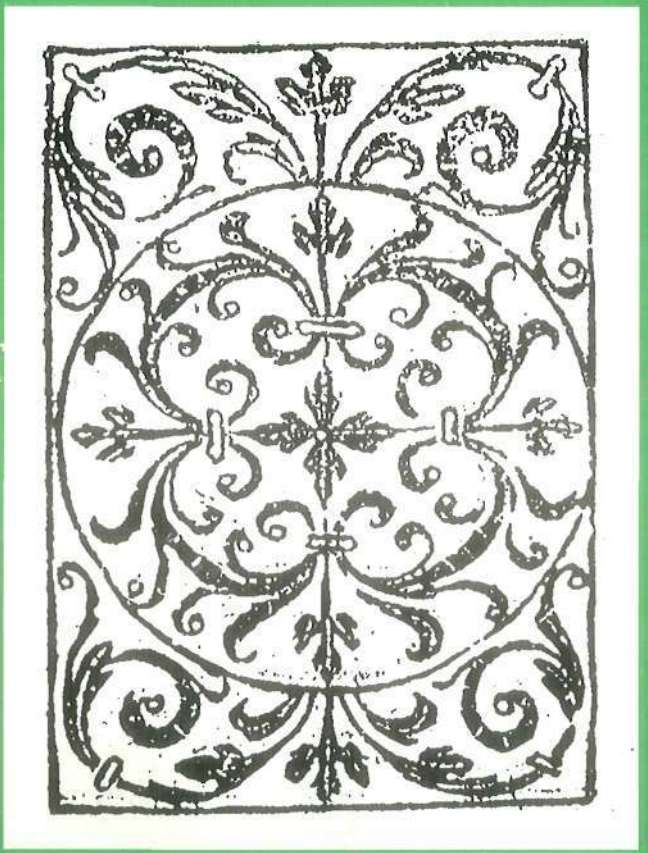
LUIS SAINZ DE MEDRANO

PABLO NERUDA

CINCO ENSAYOS



BULZONI

LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE
Collana di studi e testi diretta da Giuseppe Bellini

— 48 —

Comitato scientifico

GIUSEPPE BELLINI
ERMANNO CALDERA
GIOVANNI B. DE CESARE
RINALDO FROLDI
GIULIA LANCIANI
CARLOS ROMERO
SILVANA SERAFIN
SERGIO ZOPPI

LUIS SAINZ DE MEDRANO

PABLO NERUDA

CINCO ENSAYOS

BULZONI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941.

ISBN 88-7119-917-0

© 1996 by Bulzoni editore
00185 Roma, Via dei Liburni, 14

INDICE

Sobre Neruda y los clásicos españoles ..... p. 9

Madrid en el itinerario de Neruda ..... » 51

Neruda. Crítico de la literatura hispanoamericana ..... » 69

Prefiguración de *Macchu Picchu* en *España en el corazón* ..... » 83

Neruda y sus relaciones con la vanguardia y la posvanguardia española e hispanoamericana ..... » 105

Referencias ..... » 131

SOBRE NERUDA Y LOS CLASICOS ESPAÑOLES

Nada más tentador que examinar la presencia de España y lo español en la totalidad de la obra de Neruda. Y en su vida, por supuesto. Quizá es demasiado pronto para abordar ese estudio con toda la objetividad que el tema requiere, pero el tema está ahí como apasionante oferta ante quien simplemente extienda la mano hacia el ingente memorial poético del chileno. Nombres, vivencias y formas españolas trascienden pródigamente las páginas nerudianas como veta detectable a simple vista en el rico conglomerado del mineral.

Neruda se autoproclamó «español de raza y de lenguaje» [1] muchas veces con estas u otras palabras. Desde su primera y fugaz estancia en España en 1927, camino de su consulado en Rangún, y sobre todo a partir de 1934, año de su nombramiento de cónsul de Chile en Barcelona, España estará indeleblemente en el corazón del poeta. Nada más natural que aquélla y éste se unieran para dar título poco después a uno de sus libros más apasionados. Todavía, ya en su penúltima hora, en

[1] En *Federico García Lorca*, conferencia pronunciada en París en 1937. *Obras completas* de Neruda, vol. II, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968, p. 1048. Las citas de textos de Neruda, cuando no se indique otra cosa, se referirán en adelante a esta edición. (El volumen I es de 1967.)

ese poemario de sustanciosa melancolía que es *Geografía infructuosa*, Neruda, incansable, se adentraba en sus recuerdos madrileños:

Aquellos barrios con barricas
y cuerdas y quesos flotantes
en los suburbios del aceite.

Dejé la calle de la Luna
y la taberna de Pascual.
Dejé de ver a Federico.
¿Por qué?
.....

¿Por qué dejé de ver el frío
del mes de enero, como un lobo
que venía de Guadarrama
a cortarme con su cuchillo? [2].

El nombre del poeta citado en estos versos invita a considerar un aspecto fundamental de la conexión Neruda-España: sus relaciones con los grandes líricos del veintisiete. Aun con penosas bajas, esta generación está en pie. Tal vez alguno de sus miembros redacte un día este capítulo de la biografía del gran chileno. Sería presuntuoso para los demás tratar de entrar en él mientras tanto.

Nuestro propósito aquí no es sino recoger y comentar muy por encima – sin venir más acá del siglo XVII – unos datos de aquel vasto asunto, los que con

[2] P. NERUDA, *Geografía infructuosa*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1972, p. 49 y sigs.

más facilidad se desprenden de una ojeada apacible por los libros de Pablo Neruda.

El escribió, hablando de Rubén Darío y de Gabriela Mistral: «Debo a ellos, como a todos los que escribieron antes que yo, en todas las lenguas. Enumerarlos es demasiado largo, su constelación abarca todo el cielo» [3]. Sería advertencia para quienes pretendan monopolizar llevando agua a este o aquel molino la creación nerudiana, abierta a todos los vientos y tan universal como americana. No es, sin embargo, acaparar a Neruda, ni disminuir en un ápice su originalidad mostrar sucinta y parcialmente lo que lo español significó para él, a fuer precisamente de americano, en el terreno literario.

No parece que la inclinación hacia la literatura española haya sido en Neruda demasiado temprana. No hubo en sus días adolescentes de Temuco una sólida biblioteca hispánica que le brindara la lectura de los grandes escritores peninsulares como la que Rubén encontró a la misma edad en la casa familiar de León de Nicaragua. No hay sino un nombre español en la relación de autores cuyas obras devoraba en esa época: Felipe Trigo, según nos informa en su evocación autobiográfica *Infancia y poesía* [4]. Menguado mensaje de la distante España. Junto a él, Verne, Vargas Vila, Strindberg, Diderot, Saint Pierre, Gorki y otros grandes de la literatura rusa en la que le inició Gabriela Mistral.

Hemos de pensar que sería en la etapa universitaria de Santiago cuando el interés por los poetas españo-

[3] P. NERUDA, *Discurso en la Universidad de Chile en su 50° aniversario*, II, p. 1087.

[4] P. NERUDA, *Infancia y poesía*, I, p. 35.

les contemporáneos – piénsese en los ecos juanramonianos en *Crepusculario* y *Veinte poemas* – y su propia formación académica hubieron de llevarle a adentrarse en la obra de los grandes clásicos del idioma.

Pero no es a través de conjeturas como pretendemos llevar adelante nuestro limitado estudio. Las bases menos movedizas para él nos las darán, como ya hemos dicho, las propias obras de Neruda, su más pura biografía en definitiva.

Poniendo un orden escolar en el planteamiento de la materia, hemos de preguntarnos ante todo por los autores medievales. Neruda, entre renacentista y barroco, no se sintió, si a sus textos nos atenemos, muy atraído por aquéllos. (¿Cómo pudo escapársele Juan Ruiz y su torbellino vital?). Tardíamente menciona al autor de los *Milagros de Nuestra Señora*, cuya minuciosidad descriptiva, a él, gran hacedor de inventarios, pudo llamarle en un momento la atención. Berceo y Villón son calificados de «trovadores de la memoria» en una de las *Nuevas odas elementales* [5]. Ya no volverá sobre aquél.

Sólo hay otro autor medieval español en la nómina de los mencionados por Neruda: Jorge Manrique. Con tratamiento preferente – «Oda a don Jorge Manrique» – figura en *Nuevas odas elementales*. Hay veneración auténtica en los versos a él dedicados. Manrique es en la oda nerudiana esa figura caballeresca y pulcra que vive en la mente de cuantos se le han acercado:

Era de plata verde
su armadura

[5] P. NERUDA, *Nuevas odas elementales*, I, p. 1344.

y sus ojos
eran
como el agua marina.
Sus manos y su rostro
eran de trigo [6].

Pero este respeto no esconde una seria objeción. Neruda está en pleno trance de reconciliación con la vida y no le parece lícito que un poeta se ocupe preferentemente de cantar a la muerte. El, que ha abominado de su dolorosa y negativa poesía residenciaria, no podrá excusar lo que hay de funerario en esa delgada voz del siglo XV. Manrique aparece, por eso, en el poema tratando de justiticarse y de rectificar:

Ay si de nuevo
el canto...
No a la muerte
daría
mi palabra...
Creo que el tiempo oscuro
nos cegó
el corazón [7].

Quien habla, está claro, no es Manrique, sino Neruda. La licencia es excesiva y muestra un absoluto desentendimiento del contenido vital que hay en esas *Coplas*, donde la vida y la muerte no son enigmas, sino elementos perfectamente encajados en una visión envidiablemente serena del orden del universo. Esa falta de

[6] *Ibid*, p. 1290.
[7] *Ibid*, p. 1291.

captación del pensamiento manriqueño es la que le induce a Neruda a medir con el mismo rasero la obra del poeta medieval y la suya propia en la etapa superrealista. El «solitario trovador» que anduvo «en las moradas transitorias» donde «todos los pasos iban / a una solemne eternidad / vacía», pretendida imagen de Manrique, no es sino la del desorientado paseante de *Walking around*. Falsa identificación evidentemente.

Pero no hay que sorprenderse ante esta clase de desajustes apreciativos en un poeta tan emocional como el chileno. Lo importante, por encima de esto, es valorar la admiración que esta búsqueda de afinidades representa y que revela una comprensión *malgré lui* por vía intuitiva. No en vano el autor de las *Coplas* es uno de los cuatro grandes poetas españoles mencionados por Neruda en una muy citada declaración de preferencias:

> *Que amen como yo amé mi Manrique, mi Góngora, mi Garcilaso, mi Quevedo* [8].

Manrique es, pues, uno de los cuatro pilares, «titánicos guardianes, armaduras / de platino y nevada transparencia» en los que se apoyó para superar su hundimiento en las «pestilenciales agonías» de Lautréamont. Manrique es también, muy significativamente, en uno de los poemas dedicadas a Rubén Darío en *La barcarola*, la estatua de mármol vivificado que rinde el homenaje de «una rosa olorosa» al nicaraguense «que llega a Castilla e inaugura la lengua española» [9].

[8] P. NERUDA, *Canto general*, I, p. 718.
[9] P. NERUDA, *La barcarola*, II, p. 822.

Pasemos así a Garcilaso. Al referirse a él, ya no hay lugar por parte de Neruda para las anteriores objeciones. El toledano, nombrado, como hemos visto, en la expresiva referencia a cuatro poetas españoles, es, entre las sequedades de España que siempre asombraron al hijo de la húmeda «frontera» chilena la vena luminosa que triunfa sobre lo árido:

No en vano el estandarte de Castilla
tiene el color del viento comunero,
corre la luz azul de Garcilaso [10].

Garcilaso será evocado junto a Ovidio al referirse a Rumania en *Las uvas y el viento*, dioses tutelares con quienes él comparte, sin que cuenten los siglos de distancia, un común destierro. Garcilaso – ¡qué fervor al recordar la compra afortunada de una edición de sus obras de 1549! [11] – es, en fin, «mi único amigo celestial», en la *Oda a don Diego de la noche* [12]. En ella por luminoso, lo sitúa en el Paraíso, mientras que Baudelaire y Edgar Poe pagan su sombría condición en el Infierno.

Hay otros escritores del siglo XVI a quienes Neruda observa no ya desde el punto de vista de lo que su obra literaria suponga, sino como hombres de acción. Son algunos de los conquistadores-cronistas como Cortés, Jiménez de Quesada y Valdivia sobre quienes detie-

[10] P. NERUDA, *Canto general*, I, p. 409.
[11] P. NERUDA, *Discurso con motivo de la Fundación Neruda*, II, p. 1082.
[12] P. NERUDA, *Nuevas odas elementaies*, I, p. 1246.

ne su atención en cuanto portadores de espada y no de pluma. Bien sabido es el concepto que al poeta chileno le merecieron los hombres de la conquista de las Indias en el *Canto general*, concepto que por cierto irá atemperándose un tanto hasta el punto de llegar a hacer manifestaciones tan comprensivas sobre aquélla como las recogidas no hace mucho por el periodista español Tico Medina [13], donde hay, además de otras apreciaciones, una exaltación rotunda de la figura de Bernal Díaz del Castillo, gran apasionado y gran señor del yo como Neruda y a quien no había hecho aparecer entre sus versos.

En relación a esa época y a esas gentes, naturalmente las grandes simpatías del chileno van hacia el padre Las Casas, y no precisamente por las calidades literarias de su *Historia de las Indias* sino, como puede esperarse, por su condición de luchador social.

Siempre impoluto, objeto de admiración sostenida, aparece aquí y allá en los versos de Neruda el escritor soldado que cuenta con la adhesión de aquél por la valoración y comprensión del indio araucano que late en la galanura de sus octavas reales; el único realmente «limpio» entre todos los conquistadores, el único que se hace perdonar ante Neruda su condición del tal: Alonso de Ercilla.

> *Hombre, Ercilla sonoro, oigo el pulso del agua*
> *de tu primer amanecer...*
> *Sonoro, sólo tú no beberás la copa*
> *de sangre...* [14].

[13] En «Los domingos de *ABC*», 15-10-72.
[14] P. NERUDA, *Canto general*, I, p. 372.

Esta incontaminación de lo sangriento aplicada a quien al fin participó en la violencia natural de las luchas de la conquista no es muy rigurosa, pero salvemos el espíritu de las palabras. En todo caso la posición de Ercilla queda bien definida en la *Oda al trigo de los indios*, donde llama a los araucanos «amigos enemigos / del español Ercilla» [15].

El madrileño-vascongado es para Neruda grande en todo. Es «el maravilloso caballero», «el grandioso poeta», «el hidalgo don Alonso de Ercilla» [16], que supo hacer historia y poesía a la par con la gesta de los aguerridos aborígenes australes. «Ercilla – dirá en otro pasaje – es un refinado poeta del amor, un renacentista ligado con todo su ser a la temblorosa espuma mediterránea en donde acaba de renacer Afrodita» [17]. Y como tal adalid del Renacimiento representa igual que Garcilaso una fuerza luminosa que se opone a las oscuridades medievales. «Su cabeza, enamorada del gran tesoro resurrecto, de la luz cenital que ha llegado a estrellarse victoriosamente contra las tinieblas y las piedras de España, encuentra en Chile no sólo alimento para su ardiente nobleza, sino regocijo para sus estáticos ojos» [18]. No contento con esto, le llamará en seguida «nuestro Alonso de Ercilla, aquel padre diamantino que nos cayó de la luna», aunque en el contexto de esta frase haya cierto reproche: la mitificación de la grandeza chilena,

[15] P. NERUDA, *Nuevas odas elementales*, I, p. 1356.

[16] P. NERUDA, *Viaje por las costas del mundo*, II, p. 33.

[17] P. NERUDA, *Latorre, Prado y mi propia sombra*, II, p. 1095.

[18] *Ibid*, p. 1106.

iniciada por el autor de *La Araucana*, ha sido alienante en cierto modo, en cuanto ha impedido muchas veces que se viera la realidad triste de una patria «de pantalones rotos y cicatrices» [19]. Pero, en definitiva, esto no es tanto una acusación en profundidad contra el gran épico como una consideración incidental que no rebaja el respeto ante él.

Lope de Rueda, otro nombre español en el umbral del teatro prelopista, es apenas objeto de una fugaz aunque encomiástica alusión al referirse Neruda a las andanzas teatrales de García Lorca: «En su *troupe* 'La Barraca' recorría los caminos de España representando el viejo y grande teatro olvidado: Lope de Rueda, Lope de Vega, Cervantes» [20].

Cervantes. Sorprendentemente, el más grande y humano de los maestros de la lengua, no encaja al parecer con demasiada hondura en los gustos nerudianos. Al mencionarlo en *Viaje al corazón de Quevedo*, será para decir que éste es «más popular» que aquél. Por otra parte, «Cervantes saca de lo limitado humano toda su prospectiva grandiosa. Quevedo viene de la interrogación agorera, de descifrar los más oscuros estados...» [21]. El punto de partida de éste se halla más cerca de los mundos fascinantes del misterio. Un texto se halla más cerca de los mundos fascinantes del misterio. Un texto muy posterior de Neruda aclara notablemente su posición ante Cercantes. Lo que tal vez el chileno no le perdona al autor del Quijote es – a su modo de

[19] *Ibid.*
[20] P. NERUDA, *Federico García Lorca*, II, p. 1046.
[21] P. NERUDA, *Viaje al corazón de Quevedo*, II, p. 15.

ver – su falta de entonación épica, su realismo doloroso a ultranza, sin paliativos, el fracaso terreno de su personaje, no compensado seguramente para Neruda por la victoria absoluda en el orden de los valores que el mismo sustenta. Así, al hablar de Walt Whitman en la disertación recogida bajo el título de «discurso del embajador Neruda ante el Pen Club de Nueva York» afirma: «Existen muchas clases de grandezas, pero déjenme decirles... que Walt Wthitman me ha enseñado más que el Cervantes español. En la obra de Walt Whitman nunca el ignorante es humillado, ni la condición humana jamás ofendida» [22]. El fundamento de la preferencia nerudiana no deja de ser extraño. Quizá la clave para la misma pueda hallarse en estas orientadoras palabras de Octavio Paz sobre el venerable patriarca norteamericano: «Sueño dentro de un sueño, la poesía de Wihitman es realista sólo por esto: su sueño es el sueño de la realidad misma que no tiene otra sustancia que la de inventarse y soñarse...» «América se sueña en Whitman porque ella misma era sueño, creación pura» [23]. Y el magnífico y vehemente Neruda se pone al lado del soñador. No por escapismo, ciertamente; es sólo cuestión temperamental.

Tal vez esa misma razón le aleja del riguroso equilibrio de fray Luis de León, al que silencia en su obra, y la que le acerca a la jugosidad imaginativa y expresi-

[22] P. NERUDA, *Discurso del embajador Neruda ante el Pen Club de Nueva York*, en *Revista Iberoamericana*, núms. 82-83, enero-junio 1973.

[23] O. PAZ, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 299.

va del de Granada, al que Federico García Lorca, con el evidente beneplácito del poeta chileno, denominará «jefe del idioma» en la famosa exégesis conjunta que ambos hicieron sobre Rubén Darío[24].

A Neruda han de seducirle naturalmente los epígonos de Garcilaso. Del delicado y vulnerado Francisco de la Torre, a cuyas «nocturnas poesías» [25] alude fervorosamente, afirmará que es, con Pedro Soto de Rojas, uno de sus poetas preferidos. No serán estos dos los únicos sobre quienes recaiga su devoción en el grupo de los líricos que bullen alrededor de Garcilaso y, sobre todo, de Góngora. De San Juan de la Cruz exalta su cualidad más inefable, estableciendo una comparación gramaticalmente insólita entre el místico y Quevedo, favorable para aquél, aunque en términos absolutos sus preferencias vayan hacia éste: «La gracia es más infinita en un Juan de la Cruz» [26], asegura. Mucho después, en la introducción en prosa que abre *Una casa en la arena*, colección de estampas de Isla Negra, en la titulada *El pueblo*, al aludir al carpintero que buriló los nombres entrañables amigos del poeta en los maderos de la techumbre de su casa, nos dirá que «tiene esos ojos de San Juan de la Cruz» [27]. No mencionará más veces al más inmaterial de los líricos españoles, pero éstas bastan para mostrarnos cómo el

[24] *Discurso al alimón sobre Rubén Darío por Federico García Lorca y Pablo Neruda*, II, p. 1033.

[25] P. NERUDA, *Discurso con motivo de la Fundación Neruda*, II, p. 1082.

[26] P. NERUDA, *Viaje al corazón de Quevedo*, II, p. 11.

[27] P. NERUDA, *Una casa en la arena*, II, p. 732.

gran escalador de Macchu Picchu fue captado por el encendido y alígero remontador del Monte Carmelo.

Cuando evoca sus veladas con Vicente Aleixandre, escribe, recreándose en la evocación de los poetas artífices de colores y aromas: «Leemos largamente Pedro de Espinosa, Soto de Rojas, Villamediana.» Buscábamos en ellos los elementos mágicos y materiales que hacen de la poesía española, en una época cortesana, una corriente persistente y vital de claridad y misterio» [28].

Y en otro lugar subrayará así su admiración por el recopilador de las *Flores de poetas ilustres*: «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». Cita a continuación tres estrofas de «la fábula fluvial del Genil», a la que califica de «tal vez el más perfecto poema de nuestra lengua» [29].

En este mismo texto se refiere Neruda a otra figura subyugante para él, Juan de Tassis, conde de Villamediana, «un gran señor de la poesía, un gran poeta asesinado», uno de los fantasmas que cruzan «como un relámpago de amatista un minuto de la historia poética, dejando un fulgor de fósforo» [30].

La admiración por este poeta – y otras razones, según precisaremos más adelante – le llevarán a reproducir la descripción hecha por Góngora de la muerte del conde, «el pendenciero, tahúr, coleccionista de joyas,

[28] P. NERUDA, *Amistades y enemistades literarias*, II, p. 1051.

[29] P. NERUDA, *Viaje por las costas del mundo*, II, p. 29.

[30] *Ibid*, p. 30.

de caballos, de cuadros» [31]. La atracción por él le viene de antiguo. Recuérdese que uno de los tres «Cantos materiales» de la segunda *Residencia en la tierra* («El desenterrado») está dedicado a Villamediana:

> *Conde dulce, en la niebla,*
> *oh, recién despertado de las minas,*
> *oh recién seco del agua sin río,*
> *oh recién sin arañas* [32].

No podía pasar inadvertida para Neruda la vital figura del «Fénix». Lope le seduce ante todo por su postura de escritor inmerso en el pueblo. Sólo Lorca, a su parecer, ha ejercido después una fascinación tan grande en las gentes. Lope es uno de los autores del «viejo y grande teatro olvidado» [33] – nos recuerda – que Federico llevaba en el repertorio de «La Barraca». Lope, dirá después, es uno de los bardos que «en cada época asume la totalidad de los sueños y de la sabiduría: expresa el crecimiento, la extensión del mundo» [34].

En este recuento de clásicos españoles a cuyos nombres dedica Neruda atención expresa en las páginas de sus libros, y aparte de los dos fundamentales a quienes nos referiremos en seguida, sólo queda destacar la mención nerudiana de Mateo Alemán. El autor del *Guzmán de Alfarache* es citado únicamente en una oca-

[31] *Ibid*, p. 32.
[32] P. NERUDA, *Residencia en la tierra*, 2, I, p. 248.
[33] P. NERUDA, *Federico García Lorca*, II, p. 1046.
[34] P. NERUDA, *Inaugurando el año de Shakespeare*, II, p. 1112.

sión a propósito de Quevedo, «más indiscreto que él» [35]. El juicio, cargado de sentido positivo, contiene ante todo lisonja para el creador de *Los sueños*.

A éste y a Góngora los hemos dejado intencionadamente para el final, dada la especial importancia que ambos tienen, por su repercusión directísima, en la obra del poeta chileno.

Muchas veces se ha aludido al gongorismo de Neruda. Lo que aproxima al chileno al poeta cordobés es indudablemente, y ante todo, su amor al mundo externo; lo que le separa de él es, desde el primer momento, el «dolorido sentir», en honda coincidencia con Garcilaso, Quevedo y Bécquer, ese «dolorido sentir» al cual don Luis se manifestó siempre inmune, quién sabe si a costa de mucha o ninguna contención.

Es momento de recordar una vez más el esencial barroquismo de la literatura hispanoamericana de sor Juana a Carpentier, pasando por el Lunarejo. «Si el barroquismo es juego dinámico, claroscuro, oposición violenta entre esto y aquello, nosotros somos barrocos por fatalidad del idioma», ha escrito Octavio Paz [36] definiendo perfectamente la causa – que encierra a un tiempo las cuatro causas aristotélicas – de esta postura vital de los hispánicos y muy en concreto de los hispanoamericanos.

Entre las dos vertientes del barroco – la lúdica y la agónica – Neruda se integra esencialmente en la segunda, pero su fascinación por la primera es muy acusada.

[35] P. NERUDA, *Viaje al corazón de Quevedo*, II, p. 15.

[36] O. PAZ, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 89.

Góngora está presente en él sin duda desde mucho antes que tomara en sus manos con casi sagrada reverencia «la magnífica edición de Góngora del editor flamenco Foppens, impresa en el siglo XVII cuando los libros de los poetas tenían una inigualada majestad» [37], por la que pagó, a plazos, cien pesetas. Sí, antes de este memorable episodio que tuvo como marco el Madrid de los años treinta, Neruda ya se encontraba dentro de la versión americana del barroco hispánico.

No se ha hecho un estudio de conjunto de la huella gongoriana en la obra de Neruda. Hay felices aproximaciones como las de Amado Alonso en algunos momentos del libro, bien conocido, cuya referencia se da más adelante. John H.R. Polt ha hecho un sagaz análisis de los elementos gongorinos en *El gran océano*, sección del *Canto general* y núcleo esencial, indudablemente, de lo que podríamos denomimar el más estricto gongorismo a la manera de Góngora, si se nos permite la redundancia [38]. Recuérdese ante todo el significativo poema «Mollusca gongorina».

Para Polt, «la influencia gongorina en *El gran océano* se ve en el vocabulario, en las imágenes y en los temas..., pero se trata también de una semejanza más fundamental, en la visión del mundo como un caos de fuerzas superiores al hombre y de conflictos eternos

[37] P. NERUDA, *Discurso con motivo de la Fundación Neruda*, II, p. 1082.

[38] JOHN H.R., *Elementos gongorinos en «El gran océano», de Pablo Neruda*, en *Revista Hispánica Moderna*, enero 1961, núm. 1.

y violentos. El poeta como hombre no tiene importancia en este mundo; pero como artista se sobrepone a él, conquistándolo por la recreación estética» [39].

Entendemos que hay aquí acertadas intuiciones de la posición de Neruda. Para Góngora, como para el poeta chileno, el mundo sólo puede ser dominado por la magia de la palabra, y es la palabra sacralizada en la poesía la que magnifica a su vez al hombre, transformándolo de común mortal en demiurgo: esto último aún más patentemente expresado en Neruda que en Góngora.

En «Mollusca gongorina» la ostra erizada de coral – «cofre envuelto en agujas escarlatas, / o nieve con espinas agresoras» –, la rostellaria – «mínima catedral, lanza rosada, / espada de la luz, pistilo de agua» –y la tridacna – «monasterio de sal, herencia inmóvil / que encarceló una ola endurecida» – [40], son, entre otras criaturas del mar, elementos transfigurados de una naturaleza fijada o eternizada por el poeta. La simple técnica, la liturgia del verbo que da perennidad, como dentro de un duro y perfecto cristal, a cuanto toca es en estas ocasiones un fin en sí misma, como lo es siempre en el poeta cordobés. En momentos como éstos es cuando el paralelismo entre Góngora y Neruda parece más evidente.

Ahora bien, con mayor frecuencia la intención del chileno irá más allá de la construcción de un puro muestrario de maravillas, aunque éstas no dejen de ser trozos entrañables del contorno vital del poeta. La bús-

[39] *Ibid.*

[40] P. NERUDA, *Canto general*, I, p. 683.

queda del hombre en medio del prodigio de las cosas – misticismo a lo humano –, lejos ya de las inútiles angustias residenciarias, caldeará el torrente de las metáforas de «Alturas de Macchu Picchu»:

Sube a nacer conmigo, hermano.
Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado [41].

Neruda reencuentra en Macchu Picchu, frente al mar inestable, enemigo del hombre por tradición clásica, la noble solidez del encrespado océano de piedra, y a ella – asidero del hombre – se aferra. Hipérboles y fabulosas figuras retóricas son ahora no sólo fijaciones del mundo exterior, sino sustancia de la emoción que las traspasa. La acumulación de metáforas en asombroso asíndeton tendrá un comnovido paroxismo que las separa del distanciamiento gongorino:

Aguila sideral, viña de bruma,
bastión perdido, cimitarra ciega,
cinturón estrellado, pan solemne,
escala torrencial, párpado inmenso,
túnica triangular, polen de piedra,
lámpara de granito, pan de piedra.

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?
Aire en el aire, el llombre, dónde estuvo?
Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo? [42].

[41] *Ibid*, p. 347.
[42] *Ibid*, p. 343.

Es, con todo, en el *Canto general* donde, en conjunto, la voz de Neruda alcanza su máximo tono barroco-gongorino.

Aunque su conocimiento de Góngora viniera de antiguo, cabe pensar que fue en España donde Neruda se adentró más en él. Su permanencia aquí como cónsul coincide con los años posteriores al redescubrimiento de Góngora por los hombres de la generación de 1927, con los que mantuvo estrecha amistad. La etapa de fervor gongorino había pasado ya, ciertamente, y a ella había sucedido la penetración del superrealismo, que dividió a estos poetas, pero el culto a Góngora no se había extinguido por completo.

El tal redescubrimiento tenía por cierto antecedentes ilustres. Dámaso Alonso ha recordado oportunamente que fue Rubén Darío quien trajo a España el morbo gongorino aprendido en los cenáculos de París [43]. A él le siguió Alfonso Reyes con su conferencia *Sobre la estética de Góngora*, pronunciada en el Ateneo de la Juventud, en Méjico, el 26 de enero de 1910, en sesión dedicada a Rafael Altamira. No cabe sino remitir al estudio de Dámaso Alonso a quien desee más pormenores sobre el tema [44], pero bien vale la pena reproducir

[43] DAMASO ALONSO, *Góngora y la literatura contemporánea*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Ed. Gredos, 1960, p. 559.

[44] Véanse también *Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes* y, por supuesto *Góngora y la literatura contemporánea*, en *Estudios y ensayos gongorinos*. Sobre concomitancias entre Darío y Góngora, destacamos asimismo el artículo de Francisco Sánchez-Castañer, *El tema del tiempo*.

algunos de los conceptos vertidos por el ilustre mejicano en la mencionada conferencia: La poesía de Góngora «tiene las virtudes del ritmo y de la plástica, que se prenden al propio organismo de los nombres y se le adhieren como parte suya, puesto que posee la alta virtud del lirismo que liberta el alma, arrancándola a las durezas del raciocinio y de las pesadas dialécticas» [45]. No es sorprendente que tan aguda interpretación del gongorismo haya sido dada por un hispanoamericano.

Darío, para quien ritmo y plástica constituyeron elementos esenciales de su poesía incluso a partir de *Cantos de vida y esperanza*, difícilmente podría haberse sustraído al hechizo de Góngora, al que, por otra parte, pudo haber leído en su época de adolescente en Nicaragua [46].

Coincidencia poética de Góngora y Rubén Darío, en *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 212-213, agosto-septiembre 1967.

[45] A. REYES, *Obras completas*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 74.

[46] Aunque, como bien ha señalado Dámaso Alonso, Darío fracase cuando intenta gongorizar al pie de la letra, tratando, por ejemplo, de construir hipérbatos, lo cierto es que su poesía tiene una carga gongorina que fue muy bien percibida por sus contemporáneos. Así Emilio Ferrari se refería al modernismo como «esa jerga soberana / que es Góngora vestido a la francesa / y pringado en compota americana» (E. FERRARI: *Obras completas*, Madrid, 1908). Con independencia de la peyorativa intención del juicio, hay que reconocer que la definición es agudísima. Otro tanto podría decirse acerca de la clarividencia con que Leopoldo Alas asociaba, antes de la fecha a que corresponden los versos de

A pesar de lo aventurado que resulta, según Dámaso Alonso, tratar de probar la presencia de Góngora en el simbolismo francés de un modo riguroso, de lo que no cabe duda, según el mismo crítico reconoce, es de que «corresponde a la escuela simbolista la gloria auténtica de haber iniciado – aunque fuera de un modo casi incomprensible y desde luego inconsciente y pintoresco, el gusto por Góngóra» [47].

Por cualquier lado había, pues, de encontrarse con don Luis, un poeta visual e imaginativo como Neruda, devoto de Darío, cuyos antecedentes gongorinos reconoció al afirmar: «No hay Rubén Darío sin Góngora» [48], y de los simbolistas a alguno de los cuales asoció, y no casualmente, sin duda, con el poeta de Córdoba: «... la poesía de Shakespeare, como la de Góngora y Mallarmé, juega con la luz de la razón, impone un código estricto aunque secreto» [49].

Neruda admiró en Góngora el prodigioso manejo del idioma como un fabuloso tesoro, sin duda porque había en el chileno la misma enajenación por la palabra

Ferrari, las vinculaciones existentes entre gongorismo, simbolismo y modernismo: «Juan Pablo Richter, Carlyle, Góngora, fueron simbolistas y muy simbolistas. ¡Y pensar que Rubén Darío tal vez lo ignora!» (en *Grafómanos de América*. Madrid, 1902, ps. 17-22). Citados por Donald F. Folgequist en *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Ed. Gredos, 1982, pp. 59 y 54.

[47] D. ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 548.

[48] P. NERUDA, *Latorre, Prado y mi propia sombra*, II p. 1103.

[49] P. NERUDA, *Inaugurando el año de Shakespeare*, II, p. 1113.

que en el cordobés, «el placer del lenguaje» que Barthes ha definido como «de la misma estofa, de la misma seda que el placer erótico» [50]. Desde la primera palabra en las tinieblas en la hora de la Creación – dice Neruda –, «el verbo asumió todos los poderes / y se fundió existencia con esencia / en la electricidad de su hermosura» [51]. La asociación palabras-joyas es frecuente en Neruda y, como es de esperar, no deja de aplicarla al referirse a Góngora, a quien presenta como una de las grandes vetas de la España «clara» y «transparente» – la misma de Garcilaso – que entre crueldades y tinieblas – estamos en el *Canto general* – supo hacer un hueco para «el diamante rebelde»:

No en vano en Córdoba entre las arañas
sacerdotales, deja Góngora
sus bandejas de pedrería
aljofaradas por el hielo [52].

[50] R. BARTHES, *Sarduy, la faz barroca en Mundo Nuevo*, núm. 14, París, agosto 1967. La penetración del gongorismo en el simbolismo francés está, a nuestro modo de ver, implícitamente reconocida en las siguientes consideraciones sobre éste hechas por Roland Barthes en este estudio y que le son sugeridas precisamente al comentar la obra de Sarduy, uno de los más exaltados neobarrocos hispanoamericanos: «Hubo que esperar a Mallarmé (en Francia) para que nuestra literatura llegara a concebir un significante libre, sobre el cual ya no pesará la censura del falso significado e intentara la experiencia de una escritura libre por fin de la represión histórica en que la mantenían los privilegios del 'pensamiento'».

[51] P. NERUDA, *Plenos poderes*, II, p. 447.

[52] P. NERUDA, *Canto general*, I, p. 409.

El contraste entre *a)* lo triste y negativo (las «arañas sacerdotales») y *b)* lo puro y luminoso (Las «bandejas de pedrería») tiene un simbolismo muy marcado que, curiosamente, encontramos anticipado en un poema de Darío dedicado a Góngora:

> *De España está sobre la veste oscura*
> *tu nombre como joya reluciente*[53].

Para Dámaso Alonso «la veste oscura de España es, probablemente, alusión al reciente descalabro colonial» [54]. No lo dudamos, teniendo en cuenta además otra alusión dariana a España como «la morada que entristeció el destino» [55] y ello nos muestra que la oposición *a)* - *b)* en el nicaragüense tiene un sentido distinto al de Neruda. En todo caso, el esquema es el mismo y bien legítima es la sospecha de quel el chileno lo utilizará añadiendo su propia connotación.

Góngora, lo hemos visto, es uno de los cuatro bienamados poetas de Neruda, a los que cita en bloque. Le subyuga tanto su palabra que cuando nos relate la muerte de Villamediana y acuda a reproducir el texto de la carta de don Luis, de 23 de agosto de 1632, donde se narra el terrible suceso, no sabemos si el poeta se siente más hechizado por la tragedia misma o por la belleza del texto del cordobés.

[53] R. DARÍO, «Trébol», 1. En *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesía completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1967, p. 660.

[54] D. ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 564.

[55] R. DARÍO, «Al rey Oscar», en *Cantos de la vida y esperanza*, p. 634.

Pero Neruda – ya se ha mostrado – ha percibido muy bien lo que hay en Góngora de racionalismo y es eso lo que en definitiva le impide identificarse con él a partir de cierto límite. Góngora no puede acompañarle cuando el chileno conduce su versos por los dominios de lo incoherente, porque la poesía del cordobés tiene, a pesar de las apariencias, una lógica matemática. Está claro que a Neruda le sobra la emoción o, al menos, le falta el poder que tiene Góngora de retenerla [56].

El español navega por ruta certera a través de un dédalo de fulgores («en Góngora temblaban los rubíes») [57] y retorsiones que no le perturban; es un camino perfectamente calculado. Góngora, en definitva, es frío. Recordemos en una de las citas anteriores la mención a tal frialdad en la estética gongorina: «sus bandejas de pedrería / aljofaradas por el hielo». Y no se piense que el hielo pueda ser un elemento más de carácter ornamental en la metáfora de Neruda. Basta enlazarla, para que todo quede bien claro, con ciertas observaciones hechas por él acerca de García Lorca y los demás poetas de su generación: Lorca fue «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» [58]. Resulta en verdad inte-

[56] Volvemos a recoger juicios de Dámaso Alonso: «La labor de Góngora es eminentemente constructiva: orden, norma, sistema»... «Góngora es un poeta que trabaja siempre sobre los datos de una representación del mundo ya establecida de antemano», *Estudios...*, p. 556.

[57] P. NERUDA, *Cantos ceremoniales*, II, p. 409.

[58] P. NERUDA, *Federico García Lorca*, II, p. 1045. Hubie-

resante por lo significativo este juicio sobre sus estimados y no cabe duda que también admirados poetas del veintisiete. Ni siquiera salva a Alberti (de quien contó en otro lugar: «Puede decir de memoria la 'Primera soledad', de Góngora» [59]).

En el fondo tenemos la sensación de que Neruda, gran gongorino, no acabó de entender del todo a su admirado modelo. Tal vez en el momento de la verdad pretendió obtener de su poesía una entrega que era imposible según el propio García Lorca supo definir bien

ra sido justo que Neruda situara fuera de ese dominio a Dámaso Alonso, cuya devoción por Góngora no repercute en su propia poesía y que no deja de confirmar la opinión de Neruda cuando escribe: «Las doctrinas estéticas de hacia 1927 que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo» (en *Poetas españoles contemporáneos*, Ed. Gredos, Madrid, p. 169). No sabemos si Jorgue Guillén pensaría en acusaciones como la de Neruda, cuendo defiende la posición de los llamados poetas puros, y afirma que lo único que éstos hicieron fue prohibirse el efectismo, lo cual no justifica que su obra careciera de latido humano (J. GUILLÉN, *Lenguaje de poema: una generación*, en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Rev. de Occidente, 1962, p. 247).

[59] P. NERUDA, *Amistades y enemistades literarias*, II, p. 1053. Anotemos, de paso, que Alberti no dejó sin respuesta este comentario. Años más tarde, al recordar estas palabras, escribirá: «Creo sinceramente que se equivoca. El ejemplo de Góngora no esterilizó a nadie. Por el contrario, nuestra generación en pleno salió aún más potente y perfilada de aquella necesaria batalla reivindicadora (R. ALBERTI, *La arboleda perdida*, Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1959, p. 257).

cuando afirmó: «Góngora no viene a buscarnos para ponernos melancólicos, sino que hay que perseguirlo razonablemente» [60]. Demasiada exigencia para Neruda para quien emoción y expresión eran como cuestión de principio valores inseparables. El chileno se acercó, pues, a Góngora en cuanto anheló como éste un lenguaje incorruptibie, eterno. El mismo que el autor de las *Soledades* había logrado crear en la idea de que, como interpreta García Lorca, «la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes» [61]. (F. García Lorca, *op. cit.*, pág. 66). Por lo que «quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren» [62].

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. Sólo en esa línea del barroco se ha dado en la historia de la literatura tal ansia de aprehensión totalizadora del trasfondo ideal de las cosas y los seres, trasfondo que está más allá, en el sentido platónico, de las sombras que son las apariencias. Es precisamente en esa tensión, tan íntimamente ligada a la literatura hispánica donde hay que buscar las raíces del actual realismo mágico, que es, por enci-

[60] F. García Lorca, *La imagen poética de Góngora*, en *Obras completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1971, p. 72.
[61] *Ibid*, p. 66.
[62] *Ibid*, p. 67.

ma de cualquier otra consideración, un fenómeno netamente hispanoamericano.

Ahora bien, a Góngora le bastaba con «fijar» el mundo en un proceso exquisitamente intelectivo. No quiso comprometerse con lo temporal; escribía para el Tiempo. Evidentemente es ahí donde Neruda muestra una posición muy distinta siempre, antes y después de *España en el corazón*. Lorca en su *Presentación de Pablo Neruda*, con motivo de la charla que el chileno dio en la Residencia de Estudiantes en el año 1934, pudo definirle como «un poeta que está más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta» [63]. Por eso no pudo amar sin más, como Góngora, «la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de apariencias comunicables» [64], amor sereno, mera ataraxia, donde a pesar de ciertas apariencias no cabía – y seguimos con ideas de Lorca – ni el desorden ni la desproporción.

Para Neruda, la poesía no podía ser únicamente eso. El mundo para él era bello, pero dramáticamente inarmónico. En un poema de sus últimos años, como quien ha asumido lo irremediable de esa ausencia de armonía, pudo escribir: «Voy a rogarte: déjame intranquilo» [65]. Esta intranquilidad, este apasionamiento son los elementos que, en último término, le alejan de Góngora.

[63] F. García Lorca, *Presentación de Pablo Neruda*, en *Obras completas*, p. 147.

[64] F. García Lorca, *La imágen poética de Góngora*, en *Obras completas*, p. 67.

[65] P. Neruda, *Aún*, Barcelona, Editorial Lumen, 1971, p. 77.

Como bien ha dicho Emir Rodríguez Monegal, «Neruda no es Góngora; es decir, su laberinto no tiene hilo racional, aunque tiene hilo» [66]. Claro que estas palabras se refieren a *Residencia en la tierra,* centro del mayor momento de desazón e irracionalismo en la poesía nerudiana. Aunque siempre hemos opinado que el irracionalismo de Neruda no es absoluto e incluso en sus etapas más críticas, efectivamente, «tiene hilo», no hay duda de que resulta muy acendrado si lo comparamos con la tersa objetividad de Góngora. (El juzgar la obra de aquél con criterios válidos para la de éste produjo no poca desorientación a Amado Alonso.)

Tal vez por eso se da en las *Odas elementales* uno de los momentos en que el arte del chileno se aproxima más al del español. En las *Odas*, notablemente rebajada la exaltación emocional, se hace un inventario del mundo que está bien cerca de la línea de éste. La simplicidad de las *Odas* es sólo aparente y radica en la elementalidad de las cosas descritas, pero no en la manera de describirlas. Nos sorprende por ello que un crítico de la perspicacia de Luis Alberto Sánchez haya afirmado que las *Odas* son antigongorinas porque «revelan insultante desprecio por las galas verbales», ya que ellas «dicen lo que buscan decir con el menor número de palabras posible» [67]. No compartimos este reciente juicio del gran crí-

[66] E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Ed Losada, 1966, p. 206.

[67] L.A. SANCHEZ, «Testimonios», en *Revista Iberoamericana*, núms. 82-83, p. 37. También Tamayo Vargas dice, hablando de *Odas elementales*, que al llegar a ellas al culteranismo gongorino había sucedido el conceptismo y Quevedo

tico peruano porque, en nuestra opinión, lo que sucede en las *Odas* es todo lo contrario: no es posible establecer más asedios verbales para definir, en general, cosas menos intrincadas. Las *Odas elementales* son un desafío a la simplicidad, y estimamos lógico que Rodríguez Monegal haya calificado a Neruda como «este nuevo» Góngora al referirse a él a propósito de las *Odas*:

.....
de madera pulida,
de lucida caoba,
lista
como un violín que acaba
de nacer en la altura,
y cae
ofreciendo sus dones encerrados,
su escondida dulzura,
terminado en secreto
entre pájaro y hojas,
escuela de la forma,
linaje de la leña y de la harina,
instrumento ovalado
que guarda en su estructura
delicia intacta y rosa comestible [68].
.....

(en «Tres premios Nobel hispanoamericanos», Revista *Sin nombre*, número 1, junio-septiembre 1972, San Juan de Puerto Rico). Curiosa coincidencia entre los dos destacados profesores limeños, con los que no tenemos más remedio que discrepar.

[68] P. NERUDA, *Odas elementales*, I, p. 1031. La cita de Rodríguez Monegal pertenece a «El viajero inmóvil», p. 273.

Ciertamente, los versos que acabamos de transcribir nos permitirían establecer no pocos paralelos con pasajes de las *Soledades* o con el *Poema heroico de San Ignacio de Loyola*, de Domínguez Camargo, ferviente discípulo neogranadino del maestro de Córdoba, pero, sin perder esto de vista, pensemos también en aquellos que gongorizaron antes que Góngora, deslumbrados por las maravillas que el Nuevo Mundo ponía continuamente ante sus ojos: los cronistas de Indias. Compárese la presentación de la nerudiana castaña con esta no menos sensual descripción de la piña por Fernández de Oviedo:

> «Mirando el hombre la hermosura désta, goza de ver la composición e adornamiento con que la Natura la pintó e hizo tan agradable a la vista para recreación de tal sentido. Oliéndola, goza el otro sentido de un olor mixto con membrillos e duraznos o melocotones...; y no solamente la mesa en que se pone, más, mucha parte de la casa en que está, seyendo madura e de perfeta sazón, huele muy bien y conforta este sentido del oler maravillosa e aventajadamente sobre las otras fructas. Gustarla es una cosa tan apetitosa e suave, que faltan palabras, en este caso, para dar al propio su loor en esto...; puesta en la mano, ninguna otra da tal contentamiento» [69].

La literatura hispanoamericana está llena de estas contemplaciones deleitosas de los alimentos, bodegones

[69] GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Historia general y natural de las Indias*, libro VII, cap. XIV, B. A. E., vol. CXVII, Madrid, 1959, p. 240.

que los gongoristas indianos vinieron a colorear aún más vivamente. Hay una Arcadia americana en torno a cuya frutal exuberancia han gongorizado desde los citados cronistas hasta Alejo Carpentier, pasando por los Balbuena, Landívar, el propio Andrés Bello, a pesar de su neoclásica contención [70], y el Lugones de *Odas seculares*. Esta singular poesía gastronómica es a nuestro entender eminentemente americana (y no olvidamos al arcipreste de Hita ni a Max Aub). Góngora, claro está, la sazonó con su brillante especiería. Neruda será uno de sus artífices.

Recuérdese como se le van los ojos tras las «aglomeraciones de pan palpitante», «las merluzas», «el aceite», los «pescados hacinados», el «delirante marfil fino de las patatas», los «tomates repetidos hasta el mar», en uno de los más dramáticos poemas de *España en el corazón* [71]. Nada reflejará para él mejor que estas cosas el sabor genuino de la vida, quebrantada por el dolor de la guerra. Recuérdese también cómo su apología de una nación del Este europeo alcanzará no sólo a los aspectos políticos de ésta, sino, bien anti-

[70] Lo recuerda muy oportunamente Pedro Henríquez Ureña, quien cita a este propósito los siguientes versos de *La agricultura en la zona tórrida*: «El algodón despliega al aura leve / las rosas de oro y el vellón de nieve»... «El maíz jefe altanero / de la espigada tribu»..., «... el cacao / cuaja en urnas de púrpura su almendra... / el ananás sazona su ambrosía». (P. HENRÍQUEZ UREÑA, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 105.

[71] P. NERUDA, *Tercera residencia*, I, pp. 275-276.

convencionalmente, a sus refinadas creaciones culinarias. Estamos recordando su visión del país magiar en *Las uvas y el viento* y en *Comiendo en Hungría*, libro escrito en 1965 en colaboración con Miguel Angel Asturias.

Amado Alonso, a quien siempre hay que volver al estudiar a Neruda, ha señalado cómo en *Veinte poemas de amor* la mención de la fruta con valor de símbolo sensual denota la huella de Sabat Ercasty, especialmente en el caso de las alusiones a la uva. Ahora bien, en las *Odas elementales*, los frutos no tienen necesariamente connotaciones amorosas. Lo que de ellos se extrae es el goce del paladar, del tacto, de la vista y del olfato, al margen de cualquier otra cosa. El deleite que ofrecen las cosas pequeñas al ser tratadas con amor y grandeza, tratamiento caracterizadamente gongorino para García Lorca [72] y que para nosotros tiene, además, otras implicaciones, como se ha dicho.

Claro que lo que a la larga no acepta Neruda es la pureza inexorable en el dibujo de los objetos y los seres, dibujo amoroso, pero de impecable asepsia. Como bien ha señalado Sieberman, el muy citado ensayo de Neruda «Sobre una poesía sin pureza», escrito como prólogo a la revista *Caballo verde para la poesía*, es una reacción contra lo que en muchos de los poetas del veintisiete había, diga lo que quiera Alberti, de frialdad gongorina – sin olvidar la inesquivable huella del antiemocional impacto ultraísta o el controvertido influjo de Valery –, «una vuelta de espaldas a la estética de los

[72] F. GARCÍA LORCA, *La imagen poética de Góngora*, en *Obras completas*, p. 71.

años veinte» [73]. Recuérdese esta definitoria acusación nerudiana dentro de aquel ensayo: «Quien huye del mal gusto cae en el hielo» [74].

Y, sin embargo, Neruda no se ha librado de que sobre él mismo recaigan acusaciones no muy diferentes en el fondo a las que él formuló, por parte de un sector muy amplio de la crítica contemporánea. También su poesía «se juzgó mármol y era carne viva», dicho sea esto sin ánimo de avanzar ni un paso en la apreciación de concomitancias con la de Darío. Piénsese, por ejemplo, en este juicio de Mario Benedetti: «La poesía de Neruda es, antes que nada, palabra. Pocas obras se han escrito o se escribirán en nuestra lengua con un lujo verbal tan asombroso como las dos primeras *Residencias* o como algunos pasajes del *Canto general*... Claro [obsérvese la concesión] que en la obra de Neruda hay también sensibilidad, actitudes, compromiso, emoción, pero (aun cuando el poeta no siempre lo quiera así) todo parece estar al noble servicio de su verbo» [75].

[73] G. SIEBENMANN, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Ed Gredos, 1973, p. 385.

[74] P. NERUDA, *Sobre una poesía sin pureza*, II, p. 1041.

[75] M. BENEDETTI, *Vallejo y Neruda: dos modos de influir*, en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Colección Ensayo y testimonio, Arca, 1967, p. 63.

Por lo demás, adviértase que el lujo verbal de Neruda – el «lenguaje heroico» habría dicho Góngora – alcanza no sólo a estos consabidos libros, sino que llega hasta el final de su obra. Podemos contentarnos, dada la índole de este artículo, con dar un ejemplo tomado de un libro póstumo,

De nada le valieron, pues, a Neruda sus distingos al incorporar a su modo de hacer maneras gongorinas. Benedetti encuentra en su lenguaje un «poder verbal hipnotizante» [76]. También Ibáñez Langlois hablará de «las potencias hipnóticas del nerudismo» al referirse a su poesía [77]. Curioso destino el de Neruda, rechazado de plano por otros que sólo ven en él todo lo contrario: al autor de una poesía intolerablemente comprometida con la realidad. No le faltaba razón al afirmar en su «Oda a la crítica»:

Se lanzaron
a disputar mi pobre poesía
a las sencillas gentes
que la amaban:
y la hicieron embudos,
la enrollaron,
la sujetaron con cien alfileres,
la cubrieron con polvo de esqueleto» [78].

La rosa separada (Buenos Aires, Ed Losada, noviembre 1973, p. 81): «Oh torre de la luz, triste hermosura / que dilató en el mar estatuas y collares, / ojo calcáreo, insignia de agua extensa, grito / de petrel enlutado, diente del mar, esposa / del viento de oceanía, oh rosa separada / del tronco del rosal despedazado / que la profundidad convirtió en archipiélago, / oh estrella natural, diadema verde / sola en tu solitaria dinastía...»

[76] *Ibid.* p. 63.

[77] JOSÉ MIGUEL IBAÑEZ LANGLOIS, «Prólogo» a la edición de *Antipoemas,* de Nicanor Parra. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1973, p. 56.

[78] P. NERUDA, *Odas elementales,* I, p. 1043.

Ahora que la muerte le ha dado inmunidad, empezará a ser más fácil considerar el alcance del gongorismo de Neruda y entender, sin negarlo, que lo que le separa a nuestro poeta de Góngora es algo muy importante y legítimo (a menos que aceptemos que el futuro de la poesía hispanoamericana está en el neocampoamorianismo a lo Nicanor Parra): el calor, la vehemencia o, simplemente, el sentimiento. Justo las mismas cosas que le acercan al cuarto de los poetas españoles citados en los versos tantas veces mencionados: Quevedo.

No es casual que sea un verso de Quevedo: «Hay en mi corazón furias y penas», la divisa que Neruda pone en el poema «Las furias y las penas» de la *Tercera residencia*[79]. Esas tensiones anímicas estaban ya muy presentes en los versos desolados de las anteriores; en adelante se avivarán acongojadamente en el poeta no por razones meramente existenciales, sino en virtud de su acercamiento a los demás hombres.

Amado Alonso ha señalado que Quevedo es «quizá el poeta clásico más querido de Neruda»[80] al apuntar las múltiples relaciones entre aquél y éste en las *Residencias* – que no excluyen a Góngora, porque, en definitiva, tampoco es ningún secreto el culteranismo quevedesco –.

[79] P. NERUDA, *Tercera residencia*, I, p. 264.

[80] A. ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 317. Recordemos, de paso, la sugerente definición de Leo Spitzer: «Neruda es, en verdad, una 'suma' de Quevedo + Whitman + Rimbaud» (en *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Ed. Gredos. 1968, p. 284.

La muerte, la disgregación residenciaria, son sentidas quevedescamente. Y es esa pasión, cuyas raíces se anudan en el gran don Francisco, la que rompe, en la poesía de Neruda, esos hilos lógicos que Amado Alonso se empeña en atar del todo inútilmente, porque estamos convencidos de que el superrealismo nerudiano – que no es absoluto, desde luego – no es sólo una técnica tomada de cierta escuela francesa, sino también una exacerbación conceptista cuyo sustrato está en el XVII español. Amado Alonso, al puntualizar analogías Neruda-Quevedo destaca imágenes como «dientes y relámpagos», «llamas húmedas», espigadas en el chileno y fácilmente relacionables con las quevedescas «llamas líquidas», «relámpagos de púrpura» [81]. En el terreno de estas concomitancias, sin necesidad de llegar a puntualizaciones estrictas, podría irse muy lejos. Dando un giro a nuestro enfoque, ante versos de Quevedo como «La confusión inunda el alma mía, / mi corazón es reino del espanto» [82], donde está toda la filosofía del ya mencionado *Walking around* del chileno, casi se nos escapa la más insólita de las exclamaciones: qué nerudiano es Quevedo.

Parece en verdad evidente que Neruda encontró en Quevedo una anticipación de su propia voz, especialmente en lo que se refiere a un considerable período de su periplo poético. El pesimismo quevedesco que, como ha señalado Dámaso Alonso, no se relaciona sólo con lo amoroso, sino que está «unido a la misma entraña de su existir» [83], es un claro precedente del de Neru-

[81] *Ibid*, pp. 205 y 270.
[82] Cit. por DAMASO ALONSO, *Poesía española*, p. 574.
[83] *Ibid*, p. 574.

da, como sentimiento y como expresión – aun considerando que, en definitiva, el de don Francisco tiene un contrapeso religioso del que carece el autor de las *Residencias* –. Siempre hemos sostenido que *Veinte poemas de amor* revela ya, ante todo, una tensión existencial plena donde lo erótico se encuadra como vía, frustrada, de salvación y ocupa, por tanto, un lugar secundario en la estructura de contenido de cada poema.

A esta altura nos preguntamos: ¿Dónde acaba Góngora y dónde empieza Quevedo en la obra de Neruda? Acaso la mejor respuesta consista en decir que la influencia de ambos actúa simultáneamente sobre buena parte de ella – lo cual se comprende mejor si se piensa en el gongorismo del propio Quevedo –. En determinados casos podrían hacerse deslindes de una u otra presencia. Cuanto en Neruda hay de galas de lenguaje es Góngora, cuanto hay de condensación de pensamiento, de briosa denuncia, de dolor, en suma, es Quevedo. Dos ejes que vertebran como sustrato lo esencial de la creación nerudiana, sin menoscabo de otras presencias como las que puedan representar los otros clásicos españoles antes citados y, por supuesto, los siempre recordados Whitman, Rimbaud, Sabat Ercasty, Juan Ramón, Tagore...

En la obra de Neruda, y ateniéndonos como venimos haciendo desde el principio al análisis de referencias concretas en ella a los autores aludidos en el título de este trabajo, hay un texto especialmente revelador en relación a su admiración por Quevedo: nos referimos, claro está, al *Viaje al corazón de Quevedo*, varias veces citado, cuya lectura ilustra muchas claves nerudianas.

En primer lugar, ese ensayo nos permite afirmarnos en la idea de que Neruda descubrió en la obra del gran conceptista un temprano superrealismo hispánico.

Quevedo es para el chileno el sin igual pintor de toda la guardarropía abandonada de una época, guardarropía presente en su obra como en una bodega inmensa, símbolo a su vez de una abigarrada y casi fantasmagórica sociedad, vivificada y destruida a la par por «el rayo que sigue brotando aún del corazón del caballero» [84], rayo de luz y de crítica hirviente al mismo tiempo,

Manifiesta Neruda que su iniciación al conocimiento del autor de los «Sueños» fue tardía, pero su adhesión a él, o mejor dicho, su autorreconocimiento a través de él fue total, definitiva. Noblemente admitirá incluso su apoyo expresivo en el lenguaje y en el tono quevedescos: «Quevedo fue para mí la roca tumultuosamente cortada, la superficie sobresaliente y cortante sobre un fondo de color de arena, sobre un paisaje histórico que recién me comenzaba a nutrir. Los mismos oscuros dolores que quise vanamente formular, y que tal vez se hicieron en mí extensión y geografía, confusión de origen, palpitación vital para nacer, los encontré detrás de España, plateada por los siglos, en lo íntimo de la estructura de Quevedo. Fue entonces mi padre mayor y mi visitador de España» [85].

La esencialidad de Quevedo, a través de quien se le descubre a Neruda la esencialidad de lo español, es lo que subyugó para siempre a ese gran cazador de raíces. Quevedo le acompañó en su etapa superrealista y en Quevedo debió de encontrar después ese sentido trascendente de la vida humana que, aun sin participar de la postura cristiana del español, deslumbró y alec-

[84] P. NERUDA, *Viaje al corazón de Quevedo*, II, p. 10.
[85] *Ibid*, p. 14.

cionó al Neruda descreído, pero incansable buscador de los fundamentos de la existencia: «Quevedo me dio a mí una enseñanza clara y biológica. No es el transcurriremos en vano, no es el Eclesiastés ni el Kempis, adornos de la necrología, sino la llave adelantada de las vidas... [en Quevedo]... tienen su explicación el hombre y su borrasca, la lucha de su pensamiento, la errante habitación de los seres» [86].

No podía faltar, como es previsible, entre las razones que Neruda expresa con relación a sus sentimientos admirativos hacia Quevedo la conectada con la valiente actitud del clásico ante los poderosos de su época: «Quevedo es el enemigo viviente del linaje gubernamental» [87]. La afirmación acaso no resista un análisis riguroso, pero bien sabemos que en el terreno sociológico – y juzgándole exclusivamente por su propia obra – Neruda se mueve casi siempre en un ámbito de ideas generales. Tampoco hay que exigir de un poeta precisiones de historiador o sociólogo desvelado. Aceptemos además que hay un Quevedo imperecederamente desafiante y justo a despecho de otras servidumbres humanas que empequeñecen su figura, como hay un Lope noblemente vitalista e idealista al que no pueden contaminar ciertas cartas al duque de Sessa.

La manera en que Neruda enlaza a Quevedo con García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández es algo que, sin embargo, se resiste a nuestra voluntad de comprensión. Es una concesión demasiado forzada a lo circunstancial (y evidentemente la grandeza de

[86] *Ibid.*
[87] *Ibid*, p. 15.

esas tres cimas de la poesía española no depende inexcusablemente de su vinculación con Quevedo, aunque tampoco afirmaríamos que ésta no pueda rastraearse en ningún caso). Lo importante es, sin embargo, reconocer en este asedio a la sombra de Quevedo la más ferviente manifestación de adhesión a escritor alguno que Neruda haya expresado a lo largo de toda su obra. Adhesión que representa paralelamente un ansia total de penetración en lo más profundo del ser de España: «Así, pues, materia, sustancia material de España, de la eternidad de España, es Francisco de Quevedo» [88].

No importa que en momentos posteriores, en «Cantos ceremoniales» (1961), nos sorprenda una alusión a Quevedo que revela una actitud despreciativa ante su condición de poeta macabro: «Quevedo, el preso prófugo, el aprendiz de muerto / galopa en su esqueleto de caballo» [89]. Carguemos la negatividad de la torva imagen a la cuenta del vitalismo un tanto triunfalista de Neruda por esas fechas, que le hace olvidar momentáneamente que el definidor del «polvo enamorado» jamás alzó bandera blanca ante la muerte, como él muy bien sabía y había precisado: «Quiero que veáis, con el respeto que yo siento hacia su augusta sombra, el duelo inacabable, su combate de amor y de pasión con la vida y su resistencia hacia la seduccion de la muerte» [90], palabras que son, después de todo, una autodefinición por parte de Neruda.

[88] *Ibid*, p. 23.
[89] P. NERUDA, *Cantos ceremoniales*, II, p. 383.
[90] P. NERUDA, *Viaje...*, II, p. 23.

Unicamente hemos encontrado una vez más la alusión al nombre de Quevedo en la obra de Neruda después de «Cantos ceremoniales». Aparece muy significativamente en «Fin de mundo» (1969), ese libro cargado de melancólicas ironías donde el chileno trata de someter a juicio crítico el mundo que le rodea y a muchas de sus propias desazones personales. Cuando se describe como «pariente futuro / de la itálica piedra clara / o de Quevedo permanente»[91] hay que valorar doblemente tal afirmación dado el especial contexto en que está situada.

No era necesaria por otro lado esa mención para saber que la pasión de raíz quevedesca sigue en Neruda hasta el final. Ahí está como indiscutible prueba esa honda exaltación del amor triunfante sobre la muerte en «La espada encendida» (1970), desde el primero hasta el último de los versos, que pueden sintetizarse en éstos:

> *«Dice Rosía: Desde toda la muerte*
> *llegamos al comienzo de la vida»* [92].

No hemos de atar cabos tras lo que hemos escrito. Quedémonos en el muestreo sin pasar a la reflexión estadística, porque nada más que eso nos hemos propuesto desde el comienzo. En todo caso es bastante, por si no hubiera muchas otras razones, en las que ahora tampoco entraremos, para mostrar la presencia en el chile-

[91] P. NERUDA, *Fin de mundo*, Buenos Aires, Ed. Losada. 1970 (1ª ed., 1969), p. 62.

[92] P. NERUDA, *La espada encendida*, Buenos Aires, Ed. Losada. 1970, p. 148.

no de ciertas corrientes medulares de la literatura española que tienen demasiado que ver con la esencia misma de España, el país que Neruda reconoció como «una base roquera donde está temblando aún la cuna de la sangre» [93].

[93] P. NERUDA, *Viaje al corazón de Quevedo*, II, p. 12.

MADRID EN EL ITINERARIO DE NERUDA

Pablo Neruda llega a Madrid en mayo de 1934. Para entonces la capital de España había adquirido un especial protagonismo como catalizadora de los movimientos más renovadores del Nuevo Mundo. Subsidiaria del Modernismo, fue asiento de muchos de sus mejores representantes americanos y una de sus más efectivas cajas de resonancia; aprendiza de la Vanguardia con Huidobro, acogió y, en gran medida, formó a quien llevaría al Río de la Plata la buena nueva del Ultraísmo. El Centro de Estudios Históricos impulsó, con Reyes y Henríquez Ureña, la nueva filología hispanoamericana. No olvidemos la importante actividad editorial madrileña, difusora de algunas de las obras fundamentales del otro lado del Atlántico en las tres primeras décadas del siglo.

El Madrid que Neruda encuentra no es el que había descrito Darío en 1899, como capital de una nación «amputada, doliente, vencida», que no estaba «para literaturas» [1]. La situación política no era alentadora – 1934 es el año de las grandes huelgas y la revolución de Asturias –, pero la sede del gobierno de la República ofrecía un panorama intelectual ciertamente excepcional, y

[1] R. DARÍO, *España contemporánea*, en *Obras completas*, t. III, Madrid, Editorial Afrodisio Aguado, 1950, p. 42.

aún había lugar en el pueblo para la esperanza. Neruda encontró en Madrid una «alegría / de panal pobre» [2].

De la cordial acogida que el chileno recibió aquí se ha dicho prácticamente todo. Anotaremos, sin embargo, esta significativa información de la pintora Maruja Mallo: «(Neruda) se hospeda en el hotel Mediodía de Atocha; ya no era inédito para nosotros... En junio nos recita. (...) Al verse publicado en la revista más importante de España (se refiere, naturalmente, a la *Revista de Occidente*) (...), esta sorpresa me dijo que era la afirmación más evidente de bienvenida a Europa que había recibido» [3]. Madrid será para Neruda el primer *locus amoenus* que encontrará desde sus días de infancia y adolescencia en Parral y Temuco.

Esos lugares de «la frontera» chilena constituyeron, como es bien sabido, para el poeta un espacio sagrado original. Esa amplia región está ya vagamente presente en *Crepusculario*, y con toda plenitud en *El hondero entusiasta*, aparte la influencia de Sabat Ercasty. Sobre los *Veinte poemas* también Neruda ha declarado que están invadidos por «la naturaleza arrolladora del sur de mi patria» [4], pero por el momento, ese espacio que se dilata en la grandeza de lo cósmico es para el poeta una «geografía infructuosa», tanto como la experiencias eróticas cantadas en los versos.

[2] P. NERUDA, *España en el corazón*, en *Obras completas*, t. I, Buenos Aires, Ed. Losada, p. 274.

[3] M. MALLO, «En la 'Casa de las flores'», en *Suplemento cultural* de 'DIARIO 16', Madrid, 25 de septiembre de 1983.

[4] P. NERUDA, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1974, p. 75.

El sur se hace plena objetivación de la nostalgia en *Tentativa del hombre infinito*, ese libro al que Rodríguez Monegal ha llamado justamente «borrador de *Residencia en la tierra*» [5], y en el que, en determinado momento, Neruda quiere aferrarse a un paisaje que ha intentado convertir en asidero y que irremediablemente se le escapa. La tensión de la separación, psíquica fundamentalmente, del lugar y el tiempo de la inocencia y «el descubrimiento» empieza a diseñar la zona como paraíso perdido. En *Anillos*, prosas semiolvidadas por la crítica, escritas en colaboración con Tomás Lagos, los componentes de aquel espacio intensifican su presencia. Arboles, flores, follaje, viento, humedad, lo que amedrenta y suscita ensoñaciones, la fascinación y la angustia de la lluvia interminable, la fragancia de los eucaliptus en invierno, la noche que baja de los cerros de Temuco, el mar amenazante, invaden estas páginas entre el amor y la pesadilla.

En las *Residencias*, la entrada del poeta en un mundo descoyuntado, donde la naturaleza ha sido destruida o está en proceso continuo de aniquilación representa la ruptura, que tiene visos de definitiva, con la tierra nutricia sobre la que opera la «agricultura de la muerte» [6]. El Oriente, donde una buena parte de estos poemas fue elaborada, representó para Neruda un territorio precario, un ámbito de desorientación acrecentada. Lo que fue imagi-

[5] E. Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1966, p. 54.

[6] Imagen de Quevedo recordada por Neruda en «Viaje al corazón de Quevedo», en *Obras completas*, ed. cit., t. II, p. 14.

nado para superar las limitaciones del país natal, el pretexto del «gran viaje» programado en el corazón de todo poeta americano, fue pronto percibido como lugar de destierro, un mundo incomprensible, hostil y cerrado cuya magia no ignoró el poeta, pero la consideró siempre ajena e impenetrable. Muchos de los objetos que amenazan circularmente a Neruda en las *Residencias* tienen su referente en la acongojante agresividad de las cosas que constituyeron allí su entorno. Incluso la pobreza de las masas desheredadas de esa vasta región no encontró acogida en su sensibilidad. «India, no amé tu desgarrado traje» [7] «No amé... No sé si fue piedad o vómito. / Corrí por las ciudades, Saigón, Madras, / Khandy...» [8] escribirá muchos años después en el *Canto General*. Esa actitud, por encima de algún excepcional texto de signo estimulante, queda refrendada en *Confieso que he vivido* [9]. Recordemos también la desazonante relación amorosa con Josie Bliss, «especie de pantera birmana»... en cuya sangre «crepitaba sin descanso el volcán de la cólera» [10].

«El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro» [11]. Estas palabras de Bachelard tienen una clara aplicación, en un sentido muy específico, en el itinerario premadri-

[7] P. NERUDA, *Canto general, ibid*, t. I, p. 699.

[8] *Ibid*, p. 700.

[9] Ed. cit., véanse los apartados «La India revisitada» (p. 2807) y «Ceilán encontrado» (p. 319).

[10] *Confieso que he vivido*, ed. cit., pp. 124 y 125.

[11] G. BACHELARD, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 256.

leño de Neruda. Tras el abandono del paraíso inicial el poeta proyecta su ser en lo cósmico. Quiere llenar con su palabra el silencio de los espacios eternos que aterraba a Pascal, y encuentra, como Supervielle, «el exceso de espacio» que «nos asfixia mucho más que su escasez» [12]. Más tarde se produce el proceso contrario: la dispersión que refluye hacia un centro es el acoso del mundo residenciario.

Ese acoso se había ido objetivando en una posición que enlaza con una antigua dialéctica literaria: el menosprecio de corte, la repulsa a la ciudad. Estamos plenamente de acuerdo con Saúl Yurkievich cuando asegura que «la ciudad tiene para Neruda carácter negativo, degrada y desnaturaliza [13] si limitamos el alcance de estas palabras al período que se cierra con las *Residencias*. Esto es perceptible desde la alusión a «las ciudades – hollines y venganzas –, / la cochinada gris de los suburbios» [14] en *Crepusculario*, y se ejemplifica abundantemente en los libros antes citados («Yo trabajo de noche, rodeado de ciudad, / de pescadores, de alfareros, de difuntos quemados» [15].

La propia capital de su patria no se libra, en la época de su primer asentamiento, de esa apreciación, sólo atenuada por las ofertas de la amistad y el amor: «Salí a vivir: crecí y endurecido / fui por los callejones miserables, / sin compasión, cantando en las fronteras /

[12] *Ibid*, p. 260.

[13] S. YURKIEVICH, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 143.

[14] En *Obras completas*, ed. cit., t. I, p. 55.

[15] *Residencia en la tierra*, I, en *ibid*, p. 197.

del delirio» [16]. Orlando Oyarzún ha contado que cierta madrugada a comienzos de 1927 Pablo empezó a gritar en plena calle «una exaltada imprecación contra la mala suerte. Yo recuerdo que le dije: '¡Muchacho, esto tiene que cambiar, porque no podemos seguir viviendo en medio de tanta pobreza!'» [17]. Que hubiera razones materiales muy directas para que el poeta asociara el infortunio a la ciudad es cuestión que no nos concierne. En los poetas – y en quienes no lo son – los caminos de encuentro del inconsciente colectivo y la experiencia personal son infinitos. También Valparaíso («¡Valparaíso de mis dolores!» [18]) fue por entonces para Neruda una fijación urbana desazonante.

El poeta recorrerá sin sosiego las ciudades-escalas del largo periplo hacia su primer destino consular: Buenos Aires, apenas entrevista; Lisboa, multicolor, con «monstruosas catedrales» [19] y «la duquesa de Braganza, perdida la razón, andando hierática por una calle de piedras, seguida por cien chicos vagabundos» [20]; el propio Madrid, «con sus cafés llenos de gente», insensible a sus «poemas iniciales de *Residencia en la tierra*» [21]; París, que para él, como para todos los «bohemios provincianos de la América del Sur», «eran doscientos me-

[16] *Canto general*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 696.

[17] Citado por Dragó Fernández Sánchez en «Residente en la tierra, testimonios de la vida del poeta», *Suplemento cultural de 'Diario 16'*, Madrid, número mencionado.

[18] *Confieso que he vivido*, ed. cit., p. 89.

[19] *Ibid*, p. 96.

[20] *Ibidem*.

[21] *Ibidem*.

tros y dos esquinas» [22], la abigarrada Marsella; Djibuti, reminiscente de Rimbaud, miserable y destartalada; Shangai, donde fue víctima de una vulgar ratería; Yokohama, donde el victimario fue un desabrido cónsul chileno, indiferente a lo penoso de su situación; Singapur, donde otro cónsul repitió el comportamiento del anterior... Tras los cinco años en Rangún, Colombo, Batavia y Singapur, el viaje de regreso a Chile resultó tan alucinante como puede deducirse de su recreación en el poema de la primera *Residencia* «El fantasma del buque de carga».

En modo alguno queremos caer en la trampa, ingenua, por lo demás, de manipular los hechos. Es preciso reconocer que la reincorporación de Neruda a Chile, a pesar de la dura crisis económica del país y la persecución de Pablo de Rokha, tuvo aspectos muy positivos y significó el comienzo de su auténtico reconocimiento como creador. Pero esta permanencia fue corta. También lo fue su estancia subsiguiente en Buenos Aires, de la que sobre todo recuerda el famoso discurso al alimón con García Lorca. Viene el traslado a Barcelona, siempre como cónsul, donde un superior comprensivo, don Tulio Maqueira, va a ejercer sin saberlo lo que en los estudios de mitos y mitemas se llama la función de «maestro» o «despertador» [23], cuando le dice sencillamente: «Pablo, debe usted vivir en Madrid. Allá está la poesía» [24].

[22] *Ibid*, p. 97.

[23] Véase JUAN VILLEGAS, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, p. 101.

[24] *Confieso que he vivido*, ed. cit., p. 163.

Volvemos al punto inicial de nuestras reflexiones: «Recordarás lo que yo traía – dirá años más tarde Neruda, dirigiéndose a Rafael Alberti –: sueños / despedazados / por implacables ácidos, permanencias / en aguas desterradas...» [25]. Su bagaje poético eran los laberintos residenciarios en los que seguía sumiéndose en el proceso de ensimismamiento tan bien percibido por Amado Alonso.

Ni la fraternal recepción ni la estabilidad económica, ni la, sin duda para él, grata fisonomía de la capital, parecían capaces de actuar como revulsivo contra los tales implacables ácidos. Así lo atestiguan los siete poemas de la tercera *Residencia* escritos según todos los indicios entre 1934 y 1936 (sabido es que el libro en la edición chilena de 1947 incluye además los de *España en el corazón*, que había sido editado previamente en aquel mismo país y después en España en 1938 en el frente de Cataluña, e incorpora también «Reunión bajo las nuevas banderas», de 1940, que se sitúa como pórtico de *España*...). Acaso no se ha llamado suficientemente la atención sobre los gestos esperanzadores, las reacciones vitalistas que hay en estas composiciones («Eres, eres tal vez el hombre o la mujer / o la ternura que no descifró nada» [26], ... «Porque para nacer he nacido, para encerrar el paso / de cuanto se aproxima, de cuanto a mi pecho golpea» [27]), pero hay que reconocer que son impulsos mínimos y sofocados. Estos poemas están emparentados con los de los dos libros anteriores

[25] *Canto general*, en *Obras completas*, ed. cit., t. I, p. 625.
[26] En *Obras completas*, ed. cit., t. I, p. 262.
[27] *Ibid*, p. 263.

homónimos, y no falta en ellos la execración de la ciudad: «Entre labios y labios hay ciudades / de gran ceniza y húmeda cimera» [28], «... los sórdidos relojes / golpean a la puerta de hoteles suburbanos» [29].

Pero entretanto el poeta iba absorbiendo la nueva realidad. Instalado en la Casa de las Flores, el barrio de Argüelles era un núcleo esencial de su actividad madrileña. Allí compartió con muchos su «torre de los panoramas». Mas este nuevo Orfeo, venido de los infiernos con una Eurídice rescatada, María Antonieta Haagenar, no tenía vocación de cantor estático en un monte de Tracia. Su poesía y sus *Memorias* ofrecen abundantes datos de su incesante movilidad por la capital de España. Por ejemplo, los viajes en autobús desde la Castellana o la Cervecería de Correos hasta su propia casa, las incursiones por los barrios bajos, donde se sentía atraído, él, hombre de tierras húmedas, por «las casas donde venden esparto y esteras... las calles de los toneleros, de los cordeleros, de todas las materias secas de España» [30]; el recorrido que tenía como objeto las visitas a Aleixandre, visitas rememoradas por el chileno en palabras que nos costaría trabajo soslayar: «En un barrio todo de flores, entre Cuatro Caminos y la naciente Ciudad Universitaria, en la calle Welintonia, vive Vicente Aleixandre (...) Todas las semanas me espera en un día determinado, que, para él, en su soledad, es una fiesta (...) Yo le llevo la vida de Madrid, los viejos poetas que descubro por las interminables librerías de Ato-

[28] *Ibid*, p. 258.
[29] *Ibid*, p. 267.
[30] *Confieso que he vivido*, ed. cit., p. 166.

cha, mis viajes por los mercados de donde extraigo inmensas ramas de apio o trozos de queso manchego untados de aceite levantino. Se apasiona por mis largas caminatas en las que él no puede acompañarme, por la calle de la Cava Baja...» [31]. Y más aún, «la calle de la Luna», «la taberna de Pascual» [32], la – ¿por qué no? – «sepulcral Plaza Mayor» [33], la calle Viriato, donde se encontraba la imprenta en la que se editaba la revista *Caballo Verde para la Poesía*, el Circo Price, al que Neruda acudió una noche con el periodista chileno Bobby Deglané en una cita a la que faltó un poeta del sur, que había optado por tomar un tren que le conduciría a Granada y a la muerte.

«Me gustaba Madrid y ya no puedo / verlo, no más, ya nunca más...» [34] clamará dolorosamente mucho tiempo después el poeta que nunca perdió la fijación de esta ciudad, la ciudad-experiencia, la que le hizo romper la vieja imagen de la ciudad oscura y confusa, Madrid-Itaca, Madrid-espacio de la revelación, camino de Damasco. Como él mismo ha escrito, hasta entonces «había explorado con crueldad y agonía el corazón del hombre; sin pensar en los hombres había visto ciudades, pero ciudades vacías» [35], y añadirá, evocando el

[31] «Amistades y enemistades literarias», en *Obras completas*, ed. cit., t. II, p. 1050.

[32] P. NERUDA, *Geografía infructuosa*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1972, p. 49.

[33] *Ibid*, p. 51.

[34] P. NERUDA, *Memorial de Isla Negra*, en *Obras completas*, ed. cit., t. II, p. 563.

[35] *Confieso que he vivido*, ed. cit., p. 209.

acontecimiento decisivo de aquellos días madrileños, la guerra civil, «desde entonces mi camino se junta con el camino de todos» [36].

De los muchos poemas residenciarios que podrían servirnos para contrastar los sentimientos de Neruda hacia el espacio urbano, ninguno como «Walking around». En él el poeta recoge la fatiga esencial que experimenta ante su propia condición humana, aprisionado como está en el laberinto ciudadano, afrentoso calabozo en la gran cárcel del mundo, ámbito donde hay lugares y objetos y seres deshumanizados que, siendo resultado de la acción de una sociedad que ha destruido la pureza de lo natural, irremisiblemente, acechan y asedian al poeta en una circularidad ominosa, ante la que se rebela: «Sólo quiero no ver establecimientos ni jardines, / ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores», al tiempo que, como en un paréntesis, manifiesta el hipotético anhelo de romper con la implacable monotonía de una realidad hostil y gris, dejando paso a lo extraordinario, a lo prodigioso, a lo heroico: «Sería delicioso / asustar a un notario con un lirio cortado /.../ Sería bello / ir por las calles con un cuchillo verde / y dando gritos hasta morir de frío» [37].

Frente a esto Madrid se levantó ante el poeta como un ámbito de solidez, de certidumbre, lo que le llevaría a escribir más tarde: «A mí la vida me hizo recorrer los más lejanos sitios del mundo antes de llegar al que debió ser mi punto de partida: España» [38]. La calle

[36] *Ibidem.*

[37] *Residencia en la tierra*, 2, en *Obras completas*, ed. cit., t. I, p. 219.

[38] «Viaje al corazón de Quevedo», *ibid*, t. II, p. 11.

y el sueño de Madrid son claros cuando se produce la estremecedora sorpresa de julio del 36. Ya no hay laberintos odiosos, ni los objetos son criaturas agresivas: «Yo vivía en un barrio / de Madrid, con campanas, / con relojes, con árboles» [39]. Las campanas, como ya vio Amado Alonso, habían significado en la obra anterior de Neruda «plenitud con hermosura» [40]; se trataba de uno de los excepcionales elementos productos del artificio capaces de connotar algo positivo. No es éste, evidentemente, el caso de los relojes, como puede verse en «El reloj caído en el mar» (segunda *Residencia*), que «corre desvencijado y herido bajo el agua temible» [41], y con el ya citado poema «Las furias y las penas» (tercera *Residencia*») [42].

Cambiada radicalmente la situación, ahora comparten con las campanas y los árboles la función de componente de un espacio feliz que va a ser vulnerado. Lo natural se hermana con lo que en otros momentos anteriores era un vil artefacto. Frente a la repulsión por las mercaderías, ahora éstas se ofrecen gozosas a la vista del poeta: «sal de mercaderías, / aglomeraciones de pan palpitante, / (...) aceite (...) / pescados hacinados, / [43]», «delirante marfil fino de las patatas, / tomates repetidos

[39] *España en el corazón*, en *Obras completas*, ed. cit., t. I, p. 275.

[40] A. ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1968, p. 241.

[41] Ed. cit., t. I, p. 250.

[42] Cfr. nota 29.

[43] *España en el corazón*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 275.

hasta el mar» [44]. He aquí el primer gran bodegón que anticipa las *Odas elementales* de una manera rotunda – algo que sólo con enormes salvedades podría decirse de los «Tres cantos materiales» [45]. El pan, el reloj, el tomate, el aceite, el pescado, la papa – rehabilitado su nombre primigenio – están presentes en las *Odas*, como lo está la cuchara, otro artilugio amorosamente considerado en el poema al que nos estamos refiriendo, en el que se incluye también una estatua, «como un tintero pálido entre las merluzas», y los «metros» y «litros», olvidada su condición limitadora, son, con todo lo demás, «esencia aguda de la vida» [46]. Luis Rosales ha testimoniado directamente hasta qué punto era cierto este deleite de Neruda por las cosas: «Le he visto recorrer el mercado de Argüelles, donde escogía, litúrgicamente, la guindilla y el apio, la fruta y el ají» [47].

En esos tiempos anteriores a la tragedia, y por ella revalorizados, el poeta se encuentra al fin, frente a frente, con lo que es naturaleza exultante, no condenada a deterioro permanente, como aquellas ciruelas de «Galope muerto» (primera *Residencia*) que rodando a tierra «se pudren en el tiempo, infinitamente verdes» [48], y se encuentra también, lo que es más importante, con lo manufacturado, su antiguo enemigo en

[44] *Ibid*, p. 276.

[45] En *Residencia en la tierra*, 2, ed. cit., t. I, pp. 233 y ss.

[46] *España en el corazón*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 275.

[47] L. ROSALES, *La poesía de Neruda*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 58.

[48] Ed. cit., t. I, p. 173.

una encrucijada de plena reconciliación. Dicho en otras palabras más graves, se han unido Naturaleza e Historia.

Hay adhesión y ternura en esta reconciliación. El poeta que – volvemos a «Walking around» – execraba las «dentaduras olvidadas en una cafetera», los «espejos», los «paraguas», las prendas miserables «colgadas de un alambre» [49], será capaz de observar en «Canto sobre unas ruinas», emocionada versión del eterno tema del «ubi sunt?», con profunda piedad las materias destruidas: «Utensilios heridos, telas / nocturnas (...), vidrio, lana, / alcanfor, círculos de hilo y cuero (...) / (...) / todo reunido en nada, todo caído / para no nacer nunca» [50]. La elegía, a pesar de la ausencia de cualquier componente religioso, está ya próxima a ese tono entrañable en la relación hombre-objeto, que encontraremos luego en Ernesto Cardenal cuando describe el «cementerio de cosas olvidadas», «hierro sarroso, pedazos / de loza, tubos quebrados, alambres retorcidos, / cajetillas de cigarrillos vacías, aserrín / y zinc, plástico endurecido» [51] que detrás de un monasterio, esperan, aquí sí, como los humanos, la resurrección.

Entre la postura del Darío asombrado en el mercado de la Plaza Mayor de Palma de Mallorca por «la carne, la fruta y la legumbre /.../ los cestos llenos de patatas y coles, / pimientos de corales, tomates de arre-

[49] Ed. cit., p. 220.

[50] *España en el corazón*, ed. cit., p. 288.

[51] E. CARDENAL, «Gethsemani, Ky», en *Poesía de uso (Antología, 1949-1978)*, Buenos Aires-Caracas-Barcelona-México, El Cid Editor, 1979.

boles» [52] y la del otro gran lírico nicaraguense, Neruda comienza su gran inventario de un mundo recuperado.

El brutal ataque a ese mundo, aunque execrable, dará entrada a las fuerzas impulsoras de lo prodigioso y lo heroico, antes añorado. Alguien, por fin, ha empuñado el «cuchillo verde»: «Madrid, recién herida / te defendiste. Corrías / por las calles /.../ como una vengadora / estrella de cuchillos» [53].

Una reflexión última: Si Machu Picchu iba a representar para el poeta la toma de conciencia de su americanidad, Madrid fue el lugar en el que descubrió la «otredad», al hombre que estaba más allá de «la metafísica cubierta de amapolas» [54]. «Conozco / vuestros hijos – dice a las madres de los milicianos muertos – (...), sus risas / relampagueaban en los sordos talleres, / sus pasos en el Metro, / sonaban a mi lado cada día» [55]. Esta búsqueda ansiosa del ser humano presupone ya las graves preguntas ante la grandeza, por un momento alienante, de la ciudad andina: «Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?» [56]. El «Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha», el «Juan Comefrío, hijo de estrella verde», y el «Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa» [57] están prefigurados en los hombres de Madrid, como los

[52] R. DARÍO, «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones», en *El canto errante, Obras completas*, t. II, Madrid, Ed. Aguilar, p. 750.

[53] *España en el corazón*, ed. cit., p. 274.

[54] *Ibid*, p. 275.

[55] *Ibid*, p. 278.

[56] *Canto general*, ed. cit., t. I, p. 345.

[57] *Ibid*, p 347.

aludidos en estos versos: «Hoy tú que vives, Juan, / hoy tú que miras, Pedro» [58] y en los «fotógrafos, mineros, ferroviarios, hermanos / del carbón y la piedra, parientes del martillo» [59] que forman el ejército del pueblo. A mayor abundamiento, observamos incluso rasgos análogos en el desarrollo de la tensión poética en los dos momentos de la creación nerudiana a que nos estamos refiriendo. Así cuando Neruda comienza una enumeración metafórica de los atributos de la ciudad de Madrid de estructura muy similar o idéntica a la que aparecerá en el conocido poema IX de «Alturas de Machu Picchu». Compárese la memorable salmodia «Aguila sideral, viña de bruma, / bastión perdido, cimitarra ciega /.../ vendaval sostenido en la vertiente» [60], etc., con estos versos del poema «Madrid (1937)»: «Frente sangrante cuyo hilo de sangre / reverbera en las piedras malheridas, / deslizamiento de dulzura dura, / clara cuna en relámpagos armada, / material ciudadela, aire de sangre» [61].

Cuando Alain Sicard en su ejemplar estudio afirma que Neruda «no cae en la tentación de oponer (...) el mundo de la civilización y la cultura es decir, la ciudad a un mundo natural pervertido por ellas» [62], y cita como muestra de ello un poema de *Las uvas y el viento*, nos sentimos en el deber de aclarar que, en efecto, esto es cierto a partir de *España en el corazón*, y no antes, y lo

[58] *España en el corazón*, ed. cit., pp. 293-294.
[60] *Canto general*, ed. cit., p. 343.
[61] *España en el corazón*, ed. cit., p. 293.
[62] A. SICARD, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Ed. Gredos, 1981, p. 404.

es como resultado de una experiencia crucial del poeta: su relación entre el amor y el espanto, con la ciudad de Madrid. Nada quiso llevarse el poeta de los libros, papeles y pertrechos que sobrevivieron a la destrucción de la «Casa de las flores»; nunca volvió aquí para recrearse en el mercado de Argüelles o visitar a Aleixandre, ambos alterados por los años, pero vivos en sus puestos, que parecen continuar esperándole. El Madrid que él contribuyó a eternizar con su verbo, siguió, no obstante, siempre a su lado, con su porción del «océano de cuero de Castilla», como una permanente lección de humanismo traducida en fórmula de generosas consecuencias: «Os voy a contar todo lo que me pasa» [63].

[63] *España en el corazón*, ed. cit., p. 275.

NERUDA. CRÍTICO DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

En modo alguno podríamos tratar de ofrecer una imagen de Neruda como crítico riguroso. Nada más abordar el tema, sugen ante nosotros sobrados textos donde el poeta declara su aversión por esta actividad. Así en la "Oda a la crítica" [1] arremete contra quienes osaron desmenuzar su obra con frialdad analítica. Frente a los lectores comunes, abandonados a la pura recepción de la emotividad del poema, que supieron hacer con sus verso "paredes, pisos, sueños", extraer de ellos formas de vida, los críticos de varios talantes, incuidos explícitamente los de filiación marxista, no hicieron sino arrebatar la poesía a sus verdaderos destinatarios para manipularla, cubriéndola "con polvo de esqueleto" y con tinta. La crítica sería, según esto, para Neruda, una agresión al destino auténtico de la obra literaria.

Bien es verdad que circunstancias de otro signo le impulsaron a escribir una segunda oda "A la crítica" [2]

[1] P. NERUDA, *Odas elementales*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Ed. Losada S.A., 1967, t. I, p. 1402. La referencia bibliográfica sirve también, eventualmente, para las citas immediatamente posteriores no anotadas o para las anteriores.

[2] P. NERUDA, *Nuevas odas elementales*, en *O.C.*, cit., t. I, p. 1235.

en la que reconoce la utilidad de la misma para que el mismo creador entienda mejor su propia obra. En esta ocasión la crítica se convierte en "claro motor del mundo", en cuanto incorpora al canto, con discernimiento, "la luz de otras vidas".

Cabe decir que las dos odas dejan constancia, una vez más, de las contradicciones que jalonan – y enriquecen – la colosal producción nerudiana. Pero, ciertamente, la segunda lo logra invalidar la radical repulsa declarada en la primera, revalidada muchas veces por el autor en formulaciones menos duras pero inequívocas. Así en *Confieso que he vivido* manifiesta: "Me aburren a muerte las discusiones estéticas... La parafernalia de la literatura, con todos sus méritos, no debe sustituir la desnuda creación" [3].

En la práctica, sin embargo, Neruda ha aceptado con docilidad las exégesis sobre su obra firmadas por algunos de sus mejores críticos, específicamente Amado Alonso y Emir Rodríguez Monegal, y por otra parte él mismo no se ha sustraído a la frecuente tentación de opinar, con mayor o menor extensión, sobre escritores de las más diversas procedencias [4].

No es, pues, sorpendente que su atención se haya dirigido con muy especial interés hacia los hispanoame-

[3] P. NERUDA, *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Ed. Seix Barral S.A., 1974, p. 459.

[4] Véanse nuestros trabajos: "Sobre Neruda y los clásicos españoles", en *Anales de Literatura hispanoamericana*, Madrid, Univ. Complutense, 1973-74, y "Neruda y la poesía francesa" (presentado al XXII Congreso de I.I.L.I., París, 1983).

ricanos, según vamos a tratar de reseñar dentro de los límites que nos son permitidos.

En su mirar hacia atrás Neruda se encuentra en primer lugar con Ercilla cuya americanidad viene certificada por el carácter de su gran creación, en la que el autor del *Canto general* ve el gran inventario donde en cierto modo su patria fue creada: "Aves y plantas, aguas y pájaros, costumbres y ceremonias, idiomas y cabelleras, flechas y fragancias, nieve y mareas que nos pertenecen, todo esto tuvo nombre, por fin, en *La Araucana* y por razón del verbo comenzó a vivir" [5].

Sus referencias a las letras chilenas del pretérito abarcan muy poco más: apenas alguna breve alusión a Vicuña Mackenna, Blest Gana, Pedro Antonio González... Pero sus contemporáneos le interesaron mucho. Entre los pertenecientes a la generación anterior a la suya, Gabriela Mistral y Vicente Huidobro, han sido los que le han suscitado más amplias reflexiones.

Sobre Gabriela Mistral, la señora "vestida de color de arena" [6] que en el Liceo de Temuco, del que fue directora cuando Neruda era estudiante, inició al poeta en la lectura de los novelistas rusos, ha dicho éste palabras llenas de respeto. No parece que hubieera "mucha inteligencia" [7] entre ambos, según Carmen Conde, durante el poco tiempo que coincidieron en Madrid siendo ambos cónsules de Chile. Sabemos que hubo otros mo-

[5] P. NERUDA, "Latorre, Prado y mi propia sombra", en *O.C.*, t. II, p. 1096.

[6] P. NERUDA, "Infancia y poesía", en *O.C.*, t. I, p. 35.

[7] C. CONDE, *Gabriela Mistral*, Madrid, EPESA, 1970, p. 63.

mentos, sin embargo, en que su amistad quedó bien refrendada. Neruda escribió breves pero profundos comentarios acerca de Gabriela. Refiriéndose a sus "Sonetos de la muerte" llegó a afirmr: "Pienso que estos sonetos alcanzaron una altura de nieves eternas y una trepidación subterránea quevedesca". Y, asociando el nombre de aquélla al de Rubén Darío: "Quiero reconocer en ellos la edad eterna de la verdadera poesía". Y más aún: "Debo a ellos, como a todos los que escribieron antes que yo, en todas la lenguas" [8]. A próposito del "desasosiego" de algunos poetas chilenos contemporáneos, calificará, en valoración entrañable, de "áspero y cordillerano" [9] el de Gabriela Mistral. Al hablar de los antídotos que la poesía hispanoamericana ofrece contra el preciosismo, dos le vienen a la mente: el *Martín Fierro* y "la miel turbia de Gabriela Mistral [10].

En lo que respecta a Huidobro, son bien conocidas las serias diferencias que entre Neruda y él existieron, especialmente a partir del famoso asunto relacionado con el poema 16. Tales desavenecias no fueron nunca olvidadas por Neruda como lo demuestran textos de última hora, pero ello no impidió que manifestara en reiteradas ocasiones una positiva valoración de la obra de su compatriota. Así al rechazar la presunta influencia de *Altazor* sobre *Tentativa del hombre infinito*, señalada por Jorge Eliot, se refería a su conocimiento de otras obras del mismo autor, y añadía: "Admiraba

[8] P. NERUDA, "Discurso en la Universidad de Chile en su 50 aniversario", en *O.C.*, t. II, p. 1086.

[9] P. NERUDA, *O.C.*, t. II, p. 1095.

[10] P. NERUDA, *Confiesso que he vivido*, ed. cit., p. 364.

profundamente a Vicente Huidobro. Y decir profundamente es decir poco. Posiblemente ahora lo admiro más, pues en ese tiempo su obra maravillosa se hallaba todavía en desarrollo". Tal sentimiento no elimina, desde luego, la radical separación que Neruda establece entre su propia obra y la de Huidobro. Todavía en 1964, fecha en que emitió estos juicios, Neruda consideraba "casi toda" su poesía como una búsqueda desde "la oscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino", mientras la de Huidobro "juega iluminando los más pequeños espacios" [11].

Mucho tiempo después Neruda matizará estos juicios. De un lado, Huidobro aparece como el adaptador admirable de las modas francesas en Chile, superior incluso, a veces, a sus modelos: de otro, es el poeta egocéntrico de estirpe d'annunziana, componente de un grupo – habrá que entender 'cabeza' – que "creacionaba, surrealizaba, devoraba el último papel de París". Por el contrario – asegura – "yo era infinitamente inferior, irreductiblemente provinciano, territorial, semisilvestre" [12]. Neruda defiende así su imagen de "buen salvaje" de la lírica, ajeno incluso a las sugestiones del surrealismo, frente al Huidobro amigo del artificio, pero cuya natural humanidad no pudo por menos de emerger finalmente con toda su potencia, porque en él hubo, en definitiva, una evolución "desde los encantadores artificios de su poesía afran-

[11] P. NERUDA, "Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos", en *O.C.*, t. II, p. 1119.

[12] P. NERUDA, *Confiesso que he vivido*, ed. cit., p. 394.

cesada hasta las poderosas fuerzas de sus versos fundamentales" [13].

En la primera parte del texto de donde procede alguna de las citas anteriores, "Latorre, Prado y mi propia sombra", se enfrenta Neruda con las dos prestigiosas figuras anunciadas.

Al referirse a Latorre, nos va a dar una apreciación de la literatura criollista, a la que busca el modo de acercarse desde la gran distancia que de ella le separaba. Objeta al autor de *Zurzulita* su carencia de misterio, aunque trata de explicar su obra definiéndola como "forma cristalina de nuestro natalicio, miembro patricio de la cuna nacional" [14]. Poco después afirma que "A Mariano Latorre, maestro de nuestras letras, le corresponde este papel ingrato de acribillarnos con su claridad" [15].

¿Cuál sería la razón para que Neruda censurara en alguien la claridad? Sin duda el gran inventariador no compartía el infatigable descriptivismo de Latorre, ávidamente documentalista. Tal vez quiso decir que cuando la realidad acribilla, lo abrumador del testimonio escamotea la magia de las cosas.

La valoración de Prado está hecha desde una mayor proximidad que no excluye tampoco las reservas. Del autor del *Alsino* nos dirá que fue para él la cultura abierta, sin pudores provincianos. Pero le reprocha su exquisitez de teorizante desapasionado, que traza "una elucubración interminable alrededor de la esencia de la vida sin ver ni buscar la vida inmediata y palpitan-

[13] P. NERUDA, *Ibid*, p. 396.
[14] P. NERUDA, *O.C.*, t. II, p. 1091.
[15] *Ibid*, p. 1095.

te" [16]. Hay indudable recriminación en la apostilla de que a "Prado no lo desentumece el surrealismo" [17], tras una no habitual apología de dicho movimiento. Por lo demás este texto, concebido como laudatorio, abunda en reticencias que perfilan el fulgurante humanismo de Neruda.

Respecto a otros escritores chilenos de su generación o próximos a ella, son muchos los nombres que Neruda, incansable relator del mundo, ha recordado en diferentes momentos, aunque esto no conlleve siempre un acercamiento valorativo a la correspondiente obra. Así en el *Canto general de Chile* dedica sendos poemas a Tomás Lago, Rubén Azócar, Juvencio Valle y Diego Muñoz. En todos ellos evoca compartidas experiencias en la tierra madre y actitudes de compromiso. Destacaríamos en el dedicado a Lago una declaración del enraizamiento común de la obra de ambos en lo vivido, frente a los alienados por la erudición libresca, lo cual refrenda lo que al principio hemos señalado acerca de la posición general de Neruda ante la crítica. Recordemos que Azócar era hermano de Albertina Rosa, la Marisombra de los *Veinte poemas de amor*, la Rosaura del *Memorial de Isla Negra.*

Angel Cruchaga Santa María, amigo íntimo de Neruda, con quien Albertina Rosa terminó por casarse en 1936, recibirá el testimonio de la abierta admiración de éste en un texto de especial relevancia, la oda "A Angel Cruchaga" en la que recuerda la recepción de la

[16] *Ibid*, p. 1093.
[17] *Ibid*, p. 1094.

"centelleante poesía" [18] de Angel en los días de su infancia, tan precoz para las letras, poesía que asocia con la humanidad y la dulzura y a la que llama también "monumento de la ternura humana" [19].

Otros nombres de jóvenes con los que compartió sueños líricos e inquirida bohemia en la época de estudiante en Santiago son los de Romero Murga, Domingo Gómez Rojas "joven esperanza de la poesía chilena" [20] comparable en las alevosas circunstancias de su muerte a Lorca, Roberto Meza Fuentes, diretor de la revista universitaria *Juventud*; Juvencio Valle, González Vera, Manuel Rojas, Alberto Rojas Jinénez. Este último fue objeto de especial atención por parte de Neruda. La referencia en *Confieso que he vivido* se limita a constatar que "escribía sus versos a la última moda, siguiendo las enseñanzas de Apollinaire y del grupo ultraísta de España. Había fundado una nueva escuela poética con el nombre de Agú" [21]. Aparte de calificar de "bellos" sus versos y de referirse a su capacidad para hacer "volar la belleza" y a su "derrochadora personalidad" [22]. Neruda se explaya en aspectos anecdóticos sobre la muerte del amigo y la repercusión que para él tuvo el conocimiento de la noticia en España. No podemos dejar de recordar aquí, por supuesto, la elegía "Alberto Rojas Ji-

[18] P. NERUDA, *Odas elementales*, en *O.C.*, t. I, p. 1044.

[19] *Ibid*, p. 1045. Véase también "Introducción a la poética de Angel Cruchaga", en *Para nacer he nacido*, Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1978, p. 65.

[20] P. NERUDA, *Confiesso que he vivido*, ed. cit., p. 56.

[21] *Ibid*, p. 69.

[22] *Ibidem*.

ménez viene volando" publicada en la *Segunda Residencia*, pero sería inútil tratar de extraer algún rasgo crítico de ese poema que no es sino la valoración sentimental de una figura humana mediante un alarde espectacular de imágenes surrealistas. Otros escritores evocados desde el intimismo y la generosidad son Max Jara, Joaquín Cifuentes Sepúlveda, Alberto Valdivia, Alvaro Hinojosa, Homero Arce...

Entre los poetas de una generación posterior destaca Nicanor Parra, por quien sospechamos que Neruda sintió, al parecer, una mezcla de sincera admiración y algún recelo, literariamente hablando. Al ser recibido Neruda como miembro académico de la Universidad de Chile en 1962, hizo alusión en su discurso a la oportunidad de que fuera Parra, miembro del claustro universitario, el receptor oficial, y aludió al "fulgor de su resplandeciente poesía" [23]. Neruda reconoce de modo discretamente indirecto que Parra es uno de los poetas renovadores en quienes su propio canto ha de seguir viviendo, dentro de la conocida concepción nerudiana de la poesía como empresa colectiva. El poema de 1967 "Una corbata para Nicanor" [24], configurado como una caligrama, muestra con divertida alarma, la dirección de la renovación de la lírica de Parra: "Este es el hombre / que derrotó / al suspiro / y es muy capaz / de encabezar la decapitación del suspirante" [25]. Neruda reconoce en último término, que el autor de los *Antipoemas*

[23] P. NERUDA, "Latorre, Prado y mi propia sombra", ed. cit., p. 1109.

[24] P. NERUDA, *O.C.*, ed. cit., t. II, p. 1144.

[25] *Ibid*, p. 1145.

está lejos de ser inmune a la emoción, toda vez que al desembarazarse de sus propios suspiros lo hace "suspirando" [26]. Ahora bien, al decir esto ¿no está acaso Neruda justificándose a sí mismo por persona interpuesta? Tal vez el autor del *Canto general*, que ensayó a partir de *Estravagario* el camino penoso, parcial e intermitente de la autodesmitificación, aproximándose, no sabemos si casualmente, a Parra, necesita hablar de su propio esfuerzo emocional a la hora de jugar à la antiemoción. Pero hay otras preguntas. ¿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 jego los versos de ese último romántico (pese a ciertos escarceos) que fue Neruda, demostrando que nadie es capaz de dejar de suspirar?

Los límites de este trabajo nos impiden casi abordar lo que respecta a las observaciones críticas de Neruda acerca de autores hispanoamericanos no chilenos. Estas fueron evidentemente muchas. Habría que destacar ante todo sus conocidos textos laudatorios de Rubén Darío, entre los que sobresalen su "Discurso al alimón" con García Lorca y cierto poema de *La Barcarola* [27], así como otros a veces de escasa entidad pero casi siempre certeros. De estos recordamos los referentes a Herrera y Reissig ("sublima la cursilería de una época reventándola a fuerza de figuraciones volcánicas" [28]), Vargas Vila ("cubrió con su valentía su coruscante pro-

[26] *Ibid*, p. 1146.

[27] P. NERUDA: *La barcarola*, "Sexto Episodio, R.D.", en *O.C.*, ed. cit., t. II, p. 819.

[28] P. NERUDA, *Para nacer he nacido*, ed. cit., p. 241.

sa poética toda una época otoñal de nuestra cultura" [29]), César Vallejo ("el más grande de los poetas y el más hermano entre mis hermanos" [30]), López Velarde, Sabat Ercasty, Gallegos, Otero Silva, Asturias, Paz, Carranza... Imposible glosar tanto juicios.

No queremos, sin embargo, dejar de referirnos a un momento muy específico y peculiar de estas ojeadas críticas. Estamos aludiendo al libro *Fin de mundo* (1969) donde un Neruda que parece definitivamente encarrilado por la vía del escepticismo – impresión que invalidarán poemas como los de *La espada encendida* – se dedica a revisar los mitos de nuestra época. Entre ellos se encuentran algunos nombres intocables de la tradición literaria occidental sobre los que Neruda no tiene inconveniente en proyectar demoledores sarcasmos ("¿Hasta cuándo llueve Verlaine / sobre nosotros?..." [31], etc.). Pero nos interesa su atento examen de algunos hispanoamericanos. El primero es Oliverio Girondo, ante quien Neruda se manifiesta fascinado, porque Girondo es el creador relampagueante e insolente, poseedor de un necesario "iconoclasta desenfreno", incluso ante el magisterio de Europa, cuya "moneda falsa" [32] deben aprender a no mendigar los hombres de América.

Se refiere después Neruda a los "poetas excelsos" [33]

[29] *Ibid*, p. 398.

[30] P. NERUDA, "Las lámparas deben continuar encendidas", en *O.C.*, ed. cit., t. II, p. 1059.

[31] P. NERUDA, *Fin de mundo*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1970, p. 73.

[32] *Ibid*, p. 62.

[33] *Ibid*, p. 97.

que jugaban al cosmopolitismo en los tiempos juveniles en que él era un desorientato provinciano. Una vieja herida resurge en esta evocación otoñal de la primera vanguardia chilena, en la que muchos, a fuerza de buscar novedades, se encerraron en un papel de eternos epígonos, sumergidos en la piscina de Perse y Eliot.

Siendo forzoso concluir, es inexcusable destacar al menos el interés del poema de este mismo libro "Escritores" [34], en que alude a varios novelistas del "boom", con apostillas irónicas, nada coherentes en algunos casos, con otros juicios vertidos sobre ellos aquí mismo y en otros lugares [35]. De Cortázar se restalta la dificultad de su lenguaje y acaso la inutilidad de su esfuerzo de "pescador / que pesca los escalofríos". Parece tacharse de incongruente a Vargas Llosa, porque "contó / llorando sus cuentos de amor / y, sonriendo, los dolores / de su patria deshabitada". Especial acritud alcanza la diatriba contra Lezama Lima y otros "sexuales escritores" que olvidaron "la insigne revolución". A Rulfo, Fuentes, Otero Silva (cuya mención aquí asombra), José Revueltas y el pintor Siqueiros se les acusa de ambigüedad: "¿En qué quedamos, / por favor?". Sábato, Onetti y Roa Bastos resultan ser autores de un "pornosófico monólogo" frente al deber de "llenar las panaderías". Sólo García Márquez es mostrado como fiel al compromiso humano.

Sorprendentemente, a la hora de recapitular, en el mismo poema, el que se ha definido como "el cronista

[34] *Ibid*, p. 159. Las citas que siguen pertenecen todas a este poema.

[35] V. *Confieso que he vivido*, ed. cit., p. 397, y *Para nacer he nacido*, ed. cit., p. 254.

irritado / que no escucha la serenata" habla de "mis compañros", cuya obra, hecha con "un idioma de tierra pura", ha dado a conocer la realidad de América en Europa. No es ésta, como vemos la única paradoja deducible de cuanto llevamos expuesto. Y es que la poética de Neruda, en gran medida perfilada a través de su estimación de lo ajeno, incluyó frecuentemente el noble ejercicio de develar, zanjándolas o no, algunas de sus muchas turbaciones en voz alta.

PREFIGURACION DE *MACCHU PICCHU* EN *ESPAÑA EN EL CORAZON*[*]

La poesía de Neruda es tan copiosa en recurrencias que puede resultar más arriesgado que en otros casos cualquier radicalismo al acotar intertextualidades. Se trata de un corpus plenamente trabado donde en cualquier segmento el autor se muestra reminiscente de sí mismo. En materia de temas, símbolos o estrategias expresivas en general, los vasos comunicantes siempre pueden ir más allá de lo esperado.

Desechando tal postura, nos parece lícito subrayar aquí ciertos paralelismos entre *España en el corazón* y *Alturas de Macchu Picchu* que ilustran el valor coincidentemente emblemático que ambos grupos de poemas tienen como representaciones de un descubrimiento del mundo – de la historia y de lo que el mito tiene de iluminador de la historia, y ambos, de la conciencia humana. Si se prefiere apreciar en Neruda no "una conversión" sino "un desarrollo" [1], como quiere Hernán Loyola, en lo que concierne a su actitud a partir de *España en el corazón*, no puede haber inconveniente en aceptarlo tras lo dicho arriba, pero no hay duda para

[*] Las citas de versos de Neruda proceden de la edición de *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1973.

[1] H. LOYOLA, *Ser y morir en Pablo Neruda (1918-1945)*. Santiago-Chile, Editora Santiago, 1967, p. 172.

nosotros de que la magnitud del cambio producido en la poesía nerudiana en virtud y dentro de ese libro es tal que hace algo irrelevantes las matizaciones.

Partimos, pues, de la base de que hubo dos espacios privilegiados en el itinerario que podemos llamar "vitalista" de Neruda: España, percibida frecuentemente a través de la ciudad de Madrid, y Macchu Picchu. Obsérvese que decimos "en el itinerario" [2], lo cual disipa las objeciones que se puedan poner ante la omisión de otros espacios de análogo carácter, la Araucanía natal y el Santiago de los crepúsculos, es decir, los iniciáticos. El Madrid conmocionado por el horror de la guerra suscitó la revelación de la otredad, el encuentro con la historia [3]; Macchu Picchu [4], el enlace con lo esencial

[2] Puede verse a este respecto nuestro artículo "Madrid en el itinerario de Neruda", antes en VV.AA., *Relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Memoria del XXIII Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, Madrid, Universidad Complutense, 1978, pp. 69-78 ahora en el presente volumen.

[3] "A las primeras balas que atravesaron las guitarras de España, (...) mi poesía se detiene como un fantasma en medio de las calles de la angustia humana y comienza a subir por ella una corriente de raíces de sangre. Desde entonces mi camino se junta con el camino de todos". P. NERUDA, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 29.

[4] Recordemos también las palabras del poeta al evocar las impresiones recibidas en su visita a Macchu Picchu en octubre de 1943: "Me sentí chileno, peruano, americano. Había encontrado en aquellas alturas difíciles, entre aquellas ruinas gloriosas y dispersas, una profesión de fe para la continuación de mi canto". *Ibid*: 235.

americano. Como bien ha dicho Juan Loveluck "si *España en el corazón* documenta la ascención y hallazgo de una poesía cuyo asunto son las tribulaciones y angustias colectivas y la postura del artista ante tales injusticias – todavía en una dirección general humanitaria – en Alturas de *Macchu Picchu*, sobre todo en su segunda sección, nos ofrecerá la neta canalización americana de ese hallazgo lírico" [5].

Ambos espacios se manifestaron ante el viajero como ámbitos raigales de excepcional importancia. Sólo acertamos a encontrar otro que pudo haber tenido análogo valor, la tierra de México donde el poeta declara haber encontrado una especial plenitud, y, en ella un sitio particular, un cenote o antiguo pozo sagrado que fascinó un momento con su misterio al poeta. Estas impresiones no tuvieron sin embargo una formalización literaria tan concentrada y específica [6]. Otros "lugares de ilumina-

[5] J. LOVELUCK, *"Alturas de Macchu Picchu*, Cantos I-V", *Revista Iberoamericana*, 82-83, 1973, 176. Puede recordarse también, entre otras, la siguiente apreciación de M. Durán y M. Safir: "Like Neruda's days earlier in war-torn Madrid, the visit to Macchu Picchu and the poem it inspired come close, on multiple levels, to achieving a kind of mystical communion and rebirth of purpose", *Earth Tones*, Indiana University Press, 1981, p. 94.

[6] Con relación a este descubrimiento, afirma Neruda haber cobrado entonces la conciencia de que, "yo mismo ya pertenecía a ese mundo original, americano, sangriento y antiguo". *Confieso que he vivido*, ed. cit., p. 216. La alusión a los cenotes en la poesía nerudiana aparece en el poema VI, "Los hombres", del apartado "La lámpara en la tierra" del *Canto General*: "Mayas, habíais derribado/ el árbol del co-

ción" que sí las tuvieron, como los países socialistas, representan a nuestro entender algo ya subsidiario.

Sentado esto, nuestro propósito es destacar cómo las afinidades de nivel categórico polarizaron una serie de rasgos de estilo comunes, más o menos dispersos, entre los dos grupos de poemas concernientes a las dos básicas experiencias reveladoras, de tal modo que *España en el corazón (EC)* se constituye también desde el plano de la expresión no en el único pero sí en el más definido antecedente de *Alturas de Macchu Picchu (AMP).*

En ambos conjuntos, se hace referencia al penoso camino recorrido anteriormente por el poeta. En *EC* éste sería el tiempo de "la metafísica cubierta de amapolas ("Explico algunas cosas"), el del ciego ensimismamiento [7]; en *AMP*, donde Neruda hace abstracción de su ya marcada evolución [8] para presentar ésta como

nocimiento. (...) y escrutabais en los cenotes/ arrojándoles novias de oro/ la permanencia de los gérmenes".

[7] «Recordarás lo que yo traía – escribió Neruda, dirigiéndose a Alberti, a propósito de cuál era el bagaje con el que llegó a España –, sueños despedazados/ por implacables ácidos..." (A Rafael Alberti, Puerto de Santa María, en "Los ríos del canto", *Canto General*).

[8] Neruda quiso utilizar en *Tercera residencia* (1947) el nombre que prologa el eco de los libros anteriores, pero éste sólo contiene siete poemas de tonalidad "residenciaria" que fueron escritos, al parecer, no después de 1935. No cabe duda que el ciclo del oscuro pesimismo se había cerrado cuando aparece en 1936 el poema "Canto a las madres de los milicianos muertos", al que seguirán los restantes, agrupados en 1938 en *España en el corazón*. Por

emanada de su choque con la vieja ciudad incaica, la etapa residenciaria se menciona como aquella en que el hablante lírico iba "del aire al aire, como una red vacía", el de las noches deshilachadas hasta la última harina" (poema I).

A partir de aquí advertimos la existencia de una serie de imágenes comunes o muy similares aplicadas al mismo intento de definir a España-Madrid y a Macchu Picchu y a sus respectivas gentes. Admira ver una serie tal de coincidencias a propósito de dos referentes entre los que existe, junto a la disparidad física, la considerable diferencia que hay entre un ámbito vivo y otro convertido en mero testimonio de un ayer misterioso. Lo decisivo, sin duda, es que Neruda ha encontrado en los dos un humanismo especial y aun ciertos signos telúricos compartidos que le inducen a servirse en bastantes casos de representaciones verbales, y de procedimientos estructurales, comunes o similares.

Atendiendo a estos últimos, podemos empezar por observar el poema en *EC* "Cómo era España". Se trata de una composición en la que se compendian dos tipos de descriptivismo que veremos también usados en *AMP*, el minuciosamente analítico y el sintético. El poema se inicia con una serie de oraciones abiertas a amplias predicaciones nominales, y continúa con otras declarativas, en las que resalta sus propios sentimientos hacia el país, dentro de un holgado sistema hipotáctico. De pronto la pasión de designar lleva al poeta, tan distante siempre de las aprensiones de un Pedro Salinas,

otra parte *Alturas de Macchu Picchu* se publicó por primera vez en 1946.

en poemas como "Amada exacta", respecto a los sustantivos, a iniciar un sistema de enumeraciones, algunas de valor metafórico ("Piedra solar, pura entre las regiones/ del mundo ..."), cuya vehemencia adensa el tono emocional. Inesperadamente sigue una lista de 123 topónimos españoles que configuran el resto del poema:

> "Huélamo, Carrascosa,
> Alpedrete, Buitrago,
> Palencia, Arganda..."

Tales topónimos pueden ser percibidos en un sentido profundo como una continuación de esas apelaciones, referidas todas ellas al inicial término España, como una prolongada fórmula complementaria o como una enunciación independiente. En cualquier caso, el conjunto del impresionante y tenaz asíndenton funciona con la eficacia de una poderosa letanía, con la gravedad de una salmodia cuyo final se produce abruptamente, dejando unas resonancias que hacen pervivir en el receptor el discurso lírico, más allá del silencio.

AMP combina asimismo en forma parecida cualitativamente, los dos procedimientos. Largos pasajes descriptivos nos llevan al momento en que ante la fortaleza elevada sobre las altas cumbres el poeta inicia el ritual del acercamiento, a partir del poema V. La ceremonia es larga y compleja desde que el rotundo y deíctico "entonces" inaugura el proceso de la ascención. Lo que es Macchu Picchu queda definido en un lenguaje que pretende explicarlo todo. Súbitamente, en el poema IX, se repite el fenómeno antes descrito. Del mismo modo que para develar la cifra de lo que sea España el poeta ha condensado sus fórmulas verbales, aquí acudirá a desa-

rrollar una serie enumerativa con la que se pretende aprehender lo que ahora es sentido como inefable:

> "Aguila sideral, viña de bruma,
> bastión perdido, cimitarra ciega"

Hay, evidentemente, una diferencia. La reducción de este segundo caso no ha sido tan drástica. Lo que en él encontramos es una agrupación de 70 metáforas y dos imágenes, que conllevan una fuerte carga de riqueza sensorial, algo muy distinto de la patética y unamuniana [9] desnudez con que desfilan los medulares topónimos en el poena de *EC*. Pero, con distintas gradaciones, ha actuado un idéntico sistema expresivo, que transforma una sintaxis que tiende a remansarse en un discurso acelerado, discontinuo, regido por la técnica de la enumera-

[9] No utilizamos casualmenle el adjetivo. Rodríguez Monegal relaciona esta técnica con la de Machado en algún momento de *Campos de Castilla* y con la de Proust "en sus hechiceras exploraciones del itinerario de los ferrocarriles franceses en *Du Côté de chez Swann*" y ve en la serie enumerativa "cualidades encantatorias": *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Losada. 1966 pp. 233 y 234. Por nuestra parte hemos encontrado sorprendentes concomitancias con un poema de Unamuno que, dada la brevedad, no nos resistimos a reproducir aquí: "Avila, Málaga, Cáceres, – Játiva, Mérida, Córdoba, – Ciudad Rodrigo, Sepúlveda – Ubeda, Arévalo, Frómista, Zumárraga, Salamanca, – Turégano, Zaragoza,/ Lérida, Zamarramala – Arrancudiaga, Zamora,/ sois nombres de cuerpo entero, – libres, propios, los de nómina,/ el tuétano intraducible – de nuestra lengua española", *Cancionero*, 274, Madrid, Akal Editor, 1984, p. 103.

ción caótica. Entendemos que esta analogía estructural corresponde a una recurrente posición anímica: la del cantor que, aun investido de un don profético, llega a un punto en que renuncia a cuanto no sea acumular apasionadamente las básicas piezas verbales, "toda ciencia trascendiendo" [10], como los místicos, en un apasionado ejercicio definitorio que tiene mucho de éxtasis.

Con todo, más elocuentes nos parecen otras recurrencias de carácter léxico-semántico. Partimos ahora del poema IX de *AMP* para ver algunas muestras de esto.

"Aguila sideral", primer sintagma del inventario lírico, magnifica la grandeza de Macchu Picchu asimilándola a la del ave mítica, con total desinterés hacia el hecho de que no sea ella sino el cóndor, cuya imagen ha cerrado el poema anterior, el representante natural, entre los seres vivos, de la majestad andina. Pues bien, Neruda había acudido al mismo elemento emblemático a la hora de exaltar a España en el poema antes examinado, en el que el país es visto ante todo como revestido de una nobleza telúrica: "Era España (...) / llanura y nido de águilas". Sabemos bien que estamos frente a un estereotipo – como tal se siente sobre todo en el caso del poema español – pero no es dato desdeñable, mientras acopiamos otros.

Siguiendo con el poema IX, encontramos inmediatamente "viña de bruma", metáfora de estirpe creacionista, una de las muchas de rango visionario, pese al realismo que puede detectarse en el complemento preposicional. Su antecedente en *EC* viene dado también

[10] S. JUAN DE LA CRUZ, *Poesía. Obras completas*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1966, p. 1032.

en el poema al que venimos refiriéndonos, donde el vino "áspero" y "suave", y las viñas, "violentas" y "delicadas" (envueltos uno y otras en la bruma de la ambigüedad que auspician los oxímoros), trascienden su valor referencial inmediato – no existente, por supuesto, en *AMP* – para constituirse en símbolos de contradictoria, oscura fecundidad, como "viña de bruma" en *AMP*.

El tercer sintagma del poema IX, "bastión perdido", es uno de los dos que caracterizamos como imágenes simples. No posee, en efecto, valor metafórico, esa mención "no desviada" de lo que es, o fue, Macchu Picchu. También a esta ajustada denominación podría encontrársele, aunque resulte obviamente innecesario, un antecedente en *EC*. Sería ésta la propia ciudad de Madrid percibida como "material ciudadela" ("Madrid [1937]") en una de los series de versos en que, por cierto, se anticipa, y se amaga, un tipo de letanía de igual textura que el que se formalizará en el poema IX de *AMP*.

Ante el cuarto sintagma, "cimitarra ciega", no nos resistimos ante una interpretación que ha de llevarnos de nuevo a *EC*. Estamos ante la fascinación por el arma blanca. No olvidamos el "cuchillo verde" de "Walking around (*Residencia*, 2) con el que "sería bello/ ir por las calles (...) / y dando gritos hasta morir de frío", el afilado acero del limpio y confuso despropósito que se yergue contra el mundo domesticado, pero importa más la hipóstasis arma-heroísmo que encontramos en *EC*.

Hay más de un ejemplo. En el poema "Madrid (1936)", la "espada ardiendo" empuñada por la ciudad misma entra, vindicadora, en los lugares de la traición; en "Madrid (1937)", la ciudad es vista "como una silbante/ estrella de cuchillos"; en "Explico algunas cosas", la sangre rebelde de España se levanta contra la

agresión "en una sola ola/ de orgullo y cuchillos"; "con una espada llena de esperanzas terrestres" vigila, venciendo a la muerte el rostro del cuerpo unitario de la colectividad de los que cayeron en la pelea ("Canto a las madres de los milicianos muertos"); el río Jarama, finalmente, testigo y protagonista de una jornada bélica memorable, es un "puñal puro" que ha resistido con firmeza ("Batalla del río Jarama").

Es verdad que la "cimitarra/ (Macchu Picchu)", por el hecho de serlo, contiene semas que la hacen más refinada que "cuchillo", "espada" y "puñal". Sin embargo, no desvirtúan su condición primaria asociada en la simbología nerudiana a los altos valores connotados en aquéllos. A ello contribuye además su ceguedad, mediante la cual se acentúa aquí el carácter de objeto esencial, conectado con "la poderosa muerte" (*MCP*, IV), no contaminado por un pragmatismo empequeñecedor.

"Cinturón estrellado" nos remite a obsesiones nerudianas por lo circular, que, viniendo de muy atrás, no dejan de tener su cumplimiento en *EC* con sentido positivo o negativo: los milicianos "están en medio/ de la pólvora" ("Canto a las madres...), la "inteligencia" de España se encuentra "rodeada por las piedras abstractas del silencio" ("Cómo era España"); "un cinturón de lluviosas beatas" acecha a la ciudad de Madrid, también "rodeada por las llamas", pero a la vez "rodeada de laurel infinito" y defendida por "hombres como un collar de cordones" ("Madrid [1937]"). Todas las cosas naturales convergen sobre los nobles luchadores "como un collar de manos, como una/ cintura palpitante" ("Oda solar al ejército del pueblo"). En cuanto a "estrellado", sin olvidar el "cinturón de estrellas" de *Tentativa del hombre infinito*, es fácil establecer su relación con nombres y adjetivos emparentados en imágenes de

EC: "estrella de cuchillos" ("Madrid [1936]"), "todas las estrellas (...) de Castilla" ("Llegada a Madrid de la brigada internacional"), "tu estelar corriente" ("Batalla..."), "definida estrella" ("Oda solar ...").

Con respecto a "pan solemne", cabe decir que en esa metáfora desembocan, en forma gravemente magnificada, otras entrañables presentaciones de la misma materia que tienen amplio cobijo en *EC*: "el pan" sustituido por lágrimas en la oferta de los explotadores ("España pobre por culpa de los ricos"), las "aglomeraciones de pan palpitante" de los mercados del barrio de Argüelles ("Explico ..."); "el pan pobre", uno de los signos de España ("Cómo era ..."), el "pan de ceniza", depurado símbolo de los combatientes del Jarama ("Batalla..."), el alimento ausente en la ciudad sitiada ("Madrid [1937]"). Para entender mejor la dimensión del adjetivo que acompaña a "pan" en *AMP*, considérese que está impregnado de un espacial humanismo que viene de usos de *EC* donde es "solemne" esa patria a la que se le niega el pan ("España pobre ..."), lo es la ciudad de Madrid ("sola y solemne. ("Madrid [1936]"), que parece cubrir súbitamente de majestad su alegre sencillez; son portadores de "solemnidad" los brigadistas, héroes asimismo de una "historia solemne" ("Llegada a Madrid ...") y, en fin, "solemne es el triunfo del pueblo" ("Triunfo").

Definidas como "formas del mundo" en *EC* ("Oh párpados/, oh columnas, oh escalas!" – "Canto sobre unas ruinas" –), reaparecen en *AMP*, la "escala" y el "párpados, calificados, respectivamente, como "torrencial" e "inmenso", como designaciones de la fortaleza – a la que se percibe fundida con la montaña. No olvidemos tampoco que en *EC* los aguerridos soldados populares son considerados como "más sensibles que el pár-

pado" ("Oda solar..."). Hay un uso metonímico de "párpados" por ojos ("Paisaje después de una batalla"). Verdad que existe también otro, mucho más expresionista, "triste párpado" en el imprecatorio poema "El general Franco en los infiernos".

Siguiendo adelante, detrás de la "túnica triangular", que daría a Macchu Picchu una significación de maternal cobertura, puede estar – mediante un oscuro proceso de depuración – la imagen de las capas de los "triangulares guardias con escopeta" de *EC* ("España pobre..."). No hemos encontrado ningún uso de este adjetivo en toda la obra anterior a *EC*, por lo que aventuramos esto como una posibilidad bastante razonable, teniendo además en cuenta que otra aparición posterior (y única antes de *AMP*) del mismo en el poema VI ("Los hombres") de "La lámpara en la tierra" *del Canto General*, donde se recuerda, a propósito de los sacrificios humanos en las pirámides aztecas, que "los escalones triangulares/ sostenían el innumerable/ relámpago de las vestiduras", se sitúa en un contexto que podría auspiciar aquel proceso.

Hasta siete veces surge en el poema IX de *AMP* al que venimos refiriéndonos la epífora constituida por el sintagma preposicional "de piedra", que complementa a "polen", "pan", "rosa", "manantial", "luz", "vapor", y "libro". Con él puede identificarse el sintagma "de granito", asociado a "lámpara". Resulta obvio destacar la profunda significación de la piedra en la obra de Neruda, ya antes de *EC* (cfr., p.e.) "sólo quiero un descanso de piedras o de lana" ("Walking around", *Residencia en la tierra*, 2). Es impresionante apreciar, sin embargo, la marcada presencia de tal elemento simbólico con su predominante carácter positivo en el conjunto de poemas dedicados a España. Descontando una rara acep-

ción de signo contrario, vemos que ya al principio el país queda definido como "machacada piedra" ("Invocación"); en el mismo poema al que pertenece la citada imagen de "las piedras abstractas del silencio", España es distinguida como "piedra solar pura entre las regiones/ del mundo"; es "brigada de piedra" la compuesta por los generosos voluntarios extranjeros ("Llegada a Madrid..."); tras la refriega, el poeta anota la "paz de piedra" que queda en el rio Jarama ("Batalla..."); ruedan los enemigos ante los "pies de piedra" de Madrid, la ciudad de "piedras malheridas" ("Madrid [1937]"); y no faltan, por último, los "hermanos (...) de la piedra" ("Oda solar...") entre los héroes populares. Encontramos también "polen" ("Canto sobre unas ruinas"), "pan", como sobradamente hemos atestiguado; "rosa (pura y partida)" ("Invocación"), "(rota)" ("Madrid [1937]"); "manantial", aunque en acepción negativa: "de la desventura" ("España pobre..."); "luz (de junio)" ("Explico..."); aunque no los restantes núcleos sintagmáticos de esta serie, "lámpara" (nombre largamente empleado por Neruda desde su primer libro y cuyo antecedente más próximo e ilustre estaría en el primer apartado del *Canto General*, "La lámpara en la tierra"), "vapor" y "libro".

No se trata, evidentemente, de buscar unas exageradas correspondencias en el plano del léxico y de las imágenes, entre *AMP* y *EC*. Podríamos continuar señalando, con todo, algunas muy significativas, sin limitarnos al poema IX en torno a "hojas", "espigas", "luna", "ácido", "harina", "azufre", "sulfúrico", "roca", "pétalo", "humo", "muerte", "ramos", "campanas", "roca", "paloma", "endurecido", "abeja", "carbón", "campanas", "relámpago" (cfr. "clara cuna en relámpagos ar-

mada" [*EC*, "Madrid (1937)]", y "la cuna del relámpago y del hombre" [*AMP*, VI]), "cuerpos"...

Pero no hemos de proseguir por este camino nuestra indagación. Dentro del terreno que hemos acotado, nos interesa poner de relieve otras analogías que afectan a la actitud del poeta y a estructuras dialécticas de mayor entidad. En este sentido, hemos de llamar la atención sobre las que se producen en determinados tratamientos dados a hombres y cosas.

Ese gran héroe colectivo que Neruda descubre en *EC* fue el hombre humillado cuya reacción lo ha transfigurado. Neruda lo busca más allá de "la muerte española,/ más ácida y aguda que otras muertes" ("Llegada a Madrid..."), es decir de la "poderosa muerte" [11] (de que habla en *AMP*, IV), ala que, en oposición a "la pequeña muerte sin paz ni territorio (*AMP*, V) tiene sentido y trascendencia, y los busca también en el lado de la vida.

Los primeros, en virtud de la energía engendrada por su propio sacrificio, son vistos en un proceso de resurrección gloriosa y fecunda, agrupados en una inmarcesible unidad: "porque de tantos cuerpos una vida invisible/ se levanta. [...]/ Un cuerpo vivo como la vida" ("Canto a las madres..."). El fenómeno se repite en

[11] Discrepamos evidentemente de Alain Sicard cuando afirma que "muerte histórica, muerte colectiva, la muerte española no se parece en nada, sin embargo, a la 'poderosa muerte' de *Alturas de Macchu Picchu*". Y más aún cuando añade: "La muerte española es estéril porque es la expresión definida de fuerzas sociales esterilizadoras": *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981, p. 262.

AMP donde el poeta contempla, en pluralidad que se confunde con la singularidad, a las víctimas de un más antiguo holocausto: "Veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre, mil mujeres" (XI). Provisto de la certeza de que la inmolación no ha sido en vano, el poeta convoca en *EC* a quienes mantienen la más estrecha vinculación con esos muertos, sus propias madres, para la empresa solidaria que la hará fructífera: "Dejad/ vuestros mantos de luto, juntad todas/ vuestras lágrimas hasta hacerlas metales ("Canto a las madres..."). La dimensión profética del cantor testigo que se obligará a guardar el "sabor de la sombra" del "Paisaje después de una batalla", "para que no haya olvido", actúa garantizando también la pervivencia en la memoria de los muertos, desde el yo que recuerda ("Yo no me olvido de vuestras desgracias"), identifica ("conozco vuestros hijos") y concede el aval a su ufana complacencia ("estoy orgulloso de sus muertes" ["Canto a las madres..."]). De modo parecido, en *AMP*, ha de instar ahora a los destinatarios últimos, los muertos, a que inicien con él el camino de la rehabilitación, del resurgimiento a través de su mediación igualmente mesiánica: "Sube a nacer conmigo, hermano,/ dame la mano...",/ [...] ... "juntad todos/ los silenciosos labios derramados,/ [...]/ contadme todo, cadena a cadena,/ [...], dadme el silencio, el agua, la esperanza,/ dadme la lucha [...],/ apegadme los cuerpos [...],/ acudid a mis venas [...],/ hablad por mis palabras y mi sangre" (XII).

En *EC*, Neruda, fiel a la tradición épica en la que súbitamente se ha instalado y a su condición de memorialista de la gesta – posición que desembocará en el "Yo estoy aquí para contar la historia" ("Amor América [1400]") y el "Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta" (*AMP*, XII) del *Canto General* – se siente im-

pulsado a ir perfilando la individualidad de los héroes. Lo hace primero asociándolo a las materias que identifican sus actividades al evocarlos "junto/ a las naranjas de Levante, a las redes del Sur, junto/ a la tinta de las imprentas, sobre el cementerio de las arquitecturas" ("Canto a las madres..."); luego, de un modo más específico mediante la dialéctica del *ubi sunt?*: "Dónde están los mineros, dónde están/ los que hacen el cordel, los que maduran/ la suela, los que mandan la red?". Desfilan así en los poemas "Los gremios en el frente", además de los citados mineros, cordeleros y zapateros, los albañiles, ferroviarios y tenderos. En "Los antitanquistas", estos esforzados guerreros son considerados en sus dedicaciones civiles como carpinteros, obreros de la industria y la construcción o agricultores. Después el poeta hace sonar sus nombres, encarnados en dos paradigmáticos; "Hoy tú que vives, Juan/ hoy tú que miras, Pedro..." ("Madrid [19371"); todavía al finalizar *EC*, se insiste en la individuación por la adscripción profesional (y luego por la ocasionalmente bélica): "Fotógrafos, mineros, ferroviarios, hermanos/ del carbón y la piedra, parientes del martillo" ("Oda solar...").

Pues bien, en *AMP*, la búsqueda del hombre de ayer sumido en las piedras colosales – "Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?" (*AMP*, X) – del esclavo enterrado a quien se trata de dar voz y dignidad [cfr. *EC*: "que vuestra historia solemne/ [...]/ suba a las escaleras inhumanas del esclavo" ("Llegada a Madrid...")], se hace también mediante el esfuerzo de recuperar la identidad individual en la mención de nombres y quehaceres. En un primer momento la presión de la atmósfera mítica actúa sobre la neta referencia a cada uno de ellos, provocando una cierta desrealización: "Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,/ Juan Comefrío, hijo de

estrella verde, Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa .../ (X/). Posteriormente, sin embargo, el cantor vuelve sobre ellos acentuando su perfil con la puntualización de sus duros cometidos de cada día: "Mírame desde el fondo de la tierra,/ labrador, tejedor, pastor callado:/ domador de guanacos [...],/ albañil [...],/ aguador [...]/ joyero [...],/ agricultor [...],/ alfarero [...]" (XII).

Anotemos finalmente otra importante analogía de este tipo: la consideración de las cosas en el desarrollo de la destrucción. En la oposición vida/muerte ellas acompañan muy de cerca al hombre. No hay que insistir, tras lo que acabamos de ver, en lo que se refiere a sus valoraciones positivas en los momentos exultantes. Lo sabe, por lo demás, cualquier lector de los *Veinte poemas de amor*. No menos obvio sería tratar de demostrar al que se ha adentrado en las *Residencias* que esta proximidad también se produce con relación a los temas *de contemptu mundi*. Ello es consecuencia del permanente afán del poeta de dar forma rotundamente sensible a sus impresiones: su discurso lírico huye de las abstracciones para resolver en "cantos materiales".

Pero sucede que en *EC*, junto a las materializaciones que tienen de entrada esa finalidad, irrumpe todo un cúmulo de cosas que poseen una operatividad lógica inmediata. En tales casos la connotación o, si se prefiere, el simbolismo queda como un valor tan importante como se quiera – no hay en poesía palabras inocentes, y menos en Neruda – pero secundario *strictu sensu*. Se han invertido, en suma, los términos con respecto a otros tiempos.

No pretendemos tampoco afirmar que este mecanismo no funciona hasta *EC*, pero entendemos que antes de este libro la lírica de Neruda había tendido a concentrar aceleradamente sus contenidos de signo no

racional hasta el punto de que en las *Residencias*, en la mayor parte de los casos, un nombre – "océano", "herramienta", "campana", "notario", "calcetines" – valía ante todo, si no exclusivamente, por esos contenidos.

En *EC* empieza a entrar en juego el cambio de prioridades en la bisemia. Es comprensible que así sea cuando se está produciendo una recuperación del mundo. Cuando Neruda nos dice que vivía "en un barrio de Madrid con campanas,/ con relojes, con árboles" ("Explico..."), "campanas", "relojes", y "árboles" son percibidos y estimados ante todo como realidades objetivas; en seguida, claro está, cuenta lo que la imaginación intuye, las transposiciones significativas: por ejemplo, campanas = "plenitud con hermosura" [12]. Ahora, pensando en *AMP*, hemos querido advertir una situación análoga en el caso específico de las cosas más inmediatamente asociadas al quehacer y al penoso destino humano, tanto en la valoración como en la presentación de las mismas.

En *EC* el poema más ilustrativo al respecto es, sin duda, "Canto sobre unas ruinas". Como se ha observado reiteradamente, se trata de una elegía que posee el ilustre respaldo de la "Canción a las ruinas de Itálica" de Rodrigo Caro" [13], pero es evidente que mientras los

[12] A. ALONSO, ob. cit., p. 241.

[13] Cedomil Goic se siente obligado a comparar las ruinas de Itálica con *AMP*, aunque no sólo para señalar aspectos convergentes. La canción de Rodrigo Caro actúa, así pues, como una especie de sustrato-común denominador en *EC* y *AMP*, cuya conexión queda también, por este medio, marcada.

versos del andaluz son producto, antes que nada, de otros estímulos textuales y de una vaga emoción intelectualizada, los de Neruda responden sustancialmente a vivencias de primera mano, aunque el viejo esquema literario brinde su aliento. Las cosas, las sustancias son, como en las *Residencias*, *disjecta membra*, pero no representan, como casi siempre en aquellas, caos, hostilidad y abyección. El poeta, que ha admirado ante su prodigioso esfuerzo para constituirse en formas de vida, las completa en su estrago con profunda piedad, las recuenta y enumera cual si fueran seres humanos" [14]. En ellos está en algún caso su origen, con un humano despojo se asocian fraternamente en la muerte: "Utensilios heridos, telas,/ nocturnas, espuma sucia, orines justamente,/ vertidos, mejillas, vidrio, lana,/ alcanfor, círculos de hilo y cuero .../ [...],/ todo reunido en nada, todo caldo/ para no nacer nunca".

El mismo poema nos muestra seguidamente otros elementos – "harina", "polen", "racimo", "madera", "guitarra", "musgos" – en los que lo que cuenta es el contenido simbólico, mientras su entidad real pasa a un

[14] Para Alain Sicard, "'Canto sobre unas ruinas' tiene doble interés por anunciar ese otro canto sobre otras ruinas que habrá de ser *Alturas de Macchu Picchu* y por continuar la temática de destrucción que caracteriza a *Residencia en la tierra*", sin dejar de destacar "la humanización de que es objeto, esta vez, el mundo exterior" (cfr. *Op. cit.*, p. 260), lo cual constituye un factor diferencial con respecto a aquellos libros. En nuestro citado trabajo "Madrid en el camino de Neruda", hemos apuntado la relación de tal humanismo con el de un poema de Ernesto Cardenal, "Gethsemani, Ky".

plano marginal. La referencialidad más directa se recupera en otros dos, "cal" y "mármol".

En *AMP* el yo lírico se muestra más enajenado, envuelto como está en una atmósfera de fascinación. En la tensión que la genera y la padece, todo tiende hacia la dimensión simbólica; se diría que el poeta ha de hacer un inmenso esfuerzo para abrirse paso en la litúrgica fronda verbal y encontrar al hombre. No obstante, hay por lo menos un momento paralelo al que antes hemos destacado en *EC*. Este corresponde a la secuencia del poema VI en el que el cantor quiere captar las huellas que atestigüen el paso del hombre sobre la piedra, y, en el esfuerzo de fusionarse con él, ve como en una ráfaga el derrumbamiento de las materias en la muerte: "porque todo, ropaje, piel vasijas,/ palabras vino, panes/ se fue, cayó a la tierra". Hay, naturalmente, una sugerencia general en estas imágenes que nos habla en abstracto del tiempo y sus injurias, pero existe ante todo una fuerte consideración primaria de las cosas.

Ya en otro terreno, *AMP* tiene además una microanticipación muy nitida en los fragmentos sexto, séptimo y octavo del mencionado poema VI, "Los Hombres", del *Canto General*. Se trata de un sumario borrador en el que no sorprende que se adelanten también imágenes. Es cuestión que, naturalmente, nos ofrece un interés menor y, sobre todo, distinto. Más lo tendría, en la línea de hallar coincidencias en temas diferentes, las que se apuntan en el fragmento tercero en torno a los sacrificios en la gran pirámide que, "guardaba como una almendra/ un corazón sacrificado", y a las gentes que "tejían la fibra...".

No hay, sin duda, en lo que respecta a *AMP* otros precedentes tan marcados como los descritos, pero, en cuestiones de esta naturaleza, siempre será una empresa

recompensada la de escudriñar los versos – y las prosas – del gran poeta chileno. Se impone, con toda evidencia, un casi fabuloso *desideratum*: la construcción de un repertorio analítico de las concordancias de la obra nerudiana, es decir, llevar a su plenitud la tarea iniciada por Amado Alonso y seguida por otros como Hernán Loyola [15] sobre símbolos recurrentes, a fin de demostrar en éste y en cualquier otro orden de cosas la tremenda coherencia que hay en aquélla [16].

[15] "Apéndice II. La dimensión axiológica y simbólica (algunas figuras nodales)": edición de H. Loyola de *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 347-363.

[16] Sólo a título de ejemplo: con un cierto "vago horror sagrado", como diría Borges, percibimos una subterránea conexión entre el "Coloquio maravillado" de Pelleas y Melisanda en *Crepusculario* y los que mantienen Rhodo y Rosía cuarenta y siete años después, en *La espada encendida*, aparte de cuanto hay de reverberación de los *Veinte poemas de amor* en este libro.

NERUDA Y SUS RELACIONES CON LA VANGUARDIA Y LA POSVANGURDIA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

Cuando Neruda publica su primer libro, *Crepusculario*, "aleteaban sobre Santiago – como él ha recordado – las nuevas escuelas literarias [1]. Alberto Rojas Jiménez, por ejemplo, "escribía sus versos a la manera de Apollinaire y del grupo ultraísta de España" [2]. Pero en realidad lo que predominaba eran las conductas, más que los textos vanguardistas. Otros, como Pedro Prado, alargaban depuradamente un modernismo que nunca había tenido notorio desarrollo en Chile. Más emocionalmente lo hacían Manuel Magallanes Moure y Angel Cruchaga. La figura de Gabriela Mistral atraía grandes devociones pero era la gran ausente. También Huidobro era una imagen lejana. Una voz impactante y disonante es la de Pablo de Rokha, a cuyo libro *Los gemidos* (1922) dedicó Neruda elogiosos comentarios, pero de quien las circunstancias le separarán después abruptamente.

En suma, volviendo a *Crepusculario*, cabe decir que es un libro posmodernista y neorromántico apenas teñido de algún aislado rasgo de vanguardia. Por entonces no había un *ultraísmo* organizado en Santiago. Cuando enlace, con los ultraístas evolucionados de

[1] P. NERUDA, *Confieso que he vivido*, p.71
[2] *Ibid*, p.59.

Buenos Aires, ya Neruda había asumido lo que de la vanguardia le interesaba.

Por lo que se refiere a *Veinte poemas de amor* (1924), Gabrielle Morelli ha hecho un recuento de la presencia de imágenes creacionistas (vale decir también, ultraístas) en ese libro, siguiendo en algunos casos a Antonio de Undurraga [3].

Aparte de que Undurraga, en su fervor por Huidobro, tenía la obsesión de buscar antecedentes y consiguientes del *creacionismo* por todas partes, no puede haber inconveniente en reconocer tales rasgos. Sin embargo los versos citados, como "Como pañuelos blancos de adiós viajan las nubes" (poema 4), "Los pájaros nocturnos picotean las primeras estrellas" (p. 7), "Mi corazón da vueltas como un volante loco" (p. 11), "socavas el horizonte con tu ausencia" (p. 12), etc... (incluso el de *Crepusculario* "Mi alma es un carrusel vacío en el crepúsculo", o "la hélice infinita del crepúsculo" del mismo libro, que se transforma en "las viejas hélices del crepúsculo" en el poema 2 de *Veinte poemas*) se distancian sensiblemente de los alardes realmente enfáticos de los ultraístas madrileños o bonaerenses y los estridentistas mexicanos. Tampoco le interesan las experiencias del grupo "Agú" inspirado por el mismo Rojas Jiménez, que es más un grito de rebeldía social que una propuesta literaria, y el tardío dadaísmo de los "runrunistas" le cogía fuera de Chile, pero poco le hubiera impactado en cualquier caso.

[3] G. MORELLI, "Tradizione e novita nei 'Veinte poemas de amor...", en *Studi di letteratura hispano-americana*, 18, Milano, Cisalpino Goliardica, 1986, pp. 19-30.

Le había impresionado, en cambio, y mucho, Sabat Ercasty, pero se espanta de haberse dejado ganar por la excesiva vehemencia del uruguayo. Mientras acompaña a los buenos camaradas de farándula e incluso llega a envidar "su brillante plumaje, sus satánicas actitudes, sus pajaritas de papel" [4], sabe que él prefiere "no hacer nada a escribir bailables o diversiones" [5].

Pero una sinuosa corriente le va cercando – sin que conozcamos bien las vías – y va atrayéndole: es el surrealismo francés. Ahora bien, cuando Neruda llega al surrealismo – véase la "Canción desesperada", véase "Tentativa del nombre infinito", véanse algunos poemas residenciarios anteriores a su salida de Chile en 1927 – lo hace no por simple mimetismo del modelo galo sino como resultado de una maduración muy personal.

Pablo Neruda no se apunta, no se afilia al surrealismo. No firma manifiestos para defenderlo. De hecho no se siente un miembro de esa orden de caballería literaria en la que Breton, Aragon, Soupault, Eluard y otros dan espaldarazos y patentes o expulsan a los infieles de la secta. De ningún modo encontraremos en el ecléctico Neruda, cuya *Arte poética* quedará definida fundamentalmente en el texto de 1935 "sobre una poesía sin pureza", un acatamiento a los decálogos de París.

Sin entrar en análisis cualitativos del alcance del surrealismo nerudiano, lo que nos interesa destacar es el papel que Neruda cumple como impulsor de este movimiento en el mundo hispánico, junto a Vallejo y el

[4] P. NERUDA, *Confieso que he vivido*, p. 67.

[5] P. NERUDA, "Prólogo a la primera edición de *El habitante y su esperanza*", *O.C.*, 1, p. 121.

propio Huidobro. Curiosamente comparte con ellos una repulsa al surrealismo, por razones más próximas a las del peruano que a las de su compatriota. Lo que rechaza propiamente es la vanguardia como "diktat", pero a la vez es deudor de una corriente en la que ha encontrado la mejor identificación de sus propias claves.

Sobre la aportación de Neruda al arraigo del surrealismo en España, hay, en primer lugar, un dato importante. En 1928 envía a Rafael Alberti el manuscrito de *Residencia en la Tierra*. José Bergamín menciona este libro en el prólogo a la edición madrileña de *Trilce* de Vallejo (1930). Con una naturalidad que revela la gran difusión que el manuscrito había tenido en los círculos poéticos madrileños. Neruda se adelanta, así pues, al peruano – y no sólo con los escasos poemas de la "Revista de Occidente" (que aparecen en marzo de ese mismo año, mientras el libro de Vallejo se publica en julio) – como portavoz americano del surrealismo en España.

"Demasiado consciente del valor revolucionario de su nueva obra, Neruda quiso lanzarla desde España para que allí se proyectase sobre todo el mundo de habla española" [6] dice R. Monegal. La lujosa, aunque limitada, edición chilena de 1933, constituirá su definitiva carta de presentación cuando se instale en España en 1934.

Tocado – y no sin razón – por el síndrome de Darío y Huidobro, Neruda se daba cuenta del papel que le había correspondido protagonizar en la renovación de la poesía en lengua española que había definido en

[6] E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Losada, 1966, p. 75.

1929 desde la lejanía de Colombo como presidida por la "pobreza" [7]. Sin duda este juicio refleja muchos desconocimientos. Le desagradaba el ya viejo ultraísmo, en el que sin duda piensa al hablar así. A Borges ya le había seguido y en 1929 declaraba que le parecía "más preocupado de problemas de la cultura y la sociedad *(sic)* que no me seducen" [8]. Hay que imaginar que nada sabía por entonces de Vallejo, a quien llamará más tarde "el más grande de los poetas y el más hermano entre mis hermanos" [9], y no mucho, a pesar de la relación epistolar con Alberti, de los poetas españoles del 27. Con todo no le faltaban motivos para valorar intuitivamente pero con seguridad – desde el enclaustramiento del Oriente – lo que debía significar su personal aportación. Menor justificación tienen otros juicios posteriores excesivamente simplificadores del panorama de la poesía española anterior al crucial año 34 ("En la España de 1927 el concepto de poesía era mecánico, exterior, influenciado por futuristas, ultraístas, etc... [10]") y las acusaciones del carácter helador del gongorismo sobre algunos poetas del 27, pero todos quedan compensados de sobra por las incontables expresiones generosamente admirativas de Neruda sobre aquella época y aquellos hombres.

Nos acercamos con esto al gran tema de la repercusión de la estancia de Neruda en España en los círcu-

[7] *Ibid*, p. 67.

[8] *Ibid*, p. 64.

[9] P. NERUDA, "Las Lámparas deben continuar encendidas", *O.C.*, II, p. 1059.

[10] Cit. por E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *op. cit.*, p. 109.

los poéticos. Aparece aquí de nuevo la importante cuestión del surrealismo, respecto al cual no cabe duda de qué, auténtico o heterodoxo, es la sustancia de la que está hecho el lenguaje de las Residencias.

Sin duda el surrealismo fue en España un movimiento desigual e intermitente, pero lo que no cabe es, como advirtió Luis Rosales, la simplificación de atribuir su plena introducción aquí a Neruda: "La admiración que despierta en nosotros *Residencia en la tierra* – afirma – no va a hacernos creer que es un diamante montado al aire" [11]. Ya en noviembre de 1922 nos recuerda Gustav Siebenmann, André Breton había dado en Barcelona una lectura de *Les pas perdus*, Louis Aragon había ofrecido una conferencia en la Residencia de Estudiantes en abril de 1925, y en 1929 se habían proyectado películas surrealistas de Dalí y Buñuel en el mismo lugar. Siebenmann observa que, por ejemplo, el surrealismo de Alberti surge en *Sobre los ángeles* (1929) y, más diluido en *Sermones y moradas* (1930), para ser abandonado al optar el gaditano por la poesía social, cuyo libro emblemático puede ser *El poeta en la calle* (1935), a partir de la llegada de la República. Por su parte Lorca había encontrado el lenguaje surrealista en su análisis de la para él terrible ciudad de Nueva York donde permaneció entre 1929-30. Poeta en Nueva York fue parcialmente leída en la Residencia de Estudiantes en los años 30-31, aunque, como es sabido, no se publicó hasta 1940. Aleixandre escribe en los años 28-29 los textos surrealistas que aparecerán en México

[11] L. ROSALES, *La poesía de Neruda*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 55.

en 1935 bajo el título de *Pasión de la Tierra*, pero en *Espadas como labios* (1932) el surrealismo aparece más atemperado. En fin, como dijo Bodini y reafirma Siebenmann, en España "se ha dado poesía surrealista pero no una teoría, poetas surrealistas, pero no una generación" [12].

Neruda nunca alardeó de haber ejercido una gran influencia en los poetas españoles del 27, mas es de dominio público que su presencia y el magisterio emanado de su *Residencia* sirvieron para vigorizar una tendencia que estaba en el aire y en muchas páginas escritas. Es justo anotar que antes de la publicación de "Sobre una poesía sin pureza" en las páginas de *Caballo verde para la poesía* ya se habían hechos reproches a ciertos poetas del momento acerca de su ascepsia. Desde *La Gaceta Literaria* – 15 de enero de 1932 – editorial titulado "Decadencia de la poesía española", a propósito de la fundación en Madrid de una "Casa de los poetas", destinada a "vigorizar la poesía española en plena decadencia", afirmaba con ironía: "Nosotros pretendemos hacer una revolución democrática a base de poetas aristocráticos. Solucionar el pleito de 'la mayoría' con los de "la minoría siempre" [13]. En *El Sol*, ese mismo año (2 de noviembre), un artículo de J. de Izar, "Decadencia del esteticismo", arremetía contra la "poesia pura", que "está perdiendo actualidad y vida en el campo agonal de las letras, como todo lo sublimísti-

[12] G. SIEBENMANN, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, p. 331.

[13] *La Gaceta Literaria*, edición facsimilar, Vaduz, Liechtenstein, Topos Verlag Ag., 1980, v. III, p. 15.

co: lo angelicado y desmedulado", y afirmaba que "la poesía de Dante, o Virgilio, o de Píndaro, no puede separarse de fuentes prosaicas, como la propaganda política, la pasión de partido, la vulgarización de ideas patrióticas, filosóficas, teológicas, agrarias". "¿Poesía impura? – preguntaba –. No. Mucho más pura que la del 'esteticismo puro' y mucho más práctica, resonante y humana" (p. 2), y un editorial de este mismo diario se encrespaba contra Paul Válery, el gran maestro de los puros, con motivo de la publicación de su libro *Choses tues en Paris:* "es un decadente, un alejandrino... el preciosismo cerebral le come y le recome, un poco de pan de munición sería un oasis para el paladar... Otro canta ya siendo el de nuestros días" (p. 2). Vendría luego el impulso antipurista de la revista *Octubre*, obra de Alberti, y como señala Cano Ballesta, en la encrucijada entre el antiguo régimen y la República, "el mercado español del libro es invadido por una enorme avalancha de novelas y escritos de tono social y revolucionario" [14], mientras los soplos del surrealismo ponían en guardia a "los defensores del ideal purista y de la primacía de la forma" [15].

Ahora bien, tanto en las conocidas palabras de García Lorca al presentar a Neruda en la Universidad de Madrid, como en los estremecidos comentarios de Miguel Hernández, también bastante divulgados, a propósito de las *Residencias*, se nos transmite la sensación inequívoca de que el lenguaje nerudiano conmocionó

[14] J. CANO BALLESTA, *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos, 1972, p. 112.

[15] *Ibid*, p. 78.

de todos modos el panorama literario español de una manera muy intensa: "Neruda traía en la *Residencia* lo que muchos jóvenes buscaban impacientes al tomar conciencia de sí mismos y sentirse tan distintos de los que les precedían" [16]. Pero junto a éste y otros respaldos de críticos posteriores a ese tiempo, se imponen las profundas palabras de un protagonista de aquellas pasiones literarias. Nos referimos nuevamente a Luis Rosales, quien ha declarado paladinamente aludiendo a la edición madrileña de las *Residencias* (1935): "Yo fui la hechura de ese libro" [17], afirmación que se inscribe en el contexto de otras igualmente explícitas al respecto, como éstas concernientes al manifiesto de *Caballo verde*: "Aquellos que lo vivimos no lo podemos olvidar. El manifiesto de Neruda... nos confirmó en nuestras creencias a los que éramos jóvenes, y nos abrió perspectivas insospechadas" [18].

Siebenmann señala que Vicente Aleixandre se vio apoyado en su orientación estética. Luego, el más sobresaliente de los jóvenes, Miguel Hernández, – deslumbrado por Neruda – encontró gracias al ejemplo de Neruda su poderoso estilo [19]. Bodini insiste en la influencia en Aleixandre, que "ya mucho más allá del plano métrico" [20], y se refiere a la ejercida también, aunque más parcialmente, sobre Cernuda y, "quizás",

[16] *Ibid*, p. 205.
[17] L. ROSALES, *op. cit.*, p. 29.
[18] Cit. por CANO BALLESTA, ob. cit., p. 208.
[19] G. SIEBENMANN, *op. cit.*, p. 385.
[20] V. BODINI, *Poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 37.

en Lorca. Una antología de citas en las que se discute el papel de Neruda entre los poetas del 27 resultaría prolija, aunque al acopio de textos habría que anotar el de algunos silencios como el de Cernuda, quien al hablar del surrealismo en España en su libro *Estudios sobre poesía española contemporánea* (capítulo "Generación de 1925"), no menciona al chileno [21].

Respecto a la poesía de posguerra, es tarea ardua entrar en el fondo de la cuestión. Siebenmann afirma que tuvo poca influencia en ella, debido a que la lírica del chileno, puesta al servicio de la ideología comunista, "había ido perdiendo su calidad literaria" [22]. A nuestro modo de ver, lo segundo no puede sostenerse y en cuanto a lo primero lo cierto es que Neruda se convirtió en un escritor clandestino, desconocido para los lectores medios y para muchos poetas de las nueva generaciones durante largo tiempo, con excepción de los *Veinte poemas de amor*, pero hay bastante indicios, como luego veremos, de que sus textos, más o menos fragmentariamente, llegaron a otros. El libro sobre la guerra civil, *España en el corazón*, signo de su decidida opción política, había significado naturalmente un corte radical con la nueva situación oficial del país, y frente al *Canto general* se levantó el *Canto personal* de Leopoldo Panero. ¿Y qué ocurría en América? Neruda había abandonado el fervor surrealista – el fervor, decimos – a partir del mencionado libro, gran deuda mutua entre el cantor y el objeto cantado, pero no faltarán los vivificantes residuos de esa línea en los libros posterio-

[21] L. CERNUDA, *Estudios...*, Madrid, Guadarrama, 1957.
[22] G. SIEBENMANN, *op. cit.*, p. 385.

res, y con toda evidencia en aportación a la misma había sido excepcional.

Nadie parecía, sin embargo, dispuesto a concederle el protagonismo merecido en su mundo propio. Huidobro, según Juan Larrea, había encasillado a Neruda diciendo que "era un romántico perdido" [23]. El propio larrea negó también que la poesía de Neruda alcance el surrealismo, dejándola apenas en "sub-realista" [24]. No menos agresiva fue la posición de Pablo de Rokha quien afirmaba que Vallejo y él mismo compartían el privilegio de haber sido "los únicos americanos innovadores" [25], y en cuanto a *Tentativa del hombre infinito*, la primera *Residencia* y los *Tres Cantos Materiales* se permitió decir que "la profundidad trágica de esos poemas es apenas periférica". Todo el grave conflicto del mundo residenciario era para Rokha sólo el resultado de "el aporte snob de lo exótico: la poesía colonial inglesa; efectivamente la música subterránea de Blake y su diálogo celestial-infernal de los términos antagónicos, y la goma espesa e imperial de Rudyard Kipling, mascada en las hamacas ensangrentadas del Gobernador pirata entre rameras-sagradas y sacerdotisas del amor mercenario..." [26]. No es desdeñable, por cierto, la referencia a Blacke ni la consideración de la atmósfera espesa del Oriente como determinantes sectoriales en la

[23] J. LARREA, *Del surrealismo a Macchu Picchu*, México, Joaquín Mortiz, 1967, p. 104.

[24] *Ibid*, p. 85.

[25] P. DE ROKHA, *Neruda y yo*, Santiago de Chile, Multitud, 1955, p. 12.

[26] *Ibid*, p. 13.

obra nerudiana, pero es significativo el olvido de que el camino residenciario había sido iniciado ya en Chile, cuando el efecto ambiental descrito no había incidido en Neruda. Si recordamos las desmedidas palabras del poco ecuánime Rokha no es porque exista el temor de que a estas alturas su *Neruda y yo* pueda ser tomado muy en serio, sino porque son muy significativas en el contexto de las descalificaciones que han pretendido situar la obra de Neruda fuera del espacio de los cánones bendecidos por los sumos sacerdotes de cada momento.

Hoy nos parece increíble que alguien pretendiera dar carta de entrada al surrealismo en el ámbito chileno de un modo oficial como si "Galope muerto", "el fantasma del buque de carga" o "Walking around" no hubieran existido, pero así fue. El 12 de julio de 1938 Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa, miembros conspicuos del grupo "Mandrágora", proclaman por su cuenta y riesgo el nacimiento del surrealismo chileno. La revisión del manifiesto leído en aquella ocasión por Braulio Arenas en la Universidad de Chile nos sorprende por el gran número de postulados que tienen inequívoco sabor nerudiano: defensa de la libertad, búsqueda de "las encantaciones", a partir del "tormento del enigma", ambición de desenterrar con la imaginación "esa ave marina, esa planta nupcial que da la muerte al que se apodera de ella", anhelo de la conquista de lo ideal através del sueño, exaltación del acecho de lo desconocido, incluso el axioma de que "la poesía pesa más que la masa que desaloja", identificación del hombre "desterrado del paraíso" [27]. sin embar-

[27] B. ARENAS, "Mandrágora, poesía negra", en *Mandrá-*

go Neruda será rápidamente desterrado también de este santuario de iniciados. Curiosamente quienes no tenían inconveniente en aceptar como pre-surrealistas textos tan variopintos como los del *Amadís*, Santa Teresa y Góngora (a lo cual no nos oponemos, desde luego), nada quisieron saber del autor de las *Residencias*, cuya poesía se tildó de fácil, comercial (sic), oportunista, superficial..." [28] y otras lindezas. Muy difundida es la anécdota ocurrida el 11 de julio de 1940 cuando la Alianza de Intelectuales ofreció a Neruda un homenaje en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, y Braulio Arenas, tras expresar su vehemente protesta, arrebató a Neruda el papel del discurso que se aprestaba a leer.

Las motivaciones del mandragorista para descalificar a Neruda no podían ser más extraliterarias y, en cualquier caso, inaceptables: "Yo protesto – dijo – porque Neruda se atreve a usar de la palabra sin antes haber dado cuenta del resultado de las colectas que organizaba a favor de los niños españoles" [29]. He aquí el tono de los argumentos antinerudianos de la época en que su prestigio, desde la lógica de nuestra visión actual debía haber estado consolidado plenamente. Además los

gora, núm. 1, Santiago de Chile, 1940 (Debemos la transcripción a la profesora chilena Dra. Hilda Ortiz).

[28] E. LAFOURCADE, "*Mandrágora*, treinta y nueve años después...", entrevista con Enrique Gómez Correa, a quien pertenecen las palabras citadas. Publicación periódica chilena no identificada, cuya fotocopia poseemos.

[29] Palabras de Braulio Arenas tomadas de la entrevista "Confesiones de la Mandrágora", cuyas condiciones son análogas a las anteriores, sin que conste tampoco el autor.

poetas de "Mandrágora" exigían para aceptar a otros en el recinto del surrealismo una entrega total, siguiendo la línea de comportamiento de André Bretón, quien en París, armaba o desarmaba caballeros de la nueva orden con criterios políticos. Pero escuchemos todavía la justificación que da Stefan Baciu en su *Antologiá de la poesía surrealista latinoamericana* (1974) para excluir de ella a Neruda, "cuya poesía – dice – a veces se acerca a lo surrealizante, pero cuya vida y cuya acción política siempre se colocará en contra de las posiciones y de las actividades surrealistas". Y "para borrar cualquier duda" cita unas palabras de Bretón quien, reconociendo, con toda desfachatez no haber leído *Residencia en la tierra*, opina que sus afinidades con el surrealismo no pueden juzgarse "sino de una manera retrospectiva" ya que "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 descalifcarlo totalmente del punto de vista surrealista" [30]. "Estas palabras – añade Baciu – bastan para eliminar el nombre de Neruda de todas las 'listas' surrealistas" [31], mientras lamenta que el cubano Edmundo Desnoes hubiera mencionado el nombre de Neruda en el catálago de una exposición de pintura de esta naturaleza celebrada en Caracas en 1965. Baciu rechazaba también, por cierto, a Vallejo – aunque tolerándole su condición de "surrealizante" – por haber criticado al Movimiento Su-

[30] J. Baciu, *Antología...*, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 18.

[31] *Ibid*, p. 19.

rrealista y sus posiciones revolucionarias tanto en la poesía como en la política [32], si bien buscaba la forma de justificar las diatribas antisurrealistas de Huidobro. A Octavio Paz lo consideraba "un ejemplo de aquel México surrealista" [33] al cual se habia referido Bretón, pero no es difícil imaginar que hoy lo habría expulsado del templo.

Además, para complicar las cosas, el propio Neruda se había permitido censurar tempranamente a los guardianes de dicho baluarte: "Ese movimiento ha sido tan manipulado, llevado, traído y gauguinizado que cualquier persona honrada siente verguenza de la compañía de esos espectros de la anteguerra" [34]. Luego, en el *Canto General* marcará distancias, entre otros, con los poetas de esta filiación: "Qué hicisteis vosotros, rilkistas, misterizantes, falsos brujos, existenciales, amapolas, surrealistas" [35].

Con lo dicho, no hemos pretendido sino destacar cómo en este terreno Neruda ha sido, como en tantos otros, un poeta contra corriente. Renunciamos a puntualizar otras conocidas descalificaciones como la de Juan Larrea [36].

[32] *Ibid*, p. 21.

[33] *Ibid*, p. 22.

[34] J. ALAZRAKI, "EL surrealismo de Tentativa del hombre infinito", en *Aproximaciones a Pablo Neruda*, Simposio dirigido por Angel Flores, Barcelona, Ocnos, Llibres de Sinera, 1974, p. 44.

[35] P. NERUDA, "La arena traicionada" en *Canto general*, O.C., I, p. 479.

[36] J. LARREA, *op. cit.*, p. 85.

Este poderoso libro es una muestra también, de la singularidad de Neruda. Reconozcamos que no deja de ser sorprendente publicar poesía épica – tan cargada de elementos líricos como se quiera – en 1950, cuando ya se estan recogiendo los frutos de las vanguardias históricas, pasadas por el tamiz de un sentimiento tamizado a su vez por la ironía.

El empeño nos sitúa de nuevo a Neruda en esa especie de fuera de juego en el que frecuentemente hubo de estar. América entera contempló impresionada ese torrente verbal que sólo encuentra parangón, y de un modo parcial, en la obra de los muralistas mexicanos. En España, entre garcilasistas, sociales, desarraigados y humanistas existenciales, nadie habría osado – ni podido – acometer tal empresa. No andan por ahí tampoco las tendencias de los poetas de la España peregrina, ni las de los hispanoamericanos. No hay nada en la poesía hispanoamericana del siglo XX, ni siquiera los escarceos de un Santos Chocano, comparable a este canto (no pretenden estar en la línea del mismo los poemas a Machu Picchu de Alberto Hidalgo, Martín Adán y otros peruanos espoleados por Neruda) – Hay que retroceder hasta Bello, y, más hacía atrás, hasta los cronistas, sobre todo el Juan de Castellanos de las *Elegías de varones ilustres*. Y nada hay tampoco comparable en la poesía occidental del momento – a este libro que se yergue sin parangón en el centro del siglo XX.

Cuando el *Canto general* se hallaba en preparación, Neruda, de paso por Colombia se enfrenta de nuevo a un grupo de poetas "puros". Son los piedracielistas, herederos directos de Juan Ramón y del primer 27. Neruda contempla admirado sus hermosos juegos verbales, pero, como en los días de Madrid, se siente obligado a reinvidicar su poesía encaminada a buscar "la libertad futura

del poeta para que en un mundo feliz, esto es, en un mundo sin harapos y sin hambre, puedan surgir sus cantos más secretos y más hondos" [37]. Así se lo recordará tiempo después a uno de los más conspicuos piedracielistas, Eduardo Carranza. Es verdad que el *Canto General* ha sido desde luego el cénit y también el santo y seña para los que vienen detrás del mester de rebeldía de la poesía hispanoamericana contemporánea. La sugestiva antología que con este título preparó Ramiro Lagos nos muestra por todas partes la verdad de tal aserto: en grupo, como los nadaístas colombianos, los argentinos de "la rosa blindada", "los reductores de cabezas", "Madrugada" y "Los Novísimos" ecuatorianos; "El caimán barbudo" cubano, "La generación comprometida" guatemalteca, "La espiga amotinada" mexicana, o, más o menos individualizadamente – los Lihn, los Rojas, Cardona, Borda, Retamar, Huerta, Heraud, Romualdo, Incháustegui Cabral, y tantos más poetas "revoltés" del Sur al Norte del Continente – tienen, en mayor menor o grado, una insoslayable deuda con Neruda [38].

Pero sin duda esta vinculación ha contribuido a crear una imagen unilateral del poeta chileno, que ha impedido ver, entre otras cosas, que él mismo, sin dejar de creer nunca en el espíritu de la revolución, llegó a hablar con ironía de "tierna indigestión de guerrillas" [39].

[37] P. NERUDA, "Palabras de un poeta a otro poeta", en E. CARRANZA, *Los pasos cantados*, Madrid, Cultura Hispánica, 1970, p. 301.

[38] V.R. LAGOS, *Mester de rebeldía de la poesía hispanoamericana*, Madrid-Bogotá, Ediciones Dos Mundos, 1973.

[39] P. NERUDA, *Una casa en la arena*, Barcelona, Lumen, 1971, p. 75.

Se ignora con frecuencia, además, y eso es aún más grave, que algunas de las páginas del mismo *Canto general* encierran múitiples veneros de poesía pura. Pensemos en algunas de las composiciones gongorinas de "El Gran Océano", donde hay caracoles marinos en cuyo seno parecen resonar ecos de un mundo que, como el del primer Guillén "está bien hecho". Y esto nos lleva a destacar una de las más fecundas cualidades de Neruda: su capacidad de heterodoxia: singularidad dentro de la singularidad. Junto a estas palabras están las de tos humildes personajes de "La Tierra se Llama Juan", que enlazan con el más dramático coloquialismo de la poesía combatiente.

Son muy tempranos, descontando críticas visceralmente malitencionadas, los reparos hechos a la obra de Neruda en función, entendemos, de lo que pueda haber en ella de "excesivo". Ya José Bergamín, en el prólogo a *Trilce* antes mencionado, afirmaba un tanto contradictoriamente, al compararla con la de Vallejo: "La poesía de Neruda es más jugosa, más blanda, más densa y, acaso, más rica de tonalidades, pero más monótona en conjunto, menos inventiva, menos flexible, menos ágil" [40]. Pues bien, a partir del *Canto General* la obra de Neruda queda para muchos definitivamente encasillada, y creo que ni la más cuidadosa crítica académica ha conseguido romper ese estereotipo de un Neruda eternamente enfático y profético, absorbente. En un conocido libro, *Los poetas comunicantes* (1972), Mario

[40] BERGAMÍN, Prólogo a C. Vallejo, *Trilce*, 2 ed., Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, MCMXXX, p. 14.

Benedetti, quien alguna vez escribió que "había dos familias de poetas latinoamericanos, la familia Neruda y la familia Vallejo" [41] – anótese lo que parece ser la servidumbre de Neruda, ser comparado sistemáticamente con el gran peruano – obtiene del poeta salvadoreño Roque Dalton esta información: "Al igual que un gran número de poetas latinoamericanos de mi edad, partí del mundo nerudiano, o sea de un tipo de poesía que se dedicaba a la loa, a construir el himno, con respecto a las cosas, el hombre, las sociedades" [42]. Y más adelante: "Yo quisiera ser uno de los nietos de Vallejo. Con la familia Neruda no tengo nada que ver. Hemos roto nuestras relaciones hace tiempo" [43]. El ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, señala que "la sombra de Neruda, el peso de Neruda, fueron casi inevitables en mi generación y en toda América", lo cual en su caso estaba más justificado por haber trabajado como secretario del poeta chileno, quien, tras la publicación de *Ecuador amargo*, le aconsejó: "debes despojarte de un nerudismo que no te hace falta" [44]. El tono afectuoso de Adoum no le impide aludir a cierta alusión, hecha "con toda admiración, desde luego" del cubano Fernández Retamar a "la cacharrería nerudiana" [45]. Por último nos interesa destacar las manifestaciones de Nicanor Parra recogidas en el mismo libro. Cuando Benedetti le plan-

[41] M. BENEDETTI, *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Arca, 1972, p. 33.
[42] *Ibid*, p. 19.
[43] *Ibid*, p. 33.
[44] *Ibid*, p. 70.
[45] *Ibid*, p. 73.

tea el hecho de que, según se difundió en Chile, su poesía "era anti-Neruda", Parra reconoce que "Neruda fue siempre un problema para mí: un desafío, un obstáculo que se ponía en mi camino" [46].

Así pues, recapitulando, Neruda ha sido reconocido de un modo general por muchos, como una presencia dominante y alienante. En mi opinión hay aquí una cierta reacción parricida, motivada por la irritación que causa – acaso de un modo inconsciente – un discurso poético cuyos registros cubren todo el campo de la contemporaneidad. Claro que no hay que ignorar desde luego la incidencia en las críticas o reparos literarios a Neruda en la famosa carta abierta de los intelectuales cubanos de 31 de julio de 1966, fecha anterior a la de todas las entrevistas mencionadas, a raíz de su visita a los Estados Unidos y su conferencia en el congreso del Pen Club. Bien sabido es que esta carta suscitó una especie de plebiscito antinerudiano por parte de intelectuales iberoamericanos [47].

Algo que no se ha tenido en cuenta es la significación de Neruda en el terreno de la antipoesía. No pretendemos aquí dar prioridad a Neruda, aunque algunos pasajes deliberadamente prosaizantes de "La tierra se llama Juan" y la "Cueca" del *Canto General* dedicada al guerrillero Manuel Rodríguez nos darían acaso pie

[46] *Ibid*, p. 52.

[47] Entre otros testimonios de este hecho, puede verse A. MELIS, "La rivolta contro due padri fondatori: Neruda e Asturias negli anni sessanta", en *Studi di Letteratura hispano-americana*, 18, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1988, pp. 31-42.

para ello, pero sí queremos proclamar la evidencia de que desde *Estravagario* (1958) hay una cierta corriente en la paoesía nerudiana que conecta con las desinhibiciones de aquella tendencia. Neruda, que definió en 1967 a Parra como "el hombre que derrotó al suspiro/ y es muy capaz/ de encabezar/ la decapitación del suspirante" [48] no dejó de contribuir a tamaña empresa. Lo hizo, ciertamente, con intermitencias. Habría sido demasiado esperar que ejecutaría esta tarea, no exenta de crueldad, con continuidad. Ahora bien, por ese camino llegó tan lejos como cualquiera. Escepticismo desvergonzado, preguntas impertinentes, demolición de viejos ídolos políticos y literarios, panfletarismo sin ambages... Todo eso, mezclado con grandes melodías donde, como dijo para siempre Darío, "la música es sólo de la idea muchas veces" [49]. ¿Cómo encajar esto en la imagen del Neruda ampuloso y satírico? Tenemos que recuperar a ese Neruda completo. En España la labor es acaso menos fácil que en América. Volviendo sobre lo dicho con anterioridad, la verdad es que durante mucho tiempo pervivió aqui – y no sólo en los ámbitos oficialistas – la imagen del poeta político, antifranquista, capaz de atacar no sólo, con más o menos justicia, a los conquistadores sino también, con notoria injusticia, a los Dámasos, a los Gerardos y a los Paneros [50]. Neruda

[48] P. NERUDA, *Una corbata para Nicanor*, O. C., II, p. 1144.

[49] R. DARÍO, "Palabras liminares", *Prosas profanas*, Madrid, Aguilar, 1967, II, p. 547.

[50] Véase P. NERUDA, "Los ríos del canto", *Canto General*, *O. C.*, I, p. 635, y "Escrito en el año 2.000", *Canción de gesta*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 100.

fue por largos años el libro leído en la trastienda de la librería cómplice. El *Canto Personal* de Leopoldo Panero (1953) marca el momento más destacable de una crítica hecha – por razones comprensibles – desde la pasión politica. Paralelamente, nos lo recuerda en un estudio monográfico Joaquín Marco, "frente al panorama de la poesía española arcaizante y garcilasista, se alzan voces diversas" [51]. Garcilaso, como puntualiza Fanny Rubio "se manifiesta antagónico de la estética encarnada por la revista *Caballo verde para la poesía*" [52], según se expresa en el editorial de su primer número (1943), pero Celaya y Cremer, los poetas de la leonesa *Espadaña*, reviven explícitamente la estética de "una poesía sin pureza". Celaya es autor de un poema en el que se pone de manifiesto la profunda adhesión a los postulados de la poesía sin pureza y abierta al compromiso de Neruda: "Por las madres que esperan, por los hombres que aún ríen, debemos de ponernos más allá del que somos,/ sirviéndolos, matarnos" [53]. Menos precisa es la deuda de Blas de Otero que Marco considera sobre todo como resultado "tal vez de una común estimación por Quevedo" [54], sin dejar de observar el paralelismo entre Neruda y Otero desde la posición exis-

[51] J. MARCO, "Pablo Neruda", en *Literatura hispanoamericana del modernismo a nuestros días*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1987, p. 113.

[52] F. RUBIO, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Tumer, 1976, p. 116.

[53] G. CELAYA, *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 70.

[54] J. MARCO, *op. cit.*, p. 113.

tencial hasta la entrada en la poesía comprometida y el rechazo del ideal juanramoniano.

El ya citado libro de Fanny Rubio sobre las revistas poéticas españolas nos ofrece datos y pistas de cuya investigación en profundidad se obtendrán muy provechosas consecuencias. Es interesante, por ejemplo revisar el número 25 de la leonesa "Espadaña" (1947) donde aparecen dos poemas de *España en el corazón*. Como es de suponer son los más neutros políticamente. El primero es "Invocación" y el segundo "Cómo era España". Su carácter fragmentario, más marcado en el segundo no necesita ser explicado por razones de censura. En su presentación se alude a "la aparición en las librerías españolas de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*" (puede tratarse de la edición que Losada hizo ese año – 1947) y se subraya el desconocimiento "de su obra más reciente", concediendo a Neruda la condición de ser "sin duda, el más grande poeta de Iberoamérica" [55].

Otras revistas [56] nos revelan una presencia nerudiana casi vergonzantemente manifestada pero muy apreciada. En el polo opuesto, cabe recordar los absurdos ataques en todos los flancos al poeta chileno realizados en diciembre de 1957 por Ricardo Paseyro, en el núme-

[55] *Espadaña*, ed. facsimilar, León, Ed. Espadaña, 1978, p. 556.

[56] La santanderina *La Isla de los ratones*, que publicó en el número 8 un poema de *Crepusculario; Raíz*, madrileña, en cuyo número de noviembre de 1949 aparece "Antistrofa" del *Canto general*; *Agora*, también de Madrid; *Alcandara*, melillense, etc.

ro 113 de *Indice* bajo el título de "Pablo Neruda o el deshonor de la palabra" respondidos vigorosamente por Luis López Alvarez, con explícita repulsa, eso sí, a la militancia política de Neruda, en la misma revista (núm. 113, mayo 1958), y, fuera de España, por Arturo Torres Rioseco y José Ramón Medina [57].

La crítica nerudiana publicada en España antes de 1975 es exigua. La concesión del premio Nobel propició una racha divulgativa en torno a la significación de Neruda en el orden literario. Interesa por ejemplo destacar la entrevista que Antonio Colinas hizo al poeta y publicó en el núm. 111 (junio,1972) de la *Revista de Occidente*. Su muerte hizo posibles algunos homenajes como el de Alvaro Sarmiento, *Neruda, entierro y testamento* (Las Palmas, 1973), el de la revista *Litoral*, en un suplemento al número 41/42 (enero, 1974) y el de *Cuadernos Hispanoamericanos* (núm. 287, 1974) en el que tuve la satisfacción de participar. En Barcelona (Ocnos), ese mismo año, se publica el libro *Aproximaciones a Pablo Neruda*, coordinado por Angel Flores, y también en el 74 aparece en Seix Barral *Confieso que he vivido*.

Poetas como Angel González con su homenaje "A Pablo Neruda y Salvador Allende, *in memoriam*" y Mariano Roldán en su poema "*Rito Neruda*" [58], precisan, a

[57] A. TORRES RÍOSECO, "Neruda y sus detractores", en AA.VV., *Mito y verdad de Pablo Neruda*, México, Asociación Mexicana por la Libertad de la Cultura, 1958, pp. 43-51. J.R. MEDINA, "Réplica a un crítico antinerudiano", en *El Nacional*, Caracas, 12 junio 1958.

[58] Ambos en A. HERNÁNDEZ, *Una promoción deshereda-*

la hora de las elegías, la gran proximidad de ambos al verbo nerudiano en lo que podríamos llamar la etapa cenital del poeta. Otros ejemplos de acercamiento a la propuesta de impureza nerudiana podrían citarse en España: Bousoño, Valente, Gil de Biedma, Celso Emilio Ferreiro. Pero, acaso habría que añadir que todos estos vínculos se establecen con el poeta social y comprometido, mientras se ignora al poeta de otros registros. Seguramente la relativa marginación de Neruda se debe, aquí y allá, al menos en parte, a la persistente adhesión del chileno a un formalismo, a una música que, de un modo general, ha sido retirado de circulación en la poesía de ambos lados del Atlántico.

Porque Neruda pudo jugar, sin violentarse, a hacer antipoesía, pero no a agredir, a cuestionar la palabra, a destruir, como otros, los valores sustantivos de la música verbal (no hay tiempo para considerar el alcance de dos excepciones: *Canción de gesta*, en buena parte, e *Introducción al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*). Hemos recordado en otras ocasiones su comentario a propósito de *La barcarola*, obra de un tiempo en que la poesía, según escribió, "contaba y cantaba", a lo que añadió: "Y yo soy así, de antaño. Y no tengo remedio" [59].

Una conmovedora devoción por la palabra, que fue para él instrumento inmensamente dúctil, aun en los encrespamientos residenciarios, puede haberle distan-

da. La poética del 50, Madrid, Zero Zyx, 1978, pp. 87 y 255, respectivamente.

[59] P. NERUDA, *¿Por qué Joaquín Murieta?*, O.C., II, p. 113.

ciado en último término de los muchos que han hecho de la agresividad metalingüística o simplemente del temor al encantamiento una persistente bandera de modernidad. Digamos, en todo caso y para terminar, que ésta fue la más afortunada de sus "heterodoxias".

REFERENCIAS

Los ensayos reunidos en este tomo han aparecido antes en:

1.– "Sobre Neruda y los clásicos españoles", *Anales de Literatura hispanoamericana*, n° 2-3, Madrid, Universidad Complutense, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, pp. 25-50.
2.– "Madrid en el itinerario de Neruda", en AA.VV., *Las relaciones literarias entre España e Iberoamericana*, XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, (Madrid, 29-29 junio 1984), Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Universidad Complutense, 1987, pp. 69-78.
3.– "Neruda, crítico de la literatura hispanoamericana", en AA.VV., *La crítica literaria en Latinoamérica*, XXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Stanford University (8-12 julio 1985), Lima, Esteban Quiroz Cisneros, 1987, pp. 69-75.
4.– "Prefiguraciones de Macchu Picchu en *España en el corazón*", en Keith McDuffie, y Ro.se Minc (eds.), *Homenaje a Alfredo Roggiano. En este aire de América*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1990, pp. 253-365.
5.– "Neruda y sus relaciones con la vanguardia y la posvanguardia española e hispanoamericana", en Bella Josef (ed.), *Pablo Neruda, Itinerarios poéticos*, en *América Hispánica*, n° 10, Seminario Permanente de Estudos Hispano-americanos da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Rio de Janeiro, julho-dezembro, I993, pp. 14-29.

LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE

Collana diretta da Giuseppe Bellini

1. Bellini, G.: *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias.*
2. Cerutti, F.: *El Güegüence y otros ensayos de literatura nicaragüense.*
3. Donati, C.: *Tre racconti proibiti di Trancoso.*
4. Damiani, B.M.: *Jorge De Montemayor.*
5. Finazzi Agrò, E.: *Apocalypsis H.G. Una lettura intertestuale della Paixão segundo e della Dissipatio H.G.*
6. Liano, D.: *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala.*
7. Minguet, Ch.: *Recherches sur les structures narratives dans le «Lazarillo de Tormes».*
8. Pittarello, E.: *«Espadas como labios», di Vicente Aleixandre: prospettive.*
9. Profeti, M.G.: *Quevedo: la scrittura e il corpo.*
10. Tavani, G.: *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas.*
11. Neglia, E.G.: *El hecho teatral en Hispanoamérica.*
12. Arrom, J.J.: *En el fiel de América. Estudios de literatura hispanoamericana.*
13. Cinti, B.: *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola.*
14. De Balbuena, B.: *Grandeza mexicana.* Edición crítica de José Carlos González Boixo.
15. Schopf, F.: *Del Vanguardismo a la antipoesía.*
16. Panebianco, C.: *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer.*
17. Serafin, S.: *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII.*

18. Lagmanovich, D.: *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos.*

19. Benso, S.: *La conquista di un testo. Il «Requerimiento».*

20. Scaramuzza Vidoni, M.: *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía.*

21. Soria, G.: *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio.*

22. Fiallega, C.: *«Pedro Páramo»: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo.*

23. Albònico, A: *Il Cardinal Federico «americanista»*

24. Galeota Cajati, A.: *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del «diabolico» fra Europa e Río de la Plata.*

24 bis Scillacio, N.: *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate.* Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci.

25. Regazzoni, S.: *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore.*

26. Galzio, C.: *L'altro Colombo. A proposito di* El arpa y la sombra *di Alejo Carpentier.*

27. Ciceri, M.: *Marginalia Hispanica. Note e saggi di ispanistica.*

28. Payró, R.J.: *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico.* Selección, introducción y glosario de Laura Tam.

29. Graña, M.C.: *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX.*

30. Stellini, C.: *Escrituras y Lecturas: «Yo El Supremo».*

31. Paoli, R: *Tre saggi su Borges.*

32. Ferro, D.: *L'America nei libretti italiani del 700.*

33. Antonucci, F.: *Città/campagna nella letteratura argentina.*

34. Monti, S.: *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub.*

35. Liano, D.: *Ensayos de literatura guatemalteca.*

36. De Cesare G. B.: *Oceani Classis e Nuovo Mondo*

37. Sigüenza y Góngora C. de.: *Infortunios de Alonso Ramírez*

38. Lorente Medina, A.: *Ensayos de literatura andina.*
39. Cusato, D.A.: *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo".*
40. Rotti A.: *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes.*
41. Rodríguez O.: *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva.*
42. Rossetto B.: *Manuel Mujica Lainez. Il lungo viaggio in Italia.*
43. Cusato D.A.: *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez.*
44. Ballardini P.: *José Emilio Pacheco: la poesia della speranza.*
45. Meyran D.: *Tres ensayos sobre teatro mexicano.*
46. Perassi E.: *Matías de Bocanegra e la "Comedia de Santos" nella nuova Spagna.*
47. Bottinelli S.: *Letteratura chicana: un itinerario storico-critico.*
48. Sainz de Medrano L.: *Pablo Neruda: cinco ensayos.*

TRAMOYA: a cura di Ermanno Caldera

Teatro inédito de magia y «gran espectáculo»

---

1. De La Cruz, R.: *Marta abandonada y carnaval de París.* Edición y notas de Felisa Martín Larrauri.
2. López de Sedano, J.L.: *Marta aparente.* Edición, prefación y notas de Antonietta Calderone.
3. De Grimaldi, J.: *La pata de cabra.* Edición y notas de David T. Gies.
4. *Brancanelo el Herrero.* Edición y notas de J.A.Barrientos.
5. Bances Candamo, F.: *La piedra filosofal.* Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino.
6. *El diablo verde.* Edición, introducción y notas de Pilar Barástegui.

Stampa «Grafica 2000»
Coordinamento Centro Stampa
Città di Castello (PG)

El presente volumen, dedicado a Pablo Neruda, *reúne cinco ensayos en los que la obra del gran poeta chileno es estudiada en sus aspectos fundamentales. La deuda que Neruda tiene, y que siempre ha declarado, con los clásicos españoles queda profundizada en el primer ensayo, mientras que en el segundo se estudia el itinerario espiritual del poeta en el Madrid que fue central en su formación y su afirmación entre los poetas de la Generación del 27, que le reconocieron como maestro.*

De singular novedad es el estudio dedicado al Neruda crítico de la literatura hispanoamericana: aparecen aquí las luces y las sombras de una postura frecuentemente polémica, pero también de inteligente comprensión.

Con el examen de las prefiguraciones de Alturas de Macchu Picchu *en* España en el corazón, *queda originalmente iluminada la gestación de uno de los momentos poéticos más altos del* Canto general.

El ensayo final ahonda en el estudio de las relaciones de Neruda con los movimientos que caracterizaron la vanguardia y la postvanguardia hispanoamericana, siempre someramente aludidas por la crítica.

El conjunto de estos ensayos constituye un aporte orgánico al estudio del proceso formativo y creativo de uno de los mayores poetas hispanoamericanos de nuestro siglo.

Luis Sáinz de Medrano *es Catedrático de Literatura hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense. Maestro de varias generaciones ha difundido con su labor docente y formativa la presencia de las letras hispanoamericanas en las universidades españolas y entre los lectores. Numerosas son las ediciones que él ha cuidado de clásicos y modernos y más numerosos aún los estudios que ha dedicado a la literatura hispanoamericana, desde la época colonial hasta nuestros días. También ha ido cuidando el desarrollo del "Archivo Rubén Darío" y promoviendo coloquios y congresos que han dado prestigio a su cátedra y a sus colaboradores.*

ISBN 88-7119-917-0 L. 18.000