

Eres los Estados Unidos
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.[28]

26. Neruda, 1973 (CRP): 39.
27. Ibid.: 73.
28. Darío, 1967: 640.

El texto no puede dejar de recordarnos las violentas diatribas de Neruda hacia lo que considera el enemigo del norte [29].

También se han constatado algunos casos aislados de paralelismo formal. Muchos son los autores que han señalado el influjo del poema I de *Cantos de vida y esperanza* [30]

Yo soy aquél que ayer no más decía..... 11 A
el verso azul y la canción profana,..... 11 B
en cuya noche un ruiseñor había..... 11 A
que era alondra de luz por la mañana..... 11 B

en el "Nuevo canto de amor a Stalingrado"[31] de Neruda (*Tercera residencia*):

Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua,..... 11 a
describí el luto y su metal morado,..... 11 b
yo escribí sobre el cielo y la manzana,..... 11 a
ahora escribo sobre Stalingrado..... 11 b

Como puede comprobarse, tanto la disposición formal en serventesios endecasilábicos, como la temática, a modo de autobiografía poética, son comunes a ambos.

Igualmente, en más de una ocasión se ha vinculado el soneto "Pegaso" de Darío, que presenta un viaje mítico sobre un caballo volador, con poemas nerudianos como "Caballo de los sueños" (*Residencia*), aunque hay muchos más ejemplos, que estudiamos en el capítulo dedicado al sustrato mítico, por lo que citaremos solamente el hipotexto dariano para ilustrar esta filiación:

29. Véase al respecto *Incitación al nixonicidio* de Pablo Neruda (1974d).
30. Darío, 1967: 627.
31. Neruda, 1973 (TER): 294.

domador del corcel de cascos de diamante,
voy en un gran volar, con la aurora por guía,
adelante en el vasto azur, siempre adelante! [32]

Una de las más importantes vinculaciones de los poetas que aquí nos ocupan es su común tratamiento del erotismo, aunque con matices diferenciadores. El amor y la mujer constituyen, como es bien sabido, el eje temático fundamental sobre el que se sustenta la arquitectura poética dariana, pero de un modo ambivalente, i.e. conteniendo en unidad dialéctica el goce y el dolor. Como Leconte de Lisle, uno de sus reconocidos maestros, la duda agónica que provoca en Darío la incertidumbre religiosa cristaliza en su refugio en la belleza y el arte (especialmente los vinculados con la religión politeísta del clasicismo griego) que serán tabla salvadora de un alma sedienta de eternidad. Su concepción del amor también coincide con la de Neruda: aunque con quejas solapadas, el amor se convierte en refugio, redención de la muerte, ilusión de eternidad, y se instituye en auténtica religión. Como "mester de paganía", siguiendo la expresión de Salinas, e incluso "mester de gineolatría", podría calificarse su poesía.

A diferencia del resto de los postrománticos, de una común obsesión por la inminencia de la tumba y desprecio hacia el idealismo amoroso provocados por la crisis general del siglo, De Lisle escribió lo que para Putter es la más auténtica poesía amorosa del movimiento parnasiano; en *Premières Poésies* declaraba que "il faut aimer, parce que l'amour c'est la poésie, et que, sans elle, la vie n'est plus la vie"[33]. Tanto De Lisle como Darío coincidirán en la utilización de la belleza de la imaginería mitológica clásica para reflejar su concepción del amor. El primero consideraba al cristianismo como religión sin belleza ("He sees it as a religion of aggressive ugliness, actively hostile to art(...) 'En général', he wrote in 1855, 'tout ce qui constitue l'art, la morale et la science, était mort avec le Polythéisme'")[34]. Darío,

32. Darío, 1967: 639.
33. Cit. por Putter, 1961: 258.
34. Putter, 1961: 571. 'En general, todo lo que constituye el arte, la moral y la ciencia, murió con el Politeísmo'.

en cambio, utilizará también la imaginería cristiana para transmitir su nueva religión del amor (e.g. en "Ite, missa est").

No sólo en ese sentido se distanciará de De Lisle, sino también en un elemento heredado del movimiento simbolista francés: el sensualismo trascendente, que da un nuevo significado a los símbolos parnasianos. Así, tanto los símbolos mitológicos como los naturales (jardines, cisnes) se verán enriquecidos por multitud de connotaciones y un nuevo poder estético. En el "Coloquio de los centauros" se ofrece una visión mítica de la Naturaleza como enigma que se ha de descifrar. Los cisnes que pueblan la poesía dariana, por su parte, ya no serán un mero símbolo de la belleza marmórea y pura, sino también de la sensualidad (por su ascendencia mítica, en que encarna al dios metamorfoseado en ave para alcanzar la posesión física de Leda), del ideal poético o de la duda que plantea la curva interrogativa de su cuello.

Ese papel trascendente y mágico que desempeña la Naturaleza en la poesía dariana, así como otros aspectos hasta aquí expuestos, podrá constatarse también en la poesía de Pablo Neruda, y puede estar vinculado no sólo con las enseñanzas del movimiento simbolista sino también con la presencia real de la naturaleza exuberante de América, poderosa y enigmática, que somete y condiciona al hombre y que tan importante papel cumplirá en la literatura de ese continente.

Por otra parte, el avance que el movimiento simbolista significa con respecto a su precedente parnasiano viene dado por un importante cambio de norte poético: el escritor ya no refleja su preocupación egolátrica ante la Muerte o la Poesía, y trasciende su Yo, universalizándolo, para expresar la común condición humana. Este legado lo recogerá Darío en poemas extraordinarios, como el ya citado "Lo fatal", paradigmático en este sentido.

Otro elemento muy importante que inauguran los simbolistas y que será de gran importancia en la poesía de Darío es el ya estudiado tema del viaje. El afán por descifrar el enigma del universo -que sustituye a la actitud contemplativa o

evasiva de los románticos- provoca el nacimiento de ese nuevo *topos*, el "viaje inmóvil" en busca del conocimiento, con ciertas reminiscencias órficas, y de la videncia que capacita al poeta para descubrir ese misterio. Diversos ejemplos de esta actitud pueden encontrarse en Darío, que pudo confluir con los simbolistas para la configuración de esa recurrencia tan frecuente en Neruda.

En Rubén Darío se hace patente ese *topos* en numerosos poemas. En el "Coloquio de los centauros" [35] la naturaleza se transmuta en enigma universal que el poeta descifra por boca de sus personajes míticos. Como en el viaje dantesco al infierno, nos encontramos en una "selva sagrada" (obsérvense los calificativos, en que se constata el panteísmo dariano) donde amor y muerte se constituyen en motor primero de la vida, y de ahí esa visión de la Naturaleza como conjunción del "vientre de la tierra" y "el germen que entre las rocas y entre las carnes de los árboles" es "universal resumen de la suprema fuerza".

A esa lectura de la suprarrealidad mítica como símbolo del universo se añade el aludido viaje de búsqueda, presente en diversos poemas. En "La fuente", el poeta ofrece un descenso a

> la gruta viviente
> donde la interna música de su cristal desata,
> junto al árbol que llora y la roca que siente [36]

para beber de esa fuente de conocimiento. En "Yo persigo una forma..." se plantea de nuevo el enigma:

> el sollozo continuo del chorro de la fuente
> y el cuello del gran cisne blanco que me interroga. [37]

35. Darío, 1967: 572-9.
36. Ibid.: 615.
37. Ibid.: 622.

El mismo viaje imaginario y el intento de descubrir el misterio del cosmos, el descenso hacia esa fuente maternal y procreadora, puede encontrarse en diversos momentos de la poesía de Neruda, especialmente en "El cazador de raíces"[38]. De nuevo encontramos la fórmula anteriormente estudiada: el poeta-cazador va al bosque en un viaje mítico, en busca de los orígenes, de la sustancia nutricia de la vida y la poesía, y encuentra esa raíz, que "toca el agua, la bebe, y sube por el árbol" (hay que recordar aquí que el símbolo del árbol en Neruda connota, entre otras cosas, la propia obra poética); obsérvese el paralelismo con el símbolo dariano del agua fecundadora de la poesía. Se suceden los *verba videndi* propios de esta experiencia visionaria ("Ay yo vi..."), mientras el poeta avanza por una "espaciosa selva" hasta llegar al "útero de la tierra". Reaparece aquí la cosmovisión dariana en que se aúnan amor, vida y poesía en el vientre germinal de la Naturaleza, "selva devoradora" que acapara en su seno una sucesión de muertes y de vidas, *medium* para alcanzar el conocimiento universal ("...escogí la selva/para aprender a ser"). Todo se resuelve en canto a la "madre materia, germen, tierra germinadora", como en el caso de Darío.

Abordamos con esto un nuevo aspecto que une a Pablo Neruda y Rubén Darío: la comunión panteísta con la naturaleza, que se identifica de modo ambivalente con la madre germinadora y la mujer amada. En efecto, tiene Darío una visión panerótica del mundo, y en este sentido, mágica, que Octavio Paz define certeramente en su extraordinario estudio "El caracol y la sirena":

> ...el cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado. Pan sacramental, hostia terrestre: comer ese pan es apropiarse de la sustancia vital (...) Su cosmología culmina en un misticismo erótico (...) Los actores de esta pasión no son personas sino fuerzas vitales (...) *Esta vena de erotismo mágico se prolonga en varios grandes poetas hispanoamericanos, como Pablo Neruda* [39]

38. Neruda, 1973 (MIN): 1134.
39. Paz, 1980: 57 y ss. El subrayado es nuestro.

En esa visualización del universo por medio de un sensualismo trascendente hay un proceso de ósmosis entre amada y naturaleza que hace que sus atributos se confundan en una comunión simbólica y mística. Este elemento panteísta guarda gran relación con la poética whitmaniana, canto de amor universal que Darío conoció y admiró, según se desprende del soneto y las prosas que le dedica. Así pues, el panteísmo que se manifiesta en Neruda pasa por el doble crisol de Darío y de Whitman.

Ese erotismo totalizador y trascendente que inunda el universo se manifestará también en la unión amorosa con el mar, que Whitman consideraba en uno de sus versos como "my lover the sea" [40], y que también encontramos en Darío y Neruda.

En la obra de ambos hemos constatado ya el carácter germinal de la naturaleza-matriarca (presente en el poeta de Manhattan) y podemos encontrar también ejemplos de la identificación entre amada y naturaleza. Rubén Darío -para quien la mujer adquiere carácter universal, en esa concepción clásica, que sigue también Whitman, de valoración del amor en sí y no del objeto amado, a diferencia de Neruda- muestra en "Divagación" esa comunión con el mar:

> Ámame así, fatal, cosmopolita,
> universal, inmensa, única, sola
> y todas; misteriosa y erudita:
> ámame mar y nube, espuma y ola. [41]

Habría que anotar aquí la plurivalencia del símbolo del mar en la obra de Darío. Además del sentido estético-paisajístico marginal, connota el grato recuerdo de la infancia, lo sensual -olas, espumas-, la fecundidad, el principio masculino [42] y, por último, tendrá una vertiente mítica. Así como la tierra es madre,

40. Whitman, 1972: 101.
41. Darío, 1967: 556.
42. V. "Marina", "mar paternal, mar santo". Darío, 1967: 670-1.

pero también escenario de juegos de sátiros y ninfas, el mar tiene también un sentido profundo, mítico, sagrado. Es el enigma, el misterio de la vida, y conlleva símbolos con resonancias mágicas y ambiguas; el caracol y la sirena funden su sonido para llevar al amor y a la muerte.

En Neruda, igualmente, el mar es un símbolo frecuente y plurisignificativo. Así, unas veces la amada se caracteriza con atributos marinos (e.g. en numerosos poemas de *Cien sonetos de amor*), y otras, el mar -como la noche, la lluvia, la tierra- se transmuta en amada, como ya se ha estudiado.

El otro aspecto consustancial al panteísmo y al concepto de lo erótico en Darío será la íntima imbricación entre amor y muerte; de ahí el sentimiento de angustia como cara oculta del delirio pasional de sus versos, que emergerá, atenuando ese vitalismo, en obras como *Cantos de Vida y Esperanza* y *Poema del Otoño.*

Desembocamos aquí en el importante papel que la Mujer -en ese sentido genérico que no heredará Neruda- cumple en su poesía, un papel ambivalente, porque es tentación que lleva al pecado y a un tiempo salvadora de las miserias del mundo a través del amor. Esto se hace emblemático en el poema XVII de los *Cantos de Vida y Esperanza* . La mujer es "celeste carne", es divinidad, pero también "arcilla", madre-tierra, y toda la existencia se resume en el "útero eterno" que da sentido al "sagrado semen" (con una simbología whitmaniana que, como ya se ha constatado, continúa en Neruda). Es Eva y Cipris, tentación y placer; cristianismo y paganismo mezclan sus cosmologías en una nueva dimensión religiosa. La mujer da y quita el dolor; es la Eva ambigua a la que invoca:

> ¡Tu boca sabe al fruto del árbol de la Ciencia
> y al torcer tus cabellos apagaste el infierno! [43]

43. Darío, 1967: 668.

Sin embargo, el sentimiento trágico ante la inminencia de la muerte oscurecerá, cada vez con más énfasis, el vitalismo amoroso, como en los siguientes versos, de resonancias barrocas:

> Gozad de la carne, ese bien
> que hoy nos hechiza
> y después se tornará en
> polvo y ceniza. [44]

En la obra de Neruda encontramos inicialmente (*Tentativa, Residencia*) la misma visión del amor como asidero ante el abismo último, como redención de la angustia del vivir:

> Alójame en tu espalda, ay, refúgiame,
> aparéceme en tu espejo, de pronto,
> sobre la hoja solitaria, nocturna... [45]

Sin embargo, ese sentimiento se transmutará en plenitud gozosa. Invirtiendo el proceso dariano, y en la más clara tradición quevedesca, Neruda cantará incluso la permanencia del amor más allá de la muerte en sus *Cien sonetos de amor* (v, capítulo 6).

Finalmente, nos queda por estudiar, con respecto al tratamiento del tema amoroso, un último aspecto, aunque no por ello menos relevante: la simbología común, de la que intentaremos hacer una revisión, aunque somera, sistemática.

Tres son los tipos de símbolos que encontramos en estos autores, los mismos que establece el movimiento simbolista del siglo XIX, que sucesivamente hará uso de lo mitológico (helénico) y natural-real (cisnes, fuentes, violines), hasta llegar, tras el desgaste de lo anterior, a lo más innovador: la fusión de la realidad

44. Ibid.: 774.
45. Neruda, 1987a (RST): 106.

física con el estado anímico interior del poeta. Los símbolos mitológicos -vinculados con el politeísmo helénico- son muy abundantes en Darío, que los enriquece con símbolos tomados del cristianismo -como ya se ha visto- para dar un lenguaje propio a la religión del amor que exaltan sus versos. La mujer se identificará con Venus, pero también será "hostia de mi amorosa misa" [46] en esa liturgia herética que rige las *Prosas Profanas*, y para ella entona un cántico de gloria en *Cantos de Vida y Esperanza*:

> Carne, celeste carne de mujer...[47]

Este tipo de símbolos sólo puede constatarse de modo generalizado en una obra de Neruda, *Crepusculario*, de clara deuda hacia la poética de Darío. En ella el cuerpo de la mujer es "hostia fina" y se le dedican plegarias pseudocristianas:

> Bésame, por eso, ahora,
> bésame, Besadora,
> ahora y en la hora
> de nuestra muerte. Amén. [48]

El tercer tipo de símbolo que hemos señalado será elemento sustancial de la poética nerudiana, con la fusión que el más avanzado simbolismo propone entre lo material y lo espiritual, fundada expresamente en la materialización de lo abstracto, pero es poco frecuente en Darío.

Será, pues, el segundo tipo de símbolos (i.e. los naturales) lo que compartirán ambos poetas, en una poderosa corriente que desde Darío nutrirá la poética de Pablo Neruda en toda su amplitud, aunque se concentra especialmente en su poesía amorosa. Esos símbolos no constituyen recurrencias aisladas sino que se encuentran imbricados en una densa red de relaciones bien sistematizada, y podemos dividirlos inicialmente en dos amplios grupos: genéricos y específicos.

46. Darío, 1967: 571.
47. Ibid.: 668.
48. Neruda, 1973 (CRP): 42.

Podemos considerar como genéricos los que se hallan ligados a la naturaleza y sus elementos (especialmente la tierra, el fuego y el mar, como ya, en parte, se ha comentado). Así, el ansia amorosa se identificará con el fuego, la sensualidad con olas y espumas, y el cuerpo de la amada cristalizará en una geografía terrestre, al modo whitmaniano. Entre los símbolos telúricos son de gran frecuencia los de "tierra" y "colinas":

> Amplias caderas, pie fino y breve;
> las dos colinas de rosa y nieve
> Darío[49]

> Cuerpo de mujer, blancas colinas...
> Neruda[50]

En cuanto a los símbolos específicos, forman un conjunto sistematizado de recurrencias con numerosas interconexiones, y destacan, como principales, cisnes, abejas, rosas, uvas, vino, copas y palomas. Evidentemente, no son novedosos como tales ni originarios de Darío (la tradición de las rosas como símbolo de lo efímero se remonta al clásico "collige virgo rosas" de Ausonio, y el símbolo de la copa será emblemático de poetas como Martí) pero sí es particular su plurivalencia y sus imbricaciones. Como ejemplos de concomitancias aisladas de esta simbología dariana con sus precedentes del simbolismo francés, pueden citarse "L'après-midi d'un faune" de Mallarmé (las abejas, el enjambre del deseo) y, de Verlaine, "Il bacio". Habría que anotar, además, que no es sólo la simbología que aquí estudiamos lo que explicita el influjo latente de los versos de Darío en Neruda, pues emerge su presencia en numerosas ocasiones, aunque siempre de un modo sutil y casi imperceptible; e.g. el oxímoron que por tres veces utiliza Darío en el soneto de reminiscencias barrocas "Alaba los ojos negros de Julia", en que éstos se califican como "luz negra", reaparece en la obra poética de Neruda más de una vez (e.g. en *Los versos del capitán*) aludiendo a los ojos de la amada (sobre el oxímoron nerudiano v. 6.3), y en *La barcarola* es

49. Darío, 1967: 601.
50. Neruda, 1987b (VPA): 47.

evidente la función intertextual de ciertos versos de "Vesperal" (*Poema del otoño*) que refieren a la "escritura" que las huellas de los cangrejos dejan en la "arena": "(Yo sin saber cómo entre idiomas ajenos) leí el alfabeto/que tus pies menudos dejaban andando en la arena" [51].

Todos los símbolos específicos que antes comentábamos tienen connotaciones amorosas y sensuales, aunque con distintas gradaciones, y forman parte de una imaginería que, con numerosas variantes (sinonímicas y metonímicas) comparten Darío y Neruda.

Las rosas enriquecen su significación sensual con otros sentidos (además del real) como la belleza, el amanecer y la vida. La gama de sus colores completa sus significaciones (el blanco es la pureza; el rosa, el color de la piel; el rojo, el de la pasión). Su sentido carnal puede observarse en los siguientes versos del *Poema del Otoño*:

> Trocad por rosas azahares,
> que suena el son
> de aquel *Cantar de los Cantares*
> de Salomón.[52]

El último lazo simbólico de este elemento, la relación rosa-boca, lo vincula ya con otros símbolos, tejiéndose así un complejo entramado. Las *abejas*, símbolo de lo sensual y el frenesí erótico, liban su miel en las flores (*rosas*) como el amante en la *copa* ('boca', también 'cuerpo') de la amada liba el *vino* del placer (e.g. "...deja/ su rubia carga la leve abeja/ que en bocas rojas chupa la miel" [53]). Las variantes sinonímicas (*ánforas, cálices, vasos* por *copas*) y metonímicas (*uvas* y *racimos* por *vino*) se multiplican:

51. Neruda, 1973 (BCL): 94.
52. Darío, 1967: 773.
53. Ibid.: 600.

Exprimamos los *racimos*
de nuestra vida transitoria [54]

Hay que anotar que la plurisignificación de estos últimos se amplía al vincularse con la liturgia profana que instaura Darío, en cuya obra el vino y el cáliz eucarísticos adquieren un sentido nuevo. A su vez, la significación de la copa se extiende de manera traslaticia para constituirse en recipiente de todo lo que de placentero hay en la vida y, de modo ambivalente, con la copa de hiel del dolor.

Las palomas, por su parte, constituyen un símbolo natural de lo amoroso (y también, como variante poética, las tórtolas). Suelen connotar las delicias y pureza del amor. Por último, los cisnes tendrán un papel fundamental, aunando la sensualidad perversa del dios pagano que adquirió su forma para poseer a Leda con otra multitud de sentidos, ya anotados antes:

¡Melancolía de haber amado,
junto a la fuente de la arboleda,
el luminoso cuello estirado
entre los blancos muslos de Leda! [55]

Tras esta exposición de la simbología que transmite la cosmovisión amorosa de Rubén Darío, podemos abordar el estudio de la poderosa presencia que esos mismos símbolos, con toda su riqueza y complicada sistematización, tendrán en la poesía de Pablo Neruda, aunque con las variantes pertinentes propias de la personal asimilación que de aquéllos realiza.

Así, en Neruda los símbolos hasta aquí analizados se aplican, por extensión, a lo placentero y positivo de la vida aunque en el caso de *Residencia en la tierra* tienen frecuentemente la función inversa: expresar la desolación y la angustia (tónica general de este libro) por medio de la técnica de acompañar estos sustantivos

54. Darío, 1967: 682.
55. Ibid.: 641.

de significación positiva con un sintagma adjetivo connotador de destrucción, para causar un efecto mayor (e.g. "rosas rotas", "rosas de odio", "palomas ciegas", etc). También la majestuosidad del cisne aparece aquí degradada ("cisne de fieltro"). De todos modos, es el menos utilizado de los símbolos nombrados, quizá por su excesivo desgaste, denunciado por González Martínez en un famoso soneto.

Sin embargo, no está ausente de la simbología nerudiana. En *Arte de pájaros* se alude a la curva interrogativa de su cuello en evidente homenaje a Darío; confróntense los siguientes textos:

> ¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
> al paso de los tristes y errantes soñadores?
> Darío[56]

> Sobre la nieve natatoria
> una larga pregunta negra
> Neruda[57]

En *Cien sonetos* hay una alusión clara a la belleza pura e imperecedera que representa para aquél:

> deja que tus caderas impongan en el agua
> una medida nueva de cisne o de nenúfar
> y navegue tu estatua por el cristal eterno [58]

Tanto en los *Cien sonetos* como en los *Versos del capitán*, cumbres de la poesía amorosa de Neruda, se hace patente la herencia de la simbología dariana. Así, las rosas connotarán lo positivo y gozoso ("entró la luz como un rosal abierto") y también a la amada ("ráfaga de rosal"). En *Los versos del capitán*, el sexo es referido

56. Darío, 1967: 648.
57. Neruda, 1973 (APJ): 17.
58. Neruda, 1973 (CSA): 822.

como "rosa de fuego humedecido" [59]. Las palomas no sólo sugerirán la pureza, sino también el goce sensual:

...las palomas gemelas
que reposan o vuelan en tu pecho

...Dónde estás, oh paloma marina que bajo mis besos caíste

...Yo digo amor, y el mundo se puebla de palomas[60]

La dualidad copa-vino suele hacer referencia al sentido sensual (que no es el único en Darío); los racimos y las uvas tendrán también las connotaciones darianas, i.e. el cuerpo y el placer amoroso (su significado confluye aquí con el de la simbología amorosa de Sabat Ercasty, basada en las frutas principalmente, como veremos en 5.3.):

...hasta que uva con uva hubieras hecho
cantar en mis venas el vino

...tus besos son racimos con rocío
y yo a tu lado vivo con la tierra[61]

Las abejas seguirán connotando el frenesí amoroso:

...arqueado tu cuerpo de abeja en mis brazos marinos

...o el peso nupcial de la abeja cargada de oro oloroso [62]

59. Neruda, 1973 (CSA): 835, 853; (VCP): 959.
60. Neruda, 1973 (VCP): 950; (BCL): 116; (CSA): 846.
61. Neruda, 1973 (VCP): 982; (CSA): 833.
62. Neruda, 1973 (BCL): 106, 177.

A menudo se expresará este símbolo metonímicamente:

...En ese nombre corren navíos de madera
rodeados por *enjambres* de fuego azul marino

...aquellos incendiarios *panales* y arrecifes
son hoy este reposo de tu sangre en la mía

...amar es un combate de relámpagos
y dos cuerpos por una sola *miel* derrotados [63]

Cabe añadir la presencia de los dos símbolos darianos que estudia Octavio Paz -caracol y sirena- en los versos del poeta chileno, quien recurre a ellos también con frecuencia. Así, la amada es "caracola terrestre" y "rosa mojada por sirenas y espumas", "amante que al mar galopando robé con puñal, oh sirena" [64].

En conclusión, podemos decir que Neruda manifestó a lo largo de toda su obra, aunque no de manera sistemática, una constante relación de devoción hacia el que consideró su "padre poeta". Tanto los palimpsestos comentados como la simbología amorosa común testimonian esa vinculación, que Neruda reconoció siempre con orgullo.

63. Neruda, 1973 (CSA): 817, 844, 823.
64. Neruda, 1987b (VPA): 55; (CSA): 863; (BCL): 116.

5.3. POESIA DEL COSMOS, POESIA DE LOS SENTIDOS. CARLOS SABAT ERCASTY

La influencia del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty en la poesía de Pablo Neruda es *vox populi* por tratarse de uno de los pocos casos en que el poeta chileno lo ha reconocido abiertamente. En su libro de memorias *Confieso que he vivido*, cuando se refiere a "Mis primeros libros", cuenta una experiencia que tuvo en 1923, tras terminar *Crepusculario*. Embriagado por una inspiración nocturna en su casa de Temuco, escribe el primer poema de lo que después sería *El hondero entusiasta*. El poeta adopta el verso libre y cree haber hallado su verdadero ser poético, pero un amigo, Alirio Oyarzún, le insinúa la posibilidad de que esos versos estén influidos por Sabat:

> Entonces se me ocurrió enviar mi poema al propio Sabat Ercasty, un gran poeta uruguayo, ahora injustamente olvidado. En ese poeta había visto yo realizada mi ambición de una poesía que englobara no sólo al hombre sino a la naturaleza, a las fuerzas escondidas; una poesía epopéyica (...) Le envié el poema de aquella noche a Sabat Ercasty, a Montevideo, y le pregunté si en él había o no influencia de su poesía. Me contestó muy pronto una noble carta: "Pocas veces he leído un poema tan logrado, tan magnífico, pero tengo que decírselo: sí hay algo de Sabat Ercasty en sus versos" [65]

Esta experiencia resulta bastante decisiva en el rumbo de la poesía de Neruda. La decepción le incita a abandonar ese modo de escritura y a seguir indagando por vías más personales. *El hondero entusiasta* queda relegado y muchos de sus poemas se pierden; otros son desechados por el propio autor, quien reduce su elocuencia y busca una mayor sencillez de estilo. De esta catarsis poética nace lo que será el libro que consagra definitivamente a su autor: *Veinte poemas de amor*. Hay que

65. Neruda, 1974c (CHV): 74.

añadir que, no obstante, este último también ha bebido mucho de la poesía sabatiana, como después veremos, especialmente en las imágenes. Si hay dos vertientes fundamentales -a nuestro modo de ver- en la poesía de Sabat, según hemos recogido en el título de este subcapítulo, *El hondero entusiasta* recoge el legado de la primera (la grandiosidad cósmica), pero *Veinte poemas de amor* recoge la sensualidad y la imaginería de la segunda. Así, los poemas del primero quedarán relegados al olvido y sólo diez años después, en 1933, se publicarán con una significativa advertencia en que el autor comenta que "la influencia que ellos muestran del gran poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty y su acento general de elocuencia y altivez verbal" le hicieron mantenerlos en la sombra, y ahora los publica mutilados por el tiempo y el olvido pero con su significación de "documento de una juventud excesiva y ardiente" [66].

La específica antigüedad del elemento sabatiano en Neruda es difícil de precisar. El sesgo romántico y modernista de *Crepusculario* no permite que se observen en él huellas del uruguayo. Sin embargo, ya antes, en un poema que Neruda escribió a los quince años, "Los minutos sencillos", publicado en *El río invisible*, algunos han querido ver la posibilidad de una lectura subyacente de Sabat. El ansia de fusión con el cosmos, el trasfondo social, la sensualización de la naturaleza ("Los ojos se cansan y miran a la madre tierra/ bajo la floración de entusiasmo del macho rey"[67]) recuerdan, efectivamente, ese antecedente.

El vínculo de afinidad poética y simpatía personal, que culminó en una amistad directa[68], se inicia, como hemos visto, desde época temprana. Testimonio de ello es la reseña que Neruda hizo a *Poemas del Hombre. Libros del corazón, de la Voluntad, del Tiempo y del Mar* de Sabat en la revista *Claridad*, publicada el 12 de mayo de 1923. Aunque se reproduce en la ilustración correspondiente, lo transcribimos a continuación, a causa de su interés y la baja calidad de la copia del microfilm:

66. Neruda, 1973 (HOE): 151. "Advertencia del autor a la segunda edición".
67. Neruda, 1980 (RIV): 34.
68. Véase al respecto el artículo de Dario Puccini "Cuatro cartas de Neruda a Sabat Ercasty" (1983).

Poemas del Hombre.-Libros del Corazón, de la Voluntad, del Tiempo y del Mar.-Por Carlos Sabat Ercasty.

> 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 sombrarecdas del infinito del ayer y del futuro? Posesor de la (...) esperada, la de la idea. Miramos (...), 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 de lo 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, reverberando 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. El se ha lanzado y quemándose los dedos moldea figuras en metales ardiendo. El es la trompeta de la victoria, el canto que divide las tinieblas, y el flechazo centelleante que horada el olvidado corazón de la Esfinge.

En el mismo año de 1923, el primero de diciembre, publica la revista *Claridad* el poema de Sabat "La joven de la fruta", perteneciente al libro *Vidas* y cuyo sensualismo e imaginería tanta importancia tendrán en la escritura de nuestro poeta, como veremos. El conocimiento de la poesía de Sabat se constata también en la presencia de sus obras en la primera biblioteca personal de Neruda, donada a la

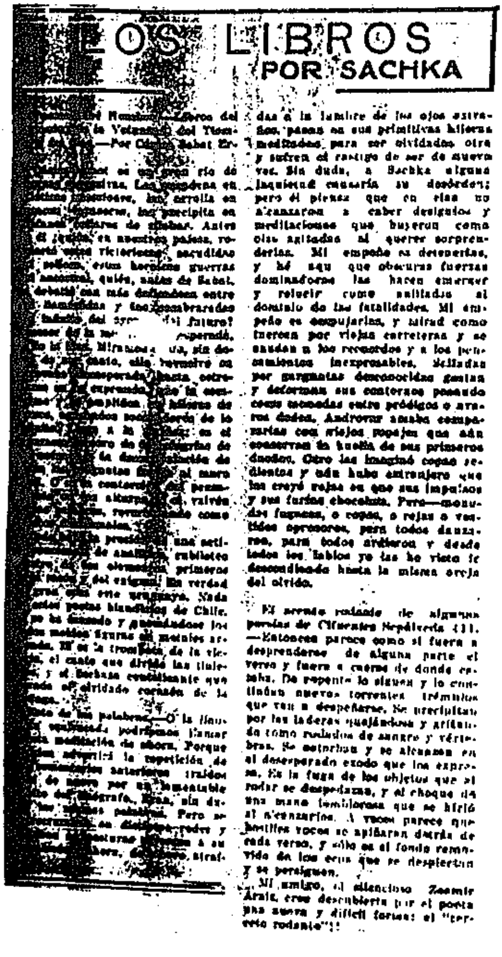
Universidad en 1954. En ella se halla el libro *Vidas*, en su edición de 1923, y otros posteriores, *Prometeo* y *Las sombras didfanas*, dedicados: "Para el gran Poeta Pablo Neruda, con la vieja amistad y la permanente admiración de C. Sabat Ercasty" y "Para el fraterno Pablo Neruda, con la vieja amistad de Sabat Ercasty", respectivamente.

Diversos críticos se han ocupado de esta reconocida filiación entre ambos poetas, pero de modo asistemático. En 1940 Amado Alonso inaugura esta dedicación con su ya clásico estudio *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, en que señala la herencia simbólica y la inclinación cósmica que el poeta chileno recoge (aunque no señala la interacción con Whitman en este último aspecto). Esa inclinación la define como "la incontenible propensión de su fantasía a derribar lindes, lanzándose desbocada por lo desmesurado" [69]. Los símbolos que analiza son esencialmente las abejas, las espadas, las flechas, las espigas y la fruta.

Las abejas, "símbolo del ardor de la vida, del frenesí amoroso o báquico o dionisíaco" [70] en Neruda, las vincula con la imagen del tábano en Sabat, e incluso la superpone en *Residencia* con la imagen de las moscas:

> y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas...
>
> Son dos imágenes que están entre otras fuertemente erótico-sensuales, y en la primera se sugieren los sangrientos esponsales de la abeja. [71]

69. Alonso, 1979: 280.
70. Ibid.: 236.
71. Ibid: 237.



LOS LIBROS
POR SACHKA

[illegible]

das a la lumbre de los ojos extraños, pasan en sus primitivas hileras meditadas para ser olvidadas otra y sufren el castigo de ser de nuevo vez. Sin duda, a Sachka alguna inquietud causaría su desorden; pero él piensa que en ellas no alcanzaron a caber designios y meditaciones que hubieran como olas agitadas al querer sorprenderlas. Mi empeño es despertarlas, y he aquí que obscuras fuerzas dominadoras las hacen emerger y relucir como salidas al dominio de las fatalidades. Mi empeño es empujarlas, y mirad como marchan por viejas carreteras y se suman a los recuerdos y a los pensamientos inexpresables, deslizadas por gargantas desconocidas gentes y deforman sus contornos pasando como monedas entre pródigos o avaros dedos. Androvar acaba compararlas con viejos ropajes que aún conservan la huella de sus primeros dueños. Otro las imaginó copas sedientas y aún hubo extranjero que las creyó rejas en que sus impulsos y sus furias chocaban. Pero—monedas fugaces, o copas, o rejas o vestidos opresores, para todos danzaron, para todos ardieron y desde todos los labios yo las he visto ir descendiendo hasta la misma oreja del olvido.

El acento rodante de algunas poesías de Cifuentes Sepúlveda (1). —Entonces parece como si fuera a desprenderse de alguna parte el verso y fuera a caerse de donde estaba. De repente lo siguen y lo continúan nuevos torrentes trémulos que van a despeñarse. Se precipitan por las laderas quejándose y arrastrando como rodados de sangre y vértebras. Se [illegible] y se alcanzan en el desesperado éxodo que los expresa. Es la fuga de los objetos que al rodar se despedazan, y el choque de una mano temblorosa que se hirió al alcanzarlos. A veces parece que hostiles voces se apiñaran detrás de cada verso, y sólo en el fondo removido de los ecos que se despiertan y se persiguen.

Mi amigo, el silencioso [illegible], cree descubierta por el poeta una nueva y difícil forma: el "verso rodante"!!

El doce de mayo de 1923 aparece en *Claridad*, en la sección que sobre libros nuevos escribe Sachka-Neruda, una elogiosa crítica de los *Poemas del Hombre* de Sabat Ercasty, en cuyos versos se inspiró Neruda para escribir *El hondero entusiasta*, según el propio autor confirmó.

Las espigas se asimilan a la amada, y también espadas y flechas se harán recurrentes por distintos motivos. En "Tango del viudo", del mismo poemario, señala Alonso el verso "y el ruido de *espadas inútiles* que se oye en mi alma" como manifestación de la aniquilación de lo heroico, aunque veremos que este símbolo deviene estilema en la obra de Neruda y reaparece en muchos otros lugares.

En cuanto a la simbología de la fruta representando lo eróticamente apetecido, señala Alonso la antigüedad del recurso, ya presente en Santillana o Garcilaso. Para Neruda la fruta ya no es prohibida, y al igual que para Ercasty, representa los deleites de los sentidos del tacto, el gusto y la vista. Alonso señala ese "sensualismo trascendental" como característica de la primera etapa de Neruda, pero lo encontraremos en toda su andadura poética.

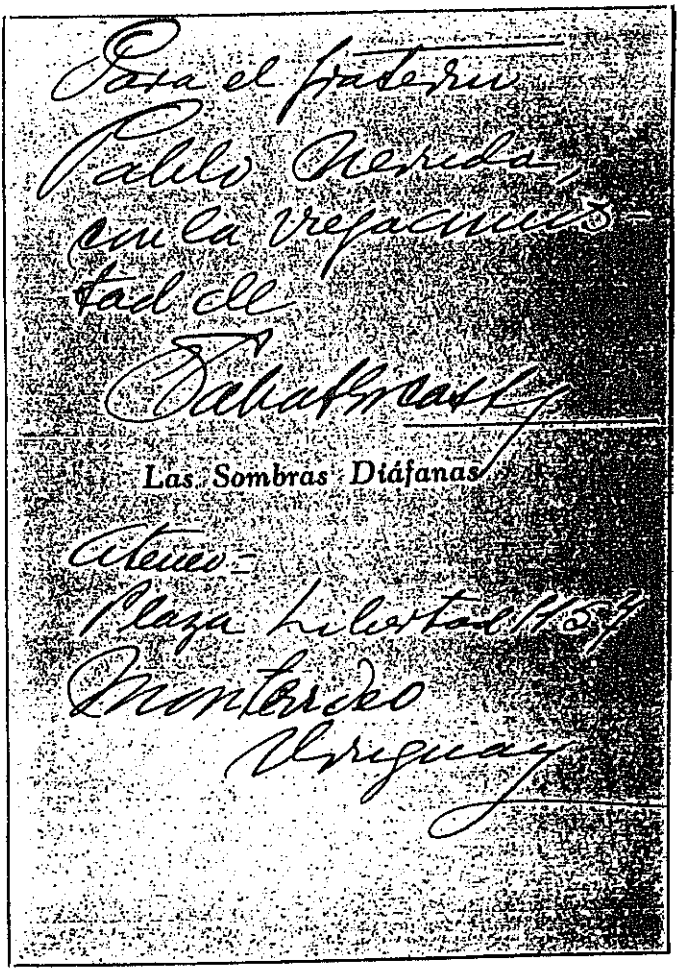
Giovanni Meo Zilio, gran conocedor de la obra del poeta uruguayo, al que estudia de modo comparativo en *Pascoli e Sabat Ercasty* (1963), ha dedicado también numerosas páginas a la presencia de Ercasty en Neruda. El problema de su contribución crítica es una acusada falta de objetividad, lo que resta valor científico a su trabajo. Como ya hiciera Larrea en un trabajo ya citado, Meo Zilio establece una jerarquía de valores y desprecia la poesía de Neruda:

> Ciò che è nato (...) in Sabat, sembra destinato a spegnersi con lo stesso Sabat (...) E ben vero che un altro poeta americano più giovane, Pablo Neruda, ha ripreso certi temi cosmici di Sabat (da cui ha ricevuto una diretta influenza), ma la sua cosmovisione si è allontanata dalla struttura organica, architettonica, unitaria, di Sabat, si è frammentata, frantumata, così da esprimere il naufragio drammatico dello spirito, più che i canti celesti dei mondi arcani.[72]

72. Meo Zilio, 1963: 11. 'Lo que ha nacido(...) con Sabat, parece destinado a apagarse con el mismo Sabat (...) Es muy cierto que otro poeta americano más joven, Pablo Neruda, ha recogido ciertos temas cósmicos de Sabat (del cual ha recibido una influencia directa), pero su cosmovisión se ha alejado de la estructura orgánica, arquitectónica, unitaria, de Sabat, se ha fragmentado, se ha hecho añicos, a fin de expresar el naufragio dramático del espíritu, más que los cantos celestes de los mundos arcanos'.

En un artículo que escribió algunos años antes, "Influencia de Sabat Ercasty en Pablo Neruda" (1959) , Meo Zilio hace un análisis pormenorizado de las concomitancias que, a su modo de ver, existen entre los dos autores que nos ocupan. El estudio presenta elementos valiosos pero también una carencia importante, ya que no tiene en cuenta en ningún momento la existencia del poeta de Manhattan, Walt Whitman, indispensable para entender tanto a Sabat como a Neruda. Por tanto, creemos que no es correcto afirmar que el uruguayo influyó en Neruda, sino que lo exacto sería decir que Neruda recibió la enseñanza de Whitman directamente, por medio de su lectura, e indirectamente, a través de Sabat Ercasty, cuyos elementos originales con respecto al norteamericano también son asimilados por el poeta chileno. Así, conociendo la existencia poderosa de Whitman y su acción sobre nuestros autores, es un juicio desenfocado el señalar que el panteísmo, la comunión con el cosmos, la sensualización de la Naturaleza, el sentimiento democrático, el verso libre o el símbolo del árbol son características originales de Sabat que Neruda imita. Por otra parte, extrema el análisis hasta el punto de ir tomando versos de uno y otro poetas que contengan lexemas idénticos y hablar de influencia. Creemos que es una afirmación simplista decir que hay influjo del verso sabatiano "los ojos estaban ciegos de polvo y de ceniza" en el nerudiano "escucho (...) la ceniza terrestre". Por otra parte, omite otro hecho importantísimo, junto con la presencia de Whitman: las obras de Sabat que preceden en el tiempo a Neruda y que por tanto pueden considerarse influyentes son sólo *Pantheos, Poemas del hombre* y *Vidas*. Después, y teniendo en cuenta la demostrada relación personal y poética de ambos autores, no puede decirse nada que no entre en el resbaladizo y peligroso terreno de las hipótesis baldías.

Sin embargo, y después de aclarar los puntos discordantes, sí hay que reconocer que añade algunos elementos nuevos a la lectura de Amado Alonso, aunque no explica su significación y funcionalidad. Destacan:



La relación de Neruda con Sabat Ercasty se convirtió de admiración unívoca en amistad personal recíproca. Reproducimos aquí una de las dedicatorias que para aquél escribiera el poeta uruguayo: "Para el fraterno Pablo Neruda, con la vieja amistad de Sabat Ercasty" (Biblioteca de la Universidad de Chile).

a.- La recurrencia al verbo *girar*.

b.- La recurrencia al sustantivo *frente* : cf. "Al poner mi frente en la eternidad" (Sabat)/ "la noche de paredes azules alta sobre tu frente".[73]

c.- La imagen del *naufragio*.

Hemos de destacar, por último, en el plano de la crítica, a un autor que se ha referido también a la vinculación Sabat-Neruda: Fernando Alegría. En su excelente estudio *Walt Whitman en Hispanoamérica* (1954), comenta:

> ...en 1917 apareció en el Uruguay un libro de poemas titulado *Pantheos* que resumía con original y poderosa inspiración los conceptos más importantes del credo social de Whitman . Su autor era Carlos Sabat Ercasty, uno de los auténticos pioneros de la poesía vanguardista hispano-americana, precursor indiscutible de los grandes poetas sociales que surgirán en Chile alrededor de 1930. Sabat no es un imitador de Whitman, sino, como Vasseur, y más tarde Pablo Neruda y León Felipe, un continuador y apóstol de su mensaje .

Alegría explica a partir de Whitman elementos diversos, tales como la visión cósmica de Sabat, el panteísmo o el símbolo del árbol, con lo que nos reafirmamos en lo expuesto anteriormente. De este modo, la corriente de intertextualidad que fluye de Sabat a Neruda queda reducida con respecto a las propuestas de Meo Zilio aunque se revela como más amplia que la que en su momento señalara Amado Alonso.

Las obras de Carlos Sabat Ercasty que el joven Neruda conoció y admiró en los años veinte y que tanta impresión le causaron, hasta el punto de transparentarse nítidamente en sus obras juveniles, son tres, como ya se ha destacado

73. Meo Zilio, 1959: 595. Alegría, 1954: 291.

antes: *Pantheos, Vidas* y *Poemas del hombre*; de este último se ha citado ya la elogiosa reseña que el poeta chileno, con el seudónimo *Sachka*, publicara en la revista *Claridad*.

Pantheos, primera obra del autor uruguayo, es una colección de poemas de filiación modernista con tintes decadentistas. La sensualidad que inunda la poesía de *Vidas* ya está aquí presente, contra lo que opina Fernando Alegría ("...falta en él un elemento que en la poesía de Whitman es esencial: el sensualismo. En *Pantheos*, Sabat no parece jamás ser turbado por la pasión carnal" [74]). La imagen whitmaniana del mar connotando sensualidad, aquí presente, será frecuente en Neruda, como ya se ha estudiado antes:

> Y a la hora del beso carnal, que nos separa,
> Invadiste mi sangre de azul como una ola! [75]

Todos los lugares comunes del modernismo decadentista -cisnes, ebriedad, ensueño, lugares exóticos, mórbida lujuria- están presentes en esta poesía. Los mismos elementos podrán encontrarse en *Crepusculario*, respuesta a unos condicionamientos poéticos de época y modas literarias, por lo que en este caso tampoco se puede hablar de influencia. Sí la hay, en cambio, en elementos más originales, como la imagen del *naufragio*, tan sabatiana, y que Neruda registra fielmente. En el ejemplo que recogemos a continuación, esa imagen se conjuga con la metáfora que identifica a los ojos de la amada con el mar:

> ¡Ah, *el naufragio en las aguas azules de tus órbitas grises*
> Ebrias de inmensidad como la noche! [76]

Confróntese con los siguientes versos de *El hondero entusiasta*:

74. Alegría, 1954: 297.
75. Sabat, 1917: 7.
76. Ibid.: 12.

que yo vengo a la tierra
sólo por el *naufragio de mis ojos de macho*
en el agua infinita de tus ojos de hembra! [77]

En *Veinte poemas de amor* la imagen está más elaborada:

Inclinado en la tarde tiro mis tristes redes
a *tus ojos oceánicos.*
Allí se estira y arde en la más alta hoguera
mi soledad que da vueltas los brazos com un *náufrago.* [78]

A lo largo de los poemas de *Pantheos*, el poeta se sumerge en una bruma de languidez y melancolía. En "La Esfinge" apostrofa a la amada con voluntaria quejumbre para ver en ella la mórbida lujuria y la inútil semilla de la muerte. Las imágenes decadentistas (flores marchitas, corolas muertas), tan caras para el primer Neruda -incluyendo *Residencia en la tierra*- ya están aquí:

Y hoy tienes la actitud lánguida y ciega
De un cisne sobre un agua que reposa.
Y la ebriedad inmóvil de tus ojos
Atrae como una flor triste y narcótica,
Que desmayara en su corola muerta
la música fluida de tu aroma.[79]

La lujuria enferma de los prostíbulos, el vampirismo amoroso, las neurosis, el decadentismo de este libro de poemas no tienen paralelo directo en Neruda. También encontramos en él el tema simbolista del viaje, ya estudiado en el poeta chileno como integrante de esa red de intertextualidad que abarca un movimiento de época; en el poema "Urania" (*Pantheos*) el alma del poeta se

77. Neruda, 1973 (HOE): 165.
78. Neruda, 1987b (VPA): 71.
79. Sabat, 1917: 46.

transfigura en "viajero celeste" que cruza el cosmos en su ansia de conocimiento:

> Mi alma es un viajero
> Celeste!
> Por la noche se aleja del planeta
> Y recorre
> con sus alas de fuego
> Las más profundas rutas.[80]

Hay que señalar que la última imagen *-alas de fuego* - reaparece en *Vidas*, "El hombre de fuego", donde ese elemento tiene "grandes alas rojas", y es recogida por Neruda (hecho que sí constató A. Alonso) en "Estatuto del vino":

> el vino abre las puertas con asombro,
> y en el refugio de los meses vuela
> su cuerpo de empapadas alas rojas. [81]

El símbolo whitmaniano del *árbol*, que Neruda utiliza en el *Canto General*, aparece en el extenso poema de Sabat "El árbol", que él consideró el primero de la serie *Poemas del hombre*. Pero serán los símbolos sabatianos de la *flecha* y la *espada*, ya presentes en esta obra temprana y recogidos fielmente en la poesía de Neruda, los que interesan a nuestro estudio[82]. La espada conlleva significaciones de heroísmo y de inocencia, mientras el arco y las flechas, que son objeto de una traslación semántica en Neruda y devienen honda y piedra (aunque a veces se reitera el símbolo de la flecha) en los poemas de *El hondero entusiasta*, reinciden en lo épico, heroico y prometeico:

80. Sabat, 1917: 46.
81. Neruda, 1987a (RST): 265.
82. Hay que anotar que la imagen del arquero, hipotexto de muchos versos de Neruda, aparece también visualmente en los *ex libris* de Sabat Ercasty que cerraban las ediciones de sus versos que el poeta chileno conoció.

Yo he desgarrado con mi *espada* flamígera
Los tentáculos
De la duda y del hastío (...)
Mi *arco* y mis *flechas*
Descansaban sobre el piso del mundo![83]

Los *Poemas del Hombre* , compuestos inicialmente por *Libro de la Voluntad, Libro del Corazón* y *Libro del Tiempo,* fueron publicados en 1921. Al año siguiente, 1922, se publicó el *Libro del Mar,* componiendo el cuarteto que comenta Neruda en la ya mencionada reseña de 1923 y que tan honda mella hizo en su obra de aquellos años.

El *Libro de la Voluntad* es una obra exaltada de vehemencia romántica y marcado pesimismo, opuesto al optimismo whitmaniano y paralelo al ser nerudiano de *El hondero entusiasta.* El poeta dialoga con el cosmos y se autodefine como arquero del mundo y cazador de los bosques. Igualmente, Neruda será un hondero que arroja sus piedras como interrogantes hacia el universo, y también será "cazador de raíces" en el viaje de búsqueda y conocimiento que, muchos años más tarde, se integrará en el corpus de *Memorial de Isla Negra.*

El tono doliente y amargo, la egolatría, la consideración hiperbólica y superlativa de su propio dolor, inundan los versos de este libro:

Yo soy quién lloró más el llanto
de la elevación y la caída.
Yo soy la garganta de más agudos gritos...[84]

Compárese con los versos del hondero nerudiano:

83. Sabat, 1917: 61.
84. Sabat, 1921: 11.

...Soy el más doloroso y el más débil. Lo quiero.
...Yo soy esto que gime, esto que arde, esto que sufre.
Yo soy esto que ataca, esto que aúlla, esto que canta [85]

El poeta se automitifica como el último de los héroes, que ha fracasado en su empresa. De ahí el sentimiento de dolor y desesperanza; la magnificación romántica del propio dolor es también una característica que comparten ambos autores:

Siento como si el abismo
no tuviese un límite más hondo y más lejano
que mi propio dolor [86]

En Neruda encontramos la misma grandielocuencia romántica y el goce de la pesadumbre :

...Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!
Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
y la fatiga sigue, y el dolor infinito.

...Soy el desesperado, la palabra sin ecos,
el que lo perdió todo, y el que todo lo tuvo.[87]

A menudo el hablante sabatiano se representa con la imagen de un navío a la deriva. El alma es una nave en llamas que, a medida que el viaje avanza, se consume lentamente. Esto no es relevante en la medida de que, como ya hemos visto, el tema del viaje es un *topos* simbolista que Neruda hereda, y también Sabat. Lo que sí resulta clave es la evolución de esa metáfora, que deriva en la imagen recurrente del naufragio. En su visión pesimista típicamente romántica, el poeta, que ha

85. Neruda, 1973 (HOE): 155, 162.
86. Sabat, 1921: 13.
87. Neruda, 1987b (VPA): 47, 75.

representado su vivir con la hermosa imagen de un navío en llamas, considera frente a sí el abismo de la muerte y el dolor, y por eso visualiza su futuro en un gran naufragio:

> No me sigas, hermano, no me sigas,
> porque mi viaje inmenso es el de los naufragios![88]

Como es bien sabido, la imagen del naufragio será muy cara a Neruda desde *El hondero entusiasta*, aunque de un modo especial en *Veinte poemas de amor*:

> ...mi soledad que da vueltas los brazos como un náufrago.
>
> ...Todo te lo tragaste, como la lejanía.
> Como el mar, como el tiempo. Todo en ti fue naufragio![89]

El hablante es un héroe que está poseído de voluntad y quiere indagar hasta los últimos misterios del Infinito. Pero son estériles todos sus esfuerzos por resolver sus dudas metafísicas, por trascender el cosmos:

> El arco está partido en dos brazos inútiles[90]

La automitificación deriva de su actitud heroica:

> Yo estoy de pie sobre los dolores.
> Yo comprendo el horror y yo busco la angustia.
> Yo no tengo miedo de nada

88. Sabat, 1921: 41.
89. Neruda, 1987b (VPA): 71, 127.
90. Sabat, 1921: 78.

y he salido a llorar sobre el mundo
por todos los débiles y todos los vencidos.[91]

El poeta intenta la salvación por el amor, igual que el hablante de *El hondero entusiasta*, los *Veinte poemas de amor* y la primera parte de *Residencia en la tierra*; confróntense los siguientes textos:

Es el momento tuyo, ah, compañera mía,
cuando tu mano dulcemente humana
detiene mi caída ebria y trágica!
Sabat [92]

Quiero ser alguien, quiero ser tuyo, es tu hora
.....
No puedo ser la piedra que se alza y que no vuelve,
no puedo ser la sombra que se deshace y pasa
Neruda [93]

La imagen que late en los versos de Sabat es la de la caída de Icaro, quien, como este héroe trágico y romántico, tiene "alas de fuego", y su proceso es igualmente descrito como un descenso. La amada es la única capaz de hacer que el poeta se aferre al mundo y cese su sed de eternidad insatisfecha. El amor es un bálsamo, un engaño que enceguece los sentidos y calma el ansia imposible de infinito.

La imagen del arquero de Sabat sufre una traslación semántica en el hondero de Neruda. Hay ocasiones en que se funden ambos conceptos, como en la sección IV del *Libro de la Voluntad*, donde el poeta se autodefine como una piedra lanzada al infinito. El dolor de la incertidumbre y las dudas existenciales lo atormentan:

91. Ibid.:: 79.
92. Sabat, 1921: 15.
93. Neruda, 1973 (HOE): 163.

Pero me arranco las preguntas vivas
y las alzo en la llaga de mis manos
y las clavo en la noche desnuda y hondísima.[94]

En el caso de Neruda, funcionan las dos imágenes -el hondero y el arquero- y están imbricadas con dos símbolos fundamentales que, heredados de Sabat, dejarán sentir su presencia en toda su obra: las espadas y las flechas.

Las espadas son símbolo del heroísmo del poeta guerrero, luchador incansable en busca de su Grial, de la respuesta imposible a su ansia de descifrar la escritura hermética del universo:

...Estoy con una espada
en la ruta de los tiempos.
...Como las espadas de un incendio
tu impulso abrió mi vida [95]

Ya Amado Alonso señaló la presencia de las espadas en *Residencia en la tierra*, donde connotan a menudo el esfuerzo estéril del poeta en su lucha con su entorno hostil. Sin embargo, ese símbolo se abstrae para significar lo positivo en obras posteriores:

...ríe, porque tu risa
será para mis manos
como una espada fresca.

...y regresas al mundo llena de sal y sol,
reverberante estatua y espada de la arena [96]

94. Sabat, 1921: 106.
95. Ibid.
96. Neruda, 1973 (VCP): 946; (CSA): 826.

Por otra parte, las flechas tienen una significación similar ("Yo tuve los labios cargados de flechas" [97]). Las que la voluntad del arquero de Sabat arroja revierten en sí mismo, por la imposibilidad de una respuesta:

> Mi voluntad se carga de afanes en la flecha
> aunque sé que soy yo mismo la herida que hace! [98]

Como las espadas, son símbolo de lo heroico, la inocencia y en general de lo positivo. Ya están presentes las flechas en *El hondero*:

> [Soy] El que quebró sus arcos. El que dobló sus flechas. [99]

Pero aparecen también en obras posteriores:

> ...Para sobrevivirme te forjé como un arma,
> como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda.
>
> ...Márcame mi camino en tu arco de esperanza
> y soltaré en delirio mi bandada de flechas.
>
> ...No te amo como si fueras rosa de sal, topacio
> o flecha de claveles que propagan el fuego
>
> ...Pero sólo tu voz escucho y sube
> tu voz con vuelo y precisión de flecha [100]

También el profetismo, la egolatría y el tono apocalíptico del hondero nerudiano están prefigurados en el último poema del *Libro del Mar*:

97. Sabat, 1921: 10.
98. Ibid.: 47.
99. Neruda, 1973 (HOE): 160.
100. Neruda, 1987b (VPA): 47, 55; 1973 (CSA): 825, 844.

Yo debo aullar en medio de la tempestad.
Yo amo la embriaguez.
Yo anuncio la noche negra de mi furor
....
Yo debo anunciar la ruina, hermanos.
Yo debo gritar todo el destino. [101]

Compárese con Neruda:

Grito. Sufro. Deseo. Se alza mi brazo, entonces,
hacia la noche llena de estrellas en derrota. [102]

Las isotopías semánticas más frecuentadas en *Poemas del Hombre* y *El hondero entusiasta* coinciden con lugares comunes de la escritura romántica. El anhelo insatisfecho, la desesperación, el dolor existencial, inundan los versos de ambos. La complacencia típicamente romántica en el propio dolor, que se exhibe con orgullo, es una actitud compartida:

Y me entusiasma mi dolor,
y se llenan mis ojos de lágrimas heroicas!
Sabat

Eso deseo. Clamo. Grito. Lloro. deseo.
Soy el más doloroso y el más débil. Lo quiero.
Neruda[103]

El gigantismo espacial se corresponde con ese sentimiento romántico de desmesura, con el ansia de infinito. La anáfora del sintagma *más allá* es la cristalización verbal de ese contenido sémico:

101. Sabat, 1952: 54.
102. Neruda, 1973 (HOE): 155.
103. Sabat, 1921: 31; Neruda, 1973 (HOE): 154.

...Muy lejos,
muy alto,
más allá de la noche...

...Más allá, más allá!...
En medio de la noche, más allá, más allá...
Al filo del abismo...
Sabat

...Más allá de esos muros, de esos límites, lejos

...Ah más allá de todo. Ah más allá de todo.
Es la hora de partir. Oh abandonado!
Neruda [104]

Lo mismo ocurre con el sintagma *sin orillas*, tan sabatiano ("Para el hombre cansado de un pensar *sin orillas*"), que Neruda recoge en diversos momentos ("Mi corazón, es tarde y sin orillas...")[105].

Pero no es sólo la cosmovisión del hablante lírico y la referencia simbólica -espadas, flechas, naufragios- lo que en el primer Neruda se constata como herencia de Sabat. También puede verse esta relación de intertextualidad en un complejo tejido de relaciones comentado antes y en el que interviene la voz oracular de un poeta ya estudiado: Walt Whitman. Su poesía cósmica y panteísta deja honda huella en el poeta uruguayo, según puede deducirse de las líneas en prosa que, bajo el título "La puerta de la luz", escribe a modo de prólogo para su libro *Vidas*, que después estudiaremos. En ellas se proclama un hermanamiento espiritual del poeta con todos los seres del cosmos. El sentimiento whitmaniano se extiende por todo el texto, cuyo contenido, profundamente vinculado al poeta de Manhattan, puede resumirse en los siguientes puntos:

104. Sabat, 1921: 20, 85; Neruda, 1973 (HOE): 155; 1987b (VPA): 129.
105. Sabat, 1921: 37; Neruda, 1987a (RST): 118.

a.- Cree que todos y cada uno de los componentes de la Naturaleza tienen el mismo valor (recuérdese a Whitman, para quien tanto valor tiene una brizna de hierba como el recorrido de una estrella).

b.- Tiene una visión panerótica del universo. "El sol es un león de luz y la tierra es una leona de bronce sombrío. A su entraña de metal y piedra entran los fuegos celestes. La primavera es el deseo gozoso y el alto mediodía es una cópula"[106]. Como puede verse, la imaginería sexual sigue el modelo whitmaniano.

c.- El amor es el principio generador que activa los elementos del Cosmos: "Los grandes soles hacen temblar los abismos mientras giran rodeados por sus esposas rendidas. La luz de los astros se hace dulcemente curva atraída por la plenitud deseosa de los mundos" [107]. Las imágenes nupciales inundan su escritura.

d.- La poesía es orgánica, y brota como manifestación de la vida (recuérdese lo anotado sobre Whitman en 2.2.).

e.- Concibe el universo en movimiento dialéctico de interacción y circularidad. Como hiciera antes Whitman en *Leaves of Grass* y posteriormente Neruda en *El hondero entusiasta*, Sabat repite los estilemas que cubren la isotopía del *girar*, y todo se mueve al son del amor, motor de la vida: "El amor ha hecho su templo en todo el Universo (...) El perfume derretido de todos los astros gira en la rueda de los deseos. El templo entero da vueltas. El amor desprende sus olas. Como seres supremos, como grandes almas cósmicas, los astros circulan sosteniéndose" [108].

106. Sabat, 1923: 11.
107. Ibid.: 12.
108. Ibid.: 14.

f.- El acto poético tiene un sentido casi místico, de comunión con la divinidad. El poeta se integra en el cosmos y se funde con él.

g.- El cosmos está animado por una música celeste que lo organiza en su movimiento. Recoge Sabat una idea pitagórica afianzada en el Renacimiento. Las imágenes que aquí encontramos las heredará Neruda: las almas son flechas y los astros de la noche son el camino. La metonimia *frente=hombre,* ya estudiada como recurrencia simbolista, también es recogida por el chileno: "¿Cuántas auroras les quedan a nuestras *frentes*? (...) Toda vida es flecha" [109].

h.- La fuerza del deseo mueve el cosmos : "Hay momentos en que todos los astros se atraen, se hablan, se desean, parece que nos vamos a fundir en una ola inmensa de espiritualidad y de amor" [110]. Concibe el amor individual como manifestación de toda esa fuerza latente y lo sensual será la versión metafórica de un amor eminentemente espiritual, como en Whitman.

En la cadena sintagmática, todos los principios hasta aquí enunciados se muestran en concordancia con lo formal. Será útil corroborarlo con algunos ejemplos de Sabat; los de Neruda quedaron señalados en el capítulo 2.

En *Libro del mar,* el cosmos es objeto de una sensualización metafórica. Las fuerzas de la naturaleza, y especialmente el mar, se antropomorfizan:

> Mar de los pechos celestes y las cinturas violetas
>
> .....
>
> Sal de los besos y onda de las cópulas.
>
> Pecho de los deseos y vientre de las maternidades
>
> .....
>
> Lecho del sol.

109. Ibid.: 19.
110. Ibid.: 22.

Sexo desesperado de la tierra.
matriz de la vida
.....
Utero cósmico de la primera célula [111]

Es necesario señalar, por otra parte, la existencia de una serie de estilemas de Sabat que en el plano formal constituyen un sustrato de la poética nerudiana. En síntesis, son los siguientes:

a.- El lexema *frente*, ya estudiado en el capítulo 3, es expresión metonímica del ser humano y su connotación es la inocencia y la indefensión.

Dónde se van los días ya vividos,
esta emoción de irnos por todos los
caminos,
todo este movimiento por el mundo,
la proa astral que lleva nuestra frente
a los sueños...
Sabat

El hondero que trice la frente de la
sombra
Neruda [112]

b.- Una de las características románticas de Sabat es la expresión absoluta del momento, generalmente con el lexema *hora*, magnificándolo:

...esta es mi hora de las risas locas
y de los llantos sin consuelo.

111. Sabat, 1952: 14.
112. Sabat, 1921: 40; Neruda, 1973 (HOE): 155.

...Es la hora plena.
Es la hora absoluta en que estrellas los
límites.[113]

El hipertexto nerudiano es frecuente:

Hora de la nostalgia, hora de la alegría,
hora de la soledad,
hora mía entre todas! [114]

d.- La adjetivación *pálido/a* tampoco es un recurso original, sino muy caro a la poesía decadentista, de donde beben los dos poetas que nos ocupan, y ese es el origen de su coincidencia en este plano:

Por tu frente pálida, viajero,
por tu corazón herido, hermano,
escúchame! [115]

También, como los simbolistas y Neruda, aplica el adjetivo a sustantivos abstractos: "Por mi lengua de voces coléricas y pálidas" [116].

e.- Asimismo, son propias del espíritu romántico las expresiones desiderativas absolutas, así como las interjecciones y apelaciones:

Quiero!
Ese es mi grito único y vasto
.....

113. Sabat, 1921: 44; 1952: 56.
114. Neruda, 1987b (VPA): 111.
115. Sabat, 1921: 21.
116. Ibid.: 140.

Quierol-Quierol
En la huida incontenible de las cosas
mi anhelo se agarra con uñas y dientes
a una felicidad desesperada
(...)*Ah*, pobre *hermano* mío! [117]

Confróntese con el hipertexto de Neruda:

Quiero abrir en los muros una puerta.
Eso *quiero.*
Eso *deseo. Clamo. Grito. Lloro. Deseo.*
.....
Ah, mi dolor, *amigos*, ya no cabe en la
sombra! [118]

f.- El verbo *girar* constituye una recurrencia frecuente implicada en la visión dialéctica -whitmaniana, como ya se ha comentado- del Cosmos y su ciclo de muertes y nacimientos, de movimiento permanente. Ya se ha constatado en Sabat (e.g. "Levanté mis pupilas hasta su frente diáfana,/ y vi *girar* los astros, los días y las noches..." [119]). Neruda ofrece también un abanico de ejemplos, tanto en *El hondero entusiasta* (desde el primer verso, "hago girar mis brazos...") como en *Veinte poemas de amor*, obra profundamente afectada por la poesía de Sabat Ercasty :

...Hojas secas de otoño giraban en tu alma.

...Girante, errante noche, la cavadora de ojos,

...y sobre nuestras cabezas destorcerse los crepúsculos en abanicos girantes

117. Ibid.: 19.
118. Neruda, 1973 (HOE): 154.
119. Sabat, 1923: 69.

...El viento de la noche gira en el cielo y canta.[120]

g.- El verbo *caer* presenta un uso metafórico que lo asocia a la muerte por medio de la imagen ya comentada del poeta como nuevo Icaro que ve interrumpido su viaje de conocimiento por la caída que le conduce al abismo de la muerte:

...Ah, esa impresión fluida
de irme *cayendo*
hacia el vacío inmenso!
Sabat

...*Caigo* en la sombra, en medio
de destruidas cosas...
Neruda [121]

h.- Abundan también en la poesía de Sabat, como en *El hondero entusiasta*, las acumulaciones de imperativos que evidencian la pasión desbordada y la voluntad romántica que emerge continuamente:

¡Corazón!
¡Hiérvete, llénate de apasionadas olas!
¡Asalta, grita, ruge!
Sabat

Llénate de mí.
Ansíame, agótame, viértome,
sacrifícame.
Pídeme. Recógeme, contiéneme,
ocúltame...
Neruda [122]

120. Neruda, 1987b (VPA): 67, 87, 100, 123.
121. Sabat, 1921: 35; Neruda, 1987a (RST): 257.
122. Sabat, 1952: 39; Neruda, 1973 (HOE): 162.

La tercera y última -aunque no menos importante- de las obras de Sabat que aquí analizaremos es *Vidas*. Se trata de una colección de poemas dividida en dos secciones. La primera, formada por seis composiciones, recoge cuadros que representan a muchachas jóvenes en contacto con la naturaleza. La exaltación sensual se manifiesta en metáforas paneróticas que las vinculan a la fruta, el mar, el fuego, los campos, el sol y la luz. La segunda parte ofrece la versión masculina de este esquema, a través de cinco poemas que vinculan al hombre con la selva, la tierra, la piedra, el mar y el fuego, respectivamente. Como Whitman, Sabat hace un canto universal que agrupa a los hombres en tipos; en realidad, no canta a los individuos, sino a la humanidad. Se exalta a los hombres, que con su voluntad divina transforman la naturaleza y ponen en movimiento el ciclo de las vidas por medio de la siembra, coadyuvando en las nupcias de la Tierra con el astro Sol.

Pero lo que más nos interesa de este libro es su primera sección. De ella aprende Neruda la simbología amorosa de Sabat Ercasty y no la abandonará ya nunca. La exaltación sensual y el tono agresivo y directo de esos versos debió impresionar profundamente al poeta chileno. El uso simbólico de las frutas, el trigo o el zumbar de las abejas connotando, como Amado Alonso ya apuntara, el frenesí erótico, prevalecerán incluso en obras de madurez, como veremos.

Todo esto puede constatarse ya desde el primer poema, "La joven de la fruta", que fue publicado en la revista chilena *Claridad* en 1923. El poeta alaba a esa joven, que considera concebida por la unión sensual de Tierra y Sol, como la fruta y los dones del campo. De ahí la metáfora del título, que define a la joven por su origen y por su comunión identificadora con la Naturaleza:

> Si tú supieras, joven, lo que son tus mejillas,
> el vuelo de tus manos robadoras de frutas,
> tu apretada *manzana* del satinado *vientre*,
> *tu boca de naranja y tus pechos de uva*...[123]

123. Sabat, 1923: 30.

En "La joven que danza y corre" el poeta, en síntesis, sólo retrata a la joven que danza junto al mar, haciendo gala de su inocencia, sensualidad y hermosura. En "La joven del fuego" el amor es un incendio, por su intensidad y la brevedad con que se consume. Los símbolos se reiteran:

> La encendida *manzana* de púrpura y de fuego,
> la *uva* fosforescente de licores y llamas,
> las chispas de la *espiga* y el incendio del vino
> resplandecen y danzan en la luz de tu cuerpo.
>
> La madera fragante y la hierba aromática,
> los *duraznos* oreados y la brasa del *higo*,
> y la *miel del enjambre silvestre, y la ebria rosa*,
> te calientan la sangre y te queman la vida.[124]

A símbolos ya estudiados, como el vino y las rosas, se suman todos los del campo semántico de las frutas -manzanas, uvas, duraznos, higos, aunque sólo los dos primeros se repiten en Neruda- y la metáfora que identifica al trigo con el cuerpo de la amada, fundamental en la poesía del chileno, y que reaparece en los poemas que siguen. En "La joven de los campos", el símbolo del trigo sufre una traslación metonímica:

> Sabe amasar la *harina* blanca como sus dedos.[125]

124. Sabat, 1923: 43.
125. Ibid.: 51.

MARQUES DE VALDECILLA · BIBLIOTECA · CANTABRIA

LA JOVEN DE LA FRUTA

En las mañanas ágiles y el alto mediodía,
desde los grandes árboles de sombra y los frutales
recogidos de fuerza y endulzados de pomas,
por los campos de trigo la miel del mundo traes.

Virgen de todo hombre, gajo de gracia, ebria
en la salud del aire de los bosques y prados,
como la espiga, esbelta, como el [illegible], corre,
toda de la esperanza corrías por los campos...

¡Toda de la esperanza..., toda de la esperanza!...
Luz de sol, luz de estrella, luz de fuegos y sangre,
resplandeciente y ágil como una pura ola
de mar bajo los vientos... tú misma no lo sabes!...
¡toda de la esperanza, toda de la esperanza,
corrías por los campos y abrazabas los árboles!

Quince años de vida, quince años de savia,
quince años de risas, de alegrías, de fuego,
de saludable aroma en carnes sonrosadas,
quince años de virgen, y verte así, corriendo!

Creo en ti, padre Sol, creo en ti, madre Tierra:
tú, que subes los hijos desde tu vientre oscuro,
tú, que besas con llamas a los antiguos limos,
y los dos, que abrazándose, dieron la vida al mundo.

De toda muda esencia y divinos prodigios,
con los hondos licores terrestres y celestes,
con los maternos néctares y los paternos zumos,
lo mejor de dos astros en tu cuerpo se encierra,

Si tú supieras, joven, lo que son tus mejillas,
el vuelo de tus manos robadoras de frutas,
tu apretada manzana del satinado vientre,
tu boca de naranja y tus pechos de uva....

Si tú supieras, joven, el fulgor de tu danza,
el purísimo canto de tu cuerpo en el mundo,
la misteriosa esencia de tu perfume vivo,
la infinita potencia perfecta de tu júbilo.

Y esa voz, y esa gracia de antiguas primaveras,
y el ir toda corriendo por un mundo maduro,
hervido de veranos, desmayado de otoños,
endulzado de noches, como es ahora el mundo!

Si tú te vieras toda como te ven mis ojos
en la embriaguez celeste del alto mediodía,
y supieras la obra de los astros amantes
en la espléndida fruta dichosa de tu vida!

Si tú supieras, virgen, tú, que igual a una llama
nos recuerdas el día primero de las cosas,
la embriaguez de los jugos que recién era fruta,
la alegría del agua que recién era gota!

Si tú supieras... ah!... pero mejor que no sepas...
Hija mía, no sepas... no sepas, hija mía!...
Sigue el baile ligero de embriagados sentidos
y róbale a los árboles la fruta dulce y fina!

Los racimos de oro, los racimos de fuego,
las manzanas de nube y envolventes fragancias,
las granadas de chispas como una bengala viva
de sol, te den la dicha de nunca saber nada!

Levántate a la hora de los primeros pájaros,
Acuéstate a la hora de las últimas aves,
En la inclinación de los días, se doblarán los años...
Tú, cerrados los ojos, date a un hombre, y sé madre!

CARLOS SABAT ERCASTY.

Carlos Sabat Ercasty fue muy admirado por la juventud chilena de los años veinte y vio publicados sus poemas en la revista *Claridad*. Reproducimos aquí "La joven de la fruta" (1 de diciembre de 1923), muy admirado por Neruda, que hereda su simbología y en general la del libro al que pertenece, *Vidas*. (Hemeroteca Nacional de Chile).

En "La joven del sol" se extiende la misma imagen:

Pero sigue en el centro de los campos danzando
loca de luz, *la joven de la carne trigueña,*
.....
En el medio del trigo es la espiga más alta,
y en su vientre hay diez vidas aguardando el milagro.[126]

En "La joven de la luz", por último, se repiten las imágenes sensuales de las abejas y las uvas:

Todo su hablar es canto del astro y del abismo,
miel de abejas de fuego, vino de uvas llameantes,
jugo de mundos ebrios, todos de Dios henchidos...[127]

El joven Neruda de los años veinte no quedó inmune al influjo de la poderosa fuerza de estos versos y la carga erótico-sensual que de ellos se desprende sirve a través de su poesía, especialmente la de temática amorosa.

Así, por ejemplo, la fruta seguirá simbolizando el goce de los sentidos, tras desprenderse de sus connotaciones bíblicas acerca de lo prohibido. Las variantes, como en Sabat Ercasty, son múltiples, por lo que nos vemos obligados a extendernos en los ejemplos, a fin de ser exhaustivos. Neruda reelabora el símbolo ampliándolo a otros lexemas:

...tu ancha *boca de fruta*

...y en tu piel estival, *tu boca de sandía*

...las aguas me trajeron,

6. Ibid.: 60.
7. Sabat,1923: 68.

y en *la piel de las uvas*
me pareció tocarte.

... era de nácar negro,
era de uvas moradas

...todo tu cuerpo como una mano abierta,
como un *racimo* blanco de la luna

...Me moriré besando tu loca boca fría,
abrazando el *racimo* perdido de tu cuerpo

...yo te amo, y mi alegría muerde *tu boca de ciruela.*

...Bienamada, *tu sombra tiene olor a ciruela...*

...*Plena mujer, manzana carnal*, luna caliente...[128]

El origen de la asimilación del cuerpo de la amada al trigo y por traslación semántica a las espigas -que se instituyen en símbolo- también son recurrentes en Neruda:

...morena y clara mía,
(...) hecha de todo el trigo

...Pero tú, clara niña, pregunta de humo, espiga.

...en tus caderas toco de nuevo todo el trigo

...ráfaga de rosal, trigo del viento [129]

128. Neruda, 1973 (VCP): 944; (CSA): 856; (VCP): 945, 947, 976; 1973 (CSA): 865; 1987b (VPA): 100; 1973 (CSA): 833, 823.
129. Neruda , 1973 (VCP): 947; 1987b (VPA): 87; 1973 (CSA): 819, 853.

Por último, hay que señalar el símbolo de las abejas. Ya presente en Darío, Sabat lo utiliza en alguna ocasión y Amado Alonso le atribuye la paternidad de este símbolo nerudiano, de amplia incidencia en su poesía. En "La joven del sol", el zumbido del tábano se asocia a "la embriaguez delirante de la hora enardecida". Para Amado Alonso, el "zumbido del tábano de Sabat Ercasty, como expresión de ardiente y delirante exaltación, se convierte en su joven admirador en el zumbido de la abeja, con las mismas connotaciones de delirio y embriaguez" [130]. En su opinión, la imagen del zumbar de las moscas que aparece en "Caballero solo" (*Residencia*) constituye una superposición a la de la abeja ("y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas" [131]). La imagen de las abejas con un contenido erótico se repite a lo largo de la poesía de Neruda:

> ...Abeja blanca zumbas -ebria de miel- en mi alma
> y te tuerces en lentas espirales de humo.
> ...Eres la delirante juventud de la abeja,
> la embriaguez de la ola, la fuerza de la espiga.
>
> ...Crepita, sí, la hora como fuego o abejas [132]

Poesía del cosmos y poesía de los sentidos, panteísmo y sensualismo, constituyen el hipotexto que late en la poesía de Neruda. Como se ha visto, hay una corriente de intertextualidad desde la poesía de Sabat Ercasty que alimenta con su savia dos obras muy específicas de Neruda: *El hondero entusiasta* y *Veinte poemas de amor*. El primero de los casos es reconocido por el propio autor en el prólogo que escribe en 1933, pero el segundo no ha sido señalado. Esencialmente, la primera obra hereda el impulso romántico cósmico y panteísta de *Poemas del Hombre*, y los símbolos de las flechas y las espadas. La segunda recoge la sensual agresividad y el erotismo sin tabúes de *Vidas*, aunque somete esos elementos a un proceso de individualización, pues en Sabat se canta al Amor abstracto, mientras Neruda lo proyecta en figuras

130. Alonso, 1979: 236-7.
131. Neruda, 1987b (RST): 166.
132. Neruda, 1987b (VPA): 75, 119; 1973 (CSA): 839.

concretas, y su simbología esencial, que presenta al cuerpo de la amada y la embriaguez del amor con imágenes de frutas, espigas y abejas, se siembra en los *Veinte poemas* para fructificar a lo largo del andar poético de Neruda.

5.4. NICANOR PARRA: DE LA ANTIPOESIA AL ARTEFACTO

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.

Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices
Nicanor Parra [133]

Antes de abordar la presencia de textos de Parra en la obra última de Neruda, se hace necesario establecer las fronteras que definen la antipoesía, cuyo origen se remonta a 1938, año en que se agrupó en Chile una generación de poetas unida bajo la bandera del antirretoricismo, el antibarroquismo, la claridad, como revulsivo contra la poesía anterior, representada por tres grandes figuras: Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo de Rokha. Esa misma generación se desglosará en dos grupos, según su filiación a la revista *Mandrágora* (Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Enrique Gómez Correa), seguidora del surrealismo francés, ya en declive en ese momento, y la *Revista Nueva*, que rechaza también esa oscuridad surrealista y se define por una poesía libre de tinieblas de cualquier índole. Entre sus componentes están Jorge Millas, Luis Oyarzún y Nicanor Parra, quien en 1958 declaraba en la revista *Atenea*: "...A cinco años de la antología de los poetas creacionistas,

133. Parra, 1983: 66.

versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público" [134].

Años más tarde, en 1954 se produce una verdadera revolución en la poesía con la publicación de lo que ya es un hito en la evolución de nuestras letras: los *Poemas y antipoemas*, que aunque ya habían sido publicados parcialmente en 1948, ven ahora la luz como *corpus* definitivo.

Como *artífex* de la antipoesía, Nicanor Parra se ha visto impelido a deslindar, en multitud de ocasiones, las latitudes que demarcan el territorio de ese quehacer nacido de su pluma. Al rebelarse contra la retórica romántica y modernista, y también contra el hermetismo vanguardista, lo que realmente pretende es devolver la poesía a las gentes sencillas, a la gran mayoría.

La originalidad de sus postulados no se contradice con la existencia de otras escrituras que han coadyuvado a sustentar el edificio antipoético. El surrealismo, negado por su tendencia al hermetismo, ha filtrado en la antipoesía numerosos ingredientes; onirismo, absurdo, humor negro, subversión, crítica demoledora contra los dogmas establecidos, hallan aquí su eco. Así, por ejemplo, las imágenes oníricas abundan en la poesía parriana; hay casos en que ocupan un poema completo, como en "Paisaje", donde se desmitifica uno de los grandes tópicos literarios tradicionales, la luna:

> ¡Veis esa pierna humana que cuelga de la luna
> Como un árbol que crece para abajo
> Esa pierna temible que flota en el vacío
> Iluminada apenas por el rayo
> De la luna y el aire del olvido! [135]

134. Cit. por Gottlieb, 1977: 11.
135. Parra, 1983: 29.

Por otra parte, la relación de la antipoesía con la escritura de los *beatniks* también tiene matices, que Mario Benedetti ha anotado certeramente:

> Tanto los *beatniks* como Parra asisten a la decadencia de la humanidad, pero mientras los primeros no se consideran proselitistas, sino *vencidos* de antemano, el chileno usa toda su agresividad para modificar la realidad que detesta.[136]

Otras huellas reconocidas son las de Kafka, Quevedo, Valle-Inclán y Chaplin, constatables en el absurdo, lo satírico, lo cuasi-esperpéntico y los personajes patéticos o grotescos pero cargados de ternura. Hay, por ejemplo, reminiscencias de Valle Inclán en "Madrigal", donde se alude a la técnica literaria del esperpento, planteada por primera vez en *Luces de Bohemia* (1920), donde se especifica que "los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato (...) Los héroes clásicos reflejados en los *espejos cóncavos* dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética deformada..." [137]. Las declaraciones de Valle que reproducimos a continuación podrían ponerse en boca del propio Parra:

> Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos (...) Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la *otra ribera*.[138]

Confróntense las líneas anteriores con el poema de Parra que sigue:

> Yo me haré millonario una noche
> Gracias a un truco que me permitirá fijar las imágenes
> *En un espejo cóncavo. O convexo.*
> Me parece que el éxito será completo

136. En Morales, 1972: 41
137. Valle-Inclán, 1972: 21.
138. Ibid. El subrayado es nuestro.

Cuando logre inventar un ataúd de doble fondo
Que permita al cadáver asomarse *a otro mundo.* [139]

A la concepción de la antipoesía corresponde la idea de la imposibilidad de la obra perfecta y acabada, armónica y coherente. Ya en la época de las vanguardias la poesía explotó en mil pedazos dejando únicamente el sabor del escepticismo agónico -en lucha permanente- del poeta, quien no se siente capaz (recuérdese a Vallejo) de hacer un poema racional en un mundo regido por las leyes del absurdo. Es el caso del poema "Advertencia al lector" (*Poemas y antipoemas*). El autor "no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos"; desde mucho antes de su lectura, aquéllos están destinados al unamuniano conmover conciencias, de modo que el lector ya está advertido de que esa lectura no será grata ni halagüeña. En los versos que siguen se expresa de modo implacable la actitud rupturista del poeta:

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
Menos aún la palabra dolor,
La palabra torcuato. Sillas y mesas sí que figuran a granel,
¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!
Lo que me llena de orgullo
Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.[140]

Evidentemente, no aparece en la poesía de Parra la actitud doliente de estridentismo hueco y afectado que caracterizaba a los poetas románticos, pero sí un dolor mucho más hondo, que se aferra a los huesos y contamina toda la existencia del hombre actual. Contra la alienación de nuestro mundo hostil, contra la acechanza de la muerte y contra tantos otros dolores, la antipoesía ofrece un antídoto eficaz; ante la caída de los ideales y los mitos, ante la miseria de la poesía y del hombre, se

139. Parra, 1983: 30.
140. Ibid.: 26-7.

impone la risa, descarada, algo amarga, a menudo cruel, pero siempre franca y libre. El humor negro ya fue reivindicado por los autores surrealistas -de los que tantas enseñanzas retuvo Parra- como único medio para enfrentar el dolor del vivir y del inexorable morir.

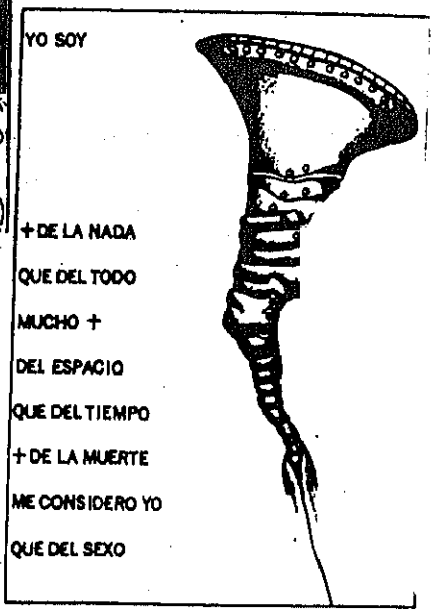
Por otra parte, la antipoesía es por principio lúdica y no racional: "Yo no permito que nadie me diga/ Que no comprende los antipoemas/Todos deben reír a carcajadas..." [141].

En "Manifiesto" (*Otros Poemas*) se promulga la popularización y el antielitismo en poesía, porque "los poetas bajaron del Olimpo" y la poesía no será más objeto de lujo sino de primera necesidad. Ya Neruda se preocupaba de que su poesía fuera comprensible para el pueblo; Parra va más lejos y la construye con su propio lenguaje de cada día:

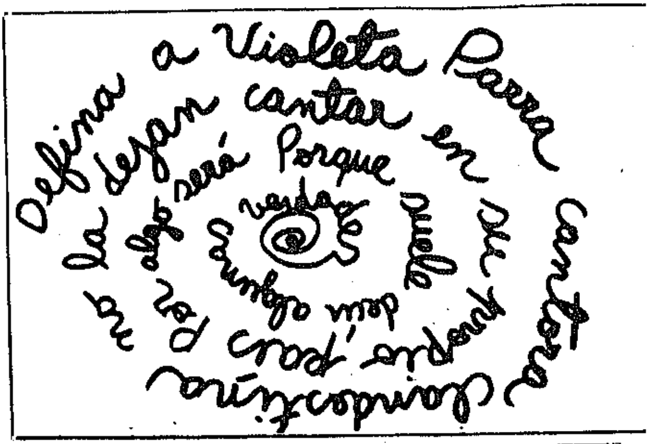
> Que el poeta no es un alquimista
> El poeta es un hombre como todos
> Un albañil que construye su muro
> .....
> Nosotros conversamos
> En el lenguaje de todos los días
> No creemos en signos cabalísticos.[142]

La crítica a la poesía de imitación a la zaga de las modas europeas es incisiva y mordaz; se trata de "tablas viejas devueltas por el mar", palabras falsas escritas con receta. Condena, por tanto , la poesía de "pequeño dios", de "vaca sagrada" y de "toro furioso" (claras alusiones a Huidobro, Neruda y De Rocka):

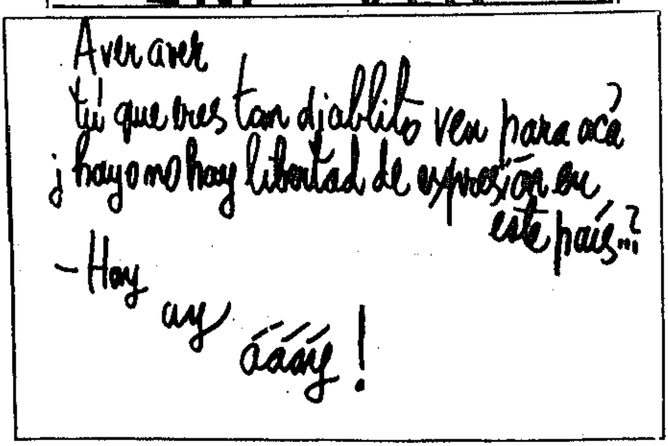
141. Ibid.: 68.
142. Parra, 1983: 154.



Los *artefactos*, producto de la desintegración de la antipoesía, muestran una concepción visual que ya había prefigurado Neruda en *Estravagario*. La relación entre Parra y Neruda es biunívoca. El último Neruda mostrará las mismas constantes de la antipoesía parriana aquí reflejadas: la muerte, la crítica social, el humor e incluso el ecologismo (véase *Fin de mundo*).


Defina a Violeta Parra cantora clandestina
no la dejan cantar en su propia casa
por algo será Porque suele decir algunas verdades

LA TORTURA NO TIENE POR QUÉ SER SANGRIENTA
A UN INTELECTUAL
por ejemplo, basta con esconderle
LOS anteojos

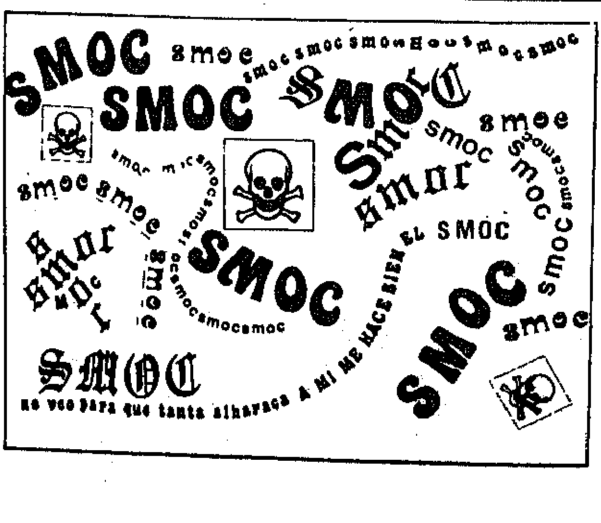

Aver aver
tú que eres tan diablito ven para acá
¿hay o no hay libertad de expresión en este país...?
–Hoy ay áááy!

Definet
Ex pa
de la burg

llore si le parece
yo
mi parte
me muero de risa

O rara la lola sapa
casi todas están contaminadas

NO TAN SOLO LAS NUBES
LAS ESTRELLAS ESTAN
CONTAMINADAS
Y LOS PINGUINOS PARA QUE
DECIR


SMOC
SMOC
SMOC
SMOC
SMOC
no veo para que tanta alharaca a mi me hace bien el SMOC

Contra la poesía de las nubes
Nosotros oponemos
La poesía de la tierra firme
-Cabeza fría, corazón caliente
Somos tierrafirmistas decididos-
Contra la poesía de café
La poesía de la naturaleza
Contra la poesía de salón
La poesía de la plaza pública
La poesía de protesta social.

Los poetas bajaron del Olimpo. [143]

La preocupación por la declaración de principios de la antipoesía, género de tan reciente creación, ocupa a menudo a Parra. En "Nota sobre la lección de la antipoesía" [144] se aclaran , siempre en el tono distendido que es habitual, algunos aspectos, como el antirretoricismo ("1. En la antipoesía se busca la poesía, no la elocuencia"), el antinarcisismo ("4. La poesía pasa-la antipoesía también"), el antielitismo ("5. El poeta nos habla a todos...") o la defensa del absurdo como vehículo lícito de comunicación ("6. Nuestra curiosidad nos impide muchas veces gozar plenamente de la antipoesía por tratar de entender y discutir aquello que no se debe").

Y porque la antipoesía también pasa y para ser fiel a sí misma ha de evitar convertirse en cliché o receta, el antipoeta avanza hacia una fórmula poética distinta y aún más revolucionaria, el *artefacto*, resultante de la explosión del antipoema como si de una granada se tratase, según palabras de su propio artífice: "Se podría dar una definición al revés. Decir, por ejemplo, que el antipoema es un conglomerado de artefactos a punto de explotar" [145] . En ellos lo gráfico y lo visual

143. Ibid.: 157.
144. Parra, 1985: 123.
145. Gottlieb, 1977: 70.

adquiere un papel preeminente; "el rostro desaparece totalmente en los artefactos y sólo queda la mano anónima que escribe su artefacto a la manera de los *graffiti* en el muro de la página blanca (...) En algunos casos los artefactos son de hecho frases recogidas por el poeta de los muros de la ciudad ("Death has no future")..." [146]. Uno de esos artefactos puede servirnos para ejemplificar lo que Marlene Gottlieb califica certeramente como "iconoclasmo satánico" y cuya vinculación con Rimbaud, uno de los grandes referentes de Parra, es clara:

LA
POESIA
MORIRA
SI NO
SE LA
OFENDE
hay
que
poseerla
y humillarla en público
después se verá
lo que se hace.[147]

Confróntese con el siguiente texto de Rimbaud:

Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié... [148]

Una vez delimitado el territorio de la antipoesía, se hace necesario profundizar en algunas de sus características definitorias, que son esencialmente el humor, la transgresión de códigos, la actitud desmitificadora y la particularidad de algunos recursos formales.

146. Ibid.: 81.

147. Parra, 1969: 135.

148. Rimbaud, 1986: 47.

IRONIA Y HUMOR NEGRO

La actitud crítica e hiriente de Nicanor Parra comienza por la autoironía. La autodesmitificación es permanente. El antipoeta destruye la imagen clásica del poeta-héroe; en "Autorretrato", de *Poemas y antipoemas*, se autodefine como oscuro profesor, viejo y cansado:

> Y estas mejillas blancas de cadáver,
> Estos escasos pelos que me quedan.
> ¡Estas negras arrugas infernales! [149]

El poeta es un provocador que juega a ejercer su locura. Normalmente se inviste de máscaras que multiplican la focalización interna de los poemas. La voz oracular del egolátrico Yo lírico que protagoniza la poesía tradicional se ve desplazada en la antipoesía por una multitud de personajes variopintos, a veces divertidos, otras veces siniestros. El hablante lírico es un impostor, y en actitud carnavalesca juega, se burla, dice verdades con la clarividencia de los locos visionarios, se atreve a agredir a todos, desde los estratos más sagrados de la sociedad hasta al propio lector, que inevitablemente se siente implicado en esa red envolvente de la antipoesía. Ricardo Yamal se refiere a la ironía antipoética con una expresión parriana (*sangriento humorismo* [150]) y establece en ella dos niveles, el chiste y el absurdo, y dos direcciones: el humor popular es distendido y lúdico, pero el humor negro muestra una honda preocupación social y existencial.

149. Parra, 1983: 23.
150. Yamal, 1985: 87.

LA TRANSGRESION DE CODIGOS

La parodia de los géneros del discurso y de los autores consagrados es otra de las características de la subversión antipoética. Así, la convencional construcción laudatoria de la oda se convierte en vehículo de burla y desmitificación en "Oda a unas palomas". Se puede ver en ello un ataque directo a Neruda, cuya recurrencia a la estructura ódica y a la imagen de las palomas con connotaciones altamente positivas es conocida. Las palomas de Parra "Más ridículas son que una escopeta/O que una rosa llena de piojos". Igualmente, los versos maternales de Gabriela Mistral son parodiados y pierden su sentido en un artefacto de *Chistes para desorientar a la poesía* (v. ilustración correspondiente en cap. 1).

LA ACTITUD DESMITIFICADORA

Como ya se ha dicho, en la antipoesía no queda títere con cabeza. Los poetas han bajado del Olimpo; Dios es la más impotente víctima de Satán o simplemente no es; todo está corrompido, y nos encontramos con el *topos* tan quevedesco del mundo al revés. Esa actitud demoledora se ensaña especialmente con elementos siempre considerados trascendentes (la muerte), sagrados (la religión) o sublimes (el amor, la mujer, el arte tradicional). Recuérdense a este respecto los postulados surrealistas: para Breton, "es comprensible que el surrealismo no tema adoptar el dogma de la rebelión absoluta, de la insumisión total, del sabotaje en toda regla, y que tenga sus esperanzas puestas únicamente en la violencia (...) Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de *familia, patria y religión*" [151].

La crítica de Nicanor Parra a la sociedad que lo rodea es incisiva: "Como queda demostrado, el mundo moderno /se compone de flores artificiales/

151. Breton, 1974: 164 y 168.

Que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la muerte..." [152]. La antipoesía anticipa la ecopoesía con frecuencia. El poeta visionario y alarmado advierte de la destrucción de la naturaleza. Su propuesta es volver a los orígenes, a la edad de la inocencia. (Todo esto se encontrará después presente en una obra de Neruda, *Fin de mundo*, de 1969).

En "El pequeño burgués" (*Versos de salón*) se hace una doble crítica, afín a la que realiza Neruda, social al personaje del título, literaria a la poesía aséptica del arte por el arte, opuesta a la antipoesía:

El que quiera llegar al paraíso
Del pequeño burgués tiene que andar
El camino del arte por el arte...[153]

La crítica a la poesía tradicional es muy frecuente y es consecuente con la actitud rupturista e innovadora del antipoeta. En el poema "Siete", de *Hojas de Parra*, se establecen los supuestos temas fundamentales de la poesía lírica, pero una ironía sutil se deja traslucir; incluso es posible la lectura de una crítica tanto al romanticismo y al modernismo como a la retórica nerudiana que tanto bien y tanto mal, a un tiempo, ha podido hacer a la tradición poética chilena:

en primer lugar el pubis de la doncella
luego la luna llena que es el pubis del cielo
los bosquecillos abarrotados de pájaros
el crepúsculo que parece una tarjeta postal
el instrumento músico llamado violín
y la maravilla absoluta que es un racimo de uvas.[154]

152. Parra, 1983: 45.
153. Ibid.: 85.
154. Parra, 1985: 26.

La poesía erótica, el panerotismo, la naturaleza, los tópicos -violín, racimo de uvas- son objeto de burla en este poema a través de la parodia.

La crítica social y política no está ausente de la antipoesía, a pesar de su aparente apoliticismo. Lo que ocurre es que se trata de ataques subrepticios, pero no por ello menos efectivos. El lenguaje es sintomático en épocas de dictadura, como puede constatarse en los versos de "A propósito de escopeta" (*Hojas de Parra*):

> Dígase lupanar y no prostíbulo
> meretriz en lugar de prostituta
> ....
> diga Pronunciamiento Militar
> y verá cómo le suben los bonos
>
> si dice golpe lo mirarán de reojo [155]

Siguiendo con la lista de valores tradicionales demolidos por la antipoesía, hay que destacar como relevante la actitud hacia la mujer, considerada como objeto sexual, destructiva y aliada de la muerte en su acción erosiva de la vida del hombre, y el amor, considerado como un imposible, un abismo en términos de Federico Schopf [156].

La actitud misógina de Parra, tan opuesta a la nerudiana exaltación de la amada, está fuera de toda duda. Uno de los principales logros humorísticos de la misoginia parriana es el poema de *Versos de salón* titulado "Mujeres", donde queda bien clara la relación de amor-odio que le une con el otro sexo. Se trata de una divertida catalogación de las mujeres según su actitud sexual:

> La que sólo se deja poseer
> En el diván, al borde del abismo,

155. Ibid.: 82.
156. Schopf, 1986: 172.

La que odia los órganos sexuales,
La que se une sólo con su perro,
La mujer que se hace la dormida
(El marido la alumbra con un fósforo)...[157]

Por último, podría decirse que el tema recurrente más frecuente en la obra parriana es el de la muerte, aunque su tono agresivo, hiriente y satírico cubra con un velo sutil esa latencia. La expresión del deseo de dormir-morir, en el más pleno sentido barroco, es constante. La muerte es ambivalente porque elimina el dolor del vivir pero al tiempo crea en vida el dolor de la finitud existencial.

Una de las recurrencias más sorprendentes en cuanto al tema de la muerte (que también veremos en Neruda) es la incursión en lo fantástico: el poeta conversa desde la ultratumba (e.g."Lo que el difunto dijo de sí mismo", de *Versos de salón*). El humor negro no conoce límites en estos textos. "Descansa en paz" es otro sorprendente poema de género fantástico en que un difunto se queja del maltrato de la sociedad, que se desprende de los muertos deseándoles paz:

claro-descansa en paz
y la humedad?
y el musgo?
y el peso de la lápida?
y los sepultureros borrachos?
y los ladrones de maceteros?
y las ratas que roen los ataúdes?
y los malditos gusanos
que se cuelan por todas partes
haciéndonos imposible la muerte
o les parece a ustedes que nosotros
no nos damos cuenta de nada...[158]

157. Parra, 1983: 77.
158. Parra, 1985: 60.

El humor negro en estas ocasiones deja lugar a un sentimiento trágico de la vida que difícilmente puede quedar velado.

La recurrencia a lo fantástico, no se da sólo en poemas dedicados a la muerte, sino también en composiciones humorísticas como "Violación" (*Hojas de Parra*), en que un sillón es acusado de violar a una silla y a pesar de sus quejas- ella se desnudó mientras él hablaba por teléfono-es declarado culpable.

Hay que anotar que no siempre el tema de la muerte se ofrece de manera humorística o grotesca. Hay poemas de verdadera estirpe quevedesca, como "Ser o no ser", que es un llanto por la vida y un lamento por la condena del hombre como ser-para-la muerte:

quién estaría dispuesto a seguir sufriendo
las arbitrariedades del tirano
la burocracia de la justicia
los latigazos y la burla del tiempo
las convulsiones del amor despreciado
las insolencias de la fuerza bruta
los achaques de la vejez
y los desdenes que el trabajo honrado
recibe siempre de parte del cínico
cuando yo mismo puedo cancelarme
con una daga desnuda.[159]

La poesía de Nicanor Parra se fundirá con la de Quevedo para configurar hipertextos híbridos en la obra última de Neruda.

159. Ibid.: 70.

LAS ESTRUCTURAS FORMALES DE LA ANTIPOESIA

La antipoesía no niega a la poesía en sí misma, sino lo que se ha hecho de ella. Su fin más inmediato, como se ha constatado al considerar sus 'poéticas', es devolverla al grueso público, a la totalidad de los lectores. Para ello, recupera su lenguaje. Ciertamente Pablo Neruda ya se había impuesto ese fin de acercar la poesía al pueblo, pero no había abandonado su situación privilegiada de poeta profeta, ni su retórica grandielocuente, su lenguaje torrencial de resonancias casi sobrenaturales. La escritura de Nicanor Parra está forjada con el lenguaje de la calle, de todos los días. Parra es quien *de facto* devuelve la poesía al pueblo, incorporando lo conversacional, lo auténtico. La poesía de Neruda no había dejado de ser universalista. Los chilenismos estaban ausentes de su obra. Parra incide en lo localista, lo cercano, lo autóctono del habla chilena. Incluso las palabras malsonantes (denominadas en Chile *garabatos*) tienen cabida en la antipoesía:

YO NO SOY UN ANCIANO SENTIMENTAL

una guagua me deja totalmente frío
no tomaría en brazos una guagua
.....
se me tiran encima con los brazos abiertos
como si yo fuera el *viejito pascuero*
¡puta que los parió!
qué se habrán imaginado de mí [160]

Por otra parte, recupera las estructuras dialógicas y la narratividad en poesía. Aparecen personajes que conversan. La poesía se hace más tangible, popular y asequible, como puede constatarse en los siguientes versos de "Los dos compadres" (*Otros poemas*):

160. Parra, 1985: 22.

Veamos otra pregunta:
La virginidad se pierde
Entre los quince y los veinte:
¿Será posible que existan
Doncellas de cuarenta años?
Perfectamente posible.
¿En serio, compadre Juancho?
En serio compadre Lucho. [161]

En cuanto a la recuperación de la anécdota, es una herencia de la poesía popular, que tanto supone para Parra, y también del *Romancero gitano* de Lorca, verdadero sustrato de su primera obra, *Cancionero sin nombre*. La anécdota había sido suprimida por las vanguardias (Breton recuerda en su *Primer manifiesto del surrealismo* la necesidad que Paul Valéry anunció de suprimir de la literatura frases como "la marquesa salió a las cinco")[162]. La diégesis no obedece al modelo tradicional sino que, enriquecida por la savia surrealista, incorpora lo maravilloso, lo absurdo y lo onírico.

Otro de los recursos habituales de la antipoesía es la mezcla de lo grave y lo trivial, que actúa sobre lo primero. Es un modo de desmitificación :

Sueño que estoy colgando de una cruz
....
Sueño con un anuncio luminoso
.....
Sueño que estoy haciendo un ataúd
.....
Sueño también que se me cae el pelo. [163]

161. Parra, 1983: 159.
162. Breton, 1974: .21.
163. Parra, 1983: 72.

Opuesta a la poesía de los sentidos que había establecido su imperio en el período anterior, personificada en la figura de Pablo Neruda y su poesía telúrica, cósmica, torrencial, intuitiva y visceral, la antipoesía de Nicanor Parra inaugura una nueva era en los anales de la poesía de nuestro tiempo. La antipoesía es viva, directa, original, agresiva, provocadora, sincera y transparente, y Neruda no pudo resultar ajeno a su poderosa presencia.

NERUDA ANTIPOETA

Llegado el momento de dilucidar la posibilidad de que la antipoesía de Nicanor Parra sea en determinado grado responsable del profundo cambio que a partir de *Estravagario* sufre la poesía de Neruda, nos encontramos ante una tarea realmente ardua, pues, aunque la interacción de ambas poéticas es innegable, el hecho de que nos dediquemos aquí a dos autores que coinciden en la temporalidad en que están creando dificulta la resolución de quién actúa sobre quién.

Diversas circunstancias anecdóticas nos sirven para confirmar que algo es evidente, y es que esa interacción existió ya desde antiguo. Es muy significativo en este sentido el discurso que Nicanor Parra pronunció en un acto de homenaje que la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile dedicó a Pablo Neruda, donde confiesa que "el tema Neruda me atrae vigorosamente desde que tengo uso de razón" [164] y recuerda el poema que le dedicara en 1953 a raíz del regreso de su injusto destierro:

Salutación a Neruda

Yo sólo quiero saludar al noble
Peregrino de cincuenta países
.....
Al gladiador a caballo en un cisne,

164. Parra, 1962: 9.

Vean entre metáforas surgir
Al escritor con su lápiz en ristre:
Yo saludo al obrero de la paz
Al leñador de los bosques de Chile...[165]

El mismo texto es interesante porque establece distancias -siempre de respeto- entre su poesía y la de su compatriota: "el antipoeta se bate a papirotazos, en circunstancias de que el poeta soldado no da un paso sin su ametralladora portátil"[166]. Su método se diferencia en que su postulado fundamental "proclama que la verdadera seriedad es cómica" [167]. Sin embargo, las distancias no hacen que deje de reconocer su magisterio, y lo llama "mi amigo Pablo", "mi hermano mayor", "mi maestro" [168]. En las páginas sucesivas demuestra su conocimiento profundo de la obra de Neruda y la divide en tres etapas, que define ingeniosamente:

Conflicto, Ruptura, Reconciliación
Crepúsculo, Noche, Amanecer
Choque, Repliegue, Avance victorioso
Otoño, Invierno, Primavera-Verano
Tesis, Antítesis, Síntesis [169]

Significativa es también su alabanza del poema de Neruda " El hombre invisible" que abre las *Odas elementales*. En él, el poeta tradicional, ególatra y endiosado, es objeto de burla por parte del "hombre invisible", del poeta de la calle. Parra va más lejos y se burla de sí mismo, en una actitud de autoironía que después mostrará Neruda, por primera vez, en *Estravagario*. También su movimiento de ruptura implica una negación de la propia poesía nerudiana, aunque en un primer momento le hubiera ayudado a iniciar su andar poético. En una obra de juventud ya mencionada, *Ejercicios retóricos*, Parra se absorbe en un dolor romántico que nos

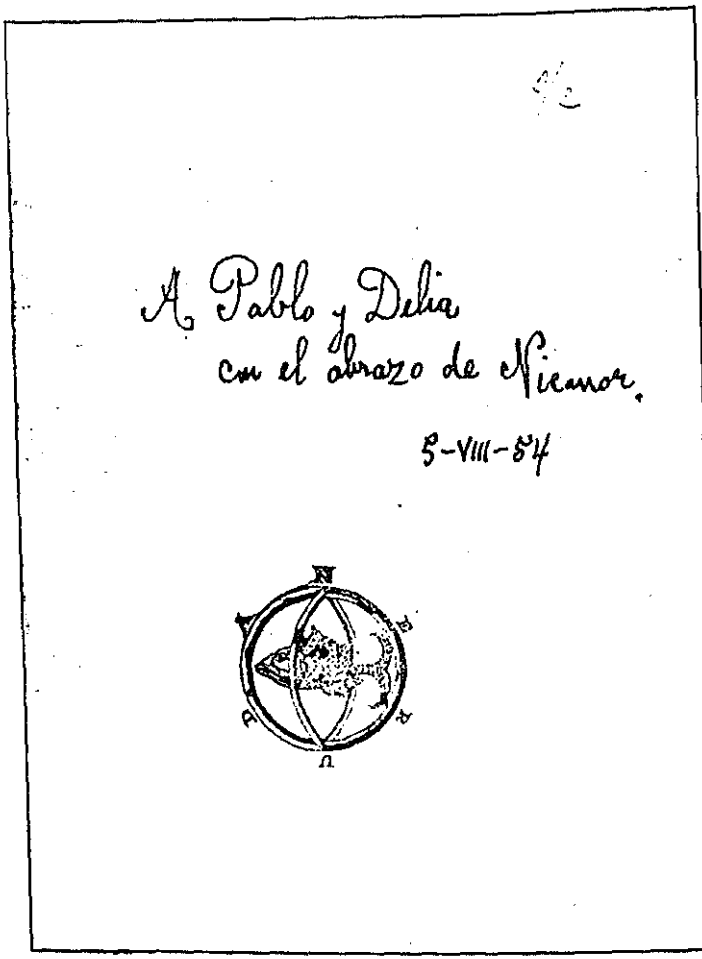
165. Ibid.: 11.
166. Ibid.: 14.
167. Ibid.: 16.
168. Ibid.
169. Ibid.: 22.

recuerda inevitablemente al primer Neruda y su *tedium vitae* en la soledad de la urbe:

Estoy muy solo y muy angustiado
Frente a una ventana *a la hora del crepúsculo.*
.....
A todos ellos asisto con lo mejor de mi alma *y sufro.*
Concurro a vastos *jardines abandonados,*
Deambulo entre sus *ruinas,*
Desde donde se divisa un puente y algunas fábricas
deshabitadas.
Los *tarros de conserva* que se acumulan en esos lugares,
Las *botellas vacías,*
Las *hojas de viejos periódicos,*
Que flotan sobre las aguas sucias del estanque como viejos,
desteñidos cisnes
Oprimen *mi corazón* y lo cubren de *negros crespones.* [170]

Es imposible leer los versos precedentes sin evocar la enlutada poesía crepuscularia ("Y aquí estoy yo, brotado entre las ruinas/ mordiendo solo todas las tristezas" [171]), o de *El hondero entusiasta* ("Sufro, sufro y deseo" [172]). Incluso los *membra disjecta* residenciarios y su imaginería feísta pueden aquí vislumbrarse. Sin embargo, para llegar a su madurez poética, Parra tiene que renegar de sus predecesores y tras el incendio renacer de las cenizas como un nuevo fénix. La rebelión hacia la poesía nerudiana era absolutamente necesaria para frenar el manierismo estéril en que había caído la poesía chilena ante el imperio de ese *monstruo* de la poesía, en términos del propio Parra. La antipoesía nace por oposición a todo lo que significa la poesía anterior -*modernismo, romanticismo- pero muy especialmente por oposición* a la poesía nerudiana:

170. *Morales, 1972: 36.*
171. Neruda, 1973 (CRP): 52.
172. Neruda, 1973 (HOE): 154.



La espléndida amistad que durante años unió a dos grandes poetas, Neruda y Parra, se vio reducida a la nada por intrincadas desavenencias personales. Sin embargo, todavía podemos encontrar entre los libros de la Chascona de Santiago la edición de los *Poemas y antipoemas* (1954) que Parra dedicara a Neruda y Delia del Carril.(Fundación Neruda).

> Para ser sincero, Neruda fue siempre un problema para mí; un desafío, un obstáculo que se ponía en el camino, entonces había que pensar las cosas en términos de este monstruo (...) Neruda no es el único monstruo de la poesía; hay muchos monstruos. Por una parte hay que eludirlos a todos y, por otra, hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si esta es una poesía anti-Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía anti-todo, pero también es una poesía en la que resuenan todos estos ecos.[173]

La corriente de simpatía de Neruda hacia Parra también ha quedado patente, especialmente a través del texto con que avaló la primera edición de los *Poemas y antipoemas*:

> Esta poesía es una delicia de oro matutino o un fruto consumado en las tinieblas. Como lo mande el poeta Nicanor nos dejará impregnados de frescura o de estrellas. [174]

Incluso puede considerarse en cierto modo a Neruda como causante de que los *Poemas y antipoemas* viesen la luz, ya que, según cuenta Parra en entrevista con Leonidas Morales (1972), se habían perdido los manuscritos originales e inéditos

173. Benedetti, 1981: 46.

174. Parra, 1954. Por la dificultad de hallazgo de este texto, que Parra no quiso que se reprodujera en sucesivas ediciones, lo incluimos a continuación:

> Entre todos los poetas del sur de América, poetas extremadamente terrestres, la poesía versátil de Nicanor Parra, se destaca por su follaje singular y sus fuertes raíces. Este gran trovador puede de un solo vuelo cruzar los más sombríos misterios o redondear como una vasija el canto con las sutiles líneas de la gracia.
>
> La vocación poética de Nicanor Parra es tan poderosa como lo fuera en Miguel Hernández.
>
> Su madurez lo lleva a las exploraciones más difíciles, manteniéndolo entre la flor y la tierra, entre la noche y el sonido, pero regresa de todo con pies seguros. En toda la espesura de la poesía quedarán marcadas sus huellas australes.

en Melipilla, en un viaje de fin de semana que varios poetas hicieron a la casa de Neruda en Isla Negra, y gracias a las gestiones de Neruda los poemas, que se había dejado Parra en un autobús, aparecieron. Por otra parte, fue Neruda el primero que reconoció esa nueva escritura, animando a su autor a continuar escribiendo poemas del tipo de "La trampa" o "La víbora", tan novedosos en ese momento.

Todo lo hasta ahora señalado contribuye a sustentar la idea apuntada de la profunda imbricación de la obra de ambos poetas, a pesar de sus abismales diferencias. En lo personal fueron amigos entrañables; en la obra de creación, Parra fundó su revolución en la negación de su maestro, algo que realmente urgía en las letras chilenas. Luego fue Neruda quien aprendió de su discípulo y recogió progresivamente las enseñanzas de la antipoesía, primero tímidamente, en las *Odas elementales*, publicadas en 1954, al igual que *Poemas y antipoemas*, pero con conocimiento de esta obra en estado inédito desde muchos años antes[175]. Circunstancias políticas y personales quebraron una amistad que había sido muy profunda, y ambos poetas se empeñaron en borrar las huellas de ese pasado común. Parra se negó a que el prólogo de Neruda volviera a reproducirse en las sucesivas ediciones de sus *Poemas y antipoemas*, mientras Neruda no sacó a la luz, en vida, el hermoso poema "Una corbata para Nicanor", que fue publicado en julio de 1967 en la revista *Postal*:

El
hace
vino
de
estos
frutos
brutales

Esta poesía es una delicia de oro matutino o un fruto consumado en las tinieblas. Como lo mande el poeta Nicanor nos dejará impregnados de frescura o de estrellas.

175. Sobre las relaciones de "El hombre invisible" de Neruda y "Manifiesto" de Parra, v. Grossman (1975) y Huneeus (1977).

que
brotan
de
su
propia
parra,
o de
la burla
que
se
hace
racimo
.....
Este es el hombre
que derrotó
al suspiro
y es muy capaz
de encabezar
la decapitación
del suspirante. [176]

En él, la tipografía (que representa la supuesta corbata que se regala a Nicanor) contribuye al carácter lúdico de la composición, como poco antes hiciera Parra sistemáticamente en *Canciones rusas* (1964-7). En ninguno de los dos casos se trata de un recurso original, pues sigue los juegos de Huidobro y Apollinaire. Es más, Neruda lo usa antes, en el poema que inaugura *Estravagario* (1958). Además, interesa destacar aquí un detalle muy importante que también adelanta *Estravagario* con respecto a los *Artefactos* de Parra: el material gráfico, la concepción visual del poema, no sólo tipográficamente, sino también por las ilustraciones.

176. Neruda, 1982b (FDV): 37-9. Sobre este poema comenta Luis Sáinz de Medrano: "¿No será el poema dedicado a Nicanor un exorcismo contra el peligro de la expansión irrefrenable de una lírica tan antirromántica que ponga fuera de juego los versos de ese último romántico(...)que fue Neruda...? (1987: 74).

La extravagancia de este libro comienza, por tanto, en su primera edición, con su propia presentación formal. El material gráfico ha sido tomado, según constata René de Costa :

> ...from diverse sources: the complete works of Jules Verne; a nineteenth-century book of objects, *Libro de objetos ilustrado* (San Luis Potosí, 1883); the pen drawings of Mexico's grim José Guadalupe Posada. [177]

Estravagario se abre y se cierra con ilustraciones de las obras de Verne, que reproducen imágenes de marineros, tan caras al poeta, siempre identificado con el mar, como corrobora al final del libro:

> Mientras se resuelven las cosas
> aquí dejé mi testimonio,
> mi *navegante estravagario* [178]

Lo lúdico se muestra desde la primera página, cuando una colección de manos señaladoras acompaña al caligrama inicial. Después, gestos macabros debidos a la pluma de Posada ilustrarán con esqueletos que ríen y bailan los poemas "No tan alto" y "Laringe", quizá los más netamente parrianos del libro, como después veremos. El dibujo de un reloj de bolsillo acompaña el poema metafísico y quevedesco "Ya se fue la ciudad". "No me hagan caso", cuyo título se vincula con la autoironía antipoética y su constante apelación al lector, está ilustrado con un payaso equilibrista, con lo que se desmitifica al propio Yo poético. Por último, cabe destacar el ludismo del penúltimo poema del libro, "Bestiario", ilustrado con dibujos de animales diversos y que se hermana con otras obras del mismo género en su carácter lúdico e ilustrado (recuérdense los bestiarios de autores como Borges o Monterroso). En él, el poeta muestra su voluntad de comunicarse con las moscas, las pulgas, los gatos y las arañas. El proceso de desmitificación sigue en marcha. Los cerdos tienen el

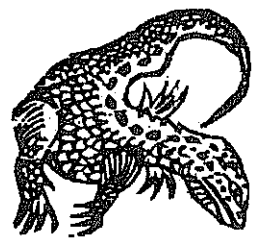
177. Costa, 1979: 184.
178. Neruda, 1973 (ETV): 707.

color de la aurora y el poeta quiere pastar con vacas y bueyes, con los que se identifica como rumiante. Este poema, desenfadado y original, se ha reeditado independientemente en la Spiral Press de Nueva York con excelentes ilustraciones de Antonio Frasconi, lo cual apoya las ideas planteadas sobre la vinculación con otros autores de bestiarios (Neruda repetirá la experiencia en *Arte de pájaros*, de 1966, y *Fin de mundo* , de 1969) y la anticipación a Parra en la concepción visual del poema, pues los *Artefactos*, ideados como postales con texto y gráficos, son de 1972. René de Costa confirma del siguiente modo esta idea:

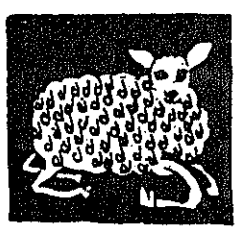
> In the interplay of text and illustration a new kind of poetry is born. And, although Neruda adopted the rhetoric of the anti-poem from Parra, Parra ultimately came to acknowledge the appropriateness of the graphic complement in his own *Artefactos* (...), poems printed like postcards combining text and illustration. The purpose was the same: to go beyond the linguistic frame of literature. [179]

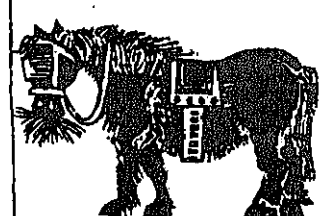
Así pues, como puede verse, la interinfluencia de ambos poetas se verifica en una compleja trama de doble intertextualidad, hecho que ha sido constatado por críticos diversos. Ibáñez Langlois, en *Rilke, Pound, Neruda. Tres claves de la poesía contemporánea* (1978), cree encontrar antipoesía ya en *Residencia en la tierra*. En su opinión, los postulados de una poesía sin pureza y la poetización de lo antipoético son ya elementos que adelantan la antipoesía, aunque las diferencias también hay que anotarlas: el antipoeta se opone al poeta profético y heroico de las residencias, y el mundo nerudiano gira en torno a la naturaleza y la sensibilidad, en tanto que el universo parriano se centra en la conciencia y la historia.

179. Costa, 1979: 184. 'En la interacción de texto e ilustración nace un nuevo tipo de poesía. Y, aunque Neruda adoptó la retórica del antipoema de Parra, éste últimamente ha reconocido la conveniencia del complemento gráfico en sus propios artefactos (...), poemas impresos como postales combinando texto e ilustración. El propósito era el mismo: ir más allá del marco lingüístico de la literatura'.

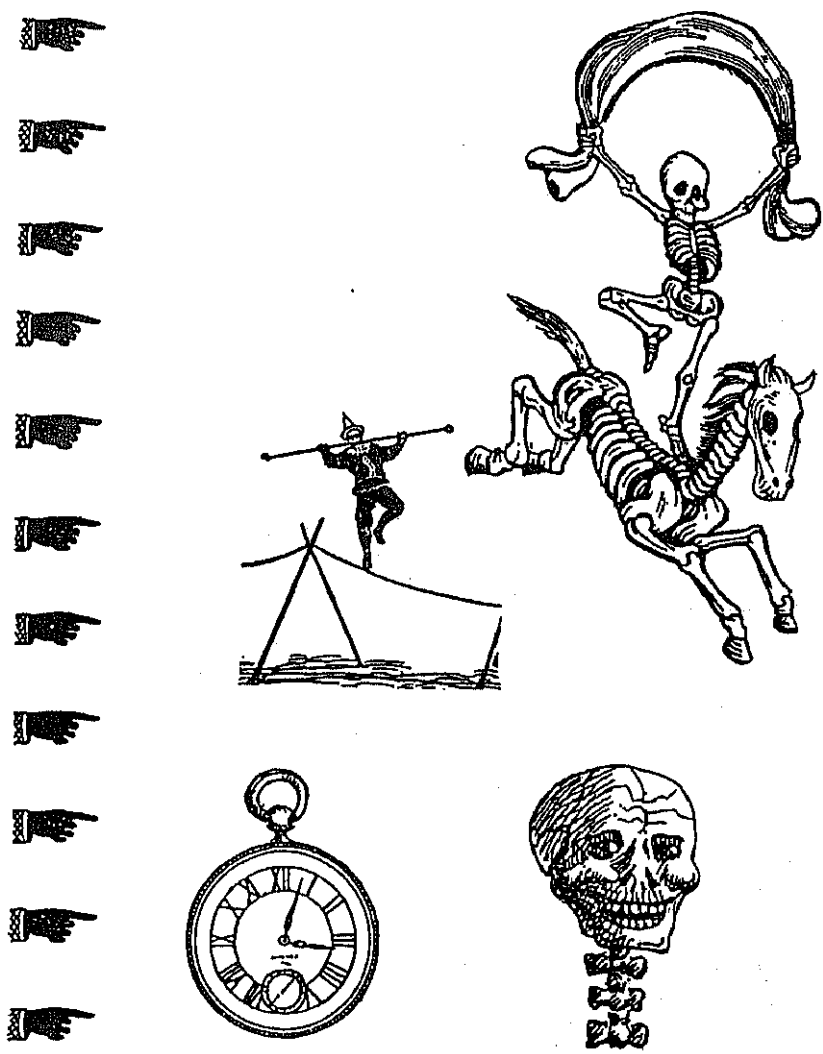


If I could speak with birds,
with oysters and with little lizards,
with the foxes of the Dark Forest,
with the exemplary penguins;
if the sheep,
the languid woolly lap dogs,
the cart horses would understand me;
if I could discuss things with cats,
if hens would listen to me!

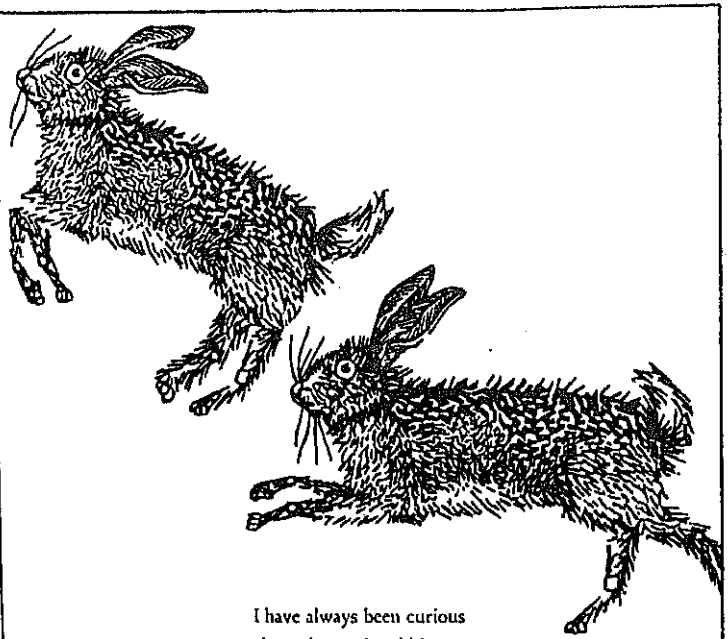




Las imbricaciones entre la obra de Parra y Neruda son ricas y complejas. La antipoesía es la matriz de *Estravagario*, pero, a su vez, las ilustraciones con que Neruda acompañó la primera edición (1958) prefiguran la concepción visual de los futuros *artefactos* de Parra.



La concepción lúdica y visual de la primera edición de *Estravagario* motivaría que años después, en 1965, se publicara su "Bestiario" de modo independiente e ilustrado por bellísimos grabados (New York, Spiral Press; el ejemplar reproducido se encuentra en Madrid, Biblioteca Nacional).



I have always been curious
about the erotic rabbit.
Who excites them and whispers
in their genital ears?
They procreate endlessly
and pay no attention to Saint Francis,
they hear no nonsense:
the rabbit mounts and remounts
with an inexhaustible organism.
I wish to speak with the rabbit,
I like his flighty habits.

De estas opiniones podemos inducir la idea amplia de que la revolución poética que inicia Neruda, dignificando lo humilde para elevarlo a poesía, es culminada por Parra, quien desacraliza a la poesía para hacerla descender hasta lo insignificante, lo tradicionalmente no poetizable.

Marlene Gottlieb, por su parte, reconoce la deuda de *Estravagario* hacia Parra:

> Incluso conviene notar la influencia de este libro (*Poemas y antipoemas*) sobre el mismo Neruda, quien sobre esta fecha escribe sus primeras *Odas* (se nota aún más la influencia de la antipoesía en *Estravagario* y últimamente en el *Libro de las preguntas*).[180]

Al mismo tiempo, Leonidas Morales confirma que Parra nace a partir de la oposición a Neruda, como antes comentamos:

> Lo que Parra tenía a la vista era la poesía de Neruda: una sensibilidad, un modo, una vigencia de lenguaje y visión. Representaba el "adversario" que nos explica el "anti" con que la poesía de Parra nace históricamente. Porque es en lucha contra ese fondo que Parra modela la "figura" de su poesía. No se trata, pues, de una negación suicida, sino de un proceso de diferenciación y descubrimiento de sí mismo a partir de una resistencia.[181]

Por último, cabe reseñar la opinión de Hernán Castellano Girón, quien en "Neruda humorista" [182], se suma a la convicción de René de Costa y vincula

180. Gottlieb, 1977: 12.

181. Morales, 1972: 90.

182. Castellano Girón, 1984: 63. "En el celebérrimo "Dónde estará la Guillermina?", usa los mismos procesos para evocar un episodio de gran ternura ("mi corazón ha caminado con intransferibles zapatos") mientras que la acotación (que en la actualidad suena casi como "acusación") respecto del Parrismo en este libro probablemente se ha originado en el desenfado del lenguaje o también

Estravagario a la antipoesía, a la vez que constata paralelismos precisos entre algunos poemas de Neruda y otros de *Versos de salón*.

Si nos atenemos exclusivamente a los textos de los dos autores que nos ocupan, son varios los aspectos en que realmente podemos observar la asimilación que Neruda hace de la revolución de la antipoesía. Destacaremos la actitud ante la muerte, el humor, lo fantástico o maravilloso, la desmitificación, la metamorfosis del yo, el ludismo y el absurdo. También se hace necesario señalar las distancias, que se centran fundamentalmente en el tratamiento del tema amoroso y el tono de melancolía, en contradicción directa con la antipoesía, que proscribe lo sentimental.

Con respecto a *la muerte y el humor negro*, en el poema "No tan alto" encontramos una clara filiación con la poesía parriana en diversos aspectos."De cuando en cuando y a lo lejos/hay que darse un baño de tumba" es una propuesta de familiarización con la muerte, que ya no es considerada como tema trascendente y grave en poesía. La actitud ya no es quevedesca sino valleinclanesca; la poesía deja de ser metafísica (cf. *Residencia*) para hacerse cotidiana. Su tono atenta contra la egolatría clásica del poeta lírico, que ahora se autoconsidera como un mortal más:

> Aprenderemos a morir.
> A ser barro, a no tener ojos.
> A ser apellido olvidado.[183]

El poeta abandona su estrado y se suma a la multitud por primera vez. En las odas la poesía se hace asequible pero el poeta sigue comunicándose con actitud oracular. A partir de *Estravagario* el poeta ya no es un héroe, o lo es en la

en ciertas asociaciones como "entre morir y no morir me decidí por la guitarra" ("Testamento de otoño") o cuando exclama "Apenas se descuiden me voy para Renaico"(...), tan semejante al "A Chillán los boletos. ¡A recorrer los lugares sagrados!", de Parra".

183. Neruda, 1973(ETV): 616.

medida en que lo son todos los hombres por su propia condición. No tiene esa naturaleza trágica y doliente de la era romántica; sigue siendo alguien tan desvalido como el que más, vulnerable y frágil, pero humildemente, como un sencillo mortal; alguien capaz de sentir miedo y reconocerlo:

> Tengo miedo de todo el mundo,
> *del agua fría, de la muerte*
> Soy como todos los mortales,
> inaplazable.[184]

La risa como antídoto ante la muerte es un rasgo de humor negro frecuente en Parra que reaparece en Neruda. Podemos constatarlo en el poema "Pastoral", donde la dialogización también actúa como método de acercamiento, de democratización de la poesía, que ya no es soliloquio:

> Pastor, pastor, no sabes
> que te esperan?
>
> Lo sé, lo sé, pero aquí junto al agua,
> (...) cuando llegue donde yo me espero
> voy a dormirme muerto de la risa.[185]

La misma actitud se observa en "Y cuánto vive?":

> En mi país los enterradores
> me contestaron, entre copas:
> -"Búscate una moza robusta,
> y déjate de tonterías".
> .....
> Cantaban levantando el vino

184. Ibid.: 617. Obsérvese la combinación de lo trivial y lo trascendente, tan antipoética.
185. Neruda, 1973 (ETV): 639.

por la salud y por la muerte.
Eran grandes fornicadores.[186]

En el poema "Piedrafina", de *El corazón amarillo*, la vinculación de la muerte con lo lúdico y lo fantástico nos recuerda una vez más al quehacer de Parra:

Otra vez asistiendo a un largo,
a un funeral interminable,
entre los discursos funestos
me quedé dormido en la tumba
y allí con grave negligencia
me echaron tierra, me enterraron:
durante los días oscuros
me alimenté de las coronas,
de crisantemos putrefactos.
Y cuando resucité
nadie se había dado cuenta.[187]

Un poema muy sintomático del cambio de rumbo de la obra nerudiana y de su filiación a la antipoesía es "Laringe". En él, el humor negro y el coqueteo con la muerte, tan parrianos, se conjugan:

Ahora va de veras dijo
la Muerte y a mí me parece
que me miraba, me miraba.
.....
En un principio me hice humo
para que la cenicienta
pasara sin reconocerme.
Me hice el tonto, me hice el delgado,

186. Ibid.: 605.
187. Neruda, 1977b (COA): 28.

me hice el sencillo, el transparente:
sólo quería ser ciclista
y correr donde no estuviera.[188]

Los *garabatos*, antes proscritos de la obra de Neruda, así como la irreverencia hacia la muerte, que no dejaba de ser un lugar sagrado y elevado de la poesía, llaman la atención en el mismo poema:

Luego la ira me invadió
y dije: Muerte, hija de puta,
hasta cuándo nos interrumpes? [189]

En *"Los invitados" (2000)* los muertos hablan desde su tumba. Ya se da el recurso en Rulfo, que es explícitamente aludido en este poema ("Yo, Pedro Páramo, Pedro Semilla, Pedro Nadie..."), y en el propio Neruda ("Margarita Naranjo", *Canto general*), pero también en Parra, cuya actitud desenfadada instaura una novedad, que también vemos aquí, en unos versos donde los muertos reivindican su derecho a ver el nuevo siglo:

Yo quiero ver a los resurrectos para escupirles la cara,
.....
quiero salir de mi tumba, yo muerto, por qué no?
Por qué los prematuros van a ser olvidados?
Todos son invitados al convite!

Es un año más, es un siglo más, con muertos y vivos,
y hay que cuidar el protocolo, poner no sólo la vida,
sino las flores secas , las coronas podridas, el silencio[190]

188. Neruda, 1973 (ETV): 648.
189. Ibid.
190. Neruda, 1974b (DML): 60.

En cuanto a la actitud desmitificadora de la antipoesía, que ya hemos estudiado antes con profundidad, la encontramos también en el Neruda "estravagario", quien, al igual que Parra, destruye tópicos y convenciones sagradas de la tradición lírica. Así, por ejemplo, en "Para la luna diurna" la luna tiene un "traje de novia triste/ deshilachado por el viento" [191].

La *autoironía* es otra coincidencia relevante entre ambos autores. El Yo lírico tradicional sufre en *Estravagario* una profunda metamorfosis. Ya no es un oráculo sagrado. El poeta pierde su individualidad. Ya no se trata de que asuma un papel de portavoz de su pueblo, sino de que se diluya como ser autónomo y se convierta en una multiplicidad de voces sin nombre definido. La autoironía es el síntoma más significativo de esa metamorfosis:

> Otras veces me duermo en medio
> de la sociedad distinguida
> y cuando busco en mí al valiente,
> un cobarde que no conozco
> corre a tomar con mi esqueleto
> mil deliciosas precauciones.[192]

Esa *desmitificación del Yo* lírico conlleva lo que podríamos considerar como un movimiento de "democratización" de la poesía, que ya no es reducto de unos pocos o para minorías. Se hace entre todos, y es para todos. En "Dulce siempre" se reivindica una poesía al alcance de todos:

> El poeta no debe endiosarse:
>
> La vanidad anda pidiéndonos
> que nos elevemos al cielo
> ---

191. Neruda, 1973 (ETV): 618.
192. Neruda, 1973 (ETV); 631.

Y así olvidamos menesteres
deliciosamente amorosos,
se nos olvidan los pasteles,
no damos de comer al mundo.[193]

Sin embargo, hay que anotar que la desmitificación del Yo es real pero relativa en la poesía *estravagaria* de Neruda, quien mantiene el egocentrismo; aunque se hace más cercano y abandona su función profética, siempre se repliega a su propio territorio de gravedad poética, como ocurre en "Pacaypallá":

Errante amor, retorno
con este corazón fresco y cansado
que pertenece al agua y a la arena,
al territorio seco de la orilla,
a la batalla blanca de la espuma.[194]

Sin embargo, es cierto que ante el lector reduce su carisma, como puede verse en los títulos: "No me hagan caso", "Hasta luego, hasta que me olvides", "Si quieren no me crean nada". También el lector será objeto de la provocación del poeta, como en la *antipoesía*:

Ahora contaré hasta doce
y tú te callas y me voy. [195]

Por otra parte, el tono juguetón, travieso y lúdico de *Estravagario* es una novedad con respecto a la obra anterior de Neruda. El desenfado de este libro rompe con la gravedad que tradicionalmente le caracterizaba. Así, en "Sobre mi mala educación" se burla de las convenciones formales en la sociedad y de su incapacidad para integrarse a las costumbres protocolarias:

193. Ibid.: 670.
194. Ibid.: 673-4.
195. Neruda, 1973 (ETV): 607.

Sólo me sonrío a mí sólo,
no hago preguntas indiscretas
y cuando vienen a buscarme,
con gran honor, a los banquetes,
mando mi ropa, mis zapatos,
mi camisa con mi sombrero,
pero aun así no se contentan:
iba sin corbata mi traje.[196]

El *absurdo* inunda también la poesía de *Estravagario*. Junto con el humor, puede considerarse característica fundamental de la antipoesía, y también de este libro. Neruda manifestó antes hermetismo, incluso irracionalismo, pero no el absurdo lúdico de un poema como "Baraja" (ya comentado en el cap. 4).

El humor como característica definitoria de la poética nerudiana a partir de *Estravagario*, así como de la antipoesía, continúa en las obras posteriores. En *Defectos escogidos* (cuyo título responde a la ya mencionada autoironía) destaca en este sentido el poema "El gran orinador", no sólo por su desenfado sino también por su tema escatológico-humorístico y su carácter absurdo. Como hemos visto la invención de personajes es frecuente en la antipoesía, donde las máscaras sucesivas van ocultando la personalidad del poeta, anteriormente protagonista absoluto de sus versos. Aquí lo irracional establece su imperio:

El gran orinador era amarillo
y el chorro que cayó
era una lluvia color de bronce
....
y asustados transeúntes sin paraguas

196. Ibid.: 640-1.

buscaban hacia el cielo,
mientras las avenidas se anegaban...[197]

Los recursos formales de la antipoesía, ya antes estudiados con detenimiento, también pueden encontrarse en la poesía de Neruda desde 1958. Así, por ejemplo, la mezcla de lo banal y lo grave está presente en "Cierto cansancio", donde el *tedium vitae* se expresa de manera equívoca y lo grave en seguida deja de serlo porque el humor lo disuelve:

Estoy cansado del mar duro
y de la tierra misteriosa.
Estoy cansado de las gallinas:
nunca supimos lo que piensan,
y nos miran con ojos secos
sin concedernos importancia.[198]

La dialogización también es un recurso heredado de la antipoesía. El poeta establece un diálogo íntimo y casi en susurro con el lector. Ya no habla en alta voz y con seguridad. El lector se hace cómplice, como en la poesía parriana, y se halla implícito en esa escritura, como vemos en "Soliloquio en tinieblas":

Entiendo que ahora tal vez
estamos gravemente solos,
me propongo preguntar cosas:
nos hablaremos de hombre a hombre. [199]

La dialogización poética es ya un hecho, y el proceso de comunicación con el lector está en marcha. El poeta le confiesa sus inquietudes :

197. Neruda, 1974a (DFS): 44.
198. Neruda, 1973 (ETV): 619.
199. Neruda, 1973 (ETV): 623.

Ya sabes o vas a saber
que el tiempo es apenas un día
y un día es una sola gota? [200]

Las rupturas lingüísticas y la violación de frases hechas y lexías se constatan en la creación de palabras, estudiada en el capítulo 6 como recurso quevedesco, que se refuerza con el hipotexto parriano; e.g.: "Por boca cerrada entran las moscas" [201] (cf. Parra, "De boca cerrada/no salen moscas") [202].

Las *paradojas* crean una ambigüedad propia de la antipoesía, siempre contra lo grave y estable, contra lo sacro e irrefutable de la voz del poeta tradicional:

de tal manera que te matan
y tú te mueres de la risa
.....
aquí dejé mi testimonio,
mi navegante estravagario
para que leyéndolo mucho
nadie pueda aprender nada [203]

La narratividad está presente en numerosos poemas de esta etapa, como "Fábula de la sirena y los borrachos", donde Neruda se adhiere a la diégesis de género fantástico tan frecuente en la antipoesía. Lo mismo se da en "Baraja", ya comentado, y ya se preludia en *Tercer libro de las odas* (1957), donde encontramos el poema"Oda a una estrella", en que se narra el robo de un astro por parte del poeta, que lo esconde bajo su cama hasta que la luz lo delata. Posteriormente se repiten estos recursos -no constatables antes en la poesía nerudiana- en *El corazón amarillo*. En "Una

200. Ibid.
201. Neruda, 1973 (ETV): 685.
202. Cit. por Gottlieb, 1977: 125.
203. Neruda, 1973 (ETV): 707.

situación insostenible" se narra con humor y ludismo la historia de la familia Ostrogodo, que ve invadida de difuntos su casa. La narratividad se conjuga con el tema fantástico:

> Lentamente, como ahogados
> en los jardines cenicientos
> pululaban como murciélagos,
> se plegaban como paraguas
> para dormir o meditar...[204]

En "Piedrafina", el hablante, un ser "desmedido", se encuentra con una mujer diminuta que se enamora de su nariz. Esta, convertida en trompa de elefante, la levanta hasta las ramas de un cerezo:

> Aquella mujer rechazó
> mis homenajes desmedidos
> y nunca bajó de las ramas:
> me abandonó. Supe después
> que poco a poco, con el tiempo,
> se convirtió en una cereza.[205]

Hasta aquí hemos señalado las concomitancias que *Estravagario* ofrece con respecto a la antipoesía que Parra fundara anteriormente. Sin embargo, a pesar de su hermanamiento con la antipoesía, hay un rasgo diferencial que aleja a *Estravagario* de su paralelo poético: el tratamiento del tema amoroso. Ya hemos visto cómo Parra destrona a la mujer de su reino tradicional, como parte de su proceso de desmitificación, y la reduce a mero objeto de consumo sexual, lo cual, a un tiempo, la convierte en poderosa y perversa por la necesidad -exclusivamente física- que el hombre muestra hacia ella. Neruda, en cambio, sigue enamorado del amor como

204. Neruda, 1977b (COA): 19.
205. Ibid.: 29.

tema poético, de la amada como parte de sí mismo:

> Dónde estará? voy preguntando
> si tus ojos desaparecen.
> Cuánto tarda! pienso y me ofendo.
> Me siento pobre, tonto y triste,
> y llegas y eres una ráfaga
> que vuela desde los duraznos. [206]

La melancolía será otro de los rasgos señeros que desvinculan a *Estravagario* de la antipoesía. El tono beligerante del antipoeta contrasta con el Neruda otoñal, lánguido y meditabundo. La antipoesía nerudiana, en definitiva, se conforma en latencias circunstanciales sin consumación plena:

> Era el otoño de los libros
> que volaban hoja por hoja.
> En la cocina dolorosa
> revoloteaban cosas grises,
> tétricos papeles cansados, alas de cebolla muerta.[207]

Estos versos jamás los habría podido escribir un antipoeta, quien objetiva su dolor y lo somete a escarnio. Lo sentimental como tradicionalmente se ha concebido queda proscrito de la antipoesía.

De todo lo anteriormente expuesto podemos concluir que, efectivamente, Neruda no fue en absoluto ajeno a la antipoesía de Nicanor Parra. La naturaleza de obras como *Estravagario* y *El corazón amarillo* acusa un cambio radical en el tradicional poetizar nerudiano: caen los mitos y la voz oracular del poeta cede su

206. Neruda, 1973 (ETV): 653. Sin embargo, encontramos una interesante excepción en un poema de 1961, "El corazón de piedra", fábula de corte tradicional con moralina y humor sobre una sirena malvada que "mataba a sus amantes y bailaba en las olas"; Neruda, 1973 (PCH): 898-900. Narratividad, ludismo, humor, desmitificación y misoginia vinculan ese poema con el hipotexto parriano.

207. Neruda, 1973 (ETV): 668.

lugar a la autoironía, el humor, lo absurdo, lo cotidiano, lo irracional o lo banal. Muy difícilmente habría reconocido Neruda, ya consagrado, su deuda hacia un poeta de una generación posterior, y de ahí que esta corriente de intertextualidad haya permanecido enmascarada. Pero los textos delatan pruebas insoslayables de ese aprendizaje antipoético que cristaliza en sus últimas obras.

6

La tradición hispánica: bajo el signo de Góngora y Quevedo

Los únicos verdaderos ríos de España son sus poetas; Quevedo, con sus aguas verdes y profundas, de espuma negra; Calderón, con sus sílabas que cantan; los cristalinos Argensolas; Góngora, río de rubíes.

Pablo Neruda

Son muchos los momentos de la obra nerudiana en que emerge España como referente fundamental. España significó quizá para el poeta chileno la experiencia más fecunda al tiempo que dolorosa. Significó el reencuentro con el "agua verde del idioma" [1], con el don profético de la palabra ("Dónde voy sin tu voz arena madre?" [2]), muy especialmente a partir del contacto directo con sus poetas, tanto los que configuraban la tradición como los que en ese momento -corrían los años treinta- estaban creando en España. Como ya hemos comentado en capítulos anteriores, la formación literaria de Pablo Neruda se había nutrido esencialmente de textos en lengua francesa e inglesa, de lo que fueron coadyuvantes sus estudios de la carrera de profesor de francés en el Instituto Pedagógico de Santiago (1921-5) y su permanencia como cónsul en las Indias británicas y holandesas, entre 1926 y 1932: "Lee todo el día y afirma que es el único placer que le va quedando. Lee casi exclusivamente en inglés (...) Como el ámbito nativo le resultaba culturalmente más impenetrable, se refugió en la literatura inglesa" [3].

Fruto de ese descenso órfico a la entraña del conocimiento que significó la estancia en Oriente será el más hermético y doliente libro de Neruda, *Residencia en la tierra*. Comenzado en Chile en 1925, se continúa su gestación en los años de la estancia en las Indias (hasta 1932). El retorno a la patria lo sumerge en un nuevo infierno: el de la burocracia, que también se recoge en el poemario. Pero en 1933 es destinado como cónsul a Buenos Aires, donde conoce a Lorca, que ilustró con espléndidos dibujos su primera Residencia. Finalmente, es destinado en el mismo año a España, donde se produce la gran revelación poética y humana. La amistad con los jóvenes poetas españoles -Lorca, Alberti, Aleixandre, Hernández- pronto se afianza, y el descubrimiento de los grandes clásicos del idioma marca para siempre su poesía.

En otro plano, también será crucial España como escena de su conversión política, de la que hubo artífices como Rafael Alberti o Delia del Carril, que contribuyeron a la transformación del talante anarquizante del joven Neruda en

1. Neruda, 1973 (FDM): 78. El epígrafe corresponde a Neruda, 1974c (CHV): 166.
2. Neruda, 1973 (UVT): 775.
3. Teitelboim, 1985: 125.

un compromiso riguroso.

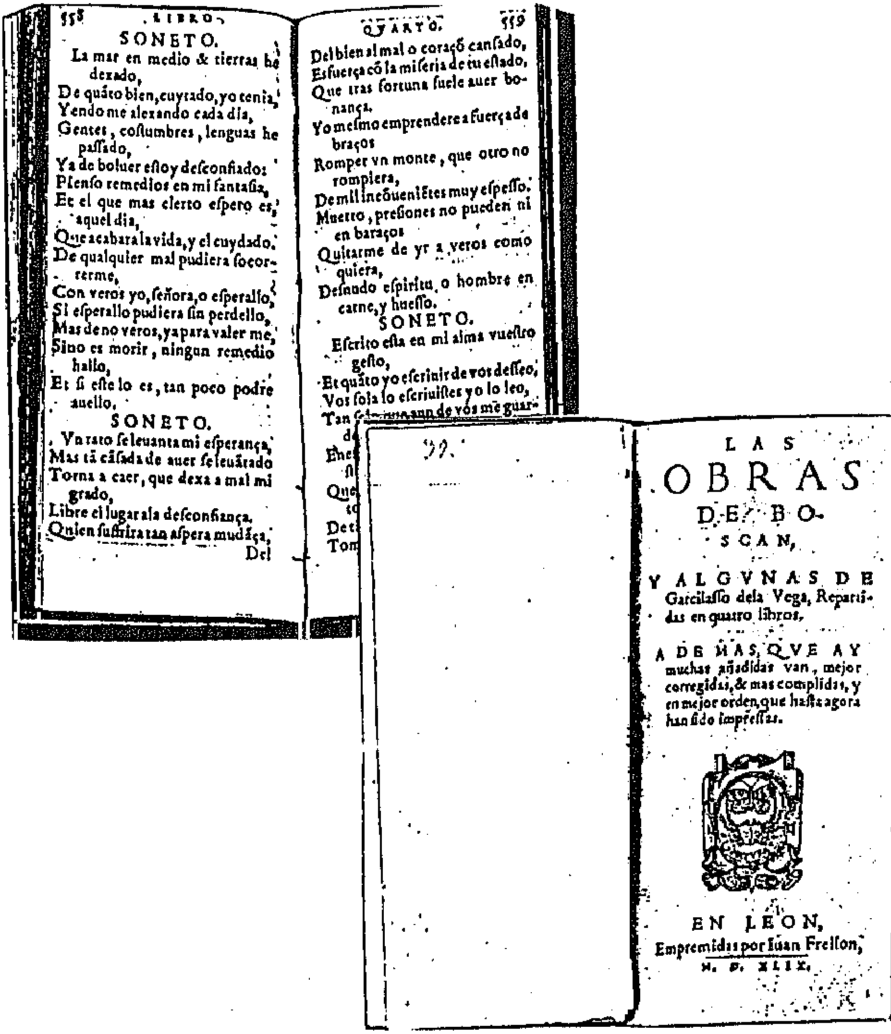
Así pues, los clásicos pronto se convierten en fieles aliados de los versos del joven chileno [4]. Garcilaso de la Vega será con Ovidio dios del Danubio en la sección de *Las uvas y el viento* dedicada a Rumanía, presidida por una cita epigráfica de la *Canción III*. En el poema, Neruda se hace heredero de la lira de Garcilaso, cuya condición de amante-soldado, cantada por Miguel Hernández en un inolvidable poema [5], será tácitamente homenajeada en *Los versos del capitán*. También impresionó profundamente a Neruda la poesía de Jorge Manrique; el *topos* clásico del *ubi sunt*, que éste inmortalizara al apartarlo del desgastador convencionalismo en sus tan conocidas y citadas *Coplas*, reaparecerá con cierta asiduidad en Neruda:

> Y cómo, en dónde yace
> aquel
> antiguo amor?
> (...) Dónde está el amor muerto?
> El amor, el amor,
> dónde se va a morir?...[6]

Incluso la fórmula arcaizante, tan impropia de la poesía de Neruda, reaparece acusando su origen:

> Dónde está ahora aquella gente?
> Y aquella nación *qué se hizo*?
> Lincoln y Whitman *qué se hicieron*?
> Dónde están las nieves de antaño? [7]

4. Véanse al respecto los artículos de Sáinz de Medrano "Sobre Neruda y los clásicos españoles" (1973-4) y "Madrid en el itinerario de Neruda" (1987).
5. "Egloga": "hay en su sangre fértil y distante/ un enjambre de heridas/ *diez de soldado y las demás de amante*" (Hernández, 1978: 100). Confróntese con la calificación de Murieta por Neruda en el cuadro VI de *Fulgor y muerte*: "el pobre *soldado y amante* sin la compañera".
6. Neruda, 1973 (MIN): 1051.
7. Neruda, 1973 (FDM): 383.


558 LIBRO

SONETO.

La mar en medio & tierras he dexado,
De quãto bien, cuytado, yo tenia,
Yendome alexando cada dia,
Gentes, costumbres, lenguas he passado,
Ya de boluer estoy desconfiado:
Pienso remedios en mi fantasia,
Et el que mas cierto espero es, aquel dia,
Que acabara la vida, y el cuydado.
De qualquier mal pudiera socorrerme,
Con veros yo, señora, o esperallo,
Si esperallo pudiera sin perdello,
Mas de no veros, ya para valer me,
Sino es morir, ningun remedio hallo,
Et si este lo es, tan poco podre auello.

SONETO.

Vn rato se leuanta mi esperança,
Mas tã cãsada de auer se leuãtado
Torna a caer, que dexa a mal mi grado,
Libre el lugar a la desconfiança.
Quien suffrira tan aspera mudãça,
Del

QVARTO 559

Del bien al mal o coraçõ cansado,
Esfuerça cõ la miseria de tu estado,
Que tras fortuna suele auer bonança.
Yo mesmo emprendere a fuerça de braços
Romper vn monte, que otro no rompiera,
De mil incõuenientes muy espesso.
Muerte, presiones no pueden ni en baraços
Quitarme de yr a veros como quiera,
Desnudo espiritu, o hombre en carne, y huesso.

SONETO.

Escrito esta en mi alma vuestro gesto,
Et quãto yo escriuir de vos desseo,
Vos sola lo escriuistes yo lo leo,

LAS OBRAS DE BOSCAN, Y ALGVNAS DE Garcilasso dela Vega, Repartidas en quatro libros.

ADEMAS, QVE AY muchas añadidas van, mejor corregidas, & mas complidas, y en mejor orden, que hasta agora han sido impressas.

EN LEON, Emprentidas por Iuan Frellon, M. D. XLIX.

En el acto inaugural de la "Fundación Pablo Neruda, para el estudio de la poesía", el 20 de junio de 1954, el poeta presenta, al desprenderse de su biblioteca, los pequeños tesoros que ésta guarda, como su primer Garcilaso, que aún se conserva en la Universidad de Chile: "Aquí está también mi primer Garcilaso que compré en cinco pesetas con una emoción que recuerdo aún. Es del año 1549"(1978: 369).

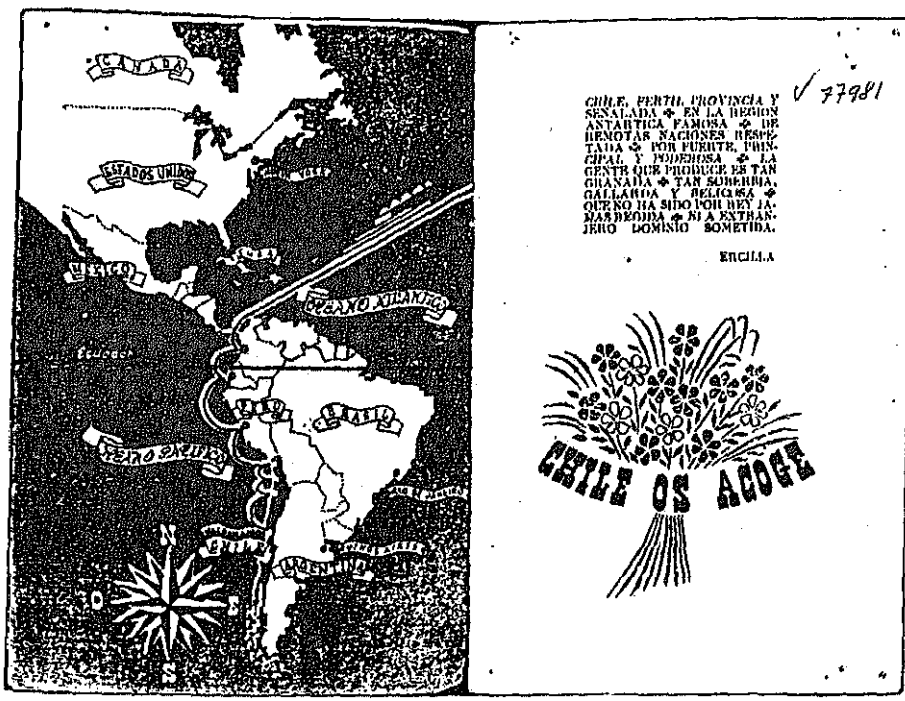
En la "Oda a Don Jorge Manrique", de *Nuevas odas elementales*, lo llama "buen caballero de la muerte"[8] e inventa para él un discurso de transformación de su poesía por medio del optimismo.

La trilogía de los renacentistas más admirados(consideramos a Manrique en los umbrales del Renacimiento) se completa con la figura siempre venerada de Alonso de Ercilla, que en *Para nacer he nacido* es objeto de un panegírico y llamado "inventor de Chile" [9]:

> Nuestro primer novelista criollo fue un poeta: don Alonso de Ercilla. (...) En *La Araucana* no vemos sólo el épico desarrollo de hombres trabados en un combate mortal, no sólo la valentía y la agonía de nuestros padres abrazados en el común exterminio, sino también la palpitante catalogación forestal y natural de nuestro patrimonio. [10]

En *Incitación al nixonicidio*, junto a *Canto general* la obra nerudiana más agresiva en materia de política, el autor invoca explícitamente a sus tres grandes acreedores en el plano social: Whitman ("Comienzo por invocar a Walt Whitman"), Quevedo (poemas XV y XXX) y finalmente Ercilla. Le cede la palabra en "Habla don Alonso", donde cita una octava suya de contenido heroico y glorioso para Chile, y a continuación la glosa en el último poema del libro, "Juntos hablamos". Se pone de manifiesto una vez más el permanente diálogo mantenido con los poetas que integran su cosmología personal. Hay que anotar un detalle curioso: Neruda ya había recogido esa octava treinta y cuatro años antes (en 1939, cuando el gobierno chileno le nombra cónsul para la emigración española con sede en París), en el folleto titulado *Chile os acoge*, que se imprimió como propaganda para los exiliados y refugiados españoles que el *Winnipeg* llevó a su país.

8. Neruda, 1973 (NOE): 296.
9. Neruda, 1978 (PNN): 272.
10. Ibid.: 393-4.



CHILE, PERTIL PROVINCIA Y SEÑALADA ✤ EN LA REGION ANTARTICA FAMOSA ✤ DE REMOTAS NACIONES RESPETADA ✤ POR FUERTE, PRINCIPAL Y PODEROSA ✤ LA GENTE QUE PROHIJE ES TAN GRANADA ✤ TAN SOBERBIA, GALLARDA Y BELICOSA ✤ QUE NO HA SIDO POR REY JAMAS DOMADA ✤ NI A EXTRANJERO DOMINIO SOMETIDA.

ERCILLA

V 77981

CHILE OS ACOGE

Neruda, cónsul en París en 1939, se encargó de los refugiados españoles que serían acogidos en Chile, llevados por el *Winnipeg*. El folleto que edita para estos fines, *Chile os acoge*, está presidido por una octava de Ercilla que elogia a su patria y que glosará en el último poema de *Incitación al nixonicidio* (Biblioteca de la Universidad de Chile).

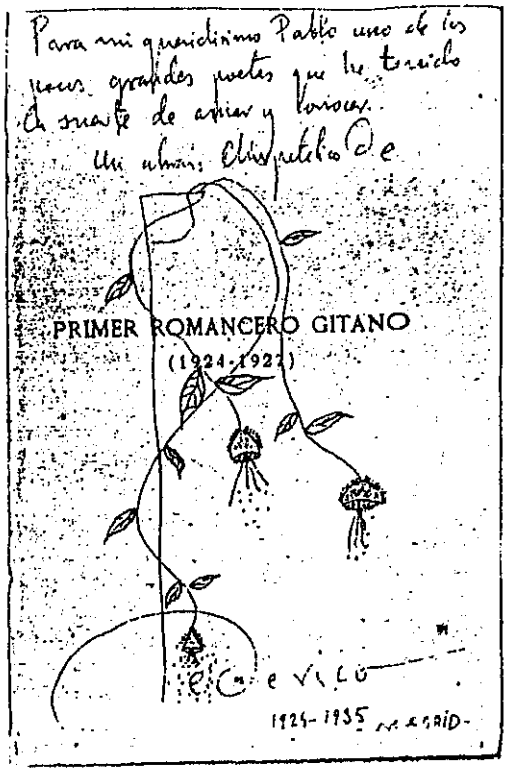
Múltiples referencias a autores españoles recorren la poesía y las prosas nerudianas haciendo constantes guiños al lector en su juego intertextual, tanto de manera explícita como indirecta. Así, por ejemplo, en el acto inaugural de la "Fundación Pablo Neruda para el estudio de la poesía", el 20 de junio de 1954, presenta el poeta, al desprenderse de su biblioteca, los pequeños tesoros que ésta guarda: su primer Garcilaso, de 1549 y

> también dos de mis poetas favoritos (...) Son *El desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas y las nocturnas poesías de Francisco de Latorre...[11]

Las referencias de la poesía de Neruda a los autores coetáneos de la generación del 27 no serán objeto de nuestro estudio porque su contemporaneidad dificulta el establecimiento de la dirección de las relaciones intertextuales, por lo que nos centramos sólo en la diacronía, salvo en el caso especial de Nicanor Parra y *Estravagario*, de demostrada veracidad. Así evitamos incurrir en tentadoras pero irreales hipótesis, aunque ya hemos visto en el capítulo 5 una propuesta que vincula un texto de *Historia del corazón* de Aleixandre con otro del *Libro de las preguntas* de Neruda; igualmente, hay destellos esporádicos de hipertextualidad, como la referencia al padre ferroviario a partir de un verso de Alberti ("marinero en tierra" [12]) o a la muerte que incuba sus huevos en un verso de Lorca ("escudriñó los huevos de la muerte" [13]).

Retornando, por tanto, a la relación de Neruda con los clásicos españoles, habría que hacer referencia, antes de iniciar el análisis específico de los autores barrocos, a algunos aspectos textuales que la testimonian, a saber: el léxico arcaizante, el tópico del *ubi sunt* y de la rosa, la forma del soneto y el conceptualismo cancioneril.

11. Neruda, 1978 (PNN): 369.
12. Neruda, 1973 (MIN): 1026.
13. Neruda, 1973 (CGN): 657.



Federico García Lorca fue el primero de los poetas españoles del 27 que Neruda conoció (en Buenos Aires, octubre de 1933). En su primera biblioteca se encuentra todavía un ejemplar de *Primer romancero gitano* con la dedicatoria de puño y letra del autor: "Para mi queridísimo Pablo uno de los pocos grandes poetas que he tenido la suerte de amar y conocer. Un abrazo chispatélico de Federico. 1924-1935 -Madrid-".

A veces se tiene la impresión, al leer la poesía de Neruda, de estar ante una vasta galería de retratos de presencias antiguas que tácita o explícitamente acompañan al poeta en su quehacer literario, cediéndole la palabra, que él metamorfosea y transforma con la alquimia de su arte para volverla a elevar a las máximas cimas de la poesía. Y se hace más que nunca verdad aquello que reconociera en más de una ocasión: no existe Neruda sin todos los poetas que lo precedieron. Esto se hace patente en *Cien sonetos de amor*, el poemario nerudiano en que la presencia de los clásicos es mayor.

Su propia concepción se inspira en la tradición que emerge del *Canzoniere* de Petrarca y continúa su andadura lírica por los siglos de oro: la poesía cancioneril, el renacimiento con su esplendor de serena belleza y Garcilaso en su centro, y el barroco violento, especialmente la colección de sesenta y cuatro sonetos en que Quevedo "canta sola a Lisi".

Los sonetos amorosos, aquí "de madera", se invisten de tradición y originalidad pues el esquema clásico se renueva con la temática transformada: el tópico del sufrimiento del poeta por el desdén o el dolor de ausencia se torna plenitud de la presencia, del amor gozoso en su máxima expresión. Sin embargo la deuda a los clásicos está presente desde el prólogo-dedicatoria, tan petrarquesco, con su tono arcaizante:

> Señora mía muy amada, gran padecimiento tuve al escribirte
> estos mal llamados sonetos y harto me dolieron y costaron, pero
> la alegría de ofrecértelos es mayor que una pradera. [14]

Califica a sus sonetos como madereros en clara actitud clásica de *humilitas*; obsérvese también la alusión a los ojos de la amada, integrable en la tradición neoplatónica:

14. Neruda, 1973 (CSA): 815.

> ...edifiqué pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto. Así establecidas mis razones de amor te entrego esta centuria: sonetos de madera que sólo se levantaron porque tú les diste la vida. [15]

A lo largo de esos cien sonetos madereros se vislumbran numerosos elementos clasicistas, desde el recurso al mito, que estudiamos en el próximo capítulo, hasta el típico conceptualismo áureo para la temática amorosa:

> No te quiero sino porque te quiero
> y de quererte a no quererte llego
> y de esperarte cuando no te espero
> pasa mi corazón del frío al fuego [16]

La belleza clásica del soneto resurgirá en otros momentos de la escritura nerudiana, a pesar de ser el autor heredero pleno del verso libre whitmaniano, afianzado por la práctica simbolista y vanguardista. En *El fin del viaje*, recopilación póstuma, se recogen once sonetos de lograda factura, clásica y no *madrera*, como el que lleva por título "La patria prisionera", datado en 1947.

Del tópico del *ubi sunt* ya hemos hablado al referirnos a Jorge Manrique, y hemos visto que Neruda lo asimila en su forma original. El de la rosa, en cambio, es transformado por el poeta chileno, sorprendentemente, de estetizante en social.

Enlazado con el tópico del *carpe diem*, se remonta a Ausonio ("Collige virgo rosas ...") y tiene bastante tradición en la poesía española. Con Garcilaso alcanzará una alta cima en el soneto "En tanto que de rosa y azucena". Francisco de Rioja es autor de una de las manifestaciones más citadas del tópico, que late además en el texto nerudiano, como veremos:

15. Ibid.
16. Neruda, 1973 (CSA): 851.

Pura, encendida rosa,
émula de la llama
que sale con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo? [17]

Góngora escribiría también uno de los hitos poéticos de este tema. La fugacidad de la vida y el amor se visualiza en la flor más perfecta, cuyo ser de un instante debió fascinar a la mentalidad barroca y su trágica conciencia del hombre como ser para la muerte.

"A una rosa"
Ayer naciste, y morirás mañana.
Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
...
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana [18]

El *topos* clásico es reconsiderado por Neruda en "Oda a la rosa" (*Nuevas odas elementales*) y transformado, como ya se ha dicho, en motivo social. Contradice a los que pensaban que había renunciado a un canto a la rosa, a su "copa *encendida*" ; cf. Rioja, "Pura, *encendida* rosa, émula de la *llama*". Neruda desarrolla la isotopía semántica introducida por el poeta renacentista:

17. Rivers, 1984: 353.
18. Góngora, 1983: 133. En "Alegoría de la brevedad de las cosas humanas" vuelve a incidir en el motivo de las flores para visualizar la brevedad de la vida:

La aurora ayer me dio cuna,
la noche ataúd me dio;
sin luz muriera si no
me la prestara la luna
(Ibid.: 195)

Azadas son la hora y el momento
que, a jornal de mi pena y *mi cuidado*,
cavan en mi vivir mi monumento [22]

Así, en un libro muy quevediano de Neruda, *Incitación al nixonicidio*, encontramos esa expresión arcaizante de claro abolengo:

Pueblo y Patria manejan *mi cuidado* [23]

La expresión es usada frecuentemente por otros autores áureos, como Garcilaso de la Vega; aducimos un ejemplo suyo, en que *cuidado* se refiere a la cuita amorosa:

...sé que me acabo, y más he yo
sentido
ver acabar conmigo mi *cuidado*.[24]

- Señora mía es también vocativo poético arcaizante, y aparece en el ya comentado prólogo a *Cien sonetos de amor* ("Señora mía muy amada..."[25]); aducimos de nuevo un ejemplo de Garcilaso:

Señora mía, si de vos yo ausente...[26]

La tradición de esa expresión parte, como es sabido, tanto del *amour courtois* como de la corriente de los *stilnovisti* y petrarquistas; veamos un ejemplo de Guido Guinizelli:

22. Quevedo, 1981: 5.
23. Neruda, 1974d (NIX): 87.
24. Vega, 1979: 179.
25. Neruda, 1973 (CSA): 815.
26. Vega, 1979: 184.

Madonna mia, quel dì ch'amor
consente
ch'i'cangi core...[27]

- Piélago es voz inusual y extremadamente culta, frecuente en Góngora, y emerge inesperadamente en algunos versos nerudianos:

y esperar de la luz una red que
aprisione a la *trémula plata*
de los peces oscuros que pueblan el
piélago puro[28]

El fragmento completo es gongorino: el cultismo *piélago* y el oxímoron preciosista *trémula plata* lo confirman. Cf. los siguientes versos de Góngora:

[los horizontes confusos semejan]
montes de agua y *piélagos de montes*[29]

27. Masoliver, 1988: 84. 'Señora mía, el día que Amor consienta /que yo cambie de sentir...'
28. Neruda, 1973 (BCL): 111.
29. Góngora, 1982: 40.

6.1. LA SUBVERSION BARROCA

La poesía barroca española fue la sección de nuestra historia literaria que más profundamente impresionó la sensibilidad de Pablo Neruda. La explicación es bastante evidente: Neruda, poeta profundamente romántico, encontraría en el barroco español el reino de la hipérbole, de la pasión desgarrada, de la desmesura que caracterizara a su propia poesía.

En esa etapa literaria se rompe el equilibrio renacentista, y la hipertrofia del plano del significante o del significado, que distorsiona la realidad de un modo cercano al que después se llamará expresionista, impacta la sensibilidad del poeta chileno, que se identifica con ella y la asume como voz propia. Poetas barrocos como Villamediana y Espinosa le atraerán inmediatamente pero ninguno se compara a Góngora y Quevedo en el magnetismo ejercido sobre su sensibilidad creadora.

Podría aventurarse la idea de que Neruda, que en los años treinta toma contacto con la obra de Góngora y Quevedo, comulga especialmente con el segundo por su actitud social crítica y su pasión humana verdadera, pero no puede sustraerse a la magia de la palabra hipnótica de Góngora. Paradójicamente, veremos en la poesía de exaltado optimismo de *Canto general* y muy especialmente de las *Odas elementales*, a pesar de la temática social del primero y la sencillez elemental del segundo, un gran influjo del preciosismo de Góngora, que contribuye a crear una fiesta de luz y color en cada verso. Del poeta cordobés no se heredan, por tanto, la sintaxis latinizante ni el hermetismo, que oscurecerían la intención de diafanidad del poeta, pero sí la naturaleza de la metáfora, con destellos fulgurantes de colores encendidos y piedras preciosas. Así, una de las notas más originales del gongorismo de Neruda será la fusión del esteticismo originario con la funcionalidad social. Más tarde, tras el cambio de 1958 y la introspección poética en los entresijos del alma y de la muerte que conlleva, Neruda se volverá hacia Quevedo y su ser trágico.

Otros dos poetas barrocos son también dignos de mención como integradores del universo personal de Neruda: Pedro Espinosa y el Conde de Villamediana. De Espinosa es célebre la "Fábula del Genil", considerada estilísticamente como una conjunción del bucolismo de la *Egloga III* de Garcilaso y el preciosismo del *Polifemo* de Góngora. En *Viaje por las costas del mundo* comenta Neruda que "en la edad de oro el poeta andaluz Pedro de Espinosa ilumina con un rayo de amaranto la latitud mojada y brilla su esplendor con todas las piedras preciosas recién salidas de América (...) Y continúa la fábula fluvial del Genil, tal vez el más perfecto poema de nuestra lengua" [30], tras lo que cita tres de sus octavas, que confluyen en su preciosismo con la propia poesía de Góngora, muy presente en la del poeta chileno.

> Bien [ve] que son plata lisa los umbrales;
> Claros diamantes las lucientes puertas;
> Ricas de clavazones de corales
> Y de pequeños nácares cubiertas..."[31]

En el mismo texto, Neruda hace referencia a la trágica muerte de Villamediana, que impactó claramente su espíritu romántico y a la que dedicara una memorable elegía en *Residencia en la tierra*, "El desenterrado (Homenaje al Conde de Villamediana)", donde barroquismo y belleza se conjugan en un poema surrealista sobrecogedor, violento y convulso:

> Cuando la tierra llena de párpados mojados
> se haga ceniza y duro aire cernido,
> y los terrones secos y las aguas (...)
> por fin devuelvan sus gastados muertos,
> quiero una oreja, un ojo,
> un corazón herido dando tumbos,

30. Neruda, 1973 (VJS): 558.
31. Ibid.

un hueco de puñal hace ya tiempo hundido...[32]

Villamediana impresionó el talante extremadamente romántico de Neruda con su biografía turbulenta y su violenta muerte, asesinado a traición por amar a la reina. En la revista española *Cruz y Raya* (julio de 1935) hizo Neruda una selección de poemas de Villamediana que tituló con un verso muy significativo del propio poeta , "En manos del silencio". Los textos que selecciona son esencialmente amorosos, y el título otorgado exalta precisamente la naturaleza clandestina de ese amor secreto. Tras la reproducción de una carta de Góngora a Cristóbal de Heredia, a quien aquél relata, con fecha de 23 de agosto de 1622, la muerte del Conde, incluye Neruda su propio homenaje -"El desenterrado"- para devolverle la vida en su imaginaria resurrección ("hasta su corazón quiere morder manzanas"), así como por la permanencia de la palabra poética, con la reproducción de treinta y tres composiciones de Villamediana que reiteran su amor secreto; en el segundo se halla el verso con que Neruda titula la serie:

En manos del silencio me encomiendo
por no perder lo que sufriendo callo
por lo que con mis lágrimas os digo.[33]

La misma carta reproduce Neruda en *Viajes*, tras una transcripción casi novelesca del episodio: "Casi en la época de Pedro de Espinosa, el poeta andaluz que puso más esmalte, más zafiro y más pedrería bajo el agua que nadie hasta esta fecha, vivió en la Corte castellana un gran señor de la poesía y de la vida, un gran poeta asesinado, el Correo Mayor de su Majestad, don Juan de Tarsis, conde de Villamediana (...) Es el enamorado de la Reina (...) Un día, con su propia mano el conde incendia los cortinajes del escenario en que se estrena la pequeña "petipieza" en que la Reina es estrella y entre el humo y los gritos, corre Villamediana con la Reina en sus brazos. Pero Madrid observa".[34]

32. Neruda, 1987a (RST): 287.
33. Villamediana, 1935: 14. El subrayado es nuestro.
34. Neruda, 1973 (VJS): 559.

Las manifestaciones del mundo barroco en la poesía de Pablo Neruda se producen en multitud de vertientes, tanto formales como temáticas. Una de ellas será la recurrencia al motivo del *reloj*, guardián de las horas, e.g. en "El reloj caído en el mar" (*Residencia en la tierra*) o incluso en una obra de espíritu optimista opuesto al desengaño barroco, las *Odas elementales* :

> siguió el reloj cortando (...)
> tiempo, tiempo,
> y cayeron
> *minutos como hojas,*
> *fibras de tiempo roto,*
> pequeñas plumas negras.[35]

El motivo del reloj fue una verdadera obsesión en el siglo XVII, y no sólo en poesía sino también en el plano vital. Fue casi el emblema de la época. Luis Rosales expresa este sentir certeramente al definir el barroco español como una *elegía*; "dominado por el sentimiento del desengaño, el poeta barroco no piensa propiamente en nuestra temporalidad sino en nuestro acabamiento; no piensa en nuestra vida y en la temporalidad de nuestra vida, sino en la muerte y en su constante acercamiento" [36].

La pretendida polarización expresiva de la poesía barroca en culteranismo y conceptismo, según la idea tradicional, es sustituida actualmente por una visión más ecléctica: el concepto es la nota inherente a toda la literatura de la época. Sin embargo, se pueden distinguir en él, en términos de Arthur Terry [37], dos variantes: el concepto *ornamental*, preciosista, extravagante quizá, muy frecuente en Góngora, y el *orgánico*, iluminador de un tema o de una idea, más propio de Quevedo, aunque, como sabemos, hay cruces constantes. Dámaso Alonso ya hizo esa distinción refiriéndose, respectivamente, a *conceptismo puro* como complicación

35. Neruda, 1982a (OEL): 227.

36. Rosales, 1983: 669-70.

37. Terry, 1978: 60-1.

conceptual y *gongorismo* como la adición de recargamiento ornamental al elemento anterior [38], propia del poeta cordobés. Esta distinción será importante a la hora de estudiar la presencia de Góngora y Quevedo en Neruda: aunque nos refiramos al preciosismo del primero y al *agonismo* del segundo (en términos unamunianos), se tratará de presencias mayoritarias pero nunca exclusivas. Así, por ejemplo, vemos que Quevedo *gongoriza* en su "Himno a las estrellas":

> ejército de oro,
> que, por campañas de zafir marchando,
> guardáis el trono del eterno coro (...)
> argos divino de cristal y fuego,
> por cuyos ojos vela el mundo ciego.[39]

Igualmente, no está en absoluto ausente de Góngora el concepto trágico de la temporalidad humana; los versos que siguen, pertenecientes al soneto "De la brevedad engañosa de la vida", lo demuestran:

> Mal te perdonarán a ti las horas,
> las horas que limando están los días,
> los días que royendo están los años. [40]

Asimismo, encontraremos a menudo en Neruda textos que refunden caracteres inherentes a Góngora y a Quevedo, como el que sigue, que aúna el preciosismo del primero y una metáfora propia del segundo (*día=familia de oro*), que comentaremos en el apartado correspondiente, diluidos en su propio poetizar elementalista:

38. Alonso, 1985: III, 89.
39. Quevedo, 1981: 430.
40. Góngora, 1983:123.

Yo te invito (...)
a la *miel* (N) congelada
del *topacio* (G),
a su *día de oro,*
a la *familia* (Q)
de la tranquilidad reverberante...[41]

Hemos señalado uno de los principales puntos de convergencia de las poéticas de Góngora y Quevedo. Habrá que añadir otros dos elementos comunes a ambos y que como tales podrán verse en Neruda: el petrarquismo y el oxímoron, que probablemente llegaron a nuestro poeta por vía múltiple, pero con especial intensidad desde los dos grandes genios del barroco español que fueron sus grandes modelos.

6.2. EL SUSTRATO PETRARQUISTA

La poesía de Petrarca, que Neruda conservó en un espléndido incunable de 1484 (aún presente en su primera biblioteca, en la Casa Central de la Universidad de Chile, a diferencia de otras joyas bibliográficas, desaparecidas tras su donación) debió ser referente tanto directo como indirecto de la poesía nerudiana. Efectivamente, el poeta chileno debió percibir su aura desde los textos barrocos, pero también en su naturaleza originaria. De hecho, conservaba enmarcado en su casa de Isla Negra el soneto XX del *Canzoniere* de Petrarca ("Erano i capei d'oro a l'aura sparsi..."), junto al soneto IX de Dante ("Guido i'vorrei che tu e Lapo ed io...") y "L'infinito" de Leopardi ("Sempre caro mi fu quest'ermo colle...").

Por todo ello, aunque consideraremos quevediana la herencia del oxímoron *hielo-fuego* y gongorino el que funde los colores rojo y blanco, así como el preciosismo en la descripción de la amada, no podemos menos que anotar su común origen petrarquesco.

41. Neruda, 1973 (PDC): 552. Con las iniciales entre paréntesis anotamos, respectivamente, la filiación de cada imagen: nerudiana, gongorina o quevedesca.

En *Confieso que he vivido* comenta Neruda el impacto que le produjeron "los tercetos deslumbrantes, el apasionado atavío, la profundidad y la pedrería de los Alighieri, Cavalcanti, Petrarca, Poliziano" que "iluminaron a Góngora y tiñeron con su dardo de sombra la melancolía de Quevedo"[42] aunque considera que "la petrarquización preciosista hizo brillar las esmeraldas, los diamantes, pero la fuente de la grandeza comenzó a extinguirse"[43]. En *Aún* le dedica un recuerdo al poeta italiano:

> ...y Petrarca
> sigue siendo de mármol y de oro [44]

6.3. LA NATURALEZA DEL OXIMORON EN PABLO NERUDA

Resulta sorprendente comprobar que ningún crítico haya dedicado aún un análisis a este recurso tan típicamente nerudiano, cuyo primer origen podría explicarse por el influjo barroco, ya que aparece de manera sistemática precisamente a partir de *Residencia en la tierra*, obra en que, como se ha visto, se constata por primera vez el hipotexto barroco.

Es evidente que el recurso no es exclusivo de ese movimiento. Sin embargo, el uso sistemático y constante de aquél lo convierte en un estilema barroco, y muy concretamente de Quevedo y Góngora, dos de los grandes maestros de Neruda, quizá los más vigentes en su obra, con Whitman. Un análisis pormenorizado de esta figura a través de los más de cuarenta libros que escribió Neruda nos llevará a conclusiones muy significativas.

El oxímoron es definido por Heinrich Lausberg como "unión sintáctica íntima de dos conceptos contradictorios en una unidad, la cual queda con

42. Neruda, 1974c (CHV): 389-90.
43. Ibid.: 364.
44. Neruda, 1973 (AUN): 346.

ello cargada de una fuerte tensión contradictoria" [45]. Por ello será la edad barroca el momento literario en que ese recurso se exaspera, dado su gusto por el enfrentamiento extremo de los elementos constitutivos de una oposición. De hecho, Mauricio Molho comenta que "a juzgar por su escritura, el pensamiento quevediano no es otra cosa que una dialéctica de contradicciones" [46]. Y, al referirse al *concepto*, recuerda los postulados de Gracián, para quien

> la labor del ingenio no consiste en establecer una correspondencia estricta entre los objetos, sino, por el contrario, en oponerlos en una contradicción: "la más agradable y artificiosa es cuando dicen entre sí contrariedad los extremos de la desproporción"...[47]

En la escritura de Pablo Neruda el oxímoron adquiere también la categoría de estilema por su elevada frecuencia de aparición [48], lo que nos permite realizar un intento de clasificación de ese recurso según la naturaleza de sus diferentes manifestaciones en tres grandes grupos:

1.- Oxímoron petrarquista
  1.a.- Campo asociativo: *rojo-blanco*
  1.b.- Campo asociativo: *fuego-hielo*

2.- Oxímoron barroco, gongorino-quevedesco
  2.a.- Lexema *líquido*
  2.b.- Lexema *fugitivo*

45. Cit. en Ayuso, 1990: 277.
46. Molho, 1978: 134.
47. Ibid.: 133.
48. Lo encontramos incluso en el título de uno de sus libros, *Jardín de invierno*, como ha señalado Osvaldo Rodríguez Pérez en su tesis doctoral, aún inédita, sobre Pablo Neruda.

3.- Oxímoron de factura nerudiana

3.a.- Campo asociativo: *negro-blanco.*

3.b.- Oxímoron trimembre; campo asociativo: *negro-rojo-blanco.*

3.c.- Campo asociativo: *negro-rojo.*

3.d.- Otras variantes.

(1.) OXIMORON PETRARQUISTA

La base de este recurso es el modelo de la lírica amorosa petrarquista, de larga andadura por la literatura renacentista, en que se repiten sus manifestaciones hasta la saciedad, y que en el barroco español se lexicaliza llegando a su máxima frecuencia de aparición. Un ejemplo del poeta italiano nos servirá para ilustrar este paradigma:

La testa òr fino, e *calda neve* il vólto,
ebeno i cigli, e gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;

perle, e ròse vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci e belle;
fiamma i sospir, le lagrime cristallo.[49]

Como puede apreciarse, aparecen en el texto manifestaciones de los dos campos asociativos que componen la modalidad de oxímoron a la que aquí nos referimos. La primera, *calda neve,* tendrá múltiples variantes: *fuego-hielo, verano-invierno, sol-nieve,* etc, y metaforiza la oposición entre la ardiente pasión amorosa del poeta y el frío desdén de la amada. Entre los autores españoles, es probablemente Quevedo quien más asiduamente frecuenta esta variante de oxímoron (1.a.); así, por

49. Petrarca, 1976: 286. 'La cabeza oro fino, y *ardiente nieve* el rostro,/ébano las cejas, y los ojos dos estrellas,/donde Amor erraba al tender el arco;/*perlas, y rosas rojas,* donde el recogido/ dolor formaba ardientes y bellas voces;/llama el suspiro, las lágrimas cristal'.

ejemplo, su amada es "hermosísimo invierno de mi vida/ sin estivo calor constante yelo..." [50]

En la escritura de Neruda emerge reiteradamente la misma oposición. Así, por ejemplo, nieve y fuego son recurrentes en *La espada encendida* para referirse al amor pasional de los protagonistas, aunque el sentido tradicional (*hielo, nieve = desdén*) ya se ha perdido; en el gran invierno el amor de los amantes es:

> Nieve, sangre sombría, fuego descabellado[51]

La segunda modalidad de oxímoron (1. b.) es de naturaleza colorista, y su frecuencia es mucho más alta, como es lógico, en Góngora, quien suele presentar el recurso petrarquista de aludir al color rosado de la aurora y la piel de la mujer amada por medio de la conjunción impresionista de los colores rojo y blanco (con variantes como *sangre* y *nieve*):

> *Purpúreas rosas* sobre Galatea
> la *alba* entre *lilios cándidos* deshoja:
> duda el amor cuál más su color sea,
> *o púrpura nevada o nieve roja.* [52]

El ejemplo no puede ser más explícito. Aurora y mujer son definidos a partir del color blanco (*lilios cándidos*) y rojo (*purpúreas rosas*) cuya resultante será ese rosa cuasi-impresionista: *púrpura nevada o nieve roja.* El oxímoron que aquí comentamos aparece, naturalmente, también en Quevedo, aunque con menor frecuencia (e.g. "...a cuya nieve da cortés el cielo/púrpura en tiernas flores encendida").[53]

50. Quevedo, 1981: 328.
51. Neruda, 1973 (ESP): 492.
52. Alonso, 1985: 539. Dámaso Alonso reproduce íntegramente la *Fábula de Polifemo y Galatea.*
53. Quevedo, 1981: 375.

Neruda será heredero también de esta modalidad, como puede constatarse, por ejemplo, en su definición de la ciruela como "clavel cristalino" [54], en una expresión plenamente gongorina que aúna el preciosismo y colorismo del poeta cordobés. Llama también la atención la frecuencia de la versión de (1.b.) que opone *sangre-nieve*, así como su uso con significación social:

> [las grutas del carbón] me mostraron
> antigua sangre en la nieve [55]

(2.) OXIMORON BARROCO, GONGORINO-QUEVEDESCO

La modalidad que hemos denominado (2.) presenta una neta relación de intertextualidad entre el poeta chileno y sus precedentes barrocos, especialmente Góngora. Nos referimos aquí a los oxímoron que se construyen sobre los lexemas concretos *líquido* (2.a.) y *fugitivo* (2.b.), configurando sintagmas al entrar en oposición semántica con un sustantivo.

Luis de Góngora, en *Soledades*, hace una referencia metafórica a la 'miel' y al 'mar' a partir, según su uso poético más habitual, del término irreal (B) exclusivamente: *líquido oro* y *líquido diamante* [56]. El oxímoron exaspera el contraste y logra un impactante efecto estético. Los arroyos son, en la misma obra, *líquidos cristales*[57], expresión que recoge literalmente Quevedo para hacer referencia al agua de una fuente [58]; también es frecuente en él la variante de (1.a.) *fuego líquido*: en el soneto 382 de la edición de Blecua, las lágrimas de amor son "alma en *líquido fuego* transformada" [59], y en otro lugar "*líquido fuego* oculto mar distila" [60].

54. Neruda, 1973 (TLO): 437.
55. Neruda, 1973 (UVT): 762.
56. Góngora, 1982: 66, 77.
57. Ibid.: 59.
58. Quevedo, 1981: 411.
59. Ibid.: 394.
60. Ibid.: 73.

Neruda recurrirá textualmente a esa variante: la energía es, en la oda que se le dedica, *"llama líquida*, esfera/ de frenética púrpura" [61] y en otro lugar los peces, ante la acción del cuchillo, derraman *"fuego líquido* y rubíes" [62], expresión en que se unifican recursos de Quevedo y de Góngora [63].

La modalidad de oxímoron (2.b.) es típicamente gongorina. En *Fábula de Polifemo y Galatea* la ninfa es definida como *fugitivo cristal*, en expresión culta y preciosista que exalta la belleza límpida y resplandeciente de la piel de Galatea; cuando Polifemo la sorprende con Acis, ve "correr al mar la *fugitiva nieve*" [64]. En *Soledades* reaparece la fórmula: el mar es *fugitiva plata* [65].

El palimpsesto nerudiano se hace patente en distintos momentos: en *Canto general* una danzadora es *estatua fugitiva* [66] y en *Las piedras de Chile* las aves son *plata fugitiva* [67], sin explicitación del término real (A) de la metáfora, en expresión completamente fiel al modelo gongorino.

(3.) OXIMORON DE FACTURA NERUDIANA

Como ya hemos comprobado en otras ocasiones, Neruda, al modo clásico, realiza una *recreatio* sobre sus modelos. Lo que pudo ser una tediosa repetición de esquemas se convierte para el autor chileno en un paradigma que ofrece infinidad de variantes, de posibilidades en juego, por lo que renueva la tradición al rescatar de la erosión semántica y la lexicalización los recursos que aprende de sus maestros. Vemos por tanto que no sólo asume el modelo de oxímoron colorista que aquéllos le enseñan, sino que crea a partir de ellos otros nuevos que también se convertirán en estilema definitorio de su personal modo de poetizar.

61. Neruda, 1982a (OEL): 111.
62. Neruda, 1973 (MIN): 1190.
63. Hay que recordar que ya Amado Alonso (1979) anotó la filiación quevediana de la expresión residenciaria "llamas húmedas".
64. Alonso, 1985: 548, 555.
65. Góngora, 1982: 53.
66. Neruda, 1973 (CGN): 701.
67. Neruda, 1973 (PCH): 902.

El de más elevada frecuencia es el que enfrenta los colores negro y blanco (3.a.). En el capítulo tercero anotábamos la imagen del *sol negro* que va de Blake a Baudelaire y se repite en Neruda tempranamente, y en el quinto recordábamos el posible hipotexto del poema de Darío "Alaba los ojos negros de Julia". Esas son dos hipótesis probables de su origen, así como el contraste, tan barroco, entre luz y sombra, pero no nos consta, de modo que lo consideramos como propiamente nerudiano. Los ejemplos son innumerables; recogemos a continuación una larga lista que intenta ser representativa de lo hasta aquí expresado:

...[acantilados] de *nieve* y alas *negras*

...[El invierno tiene] racimos de *nieve negra*

...[La tierra es] *estrella negra*

...bajaba aquel río de *plata sombría* cayendo en la sombra

...con el *arroz negro* que los envidiosos me dan en su plato

...[Las mujeres de Rhodo convertidas en estatuas de sal parecen]
quemadas por la nieve

...[Chile] enrollarás tu cinta
de *espuma blanca* y *negra* en mi cintura

...sobre su *niebla negra*[=de Londres]

...[La luz del cabello de la amada es] *llama negra*

...[mujer] de *nácar negro*

...[Manuela Sáenz tiene piel] de *nardo negro*

...[el cielo es] *diamante negro* [68]

Acusan su origen en el preciosismo barroco (y muy especialmente en el gongorino), de colorismo esplendoroso, los sustantivos *nieve, estrella, plata, espuma, nácar, nardo y diamante,* mientras el oxímoron *nieve quemada* es variante que se asimila a la modalidad (1.b.). El sustantivo *nieve,* tan frecuente en la modalidad (1.b.), es quizá el que más utiliza Neruda para su modelo (3.a.), que parece configurarse sobre aquél. Así, por ejemplo, en *Arte de pájaros* el cormorán es *nieve negra* , el pingüino *luto nevado* y el queltehue *nieve blanca y nieve negra* [69].

Por último, hay que destacar un grupo especial dentro de esta modalidad (3.1). Se trata del oxímoron que hace referencia al color negro brillante de los ojos como *luz negra.* Lo hemos vinculado al poema de Darío "Alaba los ojos negros de Julia", probable hipotexto de fecunda productividad:

...tus ojos tienen color de luna

...tus ojos cerrados
como llenos por dentro de luz negra

...dos ascuas
de diamante
negro
eran
los ojos
del niño

...[La mariposa cleva] un ojo de diamante negro
sobre la luz del ala [70]

68. Neruda, 1973 (NYR): 772; 1982a (OEL): 146, 244; 1973 (BCL): 146, 151; (ESP): 476; (UVT): 846, 860, 868; (VCP): 947; (CCM): 918; (NOE): 263.
69. Neruda, 1973 (APJ): 19, 36, 38.
70. Neruda, 1973 (CSA): 820; (VCP): 976; (NOE): 299; (TLO): 486.

(3.b.) OXIMORON TRIMEMBRE

El oxímoron (3.a.) se complica con un tercer color, el rojo. De este modo, Neruda transforma la naturaleza estetizante de la imagen petrarquista que fusionaba el rojo y el blanco en otra muy diferente, de connotación pasional y violenta generalmente, basada en los colores *rojo, negro y blanco.*

Los ejemplos, múltiples, visualizan la originalidad y fuerza expresiva de esta modalidad. Así, por ejemplo, la malvenida, flor chilena, es *clavel de nácar negro* en *Odas elementales* [71], donde expresiones como *clavel* y *nácar* recuerdan a Góngora, cuyo esteticismo se configura precisamente a partir de flores y materiales preciosos, como ya señalara Dámaso Alonso. Aduciremos otros ejemplos:

- España será en *Las uvas y el viento "granada roja* y dura, *topacio negro"* [72]. El color rojo y el negro son muy expresivos del dolor que el poeta siente por España, en un momento en que son aún muy recientes la guerra civil y la muerte de sus amigos Lorca y Miguel Hernández, a lo que se suma la prohibición de entrada en el país. La expresión *topacio* es también gongorina.

- Invierno, noche y muerte, son el correlato directo de las imágenes que en los versos que siguen hacen referencia a Stalingrado:

> Toda la noche se iba *desangrando* ...
> Palidecía con la *nieve negra*
> y toda la muerte cayendo[73]

- Especial mención merece la conjunción de esos tres colores para la expresión metafórica de la risa, patente en "el *coral negro*/de las bocas

71. Neruda, 1982a (OEL): 175.
72. Neruda, 1973 (UVT): 777.
73. Neruda, 1973 (UVT): 804.

humanas/entregadas al sueño" [74], en la variante *rojo-negro* (3.c.), de escasa aparición, que ilumina a su vez una expresión que de otro modo sería críptica: "cada *noche*/para nosotros fue una *rosa negra*,/(...)recuerdo de un *relámpago*" [75]. Este último ejemplo es bastante complejo: el *relámpago* es metáfora quevediana para la risa, como veremos en 6.5., y la *rosa negra* hace referencia a la boca en la noche (rojo + negro). Lo mismo ocurre en el soneto que el poeta dedica a la risa de la amada en *Cien sonetos de amor*:

> estallan las *granadas del sol y las estrellas*
> se viene abajo el cielo con la *noche sombría*,
> arden a plena *luna* campanas y *claveles* [76]

- El crepúsculo de la mañana es descrito en "Oda al día inconsecuente" (*Nuevas odas elementales*) en los términos que siguen:

> turgente y *negro* el mar
> cubrió su *corazón*
> con terciopelo
> mostrando de repente
> la *nevada* sortija
> o la encrespada
> *rosa* de su radiante desvarío.[77]

Sobre el color negro de la noche marina emerge la aurora, a la que se hace referencia de manera barroca, por medio de la suma de los colores blanco y rojo que ya hemos estudiado. Además, el conceptualismo barroco se reproduce en las expresiones *nevada sortija* y *encrespada rosa*, ambas referidas al sol que nace en el horizonte.

74. Neruda, 1982a (OEL): 188.
75. Ibid.: 242.
76. Neruda, 1973 (CSA): 843.
77. Neruda, 1973 (NOE): 247.

(3.d.) OTRAS VARIANTES

Hay algunos casos aislados pero también interesantes en que Neruda asimila ese recurso eminentemente barroco a otras estéticas, como la vanguardista, basada en lo onírico y absurdo, y la impresionista, uno de cuyos rasgos es, como hemos visto, la materialización de lo abstracto. Aunque se incluyen en el oxímoron de naturaleza colorista, los denominamos de otro modo para señalar su naturaleza diferente. Usaremos respectivamente los términos *visionario* (para aludir al carácter irracional de esa manifestación, estableciendo un paralelismo con un conocido concepto de Carlos Bousoño, la imagen visionaria) e *impresionista*. Veamos un ejemplo del primero:

...noche como el vino
desbocado, noche de oxidada púrpura [78]

Lo irracional se impone en los versos precedentes dotando al oxímoron de originalidad. La versión impresionista será también novedosa:

...Se resbalaba en el silencio como
si fuera nieve negra el pavimento

...[El pasado es] harina negra,
polvo...[79]

La recreación nerudiana enriquece la tradición al dotarla de nuevas posibilidades estéticas y expresivas en lugar de repetir los esquemas ya caducos.

78. Neruda, 1973 (CGN): 697.
79. Neruda, 1973 (MIN): 1169; 1982a (OEL): 207.

6.4. LA PALABRA ALUCINADA: LUIS DE GONGORA

> ...la palabra de Góngora va a convertirse en una *palabra alucinada por la imaginación* y también una *palabra alucinada por la nueva sintaxis*, y este carácter alucinatorio ha constituido durante varios siglos una de las mayores dificultades para su comprensión.
>
> Luis Rosales [80]

Efectivamente, la nota fundamental de la poesía gongorina será esa hipnosis verbal a la que refiere Rosales con certeras palabras, y será precisamente ese poder de sugestión poética, al que no escaparon ni tan siquiera los detractores confesos de su obra, lo que envolverá a Neruda irremisiblemente y casi contra su propia voluntad. Nos explicamos: el poeta chileno criticó en más de una ocasión la poesía de Góngora, tanto por su frialdad como por su ausencia de compromiso, del mismo modo que se identificó explícitamente con la hondura humana de la poesía de Quevedo, como después veremos. Sin embargo, no consiguió sustraerse a la alquimia del verbo de Góngora, y a través de sus textos en verso y prosa se puede constatar ese movimiento paradójico y alterno de atracción y rechazo hacia la obra del poeta cordobés.

Así, por ejemplo, en "Nancy Cunard" habla de "mosaico loco" para referirse a un poema suyo [81], y en "Viviendo con el idioma" comenta:

> Entre americanos y españoles el idioma nos separa algunas veces. Pero sobre todo es la ideología del idioma la que se parte

80. Rosales, 1978: 154.
81. Neruda, 1974c (CHV): 177.

> en dos. *La belleza congelada de Góngora no conviene a nuestras latitudes...*[82]

Sin embargo, y muy a su pesar, no podrá sustraerse a su influjo, como le ocurriera también con el malditismo y el surrealismo, de los que renegó con la razón pero no con el corazón.

En "Libros y caracoles" (*Confieso que he vivido*) narra con fruición cómo en el Madrid de 1934 logra convencer a un librero para que le venda a plazos una antigua edición de Góngora, que sólo costaba 100 pesetas, en mensualidades de 20, dado su bajo nivel económico de entonces. Y en el mismo texto hace una curiosa referencia al *espondylus blanco*, que tiene "púas nevadas como estalagmitas de una gruta gongorina" [83].

En "Federico García Lorca", conferencia pronunciada en París en 1937, comenta en cambio que el poeta granadino "fue tal vez el único sobre el cual la sombra de Góngora no ejerció el dominio de hielo que el año 1927 esterilizó estéticamente la gran poesía joven de España" [84], mientras en "Shakespeare, príncipe de la luz", vuelve a alabarlo: "Porque la poesía de Shakespeare, como la de Góngora y la de Mallarmé, juega con la luz de la razón, impone un código estricto, aunque secreto" [85]. Y en "Erratas y erratones" leemos:

> Porque para mí, el idioma, el idioma español, es un cauce infinitamente poblado de gotas y sílabas, es una corriente irrefrenable que baja de las cordilleras de Góngora hasta el lenguaje popular de los ciegos que cantan en las esquinas. [86]

82. Ibid.: 363-4.
83. Ibid.: 377.
84. Neruda, 1978 (PNN): 70.
85. Ibid.: 177-8.
86. Ibid.: 244.

Por último, es muy significativo el texto "Latorre, Prado y mi propia sombra", ya antes citado, en que corrobora esa filiación: "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" [87]. Vemos incluso que en sus versos emergen esporádicas referencias gongorinas en que se nombra directamente al poeta cordobés:

> ...[los vinos de Jerez son] catedrales
> *en cuyos corazones gongorinos*
> arde el topacio con pálido fuego
>
> ...San Francisco es un almanaque
> lleno de fechas gongorinas
>
> ...las catedrales se incendiaron,
> en Góngora temblaban los rubíes[88]

Se evidencia, por tanto, que la obra de Góngora fue para Neruda una verdadera revelación, aunque guardó hacia ella una clara relación de amor-odio al sentirse atraído por su belleza estéril a pesar de sus convicciones políticas y vitales. Aunque ese esteticismo iba contra su ética política, su deuda hacia el poeta cordobés es equiparable en intensidad a la del propio Quevedo. Ha anotado al respecto Sáinz de Medrano:

> Ese algo, en efecto, que hay en el culteranismo de andamiaje sonoro y brillante, destinado a sobrevivir por encima de las injurias del tiempo, esa captación de la hermosura imperecedera del mundo en una arquitectura incorruptible es el aspecto de la creación gongorina que no podía menos de seducir a Neruda. [89]

87. Ibid.: 402.
88. Neruda, 1973 (CGN): 627; (ETV): 692; (CCM): 937.
89. Sáinz de Medrano, 1973-4: 41.

Así como se han hecho numerosos estudios sobre las relaciones entre Neruda y Quevedo, quizá motivadas por el franco reconocimiento del primero hacia el poeta madrileño, sólo existen algunas alusiones y un solo estudio digno de mención sobre la vinculación de Neruda con Góngora, precisamente, suponemos, por ese rechazo que enmascaraba la profunda admiración hacia el poeta cordobés. El estudio mencionado, "Elementos gongorinos en "El gran océano" de Pablo Neruda", realizado por John Polt (1961), ha dado lugar a su vez a una visión parcial de esa corriente de intertextualidad, a saber: que la presencia de Góngora en Neruda se manifiesta principalmente en *Canto general*, mientras está casi ausente en el resto de su obra.

Nos proponemos aquí demostrar que, lejos de efectuarse en un solo momento poético, ese influjo se extiende a un gran número de obras nerudianas. Ya en el subcapítulo anterior hemos visto manifestaciones del oxímoron gongorino en obras posteriores a *Canto general*, como *Memorial de Isla Negra* o *Las piedras de Chile*. Es más, la lectura pormenorizada de la obra de Neruda nos lleva a otra conclusión diferente: aunque, efectivamente, la primera vez que se manifiesta en ella la poética gongorina es en *Canto general*, ese influjo será muy esporádico en este libro, pero se hará generalizado en otra obra, *Odas elementales*. Esta afirmación parecerá a primera vista paradójica, ya que si algo caracteriza a esas odas es precisamente su lenguaje sencillo y su canto de lo elemental. Sin embargo, hay que tener en cuenta que lo que Neruda hereda de Góngora no es la críptica estructura latinizante ni la hipertrofia de la forma. Hereda la fiesta de los sentidos que significan sus versos, que no dejan de ser también una exaltación optimista de lo elemental, del mar, el cielo, la naturaleza, el color, el vino, la vida.

Para iniciar nuestro análisis partiremos haciendo referencia al texto de Polt, quien considera "El gran océano" como una recreación esteticista dentro de la poesía social que rige la casi totalidad de *Canto general*. Su análisis es valioso aunque quizá se exceda a veces en la búsqueda de similitudes, discutibles por generales cuando se refieren al plano temático. Sin embargo, sí compartimos su opinión sobre el

gongorismo de expresiones como *metal mojado* (=mar), *luz cristalizada* (=nitrato), *azahares* (=gaviotas) o *relámpagos de plata* (=peces), y también de *espuma* para la referencia al mar (aunque no la consideramos metáfora sino metonimia). Creemos, en cambio, que elide casos indiscutibles como el de la referencia al mar que en "La noche marina" lo nombra con una metáfora típicamente gongorina, tanto por su naturaleza preciosista como por la elisión del término real (A): *el nácar infinito*.

También consideramos acertada su observación sobre la tendencia isométrica de los versos, con predominio de endecasílabos, pero nos parece un tanto aventurado ver la acumulación de epítetos como rasgo gongorino: ya hemos visto que los catálogos son herencia de Whitman, el gran acreedor del *Canto general*. Quizá fuera más acertado, en cambio, considerar gongorina la acumulación de versos nominales, con ausencia absoluta del verbo, como la célebre sección IX de "Alturas de Macchu Picchu":

> Burbuja mineral, luna de cuarzo.
> serpiente andina, frente de amaranto.
> Cúpula del silencio, patria pura...[90]

Igualmente, y también en el plano sintáctico, queda sin anotar la estructura adversativa de la metáfora gongorina, presente en versos como:

> la ostra erizada del coral sangriento
> (...) cofre envuelto en agujas escarlatas
> o nieve con espinas agresoras[91]

o el oxímoron, ya estudiado, presente en expresiones como la siguiente, que pone en juego de oposiciones los términos *fuego-nieve* y *primavera-nieve*:

90. Neruda, 1973 (CGN): 340.
91. Ibid.: 683.

[Antártica] reservando el fuego
para la primavera de la nieve [92]

Una vez revisado el texto inaugural de Polt, intentaremos hacer un análisis exhaustivo de lo gongorino en la obra de Pablo Neruda posterior a *Canto general*. Los planos en que se extiende esa relación de fecunda intertextualidad serán esencialmente el preciosismo, el colorismo y la sintaxis.

6.4.1. PRECIOSISMO Y COLORISMO. PALIMPSESTOS

Dámaso Alonso ha sido probablemente quien mejor ha sistematizado las notas definitorias de la escritura gongorina. Entre ellas destacaremos especialmente, en el plano léxico, la incidencia constante en los campos semánticos de los colores brillantes e intensos, esplendorosos, de los materiales preciosos y de las flores.

Sobre los primeros comenta el gran crítico y poeta que esos colores no serán nunca impresionistas, difusos o indefinidos, sino brillantes y vivos. Esa será la nota común del rojo (*púrpura, escarlata, rubí, carmesí, coral, clavel, rosa*), el blanco (*lirio, espuma, perla, nácar, cristal, nieve, cisne*), el azul (*zafiro, cerúleo*) y el dorado (*miel, topacio, oro*). En términos de Dámaso Alonso, "No vacío, no nihilismo poético: iluminada plenitud, pletórica plenitud" [93]. Esa exaltación del color por medio de su intensificación transmite una nota de optimismo que no pasaría desapercibida a Neruda, heredero precisamente de ese aspecto de la poética gongorina.

Si nos remitimos a los textos de los dos autores que aquí nos ocupan encontraremos, en primer lugar, las notas comunes de preciosismo y colorismo, generalmente conjugados en un mismo texto. Así, por ejemplo, Góngora apostrofa a

92. Neruda, 1973 (CGN): 667.
93. Góngora, 1982: 32. Prólogo.

las aves en *Soledades* con los siguientes versos:

> penda el rugoso *nácar* de tu frente
> sobre el crespo *zafiro* de tu cuello
> .....
> en cien aves cien picos de *rubíes*,
> tafiletes calzadas *carmesíes* [94]

La misma técnica encontraremos en Neruda con frecuencia para hacer referencia al colorido y belleza de los elementos naturales que protagonizan su canto. Así, por ejemplo, en "Oda a Guatemala", un ave es *súbito zafiro* y el pájaro sofré es *cítara escarlata* [95], en metáforas plenamente gongorinas por ese preciosismo que trasciende el modelo petrarquista, en que se aplica a la amada, extendiéndose así en exaltación optimista y admirada a los elementos de la Naturaleza, protagonista de los cantos gongorinos y nerudianos.

El texto del poeta cordobés emerge en muchas otras ocasiones en la escritura de Neruda. Obsérvese en el siguiente texto la proliferación de lexemas pertenecientes al campo asociativo del color blanco a partir de piedras preciosas para hacer referencia a un elemento tan sencillo como el cristal, que además el propio Góngora ya incluía en ese campo:

> El cubo de la sal, los triangulares
> dedos del *cuarzo*: el agua lineal
> de los *diamantes*: el laberinto
> del azufre y su gótico esplendor:
> adentro de la nuez de la *amatista*[96]

94. Góngora, 1982: 48.
95. Neruda, 1982a (OEL): 131, 199.
96. Neruda, 1973 (PDC): 563.

Neruda, en su actitud de reformular sus modelos, añadirá variantes nuevas constantemente a la gama ofrecida por Góngora. Una de ellas, muy frecuente además, la tenemos aquí: el cuarzo. Esa actitud será generalizada en *Odas elementales*, donde el río discurre "con noticias de oro,/con sílabas de plata" y el pez es "regalo de plata, de cristal o de luna", mientras en el otoño "desde otra estrella/caen gotas de plata" y "A veces/la niebla se impregnaba/de luz/como un topacio" [97].

La sensualización que Góngora realiza -a pesar de quienes califican su poesía de sensorial pero no sensual- de los tópicos petrarquescos que asimilan los labios de la amada a flores (rosa o clavel) y a materiales preciosos es también recogida por nuestro poeta en más de una ocasión; como en el siguiente texto de *Polifemo*, en que se alude al beso que da Acis a Galatea:

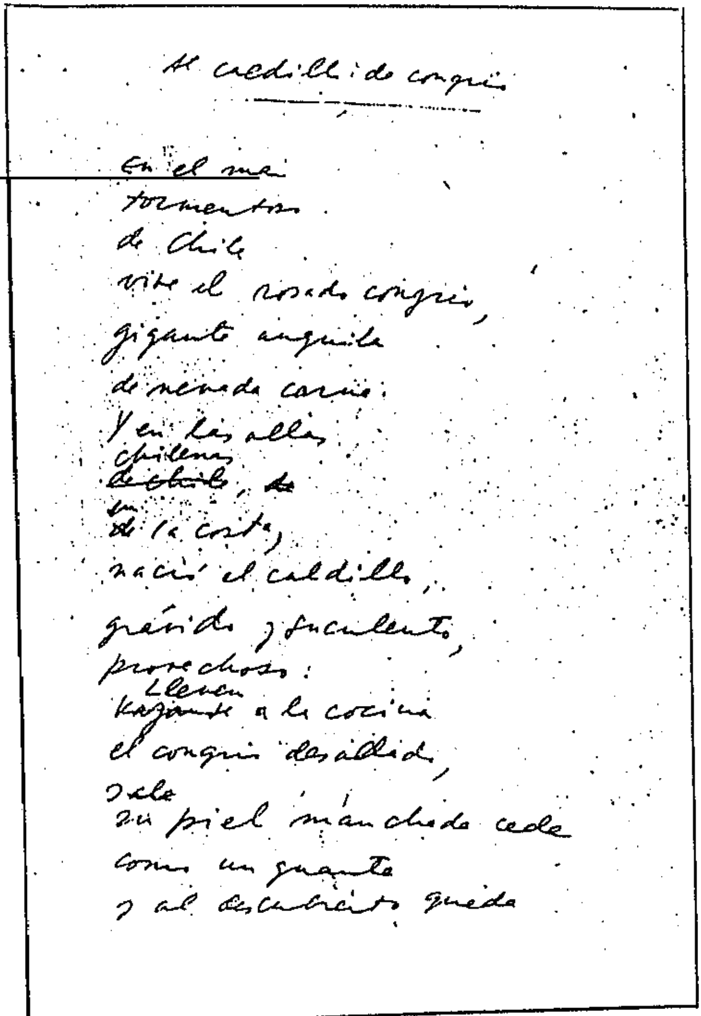
> No a las palomas concedió Cupido
> juntar de sus dos picos los *rubíes*,
> cuando al *clavel* el joven atrevido
> las dos *hojas* le chupa *carmesíes* [98]

Confróntese el texto anterior con los siguientes versos de Neruda, pertenecientes a la "Oda a la primavera":

> los besos de los labios de claveles,
> la marea escarlata de la rosa [99]

Los ejemplos se harían interminables en *Odas elementales* aunque no se limitan a esa obra. En cualquier caso sí vemos que disminuyen en los libros de odas posteriores, en que el poeta se va despojando de esas vestiduras preciosistas para acercarse completamente a la sencillez de lo elemental, alejándose poco a poco de la tentación gongorina.

97. Neruda, 1982a (OEL): 157, 177, 193, 210.
98. Alonso, 1985: 549.
99. Neruda, 1982a (OEL): 223.


Al caldillo de congrio

En el mar
tormentoso
de Chile
vive el rosado congrio,
gigante anguila
de nevada carne.
Y en las ollas
chilenas
~~de Chile~~,
de la costa,
nació el caldillo,
grávido y suculento,
provechoso.
Lleven a la cocina
el congrio desollado,
su piel manchada cede
como un guante
y al descubierto queda

Las *Odas elementales* son probablemente la obra de Neruda con mayor presencia de Góngora. Reproducimos aquí la primera página del manuscrito de la célebre oda "Al caldillo de congrio" (Fundación Neruda).

A la común recurrencia al oxímoron (1.b.) *rojo-blanco*, tan frecuente en ambos autores, ya nos hemos referido en el apartado anterior, por lo que no insistiremos en ello. Hemos dejado intencionadamente para el final de esta sección el estudio de ciertas recurrencias preciosistas comunes que adquieren la categoría de auténticos palimpsestos, ya que testimonian de manera indiscutible la intensa relación de intertextualidad que une a Góngora y Neruda, en los términos de Segre que en el capítulo primero transcribimos, i.e. la presencia efectiva de textos anteriores en un texto determinado. Aduciremos tres casos valiosos, correspondientes a la metaforización del agua, el vino y el mar.

En *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora hace referencia al agua del arroyo y a la piel de Galatea con la misma metáfora: *cristal*. Acis dirige su boca al arroyo (*sonoro cristal*) para beber agua mientras dirige su mirada a la ninfa dormida (*cristal mudo*):

> su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
> al sonoro cristal, al cristal mudo [100]

Una situación idéntica puede encontrarse en *La espada encendida* entre los amantes adánicos que protagonizan la historia:

> El le dijo: He caído
> en tu insondable transparencia. Veo
> alrededor de mí, como en el agua,
> debajo de un cristal, otro cristal.
>
> Y me ahogo en un pozo cristalino. [101]

100. Alonso, 1985: 543.
101. Neruda, 1973 (ESP): 494.

A pesar de que se trata de una obra bastante tardía, de 1970, emerge en ella el hipotexto gongorino de un modo directo. El preciosismo para referir a la amada aparece también en diversos momentos de la escritura nerudiana, como en el siguiente texto. Es el amanecer, y el poeta contempla a la amada dormida:

> sorprendí el alabastro dormido en tu mano a esa hora
> (...) y con la frescura del ágata cambiaban tus dedos en piedra
> (...) y sólo toqué aquella estrella de cinco esmeraldas dormidas
> (...) en frío, en espadas, en cuarzo robado a la tierra nocturna [102]

El segundo palimpsesto al que nos referiremos es el que supone una metaforización del vino por medio del preciosismo de *topacios* y *rubíes*, según su naturaleza (blanco o tinto respectivamente). El pasaje de *Soledades* referido al vino ofrece una compleja cristalización formal, en una metáfora casi impresionista por su fusión de colores:

> ...y en oro, no, luciente,
> confuso Baco, ni en bruñida plata
> su néctar les desata,
> sino en vidrio *topacios carnesíes*
> *y pálidos rubíes*.[103]

Igualmente, en *Odas elementales* se rectifica la visión feísta residenciaria presente en "Estatuto del vino" y en la "Oda al vino" reina el preciosismo gongorino:

> *vino con pies de púrpura*
> *o sangre de topacio* (...)
> que recuerden en cada
> gota de oro

102. Neruda, 1973 (BCL): 125-6.
103. Góngora, 1982: 64.

MARQUES DE VALDECILLA · BIBLIOTECA · MADRID

o copa de topacio
o cuchara de púrpura
que trabajó el otoño
hasta llenar de vino las vasijas...[104]

La metaforización pasa por el tamiz de la enseñanza impresionista, y el vino tiene *"pies* de púrpura o *sangre* de topacio", con lo que Neruda realiza una fusión creadora de dos poéticas, actitud habitual en él por lo demás. Reaparece la metáfora en *Tercer libro de las odas*, donde el poeta apostrofa al primer día del año nuevo en los siguientes términos:

te beberemos
como
si fueras un topacio [105]

Igualmente, las posibilidades de traslación son aprovechadas por Neruda y, en el mismo libro, el limón se define al modo gongorino (elidiendo además el término real de la metáfora): "en gotas/resbalaron los topacios".[106] Posteriormente retorna el esquema expresivo en *Memorial de Isla Negra* (1964), en el poema "Locos amigos", de nuevo al modo de Góngora, que elide el término real ("A") de la metáfora:

entre botellas rojas que estallaban
a veces derramando *sus rubíes* [107]

El tercer y último palimpsesto que señalaremos se extiende a dos referencias al mar. La primera constituye un estilema gongorino que se percibe inmediatamente por su alta frecuencia de aparición: la identificación metonímica de *mar* y *espuma* (aunque en Neruda no se recoge la duplicación *espuma-pluma* para

104. Neruda, 1982a (OEL): 271.
105. Neruda, 1973 (TLO): 446.
106. Ibid.: 476.
107. Neruda, 1973 (MIN): 1060.

efectos de rima, recurrente en los textos de su antecedente). Así, leemos en las *Soledades* versos como los que siguen:

bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campos de pluma[108]

Encontramos casos paralelos en la obra de Neruda; veamos algunos ejemplos:

...y no sólo la playa
sino tu corazón es coronado
por la insistente espuma.

...supe que Venus no tenía espuma
(...) y resistía con su nácar duro
la genital acción de mi impudicia [109]

La segunda modalidad expresiva a que hemos aludido es la identificación gongorina *cielo/ mar= zafiro* , aunque Neruda la restringe al mar, creando además una variante personal no presente en Góngora aunque le adeuda su naturaleza preciosista: se trata de la identificación *mar=turquesa.* Así, leemos en los versos gongorinos:

...el día
que espejo de zafiro fue luciente [110]

el mentido robador de Europa (...)
en campos de zafiro pace estrellas [111]

108. Góngora, 1982: 71.
109. Neruda, 1973 (NOE): 258; (MIN): 1070.
110. Alonso, 1985: 552.
111. Góngora, 1982: 39.

Del carro pues febeo
el luminoso tiro,
mordiendo oro, el ecíptico zafiro
pisar quería... [112]

Neruda percibe la metáfora gongorina precisamente en la primera versión transcrita, y realiza una traslación por contigüidad al mar, espejo del *zafiro*. Así, en *La Barcarola*, la isla de Capri es "almendra intacta y agreste cortada en la *piel del zafiro*"; "una flecha revela en el ave que cae volando la espléndida *sal del zafiro*"; el viento "creó en *el zafiro* la multiplicación de las rosas" [113]. Obsérvese que, como en la poesía de Góngora, el término real de la metáfora marina es elidido.

La traslación comentada de la metáfora gongorina se enriquece con otras variantes en la poesía de Neruda. Una de ellas será el oxímoron que sigue, donde los colores son percibidos al modo impresionista, fusionados:

...el zafiro verde
del mar que canta en mi destierro [114]

La más frecuente, sin embargo, será la sustitución del zafiro por otro material precioso, la *turquesa*. En *Las piedras de Chile* encontramos una gongorina referencia al mar como *turquesa y espuma*:

otro sol
atravesó las olas,
los penachos bravíos
que levantan la cólera y la espuma

112. Ibid.: 59.
113. Neruda, 1973 (BCL): 91, 117. La tercera cita corresponde a la sección de *Barcarola* titulada "Artigas", omitida en las *Obras completas*, pero presente en la edición individual del poemario en Barcelona, Seix Barral, 1977:137.
114. Neruda, 1973 (UVT): 846.

sobre las irritadas
paredes de turquesa [115]

Lo mismo ocurre en *Jardín de invierno*:

aquel derrumbe insigne de turquesas,
la espuma donde muere el poderío [116]

Hay que anotar una vez más como rasgo original de Neruda, además de la reelaboración del tópico gongorino, la fusión con la estética impresionista, que constituye una característica inherente a su modo de crear. Así, por ejemplo, las desiguales olas del mar provocarán una imagen feísta en que el mar gongorino se mezcla con una personalización impresionista y con la estética feísta que promulgaran los movimientos de vanguardia de principios de siglo, a los que Neruda no fue en absoluto ajeno, y darán como resultado la siguiente variante:

habló la desdentada boca de la turquesa [117]

La frecuencia de esa fusión de rasgos gongorinos e impresionistas es bastante elevada y permite considerarla como estilema de Neruda. Los ejemplos son múltiples: la primavera tiene "pies de nácar" y "desnuda nieve abrasadora", agosto tiene una "red escarlata" , la mamadre reparte "un río de diamantes", la noche desnuda tiene "cuerpo de plata marina", Chile tiene "penetrantes diamantes de menta" y la granada "huyó desgranando rubíes".[118]

115. Neruda, 1973 (PCH): 877.
116. Neruda, 1975a (JDI): 44.
117. Neruda, 1973 (CCM): 917.
118. Neruda, 1982a (OEL): 225, 239; 1973 (MIN): 1025; (BCL): 162, 128,144.

6.4.2. LA SINTAXIS GONGORINA

Finalmente, nos queda analizar un elemento sintáctico gongorino al que Neruda recurre en numerosas ocasiones: la estructura adversativa y disyuntiva, que obedece a la naturaleza expansiva de la escritura de Góngora y su hipertrofia del plano del significante con respecto al del significado. El efecto estético es indiscutible:

> Recordó al sol, no, de su espuma cana,
> la dulce de las aves armonía,
> sino los dos topacios que batía...[119]

Esa peculiar sintaxis ha sido objeto de numerosos e interesantes estudios por parte de la crítica, entre los que destacan especialmente los realizados por dos poetas, Luis Rosales y Dámaso Alonso.

En el ya citado estudio , *La imaginación configurante*, Luis Rosales afirma respecto a Góngora que "la creación de una nueva sintaxis poética es la característica de su estilo" [120] y considera como su rasgo fundamental la *sintaxis del espejo*:

> ...el mundo poético (...) *es un espejismo*, un sistema de relaciones en el que tanto los objetos reales como las significaciones que los designan se transfiguran, se originan, nacen de nuevo al espejarse. ...*La realidad poética tiene carácter sintáctico, se encuentra siempre constitutivamente relacionada y tan solo podemos aprehenderla en la sintaxis del espejo* [121]

119. Góngora, 1982: 59.
120. Rosales, 1978: 153.
121. Ibid.: 163.

La realidad se descompone en irisaciones y reflejos. La causa de esa peculiaridad formal tendrá su primer origen en el desengaño barroco, que convierte la realidad en terreno incierto, movedizo. "El mundo se desvanece ante los ojos y se hace aparencial y fugitivo" [122]. La sintaxis es participante y por tanto transitiva. Las palabras se dividirán a su vez en *reflejantes* y *reflejadas*, de modo que las primeras transmitirán a las segundas su esplendorosa belleza, en una nueva alquimia que metamorfosea el mundo real sublimando su belleza.

Nos interesa también aquí la sistematización que Dámaso Alonso hizo de los esquemas sintácticos de Góngora, que se sintetizan en los siguientes:

- A, si no B
- A, si B
- no B, sí A
- no B, A
- no B, sino A
- no A, sino B

Ejemplos para cada uno de ellos podrán hallarse en el estudio de Dámaso Alonso *La lengua poética de Góngora*. Nosotros nos limitaremos en este apartado al modelo presente en Neruda, encabezado por el adverbio de negación *no*. Veamos algunos ejemplos del hipotexto gongorino en sus dos poemas mayores, *Fábula de Polifemo,*

> *No* al Cíclope atribuye, *no*, la ofrenda;
> *no* a sátiro lascivo, *ni* a otro feo
> morador de las selvas..."[123]

122. Ibid.: 164.
123. Alonso, 1985: 545.

y *Soledades*,

> *No* a la soberbia está aquí la mentira
> dorándole los pies (...)
> *ni* de los rayos baja a las espumas...[124]
>
> *No* el sitio, *no*, fragoso,
> *no* el torcido taladro de la tierra,
> privilegió...[125]

En todos ellos el adverbio negativo preside con su posición inicial el peculiar hipérbaton gongorino, que desplaza al verbo o simplemente lo elide. Veamos el paralelo hipertextual de Neruda. Las posibilidades expresivas de esa estructura se explotan bastante en sus versos, de modo que se logra una expansión estética, generalmente de la metáfora. Los esquemas más frecuentes son :

- NO...SINO:

> ...no la sal sino el tiempo,
> no la sombra
> sino el paso desnudo
> de la dicha.
>
> ...para que seas
> no la rápida rosa
> que la ceniza del amor deshace,
> sino toda la vida

(En este último ejemplo la modalidad formal se complementa con contenidos de índole barroca: lo efímero de la rosa y la ceniza son recurrencias

124. Ibid.: 43.
125. Ibid.: 48.

.e esa etapa literaria).

...y no la noche, no la tempestuosa
claridad indecisa
se estableció en la tierra,
sino sencillamente
un día

...y cuando fui no sombra,
ni evadido,
humano (se elide el segundo término, *sino*) [126]

>LO...SINO/ MAS BIEN...:

...No sólo el mar, no sólo costa, espuma,
pájaros de insumiso poderío,
no sólo aquellos y estos anchos ojos,
no sólo la enlutada noche con sus planetas,
no sólo la arboleda con su alta muchedumbre,
sino dolor, dolor, el pan del hombre.

...[algo me transmites]
y no es sólo un perfume,
no es sólo el grito puro
de tu color total, es más bien
una palabra con rocío [127]

uda, 1982a (OEL): 205; 1973 (VCP): 977; (NOE): 248; (TLO): 508.
uda, 1973 (MIN): 1043; (TLO): 520.

- NO...NO...NI...:

> Yo no canto la tierra pródiga
> ...
> no al origen
> del tigre en el follaje
> ni a la grávida tierra de labranza...
> no, yo alabo
> la tierra mineral, la piedra andina [128]

Llama la atención la peculiaridad de esa estructura y, aunque la naturaleza sintáctica de la fórmula dificulta la identificación de su origen, creemos que a través de los numerosos ejemplos aquí transcritos puede constatarse la alta posibilidad de que esa hipótesis sea cierta.

128. Neruda, 1982a (OEL): 243.

6.5. QUEVEDO: EROS, CHRONOS Y THANATOS

> La innovación formal es más grande en un Góngora, la gracia es más infinita en un Juan de la Cruz, la dulzura es agua y fruta en Garcilaso (...) la amargura es más grande en Baudelaire, la videncia es más sobrenatural en Rimbaud, pero más que en ellos todos, en Quevedo la grandeza es más grande.
>
> Pablo Neruda, *Viaje al corazón de Quevedo* [129]

Es indudable que el encuentro con la poesía de Quevedo constituyó para Neruda una verdadera revelación, y que el autor hispánico estigmatizó de un modo definitivo e inexorable la obra del poeta chileno desde el momento en que éste tomó contacto con ella.

Uno de los textos más significativos a este respecto, y sin embargo poco conocido y divulgado, es *Viaje al corazón de Quevedo*, conferencia pronunciada en 1943 y publicada en 1955, junto con otros textos, en el volumen titulado *Viajes*. Se trata del único ensayo extenso escrito por Neruda sobre un escritor y será de una importancia capital para comprender la trascendencia que implicará Quevedo en su obra, por lo que nos proponemos una revisión de las páginas que lo integran.

Define Neruda el destino de este *viaje* como un "infierno terrestre, arrasado por la angustia humana"; una profunda admiración le mueve a calificar al poeta barroco como "el más grande de los poetas espirituales de todos los tiempos"[130]. Efectivamente, serían los poemas metafísicos de Quevedo los que más honda huella provocaran en él, además de los amorosos; ambas vertientes temáticas se reflejan en la antología que para *Cruz y raya* realizara Neruda en diciembre de 1935.

129. Neruda, 1973 (VJS): 540.
130. Ibid.: 539, 540.

Los aspectos de su maestro poético que impactan al poeta chileno van desprendiéndose del texto progresivamente. Lo primero que se exalta es la actitud *crítica* y combativa de Quevedo, del que se citan incluso algunas estrofas de su célebre "Epístola satírica y censoria...". Muchos años después, en 1973, un libro ya comentado parcialmente -*Incitación al nixonicidio*- recogerá en sus versos la misma estrofa de tercetos encadenados que allí encontrara (la filiación la confirma la existencia de poemas completos dedicados a Quevedo, como veremos). Comenta Neruda sobre esa actitud:

> La crítica estalla por todas partes como un metal hirviente. El caballero del conocimiento, el terrible señor de la poesía, (...) mantiene todavía el taladro viviente de la creación y de la destrucción. [131]

Creación y destrucción, expresionismo, deformación creadora, transformación de la realidad, rebelión contra lo establecido: esos serán los ingredientes que componen el modelo admirado.

> Los mismos oscuros dolores que quise vanamente formular, y que tal vez se hicieron en mí extensión y geografía (...) los encontré detrás de España, plateada por los siglos, en lo íntimo de la estructura de Quevedo. [132]

Habla Neruda de "los mismos oscuros dolores". Esa enseñanza se centrará, en lo fundamental, en la muerte. Quevedo implica la videncia, el viaje doloroso pero ansiado hacia la fuente primera del conocimiento, el transporte a lo absoluto, para retornar de la experiencia órfica en un nuevo Erebo aún más terrible que el de los héroes clásicos y transmitir su mensaje.

131. Neruda, 1973 (VJS): 540.
132. Ibid.: 543.

> Fue entonces mi padre mayor y mi visitador de España (...) iba en la muerte derecho a nuestra consumación, a lo que llamó con palabras únicas "la *agricultura de la muerte*". Pero cuanto le rodeaba, la necrología adorativa, la pompa y el sepulturero fueron sus repugnantes enemigos. (...) su obra fue retirar caretas de los altos enmascarados, para preparar al hombre a la muerte desnuda. [133]

Subversión hacia las máscaras, hacia la hipocresía social y el enfrentamiento con la verdad desnuda de la muerte. Subrayamos la expresión citada y elogiada porque reaparecerá en la escritura de Neruda a modo de palimpsesto. Su impacto se constata ya en la mencionada antología de *Cruz y raya*, presidida por algunos fragmentos de las epístolas y últimas cartas de Quevedo, entre los que ha seleccionado Neruda el que comienza: "No defraudemos la *agricultura de la muerte*: semilla es nuestro cuerpo para la cosecha del postrero día..." [134]. Y muchos años más tarde, en 1960, esa misma expresión incluida en *Canción de gesta* revelará un homenaje tácito al venerado maestro:

> Y no hay fuerzas que puedan silenciarme
> salvo la triste magnitud del tiempo
> y su aliada: la muerte con su arado
> para *la agricultura de los huesos* [135]

Continúa Neruda su dantesco descenso al infierno, aunque no de la mano de Virgilio sino de Quevedo, para beber las aguas del conocimiento de la muerte y el tiempo. "Por eso para Quevedo la metafísisca es inmensamente física (...) Hay una sola enfermedad que mata, y ésa es la vida. Hay un solo paso, y es el camino hacia la muerte. Hay una manera sola de gasto y de mortaja, es el paso arrastrador del tiempo que nos conduce (...) Si el paso más grande de la muerte es el nacer, el

133. Neruda, 1973 (VJS): 543-4.
134. Quevedo, 1935: 84.
135. Neruda, 1977a (CDG): 11.

nacer, el paso menor de la vida es el morir" [136].

Actitud crítica y moral: los dos aspectos más admirados de su modelo. Pero también la vida heroica -"sus prisiones y sus duelos no inauguran, pero sí continúan la persecución a la inteligencia humana en que el hombre se ha adiestrado desde siglos (...) él levantó látigos sobre la corrupción de tiranuelos, cortesanos y príncipes" y el lenguaje popular, "la verdad harapienta cerca del mercado" [137].

Y, por último, la concepción del amor. "Sólo un poeta tan carnal pudo llegar a tal visión espectral del fin de la vida"; el soneto "Cerrar podrá mis ojos..." es objeto de profunda admiración:

> Jamás el grito del hombre alcanzó más altanera insurrección: nunca en nuestro idioma alcanzó la palabra a acumular pólvora tan desbordante. Polvo serán, mas polvo enamorado...Está en este verso el eterno retorno, la perpetua resurrección del amor.[138]

Esta última enseñanza no será baldía. La concepción quevediana del amor, tan original, será heredada por el poeta chileno en poemarios como *Cien sonetos de amor* o *La espada encendida*, como veremos más adelante.

Quevedo: pasión vital y hondura humana, sentido trágico y agónico con el que lucha el ser desesperadamente. El poeta español movió las fibras más sensibles de Neruda y se instaló en su poesía para siempre. La continuidad de su presencia queda fuera de toda duda: desde *Residencia en la tierra* -correspondiente al período en que se produjo el primer contacto- hasta la obra póstuma, se muestra en la poesía nerudiana esa relación espejeante, solidaria y dialógica, que con citas,

136. Neruda, 1973 (VJS): 544.
137. Ibid.: 545-6, 545.
138. Ibid.: 552, 553.

alusiones y tácitos homenajes vuelve una y otra vez sobre la escritura del sabio maestro.

Ya se ha comentado que en 1934 Neruda llega a Barcelona como cónsul. De ese año [139], que podríamos considerar como fecha clave de la revelación quevedesca, data su poema residenciario *Las furias y las penas*, en cuyo epígrafe figura una cita textual de Quevedo:

...Hay en mi corazón furias y penas...[140]

La cita pertenece al poema 297 de la edición de Blecua, "Finge dentro de sí un infierno, cuyas penas procura mitigar, como Orfeo, con la música de su canto, pero sin provecho", que contiene la misma configuración antitética del sentimiento (amor y odio unidos) del poema residenciario:

Hay en mi corazón furias y penas;
en él es el amor fuego y tirano,
y yo padezco en mí la culpa mía.[141]

El homenaje es además muy representativo, dado que Neruda no tenía el hábito de citar a otros poetas, quizá en esa actitud antilibresca y antiintelectual que lo caracterizaba.

En febrero de 1935 Neruda es trasladado al consulado chileno de Madrid, y allí realizará, en diciembre del mismo año, la citada antología de los *Sonetos de la Muerte* de Quevedo para la revista *Cruz y Raya*. De los fragmentos de epístolas que Neruda seleccionó para introducir su antología ya hemos mencionado el primero, relativo a la *agricultura de la muerte*. Muerte y amor son los temas que

139. "En 1934 fue escrito este poema. Cuántas cosas han sobrevenido desde entonces!..."; Neruda, 1973 (TER): 260.
140. Ibid.
141. Quevedo, 1981: 339.

vertebran los otros cuatro, que tampoco deben ser obviados; todos ellos son cruciales para llegar al particular prisma por el que Neruda percibió a Quevedo. Lo fatal sigue obsesionando a ambos poetas; "lo pasado ya está en poder de la muerte, tirando de lo porvenir, que sólo tarda en pasarse lo que tarda en llegar; pues lo presente, que en un instante deja de ser futuro, parte a pretérito..." [142]. Quevedo expresaría estos mismos pensamientos en versos inmortales que también seleccionará Neruda; sus especiales estructuras temporales -"soy un fue y un será y un es cansado" [143]- se transparentan en muchos de sus versos.

Las alusiones directas no acaban ahí. Neruda vuelve constantemente sobre su gran referente de modo explícito en sus propios poemas. Así, por ejemplo, en "Oda a la tipografía" (*Nuevas odas elementales*), y al modo de Rimbaud ("Voyelles"), Neruda va buscando resonancias a cada letra, hasta llegar a la Q:

Q
de Quevedo
(cómo puede pasar
mi poesía
frente a esa letra
sin sentir el antiguo escalofrío
del sabio moribundo?) [144]

Y en *Cantos ceremoniales* la visión del poeta barroco no puede ser más gráfica; la muerte lo define:

Quevedo, el preso prófugo, el aprendiz de muerto
galopa en su esqueleto de caballo
....

142. Quevedo, 1935: 84.
143. Ibid.: 89.
144. Neruda, 1973 (NOE): 352.

y poco a poco el mundo tiene gusto a gusano
y no hay hierba, no existe rocío en el planeta. [145]

Por último, en *Fin de mundo* el poeta se refiere a sí mismo como

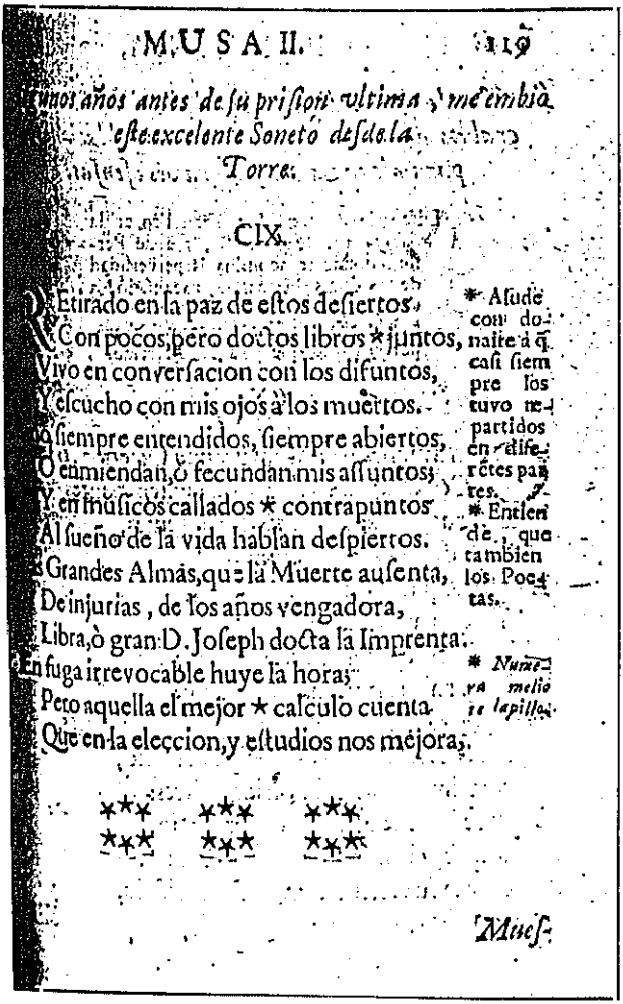
...pariente futuro
de la itálica piedra clara
o de Quevedo permanente [146]

Sin embargo, la obra que más referencias explícitas presenta es *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, cuyo largo título y la forma estrófica en tercetos encadenados, ya comentada, establecen ese marco de referencia. El autor barroco proporciona la fuerza combativa, el apoyo moral directo, y es nombrado en diversas ocasiones. El Quevedo satírico está en los neologismos ("entre politijarpas y ladrones" [147]) y en el humor sarcástico de "Una historia vulgar", que ataca las caceroladas de los sectores reaccionarios, representados por "Doña Cacerolina Lagañín". Pero también encontramos al Quevedo metafísico en "Leyendo a Quevedo junto al mar":

Viviendo entre el océano y Quevedo,
es decir entre graves desmesuras,
leyendo el mar, y recorriendo el miedo

del poeta mortal en su lamento
comprendo la razón de mi amargura[148]

145. Neruda, 1973 (CCM): 911-2.
146. Neruda, 1973 (FDM): 389.
147. Neruda, 1974d (NIX): 27.
148. Ibid.: 41.



MUSA II. 119

Unos años antes de su prisión vltima, me embiò este excelente Soneto desde la Torre.

CIX.

Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos, pero doctos libros * juntos,
Vivo en conversacion con los difuntos,
Y escucho con mis ojos à los muertos.
Siempre entendidos, siempre abiertos,
O enmiendan, ò fecundan mis assuntos;
Y en músicos callados * contrapuntos
Al sueño de la vida hablan despiertos.
Grandes Almas, que la Muerte ausenta,
De injurias, de los años vengadora,
Libra, ò gran D. Joseph docta la Imprenta.
En fuga irrevocable huye la hora;
Pero aquella el mejor * calculo cuenta
Que en la eleccion, y estudios nos mejora.

*** *** ***
*** *** ***

Muer-

* Alude con donaire à q. casi siempre los tuvo mezclados en diferentes partes.

* Entiende que tambien los Poetas.

* Numera melior est lapillus.

"No me gusta leer a Quevedo sino en aquellas ediciones donde los sonetos se despliegan en línea de combate, como férreos navíos", Neruda, 1974c (CHV): 376. (En la imagen, un poema de *Las tres musas* en edición de 1670; Fundación Neruda).

La identificación total con el poeta barroco la encontramos en el poema XXX, "Mar y amor de Quevedo":

> Aquí en mi casa de Isla Negra leo
> en el mar y en el verso favorito,
> en la palpitación y el centelleo (...)
> y yo leyendo con melancolía,
> a Quevedo, su amor y desventura. [149]

Asimismo, pertenece a este poemario el ya comentado arcaísmo de resonancias quevedianas ("Pueblo y Patria manejan mi *cuidado*...").

El primero en destacar la filiación que aquí nos ocupa fue el crítico Amado Alonso , quien señaló ya en 1951 seis concomitancias formales. Inicialmente comenta el autor que en los versos de *Crepusculario* "De los que van hacia la muerte/como la sangre por las venas" está la presencia de Quevedo, pero ya hemos aludido a la interferencia del paradigma de Baudelaire; Quevedo actúa más tarde en la poética nerudiana, y eso lo prueban sus propias manifestaciones sobre el encuentro del año 1934.

Sí es importante la nota sobre los orígenes de la metáfora que identifica *risa = relámpagos* y *día = familia de oro* . La primera está presente en "Retrato de Lisi que traía en una sortija" ("y razonan tal vez fuego tirano/relámpagos de risa carmesíes" [150]) y "A Flori, que traía unos claveles entre el cabello rubio" ("Y cuando con relámpagos te ríes/ de púrpura..." [151]). Asimismo recuerda que Bécquer ya recoge el tema quevedesco y lo desarrolla así:

> Despierta, ríes, y al reír, *tus labios*
> inquietos *me parecen*

149. Ibid.: 71.
150. Quevedo, 1981: 506.
151. Ibid.: 367.

relámpagos de grana que serpean
sobre un cielo de nieve.[152]

Neruda suprimirá completamente la ilación racional en "Oda con un lamento":

Tu estás de pie sobre la tierra, llena
de dientes y relámpagos [153]

El propio Neruda confirmó a Amado Alonso que el verso de "Alianza (Sonata)" que habla del día y su *familia de oro* es deudor de Quevedo, y teniendo en cuenta que el autor español expresó esto en el mismo soneto al retrato de Lisi donde están los "relámpagos de risa carmesíes", se deduce que este segundo esquema expresivo también es quevediano:

En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su *familia de oro* ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente...[154]

Ambas puntualizaciones son muy valiosas. Sin embargo, se hace necesaria una revisión inmediata de la tradición de la metáfora *risa-relámpagos*, que Alonso recoge sólo parcialmente. Sí es probable que Neruda la heredara de Quevedo por razones obvias, pero no es cierto que éste fuera su creador.

Antonio Prieto [155] ha analizado la historia de esta metáfora remontándose a Dante, Petrarca y Poliziano; dado su enorme interés para este estudio recogeremos aquí ese desarrollo. Como podrá verse, la metáfora tiene un origen medieval e irá variando a través de su andadura renacentista, barroca, romántica y

152. Alonso, 1979: 205. El subrayado es del autor.
153. Neruda, 1987a (RST): 246.
154. Quevedo, 1981: 540.
155. Prieto, "Sobre literatura comparada" (1966), recogido por Palomo, 1975: 125-7.

contemporánea; María del Pilar Palomo anota incluso la posibilidad de su presencia en Miguel Hernández.

En el *Purgatorio* de Dante (Canto XXI, vv. 103-114) Virgilio pregunta a su compañero de viaje:

> perchè la tua faccia (...) un *lampeggiar* di riso dimostrommi? [156]

Petrarca recoge esa forma para atribuirla a su *donna angelicata*, ya en la sección *in morte* de su *Canzoniere*, al recordar su belleza:

> ...e'l *lampeggiar* de l'angelico riso
> che solean fare in terra un paradiso
> poca polvere son che nulla sente.[157]

La imagen se espiritualiza al referirse a la belleza moral más que física. Finalmente, encontraremos en los versos de Poliziano el "pleno triunfo de un renacimiento esteticista, con esos *dolce* e *vago* que enmarcan ahora al *lampeggiar* petrarquista" :

> Volta la ninfa al suon delle parole,
> *lampeggiò* d'un sì dolce e vago riso,
> che i monti avre fatto ir, restare il sole...[158]

La distorsión barroca de Quevedo utilizará la misma fórmula para visualizar la carcajada cruel de la desdeñosa Lisi, con lo que el sereno equilibrio renacentista es destruido.

156. Palomo, 1975: 126. '¿Por qué tu rostro (...)me demostró un *relampaguear* de risa?'. El subrayado es nuestro.

157. Palomo, 1975: 127. '....y el *relampaguear* de la risa angélica/ que solían hacer un paraíso en la tierra/ son un poco de polvo que nada siente'. El subrayado es nuestro.

158. *Stanze*, 50. Ibid. 'Vuelta la ninfa al sonido de las palabras,/ *relampagueó* con una risa tan dulce y vaga,/ que a los montes habría hecho andar, al sol detenerse". El subrayado es nuestro.

Una vez completado en este largo paréntesis el origen de la metáfora nerudiana *relámpagos* que anotaba Amado Alonso, quisiéramos, antes de seguir el hilo de su estudio con los restantes paralelismos, anotar la permanencia de las dos formas observadas en *Residencia* por Amado Alonso (*relámpagos-risa* y *familia de oro-día*) en el resto de las obras del poeta chileno, a fin de demostrar, una vez más, la solidez y constancia de esa filiación.

La primera de las metáforas señaladas, *relámpagos-risa*, constatada por primera vez en *Residencia en la tierra*, según hemos visto, reaparece después en tres poemarios, generalmente en contextos amorosos -como el hipotexto quevediano- salvo en dos ocasiones. La primera se da cuando se hace referencia a la sonrisa perdida de los milicianos muertos en *Tercera residencia*. Es extraño que a Alonso le pasara desapercibida esa transparencia, dado que ofrece dos elementos nuevos con respecto al caso anterior: en él aparece el término real de la metáfora, lo que elimina lo hipotético de su propuesta, y además se vincula con la tradición renacentista antes comentada, que ofrece el verbo (*lampeggiar*) en lugar del sustantivo (*relámpago*): "sus risas relampagueaban en los sordos talleres" [159]. También llama la atención una vez más cómo Neruda traslada recursos propios de poesía lúdica o preciosista a textos con función social, incorporando variantes a esa tradición. Posteriormente, en *Memorial de Isla Negra*, reaparece la imagen para hacer referencia a la risa de un amigo:

> y no aprendiste en libros tu relámpago,
> sino de defenderte a pura luz [160]

Volvemos a encontrar la recurrencia al menos en cuatro ocasiones más, pero siempre en contextos amorosos. En *Cien sonetos de amor* se canta en diversas ocasiones a la risa de la amada, y Neruda recurre a la imagen tradicional para visualizarla:

159. Neruda, 1973 (TER): 274.
160. Neruda, 1973 (MIN): 1061-2.

...amar es un combate de *relámpagos*
y dos cuerpos por una sola miel derrotados.[161]

En el caso precedente hay una traslación metonímica que refiere a la boca. Los sonetos L y LI presentarán en cambio como tema precisamente la risa de la amada:

...Cotapos dice que *tu risa* cae
como un halcón desde una brusca torre
y, es verdad, atraviesan el follaje del mundo
con un sólo *relámpago* de tu estirpe celeste

... *Tu risa* pertenece a un árbol entreabierto
por un rayo, por un *relámpago* plateado [162]

En estos dos últimos casos queda de nuevo explícito el término real de la metáfora; así, lo que formuló Alonso como hipótesis probable queda ya fuera de toda duda. En *Memorial de Isla Negra* encontraremos otra valiosa manifestación; su abundancia muestra que no se trata de un hecho casual sino de un intencional diálogo poético con su predecesor. El contexto es de nuevo amoroso:

y tú brillas, Terusa,
como el cristal quemado
del topacio,
como la quemadura
del clavel,
como el metal que estalla en el *relámpago*
y transmigra a los labios de la noche. [163]

161. Neruda, 1973 (CSA): 823.
162. Neruda, 1973 (CSA): 849, 843.
163. Neruda, 1973 (MIN): 1052-3.

En estos versos se puede constatar mucho más que la metáfora que estudiamos. La risa de Terusa se presenta en la compleja estructura de lo que hemos llamado oxímoron (3.b.): blanco, negro y rojo se conjugan para añadir al contraluz barroco un matiz violento y pasional. El origen barroco lo acusan el colorismo, la metáfora que identifica labios y claveles, el preciosismo (*topacio*), las metáforas risa=relámpago y piel=cristal, que se conjugan con la recreación nerudiana: la modalidad del oxímoron, la traslación semántica de la risa a "los labios de la noche", la intensificación de la metáfora tradicional "quemadura del clavel" (=beso, boca en la noche).

La segunda metáfora estudiada -*día=familia de oro*- sí parece ser plenamente quevedesca y sobre ella Neruda realiza constantes variaciones. Recordemos que la primera aparición se da en *Residencia en la tierra*. Alonso acusa su presencia en el soneto a Lisi mencionado, pero también aparece en otro lugar, el poema 301 de la edición de Blecua:

> admite *el sol en su familia de oro*
> llama delgada, pobre y temerosa [164]

Después del palimpsesto residenciario, encontramos la misma manifestación al menos en cuatro ocasiones más a lo largo de la trayectoria poética nerudiana, en la que destaca, precisamente, su característica inclinación creadora sobre el modelo. Encontraremos esas muestras, sucesivamente, en *Tercer libro de las odas*, *Cantos ceremoniales*, *Barcarola* y *La espada encendida*. En "Oda a la abeja", perteneciente al primero, los insectos se asimilan a la luz del sol y por tanto a su *familia de oro*:

> zumbad sobre
> los dones de la tierra,
> *familia de oro* [165]

164. Quevedo, 1981: 341.
165. Neruda, 1973 (TLO): 376.

Y en otro lugar del mismo libro:

El pleno mediodía
refulgente
es una
espada de oro [166]

Posteriormente, la proteica metáfora retorna en cierto modo a la primera forma, la residenciaria; recuérdese que el título del poema al que pertenecía es "*Alianza*", al tiempo que el hipotexto de Quevedo versaba sobre el "retrato de Lisi que traía en una *sortija*". A esto se añade la observación de García Carroza: "Lo que Amado Alonso no dice es que el término *alianza* se suele entender en Chile como anillo de matrimonio o de compromiso" [167]. A todo esto se suma una metáfora ya citada en el apartado dedicado al oxímoron, donde el sol se identifica con un anillo en unos versos absolutamente barrocos, en que el mar muestra al amanecer "la nevada *sortija*/ o la encrespada/ rosa de su radiante desvarío" . Todos los datos anotados arrojan luz sobre la imagen que sigue, que queda así completamente desvelada:

da vueltas a la tierra
el anillo de oro
del verano [168]

Las imágenes anteriores, que van enlazando por contigüidad semántica a partir del sema 'dorado' elementos tan dispares como el sol, una sortija de oro, las abejas y su miel, el verano, el oro y el brillo de una espada, se siguen expandiendo:

166. Ibid.: 532.
167. García Carroza, 1980: 17.
168. Neruda, 1973 (CCM): 933.

el *día prepara sus huevos de oro*, sus firmes panales dispone en el útero oscuro del mundo[169]

Por último, en *La espada encendida* el diálogo amoroso retorna al contexto original y, al mismo tiempo, el lenguaje impresionista transforma la metáfora barroca, como hemos visto en otras ocasiones; ahora el día se materializa y personaliza:

te amo en la soledad que deja *el día*
cuando abandona *su vestido de oro* [170]

Finalizado ya el análisis de la trayectoria realizada por las formas quevedianas que Alonso constató por primera vez en Neruda, volveremos al ensayo de dicho crítico para terminar de revisar sus anotaciones con las tres que restan, a saber, el pensamiento, lo satírico y un modelo expresivo.

Quevedo concibe al tiempo como roedor de todas las cosas, y la idea del incesante morir, del *cotidie morimur* que remonta a Séneca, reaparece en versos residenciarios como los que configuran "La calle destruida"; esto lo estudiaremos de manera exhaustiva en el apartado que hemos titulado "La agricultura de la muerte". También interesa la nota de Alonso sobre *Tercera residencia*: "Quevedo, antes y ahora su antepasado poético más directo, parece haberle prestado su léxico de estallidos, especialmente el asqueroso y el caricatural"[171]. En este caso, el paralelismo nos parece más difuso porque Neruda no se dedicó a la poesía satírica con la misma intensidad que su maestro; además, no cultivó la burlesca, que en Quevedo implica un buen porcentaje de su obra. Por último, hay que añadir que las diatribas quevedescas se extienden al plano social principalmente (sobre el poder del dinero, las dueñas, los cornudos, los médicos y boticarios, las doncellas pedigüeñas, los jueces y los alguaciles) mientras Neruda se dedica más a lo político, y ataca e increpa a caciques,

169. Neruda, 1973 (BCL): 157.
170. Neruda, 1973 (ESP): 523.
171. Alonso, 1979: 352.

gobernantes, dictadores, militares, etc. Así pues, es importante recoger ese núcleo irradiador, pero no serán muchas las manifestaciones literales, las que más nos interesan, siempre en la intención de evitar suposiciones gratuitas y remitirnos a textos que realmente demuestren vinculación directa, especialmente formal, pues lo temático no es definitorio por sí solo de una situación de intertextualidad.

Finalmente, nos parece interesante recordar las apreciaciones de Alonso sobre las expresiones residenciarias "ardió la uva húmeda" y "llamas húmedas" [172], que remiten de nuevo a Quevedo, en concreto al soneto "Astrología del cielo de Lisi", en que la mirada ardiente de la amada incendia las aguas:

> Siempre con duplicado sirio cueces
> las entrañas, haciendo hervir los mares
> y nadar llamas líquidas los peces.[173]

En "Enfermedades en mi casa" hay una expresión análoga, ahora con la significación de *sudor febril*. La niña enferma es "una cosa quemada con *llamas de humedad*"[174]. (Sobre el oxímoron petrarquista-quevediano *fuego-hielo*, véase 6.3.).

Podría decirse que Amado Alonso inaugura con su estudio la tradición crítica intertextual sobre Pablo Neruda, aunque no haya tenido muchos adeptos.

En líneas generales podemos decir que son dos las vertientes temáticas fundamentales en que se desarrolla la relación de hipertextualidad entre Neruda y Quevedo: el amor y la muerte. Sin embargo, no podemos obviar otros aspectos también relevantes aunque de menor frecuencia, como lo satírico, lo humorístico o la crítica social, a la que ya hemos aludido. Igualmente, hay que reiterar que lo biográfico también fue para Neruda trascendente en su admiración por

172. Neruda, 1987a (RST): 141, 205.
173. Quevedo, 1981: 518.
174. Neruda, 1987a (RST): 239.

Quevedo; lo hemos visto en los textos que él mismo seleccionó para *Cruz y Raya* y *Viaje al corazón de Quevedo*. Volodia Teitelboim, probablemente el mejor biógrafo del poeta, lo corrobora al comentar en un artículo suyo que "la atracción de Neruda hacia Quevedo se explica también porque, por temperamento y posición ante la vida, él también será poeta y político participante, acerbo retratista del poder arbitrario, del rico abusador" [175].

Otra nota quevedesca de Neruda es la tendencia moralizante que caracteriza su poesía última. Anteriormente había lanzado imprecaciones a sus enemigos o sátiras políticas, pero en obras como *Estravagario* y *Fin de mundo* se denuncia el orgullo y la guerra respectivamente, y el poeta adopta por primera vez la actitud aleccionadora que intentaron derrocar sus antepasados románticos y simbolistas.

> ...porque no hay humo más amargo
> que el humo inútil de la guerra. [176]

Los ataques al orgullo, la humildad como valor humano, nos recuerdan al Quevedo moralista:

> De cuando en cuando y a lo lejos
> hay que darse un baño de tumba
> ...
> y desde la tierra cerrada
> mirar hacia arriba el orgullo. [177]

El tema del orgullo se repite en otros momentos de *Estravagario*, como ocurre en "Por boca cerrada entran las moscas", que finaliza con los versos siguientes:

175. Teitelboim, 1987: 101.
176. Neruda, 1973 (FDM): 415.
177. Neruda, 1973 (ETV): 615-6.

Mejor guardemos orgullo
para la ciudad de los muertos
en el día de los difuntos
y allí cuando el viento recorra
los huecos de tu calavera
te revelará tanto enigma,
susurrándote la verdad
donde estuvieron tus orejas. [178]

Alain Sicard explica certeramente la presencia quevedlana del orgullo en *Estravagario*: "Se trata (...) del orgullo del conocimiento que se obstina en ignorar la relatividad que le confiere la condición mortal del hombre" [179].

6.5.1. LA TRANSGRESION LINGÜISTICA

La expresión formal que mejor demuestra la filiación de Neruda hacia Quevedo en lo satírico y humorístico es la proliferación de neologismos, la nota más original de Quevedo en este campo. Es interesante a este respecto el estudio de Alarcos García "Quevedo y la parodia idiomática"(1983), en el que se hace un análisis exhaustivo de las modalidades en que esa creatividad lingüística se manifiesta. Lo sintetizaremos a fin de tener un modelo de referencia sobre el que establecer nuestro paralelismo.

Distingue Alarcos García, en primer lugar, la parodia realizada sobre una sola palabra (*mariposa* > *diabliposa*) y sobre un esquema común (*deanazgo, arcedianazgo, arciprestazgo* > *diablazgo*). Este ofrecerá a su vez diversas variantes:

178. Ibid.: 686-7.
179. Sicard, 1981: 430.

a.-Neologismos por condensación:

quintaesencia > quintainfamia, quintacuerna, quintademonia

b- Neologismos por comparación condensada:

mariposa > marivinos, diabliposa

c.-Neologismos por adaptación al tema:

hideputa > hidearbitristas, hidetúnicas

d.-Neologismos por juego de palabras:

sacamuelas > sacaagüelas, pretendiente > pretenmuela

e.-Neologismos por diferenciación expresiva:

jerigonza >jerihabla, jerigóngora.

Hay también neologismos que parodian un esquema común de palabras y no una palabra concreta:

a.-Con los prefijos *proto-* y *archi-*: *protocornudo, protovieja, archigato, archidiablo, archipobre,* etc.

b.-Formaciones verbales sobre esquemas gramaticales usuales al idioma: *bodar* (=casar), *calavero* (=encanezco), *letradear* (=hacer oficio de letrado), *desendiablarse,* etc.

El mismo procedimiento se utiliza para parodiar la frase; e.g. Lucifer dice: "este es tonto y no sabe lo que se diabla". Los clasifica Alarcos García en tres grupos:

a.-Sustantivo + adjetivo o sintagma preposicional:

misa de difuntos > paliza de difuntos

alma en pena > marido en pena

b.-Verbo + sustantivo:

darse uno a perros > darse a médicos

condenar a galeras > condenar a dueñas

c.- Verbo + locución adverbial:

llover a cántaros > *llorar a cántaros.*

Concluye finalmente Alarcos García que "estas parodias son, en última instancia, flor y fruto del espíritu mordicante y burlón de Quevedo (...) de su fantasía deformadora y desrealizadora de cosas y actitudes" [180]. Neruda, al recurrir a la *parodia idiomática*, no la considera recurso desrealizador sino que recoge solamente su carácter lúdico y creativo. Hay que añadir a esto que esa actitud lingüística se produce a partir de *Estravagario*, obra capital de la producción nerudiana que comporta la incorporación de lo lúdico y el humor, así como el retorno al tema de la muerte, abandonado tras *Residencia*. Ambas vertientes muestran la confluencia de dos hipotextos, el de Nicanor Parra, ya estudiado en el capítulo anterior, y el de Francisco de Quevedo.

Los neologismos nerudianos presentan, como los de su antecedente, múltiples variantes, aunque sus modalidades no son paralelas a las de su modelo. Podríamos agruparlas del siguiente modo:

1. Neologismos por composición

Son evidentes en los siguientes ejemplos de *Barcarola*, que refunden formas preexistentes configurando otras nuevas:

...tal vez soy *mexibiano, argentuayo, bolivio,*
caribián, panamante, colomvenechilenomalteco

...y tu pureza empeñada por un *espantajo vargasvilovante* [181]

180. Alarcos García, 1955: 628.
181. Neruda, 1973 (BCL): 172, 118.

La misma técnica reaparece en *2000*: "[yo] *anarcopitalista* furibundo", y en *Las piedras de Chile* el pájaro tiene "abdomen de *plumapiedra*" , haciendo honor al proceso de metamorfosis -o de petrificación, para ser exactos- a que se somete cada objeto poético en ese libro [182]. En *Estravagario* encontramos formaciones como "Pacaypalliá", "Contraciudad" y "Cantasantiago", que dan título a sendos poemas. Y ya en un libro perteneciente a la obra póstuma -la más quevediana por demás- encontramos un neologismo inscrito en un contexto plenamente quevedesco por su expresión verbal de la temporalidad (v. 6.5.3.):

> No es raro que ante el hombre (...)
> *el hombre que seré, que fui, que soy,* (...)
> se pare el más reciente
> con un hueso sarnoso en el hocico
> y *teleladre* algún chacal precario,
> encadenado a su amargura amarga [183]

2. Neologismos por comparación condensada

Son en Neruda similares al modelo quevediano *mariposa* > *diabliposa*, por lo que recogemos aquí la nominación de Alarcos García. Corresponden a la modificación parcial de un lexema; el segmento sustituido por una forma nueva ampliará el haz de significaciones de la forma completa.

Así, en los versos de *La rosa separada* los ciudadanos en su existencia gris se ganan la vida y la muerte "de manera normal o *burotrágica*" [184]; vemos que se asocia aquí *burocracia* con un sentido trágico que hace referencia a episodios biográficos del autor. En *Fin de mundo* se habla del "pornosófico monólogo" de los escritores no comprometidos y se transforma con clara ironía *nosotros sudamericanos*

182. Neruda, 1974b (DML): 64; 1973 (PCH): 904.
183. Neruda, 1973 (GIF): 576.
184. Neruda, 1977c (ROS): 28.

en *nosotros subamericanos* [185]. En *Estravagario*, el objeto de la parodia idiomática se hará sobre una forma pronominal en el poema "Cantasantiago":

> y no sólo cuento contigo
> sino que también cuento *sintigo* [186]

En "Testamento de otoño" el poeta se autodefine como *otoñabundo*, sobre modelos como *errabundo* o *vagabundo*, aunque en versión metafórica, ya que no equivale a *errar* o *vagar* el verbo supuesto **otoñar*, pero percibimos sin problema el sentido del *topos* que identifica *otoño=vejez*.

3. Neologismos basados en el juego de palabras

En *Barcarola* se dice sobre Rubén Azócar, quien soporta a un "pedante inclemente", que pasea "con un charlatán *sinalefo*" [187], en clara referencia a su discurso ininterrumpido.

4. Neologismos basados en *formas productivas*

Se trata de los que se configuran sobre lo que certeramente denominó Jakobson *formas productivas*, i.e. sufijos susceptibles de ser utilizados para crear nuevas palabras. Así, sobre -ERIA (cf. *frutería*) se formará *salvajería* (alusivo al sur de Chile, en *Estravagario* [188]) . Sobre -ARIO (cf. *recetario, calendario*) encontraremos múltiples ejemplos; se hablará del *gotario* de la lluvia, el poeta se autocalifica como "*societario* solitario" y la amada es llamada humorísticamente *silabaria*: "Puedes amarme silabaria/ y darme un beso sustantivo?" [189].

185. Neruda, 1973 (FDM): 452.
186. Neruda, 1973 (ETV): 694.
187. Neruda, 1973 (BCL): 117.
188. Neruda, 1973 (ETV): 694.
189. Neruda, 1982a (OEL): 167; 1973 (FDM): 440; 1975b (LDP): 87.

Es ineludible hacer aquí una referencia a la formación del título de dos significativas obras nerudianas: *Crepusculario* y *Estravagario*. Quizá el primero fuera menos intencionalmente creativo y lúdico, ya que se asemeja a una voz francesa frecuente en las lecturas y referentes que ocupaban al poeta en esa época: *crepusculaire*. El segundo se basa en aquél y Volodia Teitelboim explica su gestación en la biografía que dedica a su compatriota: *Estravagario* será el *crepusculario* de un libro extravagante.

5. Parodia de frases hechas y lexías

La violación de fórmulas estereotipadas dará resultados como los que siguen:

> ...*Por boca cerrada entran las moscas* (cf. *por boca cerrada no entran moscas*)
>
> ...en este tiempo de *uva llena* (cf. *luna llena*)
> el vino comienza su vida [190]

6. Formación de verbos denominales

Es frecuente en la poesía nerudiana la formación de verbos a partir de sustantivos; e.g. sobre las formas productivas -IZAR, -IAR:

> que no te *chicaguisen*
> que no te *policíen*...[191]

190. Neruda, 1973 (ETV): 685, 694.
191. Neruda, 1973 (UVT): 866. Nótese el seseo: -IZAR > *- ISAR

O sobre la forma productiva -EAR:

Todos los que *nerudearon*
comienzan a *vallejearse*...[192]

7. Palabras inventadas

En *Arte de pájaros* el poeta no se limita a cantar a las aves existentes, sino que inventa humorísticamente tres nuevas, para las que también crea un nombre: se trata del *tontipájaro sentado* o *Autoritarius Miliformis* (en clara sátira política), *Matildina silvestre* o "Pájaro ella" y *Pablo Insulidae Nigra* o "Pájaro yo" [193].

Finalmente, no podemos omitir la presencia de dos elementos paródicos que vinculan a Neruda con Quevedo:

- Las "notarías del infierno" [194] se relacionan con los *Sueños*.
- La estructura de los epígrafes del último poema de *Estravagario*, "Testamento de otoño", obedece a parentescos áureos y quevedianos, aunque en discreta clave de humor paródico, como ocurre con el prólogo a *Cien sonetos de amor* (ya comentado). Nos parece clara la vinculación, pues se repite la extensión de los epígrafes, que resumen el contenido de los versos que le siguen, y en ellos el poeta comenta en tercera persona su intención expresiva:

"*El poeta entra a contar su condición y predilecciones*"
"Habla de sus enemigos y les participa su herencia"
"Finalmente, se dirige con arrobamiento a su amada"

192. Neruda, 1973 (FDM): 412.
193. Neruda, 1973 (AP): 52-3.
194. Neruda, 1973 (CGN): 668.

(Cf. Quevedo, "Elige el morir amando, por no dar muerte a la amante o a la amada" o "Despídese de la ambición y de la corte" [195]).

6.5.2. LA CENIZA ENAMORADA

> ...es hielo abrasador, es fuego helado...
> Quevedo [196]

El tratamiento del tema amoroso es el segundo gran vínculo que une a Neruda y Quevedo, a pesar de que hay una gran distancia entre la concepción que de dicho tema presentan ambos poetas. El amor en Quevedo, según opinión generalizada, está inmerso en la corriente neoplatónica, es espiritual y no carnal, y además se trata de un amor de ausencia, maltratado por el desdén de la amada. En términos de Gonzalo Sobejano [197], "el amor es virtuoso, atracción hacia la hermosura, admiración del alma, renuncia al premio y al consuelo, platonismo"; Dámaso Alonso compartirá la misma opinión. En la poesía de Neruda, en cambio, encontramos la plenitud del amor, de un amor gozoso y carnal. Sin embargo, esa distancia no impide que ambos autores coincidan en dos puntos: el grado de intensidad de esa pasión y los recursos formales con que se manifiesta.

Por otra parte, hay que anotar también que algunos autores no están de acuerdo en considerar espiritual el amor quevedesco, como es el caso de Mauricio Molho. En su magnífico análisis del soneto de Quevedo "En crespa tempestad del oro undoso", considera que se trata de un retorno al tópico petrarquesco que basa el amor en la inhibición física y la exaltación espiritual, por lo que no es practicable por los sentidos. Pero observa Molho que "Lisi no aparece en absoluto 'idealizada', sino únicamente como un deseo vivo, fundado en la ansiosa contemplación de su cuerpo, o aún mejor, de una parte de su cuerpo: la cabellera, que ella desenlaza bajo una mirada sólo atenta a la voluptuosidad del espectáculo prohibido. Nada se ha dicho de

195. Quevedo, 1981: 356, 587.
196. Ibid.: 389.
197. Sobejano, 1971: 605.

su perfección interior, o al menos de la armoniosa conjunción, tan sensible en Laura, entre la belleza del cuerpo y las cualidades espirituales. A juzgar por el soneto 449, Lisi está toda entera en esa cabellera suelta en la que se centra la pasión amorosa"[198]. Habría que agregar a esta hipótesis dos elementos que la apoyan: aunque el sentimiento amoroso sólo puede expresarse platónicamente según las convenciones sociales y poéticas de la época, Quevedo muestra en más de una ocasión el lado carnal de su inclinación recurriendo a la artimaña de simular un sueño; por otra parte, el análisis que realizaremos a continuación sobre la pervivencia del amor en el *cuerpo* y no el *alma* del amante después de la muerte confirma la idea. Ese concepto carnal del amor acercaría con un tercer elemento unificador a los dos autores que aquí nos ocupan, pero siempre habrá que tener en cuenta que se presenta de modo sutil o tácito y por tanto no podemos considerarlo como referencia de un posible paralelismo.

Lo que sí es cierto es que la manifestación amorosa en Quevedo es profundamente sincera y pasional, como se ha dicho, y su vertiente más original es la concepción del "amor constante más allá de la muerte", en términos del propio autor.

Muchos críticos se han referido a su originalidad e incluso a sus orígenes clásicos pero quizá el que mejor ha especificado lo que realmente distingue a Quevedo es José Pozuelo Yvancos. Porque el amor permanente después de la muerte ha sido recurrencia frecuente de infinidad de autores, y no está ahí la novedad. La originalidad de Quevedo está en la configuración *formal* de ese tema. Recuerda Pozuelo que en el siglo XVII el tópico de la inmortalidad del amor "venía unido casi siempre (y era norma estético-expresiva) a un macrocontexto semántico bien delimitado: el del neoplatonismo" [199].

Esto será desarrollado por Quevedo en dos direcciones, una tradicional y otra innovadora. La primera identifica el amor eterno con amor puro, que niega explícitamente la involucración del cuerpo en esa inmortalidad del

198. Molho, 1978: 191-2.
199. Pozuelo Yvancos, 1979: 222.

sentimiento. La segunda consiste en la recurrencia a la *ceniza enamorada*, que se opone a la norma neoplatónica.

El primer caso queda patente en versos como los que siguen, pertenecientes al soneto "Amor que sin detenerse en el afecto sensitivo pasa al intelectual":

> El cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada;
> de Dios procede a eternidad *la mente*:
> eterno amante soy de eterna amada [200]

El segundo aparece en muchas más ocasiones, definiendo la originalidad de su autor; daremos sólo algunos ejemplos sobresalientes. En el poema 425 de la edición de Blecua, "Muere de amor y entiérrase amando", los huesos arden en llamas en la tumba del amante:

> aun arden, de las llamas habitados,
> sus huesos, de la vida despoblados.
> .....
> fue mi vida a mis penas semejante:
> amé muriendo, y vivo tierra amante.[201]

Las alusiones a la pervivencia del amor en la materia, en el *cuerpo*, son recurrentes:

> ...Espíritu desnudo, puro amante,
> sobre el sol arderé, y el cuerpo frío
> se acordará de Amor en polvo y tierra.

200. Quevedo, 1981: 362.
201. Ibid.: 461.

...Del vientre a la prisión vine en naciendo;
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.[202]

Las isotopías semánticas definitorias de esta segunda vía expresiva son siempre las del fuego: llamas, cenizas, ardor, polvo...Sobejano hablará certeramente de la *calidad ígnea* y la *tonalidad cinérea* de la poesía amorosa de Quevedo[203]. Expresiones como *guardaría su llama fiel con la ceniza fría, fuego el amor nos dará eterno, polvo enamorado, reducido a sombra ardiente* o *fuego eterno* [204] confirman esa idea. Pozuelo Yvancos ha estudiado la novedad de la expresión poética de Quevedo en los siguientes términos, que transcribimos por su exactitud:

> Las formas de contenido por las que se estructura este nuevo sentido supondrán la ruptura de esa tradicional separación amor-cuerpo y la involucración definitiva de la materia corporal en la noción misma de eternidad (...) y son tanto más desautomatizadoras cuanto más fuerte es su contraste (e imprevisibilidad) con la constante anulación y reducción del cuerpo que establecía el macrocontexto tópico de la época. [205]

Esa nota definitoria de la poesía amorosa de Quevedo alcanzará su cenit expresivo en poemas como "Cerrar podrá mis ojos ...", tan conocido y citado, o en otros, como los que contienen los siguientes versos:

...Bebe el ardor, hidrópica, mi vida,
que ya, ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.

202. Quevedo, 1981: 512, 513.
203. Sobejano, 1971: 605.
204. Quevedo, 1981: 503, 508, 511, 514 , 516.
205. Pozuelo Yvancos, 1979: 225-6.

...Muerto yace Fileno en esta losa;
ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa. [206]

Esa calidad *ígnea* y por tanto material y terrenal del amor eterno se manifestaba ya en el oxímoron petrarquesco *fuego-nieve*, que fue llevado al extremo de uso por Quevedo, de quien, principalmente, lo heredará Neruda. Quevedo trasciende esa oposición conceptual para hacerla propia en sus frecuentes *couplings*, en términos de Levin (e.g. el epígrafe de este apartado, "es hielo abrasador, es fuego helado"). Pozuelo especifica al respecto: "Definir el amor por contrarios es tópico universal; llevar ese tópico hasta el extremo, extraerle todas sus posibilidades, es lo específico de Quevedo" [207].

Antes de analizar las manifestaciones textuales de ese hipotexto en la obra de Neruda, haremos un somero análisis del recorrido literario de la inmortalidad del amor en la segunda modalidad referida.

Ya Borges en *Otras inquisiciones* anotaba que el punto de partida de "Polvo serán, mas polvo enamorado" es el texto clásico de Propercio (*Elegías*, I, 19):

Ut meus oblito pulvis amore yacet [208]

Walter Naumann, por su parte, ha realizado un exhaustivo análisis de esa relación en su artículo "'Polvo enamorado'. Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe", donde estudia en profundidad los paralelismos textuales de Quevedo y el autor latino. Así, se repite esa vinculación en versos como:

206. Quevedo, 1981: 520, 540.
207. Pozuelo Yvancos, 1979: 285.
208. Borges, 1989: 42. 'Cuando mi polvo yazga con mi amor olvidado'.

me tibi ad extremas mansurum, vita, tenebras [209]

El amor supera a la muerte y el simple hálito de la voz de la amada *-aura puellae-* le hará vencer la ley severa:

iam licet et Stygia sedeat sub harundine remex,
cernat et infernae tristia ucla ratis:
si modo clamantis reuocauerit aura puellae,
concessum nulla lege redibit iter.[210]

Las recurrencias quevedianas a la ley severa vencida por el fuego de su amor, capaz de nadar "la agua fría" de la laguna Estigia, están ya presentes en los textos precedentes de Propercio, y también en el que sigue, que añadiremos como última prueba:

illic quidquid ero, semper tua dicar imago:
traicit et fati litora magnus amor [211]

Ese *magnus amor* será precedente de la pasión amorosa de Quevedo, que funde ese hipotexto con la tradición petrarquista, asimilada a la idea platónica de la muerte como liberación del alma de la prisión terrenal y del sufrimiento amoroso. En cualquier caso, hay que anotar de nuevo la originalidad de la *recreatio* de Quevedo. Lo que lo distancia de Propercio es la concepción del amor como fuego. Naumann lo explica certeramente: "Ninguna imagen le obsede en su poesía amorosa tan exclusivamente como ésta. Se siente preso en el incendio de su alma, un incendio

209. Naumann, 1978: 327. '[Juro] seguir siendo tuyo, vida *mía*, aun dentro de las últimas tinieblas'. Traducción de Naumann.

210. Ibid.: 328. 'Aunque se vea ya remero a la orilla de la Estigia y tenga / ante sus ojos las tristes velas de la barca infernal,/si el hálito tan sólo de la voz de una muchacha le llama,/hará el camino de retorno que ninguna ley permitió nunca'. Traducción de Naumann.

211. Ibid.: 329. 'Y allá abajo, sea yo allá lo que sea, imagen vana de mí mismo, me diré siempre tuyo;/ un gran amor es capaz de atravesar aun la fatal ribera'. Traducción de Naumann.

que le oprime como prodigio o como horror. El amor como fuego se convierte en el ámbito en que Quevedo ineludiblemente se vive a sí mismo..." [212]

Lo que en Propercio estaba arropado por lo anecdótico, por los elementos contextualizadores, pasa a ser en Quevedo sentimiento desnudo y desgarrado, de una intensidad casi dolorosa. En sus versos se manifiesta además una referencia mítica, el fénix, que metaforiza esa inmortalidad del amor ardiendo y renaciendo permanentemente de sus propias cenizas. La misma imagen aparecerá también en Neruda, como veremos en el próximo capítulo; así, por ejemplo, veremos cómo en *Las uvas y el viento* ofrece la imagen de la ciudad-amada que renace del fuego y del amor ("Regresó la sirena").

Los elementos de Quevedo que subyacen en la poesía amorosa de Neruda serán, además del oxímoron ya comentado, la recurrencia a la inmortalidad del amor y las imágenes ígneas, aunque no siempre aunados. El segundo aspecto aparece ya en *Tercera residencia*, y concretamente en el poema titulado con la expresión de Quevedo "Las furias y las penas":

> Enemiga, enemiga
> es posible que el amor haya caído al polvo
> y no haya sino carne y huesos velozmente adorados
> mientras el fuego se consume...? [213]

La manifestación más evidente del hipotexto mencionado se dará, como es lógico, en el poemario *Cien sonetos de amor*, pero ya encontramos anticipos en otras obras, como *Odas elementales*:

> dándonos la victoria
> de un solo ser final bajo la tierra.[214]

212. Naumann, 1978: 336.
213. Neruda, 1973 (TER): 264.
214. Neruda, 1982a (OEL): 243.

En *Cien sonetos de amor* encontraremos nada menos que siete manifestaciones claras de ese hipotexto; e.g.

> ...Sin ti, sin mí, sin luz ya no seremos:
> entonces más allá de la tierra y la sombra
> el resplandor de nuestro amor seguirá vivo.
>
> ...Y así cuando la tierra reciba nuestro abrazo
> iremos confundidos en una sola muerte
> a vivir para siempre la eternidad de un beso.[215]

A menudo esa eternidad amorosa se funde con el panteísmo whitmaniano que Neruda heredara y esa será su nota distintiva:

> ...Tú caerás conmigo como piedra en la tumba
> y así por nuestro amor que no fue consumido
> continuará viviendo con nosotros la tierra
>
> ...Dos amantes dichosos no tienen fin ni muerte,
> nacen y mueren muchas veces mientras viven,
> tienen la eternidad de la naturaleza.
>
> ...Pero este amor, amor, no ha terminado,
> y así como no tuvo nacimiento
> no tiene muerte, es como un largo río,
> sólo cambia de tierras y de labios [216]

El último soneto, en la oscuridad de la noche de la muerte, representa la eternidad con un resplandor gongorino en su preciosismo - "Y tú tal vez y yo tal vez topacio"- y asegura la permanencia de los amantes, pero con el mencionado

215. Neruda, 1973 (CSA): 828, 865.
216. Ibid. : 824, 842, 865.

panteísmo; Neruda refunde el legado de sus dos grandes padres poéticos y concibe la eternidad del amor individual (quevediana) en los términos panteístas que Whitman reservara para el amor universal, pues es sabido que este autor no canta la relación amorosa biunívoca:

> Ya no habrá sino todo el aire libre,
> las manzanas llevadas por el viento,
> el suculento libro en la enramada,
>
> y allí donde respiran los claveles
> fundaremos un traje que resista
> la eternidad de un beso victorioso [217]

La originalidad de la *recreatio* nerudiana se percibe claramente en estos versos híbridos. La asociación de los *claveles* con el amor pertenece a la tradición clásica, mientras que el libro-árbol que permanece en la eternidad, como el amor, es herencia de Whitman.

No termina aquí la manifestación de la recurrencia a Quevedo en materia amorosa. Neruda ofrecerá una vez más su idea de la inmortalidad del amor en dos historias de amor trágico que ya no protagoniza su Yo personal. En la primera, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, el héroe muere junto a la tumba de su amada y "ardió el amor allí donde moría" [218]. La segunda corresponde a la historia de Manuela Sáenz, la amante de Bolívar, "la insepulta de Paita", en una bella versión poética:

> El Amante en su sueño sentirá que lo llaman:
> alguien, por fin aquella, la perdida, se acerca
> y en una sola barca viajará la barquera
> otra vez, con el sueño y el Amante soñando,
> los dos, ahora reunidos en la verdad desnuda:

217. Neruda, 1973 (CSA): 869.
218. Neruda, 1973 (JQM): 247.

cruel ceniza de un rayo que no enterró la muerte,
ni devoró la sal, ni consumió la arena.[219]

Son evidentes en este fragmento las referencias clásicas a la laguna Estigia que la protagonista cruzará, como en los versos de Propercio, para recoger a su amado y perpetuar ese amor en la eternidad. Asimismo, sobresalen las expresiones ígneas en el verso "cruel ceniza de un rayo que no enterró la muerte", plenamene quevediano.

Finalmente, antes de cerrar este apartado hemos de hacer una referencia a otra nota original de la manipulación del hipotexto por Neruda. Se trata de la traslación formal del recurso amoroso quevedesco al plano social, como vemos en las breves pinceladas que en la "Oda a Lenin" retratan al líder bolchevique:

Cuidad de confundirlo con un frío ingeniero,
cuidad de confundirlo con un místico ardiente.
Su inteligencia ardió sin ser jamás cenizas,
la muerte no ha helado aún su corazón de fuego.[220]

219. Neruda, 1973 (CCM): 928.
220. Neruda, 1973 (NYR): 763.

6.5.3. LA AGRICULTURA DE LA MUERTE

> ...mi corazón, es reino del espanto...
>
> Quevedo [221]

La incidencia de la concepción quevediana del tiempo y la muerte en Neruda es un fenómeno de intertextualidad que puede demostrarse fácilmente y sin lugar a dudas, pues a las declaraciones del poeta chileno sobre la veneración a su maestro se suma un documento de capital importancia y al que ya hemos aludido en más de una ocasión. Se trata de los *Sonetos de la Muerte* que publicara en 1935 en *Cruz y Raya*. En esa selección destaca, precisamente, la presencia de los temas que se repiten en Neruda después: la inmortalidad del amor y la concepción agónica del tiempo y la muerte. Así, encontraremos en esa antología el soneto "Cerrar podrá mis ojos...", paradigma del primero, o "Fue sueño ayer, mañana será tierra" y "Ah de la vida! nadie me responde?", modelos del segundo, y también de la especial configuración formal de la temporalidad en Quevedo, que también hereda Neruda. Bodini hablará de "poética del desengaño y de la crisis" para referirse al poeta barroco[222] y Dámaso Alonso se referirá a la angustia quevediana en los siguientes términos:

> ...una angustia permanente, un pesimismo total es lo que penetra esa alma ya abrasada, lo que tortura a ese hombre solitario y lleno de espanto y de confusiones...[223]

Del influjo de la idea quevediana de la muerte en Neruda se han ocupado muchos autores, como Alonso (1979), Bellini (1970) y Sicard (1981). Es quizá la faceta más estudiada del juego intertextual que supone su obra, a causa seguramente del explícito reconocimiento de esa vinculación por el propio poeta

221. Cit. por Alonso, 1976: 575.
222. Bodini, 1965: 8. "Poetica del disinganno e della crisi".
223. Alonso, 1976: 575.

chileno. Neruda se descubre en Quevedo y su preocupación obsesiva por la temporalidad humana, así como la visión de la muerte interior que ya viéramos en Baudelaire y que en Quevedo es recurrente. Poco a poco, irá abandonando el voluntarismo histórico que caracteriza sus cantos épicos y sociales en un proceso de introversión en la concepción agónica del ser quevediano, pero su interpretación será aun más dolorosa por la ausencia de Dios. Neruda *materializa* el pensamiento de Quevedo, esencialmente cristiano, según observa con acierto A. Sicard [224].

Nos queda, finalmente, cotejar los textos en que cristaliza esa relación entre palimpsesto e hipotexto. Es opinión común que una de las notas más características de la temporalidad quevediana es la identificación *tiempo = muerte*:

> vivir es caminar breve jornada,
> y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
> ayer al frágil cuerpo amanecida,
> cada instante en el cuerpo sepultada [225]

Se hallará la misma idea de muerte interior en Neruda desde la poesía previa a *Residencia*, a causa de la confluencia del hipotexto de Baudelaire, como se ha visto; remitimos al capítulo correspondiente para los ejemplos.

Esa visión trágica de la muerte, curiosamente, podrá hallarse incluso en las odas, cuya característica fundamental es el canto optimista y esperanzado a la materia. A pesar de las convicciones políticas y éticas de Neruda, el sentimiento agónico no lo abandonará nunca, lo que demuestra su retorno a Quevedo desde las propias *odas*. A medida que el autor chileno avanza en la escritura de sus diversos libros se va liberando de las formas clasicistas y gongorinas patentes en *Odas elementales* y recupera la voz propia, a la vez que evoluciona hacia el otro polo, Quevedo. En *Tercer libro de las odas* hay muchas menos referencias gongorinas; poco a poco se avanza del preciosismo al dolor desnudo del ser:

224. Sicard, 1981: 428.
225. Quevedo, 1981: 11.

Polvo somos, seremos.

Ni aire, ni fuego, ni agua
sino
tierra,
sólo tierra
seremos
y tal vez
unas flores amarillas.[226]

En la "Oda a la campana caída" (*Navegaciones y regresos*) se retorna a un tema que puede provenir de un mito chilote (v. capítulo 7) y que es recurrente en Neruda; la caída del objeto es motivo que provoca una breve reflexión existencial, no intencional pero muy significativa:

y cada mano nuestra
tiene uñas,
y las uñas del hombre
tienen polvo,
polvo de ayer, ceniza [227]

En los dos ejemplos aducidos encontramos como nota común el retorno a las isotopías quevedianas de la muerte: *ceniza, polvo, tierra*. Este fenómeno es patente ya desde *Residencia en la tierra*, poemario en que aparecen los siguientes versos, que contienen una antítesis muy quevediana (y barroca en general);

marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de *origen y ceniza*
.....

226. Neruda, 1973 (TLO): 460-1.
227. Neruda, 1973 (NYR): 729.

No quiero para mí tantas desgracias.

No quiero continuar *de raíz y de tumba.* [228]

Los paralelismos formales con la poesía del autor español son evidentes:

Nace el hombre sujeto a la Fortuna,
y en naciendo comienza la jornada
desde la tierna *cuna*
a la *tumba* enlutada [229]

En "Fin de fiesta", con el sabor amargo de la última poesía de Neruda, se retorna a Quevedo, y sólo el mar preserva la eternidad negada a los mortales:

no se consume como el fuego sangriento,
no se convierte *en polvo ni en ceniza.* [230]

La identificación trágica de vida, tiempo y muerte que caracteriza a Quevedo se verá también en *Fin de mundo* (1969), libro de sabor melancólico y tintes apocalípticos, que se diferencia de la poesía póstuma nerudiana en que su visión pesimista no se proyecta en la propia figura del poeta sino en el mundo exterior. Las guerras y los desastres anuncian un fin de siglo caótico dominado por la muerte. Los mensajes de esperanza que impregnaban los versos del *Canto General* ahora están ausentes, y emerge el palimpsesto de Quevedo también aquí; el siglo

Siempre fue una agonía:
siempre estaba muriéndose:
amanecía con luz y en la tarde era sangre [231]

228. Neruda, 1987a (RST): 219-20.
229. Quevedo, 1981: 24.
230. Neruda, 1973 (CCM): 966.
231. Neruda, 1973 (FDM): 357.

Otra de las isotopías frecuentadas por Quevedo será la que incide en la cuantificación del tiempo; e.g. "sepultureros son *las horas*", "azadas son *la hora y el momento* que (...) cavan en mi vivir mi monumento" [232]. Lo mismo encontramos en los versos de Neruda; así, por ejemplo, el retorno a la patria encuentra al poeta

> más viejo porque sí, porque me muerden
> *los relojes, los meses*, los agudos
> dientes del *calendario* [233]

(Véase cómo mezcla de nuevo la técnica barroca con la impresionista: "los agudos dientes del calendario"). Pesimismo y nihilismo se desprenden de todo ese universo conflictivo; en Quevedo:

> Cualquier instante de la vida humana
> es nueva ejecución, con que me advierte
> *cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.*[234]

Neruda, sorprendentemente, retornará a esa misma actitud, a pesar de su optimismo militante:

> nadie se lleva nada en su haber
> y la vida fue un préstamo de huesos [235]

Quizá el paralelismo más representativo de la relación entre Neruda y Quevedo sea el de la expresión verbal de la temporalidad. Ya han constatado esa peculiaridad quevedesca algunos autores. Así, Manuel Durán comenta respecto al verso "Hoy pasa, y es, y fue..." que Quevedo hace de los tiempos verbales "un uso completametne nuevo en su época (...) yuxtapone los tiempos, y al colocarlos uno

232. Quevedo, 1981: 11, 5.
233. Neruda, 1973 (NYR): 730.
234. Quevedo, 1981: 32-3.
235. Neruda, 1973 (MIN): 1079.

tras otro nos comunica la sensación exacta del tiempo en movimiento" [236]. Charles Marcilly, por su parte, analiza el verso "un fue, y un será, y un es cansado" como *ecuación* temporal, donde el tiempo es entidad inasible y el ser se reduce a la nada resultante de esa temporalidad [237].

Vayamos a los textos. Efectivamente, es definitoria en Quevedo esa configuración formal del verbo, cuya originalidad llama la atención desde el primer contacto con su poesía metafísica. Puede constatarse, e.g., en "Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió":

> *Ayer* se *fue; mañana* no ha llegado;
> *hoy* se está yendo sin parar un punto:
> *soy* un fue, y un *será*, y un *es* cansado.[238]

Lo mismo ocurre en "Significase la propria brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer, salteada de la muerte":

> ¡*Fue* sueño *ayer; mañana será* tierra!
> ¡Poco *antes*, nada; y poco *después*, humo!
> ...
> Ya no *es ayer; mañana* no ha llegado;
> *hoy* pasa, y *es*, y *fue*, con movimiento
> que a la muerte me lleva despeñado.[239]

Destaca en ambos textos la contraposición de pasado, presente y futuro a partir de diferentes configuraciones lexemáticas, trimembres (*ayer-hoy-mañana, es-fue-será*) o bimembres (*antes-después*). Esa estructura temporal se repite casi literalmente en los versos nerudianos en multitud de ocasiones, por lo que intentaremos dar una visión cronológica de esa recurrencia.

236. Durán, 1954: 277.
237. Marcilly, 1978: 78-9.
238. Quevedo, 1981: 4.
239. Ibid.: 5.

La hallamos por primera vez en un libro profundamente quevediano, *Cien sonetos de amor*, en los sonetos XLIX y LXXVII. La primera manifestación muestra una reelaboración formal evidente de factura nerudiana y también la manipulación del contenido hacia una interpretación esperanzada:

Es hoy: Todo *el ayer* se fue cayendo
entre dedos de luz y ojos de sueño,
mañana llegará con pasos verdes:
nadie detiene el río de la aurora. [240]

En el segundo caso, el mensaje, menos enfático, se mantiene:

Hoy es hoy con el peso de todo el tiempo ido,
con las alas de todo lo que *será mañana*,
.....
Hoy, ayer y mañana se comen caminando,
consumimos un día como una vaca ardiente...[241]

Sin embargo, en la siguiente manifestación -en *Barcarola*, si seguimos la linealidad cronológica- la temporalidad se hace ya angustiosa en plena filiación quevediana:

...Es ahora *la hora y ayer es la hora y mañana es la hora*

...*Se fue ayer, se hizo luz, se hizo humo, se fue*,
y otro día compacto levanta una lanza en el frío[242]

240. Neruda, 1973 (CSA): 842.
241. Ibid.: 857.
242. Neruda, 1973 (BCL): 106, 122.

Progresivamente, la poesía del poeta chileno se va ensombreciendo, cada vez más invadida por la angustia; Quevedo será el personaje que habite los versos del último Neruda poblándolos de muerte. De "Ser" (*Geografía infructuosa*) son los versos que siguen:

> *fui* un pobre ser: *soy* un orgullo inútil,
> un *seré* victorioso y derrotado[243]

Finalmente, encontramos en la obra póstuma del poeta los casos de mayor acercamiento al modelo quevediano. "Enigma para intranquilos", de *El corazón amarillo*, es un poema propiamente quevedesco, en que la hora, el tiempo, el reloj, la muerte, vinculan sus versos con la poesía metafísica del poeta español. En el futuro:

> no se sabrá más si ayer se fue
> o lo que vuelve es lo que no pasó [244]

Los tintes levemente humorísticos que matizan paródicamente los versos anteriores se diluyen en *2000*:

> *Hoy es hoy. Ha llegado ese mañana*
> ....
> *Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda.*
>
> *Hoy es también mañana, y yo me fuí*
> con algún año frío que se fue,
> se fue conmigo y me llevó aquel año. [245]

243. Neruda, 1973 (GIF): 571.
244. Neruda, 1977b (COA): 47.
245. Neruda, 1974b (DML): 66-8.

El verso "Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda" es una cita textual del maestro español, como ya ha constatado Alain Sicard[246]. La angustia del tiempo ha minado finalmente la poesía nerudiana hasta sus más íntimos cimientos. La cercanía de la muerte, el descreimiento religioso y la pesadumbre causada por la enfermedad que padecía llevaron a Neruda a comulgar plenamente con el credo poético del "más grande de los poetas espirituales de todos los tiempos" [247].

No podemos finalizar este capítulo sin hacer una especial mención a *Estravagario*, probablemente el más quevedesco de los libros de Neruda. En él está magistralmente conjugado lo satírico y humorístico con un profundo desengaño que marcará el fin de la etapa anterior para iniciar una introspección en el propio ser que acercará a Neruda a su gran maestro, al "caballero del conocimiento", como lo llamara en *Viajes* [248]. El desengaño barroco, protagonista obsesivo de *Estravagario*, hace que en el poema "Cierto cansancio" se repita una expresión de *Residencia*, el sintagma "estoy cansado", emblemático del desencanto que invade al poeta y del retorno a la poesía sombría de entonces. La introversión, el ensimismamiento, el intimismo, retornan en *Estravagario* para ahondar en las raíces últimas del ser. Queda de lado la poesía entusiasta, el canto a los pueblos y sus destinos, el mensaje de esperanza. No se trata de poesía falsa, pero la tan traída y llevada expresión pascaliana cobra aquí naturaleza de verdad: el corazón tiene razones que la razón no conoce, y la poesía social tiene un motor racional, mientras la intimista emerge del sentimiento para constituirse en otra verdad, no contradictoria sino complementaria de la primera, pues la caducidad del ser halla su compensación en la permanencia de la humanidad y su destino de esperanza. Además, la aparición de *Incitación al nixonicidio* en esta etapa confirma la coexistencia temporal de ambas preocupaciones, social y metafísica.

246. Sicard, 1981: 448.
247. Neruda, 1973 (VJS): 540.
248. Ibid.

Para terminar, recurriremos a un poema profundamente quevedesco de *Estravagario*, "Ya se fue la ciudad", que refleja gran parte de lo expuesto en el presente capítulo: la angustia por el paso veloz de los años, el reloj como emblema de la fugacidad de la vida, la inutilidad de las vanidades y el orgullo, la nada y el polvo, resultado amargo de lo que fue una vida plena...

Cómo marcha el reloj sin darse prisa
con tal seguridad que se come los años:
los días son pequeñas y pasajeras uvas,
los meses se destiñen descolgados del tiempo.
.....
y de pronto nos queda sólo un año para irnos,
un mes, un día, y llega la muerte al calendario.
.....
Hasta que al fin caemos en el tiempo, tendidos,
y nos lleva, y ya nos fuimos, muertos,
arrastrados sin ser, hasta no ser ni sombra,
ni polvo, ni palabra, y allí se queda todo
y en la ciudad en donde no viviremos más
se quedaron vacíos los trajes y el orgullo [249]

249. Neruda, 1973 (ETV): 605-6.

7

El sustrato mítico

¿Qué es lo específico del mito? Es transformar un sentido en forma. Dicho de otro modo, el mito es siempre un robo de lenguaje.

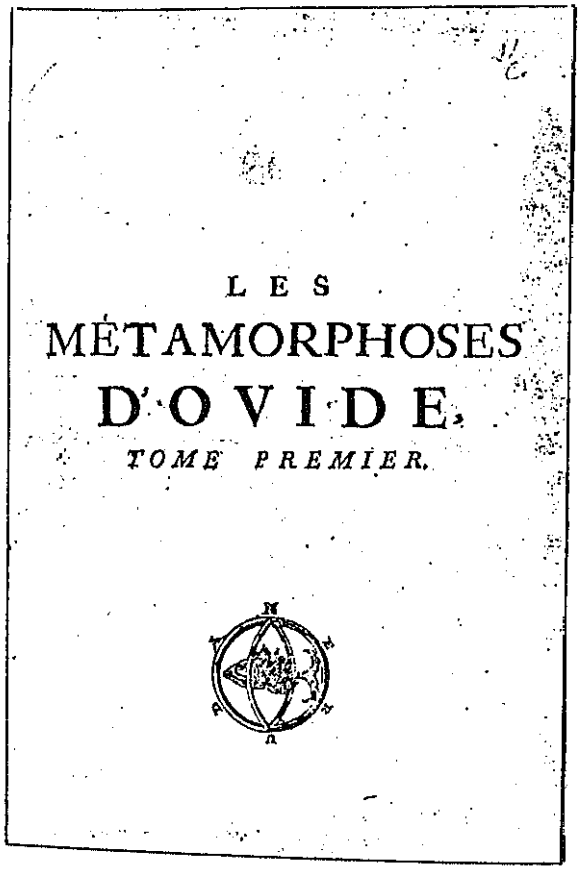
Roland Barthes

El mito, tradicionalmente vinculado a poesía y profecía en la historia del hombre, constituye un campo de estudio bastante extenso y complejo. Como explicación mágica del universo o interpretación del cosmos, el mito muestra una franca imbricación con el fenómeno literario, pero no es nuestra intención aquí profundizar en su naturaleza, ya que corresponde preferentemente al campo de estudio de la antropología. Por ello se nos presenta un dilema al vernos en la necesidad de cubrir el estudio del sustrato mítico de la obra de Neruda, ya que, si bien es una latencia real e importante en su poesía, también es cierto que se trata de una tradición universal de límites y autoría imprecisos que desborda el objetivo que desde el principio nos hemos propuesto.

A esto se añade que la extensión del fenómeno sería materia suficiente para un trabajo de investigación monográfico y completo; de hecho, ya Juan Villegas ha realizado un excelente estudio del *Canto general* en esa dirección: *Estructuras míticas y arquetipos en el 'Canto general' de Neruda* [1]. En él se estudia la "imaginación mitificadora" como clave genésica de la obra, en la que se conjugan mitemas tan diversos como el de la creación del mundo, el eterno retorno o la automitificación del Yo poético en la aventura del héroe-sol que después del viaje de conocimiento a los infiernos renace y retorna con el advenimiento de la aurora. Símbolos como el maíz y el árbol, que implican los ciclos de la muerte y el renacimiento, se explicarán también a partir de esa base mítica. Villegas da una completa visión de conjunto del *Canto general* apoyada en un sólido análisis.

El resto de la obra del poeta chileno, aunque no esté tan estigmatizada por la épica como el poemario mencionado, no escapa a ese sustrato mítico latente, esquivo por su amplitud pero tan real como cualquier otro, y que comprende tanto las relaciones alusivas como las inclusivas, en términos de Claudio Guillén. Así, encontramos citas de la Biblia en diversas ocasiones, así como reminiscencias de las *Metamorfosis* de Ovidio.

1. Villegas, 1976. La cita del epígrafe corresponde a Barthes, 1983: 225.


LES
MÉTAMORPHOSES
D'OVIDE,
TOME PREMIER.

Primera página de la antigua y bellísima edición que Neruda conservaba de *Les Metamorphoses* de Ovidio (de 1738), con su *ex libris* personal, presente en todos sus libros, en tinta verde siempre (Universidad de Chile).

Se trata de hipotextos que Neruda no menciona en sus escritos, pero que sin embargo muestran una presencia real[2]. La Biblia, por ejemplo, no parece que pueda ser crucial para un autor ateo como Neruda. Pero no hay que olvidar dos aspectos fundamentales de las Sagradas Escrituras: que tienen una naturaleza literaria indiscutible, y que Neruda se acercó mucho a ellas al beber de la poesía de autores como Whitman, Blake y Milton. Esa cosmogonía será pues esencial en su concepción poética.

Hay que añadir a todo lo anteriormente dicho un dato revelador: nuestro poeta poseía diversas ediciones de la Biblia, dos en la primera y seis en la segunda de sus bibliotecas. Asimismo, existen aun hoy en la primera de ellas cuatro versiones diferentes de las *Metamorfosis* de Ovidio, lo que testimonia que había una clara inclinación del autor por los temas míticos.

Intentaremos aquí realizar un acercamiento a esa faceta nerudiana. Sin profundizar en detalles que no corresponden a este estudio, constataremos las tres vías en que se desarrolla esta tendencia: la mitología clásica, la tradición bíblica y lo folklórico-popular (que recogería básicamente la leyenda de Murieta y los mitos chilotes).

2. Sólo hemos encontrado una mención al texto bíblico en la obra de Neruda pero su juicio es altamente positivo.Se halla en *Viaje al corazón de Quevedo*: "Tal vez sólo en la Biblia encontramos tanto dolor acumulado y tanta serenidad augusta" (1973: 547).

7.1. LA MITOLOGIA CLASICA

Como ya se ha anotado, Neruda no pudo escapar al sustrato mítico clásico, fundamentado esencialmente en los textos de Ovidio. Su presencia, sin embargo, no es por lo general explícita, ya que no era Neruda precisamente un poeta intelectual que recurriera al mito como simbolizante del referente real. Pero emergen de sus versos manifestaciones casi automáticas y subconscientes de esa cosmogonía clásica. Ya en *Residencia* aflora la imagen de las Parcas, esas diosas del destino asimiladas a las Moiras griegas, tres hermanas hilanderas, hijas de la noche, que deciden el ciclo vital del hombre desde su cuna. De ahí la repetida metáfora del hilo de la vida:

> ...es la lengua de la muerte buscando muertos
> es *la aguja de la muerte buscando hilo.* [3]

La imagen se hace recurrente y la volvemos a hallar en *Canto general*, *Tercer libro de las odas* y *Cantos ceremoniales*:

> ...donde la aguja cose con agua fina el tiempo
> y su desmenuzada costura se destruye.
>
> ...ahora,
> tiempo, te enrollo,
> te deposito en mi
> caja silvestre
> y me voy a pescar
> con tu hilo largo
> los peces de la aurora!

3. Neruda, 1987a (RST): 203.

...No hay infortunio que no reconstruya, *la aguja*
cose que cose el tiempo como una costurera
coserá un rosal rojo sobre las cicatrices [4]

Se trata de referencias enmascaradas, sin nombre propio en ambos casos. Pero no siempre será así. En los mismos *Cantos ceremoniales* hay referencias explícitas a los Argonautas ("en su nave de nieve navega el Argonauta") y Venus ("como si Anadiomena crepitara en su espuma"; "supe que Venus no tenía espuma"; "y como Afrodita el mar remoto/ duplicó la magnolia/ levantando sus senos" [5]). En otras obras encontraremos referencias a Saturno (soneto XCVII, *Cien sonetos*) o la barca de Aqueronte ("La insepulta de Paita", *Cantos ceremoniales*). A menudo se retorna al mito para destruirlo, como ya hicieran Góngora, Quevedo, Rimbaud o, más recientemente, Nicanor Parra. Así, en *Fin de mundo* se presenta a una Venus amarilla saliendo de una espuma negra, y en *Tercer libro de las odas* se transcriben con minúscula los nombres de la diosa del amor, en un proceso de lexicalización (" [ola] delgada venus verde", "[magnolia] afrodita fragante") [6].

Como puede verse, la recurrencia a la mitología grecolatina es un hecho real aunque parece que el propio autor quiere renunciar conscientemente a él. Pero el palimpsesto se rebela e impone sus fueros. Quisiéramos centrarnos aquí en el estudio de tres casos concretos que nos servirán de testimonio o apunte informal que pueda sustentar estudios posteriores:

- La sirena y el ave fénix.
- La metamorfosis de Dafne.
- Orfeo como símbolo múltiple de la poesía, el amor y el misterio.

4. Neruda, 1973 (CGN): 532; (TLO): 454-5; (CCM): 954.
5. Neruda, 1973 (CCM): 961, 944; (MIN): 1070; 1982a (OEL): 92.
6. Neruda, 1973 (TLO): 481, 501.

7.1.1. LA SIRENA Y EL AVE FENIX

El mito de la sirena, que contiene en su unidad el enigma del misterio y la belleza del eterno femenino, ha sido explotado por los poetas de todas las épocas. Desde los clásicos y renacentistas hasta los románticos, simbolistas y modernistas, ha sido una imagen de presencia constante en poesía. Sólo Orfeo y Odiseo fueron capaces de vencer la seducción de su canto perverso que arrastraba a los hombres a los arrecifes de la muerte.

Casi igualmente atractivo para la literatura de muy diversas épocas es el mito del fénix, ave originaria de Etiopía, con forma de águila y de gran hermosura, que cuando siente la cercanía de la muerte fabrica un nido al que prende fuego para luego resurgir de sus cenizas y transportar los restos de su padre al altar del sol en Egipto.

Ambas formulaciones míticas pueden hallarse de modo diluido y tácito en la poesía de Neruda. En *Canción de gesta* el poeta declara: "nací de las cenizas araucanas", y en *Elegía*: "(tú, ciudad) brotada del cemento renacido/ y de tanta ceniza ensangrentada" [7]. Pero de mucha mayor frecuencia por su filiación con lo femenino y amoroso, tan típicos del poetizar nerudiano, es la aparición de las sirenas, símbolo también de mayor tradición literaria, y que encuentra un apoyo en la figura de la *pincoya* del universo mítico chilote. En su obra conviven ambas figuras.

La sirena es similar a la grecolatina: es una suerte de náyade, medio mujer, medio pez, que entona embrujadas melodías de canciones amorosas las noches de luna llena. Los navegantes, seducidos por la hechicera, son conducidos por ésta a su palacio de cristal en el fondo del mar, donde se desposan y consiguen dicha y dones eternos aunque, a cambio, quedan eternamente prisioneros.

La pincoya es de naturaleza algo distinta. Narciso García Barría, en *Tesoro mitológico del archipiélago de Chiloé*, la define como "una especie de nereida del

7. Neruda, 1977a (CDG): 35; 1981a (ELG): 33.

mar" [8]. Su funcionalidad tiene más vinculación con la fecundidad que con el erotismo. En las noches de luna llena se entrega a una danza frenética, y de ella depende la escasez o abundancia de peces y mariscos en las playas en las que baila. La fe de los chilotes en esa deidad, como en el resto de su cosmogonía, es ciega. La pincoya se asemeja a la sirena en su carga de erotismo y feminidad.

Pues bien, sirena o pincoya, esa mujer hechicera y fabulosa reaparece en los versos de Neruda con bastante asiduidad. Será su sentido erótico el que se desprenda de los versos del *Libro de las preguntas*: "Son los senos de las sirenas/ Las redondescas caracolas?" [9]. En *Cien sonetos de amor*, poemario amoroso, la recurrencia a su connotación de belleza y erotismo es continua:

> ...Oh amor, rosa mojada por sirenas y espumas
>
> ..."Ya no cantará más el ámbar insurgente
> de la sirena, no tiene sino pueblo" [10]

La recurrencia a los dos mitos hasta aquí recogidos, fénix y sirena, se conjugará con maestría en *Las uvas y el viento*. Tradicionalmente, ha sido éste un poemario desdeñado, proscrito dentro de la producción nerudiana, condenado siempre al velo del olvido, acusado de prosaísmo panfletario. La misma Margarita Aguirre, en *Las vidas de Pablo Neruda*, confirma que es un libro que "permanece olvidado dentro del conjunto de su obra y que sólo recuerdan sus adversarios políticos para censurarlo" [11].

Sin embargo, contra las voces de condena hay que reivindicarlo como poemario que, aunque desigual, contiene alturas líricas incuestionables, fundidas con acentos épicos que diluyen el dolor del exilio en cantos de esperanza. Late en él la voz

8. García Barría, 1985: 79.
9. Neruda, 1975b (LDP): 63.
10. Neruda, 1973 (CSA): 863, 846.
11. Aguirre, 1973: 207.

impetuosa de Walt Whitman y el hechizo verbal de Maiakovski, ambos cantores de la libertad pero también del amor.

Una de las cumbres líricas de *Las uvas y el viento* está constituida por una hermosa composición, "Regresó la sirena"[12], que quisiéramos analizar sucintamente a fin de probar la existencia de un múltiple sustrato mítico en ella.

El solapamiento de imágenes -ciudad, amada- es la base de la ambigüedad que eleva el clímax lírico de ese poema. El recurso del mito complementa la compleja trama del juego de imágenes. ¿Por qué Varsovia, renacida de las cenizas como el ave fénix, se asimila a una sirena? Para encontrar la respuesta a esta pregunta debemos acudir a otra composición del mismo libro, "Te construí cantando". Entre Italia y el mar, un amor nuevo hizo germinar un poemario paralelo a *Las uvas y el viento* : *Los versos del capitán*. La inspiradora -Matilde Urrutia, la gran protagonista de la vida del poeta a partir de entonces- es concebida por medio del mito adánico: "...de mí como del mar la espuma/ tú naciste pequeña diosa mía". La cadena de imágenes míticas continúa, al engarzarse con la de una sirena: "Yo de mar y de tierra/ te construí cantando". Esa amada-sirena será la imagen latente sobre la que se sustente el poema dedicado a Varsovia. La clave, el nexo de unión, lo dará un recurso de origen whitmaniano que Neruda asume en su propia escritura: el vínculo afectivo con el elemento telúrico será siempre tan hondo que cristalizará en imágenes amorosas, de modo que la tierra, las ciudades, serán concebidas como amadas. El recurso es generalizado en el *Canto general*, y aquí continúa su vigencia sistemáticamente.

Así pues, nos hallamos ya en poder de todas las coordenadas míticas sobre las que se articula "Regresó la sirena". El poeta adánico ha creado a su amada (1) con tierra y mar, y su naturaleza de sirena (2) se identifica con la ciudad de Varsovia, amada-sirena que renace de las cenizas, como el ave fénix (3), por obra del amor:

12. Neruda, 1973 (UVT): 768-71.

Amor, como si un día
te murieras,
y yo cavara (...)
en tu sepulcro
y te recompusiera,
levantara tus senos *desde el polvo,*
la boca que adoré, *de sus cenizas,* (...)
y ellos cavando hallaron
primero la cabeza,
los blancos senos de la dulce muerta,
su traje de sirena,
y al fin el corazón bajo la tierra,
enterrado y quemado pero vivo....

7.1.2. LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO: DAFNE Y ORFEO

Sutilmente emerge en algunos lugares de la escritura neruliana el hipotexto de Ovidio, que el poeta chileno conoció bien, según se deduce de las pruebas comentadas. No se trata, como veremos, de citas directas. Esos mitos no son designados abiertamente, pero su presencia es claramente perceptible. Analizaremos aquí las dos *metamorfosis* de mayor arraigo en la escritura de Neruda, las de Dafne y Orfeo, pero quisiéramos antes señalar que ese mitema es muy frecuente en toda su obra. Ya hemos aludido en el capítulo 2 a las transformaciones amorosas en tres poemas de *Los versos del capitán*, que comparábamos con ciertos textos de Whitman. Sin embargo, no acaba ahí la filiación con esa recurrencia. En *Canto general* destacan los bestiarios -imaginería representadora de los antagonistas del pueblo- como una versión personal de esas metamorfosis. Igualmente, en *Arte de pájaros* el poeta hace una transformación de su persona y la de su amada en sendas aves imaginarias, y no hay que olvidar tampoco que el proceso de metamorfosis sustenta la imagen bíblica

de las estatuas de sal que después comentaremos; asimismo, en *Las piedras de Chile* se eterniza a los seres y elementos por medio de su conversión en piedra, como en "El león",

> y fue envejeciendo como uno
> de los leones de la plaza,
> se fue convirtiendo en adorno
> de escalinata, de jardín,
> hasta enterrar la triste frente,
> clavar los ojos en la lluvia,
> y quedarse quieto esperando
> la justicia gris de la piedra,
> la hora de la geología.[13]

o "Los tres patitos":

> Pero
> sus hermanos
> eran
> ya
> sólo
> dos estatuas
> oscuras
> de granito,
> pues
> cada lágrima
> los hizo piedra [14]

(Véanse también los poemas "La tortuga", "El corazón de piedra", "Los náufragos" y "Pájaro").

13. Neruda, 1973 (PCH): 886.
14. Ibid.: 895-6.

LA TRANSPOSICION DE LA METAMORFOSIS DE DAFNE

El mito de Dafne es el hipotexto inexcusable del siguiente poema de *Cien sonetos de amor*, aunque se funde con la imagen bíblica de las estatuas de sal que veremos después:

Detrás de mí *en la rama quiero verte.*
Poco a poco te convertiste en fruto.
No te costó *subir de las raíces*
cantando con *tu sílaba de savia.*

Y aquí estarás primero *en flor fragante,*
en la estatua de un beso convertida,
hasta que *el sol y tierra, sangre y cielo,*
te otorguen la delicia y la dulzura.

En la rama veré tu cabellera,
tu signo madurando en el follaje,
acercando las hojas a mi sed,

y llenará mi boca tu sustancia,
el *beso que subió desde la tierra*
con tu sangre de fruta enamorada.[15]

La amada es transformada en árbol, su sangre en savia, su cabello en ramas y follaje, en flor y fruto. Las referencias cultas de este libro se justifican desde su origen y concepción, que lo acercan a la poesía áurea. La metamorfosis amorosa cambia del signo negativo de la versión clásica al positivo de *Cien sonetos*. Es como si

15. Neruda, 1973 (CSA): 841. Nótese la clara relación de hipertextualidad de este último verso con el que finaliza el famoso soneto de Quevedo "Cerrar podrá mis ojos", cuyo último lexema repite, así como su sentido, que rige todo el poema: la eternidad del amor.

el poeta hubiera querido completar la belleza de ese mito con un sentido nuevo. Si tomamos como ejemplo una de las versiones áureas del mito de Dafne, el soneto XIII de Garcilaso, vemos que se produce un proceso similar al ovidiano, y también al de Neruda, pero con diferente signo, como se ha dicho. Apolo contempla consternado e invadido por la tristeza la transformación de Dafne y riega con su llanto el nuevo laurel que nace. Neruda, en cambio, inmortaliza a la amada en una nueva metamorfosis lírica de tono exultante, de plena realización. Confróntense algunos versos:

en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían
Garcilaso [16]

en la rama veré tu cabellera,
tu signo madurando en el follaje
Neruda

La imagen, ya con menos intensidad, pero reforzando la misma isotopía semántica de la metamorfosis vegetal, se repite en otro soneto del poemario nerudiano que comentamos:

Entonces tú, *florida*, corazón, bienamada,
sobre mis ojos como los *follajes* del cielo
eres, y yo te miro *recostada en la tierra*. [17]

La filiación telúrica de la amada de Neruda se funde con el mito clásico para proporcionar imágenes de gran belleza.

16. Vega, 1979: 187.
17. Neruda, 1973 (CSA): 846.

ORFEO: EL POETA, LA MUERTE Y LA ETERNIDAD

Quizá mucho más arraigada está en nuestro autor otra de las metamorfosis de Ovidio: la de Orfeo. Poesía, amor y muerte se aúnan en este mito. Orfeo representa a la poesía y es fama que con su música amansaba a las fieras, e incluso fue capaz de engañar con ella a las temibles sirenas y salvar así a los Argonautas. Su amor por Eurídice le llevó a descender a los Infiernos para rescatarla cuando ésta muere por la mordedura de una serpiente. Encantó con su lira a Caronte, a Cérbero e incluso a los dioses infernales, que, conmovidos, le permitieron llevarse a su amada, con la condición de no volverse hasta no ver la luz del sol. Orfeo desobedeció y Eurídice desapareció para siempre. Enigma y misterio envuelven este mito porque el poeta, como un héroe clásico, realiza un viaje de conocimiento hacia las profundidades de lo ignoto y retorna con una gran sabiduría. Finalmente, Orfeo muere descuartizado por las mujeres tracias, quienes cortan su cabeza y la arrojan al río Hebro, que la transporta hasta Lesbos, cuna representativa de la poesía lírica durante largo tiempo.

Lo que nos interesa de esta última parte del mito es que contiene uno de los motivos fundamentales del símbolo de Orfeo. Ya hemos visto dos significaciones importantes: representa al amor y a la sabiduría *órfica* (ese adjetivo tan del gusto de Mallarmé) del poeta-profeta. La tercera significación tiene que ver con la eternidad: el amor y la poesía perduran más allá de la muerte. Cuando Orfeo es asesinado y su cabeza separada de su cuerpo, cuenta la leyenda que siguió su boca repitiendo el nombre de su amada. Antonio Prieto comenta así la recepción del mito por Garcilaso:

> *Orfeo reaparece en su característica de cantar tras la muerte* ("mas con la lengua muerta y fría en la boca"), para en ella apoyar Garcilaso su hermosa soberbia: " pienso mover la voz a *ti debida*"...[18]

18. Prieto, 1984; 66-7. Sobre la Egloga III.

Neruda, heredero de la poesía áurea[19] como de la simbolista, asume casi inconscientemente el mito de Orfeo y lo incorpora tácitamente a su poesía. Llega incluso a nombrarlo; en un poema de 1960 dedicado a Vinicius de Moraes leemos en el último verso: "yo vi nacer a Orfeo de tu mano" [20]. La presencia del *Orfeo* de Juan de Jáuregui en las dos bibliotecas nerudianas es también bastante sintomática del enorme interés que el poeta sentía por esa variante mítica. En esa obrita encontraremos de nuevo el último motivo mencionado, el canto de la cabeza de Orfeo después de su muerte, que citamos de la propia edición que poseía Neruda:

> Próspero admite la cabeza y lira
> el Hebro ismario en su ribera amena;
> muerta, la lengua a Eurídice respira;
> rota, la cuerda a Eurídice resuena.[21]

Las Musas elevan al cielo la Lira, que constituirá una constelación de nueve estrellas, equivalentes a las nueve Musas. Orfeo se reencuentra con Eurídice en los Elíseos y, de este modo, su arte y su amor permanecen en la eternidad.

En la obra de Neruda sobresale la presencia de ese motivo orfeico en dos ocasiones, *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* y *Canto general*.

En el primer caso, que estudiaremos después con más detenimiento en relación con sus fuentes históricas y legendarias, se aprovecha el motivo a partir de un hecho real, pues Murieta fue decapitado y su cabeza fue exhibida públicamente con fines moralizantes y también comerciales. Neruda, que mitifica al bandido, lo asimila tácitamente al mito de Orfeo y hace que su cabeza hable, tanto en *Barcarola* como en la versión teatral:

19. Acerca del mito de Orfeo en los clásicos españoles, véase el exhaustivo estudio de Pablo Cabañas (1948).
20. Neruda, 1982b (FDV): 54.
21. Jáuregui, 1970: 74.

Fue mi cuerpo primero separado,
degollado después de haber caído,
no clamo por el crimen consumado,
sólo reclamo por mi amor perdido.

"Había la cabeza de Murieta" [22]

El héroe muerto pidé que el poeta Pablo Neruda lo inmortalice. De ese modo se consuma su eternidad, la misma que las Musas concedieran a Orfeo.

El mismo proceso de mitificación encontramos en el poema de *Canto general* titulado "Antonino Bernales (pescador, Colombia)" [23], correspondiente a la sección "La tierra se llama Juan". El asunto del poema es la vida, pasión y muerte de Antonino Bernales, pescador colombiano que es injustamente acusado de un crimen que no ha cometido y, por ello, asesinado. Su muerte lo elevará a categoría de mito.

El *leit-motiv* de todo el poema será el río Magdalena, que se impondrá tanto anafóricamente como conectando isotopías semánticas. Una lograda epífora expresará la comunión entre Bernales y el Magdalena, con lo que se repite el motivo clásico de la identificación entre río y vida, pero sin la connotación del fluir hacia la muerte, como veremos. De un modo impresionista, con estilo entrecortado, evitando la narración completa de los hechos, se sugieren los hechos que condenarán al protagonista:

Más alto, en Bogotá, llamas, incendio,
sangre, se oye decir, no está bien claro
Gaitán ha muerto...

22. Neruda, 1973 (JQM): 255.
23. Neruda, 1973 (CGN): 560-1.

El inocente es inculpado y "asesinado en la venganza". De nuevo el uso epifórico del lexema *río*, a través de una *amplificatio*, confiere a los versos un extraordinario ritmo y anuncia el proceso de fusión con ese agua madre, que en el mitema del eterno retorno del *Canto general* implicará la resurrección y la inmortalidad.

La presencia latente del hipotexto ovidiano se manifiesta en este poema dedicado al pescador Antonino Bernales, cuyo cuerpo es mecido por ríos y mares en un largo vagar paralelo al de Orfeo, que tras ser asesinado

> resbala por el río, la lira se queja con no sé qué lamento y la lengua exánime murmura unos lamentos y las orillas le responden con lamentos. Y ya abandonan el río de la patria llevados hacia el mar y alcanzan las costas de Metimna en Lesbos.[24]

No prevalece aquí el sentido amoroso del mito pero sí el de la inmortalidad doble, la merecida por el protagonista y la que consigue el poeta con su canto. Paralelamente, el texto de Neruda comenta cómo

> el Magdalena lleva al mar su cuerpo
> y del mar a otros ríos, a otras aguas
> y a otros mares y a otros pequeños ríos
> girando alrededor de la tierra.

Antonino Bernales, ya río (vemos que se consuma la metamorfosis) "abre los brazos de agua roja" (i.e. fecundada por su sangre, símbolo del pueblo y el renacer en el *Canto general*) y sigue su "camino de agua" a través del tiempo, de los días y las noches: "pasa entre sombras, entre luz espesa/ y otra vez sigue su camino

24. Ovidio, 1979: 284.

de agua". El poeta entonces abandona la tercera persona narrativa y apostrofa a ese hombre-pueblo para asegurarle su inmortalidad, pues el río repite su nombre como en el mito ovidiano las aguas repiten el lamento de Orfeo:

> ...yo sí, yo te recuerdo
> *y oigo arrastrar tu nombre que no puede*
> *morir*, y que envuelve la tierra,
> *apenas nombre, entre los nombres, pueblo.*

No podemos cerrar este apartado sin hacer alusión a las interesantes observaciones que en *"Orfeo en utopía: el poeta y la colectividad en el Canto general"* (1975) realiza Jean Franco a propósito del mito que aquí nos ocupa. En su opinión, persiste en toda la obra de Neruda el ritual de descenso órfico hacia un mundo subterráneo y con ello explica el carácter oracular que tiene su poesía. Recuerda unas palabras pronunciadas por Neruda en una conferencia sobre Quevedo en Montevideo, el año 1939, en que la referencia a Orfeo es bastante patente:

> La tiranía corta la cabeza que canta, pero la voz en el fondo del pozo vuelve a los manantiales secretos de la tierra y desde la oscuridad sube por la boca del pueblo. [25]

Igualmente, recuerda la autora que en *Canto general* da la sensación de que el poeta habla directamente con los muertos, y añade que el descenso órfico es el modo en que el poeta chileno representa su contacto con los dolores de la humanidad, lo cual tiene su correlato real cuando Neruda es elegido senador de una zona minera y el descenso se convierte en una experiencia vivida. Las acertadas observaciones de Jean Franco contribuyen a confirmar lo hasta aquí establecido sobre la presencia tácita del mito de Orfeo en la obra de Pablo Neruda.

25. Franco, 1975: 280.

Démembrement d'Orphée.

METAMORPHOSES

LIVRE ONZIE'ME.

FABLES I. & II.

ARGUMENT.

Tandis qu'Orphée chantoit ainſi ſur le mont Rhodope, les Dames de Thrace, dont il mépriſoit les tendres empreſſemens, profitérent de la fureur que leur inſpiroient les Orgies qu'elles céle-

X iij

Ilustración para la metamorfosis de Orfeo, personaje fundamental en toda la poética nerudiana, especialmente en *Canto general* y *Joaquín Murieta* (Edición de 1738; Universidad de Chile).

7.2. LA TRADICION BIBLICA

El referente bíblico es una realidad inexcusable en la escritura nerudiana como modelo de cosmogonía más paradigmático de su poesía y portador de un fecundo sistema de imágenes que laterán tácitamente en muchos de sus versos[26]. La Biblia llega a ser citada textualmente en diversas ocasiones, como en el epígrafe que preside la sección IX de *Canto general*, "Que despierte el leñador":

> ...Y tú, Capharnaum, que hasta los cielos estás levantada, hasta los infiernos serás abajada...
>
> San Lucas, X, 15[27]

Es indiscutible el conocimiento que el poeta tenía de los textos bíblicos, como ya se ha comentado, y el uso que de ellos hace en las secciones genésicas y apocalípticas tanto de la obra citada, *Canto general*, como de *La espada encendida*, constituyente de una *neo-épica* del futuro, si se nos permite la expresión, y donde una cita bíblica se instaura como metatexto que da la clave explicativa de su argumento, lo que veremos al estudiar esa obra como inversión del mito bíblico.

No sólo los motivos temáticos sino también el lenguaje bíblico es muy recurrente en la obra de Neruda, aunque no hay nunca que olvidar un dato ya anotado: la gran importancia de ese intertexto para poetas como Whitman, Blake e incluso Maiakovski, acreedores poéticos del autor chileno.

Aduciremos algunos ejemplos que prueben esas afirmaciones y que no pertenezcan a *Canto general*, para probar la anotada omnipresencia bíblica. En *Las uvas y el viento*, el modelo de una letanía a la Virgen se solapa con el canto a Corea, en esa actitud tan típica en Neruda de asimilar la tierra con la amada o la madre:

---

26. Véase al respecto el estudio de Enrico M. Santí, *Pablo Neruda. The Poetics of Prophecy* (1982), y especialmente su análisis de la modalidad apocalíptica presente en tres obras del poeta chileno: *Fin de mundo*, *La espada encendida* y *Dos mil*.
27. Neruda, 1973 (CGN): 572.

Honor a ti, Corea,
madre de nuestra época,
madre nuestra de labios arrasados,
madre nuestra cortada en el martirio,
madre quemada en todas sus aldeas,
madre ceniza, madre escombros, madre patria! [28]

Igualmente, en *Tercera residencia* se dedica a Bolívar una oración que parafrasea al Padrenuestro. El motivo del martirio y crucifixión de Cristo es también frecuente; veamos un ejemplo en *Cantos ceremoniales:*

Piedad para los pueblos, ayer, hoy y mañana!
A tientas por la historia, cargados de hierro y
lágrimas,
crucificados en implacables raíces...[29]

A pesar de la ausencia de fe religiosa en el poeta, encontramos en *Jardín de Invierno* un hermoso poema dedicado a defender y exaltar los nombres de Cristo: "Gautama Cristo". Esos nombres han sido desgastados por quienes los han utilizado para justificar actos cainitas, pero aún sobreviven en el recuerdo de la ternura.

Otros dos libros combativos y de tonos épicos, *Incitación al nixonicidio* y *Canción de gesta*, inciden en el hipotexto bíblico con frecuencia. En el primero se recuerda la traición de Judas ("treinta monedas para los traidores") y el pasaje de Caín y Abel ("Y Caín otra vez mató a su hermano") [30]. En *Canción de gesta* las referencias son frecuentísimas: reaparece la traición de Judas ("los treinta horrendos dólares del crimen"), Puerto Rico es asimilado a Cristo ("por tus hijos traidores que

28. Neruda, 1973 (UVT): 857-8.
29. Neruda, 1973 (CCM): 947.
30. Neruda, 1974d (NIX): 26, 65.

taladran/ sobre una cruz de dólares tus huesos"), Satanás, Caín y Judas son los modelos constantes del mal y el amor es crucificado [31]. Se cierra el libro con un canto a la hora del Juicio Final, en que la Justicia se hará para todos. Otros hipertextos pueden encontrarse en *Odas elementales* ("yo soy/ yo soy el día/ soy/ la luz") y *Dos mil* ("buscando el agua, la verdad, la vida") [32].

Creemos que con los ejemplos diversos hasta aquí aducidos se testimonia la omnipresencia del referente bíblico en la obra de Neruda, especialmente a partir del *Canto general*, en cuya gestación el poeta probablemente volvió sobre el texto sagrado. Consideramos suficientes las pruebas aportadas, correspondientes a obras de muy diversa índole y fecha. Sin embargo, quisiéramos incidir en dos últimos motivos bíblicos, a fin de dejar claramente asentado el planteamiento que proponemos: las *estatuas de sal* de la historia de Lot y la *espada encendida* del Génesis.

7.2.1. LAS ESTATUAS DE SAL: HISTORIA DE LOT

En una lectura atenta de los versos nerudianos llama la atención la reaparición, con cierta frecuencia, del motivo bíblico de las estatuas de sal. Así, por ejemplo, en *La rosa separada* el referente de la estatua es real y la figura corresponde a la Isla de Pascua, aunque su material constituyente refiere al mito:

> La segunda estatua la construyó de sal
> y el mar hostil la derribó cantando.[33]

En *Plenos poderes*, la referencia tampoco pasa de ser un modo de expresión literario, y el mito no se hace explícito:

31. Neruda, 1977a (CDG): 29, 47, 99.
32. Neruda, 1982a (OEL): 95; 1974b (DML): 67.
33. Neruda, 1977c (ROS): 36.

Yo escogí la quimera,
de sal helada construí la estatua...[34]

El dato no pasaría de ser anécdótico si no se sumara a otras muchas manifestaciones que se vinculan más directamente al mito clásico, y que proliferan en las páginas de *Cien sonetos de amor*. Veamos algunos ejemplos:

...Suave es la bella como si música y madera,
ágata, telas, trigo, duraznos transparentes,
hubieran erigido *la fugitiva estatua*.
(...) y navegue *tu estatua* por el cristal eterno

...y regresas al mundo llena de *sal* y sol,
reverberante estatua y espada de la arena.

...Y aquí estarás primero en flor fragante,
en la *estatua* de un beso convertida.

...la *sal* te dio, amor mío, proporción *cristalina*..[35]

Los datos son demasiado evidentes como para ser considerados meras coincidencias. En el estudio antes realizado de los sonetos LVI y XLVII ya vimos cómo se imbrica el mencionado mito de las estatuas de sal con una de las más bellas metamorfosis de Ovidio: la de Dafne. El intertexto mítico es, pues, proteico en Neruda. En cuanto al referente bíblico, se trata del pasaje del propio Génesis constituido por la destrucción de Sodoma y Gomorra y la metamorfosis de la mujer de Lot en estatua de sal:

34. Neruda, 1973 (PPS): 981.
35. Neruda, 1973 (CSA): 822, 826, 841, 846.

> Salía el sol sobre la tierra cuando entraba Lot en Segor, e hizo Yahvé llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego de Yahvé, desde el cielo. Destruyó estas ciudades y toda la hoya, y cuantos hombres había en ellas y hasta las plantas de la tierra. La mujer de Lot miró atrás, y se convirtió en un bloque de sal.[36]

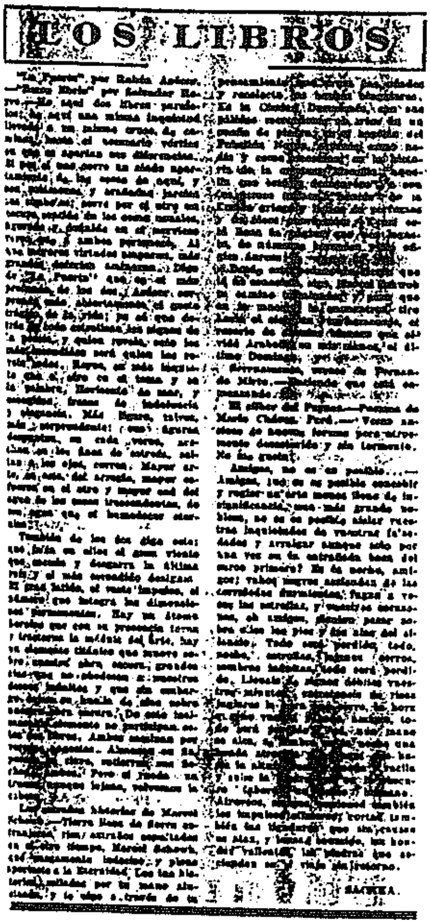
7.2.2. UNA INVERSION DEL MITO BIBLICO PRESENCIA DE MARCEL SCHWOB [37]

La parábola literaria constituida por *La espada encendida*, obra de madurez (1970) que conjuga lo amoroso y lo épico, está imbricada en una compleja trama de intertextualidad que incluye el *Génesis* bíblico y la leyenda chilena de la Ciudad de los Césares, pero también referentes no míticos: dos relatos de Marcel Schwob que Neruda tradujo en su juventud, *La ciudad durmiente* y *El incendio terrestre*. Un elogioso comentario titulado "Las extrañas historias de Marcel Schwob" aparecería en la revista *Claridad* el 7 de junio de 1923 firmado por Sachka; la admiración que demuestra el poeta hacia esos relatos refuerza la idea de una probable relación de hipertextualidad en este caso.

En *La ciudad durmiente* se narra la historia de una nave que tras una tempestad arriba a una orilla extraña y silenciosa. Sus habitantes, criminales fugitivos, comienzan a andar y llegan a una ciudad inquietante donde reina el silencio y todo está detenido. La muerte impera, invisible. Los marineros se abrazan a los hombres que encuentran pero se convierten en *estatuas*. El capitán del barco huye de esa ciudad mítica de tiempo detenido, celosa guardiana de la muerte que la habita[38]. El motivo de las estatuas refuerza la idea de un hipotexto bíblico.

---

36. Génesis, XVIII, 23-6 (Biblia: 1973).
37. Nos permitimos referirnos a la naturaleza *mítica* de las Sagradas Escrituras en un sentido amplio basado en dos aspectos: su carácter literario y su contenido cosmogónico.
38. Este relato reaparece en otro hipertexto nerudiano correspondiente a *Las piedras de Chile* (1961). Se trata del poema "Los náufragos", cuyos protagonistas se han convertido en estatuas de sal en la costa (1973: 876-7).



LOS LIBROS

En el número de *Claridad* correspondiente al 7 de julio de 1923 encontramos, en la sección que lleva Neruda, esta crítica: "Las extrañas historias de Marcel Schwob". El poeta chileno traduciría algunos cuentos de Schwob, de importante presencia en obras como *La espada encendida*. (Hemeroteca Nacional de Chile).

El incendio terrestre es también un relato sintomático y contiene una importante carga mítica. Su asunto es el siguiente: en un instante adviene el Apocalipsis y la tierra arde. Huyen de las llamas sólo dos adolescentes, constituidos en nuevos primeros padres -Adán y Eva- que en una barca se hacen a la mar. Pero las lenguas del fuego también se acercan impetuosas a su camino de agua y ellos, desnudándose, deciden amarse antes de morir:

> Por qué esta universal destrucción? (...) No lo sabían. No tenían conciencia de las faltas. La vida los abrazaba y (...) la adolescencia los cogió en medio del incendio del mundo.
>
> Y en esa vieja barca, primer instrumento de la vida inferior, ellos eran una Adán jovencito y una pequeñita Eva, únicos sobrevivientes del Infierno terrestre (...) ella se levantó y se desvistió. Desnudos, la luz universal iluminaba sus miembros frágiles y pulidos. Se tomaron las manos y se besaron.
>
> -Amémonos, dijo ella.
>
> Marcel Schwob [39]

Sería imposible que el recuerdo de este relato que tradujo Neruda en 1923 no estuviera aquí presente[40]. Su huella durmió durante décadas para florecer en 1970 como eje estructural de *La espada encendida*, donde hay un *apocalipsis sin Dios* y la última pareja consigue salvarse para volver a fundar el amor y la humanidad. El discurso nerudiano, como en el caso de *Joaquín Murieta*, transforma el correspondiente hipotexto para iluminarlo con el desarrollo del tema amoroso. En ninguno de los dos casos sobrevendrá la muerte silenciadora que cierra las páginas de

39. Traducción de Pablo Neruda, 1973: 762.

40. Esa filiación ya fue anotada por Luis Sáinz de Medrano en "El último Neruda": "(...) es un libro que estimamos se halla inspirado en un relato de Marcel Schwob titulado "El incendio terrestre", traducido por Neruda en 1923. El poeta, resucitando emociones y símbolos intactos después de casi cincuenta años, recoge la visión de aquella postrera pareja que, acosada por el fuego que destruye la tierra y tal vez todo el universo, se refugia instintivamente en el amor, y desarrolla el tema dándole más amplios contornos". (1975: 192).

Schwob o Ridge. El amor posee fuerza redentora en lo social en el caso de Murieta y en lo meramente humano en el caso de Rhodo y Rosía, que engendran el espacio fundacional de una nueva era.

El contenido de *La espada encendida* es resumido por Osvaldo Rodríguez Pérez en los siguientes términos:

> ...el castigo-expulsión del Edén y la condena bíblica del hombre a la "Muerte" se transforma en *La espada encendida* en la liberación del mito y superación de aquella "Muerte", como conciencia de la eternidad en el devenir histórico del hombre dueño de su destino.[41]

Efectivamente, hay una inversión radical del mito bíblico y la nueva pareja adánica supera el castigo divino, considerado injusto, y se adueña de su propio destino en una proyección hacia la eternidad.

El texto nerudiano se enmarca, como se ha dicho, entre dos metatextos que crean un referente contextualizador. El primero es el pasaje del Génesis relativo a la expulsión de Adán y Eva del paraíso. El árbol de la vida será custodiado por esa espada en llamas que da título a la obra y que se apoya en la connotación purificadora del fuego. La cita nerudiana proviene de la edición de *La Santa Biblia* originaria de Casiodoro de Reina (1569) y editada en Londres en 1960 por Sociedades Bíblicas en América Latina. La referencia se encuentra subrayada en verde por el propio Neruda.

Al final se cita otro metatexto, correspondiente al libro de Julio Vicuña Cifuentes *Mitos y supersticiones de Chile*, donde se hace alusión a una ciudad encantada que dicen se halla en la cordillera de los Andes, toda de oro y plata, y que muchas expediciones buscaron en los siglos dieciséis, diecisiete y dieciocho. Neruda

41. Rodríguez Pérez, 1984: 101.

propone esa ciudad como patria de Rosía, quizás por su halo de misterio y belleza. Ambos textos consiguen una *captatio benevolentiae* por medio de la *auctoritas*, en este relato que podríamos considerar como épica del futuro, esperanzada y vitalista, que recrea el mito bíblico de la expulsión del paraíso invirtiendo sus valores. Un "Argumento" adelanta el contenido al modo clásico: la fábula - que así se denomina la historia, ejemplar por tanto - reúne a un fugitivo sobreviviente de las últimas devastaciones de la humanidad con una doncella evadida de la Ciudad de los Césares.

> El destino que los llevó a confundirse levanta contra ellos la antigua espada encendida del nuevo Edén salvaje y solitario. Al producirse la cólera y muerte de dios, en la escena iluminada por el gran volcán, estos seres adánicos toman conciencia de su propia divinidad. [42]

La vinculación con el texto comentado de Marcel Schwob queda fuera de duda. Sin embargo, el poeta realiza una transposición con una evidente amplificación, que Genette estudia como fenómeno contrario a la condensación y constituyente de una de las principales fuentes de la tragedia clásica, tan frecuentemente inspirada en episodios míticos y épicos.

En su relato, el protagonista -Rhodo- ha visto convertirse a sus setenta esposas en estatuas de sal: aquí se repite una vez más el motivo de la historia de Lot. Rosía, por su parte, ha conseguido huir tras el despiome de la ciudad áurea y la muerte de sus habitantes. La recuperación de la inocencia entre los amantes es una reivindicación que se opone a la tradición bíblica, condenadora de ese amor "culpable":

42. Neruda, 1973 (ESP): 471.

7 GÉNESIS 3, 4

Desobediencia del hombre

3 Pero la serpiente[a] era astuta, más
que todos los animales del campo
que Jehová Dios había hecho; la cual
dijo a la mujer: ¿Conque Dios os ha
dicho: No comáis de todo árbol del
huerto?
2 Y la mujer respondió a la serpiente:
Del fruto de los árboles del huerto
podemos comer;
3 pero del fruto del árbol que está en
medio del huerto dijo Dios: No co-
meréis de él, ni le tocaréis, para que
no muráis.
4 Entonces la serpiente dijo a la mu-
jer: No moriréis;
5 sino que sabe Dios que el día que
comáis de él, serán abiertos vuestros
ojos, y seréis como Dios, sabiendo el
bien y el mal.
6 Y vio la mujer que el árbol era bueno
para comer, y que era agradable a los
ojos, y árbol codiciable para alcanzar
la sabiduría; y tomó de su fruto, y
comió; y dio también a su marido, el
cual comió así como ella.
7 Entonces fueron abiertos los ojos
de ambos, y conocieron que estaban
desnudos; entonces cosieron hojas
de higuera, y se hicieron delantales.
8 Y oyeron la voz de Jehová Dios que
se paseaba en el huerto, al aire del
día; y el hombre y su mujer se escon-
dieron de la presencia de Jehová
Dios entre los árboles del huerto.
9 Mas Jehová Dios llamó al hombre,
y le dijo: ¿Dónde estás tú?
10 Y él respondió: Oí tu voz en el
huerto, y tuve miedo, porque estaba
desnudo; y me escondí.
11 Y Dios le dijo: ¿Quién te enseñó
que estabas desnudo? ¿Has comido
del árbol de que yo te mandé no co-
mieses?
12 Y el hombre respondió: La mujer
que me diste por compañera me dio
del árbol, y yo comí.
13 Entonces Jehová Dios dijo a la
mujer: ¿Qué es lo que has hecho? Y
dijo la mujer: La serpiente me en-
gañó,[b] y comí.
14 Y Jehová Dios dijo a la serpiente:
Por cuanto esto hiciste, maldita serás
entre todas las bestias y entre todos los
animales del campo; sobre tu pecho
andarás, y polvo comerás todos los
días de tu vida.
15 Y pondré enemistad entre ti y la
mujer, y entre tu simiente y la simiente
suya; ésta te herirá en la cabeza, y
tú le herirás en el calcañar.
16 A la mujer dijo: Multiplicaré en
gran manera los dolores en tus pre-
ñeces; con dolor darás a luz los hijos;
y tu deseo será para tu marido,[1] y
él se enseñoreará de ti.
17 Y al hombre dijo: Por cuanto
obedeciste a la voz de tu mujer, y
comiste del árbol de que te mandé
diciendo: No comerás de él; maldita
será la tierra por tu causa; con
dolor comerás de ella todos los días
de tu vida.
18 Espinos y cardos te producirá,[c] y
comerás plantas del campo.
19 Con el sudor de tu rostro comerás
el pan hasta que vuelvas a la tierra,
porque de ella fuiste tomado; pues
polvo eres, y al polvo volverás.
20 Y llamó Adán el nombre de su
mujer, Eva,[d] por cuanto ella era madre
de todos los vivientes.
21 Y Jehová Dios hizo al hombre y
a su mujer túnicas de pieles, y los
vistió.
22 Y dijo Jehová Dios: He aquí el
hombre es como uno de nosotros, sa-
biendo el bien y el mal; ahora, pues,
que no alargue su mano, y tome tam-
bién del árbol de la vida,[e] y coma, y
viva para siempre.
23 Y lo sacó Jehová del huerto del
Edén, para que labrase la tierra de
que fue tomado.
24 Echó, pues, fuera al hombre, y
puso al oriente del huerto de Edén
querubines, y una espada encendi-
da que se revolvía por todos lados,
para guardar el camino del árbol de
la vida.

Caín y Abel

4 Conoció Adán a su mujer Eva, la
cual concibió y dio a luz a Caín,
y dijo: Por voluntad de Jehová he
adquirido[2] varón.
2 Después dio a luz a su hermano
Abel. Y Abel fue pastor de ovejas, y
Caín fue labrador de la tierra.
3 Y aconteció andando el tiempo, que

[1] O, *tu voluntad será sujeta a tu marido.* [2] El nombre en hebreo se asemeja a la palabra que se usa para *viviente.* [3] Heb. *qanah,* adquirir.
[a] 3. 1: Ap. 12. 9; 20. 2. [b] 3. 13: 2 Co. 11. 3. [c] 3. 17-18: He. 6. 8. [d] 3. 22: Ap. 22. 14.

Esta es la página del Génesis bíblico que contiene el epígrafe con que Neruda encabezó *La espada encendida.* Subrayado por el autor en el original con su inconfundible tinta verde (Fundación Neruda).

eran de nuevo dos inocentes perdidos,
mordidos por la serpiente de fuego,
otra vez solos en el jardín original [43]

Sufrimiento y goce aunados son la herencia del árbol de la vida. El dios negativo y castigador es simbolizado por el volcán y los amantes han de construir una barca para huir de la devastación (se repite el motivo de la historia de Schwob):

Adán antiguo y Eva errante,
Rhodo y Rosía, durmieron en ella
el casto sueño después del amor. [44]

La erupción volcánica lava la culpa antigua y la pareja adánica recupera la inocencia. La muerte del volcán-dios crea una nueva era para la humanidad:

Gemía Dios
como un encarcelado
que fue quemado vivo.
Se derretía Dios en sus derrotas
y desde su pasión, tortura y muerte,
Dios, muerto para siempre,
amenazó a los hombres con su espada encendida. [45]

La barca reitera también un motivo bíblico: el viaje náutico del arca de Noé, la nave salvadora. La espada divina se autodestruye con su propio fuego y se produce el clímax poético: la deificación o mitificación de la nueva progenie.

43. Ibid.: 477.
44. Neruda, 1973 (ESP): 508.
45. Ibid.: 530.

...comprendieron
que eran dioses,
que cuando el viejo Dios levantó la
columna
de fuego y maldición, la espada ígnea,
allí murió el antiguo,
el maldiciente,
el que había cumplido y maldecía su obra,
el Dios sin nuevos frutos
había muerto y ahora
pasó el hombre a ser Dios.
Puede morir, pero debe nacer
interminablemente:
no puede huir: debe poblar la tierra,
debe poblar el mar: sólo los nuevos dioses
mordieron la manzana del amor. [46]

Hay, pues, un nuevo génesis. Neruda reescribe el mensaje bíblico: muere el dios castigador enemigo del amor (que es representado aquí con el motivo de la manzana de Eva, ya despojado de su carga negativa) y se instauran en nuevos dioses los amantes adánicos investidos de esperanza y con la función vital de reiniciar el truncado ciclo de las vidas. Hacia la libertad, abominan de un "Edén prestado por un dios ausente"; ellos mismos son el nuevo destino:

...ya no tenían por deber morir,
sino multiplicarse sobre el mar. [47]

46. Neruda, 1973 (ESP): 536-7.
47. Ibid.: 540.

7.3. UN INTERTEXTO CHILENO: LA MITOLOGIA DEL ARCHIPIELAGO DE CHILOE

Los mitos chilotes no constituyen aparentemente un hipotexto muy arraigado pero sí vale la pena hacer una mención sobre ellos. Hay que tener en cuenta que el mundo mitológico del archipiélago de Chiloé es muy popular en Chile y goza de bastante crédito. La existencia, aún hoy, de brujos en ese entorno geográfico, denominado "cultura de la madera", prueba la importancia de su pensamiento mágico en el entorno cultural nacional. Quisiéramos, por tanto, recordar algunos de los mitos más cercanos a la poesía nerudiana. En cualquier caso, para un estudio más pormenorizado sugerimos algunas obras: *Tesoro mitológico del Archipiélago de Chiloé* de Narciso García Barría (1985), *Proceso a los brujos de Chiloé*, de Mauricio Marino y Cipriano Osorio (1987), y *Mitos y supersticiones* de Julio Vicuña Cifuentes (1947).

Además de las figuras de la sirena y la pincoya, ya comentadas en el inicio de este capítulo, sobresalen muchas otras en el universo mítico de Chiloé, "lugar de gaviotas" según la etimología indígena. Así, por ejemplo, el *camahueto* es una especie de unicornio cuyo cuerno tiene propiedades mágicas, el *thrauco* es un sátiro de los bosques, la *fiura* es un ente femenino antropomorfo, de reducida estatura, que se complace en hacer el mal, y el *pihuychén* es una culebra con alas que vampiriza a los que duermen hasta que les seca la vida. Muchas otras figuras pueblan ese universo mágico, pero sólo destacaremos cuatro: la *Ciudad de los Césares*, el *caleuche* o buque fantasma , el *caballo marino* y la *campana sumergida*.

De la Ciudad Encantada de los Césares ya hemos hablado con relación a *La espada encendida*, obra en que Neruda cita a Vicuña Cifuentes para recordar el mito. Podemos añadir los comentarios de García Barría, quien añade que posee una campana de colosales dimensiones que sólo se oirá el día del Juicio Final, en que por primera vez será visible la ciudad a los ojos.

El caballo marino y el caleuche podrían ser causantes de algunas de las imágenes de *Residencia en la tierra*, que es con *Tentativa* la obra más onírica de Neruda.

El caballo marino es grande y muy fuerte, y en su lomo pueden cabalgar tres brujos juntos; cuando éstos dejan de necesitar sus servicios, vuelve a sumergirse en el mar, donde habita comúnmente. Otra de sus cualidades es la capacidad de volar a los sitios más distantes sin ningún tipo de esfuerzo. Debemos recordar aquí ese "Caballo de los sueños" de *Residencia* que atraviesa en rápido vuelo el país del cielo, y al que ya nos hemos referido:

> He oído relinchar su rojo caballo
> desnudo, sin herraduras y radiante.
> Atravieso con él sobre las iglesias,
> galopo los cuarteles desiertos de soldados [48]

El mito chilote puede ser la causa de la variante que sobre el "beau navire" de Baudelaire o el "bateau ivre" de Rimbaud realiza Neruda, transmutando el vehículo del viaje de navío en caballo mágico; Carlos Cortínez recuerda la posibilidad de que el motivo del caballo alado de este poema tuviera su origen en una leyenda de Chiloé:

> Para Antonio de Undurraga ilustra, con toda claridad, la leyenda de la isla de Chiloé denominada el "Caballo marino". El poeta obtendría, mediante actos mágicos, la transferencia de poderes satánicos para darse a empresas diabólicas (como atravesar montado sobre las iglesias).[49]

48. Neruda, 1987a (RST): 95-6.
49. Cortínez, 1987: 102-3.

Ya lo hemos estudiado en *Tentativa*, donde el motivo simbolista del navío alterna con el del caballo volador en que se metamorfosea el poeta:

> soy la *yegua* que sola galopa perdidamente a la siga del
> alba muy triste (...)
> *mis alas* absorben como el pabellón de un parque con
> olvido (...)
> *como un caballo* y en el relámpago crucé la orilla [50]

Julio Vicuña Cifuentes añade a las precisiones de García Barría que el caballo marino es una representación mitológica de las olas encrespadas del mar, y que siempre aparece arrojando espuma por la boca y relinchando furioso. Para algunos es una personificación de las olas del mar, y de él "se sirven los Brujos para cruzar los *mares en sus correrías, o para trasladarse a bordo del Caleuche...*" [51]. Su frecuencia en la escritura nerudiana parece sintomática de un probable influjo, quizá más poderoso que el ya anotado en 5.2. sobre el intertexto dariano ("Pegaso").[52]

Enlazamos así con el tercer motivo mítico que nos interesa, el Caleuche, buque tripulado por brujos, submarino según algunas versiones. "Tiene la propiedad de convertirse en un tronco, en una roca u otro objeto cualquiera, y sus tripulantes en lobos marinos o aves acuáticas. Es la misma historia del 'bajel fantasma', tan popular en el Cabo de Buena Esperanza, en los pueblos del mar Báltico, del Mediterráneo y de las Antillas" [53], anota Vicuña Cifuentes. También se le llama Buque de Arte y es una creencia aún vigente. Narciso García Barría añade información al respecto: para proveerse de tripulación, el Caleuche atrapa a incautos navegantes, a quienes atrae con la poderosa sugestión de su música, y también recoge a náufragos. Vivos y muertos, por tanto, conviven en su interior.

50. Neruda, 1973 (THI): vv. 251-261.
51. Vicuña Cifuentes, 1947: 28.
52. Pueden encontrarse otros ejemplos en libros muy distantes de *Residencia o Tentativa*. Véase "Caballo" y "Ayer" (*Fin de mundo*) y "Galopando en el sur" (*Estravagario*).
53. Vicuña Cifuentes, 1947: 36.

> Desaparece de la vista en forma inesperada e instantánea. Deja tras de sí un vago y extraño ruido de cadenas y los ecos difusos de una melodía cautivante y enervadora. Puede convertirse en un rústico tronco de árbol y varar en cualquier playa. [54]

La imagen reaparece en los versos de Neruda correspondientes a "El fantasma del buque de carga" (*Residencia en la tierra*), donde el espectro del tiempo y de la muerte tiene encantado al barco y lo gobierna todo, en unas visiones oníricas y escalofriantes.

Finalmente, hemos de anotar un último hipotexto legendario de Chiloé, la *campana sumergida*. Según la leyenda, en tiempos lejanos se encargó para la catedral de Ancud una inmensa y hermosa campana de bronce, pero el barco que la transportaba naufragó a poca distancia de la costa.

> Esa noche fue, sin duda, la más triste y penosa de cuantas habían vivido. En el tañido lastimero de la campana sumergida oían los ayes de los náufragos y de cuantos se habían perdido para siempre en el mar en distinto tiempo.[55]

Desde entonces, en las noches de temporal se oye a través del sonido de la lluvia el tañido lúgubre de la campana sumergida y , según la leyenda, "a su llamado acuden todos los navegantes fallecidos en naufragios para escuchar misa en una catedral submarina".[56]

54. García Barría, 1985: 120.
55. Ibid.: 147.
56. Ibid.: 148.

El correlato intertextual neruduano se vislumbra en diversas ocasiones, aunque la imagen podría conectarse con ciertos textos de Unamuno (*San Manuel Bueno, mártir*) o Poe ("The City in the Sea"). Citaremos algunos ejemplos que prueben esa filiación. Ya está presente en *Residencia*, en el poema "El reloj caído en el mar":

> ...es apenas
> una campana nunca vista,
> una rosa inundada [57]

En *Barcarola* encontramos dos menciones; la primera es de "Resurrecciones":

> amiga, es tu beso el que canta como una campana en el agua
> de la catedral sumergida por cuyas ventanas
> entraban los peces sin ojos, las algas viciosas,
> abajo en el lodo del lago Llanquihue que adora la nieve.[58]

La localización espacial del poema en el sur de Chile reafirma la hipótesis del probable origen de ese motivo en las leyendas de Chiloé. Reaparece en el poema "Las campanas de Rusia":

> y oí las campanas remotas tañendo en la luz sumergida
> como un espejo, como en una ciudad sepultada en un lago [59]

En el poema "Cayendo", de *Fin de mundo*, retorna la imagen, y también en "Oda a la campana caída", de *Navegaciones y regresos*:

57. Neruda, 1987b (RST): 294.
58. Neruda, 1973 (BCL): 94.
59. Ibid.: 147.

Qué iras del mar alzaron su atributo
hasta que derribaron
el profundo
eco
que contuvo en su cuerpo la campana? [60]

Finalmente, encontramos ese motivo recurrente en una obra póstuma, *Libro de las preguntas*:

Quién canta en el fondo del agua
en la laguna olvidada? [61]

La frecuencia y naturaleza del motivo hace pensar que, efectivamente, halla su origen en la leyenda de Chiloé.

60. Neruda, 1973 (NYR): 729.
61. Neruda, 1975b (LDP): 29.

7.4. JOAQUIN MURIETA: HISTORIA, LEYENDA Y MITO POETICO

Llegamos finalmente al último aspecto mítico relevante en la obra de Neruda. Se trata de los orígenes textuales de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, sobre los que el poeta formula una reescritura mitificadora sustentada en la tradición. Lo que fue una historia real, que Ridge narró con bastante objetividad, devino leyenda de bandido generoso y finalmente Neruda lo elevó a la categoría de mito literario, al transmutar al protagonista, por medio de su fantasía creadora, en un personaje totalmente diferente del que existió en los orígenes.

Constituye una tarea realmente apasionante la indagación de la trayectoria que el caso *Murieta* ha seguido desde la muerte del personaje real, en la California de 1853, hasta la progresiva literarización de su vida, que deviene leyenda y posteriormente mito. Un aura de misterio casi mágico corona esa figura legendaria cuya vida ha dado lugar a un sinfín de elaboraciones literarias y de versiones variopintas y contradictorias, según veremos.

No escapó Neruda, tan amante de los relatos románticos de aventuras y pasiones poderosas, al influjo de este personaje, inmortalizado por la voz popular que lo ha asimilado como héroe nacional, paradójicamente, en California, México y Chile. La consulta de la biblioteca privada de Neruda muestra datos reveladores sobre el interés del poeta en este tema. Ya en su primera biblioteca, donada en 1954, se puede encontrar el libro de Roberto Hyenne que consagró la supuesta nacionalidad chilena del personaje que nos ocupa: *El bandido chileno Joaquín Murieta en California*, en su decimocuarta edición y sin fecha. Esto indica que Neruda estaba interesado en este tema como mínimo trece años antes de la escritura de su *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967). Mucho más fructíferos serán los hallazgos realizados en la segunda biblioteca de Neruda, actualmente propiedad de la "Fundación Neruda" y conservada en las habitaciones de *La Chascona* (Santiago de Chile) que el poeta destinó a tal fin. En ella se puede constatar la ardua tarea de investigación que llevó a cabo el poeta para conseguir desvelar los misterios que

velaba tan caro personaje. Algunas de estas obras se encuentran profusamente anotadas por Neruda, lo cual era bastante infrecuente en él, y es claro síntoma de la inquietud que le movió a realizar ese trabajo. *Los chilenos en San Francisco de California*, de Roberto Hernández, es una de las fuentes de primera mano que utilizó nuestro autor, ya que lo cita directamente en su obra teatral. En esta obra, que recoge "recuerdos históricos de la emigración por los descubrimientos del oro, iniciada en 1848", según reza su subtítulo, encontrará Neruda valiosos materiales para su historia, así como referencias bibliográficas a las tres novelas que sobre Murieta encontramos entre los libros de Neruda: *The Life and Adventures of Joaquín Murieta*, de J.R. Ridge, *El bandido chileno Joaquín Murieta en California*, de Roberto Hyenne, y *Life and Adventures of the Celebrated Bandit Joaquín Murrieta. His Exploits in the State of California*, de Ireneo Paz. Hay que aclarar aquí que la obra de Ridge (publicada en 1854) es la verdadera fundadora de la leyenda, como veremos, y las demás son una mínima muestra de la extensa secuela de plagios y deformaciones que el tema, una verdadera mina literaria y editorial, provocó después.

Un estudio de la evolución que la historia ha sufrido, a través de numerosísimas metamorfosis literarias, hasta la definitiva consagración de que Neruda la hace objeto, será muy útil para su comprensión.

En primer lugar, es necesario analizar cuidadosamente lo que hemos considerado como texto fundacional de esta saga de obras sobre Murieta. *The Life and Adventures of Joaquín Murieta* fue publicada por primera vez en 1854 en San Francisco. Su autor, un escritor de origen *cherokee* cuya propia historia es digna de ser también novelada, no consiguió en vida ningún honor ni compensación económica, y su obra originaria se diluyó entre las sucesivas imitaciones y copias espúreas de que fue objeto. La edición que consiguió Neruda constituye una recuperación que con motivo del centenario de la primera publicación de dicha novela se realizó en 1955; el ejemplar que se encuentra en *La Chascona* es una segunda edición de 1962. La obra de Ridge viene precedida por una introducción de Joseph Henry Jackson (Berkeley, California) que data de 1954. Sus cincuenta páginas están profusamente subrayadas y

anotadas por Pablo Neruda, normalmente enemigo de tal práctica, lo cual revela el extraordinario interés que le despertó dicho estudio. Efectivamente, se trata de un exhaustivo análisis de las vicisitudes que durante cien años fue sufriendo la historia matriz de Ridge. Por el valor de este documento, así como por la lectura pormenorizada que de él hizo el poeta, creemos necesaria la revisión y resumen de ese texto, tarea que arrojará mucha luz sobre el tema que nos ocupa y mostrará el proceso de génesis de la obra nerudiana *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, basada en la transformación de todo este material primigenio.

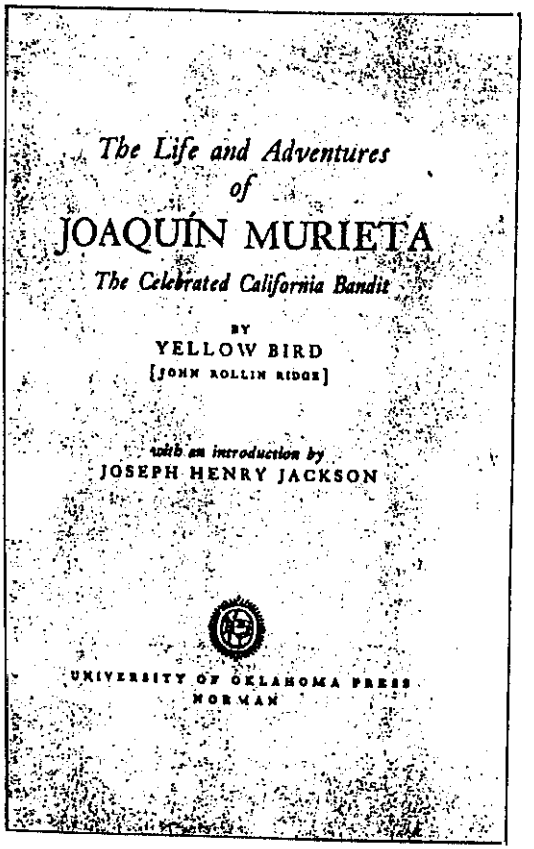
Contexto histórico y aventura literaria de Joaquín Murieta

> It is Ridge's justification that, since there wasn't a Murieta -at any rate not much of a Murieta- it was necessary to invent one.[62]

La novela que lleva por título *Life and Adventures of Joaquín Murieta, the Celebrated California Bandit*, se publicó en 1854 -año que sigue a la muerte de Joaquín- con la firma de "Yellow Bird", nombre que Ridge, de ascendencia *cherokee*, recibió de su tribu. Sin saberlo, Ridge creó el mito más arraigado en tierras californianas, y aunque se sumió en el olvido durante mucho tiempo, su autoría se ha recuperado, dándose así un caso excepcional en que los investigadores pueden conocer el origen primero de una leyenda popular.

La obra de Ridge constituye una literarización de hechos históricos que pasan por el tamiz de la subjetividad del propio autor, quien proyectó en ella sus vivencias y sentimientos personales, así como su propio genio creador.

62. Jackson, introducción a Ridge, 1962: L. 'La justificación de Ridge es que si no hubiera un Murieta -o no hubiera mucho de un Murieta- sería necesario inventar uno'.



Esta es la primera página de la reedición que en 1954, a modo de homenaje, se realizó de la novela originaria de toda la *saga Murieta*. Su autor, John R. Ridge, dio a la luz en 1854 lo que sería la matriz de la fecunda leyenda.

Introduction

republishings which began at once; almost all of them are "Carmela-Clarina" versions.

Through stolen Spanish editions, "Joaquín" became, in Spain, almost as great a legend as in California—always, now as "Murieta," the head-in-alcohol and Ridge's story having established the name. From Spain the tale traveled to France and thence to Chile, where a Roberto Hyenne was the "author," publishing his book in Santiago as a translation from the French. In this printing the Mexican Murieta naturally becomes *El Bandido Chileño.* Mexico picked up that edition (the bibliographical story here becomes as fascinating to the specialist as a detective tale) and reissued it with minor changes, naturally moving Murieta back to Mexico for his birth. Curiously, Spain re-pirated the Hyenne version under a Barcelona imprint, as *El Caballero Chileño,* by a "Profesor" Acigar.

As this juggling of editions got under way, one Charles E. B. Howe of San Francisco made the Ridge, or "Rosita," version into a five-act play, *Joaquín Murieta de Castillo,* a considerably overblown drama in which Joaquín's sweetheart is called "Belloro" (obligingly translated by the author as "Golden Bell"), and one lesser character is rather charmingly spelled as though he were an adjective—"Ignacious." This play may have helped spread the story that Joaquín, on seeing a poster in which the state of California offered five thousand dollars for him, dead or alive, scrawled beneath the text, "I will give $10,000" and signed it. As the reader has already seen, the state was prevented from making any such offer by the good sense of Legislator Covarrubias.

xxxv

La introducción a la edición de Ridge, realizada por Joseph Her (1954), está prolijamente anotada por Neruda, lo cual es n fetichismo de bibliófilo le llevaba a no escribir nada en sus libr su inmensa biblioteca cinco volúmenes anotados: la edic *Romeo y Julieta* y las obras aquí reproducidas de Master Biblia. En las tres páginas que aquí reproducimos se pu saga Murieta, la ley de fuga y la presencia de latinoameric

Introduction

Then, on July 25, the rangers found some Mexicans. Piecing together the stories of Love and various others, it is possible to get at least an approximate idea of what happened.

A detachment of the rangers, in the region of the Panoche pass to the west of Tulare Lakes, came upon a party of Mexicans sitting on the ground about a fire, with their horses some distance away. The rangers asked questions which were resented by a Mexican who said he was the leader, and suddenly both groups were shooting. In the melee, the man who had claimed to be the chief was killed. Another man was badly wounded and led the rangers a long chase before he fell dead; he was identified as Manuel García, called "Three-Fingered Jack," a known thief and murderer for whom the law had been looking. Some of the band got to their horses and escaped. Two were captured alive. Of these, one succeeded in drowning himself on the way to the Mariposa jail; the other, safely delivered to the sheriff, was seized by a mob and hanged out of hand, the rumor being that the lynching was committed not by honestly enraged citizens but by a crowd of fellow-Mexicans who were afraid he might talk too much. As for the two dead men, García's head had been so badly damaged by a pistol ball that there was no use trying to keep it; instead, his mutilated hand was amputated and preserved in spirits. The head of the other who had called himself the leader—no ranger ever testified that he had declared his name—was cut off and similarly preserved in a larger jar.

With these tangible proofs that they had at least cap-

the "foreign" miner refused or neglected to renew his license each month, the sheriff should summon a "posse of American citizens" and drive him off. If this occurred, all further mining by such a "foreigner" should be punishable by a heavy fine and imprisonment. As the historian, Hittell, noted, it was an outrageous and oppressive law, rendered even more outrageous by the fact that the tax collectors were to be appointed at the pleasure of the governor, their wages to be retained by them out of the taxes they collected. A more efficient way could scarcely have been devised to encourage persecution of the "foreigners" and corruption of every sort.

At first the "foreign" miners tried to fight the law. Meetings were called; petitions were drawn; there were demonstrations and some pitched battles. But the end was inevitable. With Americans flooding the mines as fast as overland caravans and ships could bring them, with every kind of non-Mexican—Germans, French, even men from Australia's convict settlements—defined by consent as "American," the Latin-Americans had no chance. Many went home; there was a large-scale exodus from the mines that year, chiefly of Chileans and Peruvians. Thousands stayed, however, mostly the Mexican-Californians whose homes, after all, were in the state. It was hardly surprising that a good many of these should take to outlawry when it was made so plain to them that they could not look for fair treatment from the *gringo*. Nor is it surprising that such outlaws were aided covertly by sympathetic countrymen.

There was another factor in this. During what has

Los datos biográficos que poseemos sobre él arrojan bastante luz sobre la motivación que le impulsó a dar esa configuración a su historia. Racismo y venganza, los dos grandes motivos conductores de *The Life and Adventures of Joaquín Murieta*, fueron también protagonistas de su azarosa vida. Un breve recorrido biográfico nos lo mostrará.

El abuelo de nuestro autor, Major Ridge, jefe *cherokee*, vivía en Georgia, y había mandado a su hijo John Ridge a Nueva Inglaterra para su educación. Este volvió casado con una mujer de raza blanca, y del matrimonio nació en 1827 John Rollin Ridge. Eran momentos difíciles para la nación india, que fue obligada a emigrar a los territorios del oeste. Los enfrentamientos entre indios y blancos fomentaron un clima de violencia que para John Rollin, que contaba entonces con doce años, se materializó en un hecho trágico: una banda de jóvenes enfurecidos se introdujo en su casa una noche y mató a su padre a puñaladas ante la mirada impotente de su familia. Después supo que su abuelo, el Mayor Ridge, y su primo, Elias Boudinot, habían sido asesinados la misma noche:

> Ideas of violence, sudden death, and -more important- long-cherished revenge, might well enough have been planted in an impressionable boy's mind by such events.[63]

Cuando aún era un adolescente, Ridge mató a un hombre, al parecer en legítima defensa. Pensó en alistarse en el ejército, pero la fiebre del oro brotó en California y finalmente, en 1850, se unió a una compañía de buscadores de oro. Allí permaneció hasta su muerte, casi veinte años después. Este es el motivo de que conociera el entorno de su historia tan de cerca.

Como California había pertenecido a México, los primeros extranjeros que llegaron fueron mexicanos, a los que siguieron chilenos y peruanos. El conflicto

63. 'Ideas de violencia, muerte repentina y -más importante- una venganza deseada durante largo tiempo podrían muy bien haber sido sembrados en la mente impresionable de un niño por tales sucesos'. (Ridge, 1962: XIII).

fue inmediato. Los Estados Unidos veían a los mexicanos como pueblo conquistado tras vencerlos en la guerra, y la xenofobia y enfrentamientos raciales tomaron tintes violentos. Se creó la "Foreign Miners' Tax Law", ley que hacía casi imposible que los extranjeros pudieran buscar oro en el país.

En opinión de J. H. Jackson, la necesidad de la recién nacida California de glorificar a un héroe popular no podía satisfacerse en un buscador de oro:

> California's folk hero, then, if there was to be one at all, had to be something other than a symbolic enlargement of the patiently, grubbing, ragged, homesick, and fever-ridden "honest miner".[64]

Tal héroe no existía en California. Pero Ridge creó otro muy diferente y que arraigó con inesperada intensidad: la del bandido romántico. La fundación de la leyenda se debe a la acción de su genio y de su pluma.

El bandidaje nació entre aquellos mexicanos que se vieron despojados de tierras y derechos; a menudo eran mineros desposeídos de sus propiedades y del derecho a buscar oro. Algunos de esos ladrones se organizaron en bandas para robar ganado y caballos, asaltar salones y almacenes y saquear viajeros. De estos personajes se sabía muy poco, salvo que el bandido más famoso se llamaba *Joaquín*. Pero había al menos cinco con ese nombre, apellidados respectivamente Carrillo, Valenzuela, Bottillier, Murieta y Ocomoreña, y esta ambigüedad le daba gran ubicuidad. En 1853 se ofrecieron cinco mil dólares por su captura, vivo o muerto. En el texto de Jackson ha señalado Neruda estas significativas líneas:

64. 'El héroe popular de California, entonces, si tenía que haber alguno, tenía que ser algo distinto a una simbólica extensión del "minero honesto", paciente cavador, andrajoso, nostálgico y acosado por la fiebre' (Ridge, 1962: XX).

> .....so large an offer might lead eager individuals to bring in any mexican they might be able to bushwhack, and since no one knew exactly what "Joaquín" looked like, it would be difficult to know how to pay a reward.[65]

Neruda conservará en su obra ese aura de misterio que rodea al bandido, y no lo presentará nunca directamente en escena. Históricamente, también la incertidumbre alimentó la leyenda.

El 11 de mayo de 1853, el Capitán Harry Love y sus hombres recibieron expresamente el encargo de capturar a "Joaquín". A la recompensa antes ofrecida, el gobernador Bigler añadió otra de mil dólares por cualquiera de los cinco *Joaquín*, vivo o muerto. El destacamento de hombres capitaneado por Harry Love atacó por sorpresa, el 25 de julio del mismo año, a un grupo de mexicanos reunidos en torno a un fuego. Mataron al que dijo ser el jefe, y también a un hombre identificado como Manuel García, alias "Jack Tres Dedos". El resto de la banda fue asesinado o encarcelado. La cabeza de García estaba tan dañada que era irreconocible, de modo que se cortó su mano mutilada y la cabeza del que había dicho ser el jefe, y se conservaron en alcohol para demostrar la "hazaña". La prensa publicó la noticia de la captura de *Joaquín*. En ningún lugar se nombra el apellido. Nadie supo nunca cuál de los cinco fue capturado, ni tampoco importó, ya que el bandidaje cesó. Pero nadie cobra una recompensa por una cabeza sin nombre, así que su rostro fue "reconocido" como perteneciente a uno de esos *Joaquín*, apellidado *Murieta*, por lo que Harry Love y sus hombres pudieron recibir su premio.

Por supuesto, a esto siguieron acusaciones de engaño. En agosto de 1853 el periódico *Alta* calificó a Harry Love como especulador y farsante. Pero a pesar de las críticas, la cabeza se exhibió en museos como auténtica durante muchos años. Nadie podía probar nada, y el hecho de que el primer anuncio de la exhibición

65. 'Una oferta tan cuantiosa podría haber llevado a los ávidos individuos a traer a cualquier mexicano que pudieran atrapar, y como nadie sabía exactamente qué aspecto tenía "Joaquín", sería difícil saber cómo pagar un rescate' (Ibid.: XXII).

confundiera el nombre de *Murieta* por *Murriatta* es un claro síntoma de la ignorancia que rodea al suceso.

Hasta aquí llegan los hechos históricos. Ridge convirtió ese material mínimo en una leyenda de gran arraigo. Retrata a Murieta como hombre joven, generoso, noble y bien parecido que se convierte en un forajido porque , (a) los mineros norteamericanos le golpearon y ataron y violaron a su joven esposa ante sus propios ojos, (b) lo expulsaron de la segunda concesión minera que trabajó, (c) en Murphy's Diggings, donde finalmente se estableció como jugador de *monte*, su hermano fue ahorcado, acusado injustamente de robo de caballos, y (c) le ataron a un árbol y le azotaron públicamente por tener tal hermano.

El Murieta creado por Ridge es un hombre de honor humillado y que clama por una justa venganza, a la que dedica su vida. Tiene, además, momentos de sentimentalismo y su nobleza nunca es ocultada por la rudeza de su carácter. La naturaleza de su amada, Rosita, será uno de los puntos de la leyenda que más alterados se han visto a través de las numerosas secuelas que siguieron a la obra de Ridge. Ya en 1859 la *Police Gazette* de California ofrece en diez episodios la historia supuestamente verdadera de Murieta, que no era más que un vulgar plagio de la obra de Ridge. Su historia comenzó a ser adulterada. Se cambia el nombre de *Rosita* por el de *Carmela*, y se hace que los mineros norteamericanos la asesinen después de violarla, inventando una segunda dama, *Clarina*. A partir de entonces todas las versiones presentarán -aunque con nombres distintos- dos amadas en lugar de una. Neruda, como veremos, toma elementos de ambas versiones y hace que su héroe tenga una sola amada (como en la versión originaria) pero que sea asesinada.

SAN FRANCISCO HERALD.

OFFICE IN MONTGOMERY STREET, NEAR SACRAMENTO.

Auction Sales This Day.

WM. J. SHERWOOD & CO., California street, next to corner of Front, sell at 11 o'clock, Groceries, Liquors, Provisions, damaged Blankets, Carpeting, etc.

R. D. W. DAVIS, California street, next to corner of Front, sells at 10 o'clock, Boots, Clothing, Dry Goods, Hats Groceries, Provisions, Liquors, Cigars, Tobacco, etc.

COBB & CO., Sacramento street, between Battery and Front, sell at 10 o'clock, Groceries, Liquors, Wines, Flour, Rice, etc.

DE BO, BENDIXEN & CO., California street, between Front and Davis streets, sell at 11 o'clock, Provisions, Flour, Tea, Rice, Cigars, Raisins, Syrup, etc.

J. C. DUNCAN, Chinese Salesroom, Sacramento and Commercial streets, sell at 10 o'clock, Crape Shawls, Aprons, and Fine Goods generally.

Amusements This Evening.

AMERICAN THEATER, Sansome street.—Actress of Padua—Dance—School for Scandal.

SAN FRANCISCO THEATER, Washington street.—The Rivals—Dance—Did You Ever Send Your Wife to San Jose?

Vol. IV. No. 59.

San Francisco: Saturday, July 30, 1853.

THE DOUBLE SHEET STEAMER HERALD.

News for the Atlantic States and Europe.

FOR PACIFIC MAIL STEAMSHIP NORTHERNER.

The First Edition of the *Double Sheet Steamer Herald*, for circulation in the Atlantic States, South America and Europe, will be issued at 9 o'clock THIS (Saturday) MORNING, July 30th. It will contain late intelligence from all parts of the Pacific States and Local News; Capture of Joaquin; New Discovery of Gold in California; latest Mining Intelligence; a full Report of Domestic Markets, &c., &c. To be had (Postage Free), done up in wrappers, at the counter, or at the following Agents:—

J. W. Sullivan, Kearny street, adjoining the Post Office; Geo. H. Leland & Co., Post Office Buildings; [illegible] Clay street, [illegible] Williston, Clay street, Plaza; LeCount & Strong, No. 118 Montgomery street; Cooke, Kenney & Co., Montgomery street, corner of Merchant; Burgess, Gilbert & Still, Long Wharf, below Montgomery street; John McGlashan & Co., Long Wharf, below Montgomery street; G. P. Kimball, Long Wharf, below Sansome street.

Topics of the Day.

The Council are considering the best measures to be adopted for the care of the city sick; and some difficulty is encountered in selecting from the various plans proposed, that most likely to insure economy, and, at the same time, proper care of the unfortunates. For nearly two years past the city has paid the State Marine Hospital a specified sum per annum for taking charge of its patients. This has been found to work admirably. The sick have been provided with every comfort, and received the best medical advice in the State. The Hospital is a model of neatness, while the remarkably small per centage of deaths shows the excellence of the treatment they have received. The City could not have sustained a hospital of [illegible] own and provided its sick with the same [illegible] for twice the amount paid to the Hospital. Since the reorganization of [illegible] institution under the new law, the [illegible] with the City has expired, and the [illegible] now arises, whether this contract shall [illegible] newed, or some other arrangement be [illegible]. Two plans have been suggested—one [illegible] out the patients to private physicians, [illegible] a certain sum per month; the other, for

MURDER FROM THE HIGH SEAS.—The ship Santiago, Capt. Chadwick, 134 days from New York, arrived at this port yesterday, bringing the Steward in irons, upon the charge of having murdered the Cook. The prisoner was delivered to the United States Marshal, in whose hands the proper process had been placed, and will be examined today before a Commissioner of the United States District Court, preliminary to his trial. In the meantime, we gather the following statement of facts. It seems that the prisoner, Obadiah Taylor, a negro, and the deceased, Wm. H. Williams, a mulatto, applied together for their respective situations, as the vessel lay in the harbor of New York preparing for this voyage. They associated with each other continually during the earlier part of the voyage; but, after the ship had been out some nine or ten weeks, they were observed to have frequent disputes. On several occasions of this sort, the prisoner applied various opprobrious epithets to the deceased who submitted tamely to them. At length, on the 5th of June—the eighty-seventh day of the voyage—a quarrel arose between them about a small looking glass belonging to the deceased, which the prisoner had thrown down and refused to put back in its place. From words they proceeded to blows, but were separated by the Mate. The prisoner then went off to his chest, under the pretence of getting another shirt in place of the one he then wore, which had been torn in the scuffle; but soon returned, armed with two pistols, and renewed the quarrel. The Mate, observing him in the act of raising a pistol, hastened across the vessel to stop him; but, just as he reached him, the pistol was discharged, and the Cook fell. The prisoner was immediately disarmed and placed in irons, in which he remained until yesterday. The deceased lingered only thirty-six hours. The ball entered the shoulder, and is presumed from the symptoms, to have passed downwards into the chest.

The above statement is, we have reason to believe, in the main, correct. but, as the prisoner is soon to be placed upon his trial before the proper tribunal, and, however heinous may have been his offence, is entitled to a fair trial, every one should refrain from making up an opinion upon unauthenticated reports, which may embarrass the court in obtaining an impartial and unbiassed jury, and may even affect the verdict which is to restore the unfortunate man to his liberty or consign him to the gibbet.

Capture and Death of Joaquin the Bandit.

The famous bandit Joaquin, whose name is associated with a hundred deeds of blood, has at last been captured. The Company of State Rangers, under the command of Love, have been diligent in their search for the robber and his band, ever since their organization. We apprised our readers some time since, that they had received information that Joaquin was lurking in the wilds of Tulare Valley, whither they accordingly directed their search. It is reported that they have encountered the robber chief himself, at the head of his band, at a place called Panoche Pass. A desperate fight ensued—the robbers, well mounted, attempted to fly, but being closely pressed by the Rangers, they kept up a running fight until Joaquin and one of his lieutenants were killed; two others were taken prisoners, and three managed to make their escape. Several of their horses fell into the hands of the Rangers. The victors finding farther pursuit of the fugitives useless, cut off the head of Joaquin and placed it in spirits, to be brought to the settlements as a proof that the veritable robber himself had been killed.

WAGES OF MECHANICS AND LABORING MEN.—The [illegible] posted "strikes," among the mechanics and laboring men, for higher wages, which have taken place in this city, within the past few weeks, have caused us to inquire into the rates of wages generally paid. It will be found that there is a great disproportion between the various branches, owing among other things to the fact that for some kinds of work there is but little demand, whilst there are numbers disengaged and anxiously waiting for employment. Whilst wages are so high, it may seem strange that there should be any persons among us unemployed; and yet there are many lounging about without any apparent means of livelihood. Comparatively speaking, there is no place in the world where such high wages are paid, although in the main, the rates are proportionate to those of property, rents and articles of consumption. The [illegible]

Theatrical.

AMERICAN THEATER.—At present there is an unusual attraction in our city for the lovers of the drama and of music, calculated to divide the audiences usually attendant upon those exhibitions. It is gratifying to know that these entertainments are held in due appreciation, and that all are so well sustained. A very good house was assembled to witness the performance of two pieces of acknowledged merit, in both of which two of the most distinguished ladies who have ever appeared upon the boards of our city, filled the most prominent parts. The second representation of the "Actress of Padua," was quite as successful as the first. In the character of La Tisbe, Mrs. Sinclair had full scope for the portrayal of the passions predominant in the female breast, and she succeeded in delineating them in all the intensity which manifestly filled the conception of the author. La Tisbe was no lukewarm character. Her love, followed by her jealousy and a thirst for revenge, which finally gave place to despair and death, were all positive—intense; and in sustaining herself in their delineation, Mrs. Sinclair has accomplished a great deal. The part of Catarina, filled by Mrs. Baker, was equally difficult, although the passions depicted were quite different. In her was called forth all the tenderness, resignation and heroism of woman's character, and to sustain the part required talent of a very high order. We need not say that Mrs. Baker was entirely successful. [illegible] London Assurance, the third, fourth and fifth acts of which were presented as the after-piece, went off with its usual éclat, Mrs. Baker taking the part of Lady Gay Spanker, and Mrs. Sinclair that of Grace Harkaway. To-night Mrs. Sinclair takes a benefit, upon which occasion the "Actress of Padua," will be repeated, to be followed by selections from "School for Scandal." The occasion is one which we doubt not, will call together a crowded house.

SAN FRANCISCO HALL.—The hall at this house last evening, on the occasion of Mr. McClosky's benefit, was quite an attractive one, and the performance drew well before an audience quite respectable in numbers. The new burlesque of the "Corse-ican Brothers," was among other pieces presented—Mr. McClosky taking the part of the Brothers.

SACRAMENTO THEATER.—The "Corsican Brothers" was presented to a Sacramento audience [illegible] on Thursday night. The piece and the [illegible] praised by the press of that city.

Musical.

THE SECOND CONCERT OF THE [illegible] TROUPE.—Musical Hall was again filled last night with a brilliant array of ladies and gentlemen. The more we see of this fine Hall, the more are we impressed with its elegance and peculiar fitness for musical entertainments; and when filled with the beauty and fashion of the city, as it was last evening, few more attractive spots are to be found in any of the Atlantic cities. Mr. Maguire has certainly evinced great taste, as well as enterprise, in fitting up such an establishment. The entertainment opened last night with the overture from "L'Italiana in Algieri." The orchestra is strong and well selected, consisting of sixteen instruments, under the direction of Mr. George Loder. The duett "Syren and Friar," by Mrs. Jones and Mr. Smith, was charmingly sung and received with unbounded applause. The Troupe, encouraged by the very flattering reception they have met with, sing now with entire confidence, and give full volume to their voices without the fear of being roughly criticised. The beautiful song "O, Araby! Dear Araby," was rendered by Miss Leach with great sweetness and expression. Her style of voice is capable of expressing the deepest pathos—the most stirring emotions. She displayed far greater power and compass last night than upon her first appearance; and so pleasing was her vocalization, that the audience would not cease their applause until she reappeared and repeated the piece. The quartette "Blow Gentle Gales" affords a fine opportunity for testing the harmonic concord of the singers. In this they are very successful. The voices blend with great accuracy, and produce a full, rich compound of melody that delights the ear. The applause at its conclusion was loud and long. Mr. Bentley made the most out of the song "A Ride to my Love," but there is very little music in it at best. The audience, however, were clamorous for an encore. The trio "[illegible]," from Lucia, by Mrs. Jones, Mr. Bentley and Mr. Smith, was pretty well rendered. Mrs. Jones displayed new powers in this piece. Her voice gushed out in notes of the sweetest melody, clear and ringing, without tremor or break. We much prefer, however, to hear the Troupe in more simple music. They require more practice to be perfect in the difficult compositions of the Italian masters. We are inclined to think Mrs. Jones would

Neruda realizó una exhaustiva labor investigadora sobre la historia de Joaquín Murieta, protagonista legendario de la única obra teatral que escribió. En sus archivos conservaba esta página del *San Francisco Herald* del 30 de julio de1853, subrayado por él, en que se recoge la noticia de la captura de Murieta bajo el título "Captura y Muerte de Joaquín, el bandido".

Su identidad se afianza con un nombre nuevo, *Teresa*, cuyas posibles motivaciones pueden ser diversas, aunque creemos que debió pesar el nombre de Teresita Vázquez, amor platónico de Temuco, la Marisol inspiradora de los poemas 4, 7, 8, 11, 12, 14 y 17 de *Veinte poemas*, así como de "La canción desesperada", *Terusa* en *Memorial de Isla Negra*[66].

La secuela de plagios es un fenómeno digno de ser tenido en cuenta. La identidad de Ridge se diluyó, como su obra original, en una cantidad ingente de versiones desleales, y el *boom* editorial fue verdaderamente insólito, convirtiéndose en un fenómeno sociológico importante. En Chile, Roberto Hyenne publica su libro como traducción del francés y transforma a Murieta en chileno, lo cual será tomado por Neruda como una creencia personal. Su obra figura en sus dos bibliotecas, y el afán que mostró por conseguirla de nuevo, después de haberla donado y a pesar de tratarse de un ejemplar raro y antiguo, demuestra su clara inclinación por esa versión.

En México la versión de Hyenne dio lugar a nuevas secuelas, esta vez con un Murieta mexicano. En España se comete un plagio de segundo grado sobre la obra de Hyenne con la impresión, en Barcelona, de *El Caballero Chileño*, de un tal "Profesor Acigar". La guerra de ediciones no se hizo esperar. En San Francisco, Charles Howe hizo un drama en cinco actos, que tituló *Joaquín Murieta de Castillo*, a partir de la versión original, y en ella sustituye el nombre de Rosita por el de "Belloro" ('campana de oro'). Posteriormente, C.H. Miller compuso un largo poema sobre Murieta que se publicó también en Inglaterra, con lo que se extendió la fama del personaje hacia el exterior.

Como puede verse, las versiones poéticas y dramáticas de la leyenda ya eran una realidad antes de que Neruda hiciera su aportación, aunque es

66. Es curioso que las protagonistas de las dos grandes historias der amor que escribiera Neruda, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* y *La espada encendida*, tengan nombres con reminiscencias de los dos amores de juventud que protagonizan *Veinte poemas de amor*. Del primero ya se han indicado las filiaciones. En cuanto a Rosa, de *La espada encendida*, no puede dejar de evocarnos la Marisombra de *Veinte poemas*, Rosaura en *Memorial de Isla Negra*, y en la realidad Albertina Rosa Azócar, amor pasional de Santiago de Chile.

indiscutible la diferencia de calidad de la obra del chileno con respecto a todos estos apócrifos circunstanciales. Hubo incluso intentos de autentificar al personaje por parte de dos historiadores, Howe Bancroft y Theodore Hittell, cuyas historias de California han sido libros de referencia habitual desde que se publicaran hace más de cien años. Ya en el siglo XX, los californianos comenzaron a tomar plena conciencia de su pasado y volvieron la mirada sobre su propia historia. El Murieta que había inventado Ridge se convirtió en una figura romántica de presencia ineludible en esa historia inmediata.

El proceso pasó por un momento de calma, para volver a las versiones piratas con más intensidad. En 1910, el capitán de policía Thomas S. Duke publicó un grueso volumen sobre casos criminales en el que incluyó un capítulo dedicado a Murieta, donde "aclara" que el verdadero nombre de Rosita era Mariana Higuera. Se hizo también una novela, *A Plaything of the Gods*, firmada por Charles Park, una versión "Carmela-Clarina", donde se supone que el bandido muere ahogado en un lago. Posteriormente, una periodista publica una serie sobre Murieta desde diciembre de 1923 hasta febrero de 1924 en San Francisco. Poco después, Joseph Gollomb publicó un volumen titulado *Master Highwaymen* ('Los principales salteadores de caminos'), e incluye a Murieta entre sus ejemplos. Su innovación consiste en atribuir a Joaquín una alta capacidad intelectual:

> "Even in later days, when he lay by the campfire in mountain fastnesses where his outlaw bands retired between raids, Joaquín had Cervantes and Racine for company".[67]

La historia editorial y bibliográfica de las secuelas de la obra de Ridge se haría interminable. En 1932 se publicó una de las más importantes, *The Robin Hood of El Dorado*, escrita por Walter Noble Burns. Casi tan pronto como fue publicada la obra, fue adquirida por Hollywood para ser llevada al cine. Su solución de la

67. 'Incluso en los últimos días, cuando yacía junto al fuego en las prisas de la montaña, a donde sus bandas de proscritos se retiraban entre los asaltos, Joaquín tenía a Cervantes y a Racine como compañía' (Ridge, 1962: XLIII).

ambigüedad respecto al nombre de la dama de Murieta consiste en un híbrido: Rosita Carmen. Las peripecias de los nombres de este personaje debieron llamar la atención de Neruda porque subraya esos pasajes en el texto de Jackson:

> In 1953 a Mexico City publisher brought out a *Vida y Hazañas* (...) of Joaquín "Murrieta", spelling the name with the double "r" and describing the subject as the *"Famoso Bandido Mexicano"*.[68]

También Neruda jugó con los nombres de los personajes; además de su privilegio de poeta, le daba aún más derecho a tal actitud la tradición proteica de las nominaciones.

Esta ha sido la trayectoria que ha seguido tan curiosa leyenda. John Rollin Ridge, joven y desafortunado poeta y periodista, condicionado por la violencia y el deseo de venganza, transmitió a su héroe su propio sentir y escribió su historia con la esperanza de superar su estrechez económica. Pero murió decepcionado e ignorante de la suerte que correría su criatura literaria. Sin embargo, su héroe lo inmortalizaría:

> ...His eyes flashing, his knife ever ready for a gringo's ribs, his gallantry beyond doubt, his horsemanship superb, and his aim unerring, Murieta will ride down the years as California's great gold-rush legend. His cattle thievery forgotten, his brutal murders (if, in fact, he ever committed them) conveniently ignored, Murieta remains the perfect gold-rush manifestation of man's compulsion to construct a hero out of the best materials

68. 'En 1953 un editor de ciudad de México publicó una *Vida y Hazañas* (...) de Joaquín "Murrieta", escribiendo el nombre con doble "r" y describiendo el tema como el *"Famoso Bandido Mexicano"*' (Ibid.: XLVIII).

available, because The Hero is a creature men need.[69]

Así pues, la cuna de nuestra leyenda está en la California de mitad del siglo pasado, en plena época de la fiebre del oro, y su autor es un admirable personaje digno de ser él mismo protagonista de una historia apasionante. Su obra fue conocida por Pablo Neruda, quien, lógicamente, se permitió disponer de unos materiales que ya tenían una naturaleza popular y configurarlos desde su personal perspectiva.

Pero el hecho de que haya indagado en la obra de Ridge y sus principales secuelas según los textos de Roberto Hernández (a saber, las obras de Roberto Hyenne y de Ireneo Paz), todos ellos presentes en su biblioteca personal, nos proporciona un interesante material para la investigación del proceso genésico que produjo como fruto el espléndido *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. A su seguimiento nos dedicamos a continuación.

La obra fundacional de John Rollin Ridge: *The Life and Adventures of Joaquín Murieta* (1854)

Aunque esta importante novela ya nos ha ocupado durante algunas páginas, se hace necesario revisar la estructuración de sus contenidos a fin de poderla cotejar con el texto nerudiano y establecer sus paralelismos y divergencias.

Como se ha dicho, el hilo conductor de la historia es el sentimiento de venganza del protagonista, al que Ridge inculcó su propio rencor por el asesinato político de su padre ante los ojos de su esposa e hijos. La protesta indirecta por la

69. 'Con sus ojos brillantes, su cuchillo siempre preparado para las costillas de un *gringo*, su galantería lejos de toda duda, su soberbio modo de montar a caballo, su puntería infalible, Murieta cabalgará por los años como la gran leyenda de la fiebre del oro en California. Olvidado su robo de ganado, y una vez ignorados convenientemente sus crímenes brutales (si, de hecho, alguna vez los cometió), Murieta permanece como la manifestación perfecta de la fiebre del oro y del impulso del hombre para construir un héroe a partir de los mejores materiales disponibles, porque el Héroe es una criatura que los hombres necesitan' (Ridge, 1962: XLIX).

opresión racista y la xenofobia será compartida por el Murieta de Ridge y el de Neruda, aunque este último parece mostrar una lectura menos localizada de esa actitud. Efectivamente, lo que pudo ser el rechazo y la represión de los latinoamericanos por los estadounidenses en la época del oro se puede trasladar al año 1967 -en que se publicó *Joaquín Murieta*- y a la escalada de violencia implícita de los Estados Unidos para defender su feudo en los países del sur. Esa actitud culminaría con la financiación del golpe de Estado que en 1973 quebró la democracia chilena, hecho ya denunciado por el poeta en otra obra mucho más airada y violenta, *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*. Con esto queremos decir que el *Murieta* de Neruda ofrece una lectura de crítica social bastante más pronunciada y consciente que el de Ridge.

La historia del autor norteamericano comienza por aclarar que "Joaquín Murieta was a *Mexican*, born in the province of Sonora of respectable parents and educated in the schools of Mexico"[70]. La infancia del héroe, mitema recogido por Neruda, es también destacado por Ridge.

Recordemos que Neruda en su transposición hace una reducción de la materia originaria y la estructura en seis cuadros, cada uno de los cuales recoge una unidad temática:

I. Infancia del héroe.
II. Amor a Teresa.
III. Matanzas de chilenos.
IV. Asesinato de Teresa.
V. Asalto a la diligencia (fulgor de Murieta y prueba del héroe).
VI. Muerte de Murieta por amor. Eternización del héroe, inmortalizado por la poesía.

70. 'Joaquín Murieta era mexicano, nacido en la provincia de Sonora de respetables padres y educado en las escuelas de México' (Ridge, 1962: 8).

Murieta es retratado como hombre bien parecido, de grandes ojos negros, cabello largo y voz llena de generosas resonancias. Su amada, también mexicana, lo acompaña en su aventura del oro. El racismo será el *deus-ex-machina* que provoque el desencadenamiento de la acción. Murieta es insultado e injuriado y su amada vejada y violada ante sus ojos.Tras tres intentos de vivir honradamente, se entrega al juego, motivo que también recogerá someramente Neruda. El *fatum* cruel se rebela contra Murieta, y es un motivo que comparten las obras de Ridge y Neruda: "His sky seemed clear and his prospects bright, but Fate was weaving her mysterious web around him..." [71].

El segundo atentado del destino contra Murieta es el ahorcamiento de su hermano, acusado de un crimen no cometido: robar caballos. El motivo de la venganza va creciendo más y más: "He had contracted a hatred to the whole American race" [72]. Así pues, destino y sed de venganza se conjugan en las dos obras que estudiamos.

Entre los hombres de Murieta se encuentra Manuel García, *Three-Fingered Jack*, el *Tresdedos* de la obra de Neruda, que debe su nombre al haber perdido un dedo en una pelea con norteamericanos en la guerra mexicana. Es cruel y sanguinario: a sus enemigos los ata, les lanza puñales, les corta la lengua y les saca los ojos con su cuchillo, para después dejarlos morir. Esa faceta no será recogida por Neruda. Otro personaje que Neruda acepta es el de Reyes Feliz, un joven de dieciséis años, gran lector y de espíritu romántico, que desea desafiar las leyes de la sociedad. Es el hermano de la dama de Joaquín, y en Neruda presenta variantes. Otros miembros de la banda, como Joaquín Valenzuela y Pedro González, no son recogidos por Neruda, quien hace una reducción drástica de los personajes.

71. 'Su cielo parecía claro y sus perspectivas brillantes, pero el Destino estaba tejiendo su misteriosa tela de araña en torno a él' (Ridge, 1962: 12).
72. ' Había contraído odio contra toda la raza norteamericana' (Ibid.: 14).

El mito del bandido noble se fomenta: "It was a rule with them to injure no man who ever extended them a favour" [73]. Hay que anotar también que Ridge intercala poemas de su propia factura en la novela; Neruda seguirá su ejemplo.

La dama de Murieta, *his mistress* o *love mate* -no es su esposa en la novela de Ridge-, lo sigue en sus hazañas de venganza por recuperar lo que los americanos le han robado. La *revenge* será el motivo conductor siempre. El nombre de la dama aparece por primera vez en la página 53 de la edición que utilizamos: Rosita. Los de las secuelas - Carmela (en la primera versión, cuñada de Rosita), Clarina, Belloro, Mariana, Rosita Carmen, Clarita, Rosalia- darían buena excusa a Neruda para proponer su propia versión: Teresa.

La naturaleza de Joaquín como bandido generoso es una recreación nerudiana. Ridge lo presenta con cierta simpatía pero no lo justifica. Sus defensas del débil no son más que excepciones.

El actante que provoca el desenlace de la novela no aparece en la obra de Neruda: se trata del Capitán Harry Love, cuya presencia habría restado heroicidad al glorioso final que Neruda inventa para su héroe. En el relato de Ridge, Harry Love, el hombre que consigue vencer a Murieta, es un ser superior, antagonista equiparable al héroe. Murieta tiene un aura mítica y nadie antes que Love consigue aprehenderlo. Se pasea disfrazado por los más diversos lugares, haciendo siempre gala de su valentía y provocando la ira de sus perseguidores. Un hado misterioso lo protege y su supervivencia parece un milagro entre tantos peligros: "It was perfectly sublime to see such super-human daring and recklessness" [74]. No recoge Neruda curiosos episodios como aquel en que Murieta disfrazado se hace pasar por Samuel Harrington, mercader rico, y defiende y libera de la cárcel, con su testimonio, a uno de sus hombres.

73. 'Tenían como regla no dañar a ningún hombre que alguna vez les hubiera hecho un favor' (Ridge, 1962: 19).
74. 'Era completamente sublime ver esa osadía y temeridad sobrehumanas' (Ridge, 1962: 87).

Neruda elimina esa picaresca de su obra, quizá para preservar el halo mítico y trágico del héroe. Lo cómico lo reserva para los deuteragonistas. Tampoco recoge el racismo de los hispanos hacia los chinos, a los que consideran inferiores, y que es equiparable en crueldad al de los norteamericanos hacia los hispanos:

> The miserable Chinamen were mostly the sufferers, and they lay along the highways like so many sheep with their throat cut by the wolves. It was a politic stroke in Reis to kill Chinamen in preference to americans, for no one cared for so alien a class, and they were left to shift for themselves. [75]

En un episodio no aprovechado por Neruda, en que Murieta demuestra ser un caballero al liberar a una dama raptada por uno de sus hombres, vemos que se repite el motivo recurrente de la naturaleza noble del personaje, que fue truncada por culpa de otros. Su arrojo lo convierte en el amo de California, con una densa red de espionaje y bandidaje.

El Capitán Harry Love es autorizado para organizar la captura de Murieta y exterminar su banda. La verosimilitud histórica es siempre respetada. El 5 de julio de 1853 Love inicia su empresa. El clímax de la novela se da cuando Love toma por sorpresa a Murieta. A pesar del peligro, Murieta no muestra ningún signo de temor. Ordena huir a sus hombres y él mismo monta su caballo e intenta escapar con la velocidad del viento, pero la bestia cae herida. Intenta huir a pie pero le alcanzan las balas. Cuando la tercera hiere su cuerpo, se vuelve y exclama: "Don't shoot any more -the work is done" [76]. Tresdedos es alcanzado por nueve balas, y finalmente Love lo elimina con su última bala, disparándole en la cabeza.

75. 'Los miserables chinos eran las principales víctimas, y yacían a lo largo de los caminos como un montón de ovejas degolladas por los lobos. Era un golpe político en Reis matar chinos antes que americanos, porque nadie se preocupaba por una clase tan ajena, y eran abandonados para que se defendieran por sí mismos' (Ibid.: 97).

76. 'No disparen más - el trabajo ha terminado' (Ridge, 1962: 153).

El Capitán hace que la cabeza de Murieta sea cortada y preservada en alcohol. A Three-fingered Jack se le corta la terrible y conocida mano, pues su cabeza está destrozada e irreconocible. Se añaden detalles macabros acerca del crecimiento del bigote del bandido y de las uñas de Tresdedos, lo cual impresiona profundamente a las multitudes que acuden a verlo, ignorantes del hecho de que cabello y uñas prosigan su crecimiento tras la muerte. La última referencia es para Rosita, que vuelve a Sonora con sus padres, y el final es moralizador: ella habría sido feliz si nadie hubiera desviado el camino de su amado.

Podemos concluir que en lo sustancial el texto neruduano se sustenta en su hipotexto de 1854. Murieta es un hispano que acude a California a hacer fortuna y es víctima del racismo de los norteamericanos. Neruda hace un uso traslaticio, como se ha dicho, de esa rivalidad, vigente, por motivos diferentes, en el momento de la escritura de su *Murieta*, de modo que la historia singular se hace metáfora de una situación extraliteraria concreta. La nobleza innata del héroe, la lealtad hacia su amada, sus múltiples proezas hasta su muerte, son el eje temático central de ambas obras. Las variantes se sustentan en tres puntos fundamentales:

- la nacionalidad del protagonista, mexicano para Ridge, chileno para Neruda, y sus proezas, menos heroicas y más profusas en el texto de Ridge.

- el nombre de la amada (Rosita y Teresa respectivamente) y su suerte, trágica en el caso del texto neruduano, donde muere asesinada.

- la muerte del héroe es más realista en Ridge; Neruda la eleva a categoría de mito, haciendo una recreación muy literaria, como veremos.

El capitán Harry Love, responsable de la captura de Neruda en la historia real y deuteragonista de Murieta en la primera novela que sobre el tema se escribió, es el gran ausente de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. La ilustración pertenece a la edición que Neruda utilizó de la novela de John Ridge, de 1962 (Fundación Neruda).

Pero será interesante también hacer un acercamiento a otros dos textos también manejados por el poeta, los más destacados en la secuela literaria del *tema Murieta*.

Las versiones de Roberto Hyenne y de Ireneo Paz

Figura en la segunda biblioteca de Neruda una séptima edición de la obra de Roberto Hyenne que lleva por título *El bandido chileno Joaquín Murieta en California*, y que ya existía en su primera biblioteca, lo cual muestra, como se ha comentado, el gran interés de Neruda por el tema. Sabemos, en cualquier caso, que gustaba mucho de las novelas de aventuras y que ya en su juventud escribió un texto en prosa, hoy bastante olvidado, *El habitante y su esperanza*, cuyo protagonista es también un fuera de la ley que vive una historia de amor y bandoleros.

La versión de Hyenne interesa a Neruda en cuanto asimila a Murieta a la nacionalidad chilena, aunque su tono es moralizante acerca de la actitud del bandido, hacia el que adopta una postura paternalista. Nótense también las peculiaridades y variantes de la ortografía chilena, que en cierto momento histórico se distanció de la norma central y que respetamos en la transcripción:

> Sin duda Joaquín, no es, como todas las jentes de su especie, mas que un asesino, un ladron, un jefe de partida; pero, por lo menos, es menester reconocerle su intrepidez, que alguna vez lo llevaba a hacer temerario, su naturaleza jenerosa en el fondo (...) i los motivos que le arrastraron a armarse contra la sociedad en medio de la cual vivía.[77]

El héroe es justificado y exaltado con actitud nacionalista: "Joaquín Murieta, por su parte, no se encontró tampoco libre de las hostilidades. Su cualidad

77. Hyenne, 1892: 4.

de chileno le señalaba particularmente al furor de los yankees, i no se decidió a entrar en esa guerra incesante sino después de haber sido atacado por ellos en lo que le era más caro" [78]. Así reza la "Introducción" a la historia.

Acto seguido comienza el relato con la infancia del héroe, como en los casos comentados de Ridge y Neruda. La primera premisa es tajante: "Joaquín vió la luz en Santiago" [79]. Es un joven apacible y noble pero dispuesto a las aventuras. Decide ir a California en busca de su hermano Carlos, que ya hacía tiempo que explotaba allí con éxito sus minas de oro. Hace escala antes en México, y en el puerto de Sonora visita a una familia a la que lleva recomendación y conoce en su seno a "una hermosa niña mejicana, llamada Carmela Félix" [80], de la que se enamora el joven Murieta, que es descrito como chileno prototípico, con poncho y cuchillo al cinto, de ojos negros y pobladas cejas. El *fatum*, motivo recurrente en las obras de Ridge y Neruda, ya hace su aparición desde esta descripción del héroe: "Era propiamente una de aquellas naturalezas destinadas a lo grande, que en la senda del bien estaba llamado a ser héroe, i en la del crimen un bandido temible, sanguinario i atroz" [81].

Joaquín y Carmela se casan en breve tiempo. El casamiento se repite en Neruda pero no existe en el relato originario; puede tratarse de una justificación moralizante, a nuestro modo de ver.

En territorio norteamericano, Murieta es víctima de la primera injusticia, al ver que su hermano es ahorcado en la rama de un árbol acusado de un robo de caballos por dos americanos llegados de San Francisco que decían ser dueños de esos animales. El texto es paralelo al de Ridge aquí, y aparece ya el motivo de la sed de venganza que invade al héroe, *leit-motiv* repetido. La crítica implícita al racismo es constante:

78. Hyenne, 1892: 4.
79. Ibid.: 5.
80. Ibid.: 8.
81. Ibid: 10.

> El país estaba entonces ajitado por un gran número de individuos sin fe i sin lei, que, enorgulleciéndose con el nombre de americanos, miraban de reojo a los mejicanos i a los chilenos, no viendo en todos ellos mas que una raza conquistada[82]

El héroe recibe por parte de Hyenne un tratamiento épico; es un "bravo chileno" [83] y al verse acosado por los americanos que quieren arrebatarle su concesión aurífera, escuda a su amada con su cuerpo y desenvaina el puñal heroicamente como única defensa."El amante i valiente Joaquin", "el puñal chileno"[84] son expresiones que inciden en el comentado nacionalismo. Joaquín es reducido a golpes y pierde el sentido; Carmela se enfrenta sola a los agresores *yankees*, pero

> herida en la frente e inundado su bello rostro con su purpurina sangre, desfalleció i cayó moribunda al lado de su amado Joaquin. No satisfechos los yankees con el homicidio, quisieron unir la vergüenza al martirio. Así murió, víctima del más espantoso de los crímenes, la bella i heróica Carmela.[85]

Nos parece importante este pasaje porque en él se constata la presencia de una variante sobre el texto original que Neruda heredará. En el texto de Ridge, la amada es ultrajada pero vive; en el de Hyenne, se amplifica el tono trágico con la muerte. Neruda, en *Barcarola*, presenta sólo la muerte (siempre según la versión de Hyenne) y en el drama posterior añade la nota de la violación. Por otra parte, mientras en Ridge el bandido es testigo impotente de la vejación, Hyenne le añade un estado de inconsciencia que justifica su no intervención en defensa de la amada; Neruda aumenta el tono trágico al situar a Murieta fuera del escenario del crimen. Así, la traición se pronuncia porque Joaquín, cuando llega, encuentra ya los hechos

82. Hyenne, 1892: 14.
83. Ibid.: 15.
84. Ibid.: 17.
85. Ibid.: 17.

consumados. Tenemos ya, por tanto, el segundo motivo de rencor y venganza. El tercero de los motivos de Ridge, la vejación pública de Murieta, no está en Hyenne ni en Neruda, que eliminan esos datos reductores del heroísmo del personaje. Como vemos, los tres textos se enlazan creando un complejo mosaico de posibilidades en el juego de la intertextualidad.

El Murieta de Hyenne, como el originario, se entrega al juego y comienza su perdición moral. Su amigo Valenzuela es azotado y ahorcado injustamente (motivo ausente en Ridge, que parece sustituir al de la vejación pública de Murieta) y se constituye el tercer motivo de la venganza.

> ...las barreras del honor perdieron todo su poder para su corazón ulcerado; *hizo juramento de no vivir mas que para la venganza desde ese día para adelante, i de no dejar en su camino un solo lugar sin regarlo con sangre.* [86]

Consideramos este pasaje, ausente en Ridge, más realista, como probable hipotexto del juramento que el Murieta de Neruda hace sobre el motivo anterior, la muerte de Teresa:

> ... cerrando los ojos de
> aquella que fue su rosal y su estrella
> *juró estremecido matar y morir* persiguiendo al
> injusto, protegiendo al caído,
> y es así como nace un bandido que el amor y el
> honor condujeron un día
> a encontrar el dolor y perder la alegría y perder
> mucho más todavía,
> a jugar, a morir, combatiendo y *vengando una herida*

86. Hyenne, 1892: 19.

> *y dejar sobre el polvo del oro perdido su vida y su sangre vertida.*[87]

El demonio de la venganza se apodera de Joaquín, que se convierte en bandido antes de cumplir los veinte años. Se alistan junto a él Juan Tresdedos (Manuel García) -hombre sanguinario, como en la versión de Ridge- y Reinaldo Félix, cuñado de Murieta, que también arde en deseos de venganza. Otros seguidores son Pedro González, Luis Guerra, Juan Ardozo y Joaquín Valenzuela. Vemos que Neruda sólo recoge a Tresdedos y Reyes. El primero tiene un halo legendario aunque Neruda no refleja su atracción por la sangre y el crimen, sino que lo convierte en mero deuteragonista, camarada y amigo de Murieta. Hyenne en cambio repite el pasaje de Ridge que ejemplificara la fama de Tresdedos como sanguinario:

> el fué el que (...) sorprendió en 1848 a dos americanos en el camino entre Sonora i Bodega, los despojó de sus vestidos, i cuando estuvieron desnudos, los torturó hasta que exhalaron el alma, llenándolos de puñaladas, cortándoles la lengua, arrancándoles los ojos i arrojándolos, por fin, en medio de las llamas, en donde se consumieron sus carnes palpitantes.[88]

Joaquín se enamora nuevamente; Hyenne recurre al núcleo temático amoroso, siempre atractivo en la anécdota, creando una nueva amada, de modo que, como Ridge, cuenta con ese personaje femenino hasta el final del relato. Será además la amante y no la esposa del bandido, como en Ridge. Esta vez se trata de *Clarina*, que se enamora ciegamente del héroe y lo sigue en sus peligros. Tres chilenas valerosas comparadas con amazonas -obsérvese siempre la exaltación nacionalista- se unen al grupo de hombres, disfrazadas como tales. A partir de aquí el relato es casi paralelo al original, aunque Neruda aplicó una drástica reducción, eliminando hechos y personajes que habrían favorecido lo épico pero habrían distraído del núcleo central

87. Neruda, 1973 (BCL): 135-6.
88. Hyenne, 1892: 22.

(la historia de Murieta y Teresa) y habrían eliminado la tensión poética. Recuérdese que la primera versión de la historia es un conjunto de poemas relativamente breve en relación con el original.

La exaltación chilenista se continúa en el relato de Hyenne, creando diferencias con el hipotexto de Ridge. Así, por ejemplo, se exalta continuamente el cuchillo como arma heroica frente al revólver norteamericano: "La muerte de cuchillo es la única que puede imputarse a un brazo fuerte, porque es la única que se consuma con su fuerza i su impulso." [89]

La vida de los forajidos de Murieta se reduce a saquear y matar, divertirse e invertir en el juego. No vemos el heroísmo del texto nerudiano. La venganza explica la actitud criminal y sangrienta de Murieta pero no le da un carácter positivo. Como en el texto de Ridge, la amada hace las funciones de voz de la conciencia, y Joaquín le promete volver a la patria mexicana tras acabar su venganza y recuperar la riqueza que le han arrebatado. Esos pasajes amorosos y moralizantes constituyen los episodios distensos del relato, que alternan con las correrías y fechorías de los bandidos.

Los cantos y poemas que configuran intercalaciones en la historia serán comunes a Ridge, Hyenne y Neruda, contribuyendo en Hyenne a la exaltación nacionalista mencionada:

> Mi pueblo es el mas valiente,
> Chile es la tierra más bella,
> I una esplendorosa estrella
> Fulgura sobre su frente.[90]

89. Hyenne, 1892: 70.
90. Ibid.: 114.

Finalmente, el texto de Hyenne recoge el episodio de Harry Love, valiente capitán que consigue herir el caballo de Murieta y acribillar a éste en su huida a pie. Como en Ridge, Murieta consigue exclamar una última frase: "-Os habéis apoderado de mí por sorpresa, les dijo; pero no importa! muero contento...estoi bastante vengado!" [91]. La justificación moral es la finalidad de sus últimas palabras:

> -"Carmela mia!...la última palabra que pronuncian mis lábios es para tí! ...yo no había nacido para el crímen;...pero los villanos asesinatos cometidos en vuestro hermano i en tí misma por esos malditos yankees, cambiaron mi sér en otro sér, ...i sobre vuestro cadáver anegado en sangre, que yacia tendido a mis piés, juré vengarte, ...i... te vengué!..." [92]

El relato tiene un cierre épico y moralizante. Las acciones de bandidaje son justificadas por el honorable derecho a la venganza de un hombre ultrajado, e igualmente el nombre de Chile es dejado bien alto en una actitud de exaltación nacionalista y de xenofobia hacia el norteamericano. El capitán Love, a su vez, es tratado positivamente: de otro modo no habría tenido la categoría suficiente para matar a Murieta, en ese contexto literario.

El final de la historia de Hyenne, grotesco, es rechazado por Neruda. Roberto Hyenne inventa un final bastante envilecedor de la figura mítica de Murieta: su cabeza es vendida por el Sheriff Harrison en un remate, tras el quiebre económico de la persona que hacía el negocio de exhibirla en público cobrando la entrada a un peso. En la subasta se vende la cabeza por sesenta y tres pesos, y trae mala fortuna a sus posesores. El Sheriff que la puso en venta se suicida, y el comprador se mata accidentalmente mientras prepara una pistola cargada. Finaliza así esta historia novelada, con pretensión de historicidad.

91. Ibid.: 169.
92. Ibid.: 170.

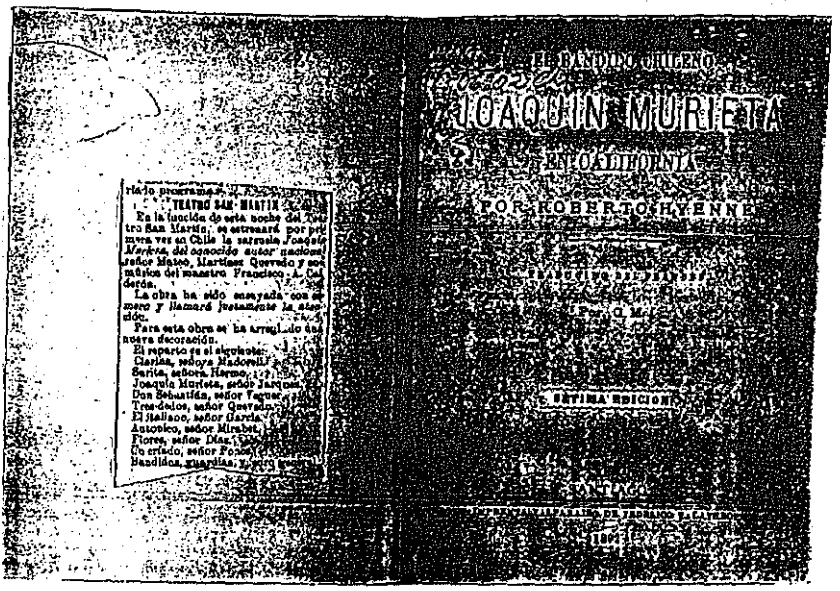
No podemos concluir el análisis de los hipotextos de *Joaquín Murieta* si hacer alusión a la versión de Ireneo Paz, ya que nos consta, por su presencia en la biblioteca de Neruda, que éste la conoció. Sin embargo, la base fundamental del relato nerudiano ya se ha constatado en los dos textos antes analizados.

Ireneo Paz, en *Life and Adventures of the Celebrated Bandit Joaquín Murrieta. His Exploits in the State of California* , presenta ya desde el título dos aspectos diferentes al modelo nerudiano: el nombre (*Murrieta*) y la nacionalidad del héroe (mexicana). La amada de Murieta será Carmen Félix (cf. Carmela Félix en Hyenne), e igualmente será ultrajada y asesinada por los norteamericanos, que previamente han dejado a Murieta inconsciente. El héroe inicia su venganza. La nueva *esposa* del bandido será Clarita (cf. Clarina, *amante* en Hyenne), y las aventuras se suceden paralelas a la historia del autor francés. En el capítulo XXV se produce la muerte de Joaquín y Jack Tresdedos a manos de Harry Love; se repiten las últimas palabras de Joaquín, aunque con menor tono romántico con respecto al texto de Hyenne:

> "You have taken me by surprise", he said, " but it does not matter; I die contented; I have already avenged myself enough"[93]

En el capítulo XXVI se relata la historia de la cabeza de Joaquín, su exhibición pública y la recompensa de Love. Igualmente, la cabeza del bandido es comercializada; el precio de la entrada, ahora, será de un dólar.

93. Paz, 1925: 167. "'Me habéis tomado por sorpresa", dijo, "pero no importa; muero contento; ya me he vengado suficientemente"'.



En la saga Murieta destaca la obra de Roberto Hyenne, muy apreciada por Neruda, quien, tras donarla con su primera biblioteca, la volvió a adquirir para la segunda, reunida a partir de 1954. La edición data de 1892 y suponemos que el interés que para el poeta ofrecía está en que chileniza al bandido, mexicano según la historia. Obsérvese el título: *El bandido chileno Joaquín Murieta en California*. Es curioso también el recorte de prensa que guardaba en su interior, sin fecha, sobre una representación de la " zarzuela *Joaquín Murieta, del conocido autor nacional señor Mateo Martínez...*". Las secuelas literarias de la leyenda no conocieron límites (Fundación Neruda).

Un hipotexto no literario: la obra de Roberto Hernández

También profusamente anotada en los apartados relativos a la fiebre del oro en California y a Murieta, se encuentra en la biblioteca de *la Chascona* una obra muy interesante para nuestro análisis, *Los chilenos en San Francisco de California*, de Roberto Hernández, cuyo subtítulo reza: "Recuerdos históricos de la emigración por los descubrimientos del oro, iniciada en 1848" .

De nuevo llamamos la atención sobre la escasez de textos anotados por Neruda en su biblioteca, lo cual revaloriza el hecho de que el texto de Hernández tenga diversas llamadas de atención sobre algunos fragmentos. Uno de ellos será utilizado por Neruda para cerrar su edición de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, bajo el título "Chilenos en California". Cabe destacar en ese texto la confirmación del principal argumento de la actitud de Murieta: el racismo norteamericano y sus crueles consecuencias para los chilenos. Igualmente, vemos que la nominación de los norteamericanos como *galgos* (*greyhounds*) [94] no es creación literaria sino realidad histórica. Por último, se confirma como verdadera la noticia que Neruda recoge en su obra sobre una "Horrible carnicería! ¡17 chilenos y 3 mexicanos muertos!" [95] aunque hay que llamar la atención sobre el hecho de que la noticia, aparecida en *El Eco del Pacífico*, corresponde al 19 de abril de 1856, y Joaquín había muerto en 1853. Sin embargo, el hecho llama profundamente la atención de Neruda y no renuncia a su transcripción a pesar del anacronismo, en el cuadro tercero de su recreación dramática:

JINETE:	Saben la noticia?
TRESDEDOS:	Qué noticia?
JINETE:	Mataron a diecisiete!
REYES:	Y a mí que me importa?
JINETE:	Eran chilenos!

94. Cf. "Ya viene el galgo terrible/ a matar niños morenos", Neruda, 1973 (JQM): 231.
95. Hernández, 1930: 297.

CHILENOS : Chupalla!

JINETE : Y a tres mexicanos! [96]

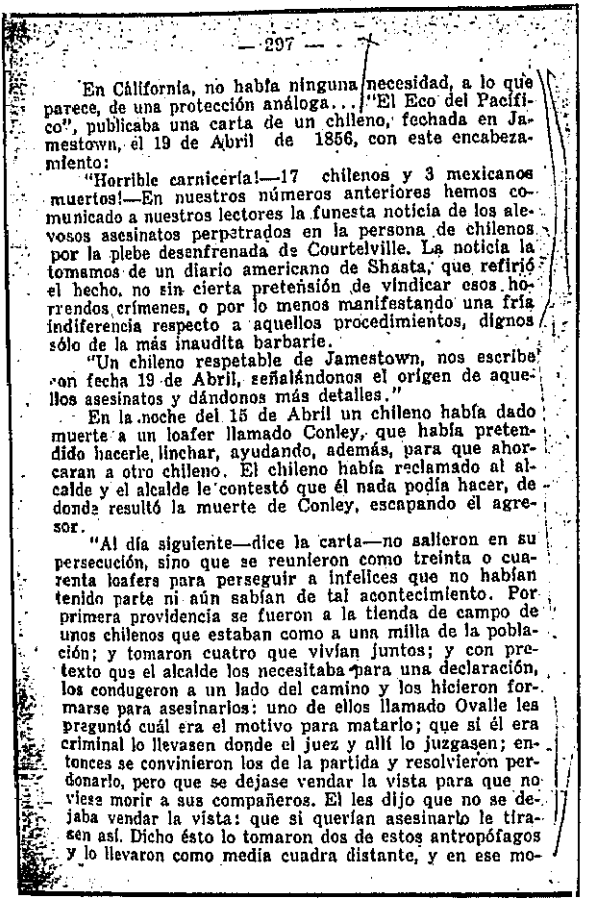
Llamaremos la atención sobre otros fragmentos subrayados por el poeta chileno:

- en las páginas 184-186 y 267-270 se hace referencia a la figura de Murieta, sobre la que un autor francés, Roberto Hyenne, escribió un opúsculo. Se hace un resumen de la obra de ese autor, defensor de la chilenidad de Murieta. Como puede verse, la obra de Hyenne es también de referencia obligada.

- en las páginas 270-273 se alude al personaje Reyes, compañero de Murieta, único que recoge Neruda junto con Tresdedos. La posible causa puede ser sentimental: comparte el apellido con el poeta chileno, cuyo nombre verdadero era Neftalí Reyes. John E. Reyes llegó a San Francisco en 1849 y se sumó en un momento dado a la banda de Murieta, pero al tiempo la abandonó; "la causa de esta determinación fueron sus disgustos con Murieta a consecuencia del carácter feroz y sanguinario de éste" [97]. Destaca Hernández el carácter generoso y valiente de Reyes, quien, tras el decreto de emancipación proclamado por Lincoln,

> ...con un valor entonces muy raro (...) sin detenerse en el peligro que envolvía para él la emancipación de éstos en un Estado que se oponía tenazmente a ella, no sólo declaró a todos libres sino que los armó a su costa y al frente de ellos se presentó al general del ejército unionista a ofrecer su valioso contingente.[98]

96. Neruda, 1973 (JQM): 221.
97. Hernández, 1930: I, 271.
98. Ibid.: 272.



— 297 —

En California, no había ninguna necesidad, a lo que parece, de una protección análoga... "El Eco del Pacífico", publicaba una carta de un chileno, fechada en Jamestown, el 19 de Abril de 1856, con este encabezamiento:

"Horrible carnicería!—17 chilenos y 3 mexicanos muertos!—En nuestros números anteriores hemos comunicado a nuestros lectores la funesta noticia de los alevosos asesinatos perpetrados en la persona de chilenos por la plebe desenfrenada de Courtelville. La noticia la tomamos de un diario americano de Shasta, que refirió el hecho, no sin cierta pretensión de vindicar esos horrendos crímenes, o por lo menos manifestando una fría indiferencia respecto a aquellos procedimientos, dignos sólo de la más inaudita barbarie.

"Un chileno respetable de Jamestown, nos escribe con fecha 19 de Abril, señalándonos el origen de aquellos asesinatos y dándonos más detalles."

En la noche del 15 de Abril un chileno había dado muerte a un loafer llamado Conley, que había pretendido hacerle linchar, ayudando, además, para que ahorcaran a otro chileno. El chileno había reclamado al alcalde y el alcalde le contestó que él nada podía hacer, de donde resultó la muerte de Conley, escapando el agresor.

"Al día siguiente—dice la carta—no salieron en su persecución, sino que se reunieron como treinta o cuarenta loafers para perseguir a infelices que no habían tenido parte ni aún sabían de tal acontecimiento. Por primera providencia se fueron a la tienda de campo de unos chilenos que estaban como a una milla de la población; y tomaron cuatro que vivían juntos; y con pretexto que el alcalde los necesitaba para una declaración, los condugeron a un lado del camino y los hicieron formarse para asesinarlos: uno de ellos llamado Ovalle les preguntó cuál era el motivo para matarlo; que si él era criminal lo llevasen donde el juez y allí lo juzgasen; entonces se convinieron los de la partida y resolvieron perdonarlo, pero que se dejase vendar la vista para que no viese morir a sus compañeros. El les dijo que no se dejaba vendar la vista: que si querían asesinarlo le tirasen así. Dicho ésto lo tomaron dos de estos antropófagos y lo llevaron como media cuadra distante, y en ese mo-

De la obra de Roberto Hernández *Los chilenos en San Francisco de California* (1930) tomó Neruda citas textuales para su obra teatral, relativas a la captura de chilenos y mexicanos, que se encuentran aquí subrayadas de su puño y letra.

Como puede verse, el personaje es investido de naturaleza heroica, lo cual nos da un argumento valioso, junto con su nacionalidad chilena y su afinidad con Neruda, para explicar que éste lo escogiera para su versión.

Finalmente llama la atención que Hernández, como historiador con pretensión de objetividad, reproduzca también las opiniones contrarias, en este caso de Ricardo Donoso, quien, en *El mercurio* del 16 de noviembre de 1930, afirma haber hecho una prolija investigación bibliográfica que le permite aseverar lo siguiente:

- Murieta es mexicano, según la obra de Ridge.
- Robert Hyenne se basa en ese antecedente y publica en París en 1862 su libro *Un bandit californien, Joaquin Murieta*. Posteriormente, al traducirse al español, alguien cambió su nacionalidad a chilena. Las catorce ediciones de la obrita existentes en nuestra lengua provocaron que

> la nacionalidad chilena del salteador pase poco menos que como artículo de fe, y aun no falta quien sostenga haber visto exhibirse en San Francisco de California su cabeza adornada del correspondiente letrero; "cabeza del bandido chileno Joaquín Murieta". [99]

Como puede verse, ese autor pretende liberar a la tradición chilena de un personaje que considera negativo e infamante. Nombra exactamente las tres versiones manejadas por Neruda, y habla de la originariedad de Ridge, la versión chilena de Hyenne, como se ha visto, y su servil plagio por Ireneo Paz, que cambia la nacionalidad a mexicana de nuevo. Consideramos, por tanto, que Neruda se guió bastante por las coordenadas establecidas en este libro. Hernández, por su parte, niega la veracidad de Donoso y defiende finalmente la nacionalidad chilena de Murieta.

99. Hernández, 1930: II, 373.

Fulgor y muerte de Joaquín Murieta: la reescritura de la leyenda

Llegamos finalmente a los textos de Neruda sobre el legendario y controvertido Joaquín Murieta. El poeta chileno muestra esa *recepción productiva* de que hablaba Maria Moog-Grünewald, o la *creative misreading* de Harold Bloom, y realiza una libre transposición de los sustratos que hasta aquí hemos comentado, por medio de lo que Genette, según veíamos en el primer capítulo, llama *transmodalización* o transformación que incluye un cambio de género. El proceso será doble, ya que primero se transforma lo narrativo en lírica (fenómeno que no nombra Genette) y posteriormente se realiza una *dramatización*, en términos del referido crítico francés.

Sobre la génesis de su *Murieta* habla Neruda en los textos autobiográficos de *Para nacer he nacido*. "Se trata de una historia romántica y de brillante color, aunque todo termina en el oscuro color del luto", comenta[100]. En su opinión, los chilenos llegaron antes que los norteamericanos al sitio del oro, en busca de fortuna. Allí llegó también procedente de Valparaíso Joaquín Murieta. Encontró oro, se casó y fue víctima de un sino trágico que transformó su vida. Como se ha comentado, Neruda hace una traslación al presente que vive:

> Sin duda, allí nació la idea del Ku Klux Klan. Porque el mismo frenético racismo que los distingue hasta hoy tenían aquellos primeros cruzados yanquis que querían limpiar California de latinoamericanos y también, lógicamente, meter mano en sus hallazgos. En una de estas razzias fue asesinada la mujer de Joaquín Murieta. [101]

Neruda hace su interpretación personal de Murieta como bandido generoso que a la vez que venga a su amada roba al rico para dar al pobre, con lo que lo dota de conciencia social. Finalmente reivindica su nacionalidad y explica el

100. Neruda, 1978 (PNN): 152.
101. Ibid.: 153.

atractivo que para él tiene la historia:

> Su sitio de nacimiento se lo disputan México y Chile, aunque yo lo doy por chileno. En la niebla de la leyenda fabulosa los argumentos van y vienen, pero Murieta fue chileno. Me gustó *este tema por la contradicción de razas y por ese cúmulo de codicia y de sangre que rodea la verdad o la leyenda.*[102]

En cuanto a la versión teatral que sucede al episodio de *Barcarola* dedicado a Murieta, Neruda atribuye la sugerencia a Matilde Urrutia, quien le hizo constatar que realmente había escrito teatro en verso. Neruda puso manos a la obra y se dedicó a investigar las fuentes para hacer un drama con pretensión realista e histórica, aunque preservando el aura mágica del héroe.

Comenta Volodia Teitelboim, biógrafo de Neruda, que éste se quejaba cuando le preguntaban sobre su futura obra: "El teatro es ajeno a mí y estoy seguro de haber escrito una pésima obra teatral" [103]. Sin embargo, un importante director de teatro le propuso su ayuda y apoyo, y Neruda finalmente se decidió:

> Y se puso a escribir un poema sobre lo que él considera un bandido romántico que se transformó en mito popular. [104]

El poeta actúa como historiador, como investigador minucioso, y visita California tras las pistas de Murieta. Finalmente, Neruda realiza su versión, que es estrenada el 14 de octubre de 1967 por la compañía del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, con Pedro Orthous como director; en el intermedio, Víctor Jara interpretó canciones con letra de Neruda y música de Sergio Ortega. El conjunto final, un híbrido de poesía y teatro, fue un éxito, pero Neruda aseguró al acabar la obra que

102. Neruda, 1978 (PNN): 154.
103. Teitelboim, 1985: 344.
104. Ibid.

no volvería a escribir teatro, según Elena Castedo-Ellerman [105]. Gerardo Claps le hace una reseña en la revista de teatro *Mensaje*, en enero de 1968, donde realiza una crítica constructiva de la obra, cuya tensión dramática decae efectivamente con respecto a su precedente de *Barcarola*:

> Estamos frente a una obra que es más épica que dramática y cuyos fulgores líricos son más valiosos que los épicos. Quedamos con la impresión de asistir a un cuadro plástico inmóvil, bello en muchos aspectos; pero no a un drama, que era precisamente lo que se pretendía. [106]

Osvaldo Obregón hace un interesante análisis de la génesis y estructura de *Murieta* en el número 26 de *Araucaria* ; recuerda que la fabulación nerudiana se basa en un personaje real y alude a dos hipotextos a los que no nos hemos referido aún, correspondientes a Vicente Pérez Rosales y Benjamín Vicuña Mackenna.

El primero escribió memorias sobre la etapa 1814-1860, con valiosa información sobre la vida de los chilenos en San Francisco, donde vivió muchos años, a mediados del siglo pasado. Obregón aduce una cita de una obra suya, *Recuerdos del pasado*, donde se cultiva el mito del chileno valiente y se critica a los *galgos*:

> ...Habíaseles indigestado el arrojo del chileno que, sumiso en su país, deja de serlo en el extranjero, aunque sea ante una pistola encarada al pecho, siempre que él pueda apoyar la mano sobre la empuñadura de su puñal (...) No tardó en formarse en San Francisco una sociedad de bandidos denominada Galgos, compuesta de vagos, jugadores y borrachos [107]

105. Castedo-Ellerman, 1982: 200.
106. Claps, 1968: 52.
107. Obregón, 1984: 108.

El segundo es autor del texto que toma Neruda como *auctoritas* para abrir su edición de la obra dramática. No alude a Murieta pero lo contextualiza; el autor, testigo presencial, cuenta cómo al llegar a San Francisco le llama la atención la mezcla racial y sobre todo la existencia de un cementerio que acogía los cuerpos de muchos jóvenes emigrantes que se habían dejado allí la vida:

> ... Otros murieron del cólera y la peste, otros por la bala del rifle
> de los galgos, cuántos por el puñal aleve, cuántos con el puñal
> en la mano defendiendo sus tesoros y sus vidas. [108]

El texto está tomado de *Viajes* y resulta útil al poeta para introducir al receptor en esa exaltación épica de la chilenidad que alimenta todo su relato.

Ambos autores, Vicuña Mackenna y Pérez Rosales, aluden a las tensas relaciones entre los norteamericanos y los chilenos. Neruda manipula esa información politizando el mito, de modo que en su versión todos los extranjeros, igualmente oprimidos, se rebelan contra el agresor.

Habría que añadir a las precisiones de Obregón otro hipotexto que figura como cita en el cuadro V [109], el parlamento del indio Rosendo Juárez, pues el poeta anota a pie de página que "este parlamento es transcripción textual de un documento publicado en *The last of the California Rangers*, de Jill L. Cossley-Batt".

El Murieta de Neruda está mitificado, es un símbolo más que un personaje de carne y hueso. Representa la rebeldía contra la opresión racista, y Neruda se ocupa en su drama de proporcionarle un halo mítico, al no presentarlo en escena sino a través de un haz de luz y de su voz. Obregón incide en el aspecto político:

108. Neruda, 1973 (JQM): 194.
109. Ibid.: 241-2.

> ...sólo después de la muerte de Teresa se convierte en la encarnación de la aspiración colectiva del emigrado latinoamericano. Por esta razón no es ni puede ser un bandido ordinario. Es un líder que se opone a la clase dominante, un marginal que se rebela contra la injusticia y que defiende una causa noble.[110]

Los atributos de Murieta son los de un héroe romántico en toda su configuración; es "joven, rebelde, valiente, aventurero, apasionado, generoso, Teresa es la única mujer de su existencia (...) como todo héroe romántico, Murieta muere en plena juventud" [111].

Pasemos a una breve revisión de las dos reescrituras que Neruda hace de la leyenda, que analizaremos a la luz de los datos aportados sobre su compleja red intertextual.

La versión de *Barcarola*, que constituye el cuarto episodio de este poemario, consta de tres unidades temáticas diferenciadas: vida, pasión y muerte. Desde la infancia, el *fatum* preside la historia del héroe: "no sabe que está prometido y que debe morir en la empresa", "en la nave el amor ha encendido una hoguera: no saben que ya comenzó la agonía" [112]. El diálogo amoroso es una cumbre lírica de extraordinaria belleza. Los hechos se suceden con ritmo y se basan en la sugerencia y no en la narración directa; Teresa es asesinada y Murieta jura vengarla y sumarse a la causa del débil contra el opresor. Se convierte así en un héroe épico. La tercera parte, la muerte del personaje, se resuelve en un "casi soneto" que obedece a la plena imaginación del poeta, como el diálogo amoroso y el posterior monólogo de la cabeza de Murieta, los tres momentos de máxima originalidad de la obra.

110. Obregón, 1984: 110.
111. Ibid.
112. Neruda, 1973 (JQM): 131, 132.

En la literaria versión nerudiana, cuando Murieta acude a dejar flores a la tumba de Teresa cae en una trampa:

> De cada nicho un yanqui disparaba,
> la sangre resbalaba por sus brazos
> y cuando cien cobardes dispararon
> un valiente cayó de cien balazos. [113]

Ya hemos hecho alusión al episodio orfeico en que habla la cabeza de Murieta. La muerte da vida eterna al héroe, cuyo amor ultrajado y romántica historia pervivirán en los versos del Poeta. El conjunto de la cantata constituye un poemario de belleza inigualable, una de las mayores alturas líricas del poeta chileno.

La versión teatral de ese núcleo narrativo no tendrá tanta suerte literaria, pero constituye una experiencia interesante en la trayectoria de su autor.

Como después hará con *La espada encendida*,[114] Neruda abre y cierra la obra con citas históricas que establece a modo de *auctoritas*, i.e. proporcionando veracidad al relato, pues ambas muestran el recurso tan literario de la falacia de historicidad. Asimismo, la edición, preparada por el autor, recoge diversos materiales gráficos que testimonian la existencia del héroe y la secuela literaria a que dio lugar.

Los textos "marco" son los mencionados: el de Vicuña Mackenna y el de Roberto Hernández, ambos con función de contextualización histórica. El prólogo del autor pone en aviso al posible receptor de que "Esta es una obra trágica, pero, también, en parte está escrita en broma" [115]. Por tanto, la transposición que el autor realiza no es sólo de narración a lírica y luego a drama, sino de tragedia a

113. Neruda, 1973 (JQM): 139.

114. Como se ha visto, *Joaquín Murieta* guarda con *La espada encendida* -a la que precede en sólo tres años- una múltiple relación de intratextualidad, centrada en el tema amoroso, el tono romántico, la dialogización y la recurrencia a la *auctoritas*.

115. Neruda, 1973 (JQM): 195.

tragicomedia. Quizá esté ahí el principal error del autor, que no muestra dominar el diálogo cómico ni conjuga bien las escrituras trágica y cómica. Sigue un modelo inspirado en el clásico, con dos mundos, uno trágico y elevado (Murieta y Teresa) y otro cómico, protagonizado por la figura del gracioso, función que realizarán Tresdedos y Reyes. La estructura contiene, como se ha dicho antes, seis cuadros. Un coro hace las funciones de prolepsis típicas del coro clásico griego, anticipando la tragedia por medio de indicios constantes que se suceden a lo largo de la obra:

> ...negros presagios nos dicen que no volveremos
>
> ...Adiós, compañero bandido. Se acerca la hora. Tu fin
> está claro y oscuro.
>
> ...Escucha la arena
> que mueve el desierto!
> Escucha el reloj
> que entierra a los muertos!
> Atrás, bandolero!
> La muerte te aguarda! [116]

El mismo coro notifica la muerte del héroe por los cobardes ("desarmado lo mataron" [117]) y asimila al mito de Píramo y Tisbe esta historia de amor:

> se multiplicó *la flor*
> con sus *heridas* abiertas
> y dejó llena de *rosas*
> la tumba de su Teresa. [118]

116. Neruda, 1973 (JQM): 211, 245, 248.
117. Ibid.: 250.
118. Ibid.

La decapitación del cadáver es el acto vil que culmina la cobardía de la traición y corrobora el aura mítica del héroe. Tras el comercio con la cabeza de Murieta, el coro hace una llamada para robar la cabeza y enterrarla con la amada, Teresa. Así culmina esa historia de amor, eje estructurante de la versión nerudiana sobre Murieta.

En síntesis, hemos visto la transformación progresiva de un hecho histórico en leyenda y luego en mito. Ridge hizo el primer relato sobre Murieta, y le dio la veracidad de un testimonio de época. Neruda toma de su versión los motivos del Destino, el Racismo y la Venganza, la existencia de una amada única, los personajes de Tresdedos y Reyes y la intercalación de poesía en la historia, pero no acepta la supervivencia de la heroína a su agravio, la nacionalidad mexicana de Murieta, la naturaleza sanguinaria y cruel de Tresdedos y la intervención de Harry Love en su muerte. Hyenne inaugura una secuela literaria, y Neruda acepta de su legado la nacionalidad chilena del héroe, la muerte de la amada a manos de los enemigos y las canciones intercaladas. Rechaza del autor francés la existencia de una segunda mujer en la vida de Murieta, que como héroe romántico es fiel a la memoria de una sola mujer. La versión de Ireneo Paz, por último, es conocida pero no aprovechada por el poeta chileno, que rechaza su nominación del protagonista (*Murrieta*), su nacionalidad mexicana, la existencia de dos esposas (Carmen y Clarina) y el final, repetido, ejecutado por Harry Love.

Sobre la presencia de los textos de Vicuña Mackenna, Roberto Hernández, Pérez Rosales y Jill L. Cossley-Batt ya hemos hecho los comentarios pertinentes.

Creemos haber reconstruido del modo más fiel posible la *intrahistoria*, por usar de modo libre el término unamuniano, del Joaquín Murieta que recibió el soplo de la vida por obra del poeta chileno Pablo Neruda. Se trata de la culminación de una tradición poética de gran envergadura, tanto por la cantidad de tinta vertida en torno suyo como por las numerosas variantes de que es objeto. Finalmente, no

quisiéramos que nuestra "radiografía" de la historia de Murieta redujera en lo más mínimo el mito que Neruda creara con su pluma. Sólo nos ha movido el interés por clarificar los orígenes de la historia para reconocer y afianzar una vez más la gran originalidad y belleza de la reescritura de que la hace objeto Pablo Neruda, elevando a categoría de héroe épico al personaje Joaquín Murieta, símbolo romántico ambivalente de la rebeldía y del amor conjugados en una misma personalidad literaria.

A MODO DE CONCLUSION

Dejo mis viejos libros, recogidos
en rincones del mundo, venerados
en su tipografía majestuosa,
a los nuevos poetas de América
.....
Que amen como yo amé mi Manrique, mi
Góngora,
mi Garcilaso, mi Quevedo:
fueron
titánicos guardianes, armaduras
de platino y nevada transparencia,
que me enseñaron el rigor, y busquen
en mi Lautréamont viejos lamentos
entre pestilenciales agonías.
Que en Maiakovsky vean cómo ascendió
la estrella
y cómo de sus rayos nacieron las espigas.

Pablo Neruda

Finaliza aquí nuestro recorrido por las complejas e intrincadas redes que la intertextualidad formula en la escritura nerudiana, constituida en paragrama de una multiplicidad de textos de referencia, que transforma constantemente a través de su personal *creative misreading*. El invisible y múltiple espacio textual que inserta la poesía de Neruda en el entramado de todas las escrituras anteriores se desvela a menudo como palimpsesto que emerge entre líneas en una permanente tensión dialógica, causada por la naturaleza espejeante, proteica y en cierto sentido lúdica con que Neruda dota a sus versos al sembrarlos de múltiples claves y referencias -unas veces tácitas y otras explícitas- relativas a otras textualidades, creando así una tercera esfera dialógica: la del lector.

Neruda reitera la dinámica interna que Lautréamont imprimiera a sus *Chants de Maldoror*, sustentada, según demuestra Julia Kristeva (1978), en la permanente absorción y transformación de textos anteriores. Igualmente, Neruda instituye en su poesía un sistema de claves que, como un sutil hilo de Ariadna, conducen al lector curioso a descifrar y descubrir el rumor de voces que subyacen al texto y le otorgan su riqueza plurisignificativa.

Así, el poeta chileno consigue que su discurso poético, elaborado a partir de una personalísima recepción productiva de la tradición, incluya también esa *otredad* y su polifonía textual implique un movimiento de homenaje constante a los maestros venerados. La actitud no es nueva. La escritura áurea, que tanto admiró, basaba precisamente su modo de crear en ese doble movimiento de afirmación y negación, de *imitatio y recreatio*, al que retorna la literatura contemporánea tras el largo paréntesis que, especialmente en el romanticismo, privilegia la *originalidad* y sustenta un arraigado prejuicio contra ese dialogismo, en evidente reacción contra la árida concepción aristotélica (puramente imitativa) del neoclasicismo que le precede.

La literatura actual, liberada de ese prejuicio, retorna a la heteroglosia que Bakhtin ya reivindicara para el texto literario. También aquí recoge Neruda la enseñanza de Quevedo:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.[1]

En el caso de Neruda, no nos encontramos ante vagas reminiscencias o ecos esporádicos de otras escrituras, sino ante el abierto reconocimiento que un poeta de elevadísima formación intelectual ofrece a sus maestros. La particularidad que ese dialogismo ofrece en cada momento de la vida de Neruda podría incluso motivar una singular geografía de su poesía. Así, mesianismo, profecía, panerotismo y versolibrismo se proyectan desde Whitman en toda su escritura(especialmente en *Canto general*), al igual que la enseñanza de la estética simbolista: lenguaje impresionista, sensualización del cosmos, arte de la sugerencia, videncia, misterio de las correspondencias. Románticos y modernistas comparten con los anteriores el protagonismo de los primeros libros de Neruda, que se debate en la búsqueda de su verdadero ser poético, mientras las vanguardias encuentran en *Tentativa* uno de sus principales ecos en Latinoamérica. En dos polos temporales repercute la peculiar herencia del surrealismo, que late renovado en *Residencia* y *Libro de las preguntas*. La poesía residenciaria constituirá además un descenso órfico, de la mano de Quevedo, a las dolorosas entrañas del conocimiento, de donde el poeta retorna afectado por una profunda conmoción que se proyectará a partir de entonces en toda su obra, sellando con su *reino del espanto* su poesía a partir de *Estravagario* (1958), obra crucial en que otro gran poeta, Nicanor Parra, sale al encuentro de sus versos. Entretanto se produce

1. Quevedo, 1981: 105. La cita del epígrafe inicial del capítulo corresponde a Neruda, 1973 (CGN): 718.

un largo paréntesis en que el canto vitalista de la poesía social y la exaltación elementalista de la naturaleza y la vida ven unido su whitmanismo al quehacer de otro gran poeta español, Luis de Góngora, y el hechizo alucinatorio de sus versos.

Polifonía textual y heteroglosia se reconocen como motor del conocimiento y configuran la poesía de Neruda como diálogo solidario, enriquecedor y permanente entre tradición y originalidad:

> Los libros tejieron, cavaron,
> deslizaron su serpentina
> y poco a poco, detrás
> de las cosas, de los trabajos,
> surgió como un olor amargo
> con la claridad de la sal
> el árbol del conocimiento.[2]

2. Neruda, 1973 (CGN): 1048.

Referencias Bibliográficas

I.- Ediciones de las obras de Pablo Neruda

NERUDA, Pablo

1962 (con Ortiz y Atías)*Presencia de Ramón López Velarde en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria.
1963 (con Nicanor Parra) *Discursos*, Santiago, Nascimento.
1973 *Obras completas*, Buenos Aires, Losada.
1974a *Defectos escogidos*, Barcelona, Lumen.
1974b *2000*, Barcelona, Lumen.
1974c *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral.
1974d *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, Barcelona, Grijalbo.
1975a *Jardín de invierno*, Buenos Aires, Losada.
1975b *Libro de las preguntas*, Buenos Aires, Losada.
1976 *El mar y las campanas*, Barcelona, Lumen.
1977a *Canción de gesta*, Barcelona, Seix Barral.
1977b *El corazón amarillo*, Barcelona, Lumen.
1977c *La rosa separada*, Barcelona, Seix Barral.
1978 *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral.
1980 *El río invisible*, Barcelona, Seix Barral.
1981a *Elegía*, Barcelona, Seix Barral.
1981b "Poesía política", *Islas*, 69: 71-3.
1982a *Odas elementales*, Madrid, Cátedra. Ed. de Jaime Concha.
1982b *Fin de viaje*, Barcelona, Seix Barral
1987a *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra. Edición de Hernán Loyola.
1987b *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Madrid, Castalia. Ed. de Hugo Montes.

II.- Estudios sobre Neruda y su obra

AGUIRRE, Margarita
1973 *Las vidas de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Grijalbo.

ALAZRAKI, Jaime
1965 *Poética y poesía de Pablo Neruda*, New York, Las Américas Publishing Company.
1972 "El surrealismo de *Tentativa del hombre infinito* de Pablo Neruda", *Hispanic Review*, 40, 1: 31-39.

ALONSO, Amado
1979 *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Barcelona, EDHASA.

ALTISENT, Marta E.
1986 "Imágenes y emblemas surrealistas en *Pasión de la tierra* y *Tentativa del hombre infinito*", *Crítica Hispánica*, 8, 1: 1-17.

ANDERSON IMBERT, Enrique
1975 "La prosa vanguardista de Neruda", *Simposio Neruda*, Columbia, Las Americas Publishing Company.

BELLINI, Giuseppe
1965 *La Francia nell'opera di Pablo Neruda*, Firenze, Leo Olschki Editore.
1966 *La poesia di Pablo Neruda da 'Estravagario' a 'Memorial de Isla Negra'*, Padova, Liviana Editrice.
1976 "Pablo Neruda", *Quevedo y la poesía hispanoamericana*, Madrid, Torres Library of Literary Studies.

CAMACHO GUIZADO, Eduardo
1978 *Pablo Neruda. Naturaleza, Historia y Poética.*, Madrid, SGEL.

CASTEDO-ELLERMAN, Elena
1982 "Brechtianismo: Pablo Neruda",*El teatro chileno de mediados del siglo XX*, Santiago, Editorial Andrés Bello.

CLAPS, Gerardo
1968 "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta", *Mensaje*, 166: 51-2.

CORTINEZ, Carlos
1987 "Caballo de los sueños", en Flores, A., 1987.

COSTA, René de
1979 *The Poetry of Pablo Neruda*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
1980 "*Tentativa del hombre infinito*: notas para una revaloración", en Rodríguez Monegal, 1980.

DURAN, Manuel
1980 "Pablo Neruda y la tradición romántica y simbolista", *Cuadernos Americanos*, 230,3: 187-199.

FLORES, Angel
1974 (comp.) *Aproximaciones a Pablo Neruda*, Barcelona, Llibres de Sinera.
1987 (comp.) *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, México, FCE.

FRANCO, Jean
1975 "Orfeo en Utopía:el poeta y la colectividad en el *Canto general*", *Simposio Pablo Neruda*, Columbia, Las Américas Publishing Company.

GARCIA CARROZA, Eladio
1980 "Quevedo y Neruda", *El arco y la lira*, 6:16-20.

GUTIERREZ MOUAT, Ricardo
1989 "La inscripción dariana en Residencia en la tierra", *El espacio de la crítica. Estudios de literatura chilena moderna*, Madrid, Orígenes.

IBAÑEZ LANGLOIS, José Miguel
1978 *Rilke, Pound, Neruda. Tres claves de la poesía contemporánea*, Madrid, Rialp.

JIMENEZ, Juan Ramón
1969 *Españoles de tres mundos*, Madrid, Aguilar.

LOVELUCK, Juan
1973-4 "Neruda ante la poesía hispnoamericana", *Anales de literatura hispanoamericana*, 2-3: 13-24.
1975 "El navío de Eros", *Simposio Pablo Neruda*, Columbia, Las Americas Publishing Company.

LOYOLA, Hernán
1981 *Pablo Neruda. Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial. Prólogo, selección y notas de Hernán Loyola.

1987 (ed.) *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra.

LOZADA, Alfredo
1971 *El monismo agónico de Pablo Neruda*, México, Costa-Amic.

MEO ZILIO, Giovanni
1959 "Influencia de Sabat Ercasty en Pablo Neruda", *Revista Nacional*, Montevideo, 202: 589-625.

OBREGON, Osvaldo
1984 "*Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*: Génesis y estructura", *Araucaria*, 26: 105-113.

POLT, John H. R.
1961 "Elementos gongorinos en "El gran océano" de Pablo Neruda", *Revista Hispánica Moderna*, 1: 23-31.

PUCCINI, Dario
1983 "Cuatro cartas de Neruda a Sabat Ercasty", *Escritura*, 16: 207-216.

RAMET, Robert David
1981 *The Interrelation of Politics and Poetry as Seen in the Works of André Breton and Pablo Neruda*, Michigan, University Microfilms International.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir
1967 "Darío y Neruda: un paralelo imposible", *La Torre*, 55-56: 99-105.
1977 *Neruda: el viajero inmóvil*, Caracas, Monte Avila Editores.
1980 (con Enrico Mario Santí) *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus.

RODRIGUEZ PEREZ, Osvaldo
1984 "*La espada encendida* de Pablo Neruda: reescritura y parábola", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 13: 91-104.

ROSALES, Luis
1978 *La poesía de Pablo Neruda*, Madrid, Editora Nacional.

SAINZ DE MEDRANO, Luis
1973-4 "Sobre Neruda y los clásicos españoles", *Anales*, 2-3: 25-50.
1975 "El último Neruda", *XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Michigan, Latin American Studies Center.

1987a "Madrid en el itinerario de Neruda", *Relaciones literarias entre España e Iberoamérica. Memoria del XXIII Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Universidad Complutense.

1987b "Neruda, crítico de la literatura hispanoamericana", *XXIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. La crítica literaria en Iberoamérica*, Lima, Esteban Queiroz Cisneros.

1988 "Neruda y la poesía francesa", en vías de publicación en *Homenaje a Zamora Vicente*, Madrid, Castalia.

1990 "Prefiguración de *Macchu Picchu* en *España en el corazón*", *Homenaje a Alfredo A. Roggiano. En este aire de América*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

SANTI, Enrico Mario

1982 *Pablo Neruda. The Poetics of Prophecy*, New York, Cornell University Press.

SICARD, Alain

1981 *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos.

1982 "Camerado Neruda ...(Notes sur le 'whitmanisme' de Pablo Neruda)", *Letterature d'America*, 14/15:177-187.

TEITELBOIM, Volodia

1985 *Neruda*, Madrid, Ediciones Michay.

1987 "España en el corazón, Chile en el corazón", *Araucaria*, 40: 98-111.

VARAS, José Miguel

1984 "El humor en la poesía y en la vida de Neruda", *Araucaria*, 26: 133-138.

VILLEGAS, Juan

1976 *Estructuras míticas y arquetipos en el 'Canto general' de Pablo Neruda*, Barcelona, Planeta.

1987 "La aventura maravillosa: 'Oda a un albatros viajero', de Pablo Neruda", en Flores, A., 1987.

WOODBRIDGE, Hensley C.

1988 (con S. Zubatsky)*An Annotated Bibliography of Biographical and Critical Studies* , New York, Garland Publishing Inc.

YURKIEVICH, Saúl

1984 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ariel.

MARQUES DE VALDEOLLA BIBLIOTECA MADRID

III.- Otros autores: ediciones y crítica

1.- Whitman y sus epígonos

ALEGRIA, Fernando
1954 *Walt Whitman en Hispanoamérica*, México, Studium.

BENITO CARDENAL, Luis
1976 *Walt Whitman, poeta lírico*, Anejo I de *Estudios de Filología Inglesa*, Granada, Universidad de Granada.

BRADLEY, Sculley
1987 "The Fundamental Metrical Principle in Whitman's Poetry", en Cady, E. y Budd, L., 1987.

BUELL, Lawrence
1987 "Trascendentalist Catalogue Rhetoric: Vision versus Form", en Cady, E. y Budd, L.(comp.), 1987.

CADY, Edwin
1987 (con Louis J. Budd, comp.)*On Whitman*, Durham, Duke University Press.

CHASE, Richard
1962 *Tres escritores norteamericanos*, Madrid, Gredos.

MAIAKOVSKI, Vladimir
1970 *Antología poética*, Buenos Aires, Losada. Edición de Lila Guerrero.
1971 *Poesía y revolución*, Barcelona, Península.

MASON, John B.
1987 "Rhetorical Means for Two Journeys in 'Song of Myself' ", en Cady, E. y Budd, L., 1987.

MARKS, Alfred H., "Whitman's Triadic Imagery", en Cady, E. y Budd, L. (comp.), 1987.

MASTERS, Edgar Lee
1974 *Antología de Spoon River*, Barcelona, Barral Editores. Prólogo y traducción de Alberto Girri.

MILLER, James
1970 *Semblanza de Walt Whitman*, México, Editorial Pax-México.

STOVALL, Floyd
1987 "Main Drifts in Whitman's Poetry", en Cady, E. y Budd, L. (comp.), 1987.

WHITMAN, Walt
1972 *Leaves of Grass*, New York, W. W. Norton & Company.

2.- Romanticismo, simbolismo y postsimbolismo

ALONSO, Amado
1956 (con Raimundo Lida) "El impresionismo lingüístico", en Bally, Ch. et al., *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

BALAKIAN, Anna
1969 *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.

BAUDELAIRE, Charles
1975 *Mi corazón al desnudo*, Madrid, Felmar.
1977 *Obra poética completa*, Barcelona, Ediciones 29.

BLAKE, William
1985 *Las bodas del cielo y el infierno*, en *Poesía completa*, vol.II, Barcelona, Ediciones 29.

BOWRA, C.Maurice
1972 *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus.

COLERIDGE, Samuel T.
1982 *La balada del viejo marinero*, Madrid, Visor.

CORBIERE, Tristan
1984 *Antología poética*, Madrid, Visor.

DARIO, Rubén
1929 "El conde de Lautréamont", *Los raros*, Madrid, Biblioteca Rubén Darío,vol.XVIII.

DIEZ CANEDO, Enrique
1945 *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo*, Buenos Aires, Losada.

DU BELLAY, Joachin
1966 *Les Regrets et autres Oeuvres Poëtiques*, Genève, Librairie Droz.

ELIOT, T.S.
1920 "Hamlet and His Problems", *The Sacred Wood*, London, Methuen & Co.

GOROSTIZA, José
1964 "Notas sobre la poesía", *Poesía*, México, FCE.

GULLON, Ricardo
1984 "Simbolismo y ensueño", en *Soñadores y visionarios*, Madrid, Tablate Miquis.

PUTTER, Irving
1961 *The Pessimism of Leconte de Lisle*, California, University Press.

MAETERLINCK, Maurice
1919 *Los ciegos*, Madrid, La Estrella.
1958 *Teatro*, México, Aguilar.

MALLARME, Stéphane
1982 *Poesía*, Barcelona, Plaza & Janés.
1984 "Aparición", en *Soñadores y visionarios*, Madrid, Tablate Miquis.

MASON, Michael
1988 *William Blake*, Oxford, Oxford University Press.

MICHAUD, Guy
1947 *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet.

MILTON, John
1986 *El paraíso perdido*, Barcelona, Ediciones 29.

MONOYAMA, Minako
1975 "La función de los símbolos en *Pelleas et Melisande* de Maeterlinck, *Bodas de sangre* de Lorca y *Riders to the Sea* de Synge", *Revista de Estudios Hispánicos*, IX, 1 (separata).

PAZ, Octavio
1987 *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.

POE, Edgar Allan
1987 *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial. Traducción e introducción de Julio Cortázar.

PRAZ, Mario
1988 *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni Editore.

PUTTER, Irving
1961 *The Pessimism of Leconte de Lisle*, California, University Press.

QUASIMODO, Salvatore
1976 *Todos los poemas*, Buenos Aires, Fausto.

RILKE, Rainer Maria
1965 *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Barcelona, Plaza & Janes.

RIMBAUD, Arthur
1986 *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29.

SORDO, Enrique
1984 "Maeterlinck: del simbolismo a lo invisible", en *Soñadores y visionarios*, Madrid, Tabiate Miquis.

TODO, Lluís
1987 *El Simbolismo. El Nacimiento de la Poesía Moderna*, Barcelona, Montesinos.

VERLAINE, Paul
1984 *Anthologie poétique / Antología poética*, Barcelona, Bosch.

3. Surrealismo y vanguardia

APOLLINAIRE, Guillaume
1976 *Antología*, Madrid, Visor.

BACIU, Stefan
1981 *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Santiago de Chile,Ediciones Universitarias de Valparaíso.

BRETON, André
1974 *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama

COLLAZOS, Oscar
1977 *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Península.

CORVALAN, Octavio
1967 *Modernismo y vanguardia*, New York, Las Américas Publishing Company.

GARCIA DE LA CONCHA, Victor
1982 (comp.)*El surrealismo*, Madrid, Taurus.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón
1935 *Flor de greguerías*, Madrid, Espasa Calpe.
1963 *Greguerías*, Barcelona, Anaya.
1971 *Obras selectas*, Barcelona, Carroggio Editores.
1990 *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar.

LARREA, Juan
1967 *Del surrealismo a Macchu Picchu* , México, Joaquín Mortiz.

PAZ, Octavio
1982 "El surrealismo", en García de la Concha, V.(comp.),1982.

4.-Escritores hispanoamericanos

BENEDETTI, Mario
1981 "Nicanor Parra o el artefacto con laureles", *Los poetas comunicantes*, México, Marcha Editores.

BORGES, Jorge Luis
1989 *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial.

COSTA, René de
1978 *En pos de Huidobro. Siete ensayos de aproximación*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

DARIO, Ruben
1967 *Poesías completas*, Madrid, Aguilar.

GOTTLIEB, Marlene
1977 *No se termina nunca de nacer. La poesía de Nicanor Parra*, Madrid, Playor.

GROSSMAN, Edith
1975 *The Antipoetry of Nicanor Parra*, New York, New York University Press.

HUNEEUS, Cristián
1977 "Sobre la poesía de Parra", *Mensaje* , 262: 491-8.

JIMENEZ, José Olivio
1985 *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión.

MARTI, José
1978 *Obra literaria*, Barcelona,Lumen.

MEO ZILIO, Giovanni
1963 *Pascoli e Sabat Ercasty*, Montevideo, Istituto Italiano di Cultura.

MORALES, Leonidas
1972 *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Universidad Austral-Editorial Andrés Bello.

PARRA, Nicanor
1954 *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento.
1963 Véase Neruda, P., 1963.
1983 *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
1985 *Hojas de Parra*, Santiago de Chile, Ediciones Ganymedes.
1989 *Chistes par(r)a desorientar a la (policía) poesía*, Madrid, Visor.

PAZ, Octavio
1980 *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz.

SABAT ERCASTY, Carlos
1917 *Pantheos*, Montevideo, Bertani Editor.
1921 *Poemas del Hombre. Libro de la Voluntad. Libro del Corazón. Libro del Tiempo* , Montevideo, Escuela Industrial.
1923 *Vidas* , Montevideo, Escuela Industrial.
1952 *Poemas del Hombre. Libro del mar*, Santiago de Chile, Cruz del Sur.

SABATO, Ernesto
1981 *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona Seix Barral.

SALINAS, Pedro
1980 "El cisne y el búho", *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
1983 "La poesía de Rubén Darío", *Ensayos completos*, Madrid, Taurus.

SCHOPF, Federico
1986 *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni.

VALLE-INCLAN, Ramón del
1972 *Divinas palabras. Luces de Bohemia*, Madrid, Las Américas.

VALLEJO, César
1988 *Obra poética completa*, Madrid, Alianza.

YAMAL, Ricardo
1985 *Sistema y visión en la poesía de Nicanor Parra*, Valencia, Albatros Ediciones.

5. La tradición hispánica

ALARCOS GARCIA, Emilio
1983 "Quevedo y la parodia idiomática", en Wardropper, B.(comp.), 1983.

ALONSO, Dámaso
1961 *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC.
1976 *Poesía española*, Madrid, Gredos.
1985 *Góngora y el 'Polifemo'*, Madrid, Gredos.

AYUSO, María Victoria
1990 (con C. García y S. Solano) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Akal.

BODINI, Vittorio
1965 *Francisco de Quevedo. Soneti Amorosi e Morali*, Torino, Einaudi.

COROMINAS, José
1984 (con J. A. Pascual) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.

DURAN, Manuel
1954 "El sentido del tiempo en Quevedo", *Cuadernos Americanos*, 73: 273-288.

GONGORA, Luis de
1982 *Soledades*, Madrid, Alianza Editorial.
1983 *Antología poética*, Madrid, SGEL.

JAUREGUI, Juan de
1970 *Orfeo*, Barcelona, Llibres de Sinera.

MARCILLY, Charles
1978 "La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo", en Sobejano, G. (comp.), 1978.

MASOLIVER, Juan Ramón
1983 *Dolce Stil Novo*, Barcelona, Seix Barral.

MOLHO, Mauricio
1978 *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Editorial Crítica.

NAUMANN, Walter
1978 "'Polvo enamorado'. Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe", en Sobejano, G.(comp.), 1978.

PALOMO, María del Pilar
1975 *La poesía de la edad barroca*, Madrid, SGEL.

PETRARCA, Francesco
1976 *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29.

POZUELO YVANCOS, José
1979 *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad.

PRIETO, Antonio
1984 *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, vol.I.

QUEVEDO, Francisco de
1935 "Sonetos de la Muerte" (Selección de Pablo Neruda), *Cruz y Raya* (diciembre): 84-101.
1981 *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta.

RIVERS, Elías L.
1984 *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

ROSALES, Luis
1983 "El sentimiento del desengaño en la poesía barroca", en Wardropper, B.(comp.), 1983.

SOBEJANO, Gonzalo
1971 "Apuntaciones sobre la lengua poética de Quevedo". Véase, Wardropper, 1971.
1978 (comp.)*Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus.

TERRY, Arthur
1978 "Quevedo y el concepto metafísico", en Sobejano, G.(comp.), 1978.

UNAMUNO, Miguel de
1971 *En torno al casticismo*, Madrid, Alcalá.

VEGA, Garcilaso de la
1979 *Poesía castellana completa*, Madrid, Cátedra.

VILLAMEDIANA, Conde de
1935 "En manos del silencio (Poesías de Villamediana presentadas por Pablo Neruda)", *Cruz y Raya* (julio): 5-50.

WARDROPPER, Bruce W.
1983 (comp.) *Siglos de oro: Barroco*, Barcelona, Grijalbo.

6.- El sustrato mítico

BARTHES, Roland
1983 *Mitologías*, México, Siglo XXI.

GARCIA BARRIA, Narciso
1985 *Tesoro mitológico del archipiélago de Chiloé. Bosquejo interpretativo*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

HERNANDEZ, Roberto
1930 *Los chilenos en San Francisco de California*, Valparaíso, Imprenta San Rafael.

HYENNE, Roberto
1892 *El bandido chileno Joaquín Murieta en California*, Santiago de Chile, Imprenta Valparaíso.

MARINO, Mauricio
1987 (con Cipriano Osorio) *Proceso a los brujos de Chiloé*, Santiago de Chile, Copylandia.

OVIDIO
1979 *Las Metamorfosis*, Barcelona, Bruguera.

PAZ, Ireneo
1925 *Life and Adventures of the Celebrated Bandit Joaquin Murrieta. His exploits in the State of California*, Chicago, Regan Publishing.

RIDGE, John Rollin
1962 *The Life and Adventures of Joaquín Murieta, the Celebrated California Bandit*, Oklahoma, University of Oklahoma Press. Introducción de Joseph Henry Jackson.

CABAÑAS,Pablo
1948 *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC.

VICUÑA CIFUENTES, Julio
1947 *Mitos y supersticiones*, Chile, Nascimento.

1973 *Sagrada Biblia*, Madrid, Editorial Católica.

IV. Teoría y crítica

BAKHTIN, Mikhail
1982 *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press.

BOUSOÑO, Carlos
1978 *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.

DÄLLENBACH, Lucien
1976 "Intertexte et autotexte", *Poétique*, 27:282-296.

CONTINI, Gianfranco
1976 "Dante et la memoire poétique", *Poétique*, 27: 297-316.

GENETTE, Gérard
1989a *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
1989b *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GUILLEN, Claudio
1985 *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.

JENNY, Laurent
1976 "La stratégie de la forme", *Poétique*, 27: 257- 281.

KRISTEVA, Julia
1978 *Semiótica*, Madrid, Fundamentos.

LEVIN, Samuel
1983 *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, Cátedra.

MARCHESE, Angelo
1986 (con Joaquín Forradellas) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.

MOOG-GRÜNEWALD, Maria
1984 "Investigación de las influencias y la recepción", en Schmeling, M.(comp.), 1984.

PERRONE-MOISES, Leyla
1976 "L'intertextualité critique", *Poétique*, 27: 372-384.

RIFFATERRE, Michael
1979a "Sémiosis intertextuelle: Du Bellay,Songe, VII", *La production du texte*, Paris, Editions du Seuil.
1979b "La syllepse intertextuelle", *Poétique*, 40: 113-126.

SCHMELING, Manfred
1984 (comp.) *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Alfa.

SEGRE, Cesare
1985 *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

SPITZER, Leo
1945 *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Instituto de Filología.

TOPIA, André
1976 "Contrepoints joyciens", *Poétique*, 27: 351-371.

ZUMTHOR, Paul
1976 "Le carrefour des Rhétoriqueurs", *Poétique*, 27: 317-336.

APÊNDICE

Hemos transcrito en esta sección un catálogo en que se presentan unificadas las obras literarias de las dos bibliotecas de Neruda. La primera, donada por el poeta en 1954 a la Universidad de Chile con motivo de su 50 aniversario, se conserva aún -sumida en el olvido y casi inasequible, hay que decirlo- en su Biblioteca Central (Santiago de Chile). Sus casi tres mil volúmenes, en pleno desorden cronológico, topográfico y alfabético, ofrecen sin embargo lo más representativo de la biblioteca del autor: sus primeras lecturas, las dedicatorias de tantos poetas amigos, las obras que le apasionaban y consiguió adquirir incluso con gran esfuerzo económico. Algunos ejemplares venerados, como un incunable de Petrarca, la edición de 1549 de la poesía de Garcilaso o un manuscrito de Hugo (*Les travailleurs de la mer*) aún se encuentran allí, aunque las cartas de Isabelle Rimbaud que tanto apreciaba han desaparecido, entre otros textos valiosos.

La segunda biblioteca, reunida a partir de aquella donación en *La Chascona* (Santiago) es también muy interesante como testimonio de los gustos literarios de nuestro poeta, pero éstos se cruzan con su pasión de bibliófilo, en una etapa en que la prosperidad económica le permitía adquirir con mayor facilidad, especialmente tras la concesión del Nobel, los libros que amaba. Unos diez mil volúmenes llenan las habitaciones de esa amplia biblioteca, e incluyen un altísimo porcentaje de obras no literarias, sobre historia, viajes y ornitología preferentemente, que no nos ha parecido pertinente recoger aquí.

El catálogo que ofrecemos no es en absoluto completo (sería interminable) sino que intenta recoger lo más representativo en el plano literario, y más concretamente poético, donde se pueden constatar las relaciones de hipertextualidad que nos han ocupado en este estudio. No transcribimos por tanto más que una mínima expresión de las novelas de tantos autores idolatrados, como Proust o Dostoievski, por no ofrecer utilidad para nuestros fines, ya que no constituyen hipotexto de la poesía nerudiana.

Creemos que este apéndice puede ser de gran utilidad como testimonio que refuerza las afirmaciones que sobre los antecedentes literarios de Neruda hemos establecido. Así, por ejemplo, es bastante reveladora la existencia de obras de poetas que no nombra Neruda -Parra, Edgar Lee Masters- o la confirmación de la presencia de numerosas ediciones de la Biblia y las *Metamorfosis* de Ovidio. Igualmente, la extraordinaria abundancia de ediciones de Whitman, Ercilla, Apollinaire, Rimbaud, Verlaine, Darío, Góngora, Quevedo o Baudelaire es sintomática de unas filiaciones literarias bien determinadas.

	The Book of the Thousand Nights and A Night	Benares, The Birton Club, 1885-8, 10 vols.
-----	Biblia	Paris, Aegigium Gorbinum, 1585.
-----	Biblia	Madrid, Imprenta de D. Benito Cano, 1789.
-----	La Santa Biblia	Londres, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.
-----	*La Santa Biblia*	*Barcelona, Ed. AHR, 1967.*
-----	La Santa Biblia	Gran Bretaña, Sociedad Bíblica Americana, 1950
-----	La Santa Biblia	London, Love and Brydone Limited, 1960
ALEIXANDRE, Vicente	Sombra del Paraíso	Madrid, Adán, 1944. 1ª *edición.*
ALEMAN, Mateo	Guzmán d'Alfarache	Paris, Berquet, 1825.
ALEMAN, Mateo	Vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache	Amberes, Verdussen, 1736.
ALEMAN, Mateo	Vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida *humana*	Madrid, Imprenta de D. Pedro Sanz, 1829.
ALEMAN, Mateo	*Vida y hechos del pícaro Guzmán* de Alfarache	*Madrid, Gaspar y Roig, 1849.*
ALHEIM, Pierre	La passion de maître Françoise Villon	*Paris, Crés et Cie., 1924.*
ALIGHIERI, Dante	La Divina Comedia	Barcelona, Plaza y Janés, 1960.
ALIGHIERI, Dante	La Divina Comedia	Paris, A. Tallone Editore, 1940.
ALIGHIERI, Dante	Le rime	Paris, A. Tallone, 1942.

ALIGHIERI, Dante	Vita Nuova	Alpignano, A. Tallone, 1965.
ALIGHIERI, Dante	Convivio	Alpignano, A. Tallone, 1965.
ALIGHIERI, Dante	La Commedia	Alpignano, A. Tallone, 1967 y 68 (3 vols.).
ALIGHIERI, Dante	The Poetical Works	London, Ellis & Elvey, 1898.
ALIGHIERI, Dante	La Divina Commedia	Milán, Ulrico Hoepli Editore, 1949.
ALIGHIERI, Dante	La Divina Comedia	Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1804-9.
ALIGHIERI, Dante	La Divina Comedia	Florencia, Sansoni, 1915.
ALIGHIERI, Dante	La Divina Comedia	México, Universidad Nacional, 1921.
ALIGHIERI, Dante	La Divina Comedia	Paris, Alphonse Lemerre, 1877-8.
ALIGHIERI, Dante	Opere	Venecia, Presso Antonio Zatta, 1757-8.
ALIGHIERI, Dante	La Divina Commedia	Florencia, Gabinetto All'Insegna di Pallade, 1821.
ALIGHIERI, Dante et al.	Parnaso classico italiano	Florencia, All'Insegna di Pallade, 1821.
APOLLINAIRE, Guillaume	Oeuvres Poetiques	Paris, Bibliotheque de la Pleiade, 1956
APOLLINAIRE, Guillaume	Le Poete Assassiné	Paris, Bibliotheque des Curieux, 1916.
APOLLINAIRE, Guillaume	Album Apollinaire	Paris, Bibliotheque de la Pleiade, 1971.
APOLLINAIRE, Guillaume	Alcools	Paris, Gallimard, 1920.

APOLLINAIRE, Guillaume	Calligrammes	Paris, Editions Gallimard, 1925.
APOLLINAIRE, Guillaume	Lettres a Lou	Paris, Editions Gallimard, 1969
APOLLINAIRE, Guillaume	Contes de Vasselier	Paris, Bibliotheque des Curieux, s.f.
APOLLINAIRE, Guillaume	La Femme Assisse	Paris, Nouvelle Revue Française, 1920.
APOLLINAIRE, Guillaume	Il y a	Paris, Editeur Albert Messein, 1925
APOLLINAIRE, Guillaume	Calligrammes	Paris, Gallimard, 1966.
APOLLINAIRE, Guillaume	Cartes postales	Rio de Janeiro, Mario Fiorani, 1953
APOLLINAIRE, Guillaume	Lettres a sa marraine1915-1918	Paris, Fils de Roi, 1948
APOLLINAIRE, Guillaume	Tendre comme le souvenir	Paris, Gallimard, 1952
APOLLINAIRE, Guillaume	Le flaneur des deux rives	Paris, Editions de la Sirène, 1918.
APOLLINAIRE, Guillaume	Lettres a sa marraine (1915-18)	Paris, pour les Fils de Roi, 1948.
APOLLINAIRE, Guillaume	Ombre de mon amour	Paris, Gallimard, 1952.
APOLLINAIRE, Guillaume	Calligrammes. Poemes de la paix et de la guerre (1913-16). Ondes.	Paris, Mercure de France, 1918.
APOLLINAIRE, Guillaume	Cartes postales	Rio de Janeiro, Mario Fiorani, 1953.
APOLLINAIRE, Guillaume	Contemporains pittoresques	Paris, Ed. La Belle Page, 1929.
APOLLINAIRE, Guillaume	L'enchanteur pourrissant	Paris, Ed. Nouvelle Revue Française, s. f.

APOLLINAIRE, Guillaume	Calligrammes. Poémes de la paix et de la guerre. Odes. Etendars. Case d'Armons. Lueurs des tirs. Obus couleur de lune. La tête étoileé	Paris, Mercure de France, 1918.
APOLLINAIRE, Guillaume	Contemporains pittoresques	Paris, Editions La Belle Page, 1929.
APOLLINAIRE, Guillaume	L'enchanteur pourrisant	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1921.
APOLLINAIRE, Guillaume	Le flaneur des deux rives	Paris, Editions de la Sirène, 1918.
APOLLINAIRE, Guilfaume	Ombre de Mon Amour	Vésanaz, Cailler, 1947.
ARAGON, Louis	Elsa	Paris, Editions Gallimard, 1959.
ARAGON, Louis	Le Paysan de Paris	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1926.
ARAGON, Louis	Les Poètes	Paris, Gallimard, 1960.
ARAGON, Louis	La lumière de Stendhal	Paris, Editions Denoël, 1954.
ARAGON, Louis	La Semaine Sainte	Paris, Gallimard, 1958.
ARAGON, Louis	Les Voyageurs de l'Impériale	Paris, Editions Gallimard, 1947.
ARAGON, Louis	Les Beaux Quartiers	Paris, Editions Gallimard, 1936.
ARAGON, Louis	Le Mouvement Perpétuel	Paris, Editions Gallimard, 1925
ARGUEDAS, Alcides	Los caudillos bárbaros	Barcelona, Ed. Tasso, 1929.
ARGUEDAS, Alcides	Canciones y Cuentos	Lima, Perú, 1949.

ARIOSTO, Lodovico	Choix d'élégies de l'Arioste	Paris, Imprimerie de Ph. D. Pierres, 1785.
ARIOSTO, Lodovico	Opere di M. Lodovico Ariosto	Venecia, Antonio Zatta, 1772.
ARIOSTO, Lodovico	Orlando Furioso	Venecia, Appresso Vicenzo Valgrisi, 1568.
ARIOSTO, Lodovico	Orlando Furioso	Milán, Editore Librico Hoepli, 1949.
ARIOSTO, Lodovico	Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto	Lione, Appresso Guglielmo Rovillio, 1561.
ARIOSTO, Lodovico	Orlando Furioso	Turín, Einaudi, 1950.
ARIOSTO, Lodovico	Orlando Furioso	Venecia, Appresso Nicolo Misserino, 1609.
ARIOSTO, Lodovico	L'Orlando Furioso	Florencia, Gabinetto All'Insegna di Pallade, 1821.
BAILEY, Ruth	Vida de Shelley	Buenos Aires, Nova, 1945.
BALBUENA, Bernardo de	El Bernardo o Victoria de Roncesvalles	Madrid, Diego Flamenco, 1624.
BALBUENA, Bernardo de	Grandeza mejicana	Madrid, Ibarra, 1821.
BALBUENA, Bernardo de	Siglo de Oro en las selvas de Erifile	Madrid, Ibarra, 1821.
BALBUENA, Bernardo de	El Bernardo o Victoria de Roncesvalles	Madrid, Diego Flamenco, 1624.
BAUDELAIRE, Charles	La Fanfarlo	Paris, Editions A. Tallone, 1945.
BAUDELAIRE, Charles	Lettres Autographes	Paris, Editeur J. Leroy, 1924.
BAUDELAIRE, Charles	Les Fleurs du Mal	Buenos Aires, Viau, 1943.

BAUDELAIRE, Charles	Histoires Extraordinaires	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1928.
BAUDELAIRE, Charles	Oeuvres	Paris, Ed. Nouvelle Revue Française, 1938.
BAUDELAIRE, Charles	Les Fleurs du Mal	Paris, Libr. des Bibliophiles Parisiens, 1921.
BAUDELAIRE, Charles	Les Fleurs du Mal	Paris, Calman, 1878.
BAUDELAIRE, Charles	Oeuvres Completes	Paris, Calmann-Lévy, s. f.
BAUDELAIRE, Charles	Le Spleen de Paris	Paris, Cres et Cie., 1917.
BAUDELAIRE, Charles	Les fleurs du mal	Paris, Poulet-Malassis, 1857.
BAUDELAIRE, Charles	Les fleurs du mal	Paris, Calmann Ed., 1878.
BAUDELAIRE, Charles	Oeuvres complètes	Paris, Calmann-Lévy, s. f.
BAUDELAIRE, Charles	Oeuvres	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1938.
BAUDELAIRE, Charles	Souvenirs. Correspondances. Bibliographie.	Paris, René Pincebourd, 1872.
BAUDELAIRE, Charles	Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose (Edition revue sur les textes originaux)	Paris, Georges Cres et Cie., 1917.
BAUDELAIRE, Charles	Les fleurs du mal	Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.
BELLO, Andrés	Poesías Originales	Paris, Librería de la Vda. de C. Bauret, 1905.
BENEDETTI, Mario	Cuentos Completos	Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.
BERGER, Pierre	Robert Desnos.Une étude par Pierre Berger. Oeuvres Choisies, Bibliographie, Dessins, Portraits,	Paris, Ed. Pierre Seghers,1949.

	Fac-similes.	
BERGER, Pierre	Robert Desnos. Oeuvres choisies, *bibliographie, dessins, portraits,* fac-similes.	France, Editions Pierre Seghers, 1949.
BETZ, Maurice	Petite stèle pour Rainer Maria Rilke. Quinze Sonnets à Orphée	Strasbourg, Editions Joseph Heissler, 1927
BLAKE, William	Tiriel	London, Oxford at the Clarendon Press, 1967.
BLAKE, William	Jerusalem	London, A. H. Bullen, 1904.
BLAKE, William	Songs of Innocence and of Experience.	France, Rupert Hart-Davis Ltd., s.f.
BLAKE, William	Poems	London, Blakie, s.f.
BLAKE, William	Selections from the Works of William Blake	London, Methuen, 1901.
BLAKE, William	*Visiones de las hijas de Albión y el* viajero mental por William Blake *(Traducción de Pablo Neruda)*	Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1947.
BLAKE, William	Poems	Londres, Blakie, s. f.
BLAKE, William	Selections from works of William Blake	Londres, Methuen-Little Library, 1901.
BLANCHEMAIN, Prosper	*Etude sur la vie de P. de Ronsard*	*Paris, A. Franck, 1867.*
BOCCACCIO, Giovanni	The Decameron	London, Gibbings & Co. Ltd., 4 vols.
BOCCACCIO, Giovanni	Trattatello in Laude di Dante	Alpignano, A. Tallone, 1969.
BOCCACCIO, Giovanni	Il Decameron di Messer Giovanni Boccaccio	Londres, Tommaso Edlin, 1725.
BOCCACCIO, Giovanni	Il Decameron di Messer Giovanni Boccaccio	Italia, F. Didot, 1816.

BOCCACCIO, Giovanni	Il Decameron di Messer Giovanni Boccaccio	Florencia, G. Barbera Editore, 1881-8, 3 vols.
BOCCACCIO, Giovanni	Il Decameron	Turín, Einaudi Editore, 1949.
BOCCACCIO, Giovanni	Il Decamerone	Milán, Editore Ulrico Hoepli, 1948.
BOCCACCIO, Giovanni	L'Amorosa Fiammetta	Vinegia, Gabriel Gidito de Ferrari, 1565.
BOCCACCIO, Giovanni	Il Corbaccio	Paris, Federigo Morello, 1569.
BOLIVAR, Simón	Obras Completas de Bolívar	La Habana, Editorial Lex, 1950.
BOSCAN, Juan	Las obras de Bocán y algunas de Garcilaso de la Vega	Leon, Empremidas per Juan Frellon, 1549.
BYRON, Lord	The Poetical Works of Lord Byron	New York, D. Appleton & Company, 1856.
BYRON, Lord	The Narrative of the Honorable John Byron	London, S. Baker & G. Leigh, 1768. 1ª ed.
BYRON, Lord	The Works of Lord Byron	London, John Murray, 1902.
BYRON, Lord	Poetry	London, John Murray, 1903.
BYRON, Lord	The Poetical Works of Lord Byron	Edinburg, Nimmnio, 1861
BYRON, Lord	Le Corsaire	Paris, E. Dentu, 1892.
BYRON, Lord	Letters and Journals of Lord Byron	Londres, John Murray, 1830.
BYRON, Lord	The Works of the right honourable Lord Byron	Londres, John Murray, 1818.
CAINE, Hall	Life of Samuel Taylor Coleridge	London, Walter Scott, 1887

CAMOENS, Luis de	*Rimes de Luis de Camoes*	*Lisboa, Antonio Craesbeeck de* Mello, 1666.
CAMOENS, Luis de	Poesías Castellanas y fragmentos de Los Lusiadas	Barcelona, Montaner y Simón, 1945.
CAMOENS, Luis de	Lusiadas	Madrid, Iván Sánchez, 1639.
CAMPOAMOR, Clara	Sor Juana Inés de la Cruz	Buenos Aires, Editores Emecé S. A., 1944.
CARRE, J. M.	Au tour de Verlaine et de Rimbaud	Paris, Gallimard, 1949.
CARROLL, Lewis	*Alice's adventures in Wonderland*	*New York, The Greystone* Press, s. f.
CASAS, Bartolomé de las	Doctrina	México, Eds. Universidad Nacional Autónoma, 1941.
CASAS, Bartolomé de las	La destrucción de las Indias	Paris, Eds. Michaud, 1913.
CASAS, Bartolomé de las	Tyrannies et cruentez des espagnols perpetrées e's Indes Occidentales	Amberes, Chez François de Ravelenghien, 1579.
CASTILLEJO, Cristóbal	Fábula de Polifemo	Madrid, C. Méndez y M. Altolaguirre, 1935.
CATULO	Los epitalamios de Catulo	La Habana, Publicaciones de la Revista de la Universidad de La Habana, 1941.
CATULO	Los epitalamios de Catulo	La Habana, Publicaciones de la Revista de la Universidad de La Habana, 1951.
CAVALCANTI, Guido	Rime	Alpignano, William Caslon, 1968.
CERVANTES, Miguel de	Viaje del Parnaso	Madrid, Privilegio, 1614.
CERVANTES, Miguel de	*Historia de los trabajos de Persiles* y Sigismunda.	*Barcelona, Juan Nadal, 1768.*
CERVANTES, Miguel de	Exemplares de Miguel de Cervantes	Pamplona, Juan de Oteyza, 1622.

CERVANTES, Miguel de	El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha. Segunda Parte	Barcelona, Sebastián Matevat, 1617.
CERVANTES, Miguel de	Don Quijote de la Mancha	Amberes, Juan Bautista Verdussen, 1697.
CERVANTES, Miguel de	El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha	Madrid, Ibarra, 1780.
CERVANTES, Miguel de	Galatea	Madrid, Sancha, 1784.
CERVANTES, Miguel de	Viaje al Parnaso	Madrid, Sancha, 1784.
CERVANTES, Miguel de	Vida y hechos del ingenioso cavallero don Quijote de la Mancha	Madrid, Antonio Sanz, 1735.
CERVANTES, Miguel de	Vida y hechos del ingenioso cavallero don Quijote de la Mancha	Madrid, A. González de Reyes, 1706.
CERVANTES, Miguel de	Vida y hechos del ingenioso cavallero don Quijote de la Mancha	Barcelona, Juan Solis, 1755.
CHACEL, Rosa	Teresa	Buenos Aires, Ediciones Nuevo Romance, 1941.
CHAUCER, Geoffrey	The Canterbury Tales	New York, The Modern Library, s. f.
CLAUDEL, Paul	La Messe La-Bas	Paris, NRF, 1919.
CLAUDEL, Paul	Cinq Grandes Odes	Paris, NRF, 1957.
CLAUDEL, Paul	Une étude, un choix de poèmes, par Louis Perche.	Paris, Ed. Pierre Seghers, 1948.
CLAUDEL, Paul	Cinq Grandes Odes Suivies d'un Processional pour Saluer le Siècle Nouveau	Paris, Ed. La Nouvelle Revue Française, 1919
CLAUDEL, Paul	Cinq grandes odes	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1919.

CLAUDEL, Paul	*Corona. Benignitatis. Anni Dei*	*Paris, Editions de la Nouvelle* Revue Française, 1915.
CLAUDEL, Paul	Les Choéphoses D'Eschyle	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1920.
CLAUDEL, Paul	Les Euménides D'Eschyle	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1920.
CLAUDEL, Paul	Deux Poèmes D'Eté.	Paris, Editions de la Nouvelle *Revue Française, 1914.*
CLAUDEL, Paul	Poèmes de Guerre (1914-1916)	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1922.
COCHRANE, Lord	Memorias de Lord Cochrane	Madrid, Editorial América, 1917.
COCHRANE, Lord	Memorias de Lord Cochrane	Paris, Imprenta de Eduardo Blot, 1863.
COLERIDGE, Samuel Taylor	The Poetical Works	London, George Routledge and Sons, s.f.
COLERIDGE, Samuel Taylor	Osorio	London, John Pearson York Street Covent Garden, 1873.
COLERIDGE, Samuel Taylor	*The Rhyme of the Ancient Mariner*	*New York, Harper, 1878*
COULON, M.	Le problème de Rimbaud Poète Maudit	Nimes, A. Gonés, 1923.
CREPET, Eugene	*Recueil des chefs d'ouvres lyriques* de la poésie française de Ronsard a Boileau	*Paris, Maison Quantin, 1895.*
CREPET, Eugene	Les poètes français	S.l., s.e.,1895
CRUZ, S. Juan de la	Obras	Madrid, Julián de Paredes, 1649.
CRUZ, S. Juan de la	Poesía	México, Ed. La Verónica, 1943.
CRUZ, S. Juan de la	Poesías	*Buenos Aires, Viau, 1943.*

CRUZ, S. Juan de la	Poesías Completas	Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1947.
CRUZ, Juana Inés de la	Poemas	Madrid, Imprenta Angel Pasqual, 1725, 3 vols.
CRUZ, Juana Inés de la	Soneto de Sor Juana Inés de la Cruz puesto en música por Rodolfo Halffter	México, Junta de Cultura Española, 1940.
D' ANNUNZIO, Gabriele	Poesie	Milano, Editori Fratelli Treves, 1905.
D'ORLEANS, Charles	Poésies	Leipzig, Maison Kurt Wolff, 1914.
D'ORLEANS, Charles	Poésies de Charles D'Orleans	Paris, Le Livre Français, 1926.
D'ORLEANS, Charles	Poésies de Charles D'Orleans	Grenoble, J. Giroud Imprimeur, 1803.
D'ORLEANS, Charles	Poésies de Charles D'Orleans	Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1842.
DARIO, Rubén	Estudios sobre Rubén Darío	México, FCE, 1968.
DARIO, Rubén	Las mayores poesías líricas de los mejores poetas	Barcelona, Editorial Cervantes, s. f., vol. XXI.
DARIO, Rubén	Azul	Santiago de Chile, Sociedad de Bibliófilos Chilenos, 1967.
DARIO, Rubén	Azul	Barcelona, F. Granada y Cía., 1907.
DARIO, Rubén	El viaje a Nicaragua	Madrid, Biblioteca Ateneo, 1909.
DARIO, Rubén	Prosas Profanas y otros Poemas	Montevideo, Editor Claudio García, 1917.
DARIO, Rubén	Canto Errante	Madrid, Editor M. Pérez Villavicencio, 1907.
DARIO, Rubén	Las Rosas Andinas	Valparaíso, Imprenta y Librería Americana, 1888.

DARIO, Rubén	Las Rosas	Buenos Aires, Talleres de La *Vasconia, 1896.*
DARIO, Rubén	Abrojos	Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1887.
DARIO, Rubén	Los Raros	Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1905.
DARIO, Rubén	Obras Completas de Rubén Darío	Madrid, Imprenta G. Hdez. y Gato Sáenz, s. f.
DARIO, Rubén	*Azul*	*Valparaíso, Excelsior, 1888, 1ª* Edición.
DARIO, Rubén	Canto a la Argentina y otros poemas	Madrid, Biblioteca Corona, 1914.
DARIO, Rubén	Cantos de Vida y Esperanza. Los *Cisnes y otros poemas*	Barcelona, Granada y Cía., 1907.
DARIO, Rubén	Los raros	Barcelona, Maucci, 1905.
DARIO, Rubén	*Sol de Domingo. Poesías inéditas* de Rubén Darío	*Madrid, Librería de la viuda* Rueyo, 1917.
DARIO, Rubén	Todo al vuelo	Madrid, Renacimiento, 1912.
DARIO, Rubén	Canto a la Argentina y otros *poemas*	Madrid, Biblioteca Corona, *1914.*
DARIO, Rubén	Cantos de Vida y Esperanza. Los cisnes y otros poemas	Barcelona, F. Granada y Cía. Editores, 1907.
DARIO, Rubén	Los raros	Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1905. 2ª Edición.
DARIO, Rubén	Y una sed de ilusiones infinita	Madrid, Biblioteca Corona, 1916.
DIAZ DEL CASTILLO, Bernal	*Historia verdadera de la conquista* de la nueva España	*México, Editorial Porrúa, 1970.*
DIAZ DEL CASTILLO, Bernal	Historia verdadera de la conquista de Nueva España	Paris, Librería Rosa, 1837.

DIAZ DEL CASTILLO, Bernal	Historia verdadera de la conquista de Nueva España	México, Ed. Pedro Robredo, 1939.
DIEZ CANEDO, Enrique	La poesía francesa del romanticismo al superrealismo.	Buenos Aires, Losada, 1946.
DONALDSON, Thomas	Walt Whitman,the Man	New York, Francis P. Harger, 1896.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	L'Adolescent	Paris, Gallimard, 1956.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	L'Idiot	Paris, Gallimard, 1953.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Les Frères Karamazov	Paris, Gallimard, 1952.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Les Démons	Paris, Gallimard, 1955.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Crime et Châtiment	Paris, Librairie Gallimard, 1950.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	The Brothers Karamazov	New York, The Modern Library, s.f.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Le Joueur	Paris, Odej-Presse, 1966.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Souvenirs de la Maison des Morts	Paris, In-Octavo, 1932.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	L'Adolescent	Paris, In-Octavo, 1934.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Les Demons	Paris, In-Octavo, 1932.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	L'Idiot	Paris, In-Octavo, 1933.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Crime et Châtiment	Paris, In-Octavo, 1931.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Les Frères Karamazov	Paris, In-Octavo, 1934.

DOSTOIEVSKI, *Fyodor*	*Les Carnets de Crime et Châtiment*	*Paris, In-Octavo, 1935.*
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Un Joueur	Paris, In-Octavo, 1931.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Nouvelles	Paris, In-Octavo, 1934.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Correspondance	Paris, In-Octavo, 1938.
DOSTOIEVSKI, Fyodor	*Nietotchka Niezvanov*	*Paris, In-Octavo, 1940.*
DOSTOIEVSKI, Fyodor	Les Carnets de l'Idiot	Paris, In-Octavo, 1933.
DU BELLAY, Joachim	Les Regrets	Paris, A. Tallone, 1942.
DU BELLAY, Joachim	Divers jeux rustiques et autres oeuvres poétiques de Joachim Du Bellay	Paris, E. Sansont ed., La Pleiade Français, 1912.
DU BELLAY, Joachim	Les Regrets de Joachim Du Bellay	Paris, Isidora Liseux, 1876.
DU BELLAY, Joachim	*Divers jeux rustiques et autres* oeuvres poétiques de Joachim du Bellay	*Paris, Sansot, 1912.*
DU BELLAY, Joachim	*Les regrets de Joachim du Bellay*	*Paris, Isidore Liseux, 1876.*
DUCASSE Isidore, Comte de Lautreamont	Les Chants de Maldoror	Paris, La Bonne Compagnie, 1925.
DUCASSE, Isidore, Comte de Lautreamont	Oeuvres Complètes	Paris, GIM, 1938.
DUCASSE, Isidore, Comte de Lautreamont	Les Chants de Maldoror	Paris, La Sirène, 1920.
DUCASSE, Isidore, Comte de Lautreamont	*Oeuvres Complètes*	*Paris, Eric Losfeld, 1971.*
DUCASSE, Isidore, Comte de Lautreamont	Les Chants de Maldoror	Bruselas, Editions La Boetie, s. f.

DUCASSE, Isidore, Comte de Lautreamont	Preface a un livre futur	Paris, La Sirène, 1922
DUCASSE, Isidore, Comte de Lautreamont	Poésies	Paris, Au Sans Pareil, 1920.
DUCASSE, Isidore, Comte de Lautreamont	Les Chants de Maldoror	Paris, Genonceaux, 1890.
DUCASSE, Isidore, Comte de Lautreamont	Poésie Mon Beau Souci	Paris, G.L.M., 1946.
DUCASSE, Isidore, Comte de Lautreamont	Oeuvres Completes	Paris, Editions Gallimard, 1970.
DUFAY, P.	Au tour de Baudelaire	Paris, Au Cabinet du Livre, 1931.
DURAND, José	Ocaso de sirenas. Manatíes en el siglo XVI	México, Tiezontle, 1950.
ECKERMANN	Conversations avec Goethe dans les dernières années de sa vie	Paris, Jonquières, 1930
EHRENBURG, Ilya	Un Ecrivain dans la Revolution	Paris, Editions Gallimard, 1963.
ELIOT, T.S.	Selected Poems	Great Britain, Penguin Books, 1951.
ELUARD, Paul	Deux Poemes	Paris, Jean Hugues, s. f.
ELUARD, Paul	Anthologie des Ecrits sur l'Art	Paris, Editions Cercle d' Art, 1972.
ELUARD, Paul	Lettres a Joë Bousquet	Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1973.
ELUARD, Paul	L'Amour la Poésie	Paris, Librairie Gallimard, 1929.
ELUARD, Paul	Oeuvres Completes	Paris, Gallimard, 1968.
ELUARD, Paul	Anthologie des écrits sur l'Art	Paris, Ed. Cercle d'Art, 1952-4 , 3 vols.

ELUARD, Paul	Choix de Poèmes	Paris, Gallimard, 1946
ELUARD, Paul	Choix de Poèmes	Paris, Gallimard, 1951
ELUARD, Paul	La jarre peut-elle être plus belle que l'eau?	France, Gallimard, 1951
ELUARD, Paul	*Léda. Poème de Paul Eluard*	Paris, Club des Lecteurs de la Gazette des Lettres, 1949
ELUARD, Paul	Le Phénix	Paris, Pierre Seghers, 1954
ELUARD, Paul	Poésie ininterrompue	Paris, Gallimard, 1953
ELUARD, Paul	*Les Sentiers et les Routes de la* Poésie	*Paris, Gallimard,* 1954
ELUARD, Paul	Tout dire	Paris, Ed. Raisons d'Etre, 1951.
ELUARD, Paul	L'amour la poésie	Paris, Gallinard, 1929.
ELUARD, Paul	A Pablo Picasso	*Cinebra-Paris, Ed. Trois* Collines, 1944.
ELUARD, Paul	Le dur désir de durer	Filadelfia, The Grey Falcon Press, 1950.
ELUARD, Paul	Hommages	Colonia, Verité, 1950.
ELUARD, Paul	Hommage aux martyrs et aux combattants de Ghetto de Varsovie	*Paris, s. e., 1950.*
ELUARD, Paul	Le meilleur choix de poémes est celui que l'on fait pour soi 1818-1918	Paris, Ed. Sagittaire, 1947.
ELUARD, Paul	Une preface et une étude par Louis Parrot	Paris, Seghers, 1948.
ELUARD, Paul	Le phénix	Paris, GLM, 1952.

ELUARD, Paul	Le phénix	Paris, Seghers, 1954.
ELUARD, Paul	Poémes politiques	Paris, Gallimard, 1948.
ELUARD, Paul	Poésie ininterrompue	Paris, Gallimard, 1946.
ELUARD, Paul	Poésie involontaire et Poésie intentionnelle	Paris, Seghers, 1942.
ELUARD, Paul	Première anthologie vivante de la poésie du passé	Paris, Seghers, 1951.
ELUARD, Paul	Le visage de la paix par Picasso et Eluard	Paris, Eds. Cercle d'Art, 1951.
ELUARD, Paul	Voir	Ginebra-Paris, Eds. Trois Collines, 1948.
ELUARD, Paul	L'amour la poésie	Paris, Gallimard, 1929.
ELUARD, Paul	Le Dur Désir de Durer	Filadelfia, The Grey Falcon Press, 1950.
ELUARD, Paul	Le Phémix	Paris, Gallimard, 1952.
ELUARD, Paul	Poésie involuntarie et poésie intentionnade	Paris, Seghers, 1942.
ELUARD, Paul	Poémes Politiques	Paris, Gallimard, 1948.
ELUARD, P.	Le visage de la Paix	S. l., s. e., s. f.
ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso	La Araucana	Zaragoza, Juan Soler, 1578, vol. II.
ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso	La Araucana	Madrid, Imprenta del Reino, 1632.
ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso	La Araucana	Madrid, Antonio de Sancha, 1786

ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso	La Araucana. Noticias Históricas de Abraham König	Santiago, Imprenta Cervantes, 1888.
ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso	La Araucana	Barcelona, R. P. Adolfo Echarte Ramírez, 1910.
ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso	La Araucana	Santiago, Imprenta José Toribio Medina, 1917.
ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso	*La Araucana*	*Madrid, Crisol, 1955.*
ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso	La Araucana .	*Madrid, Crisol, 1966.*
ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso	The History of Araucana	London, Manchester University Press, 1964.
ERCILLA Y ZUÑIGA, *Alonso de*	La Araucana	Madrid, Sandra, 1776.
ERCILLA Y ZUNIGA, *Alonso de*	La Araucana	Madrid, Francisco Martínez *Abad, 1733.*
ESPRONCEDA, José de	Obras poéticas de don José de Espronceda	Paris, Librería Europea Baudry, *1834*, 2ª ed.
ESPRONCEDA, José de	Obras poéticas de don José de Espronceda	México, Librería de Ch. Bauret, 1887, 2ª ed.
FERLINGHETTI, Lawrence	Starting from San Francisco	New York, Directions Book, *s.f.*
FRANCE, Anatole	Páginas escogidas. Selección de Pablo Neruda	Santiago de Chile, Nascimento, 1924.
GARCIA LORCA, Federico	Romancero gitano	Madrid, Red de Occidente, 1924-7.
GARCILASO DE LA VEGA, El Inca	*Histoire des guerres civiles des* espagnols dans les Indes	*Amiersdam*, Chez Gerard Kuyper, 1706.
GARCILASO DE LA VEGA, El Inca	Historia General del Perú	Madrid, Nicolás Rodríguez Franco, 1722.
GARCILASO DE LA VEGA, El Inca	Primera parte de los comentarios Reales que tratan del origen de los Incas, reies, que fueron del Perú, de su idolatría, leies y gobierno	Madrid, Nicolás Rodríguez Franco, 1723.

GAUTIER, Théophile	Voyage en Espagne	Paris, Charpentier et Cie., 1888.
GINSBERG, Allen	Aullido	Chile, Editorial del Pacífico, s.f.
GOETHE	Fausto	México, Universidad Nacional de México, 1924.
GOETHE	Fausto, una tragedia de Goethe	Sao Paulo, Compañía Editora Nacional, s.f.
GOETHE	Poésies de Goethe	Paris, Charpentier, 1843
GOETHE	Théatre de Goethe	Paris, Charpentier, 1842.
GOETHE	Elégie. September 1823	Weimar, Verlag, 1900
GOETHE	Le Faust de Goethe suivi du Second Faust	Paris, Michel Lévy frères Ed., 1868.
GOFFIN, R.	Rimbaud Vivant	Paris, Editions Correa, 1937.
GOMEZ DE LA SERNA, Ramón	Senos	Barcelona, Editorial AHR, 1968. 1ª ed.
GOMEZ DE LA SERNA, Ramón	Obras Selectas	España, Editorial AHR, 1971. 1ª ed.
GOMEZ DE LA SERNA, Ramón	Senos	Barcelona, Editorial AHR, 1972.
GOMEZ DE LA SERNA, Ramón	Efigies	Madrid, Ediciones Oriente, 1929.
GOMEZ DE LA SERNA, Ramón	Variaciones	Madrid, Atenea, 1922.
GONGORA, Luis	Góngora. Vingt Poèmes de Góngora	Paris, Roger Lacouriére, 1948.
GONGORA, Luis de	Obras de Luis de Góngora	S.l., s.e., s.f., 2 vols.

GONGORA, Luis de	Fábula de Polifemo y Galatea	Madrid, Indice, 1923.
GONGORA, Luis de	Las obras de don Luis de Góngora	Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644-8.
GONGORA, Luis de	Obras	Bruselas, F. Foppens, 1659.
GONGORA, Luis de	Poemas y Sonetos	Buenos Aires, Losada, 1943.
GONGORA, Luis de	Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas	Madrid, Imprenta del Reyno, 1634.
GONGORA, Luis de	Sonetti e Frammenti	Milán, Edizioni della Meridiana, 1948.
GRACIAN, Lorenzo	Obras de Lorenzo Gracián	Barcelona, Pedro Escuder y Pablo Nadal, 1748.
GRACIAN, Baltasar	Obras	Amberes, Casa de Juan Bautista Verdussen, 1725.
GUERRERO, Lila	Antología de Maiacovski: su vida y su obra	Buenos Aires, Ed. Claridad, s.f.
GUERRERO, Lila	Antología de Maiacovski, su vida y su obra	Buenos Aires, Claridad, 1943.
GUILLEN, Nicolás	El son entero. Suma poética	Buenos Aires, Pleamar, 1947.
GUILLOT MUÑOZ, G.	Lautréamont et Lafargue	Montevideo, Comité France-Amérique de Montevideo,1925
GÜIRALDES, Ricardo	Cuentos de muerte y de sangre. Seguidos de aventuras grotescas y una trilogía cristiana	Buenos Aires, Imprenta "La Facultad", 1915.
HAMMER, Carl	Goethe After Two Centuries	Louisiana, State University Press, s.f.
HAMMETT, Dashiell	The Big Knockover	New York, Random House, s.f.
HEINE, Heinrich	Poesías	Barcelona, Cortezo, 1890.

HEINE, Heinrich	Poems selected from Heinrich Heine	Londres, Walter Scott Publishing, s. f.
HEINE, Heinrich	Poésies inédites	Paris, Calmann Lévy, 1885.
HEINE, Heinrich	Reisebilder	Paris, Michel Lévy, 1856.
HERNANDEZ, José	El Gaucho Martín Fierro	Buenos Aires, s.e.,1894.
HERNANDEZ, José	Martín Fierro	Avila, Editorial Aguilar, 1964.
HERNANDEZ, José	Martín Fierro	Buenos Aires, Losada, 1945.
HERNANDEZ, José	Martín Fierro	Buenos Aires, Editorial Angel Estrada, 1951.
HERRERA Y REISSIG, Julio	La Vida y otros Poemas	Montevideo, Editor O. M. Bertani, 1913.
HERRERA Y REISSIG, Julio	El teatro de los humildes	Montevideo, Editor O. M. Bertani, 1913.
HERRERA Y REISSIG, Julio	Las Lunas de Oro	Montevideo, Editor M. Bertani, 1913.
HERRERA Y REISSIG, Julio	Las Pascuas del Tiempo	Montevideo, O. M. Bertani, 1913.
HERRERA Y REISSIG, Julio	Los Peregrinos de Piedra	Paris, Editions Garnier Hnos., s. f.
HERRERA Y REISSIG, Julio	El retrato de los humildes	Montevideo, Bertani, 1913.
HERRERA Y REISSIG, Julio	La vida y otros poemas	Montevideo, Bertani, 1913.
HERRERA Y REISSIG, Julio	El teatro de los humildes	Montevideo, Bertani, 1913, vol. 2.
HERRERA Y REISSIG, Julio	La vida y otros poemas. Poesías	Montevideo, Bertani, 1913, vol. 5.

HERRERA Y REISSIG, Julio	Las Pascuas del Tiempo	Madrid, Editorial América, 1920.
HERRERA Y REISSIG, Julio	Los peregrinos de piedra	Paris, Casa Editoriel Garnier Hnos., s. f.
HERRERA, Fernando de	Poesías	Madrid, Ediciones de "La Lectura", 1914.
HERRERA, Fernando de	Rimas	Madrid, Imprenta Real, 1786.
HERRERA, Fernando de	Versos de Fernando de Herrera	Sevilla, Gabriel Ramos Vejara, 1619.
HERRERA, Fernando de	Poesías	Madrid, Ediciones "La Lectura", 1914.
HERRERA, Fernando de	Rimas	Madrid, Imprenta Real, 1786.
HOMERO	La Iliada	México, Universidad Nacional, 1921.
HOMERO	L' Odysée d'Homere	Paris, Chez Claude Barbin, 1682.
HOMERO	Les oeuvres d'Homere	Leide, Wetstein et Fils, 1771.
HUGO, Victor	Dessins	Paris, Castel, 1863.
HUGO, Victor	Notre-Dame de Paris	Paris, Editeur J. Metzel, s.f.
HUGO, Victor	Les Misérables	Bruselas, Editeurs A. Lacroix, Verboeckhoven & Co., 1862,10 vols.
HUGO, Victor	Les Misérables	Bruselas, Editeurs A. Lacroix, Verboeckhoven & Co., 6 vols.
HUGO, Victor	Les Travailleurs de la Mer	Paris, Librairie Internationale, 1866.
HUIDOBRO, Vicente	Obras Completas de Vicente Huidobro	Santiago de Chile, Editora Zig Zag, 1964.

HUIDOBRO, Vicente	Las Pagodas Ocultas	Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, s. f.
HUIDOBRO, Vicente	Poemas Articos	Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1972.
HUIDOBRO, Vicente	Adán	Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1916.
HUIDOBRO, Vicente	Ultimos Poemas	Santiago de Chile, Talleres Gráficos Ahués Hnos., 1948.
HUIDOBRO, Vicente	La gruta del silencio	Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1913. 1ª Edición.
HUIDOBRO, Vicente	Papá o El diario de Alicia Mir	Santiago de Chile, Ed. Documentos, 1934.
HUIDOBRO, Vicente	Sátiro o El poder de las palabras	Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1939.
HUIDOBRO, Vicente	Temblor de Cielo	Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1942.
HUIDOBRO, Vicente y ARP, Hans	Tres novelas ejemplares	Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1935. 1ª Edición.
HUIDOBRO, Vicente	Vientos contrarios	Santiago de Chile, Nascimento, 1926. 1ª Edición.
HUIDOBRO, Vicente	La gruta del silencio	Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1913.
HYENNE, Robert	El bandido chileno Joaquín Murieta en California	Santiago de Chile, Imprenta La Tarde, s. f. (14ª ed.)
HYENNE, Robert	El bandido chileno Joaquín Murieta en California	Santiago de Chile, Imprenta Valparaíso, 1892 (7ª ed.)
IBARBOUROU, Juana de	Antología	Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1972.
IBARBOUROU, Juana de	La Pasajera	Buenos Aires, Losada, 1967.
IBARBOUROU, Juana de	Las Lenguas de Diamante	Buenos Aires, Losada, 1969.

IBARRA, Cristóbal Humberto	Rilke: claves de su creación	Argentina, Eds. Los Cuatro Caminos, 1952.
JACOB, Max	Cinématona	Paris, La Sirène, 1920.
JAMATI, Paul	Walt Whitman. Une étude, un choix de poèmes	Paris, Seghers, 1950.
JAMES, Henry	Selected Stories	London, Oxford University Press, 1964.
JAMMES, Francis	Oeuvres de Francis Jammes	Paris, Mercure de France, 1927
JAMMES, Francis	Trois sonnets de Francis Jammes	S.l., s.e., 1919.
JARRY, Alfred	Gestes suivis des paralipoménes d'Ubu	Paris, Aux Editions du "Sagittarie", 1920.
JARRY, Alfred	Ubu Roi	Paris, Ed. Mercure de France, 1896.
JARRY, Alfred	Ubu Roi	Paris, Mercure de France, 1897.
JARRY, Alfred	Gestes suivis des paralipoménes d'Ubu	Paris, Aux Editions du "Sagittaire", 1920.
JARRY, Alfred	Ubu Roi	Paris, Editions du Mercure de France, 1897.
JAUREGUI Y AGUILAR, Juan de	Orfeo. Poema en cinco Cantos	Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1943.
JAUREGUI Y AGUILAR, Juan de	Rimas	Madrid, Imprenta Real, 1786.
JAUREGUI, Juan de	Orfeo	Barcelona, Ocnos, 1970
JESUS, Teresa de	El castillo interior o Las Moradas	Barcelona, Imprenta Llorens, 1844.
JESUS, Teresa de	Obras	Bruselas, Bousquet y Cia, 1740-2, 4 vols.

JOYCE, James	Ulysses	New York, The Modern Library, s.f.
JOYCE, James	Ulysses	Paris, Shakespeare and Co. ,1927.
KAFKA, Franz	La Colonia Carcelaria	Buenos Aires, Eds. La Reja, 1954.
KAFKA, Franz	La Métamorphose	Francia, Gallimard, 1948.
KAFKA, Franz	La Colonia Pénitentiaire	Francia, Gallimard, 1948.
KAFKA, Franz	La Muraille de Chine	Francia, Gallimard, 1950.
KAFKA, Franz	La Colonie Pénitentiaire	Paris, Egloff, 1945.
KAFKA, Franz	Journal Intime	Paris, Grasset Ed., 1945.
KEATS, John	The Poetical Works of John Keats	London, Reeves & Turner, 1898. 6ª ed.
KEATS, J. & SHELLEY, P.B.	Complète Poetical Works	New York, Cerf & Flopfer, s.f.
LAFORGUE, Jules	Hamlet et quelques poesies	Paris, Lib. Stork, 1924.
LAFORGUE, Jules	L'Imitation de Notre-Dame la lune	Paris, León Vernier, 1886, 1ª edición.
LAFORGUE, Jules	Moralités legendaires	Paris, Editions de la Banderde, 1922.
LAFORGUE, Jules	Oeuvres complètes	Paris, Mercure de France, 1947.
LAFORGUE, Jules	Oeuvres complètes	Paris, Mercure de France, 1917.
LAFORGUE, Jules	Poésies complètes	Paris, León Vanier Ed., 1902.

LAFORGUE, Jules	Poésies complètes	Paris, Editions de Cluny, 1943.
LAFORGUE, Jules	Les Complaintes	Paris, Editeur Des Modernes Leon Vanier, 1885.
LAFORGUE, Jules	Moralités Legendaires	Paris, Librairie de la Revue Independante, 1887.
LAFORGUE, Jules	Essays on a Poet's Life and Work	USA, Southern Illinois University Press, 1969.
LAFORGUE, Jules	Berlin, La Cour el la Ville	Paris, Editions de la Sirène, 1922.
LAFORGUE, Jules	Oeuvres complètes	Paris, Mercure de France, 1947.
LAFORGUE, Jules	Oeuvres Complètes de Jules Laforgue	Paris, Mercure de France, 1917.
LAFORGUE, Jules	Hamlet et quelques poesies	Paris, Stock, 1924.
LAFORGUE, Jules	L'Imitation de Notre-Dame la lune selon Jules Laforgue	Paris, León Vernier, 1886.
LAFORGUE, Jules	Moralités légendaires de Jules Laforgue contenant : Hamlet ou les mites de la piété filiale. Le miracle des roses. Lohengrin fils de Parsifal. Salomé. Pan et la Lyrinx. Persée et Andromede	Paris, Banderole, 1922.
LAFORGUE, Jules	Poésies complètes. Les complaintes. L'imitation de Notre-Dame la lune. Le Concile féerique. Derniers vers. Nouvelle édition	Paris, Vanier, 1902.
LANNES, Roger	Jean Cocteau	Paris, Ed. Pierre Seghers, 1945.
LEMERRE, Alphonse	Anthologie des Poètes Français du XIX siècle	Paris, s.e.,1887.
LEON, F. Luis de	Cantar de Cantares	Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1947.

LEON, F. Luis de	La perfecta casada	Madrid, Aguilar, 1933.
LEON, F. Luis de	Poesías del Maestro F. Luis de León	Madrid, Imprenta Real, 1790.
LEON, F. Luis de	Traducción literal y declaración del libro de los Cantares de Salomón	Salamanca, Francisco Toxat, 1798.
LEOPARDI, Giacomo	L'Antico Amor	Buenos Aires, F. A. Colombo, 1951.
LISLE, Leconte de	Oeuvres	Paris, Alphonse Lemerre Ed., s. f.
LISLE, Leconte de	Oeuvres Complètes de Leconte de Lisle. Poèmes Barbares	Paris, Alphonse Lemerre Ed., s. f.
LONGO	Dafni e Cloe	Crisopoli, Caratteri Bodoniani, 1786.
LONGO	Daphnis & Chloé	Paris, Editions Jules Tallandier, sin fecha (El prefacio está fechado en 1890)
LOPEZ VELARDE, Ramón	El minutero	México, Imprenta de Murguía, 1923.
LOPEZ VELARDE, Ramón	La suave patria	México, Imprenta Universitaria, 1944.
LOPEZ VELARDE, Ramón	Zozobra	México, Ed. México Moderno, 1919.
LUGONES, Leopoldo	Sumario	Buenos Aires, Moen y Hermano, 1909.
MAETERLINCK	Serres chaudes.	Bruselas, Editions Paul Lacomblez, 1912.
MAETERLINCK, Maurice	Los ciegos	Madrid, La Estrella, 1919
MAGNY, C.	Arthur Rimbaud	Paris, P. Seghers, 1949.
MAIAKOVSKI, Vladimir	Vers et Proses	Paris, Les Editeurs Français Reunis, 1952.

MAIAKOVSKI, Vladimir	Di me stesso	Firenze, Einaudi, 1945.
MAIAKOVSKI, Vladimir	Le nuage dans le pantalon	Paris, Les Revues, 1930.
MALLARME, Stephane	Poésies	Buenos Aires, Viau, 1944.
MALLARME, Stephane	Les Poésies de Mallarmé	Bruselas, Edmond Deman, 1899.
MALLARME, Stephane	Oeuvres Complètes	Paris, Gallimard, 1960.
MALLARME, Stephane	Documents Monographiques	Ginebra, Pierre Cailler Ed., 1947.
MALLARME, Stephane	Un golpe de dados	Córdoba, Ed. Mediterránea, 1943.
MALLARME, Stephane	Poésies	Paris, Ed. Nouvelle Revue Française, 1932.
MALLARME, Stephane	Poésies	Barcelona, Ed. Yunque, 1940.
MALLARME, Stephane	Pages	Bruselas, F. Demaned, 1891.
MALLARME, Stephane	Poème. Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard par Stephane Mallarmé	Paris, Gallimard, 1914.
MALLARME, Stephane	Villiers de L'Isle-Adam	Bruselas, Paul Lacomber, 1892.
MALLARME, Stephane	Vers et prose/morceaux choisis	Paris, Perrin et Cie., 1910.
MANRIQUE, Jorge	Coplas de don Jorge Manrique hechas a la muerte de su padre don Rodrigo Manrique	Madrid, Antonio Sancha, 1779.
MANRIQUE, Gómez	Cancionero	Madrid, Imprenta de D. A. Pérez Dubrull, 1885-6, 2 vols.
MARCENAC, Jean	A Marvoille	Paris, Bordas, 1945.

MARCENAC, Jean	Le cavalier de coupe. Poèmes 1933-1943	Paris, Gallimard, 1945.
MARCENAC, Jean	Le ciel des fusillés	Paris, Bordas, 1945
MARINETTI, F. T.	Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme	Milán, Editions de "Poesia", 1909.
MELERA, M.	Rimbaud	Paris, Firmin-Didot et Cie., 1930.
MILTON, John	Paradise Lost	New York, Worthington, 1884.
MILTON, John	El paraíso perdido	Barcelona, José Ribet, s.f.
MILTON, John	Paradise Lost	Londres, Printer for Jacob Tonson at the Fudge's-Head in Chancery Lane near Fleet St., 1692. 5ª Edición
MILTON, John	El paraíso perdido	Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1972.
MISTRAL, Gabriela	Tala	Buenos Aires, Losada, 1946.
MISTRAL, Gabriela	Materias	Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1978.
MISTRAL, Gabriela	Antología	Santiago de Chile, Zig Zag, 1969.
MONTEMAYOR, Jorge de	El Cancionero del poeta George de Montemayor	Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1932.
MOORE, Thomas	Letters and Journals of Lord Byron with Notices of his Life	Paris, Galignani, 1937
MUSSET, Alfred de	Poésies Completes de Musset	Paris, Gallimard, 1941.
MUSSET, Alfred de	Contes. Pierre et Camille. Le secret de Javotte. La Mouche. Histoire d'un Merle Blanc. Mimi Pinson.	Paris, Charpentier, 1881.

MUSSET, Alfred de	Comédies et proverbes	Paris, Charpentier Ed., 1878-82 ,3 vols.
MUSSET, Alfred de	Mélanges de Littérature et de Critique	Paris, Charpentier, 1879.
MUSSET, Alfred de	Nouvelle	Paris, Charpentier, 1881.
MUSSET, Alfred de	Oeuvres Posthumes	Paris, Charpentier, 1881.
MUSSET, Alfred de	Poésies nouvelles.	Paris, Charpentier, s. f.
MUSSET, Alfred de	Premières poésies	Paris, Charpentier, 1882.
NERUDA, Jan	Balady. A Romance	Praga, Jan Pohorely, 1948.
NERUDA, Jan	Cuentos de la Malá Strana	Madrid, Calpe, s. f.
NERVAL, Gérard de	Les Illuminés ou les Precurseurs du Socialisme	Paris, Libraire-Editeur Victor Lecon, 1852.
NERVAL, Gérard de	Gerard de Aurelis	Paris, Le Divan, 1928.
NERVAL, Gérard de	Les Filles du Feu	Paris, Le Divan, 1927.
NERVAL, Gérard de	Sylvie	Paris, Editions A. Tallone, s. f.
NERVAL, Gérard de	Les Illuminés	Paris, Le Divan, 1927.
NERVAL, Gérard de	La Bohême Galante	Paris, Michel Levy Frères, 1855.
NERVAL, Gérard de	Le Rêve et la Vie	Paris, Victor Lecon, 1855.
NERVAL, Gérard de	Sylvie	Paris, Librairie L. Conquet, 1886.

NERVAL, Gérard de	La Bohême Galante	Paris, Le Divan, 1927.
NERVAL, Gérard de	Poésie et Theatre	Paris, Le Divan, 1928.
NERVAL, Gérard de	Lorely	Paris, Le Divan, 1928.
NERVAL, Gérard de	Voyage en Orient	Paris, Le Divan, 1929.
NERVAL, Gérard de	Les Confidences de Nicolas C Restif de la Bretone	Paris, Hotel de Sagonne, s. f.
NERVAL, Gérard de	Filles du Feu	Paris, Librairie des Bibliophiles, 1888.
NERVAL, Gérard de	La Main Enchantée	Paris, Librairie L. Conquet, 1901.
NERVAL, Gérard de	Correspondence (1830-1855)	Paris, Mercure de France, 1911.
NERVAL, Gérard de	Les femmes du Caire	Paris, Dentus, 1887.
NERVAL, Gérard de	Oeuvres Choisis de Gérard de Nerval	Paris, Larousse, s. f.
NERVAL, Gérard de	Poésies	Paris, Haumont, 1946.
NERVAL, Gérard de	Poésie et Theatre	Paris, Le Divan, 1928.
NERVAL, Gérard de	Correspondance (1830-1855)	Paris, Mercure de France, 1911
NERVAL, Gérard de	Petits Châteaux de Bohême. Promenade et Souvenirs	Paris, Emile Paul, 1912
NERVAL, Gérard de	Oeuvres. Les deux Faust de Goethe	Paris, Librairie Gründ, s. f.
NERVAL, Gérard de	Oeuvres. Les filles du feu	Paris, Librairie Gründ, s. f.

NERVAL, Gérard de	Oeuvres.	Paris, Librairie Grûnd, s. f.
NERVAL, Gérard de	Oeuvres. La Main Enchantée. Le monstre vert. Contes et faceires	Paris, Librairies Grûnd, s. f.
NERVAL, Gérard de	Petits châteaux de Bohême. Promenade et souvenirs. Préface de Anatole France	Paris, Emile Paul Ed., 1912.
NERVAL, Gérard de	Souvenirs d'Allemagne	Paris, Lévy frères, 1860.
O'NEILL, Eugene	The long voyage home. Seven Plays of the Sea	New York, The Modern Library, 1940.
OLMEDO, J. J.	La victoria de Junín. Canto a Bolívar	Londres, Imprenta M. Calero, 1826.
OMAR KHAYYAM	Rubáiyat	Portland Maine, Thomas B. Mosher, 1895.
OÑA, Pedro de	Primera parte de Arauco Domado	Madrid, Rossel, 1845.
OÑA, Pedro de	El Vasauro. Poema Heroico	Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1941.
OÑA, Pedro de	Arauco Domado	Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1917.
OVIDIO	The Art of Love	London, Dean & Munday, 1818.
OVIDIO	Fastorum Libri VI	Amberes, Apud Jeannem Baptist Verdussen, 1685.
OVIDIO	Las Métamorphoses D'Ovide	Paris, s. e., 1738.
OVIDIO	Metamorphoses	Amsterdam, Ex Officina Elzeviriana, s.f.
OVIDIUS	Metamorphoseon. Libri XV	Paris, Sumptibus Aegidii Morelli, 1637.
OVIDIUS	Nouvelle Traduction des Metamorphoses d'Ovide	Paris, Chez Panckoncke, 1767.

PALMA, Ricardo	Perú. Tradiciones	Lima, Benito Gil Ed., 1875.
PARRA, Nicanor	Dos Poemas	Ginebra, Editions Librairie Rousseau, 1963.
PARRA, Nicanor	Cancionero sin nombre	Santiago de Chile, Nascimento, 1937.
PARRA, Nicanor	Manifiesto	Santiago de Chile, Nascimento, 1963.
PARRA, Nicanor	Poemas y Antipoemas	Santiago de Chile, Nascimento, 1954.
PERCHE, Luois	Victor Hugo	Paris, Ed. Pierre Seghers, 1949.
PERCHE, Louis	Paul Claudel	Paris, Seghers, 1948.
PERNAUD, Régine	La poésie médiéval française	Paris, Editions du Chêne, 1947.
PETITFILS, Pierre	L'Oeuvre et le Visage d' Arthur Rimbaud	Paris, Nizet, 1949.
PETRARCA, Francesco	Il Petrarca con nuove spositioni	Lyon, Appresso Gulielmo Rovillio, 1574.
PETRARCA, Francesco	Il Petrarca	Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1552.
PETRARCA, Francesco	Il Canzoniere di Messer Francesco Petrarca	Florencia, Gabinetto All'Insegna di Pallade, 1821.
PETRARCA, Francesco	Rime di Messer F. Petrarca	Florencia, Stamperia all'Insegna d'Apollo, 1748.
PETRARCA, Francesco	Le Rime di Messer F. Petrarca	Venecia, Molinari, 1820.
PETRARCA, Francesco	Rime di F. Petrarca	Paris, Presso l'editore, 1821.
PETRARCA, Francesco	Le Rime del Petrarca	Napoles, Presso Saverio Cirillo, 1837.

PETRARCA, Francesco	*Sonetti e Canzone*	Venecia, A. de Zani, 1515.
PETRARCA, Francesco	Sonetti, Canzoni e Triomphi	Venecia, Torre, 1519.
PETRARCA, Francesco	Les Triomphes	*Paris, León Pichon, 1923.*
PETRARCA, Francesco	Los Sonetos y Canciones del poeta Petrarca	Madrid, Guillermo Droy, 1591.
PETRARCA, Francesco	Le Rime del Petrarca	Londres, s.e., 1784.
PETRARCA, Francesco	Rime	Parma, Regal Palazzo, 1799.
PETRARCA, Francesco	Sonetti e canzioni de Francesco Petrarca	Cornell, University Press, 1916.
PEZOA VELIZ, Carlos	Poesías líricas. Poemas. Prosa escogida	Santiago de Chile-Valparaíso, Imprenta "Moderna", 1912.
PEZOA VELIZ, Carlos	Poemas líricos. Poemas. Prosa escogida	Santiago de Chile-Valparaíso, Imprenta "Moderna", 1912.
PEZOA VELIZ, Carlos	Poesías Selectas	Santiago de Chile, Ed. Alianza de Intelectuales de Chile, 1939.
PINDARO	Odes de Pindare	Lyon, Perisse Frères, 1848.
PINDARO	Olympiques	Paris, Hachette, 1838.
PINDARO	Pythiques et isthmiques	Lyon, Typographie de Dumoulin, Ronet et Sibuet, 1843.
PLATON	*Diálogos*	*México, Universidad* Nacional, 1921-2.
PLATON	The Dialogues of Plato	New York, Ramdon House, s. f.

PLUTARCO	Vidas paralelas	México, Universidad Nacional, 1923.
PLUTARCO	Dialogue sur l'Amour	Paris, Société D'Edition Les Belles Lettres, 1952.
POE, Edgar Allan	The Tales and Poems of Edgar Allan Poe	Philadelphia, Publisher George Barrie, s.f., 6 vols.
POE, Edgar Allan	Fifty Suggestions	Hojas sueltas. A lápiz dice:"May 1849".
POE, Edgar Allan	Works of Edgar A. Poe	New York, A.C.Armstrong & Son, 1895, 6 vols.
POE, Edgar Allan	Histoires Extraordinaires. Traduction de Charles Baudelaire	Paris, Calmann-Lévy, s.f.
POE, Edgar Allan	Histoires Grotesques et Sérieuses.Traduction de Charles Baudelaire	Paris, Calmann-Lévy, s.f.
POE, Edgar Allan	Lettres d'Amour a Helen	Paris, Emile-Paul, 1924
POE, Edgar Allan	Nouvelles Histoires Extraordinaires.	Paris, Calmann-Lévy, s.f.
POE, Edgar Allan	Poems and Essays	Leipzig, Tauchnitz Ed., 1884.
POE, Edgar Allan	The Raven. Illustrated by G. Doré	New York, Harper & Brothers, 1884
POE, Edgar Allan	Trois manifestes	Paris, Charlot, 1946.
POE, Edgar Alan	Eureka	Paris, Michel Lévy frères, 1864.
POLIZIANO, Angelo	L'Elegantissime Stanze di Messer Angelo Poliziano	Padua, Giuseppe Comino, 1728.
POLIZIANO, Angelo	Le Stanze d'Angelo Poliziano	Florencia, Gabinetto All'Insegna di Pallade, 1821.
POLIZIANO, Angelo	Le Stanze, l'Orfeo e Le rime	Turín, Unione Tipográfico-Editrice Torinese, 1945.

POLO, Gaspar Gil	La Diana enamorada	S. l., Imprenta de Repullés, 1802.
PROUST, Marcel	Biography	London, Chilio & Windus, 1966.
PROUST, Marcel	A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs	Paris, In-Octavo, 1929.
PROUST, Marcel	Sodome et Gomorrhe	Paris, In-Octavo, 1930.
PROUST, Marcel	Du Coté de Chez Swann	Paris, In-Octavo, 1929.
PROUST, Marcel	Le Coté de Guermantes	Paris, In-Octavo, 1930.
PROUST, Marcel	La Prisonniere	Paris, In-Octavo, 1931.
PROUST, Marcel	Le Temps Retrouvé	Paris, In-Octavo, 1932.
PROUST, Marcel	Les Plaisirs et les Jours	Paris, In-Octavo, 1935.
PROUST, Marcel	Albertine Disparue	Paris, In-Octavo, 1932.
PROUST, Marcel	Chroniques	Paris, In-Octavo, 1936.
PROUST, Marcel	Pastiches et Mélanges	Paris, In-Octavo, 1933.
PROUST, Marcel	Du Coté de Chez Swann	Paris, Editeur Bernard Grasset, 1913.
PROUST, Marcel	Marcel Proust	New York, Simon & Schussler, 1971.
PROUST, Marcel	Un Amour de Swann	Paris, Typographie L. Massel, 1930.
PROUST, Marcel	A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs.	Paris, Gallimard, 1946.

PROUST, Marcel	A la Recherche du Temps Perdu	Francia, Bibliotheque de la Pléiade, 1954.
PROUST, Marcel	A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs	Paris, In-Octavo, 1929.
PROUST, Marcel	Documents Iconographiques	Ginebra, Pierre Cailler, 1956.
PROUST, Marcel	Les Plaisirs et les Jours	Paris, Editions Gallimard, 1924.
PROUST, Marcel	Les Plaisirs et les Jours	Paris, Colman Lévy, 1896.
PROUST, Marcel	A la Recherche du Temps Perdu, VII	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1925.
PROUST, Marcel	A la Recherche du Temps Perdu, I	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1920.
PROUST, Marcel	A la Recherche du Temps Perdu,II	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1918.
PROUST, Marcel	A la Recherche du Temps Perdu,VI	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1923.
PROUST, Marcel	A la Recherche du Temps Perdu, V	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1922.
PROUST, Marcel	A la Recherche du Temps Perdu,VIII	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1927.
PUSHKIN, Aleksandr	Aleksandr Pushkin	Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1955.
PUSHKIN, Aleksandr	Teatro	Barcelona, Asociación de Relaciones Culturales con la URSS, 1938
PUSHKIN, Aleksandr	La Dame de Pique. Les bohèmiens. Le hussard. Boudry et ses fils. Le coup de pistolet. Lermontof. Le novice.	Paris, Librairie Gründ, 1931.
PUSHKIN, Aleksandr	La Dame de Pique	Paris, Pouterman, 1928

PUSHKIN, Aleksandr	The Poems, Prose and Plays of Pushkin	New York, The Modern Library, s.f.
QUASIMODO, Salvador	Le Lettere d'amore di Quasimodo	Milano, s.e., 1969.
QUASIMODO, Salvador	Giorno dopo Giorno	Italia, Editore Arnoldo Mondadori, 1953.
QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de	Los sueños.El sueño de las calaveras. El aguacil alguacilado. Las zahurdas de Plutón	Madrid, Calpe, 1922.
QUEVEDO, Francisco de	Obras de don Francisco de Quevedo Villegas	Bruselas, Francisco Foppens, 1669-70.
QUEVEDO, Francisco de	Obras de don Francisco de Quevedo Villegas	Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen, 1699.
QUEVEDO, Francisco de	Obras de don Francisco de Quevedo Villegas	Madrid, Antonio de Sancha, 1791-4.
QUEVEDO, Francisco de	Obras de don Francisco de Quevedo Villegas	Madrid, Joachim Ibarra, 1772.
QUEVEDO, Francisco de	Quevedo. Obras satíricas y festivas	Madrid- Buenos Aires, Perlado, 1939.
QUEVEDO, Francisco de	Poesías	Madrid, Imprenta de Música de D. Eugenio Bieco, 1753.
QUEVEDO, Francisco de	Política de Dios y govierno de Cristo	Madrid, Imprenta de Manuel Román, 1713.
QUEVEDO, Francisco de	Poesías satíricas y burlescas. Sonetos, romances, canciones, jácaras, bailes, epístolas, epitafios, letrillas, silvas, diálogos, etc.	Barcelona, Librería Científico-Literaria Toledano, López y Cía, 1902.
QUEVEDO, Francisco de	Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español.	Madrid, Imprenta de Manuel Román, 1916.
QUEVEDO, Francisco de	Trois visions	Francia, Editeur Yves Riviera, 1970-71.
QUEVEDO, Francisco de	Sueños y Discursos de Verdades Descubridoras de Abusos	Barcelona, Encuan Liberos, 1627, 1ª ed.

QUEVEDO, Francisco de	Poesía	Zaragoza, Editorial Ebro, 1950.
QUEVEDO, Francisco de	Las tres Musas	Madrid, Imprenta Real, 1670.
QUEVEDO, Francisco de	El Parnasso Español	Madrid, Imprenta de Pedro Joseph Alfonso de Padilla, 1729.
QUEVEDO, Francisco de	Poesías de Don Francisco de Quevedo	Bruselas, Imprenta de Francisco Foppens, 1670.
QUEVEDO, Francisco	Obras de Don Francisco de Quevedo	Bruselas, Francisco Foppens, Impresor y Mercader de libros, 1609, vol. I.
QUEVEDO, Francisco de	La cayda para levantarse. El ciego para dar vista. El montante de la iglesia. En la vida de San Pablo Apóstol	Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644.
QUEVEDO, Francisco de	El parnaso español y Musas castellanas	Madrid, Melchor Sánchez, 1668.
RABELAIS, François	Gargantua	Paris, Editeur A. Tallone, 1943.
RABELAIS, François	Pantagruel	Paris, Editions A. Tallone, 1944.
RABELAIS, François	Oeuvres de Rabelais	Amsterdam, Henri Bordesius, 1711.
RABELAIS, François	Oeuvres de Rabelais	Amsterdam, Juan Frederic Bernard, 1741.
RABELAIS, François	Pantagruel	Paris, Editions A. Tallone, 1944.
RABELAIS, François	Rabelais	Ginebra, Editeur Pierre Cailler, 1956.
RABELAIS, François	Oeuvres de Rabelais	Paris, Editeur Garnier Frères, 1873.
RABELAIS, François	Oeuvres Complètes	Paris, Ed. Nouvelle Revue Française, 1938.

RABELAIS, François	Gargantua et Pantagruel	Paris, Bibliotheque Larousse, s.f.
RABELAIS, François	Oeuvres	Paris, Garnier Frères, s.f.
RABELAIS, Françoise	Oeuvres du maître Françoise Rabelais	Amsterdam, Chez Jean F. Bernard, 1741.
RAYMOND, Marcel	De Baudelaire au surréalisme	Paris, Librerie José Conti, 1940.
REVERDY, Pierre	Les épaves du ciel	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1924.
RILKE, Rainer Maria	Oeuvres de R. M. Rilke	Paris, Editions du Seuil, 1966.
RILKE, Rainer Maria	Chant de l'Amour et de la Mort de Cornette Christoph Rilke	Paris, Editions Emil-Paul Frères, 1957.
RILKE, Rainer Maria	Rainer Maria Rilke / Auguste Rodin	Paris, Editions Emile-Paul, 1928
RILKE, Rainer Maria	La dernière amitié de Rainer Maria Rilke	Paris, Laffont, 1949
RILKE, Rainer Maria	Lettres a un jeune poète	Paris, Bernard Grasset, 1927.
RILKE, Rainer Maria	Poésie	Paris, Editions Emile-Paul, 1938.
RIMBAUD, Arthur	Les Illuminations	Paris, Mercure de France, 1914.
RIMBAUD, Arthur	Illuminations	Paris, Mercure de France, 1949.
RIMBAUD, Arthur	Lettres de Jean Arthur Rimbaud. Egypte, Arabi, Ethiopie	Paris, Société du Mercure de France, 1899.
RIMBAUD, Arthur	Oeuvres de Arthur Rimbaud	Paris, Mercure de France, s. f.
RIMBAUD, Arthur	Poèmes. Les Illuminations. Une Saison en Enfer	Paris, León Vanier, 1892.

RIMBAUD, Arthur	Poésies	Paris, Albert Messein, 1919.
RIMBAUD, Arthur	Une Saison en Enfer	Bruselas, Alliance Typographique, 1873.
RIMBAUD, Arthur	Poésies	Paris, Editeur Garnier Freres, 1813.
RIMBAUD, Arthur	Poésies	Paris, Albert Messein, 1919.
RIMBAUD, Arthur	Lettre dite du Voyant	Paris, Albert Messein, 1954.
RIMBAUD, Arthur	Oeuvres Complètes	France, La Banderole, 1922.
RIMBAUD, Arthur	Lettres de la Vie Littéraire	Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1931.
RIMBAUD, Arthur	Oeuvres Poétiques	Francia, Imprimerie Reliure Mame, 1964.
RIMBAUD, Arthur	Illuminations	Paris, Mercure de France, 1944.
RIMBAUD, Arthur	Les Mains de Jeanne-Marie	Paris, Au Sans Pareil, 1919. Ejemplar 410/450.
RIMBAUD, Arthur	La Mains de Jeanne-Marie	Paris, Au Sans Pareil,1919. Ejemplar 67/450.
RIMBAUD, Arthur	La Vie Aventureuse de J. A. Rimbaud	Paris, Librarie Plon, 1926.
RIMBAUD, Arthur	Lettre du Voyant	Paris, Presses du Livre Francais, 1950.
RIMBAUD, Arthur	Oeuvres de Rimbaud	Paris, Mercure de France, 1912.
RIMBAUD, Arthur	Correspondance	Francia, Gallimard, 1965.
RIMBAUD, Arthur	Correspondance	Francia, Gallimard, 1965.

RIMBAUD, Arthur	Album Rimbaud	Francia, Gallimard, 1967.
RIMBAUD, Arthur	Oeuvres Complètes	Francia, Gallimard, 1963.
RIMBAUD, Arthur	Lettre du Baron de Petdechevre	Ginebra, Editeur Pierre Caillier,1949.
RIMBAUD, Arthur	Une Saison en Enfer	Paris, Mercure de France, 1941.
RIMBAUD, Arthur	Reliquaire	Paris, Editeur L. Genonceaux, 1891.
RIMBAUD, Arthur	Les Illuminations. Une Saison en Enfer	Paris, Editeur Leon Vanier, 1892.
RIMBAUD, Arthur	Poésies Completes	Paris, Editeur Leon Vanier, 1895.
RIMBAUD, Arthur	*Una temporada en el infierno*	Madrid, Editor Alberto Corazón, 1969.
RIMBAUD, Arthur	Oeuvres	Paris, Editions Garnier Freres, 1960.
RIMBAUD, Arthur	Les Illuminations	Paris, Publications de la Vogue, 1886.
RIMBAUD, Arthur	Lettres de Rimbaud	Paris, Société du Mercure de France, 1899.
RIMBAUD, Arthur	A Donai et a Charleville	Paris, Simon Kra, 1927.
RIMBAUD, Arthur	Le Cahier des Dix Ans	Paris, L'Ardennais, 1956.
RIMBAUD, Arthur	*Documents Iconographiques*	Vésenaz-Ginebra, Pierre Caillier, 1946.
RIMBAUD, Arthur	Ebauches	Paris, Mercure de France, 1937
RIMBAUD, Arthur	Oeuvres Complètes	Ginebra, Albert Skira, 1943.

RIMBAUD, Arthur	Poèmes	Lyon, Editions de L'Arbalete, 1943.
RIMBAUD, Arthur	Une Saison en Enfer	Paris, Mercure de France, 1914.
RIMBAUD, Arthur	Une Saison en Enfer	Montreal, Editions Variétés, 1946.
RIMBAUD, Isabelle	Rimbaud Meurant-Mon frère Arthur. Le Dernier Voyage de Rimbaud. Rimbaud Catholique.	Paris, Mercure de France, 1921.
RONSARD, Pierre	Amours de Marie	Paris, Editeur A. Tallone, 1942.
RONSARD, Pierre	Les Sonnets pour Helene	Paris, La Connaissance, 1924.
RONSARD, Pierre	Amours et Odes	Belgica, Tchon, 1969.
RONSARD, Pierre	Les amours de Marie	Paris, Editions du Mercure de France, 1897.
RONSARD, Pierre	Des amours	S.l, s.e., s.f.
RONSARD, Pierre	Oeuvres choisies de Pierre Ronsard	Paris, Larousse, s. f.
RONSARD, Pierre	Poesies choisies avec une notice biographique	Paris, Larousse, s. f.
RONSARD, Pierre	Sonnets pour Helene	Paris, Ed. Bossard, 1921.
RONSARD, Pierre	Les poemes de P. Ronsard	Paris, Chez Nicolas Buor, 1609.
RONSARD, Pierre	Oeuvres Completes	Paris, Chez P. Jannet, 1857-66.
RONSARD, Pierre	Les poèmes de P. Ronsard	Paris, Chez Nicolas Buon, 1609.
ROSALES, Luis	Pasión y Muerte del Conde de Villamediana	Madrid, Editorial Credos, 1969.

RUCHON, F.	Jean Arthur Rimbaud	Paris, H. Champion, 1929.
RUIZ, Juan (Archipreste de Hita)	Libro de buen amor	Madrid-Buenos Aires, Librería Perlado, 1929.
SABAT ERCASTY, Carlos	Vidas (Poemas)	Montevideo, Escuela Industrial, 1923.
SADE, Marquis de	Oeuvres Complètes	Paris, Au Cercle du Livre Précieux, 1966.
SANNAZZARO	L'Arcadia	Londres, Tom Mast & Co., 1781.
SANTILLANA, (Iñigo López de Mendoza) Marqués de	Obras del Marqués de Santillana	Madrid, Imprenta de F. Rodríguez, 1852.
SANTILLANA, (Iñigo López de Mendoza) Marqués de	Poesías. Dios é vos	Paris, Sociedad de Ediciones Lenis-Michand, s. f.
SANTILLANA, (Iñigo López de Mendoza) Marqués de	Proverbios.Las coplas de D. Jorge Manrique, todo con sus glosas	Madrid, F. Villalpando, 1799.
SARTRE, Jean Paul	El escritor y su lenguaje	Buenos Aires, Losada, 1973.
SECHE, Alphonse	Charles Baudelaire. 40 Portraits et Documents	Paris, Louis Michaud, s. f.
SHAKESPEARE, William	Shakespeare's Sonnets	Aldington Kent, The Hand and Flower Press, 1950.
SHAKESPEARE, William	Shakespeare Criticism (1919-1935)	London, Oxford University Press, 1965.
SHAKESPEARE, William	Romeo and Juliet	New Haven, Yale University Press, 1917.
SHAKESPEARE, William	Love's Labour's Lost	London, John Bell, 1785.
SHAKESPEARE, William	Timon of Athens	London, J. M. Dent & Co., 1899.
SHAKESPEARE, William	The Comedy of Errors	London, J. M. Dent & Co., 1902.

SHAKESPEARE, William	The Comedy of Errors	London, J. M. Dent & Co., 1897
SHAKESPEARE, William	The Merry Wives of Windsor	London, J. M. Dent & Co., 1896.
SHAKESPEARE, William	Cymbeline	London, J. M. Dent & Co. , 1899.
SHAKESPEARE, William	Twelfth Night	London, J. M. Dent & Co., 1899.
SHAKESPEARE, William	Two Gentlemen of Verona	London, J. M. Dent & Co., 1899.
SHAKESPEARE, William	The Merchant of Venice	London, J. M. Dent & Co., 1897.
SHAKESPEARE, William	Sonnets	London, J. M. Dent & Co., 1897.
SHAKESPEARE, William	Pericles	London, J. M. Dent & Co., 1897.
SHAKESPEARE, William	King Henry IV	London, J. M. Dent & Co. , 1897.
SHAKESPEARE, William	King Henry V	London, J. M. Dent & Co., 1899.
SHAKESPEARE, William	King Henry VI	London, J. M. Dent & Co., 1897.
SHAKESPEARE, William	Venus & Adonis	London, J. M. Dent & Co., 1897
SHAKESPEARE, William	Antony & Cleopatra	London, J. M. Dent & Co., 1897.
SHAKESPEARE, William	Coriolanus	London, J. M. Dent & Co. , 1897.
SHAKESPEARE, William	Romeo & Juliet	London, J. M. Dent & Co., 1899.
SHAKESPEARE, William	Macbeth	London, J. M. Dent & Co., 1898.

SHAKESPEARE, William	Measure of Measure	London, J. M. Dent & Co., 1896.
SHAKESPEARE, William	A Midsummer Night Dream	London, J. M. Dent & Co., 1899.
SHAKESPEARE, William	Much Ado About Nothing	London, J. M. Dent & Co., 1898.
SHAKESPEARE, William	The Works of William Shakespeare	Stratford-on-Avon, The Shakespeare Head Press, 1904.
SHAKESPEARE, William	Comedies, Histories and Tragedies	London, Herringman, Brewster & Bentley, 1685.
SHELLEY, Percy B.	*Shelley's Poetical Works*	London, Chatto & Windus, 1894.
SHELLEY, Percy B.	The Complete Poetical Works of P.B. Shelley	Boston & New York, Houghton Mifflin Company, 1901
SHELLEY, Percy B.	*Shelley's Poetical Works*	*London-N.Y.-Toronto, Oxford* Univeristy Press, 1943.
SHELLEY, Percy B.	Adonais	S.l., Eds. 1616, 1941.
SHELLEY, Percy B.	*Lyrical Poems*	*Portland Maine, Thomas B.* Mosher, 1910.
SHELLEY, Percy B.	The Poetical Works of Shelley	London, J.M. Dent, 1910.
SILVA, José A.	*Poesías*	*Bogotá, Librería Nueva Jorge* Roa, 1908.
STERNE, Lawrence	Tristram Shandy	London, Halker & Edwards, 1917.
TARDIEU, Jean	Charles d'Orleans. Choix de *rondeaux*	*Paris, Egloff, 1947.*
TORRE, Francisco de la	Del crudo amor vencido. Obras poéticas de Francisco de la Torre, desconocido lírico español del siglo *XVI*	Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1943.
TORRE, Francisco de la	Obras del Bachiller Francisco de la Torre. Dalas a la *impression D.*	New York, De Vinne Press, 1903.

	Francisco de Quevedo Villegas, Cavallero de la orden de Santiago	
TRIOLET, Elsa	Maiakovski poète russe. Souvenirs.	Paris, Editions Sociales Internationales, 1939.
TZARA, Tristán	Grains et issues	Paris, Editions Denoel & Stele, 1935.
TZARA, Tristán	Où boivent les loups	Paris, Editions de Cahiers Libres, 1932.
VALERY, Paul	Le Cimetière Marin	Roma, Edizioni Albert Tallone, 1971.
VALERY, Paul	Regards sur le Monde Actual	France, Editions Gallimard, 1945.
VALERY, Paul	Poésies	Buenos Aires, Viau, 1879.
VALERY, Paul	Eupalinos ou l'architecte précedé de l'Ame et la Danse	Paris, Gallimard, 1924
VALERY, Paul	Discours en l'honneur de Goethe	Paris, s. e., 1933.
VALERY, Paul	L'homme et la coquille	Paris, Gallimard, 1937.
VALERY, Paul	Les merveilles de la Mer. Les Coquillages	Paris, Librairie Plon, 1936.
VALERY, Paul	Sémiramis	Paris, Gallimard, 1934.
VEGA, Lope de	El peregrino en su patria	Bruselas, Roger Velpins, 1608.
VEGA, Garcilaso de la	Obras	Madrid, Repullés, 1765.
VEGA, Garcilaso de la	Obras de Garcilaso de la Vega	Madrid, Sancha, 1817.
VEGA, Garcilaso de la	Poesías. Homenaje de Rafael Alberti	Buenos Aires, Ed. Pleamar, 1946.

VEGA, Garcilaso de la (El Inca)	La Florida del Inca	Madrid, N. Rodríguez Franco, 1723.
VEGA, Garcilaso de la (El Inca)	Historie des guerres civiles des espagnols dans les Indes	Amsterdam, G. Kuyper, 1706.
VEGA, Garcilaso de la (El Inca)	Historie des Incas rois du Pérou	Paris, Imprimé aux frais du Gouvernement, 1830.
VEGA, Garcilaso de la (El Inca)	Historia General del Perú	Madrid, Nicolás Rodríguez Franco, 1722.
VEGA, Garcilaso de la (El Inca)	Primera parte de los Commentarios Reales	Madrid, Nicolás Rodríguez Franco, 1723.
VERLAINE, Paul	Oeuvres Complètes de Paul Verlaine	Paris, Editeur Albert Messein, 1911.
VERLAINE, Paul	Poèmes Saturniens	Paris, Editeur Leon Vanier, 1890.
VERLAINE, Paul	Poèmes	France, Editeur Tchon, 1966.
VERLAINE, Paul	Les Hommes D'Aujourd 'hui	Paris, Librairie Vanier, s. f.
VERLAINE, Paul	Les Poetes Maudits	Paris, Editeur Leon Vanier, 1884.
VERLAINE, Paul	Oeuvres Poétiques	Buenos Aires, Viau, 1946.
VERLAINE, Paul	Choix de Poésies	Paris, Bibliotheque-Charpentier, 1891.
VERLAINE, Paul	Nos Ardennes	Ginebra, Editeur Cailler, 1948
VERLAINE, Paul	Les Memoires d' un Veuf	Paris, Editeur León Vanier, 1886.
VERLAINE, Paul	Dans les Limbes	Paris, Editeur León Vanier, 1894.
VERLAINE, Paul	Confessions (Notes Autobiographiques)	Paris, Publications de Fin de Siècle, 1895.

VERLAINE, Paul	Paul Verlaine et ses contemporains par un temoin impartial	Paris, Bibliotheque de L' Association, 1897.
VERLAINE, Paul	Amour	Paris, Editeur Leon Vanier, 1892.
VERLAINE, Paul	Fêtes Galantes	Paris, Editeur Albert Messein, 1920.
VERLAINE, Paul	Les Poètes Maudits	Paris, Editeur León Vanier, 1888.
VERLAINE, Paul	Les Poètes Maudits	Paris, Editeur Albert Messein, 1920.
VERLAINE, Paul	Oeuvres Poétiques Complètes	Paris, Editions Gallimard, 1962.
VERLAINE, Paul	Oeuvres complètes de Paul Verlaine	Paris, Albert Messein Ed., 1920-25.
VERLAINE, Paul	Oeuvres Posthumes de Paul Verlaine	Paris, Albert Messein, 1920.
VERLAINE, Paul	Confessions.	Paris, Publications du "Fin de siècle", 1895.
VERLAINE, Paul	Dédicaces	Paris, Bibliothèque Artistique et Littèraire, 1890.
VERLAINE, Paul	Liturgies intimes	Paris, Leon Vanier, 1893.
VERLAINE, Paul	Mes prisons	Paris, Leon Vanier, 1893.
VERLAINE, Paul	Oeuvres posthumes. Vers et Proses	Paris, Leon Vanier, 1903.
VERLAINE, Paul	Odes en son honeur	Paris, Leon Vanier, 1893.
VIGNY, Alfred de	Chatterton	Bruselas, Librairies Louis Hauman et Co., 1835.
VIGNY, Alfred	Journal d'un poète	Paris, Larousse, s. f.

VIGNY, Alfred	Servitude et grandeur militaires	Paris, Larousse, s. f.
VILLAMEDIANA, Conde de	Obras de Don Juan de Tarsis	Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1634.
VILLAMEDIANA, Conde de	Obras de Don Juan de Tarsis	España, Juan de Sanaja y Quartaner. 1ª ed.
VILLAMEDIANA, Conde de	Obras de Don Juan de Tarsis	Madrid, María de Quiñones, 1635. 2ª ed.
VILLON, François	Oeuvres	Paris, Librairie D' Amateurs, 1941.
VILLON, François	Oeuvres	Paris, Le Club du Meilleur Livre, 1959.
VILLON, François	Les Oeuvres de Françoise Villon	Paris, Antonie-Urbain, 1723.
VILLON, François	Les Poésies de François Villon	Paris, Les Editions du Courrier Graphique, 1947.
VILLON, François	Oeuvres complètes de François Villon	Paris, Picard, 1867.
VILLON, François	Le Testament	Paris, Ed. de la Siréne, 1914.
VIRGILIO	Los Doce Libros de la Eneida	Toledo, Juan de Ayala, 1555.
VIRGILIO	L'Eneide di Virgilio	Torino, Tipografia e Libreria dell' oratorio di S. Francesco di Sales, 1876.
VIRGILIO	Varietate Lectionis et Perpetua Adnotatione	Londres, Typis Io Rickaby, 1793.
VIRGILIO	Oeuvres de Virgile	Paris, Imprimerie de P. Plassan, 1796.
VIRGILIO	La Fille d'Auberge	Paris, Chez Jacques Haumont, 1945.
VIRGILIO	Les Géorgiques	Paris, Editions Jules Tallandier, 1931.

VIRGILIO	Aeneidos	Venecia, Jo. Baptista Paschalius, 1736.
VIRGILIO	Obras Completas. Bucólicas, Geórgicas, Eneida	Madrid, Aguilar, 1934.
VIRGILIO	Las obras de Publio Virgilio Maron	Madrid, Imprenta Melchor Sánchez, 1657.
VIRGILIO	Publii Virgilii Maronis Bucolica, Georgica et Aeneis	Glasquae, Andreas Toulis, 1778.
VIRGILIO	Publii Virgilii Maronis Opra Nova	Paris, P. M. Nyon, 1786.
VV. AA.	Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos	Madrid, Joachim Ibarra, 1768-78, 9 vols.
VV. AA.	Poemas épicos	Madrid, Rivadeneyra, 1854.
VV. AA.	Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos	Madrid, Imprenta Real, 1796, vol. XVI y XVII
VV. AA.	Seminario Andino Rubén Darío	Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1959.
WHITMAN, Walt	Leaves of Grass	New York, Doubleday, Doran & Co. Inc., 1940
WHITMAN, Walt	Specimen Days & Collect	Philadelphia, Rees Welsh & Co., 1882-3 (primera edición).
WHITMAN, Walt	Leaves of Grass	Philadelphia, Rees Welse & Co., 1882.
WHITMAN, Walt	Leaves of Grass	London & New York, Appleton & Co., 1911.
WHITMAN, Walt	November Boughs	Philadelphia, David McKay, 1888
WHITMAN, Walt	An Exhibition of the Works of Walt Whitman	Detroit, Detroit Public Library, 1955.
WHITMAN, Walt	An Exhibition of the Works of Walt Whitman	New York City, Mrs. Frank Julian, 1939

WHITMAN, Walt	The Gathering of the Forces	New York and London, G.P. Putnam's Sons, 1920.
WHITMAN, Walt	Pictures	New York, The June House,1927.
WHITMAN, Walt	After All, Not to Create Only.	Boston, Robert's Brothers, 1871
WHITMAN, Walt	Autobiographia	New York, Charles L.Webster & Co.,1892.
WHITMAN, Walt	Complete Prose	New York and London, D.Appleton and Co, 1910.
WHITMAN, Walt	Good Bye My Fancy	Philadelphia, David McKay, 1891.
WHITMAN, Walt	Leaves of grass	Philadelphia, David McKay, 1900
WHITMAN, Walt	The Tenderest Lover	New York, Delacorte Press, 1970.
WHITMAN, Walt	Catalog of an Exhibition	London, The American Library, 1954
WHITMAN, Walt	In Europe Today	Detroit, Wayne State University Press, 1972.
WHITMAN, Walt	Leaves of Grass	Washington, Librarian of Congress, 1972.
WHITMAN, Walt	Complete Prose and Works	Philadelphia, David McKay, 1892.
WHITMAN, Walt	Walt Whitman Review	Ottawa, Wayne State University Press, 1972.
WHITMAN, Walt	Franklin Evans	New York, Random House, 1929.
WHITMAN, Walt	Democratic Vistas and Other Papers	London, Walter Scott, 1888.
WHITMAN, Walt	Poems	London, Chatto and Windus, 1892.

WHITMAN, Walt	Leaves of Grass	Boston, Thayer and Eldridge, 1860-61. 3ª ed.
WHITMAN, Walt	In Europe Today	Detroit, Wayne State University Press, 1972.
WHITMAN, Walt	Poems	London, Review of Reviews Office, 1895.
WHITMAN, Walt	Walt Whitman Catalog	Washington, The Library of Congress, 1955.
WHITMAN, Walt	Leaves of Grass	Boston, Small, Maynard & Co., 1899
WHITMAN, Walt	Leaves of Grass	New York, Appleton & Co., s.f.
WHITMAN, Walt	Poems of Walt Whitman	New York, Crowell & Co., 1902.
WHITMAN, Walt	Leaves of Grass	Boston, Thayes and Eldridgr, 1860-1.
WHITMAN, Walt	Three volumes in one. Leaves of Grass	New York, Appleton & Co., s. f.
WHITMAN, Walt	Leaves of Grass including Sands at Seventy, Good my fancy,Old age echos and A backward glance o'er travel'd roads	Boston, Smell, Maynard & Co., 1899.
WHITMAN, Walt	Poems of Walt Whitman	New York, T. J. Crowell & Co., 1902.
WHITMAN, Walt	Leaves of Grass	Boston, Thayer & Eldridge, 1860-1.
WILDE, Oscar	The Ballad of Reading Jail	S.l., s.e., s.f.
WILDE, Oscar	De Profundis	London, Methuen & Co., 1905.
WILDE, Oscar	Balada de la Cárcel de Reading	Santiago de Chile, Eds. de Librería Veira, 1949.
WILDE, Oscar	Lord Arthur Savile's crime. The portrait of Mr. W. H.	Londres, Methuen & Co., 1917.

WORDSWORTH, William	Selected Poems of Wordsworth	London, Oxford University Press, 1969.
WORDSWORTH, William	The Poetical Works of Wordsworth	Great Britain, Oxford University Press, 1953
WORDSWORTH, William	The Poetical Works of William Wordsworth	Boston, Little, Brown & Co., 1859.
WORDSWORTH, William	The Poetical Works of William Wordsworth	Boston, Little, Brown & Co., 1854.
YOUNG, Edward	The Complaint; On Night thoughts , On Life, Death and Immortality	Londres, Printed by J. Chalmers, 1794.
YOUNG, Edward	Les Nuits D'Young.	Paris, Leblgre Frères, 1836.

MARQUES DE VALDECILLA - BIBLIOTECA - MADRID