



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

# Itinerarios cruzados: el primer viaje de Pablo Neruda a México (1923-1943)

TESIS  
que para obtener el título de  
MAESTRO EN LETRAS MEXICANAS

presenta  
GABRIEL MANUEL ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ

asesor  
DR. GUSTAVO HUMBERTO JIMÉNEZ AGUIRRE



México, D. F., 2009

---



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Una parte importante de este trabajo fue realizada con la beca concedida por el gobierno español a través del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, de octubre de 2007 a marzo de 2008, en Madrid, España.

*Impreso y hecho en México*

## DEDICATORIA

*A* la pequeña gran chef que me prepara el desayuno en días especiales y al pequeño gran lector de historias fantásticas que cierta noche soñó el día en que estas líneas se devorarían a sí mismas para permitir el regreso de su padre a casa.



## AGRADECIMIENTOS

En más de un sentido, la presente investigación no habría sido posible sin la experta asesoría del doctor Gustavo Jiménez. Quede aquí, pues, constancia de mi agradecimiento por su valiosa dirección.

Este trabajo tiene, además, numerosas deudas con:

La generosa y docta orientación académica inicial de Concepción Company.

La diligente recopilación de artículos nerudianos en la hemeroteca que llevaron a cabo Beatriz Vargas y Octavio Hernández.

La desinteresada selección y orientación de Laura Elena Sotelos Santos.

La valiosa consulta del Archivo Pablo Neruda en la Secretaría de Relaciones Exteriores de México que hizo Eliff Lara.

La lectura eficiente de Américo Luna.

Las pertinentes observaciones de Margarita León, Enrique Flores, Edith Negrín y Adriana Sandoval.



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

Un retrato liminar	9
<i>La persona y los estudiosos</i>	11
La poesía y sus estudios	19
La referencia a las obras de Neruda	26

## CAPÍTULO I

POÉTICA Y LECTURAS NERUDIANAS: BREVE RECORRIDO.  
DE *CREPUSCULARIO* (1923) A “GALOPE MUERTO” (1926)

<i>Crepusculario</i> : 1920-1923	30
<i>El hondero entusiasta</i> : 1923-1924	44
<i>Veinte poemas de amor y una canción desesperada</i> (1923-1924)	52
<i>Tentativa del hombre infinito</i> (1925)	59
<i>El habitante y su esperanza</i> (1926); <i>Anillos</i> (1924-1926)	72
Recapitulación	81

## CAPÍTULO II

EL POETA ITINERANTE I: ORIENTE Y ESPAÑA  
*RESIDENCIA EN LA TIERRA*

El breve paso por Europa	93
Rumbo a Oriente	99
El anhelado viaje a España	119



### CAPÍTULO III

EL POETA ITINERANTE II: FRANCIA, CHILE Y MÉXICO

*TERCERA RESIDENCIA E INICIOS DEL CANTO GENERAL*

Neruda en México: 1940-1943	192
Epílogos cruzados	251
Conclusiones	257
Bibliografía	267

U N RETRATO LIMINAR

Conocí a cierto personaje llamado Pablo Neruda por esa circunstancia que a veces solemos llamar azar y algunas más coincidencia. No recuerdo con precisión qué causas motivaron que cierto día me encontrara estudiando su biografía antes que sus versos. Es verdad que, como todo lector entusiasta, mis primeros encuentros con él databan de la escuela secundaria cuando, tirado boca arriba en medio del patio de la escuela, en esas horas vespertinas en las que no llegaba el maestro a impartir clase, declamaba a cielo abierto los versos del poema “20”. Me venía bien su desbordamiento: su intenso flujo era el único capaz de acompañar aquella angustia sentimental que se agolpaba dentro de mi corazón adolescente, tambor recientemente adaptado para dar expresión a constantes aunque subrepticios llamados del enamoramiento. Pero en aquellos lejanos días nada existía más allá de veinte poemas de amor, entonados por la canción desesperada que mi pasión demandaba. Debido a ellos, la imagen de Neruda se enmarcaba con una aureola de hombre infinito, sacerdote supremo del amor y sus misterios. Decía, entonces, que conocí a cierta *persona* llamada Neruda, a través de retratos biográficos reunidos en aquella galería escrita durante su visita a México en la que pinceles a ratos violentos trazaban veloces imágenes sobre su figura y su persona que diferían ampliamente con aquella idealizada en mi adolescencia. De este modo, y para mi sorpresa, me encontré de pronto contemplando una “cabezota de apio o de cebolla”, con “mirada fija y ausente de gran saurio sagrado” encajada, bien en el cuerpo de un “carnero reblandecido”, bien en el de un “pelotari desentrenado” de tardígrado andar. Y es que el proteico Neruda era “tan feo, que

en sus fiestas siempre andaba disfrazado para ocultar su fealdad”. Además de estos esbozos, en no pocas ocasiones descendían sobre su accionar las más variadas sombras: “¿Cómo Delia del Carril, la Hormiguíta, es olvidada en unas cuantas líneas por Neruda?”; “astuto y vanidoso, como vieja soprano de ópera”, el chileno era dueño de un interior altamente desconfiado, controlado por un “gran volcán taciturno”.<sup>1</sup> Por supuesto, un contundente fresco personal sobre el proceder de Neruda emanaba de la siguiente carta que Vicente Huidobro dirigiera a Juan Larrea, escrita en vísperas del Homenaje que en su desagravio prepararon los jóvenes poetas españoles (Alberti, Lorca, Guillén, otros) en Madrid, en 1935, ante la acusación que sostenía (y mostraba) que el poeta chileno había plagiado en el poema “16” al poeta hindú, Rabindranath Tagore:

Me hablas de una campaña contra Neruda. No, querido Juan, tú no puedes dejarte engañar, eso está bueno para los otros, tú no puedes marchar en esa gran combina. Yo no he empezado ninguna campaña en contra de ese señor que no es tan buen muchacho como aparenta, sino un admirable hipócrita. Es precisamente al revés. Yo fui obligado a defenderme porque ese señor me calumniaba en todas partes. Desde Argentina escribía verdaderas circulares calumniándome y ahora manda versos de insultos desde España. Esto no me importa, lo que yo no podía tolerarle eran sus bajezas. Figúrate que este señor al partir de Chile para Argentina envió una serie de cartas anónimas, creo que también en forma de circular, diciendo: Ahí va Neruda, espía militar chileno —o algo por el estilo. A todas luces lo que quería era hacerse el interesante y promover revuelo en torno a su

<sup>1</sup> En orden de aparición, las frases entrecomilladas pertenecen a: Luis Cardoza y Aragón, *El río*, pp. 694-695; Gabriel Celaya, “Pablo Neruda, poeta del tercer día de la creación”, en Rodríguez Monegal y E. Mario Santí (eds.), *Pablo Neruda*, p. 15; José Bergamín (citado por Cardoza, obra citada); Cardoza y Aragón; Andrés Henestrosa (citado por Víctor Toledo, *El águila en las venas*, p. 74); Cardoza y Aragón y Octavio Paz, *Obras completas II*, p. 729.

persona. Armó el revuelo y entonces el infame escribió desde allá a Chile, haciéndose la víctima —es su política habitual y conocida por todo el mundo— y señalando como posibles autores de esas cartas a “Huidobro o algún creacionista”, te transcribo sus palabras pues me han mostrado esas circulares, “o a Pablo de Rokha o Isaac Echegaray”. ¿Ves la infamia? ¿Crees tú que yo iba a tolerar semejante villanía?<sup>2</sup>

No fue difícil, pues, trazarme una imagen unívoca sobre su *persona*. En efecto, tras confrontar diversas versiones sobre los hechos relatados por Neruda en sus memorias, no quedaba más que estar de acuerdo con las advertencias de escritores como Vicente Huidobro, Octavio Paz y Juan Larrea: cuidado, Neruda tiene en ocasiones debilidad por suplantar o modificar acontecimientos que afectan su figura y su accionar. La imagen proyectada por los cuadros, la de un poeta necesitado de reconocimiento y oportunista, adquiriría cierta solidez. Comencé entonces a estudiar sus versos. Y luego *Neruda. La biografía literaria*.<sup>3</sup> No sin ciertas reticencias, surgieron otras voces, otras imágenes, otro ser. Las razones de Neruda plasmadas en la biografía de Loyola pronto habrían de perfilar un personaje mucho más complejo. Su vocación asumida sin concesiones, su persistente esfuerzo artístico y vital, su visión poética, habrían de sustentar la imagen renovada de un poeta con evidente residencia en la tierra.

#### LA PERSONA Y LOS ESTUDIOSOS

En ciertas biografías, como en no pocos estudios sobre la vida del poeta, suele asentarse que la figura de Neruda genera en Chile, y mucho más allá de su patria, reacciones fuertemente adversas sobre actitudes que no suelen recriminarse con tanta acritud en otros

<sup>2</sup> David Bary, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, p. 42.

<sup>3</sup> Hernán Loyola, *Neruda. La biografía literaria*.

escritores. En México, por ejemplo, durante su estancia como cónsul, tan sólo después de su primera declaración a la prensa, se formaron dos bandos opuestos: nerudistas y antinerudistas. ¿De dónde proviene entonces este trato para Neruda que hace prevalecer en no pocas ocasiones a la *persona* sobre el poeta? Aventuro varias causas: su férrea cuanto temprana voluntad de llevar a cabo su misión poética, a riesgo de parecer ególatra, a veces, incluso, siéndolo. Es verdad que asombra la conciencia poética con la que escribe a los dieciocho años: “Se mezclaron voces ajenas a las mías, / yo lo comprendo, amigos míos!”;<sup>4</sup> sorprende, del mismo modo, su carencia de regodeo artístico ante la fama que le proporcionan los *Veinte poemas de amor y, a contrapelo, continúe su desarrollo poético hacia una nueva tentativa; pero, también, irritan sus desplantes: “No hay erratas? Las hay y las dejo”;<sup>5</sup> desesperan, a veces, sus manías de coleccionista, su incapacidad para atarse los cordones de los zapatos (“No todas podemos ser madres”, sentenciaría María Luisa Bombal, al rechazar una posible relación en Argentina), y, francamente, es difícil estar de acuerdo con su obsesión por crear a su propio *personaje*, su fragilísima resistencia a la crítica, su constante y creciente desconfianza hacia los demás, su obediencia a ciegas a su militancia política, a pesar de las evidencias del error y, por desgracia, en no pocas ocasiones, en detrimento de su propia poesía.*

Sus defensores,<sup>6</sup> partidarios de purificar su nombre y justificar estas, y otras tantas acciones, construyeron tan obstinada defensa, aunque por declaración de principios se haya negado, que generaron un efecto contrario: petrificaron su figura. Entre sus correligionarios casi siempre hubo lugar para ocuparse de la comprensión de sus acciones, bien entre líneas, bien de manera directa. Muy a menudo surgió una explicación a determinada conducta criticada por sus detractores. En numerosos biógrafos cercanos al poeta so-

<sup>4</sup> “Final”, en *Crepusculario*, en *Pablo Neruda, Obras completas I*, p. 154.

<sup>5</sup> *Ercilla*, núm. 1782, 13 de agosto de 1969.

<sup>6</sup> Escritores muy cercanos al poeta chileno: Hernán Loyola, Volodia Teitelboim y Luis Enrique Délano, por nombrar algunos.

braron argumentos para entender la aparición de nuevos amores, algo bastante difícil de llevar a cabo cuando, durante la Guerra Civil española, Neruda envía a María Antonia Haagenar en compañía de su niña hidrocefálica a casa, los Países Bajos. En tanto, él mantiene en París la relación iniciada en Madrid con Delia del Carril, su nueva compañera. Neruda alegará años más tarde incompatibilidad de caracteres para justificar la separación y cumplirá malamente el envío de dinero a Holanda. En esta historia de relaciones sentimentales, Hernán Loyola, uno de sus más persistentes estudiosos, en su trabajo más reciente,<sup>7</sup> menosprecia la conducta de Albertina Azócar, gran amor de juventud de Neruda, al sostener que Albertina “no sabrá defender los derechos de su corazón y su piel: nunca fue una luchadora”,<sup>8</sup> juicio donde no es difícil encontrar exceso de subjetividad y carencia de comprensión de las razones de Albertina. Loyola, que lleva a cabo un sistemático entendimiento del accionar nerudiano, en un momento de exceso de identidad con su poeta, condena la falta de entrega de la mujer que tantos poemas motivara a Neruda en su periodo estudiantil en la capital chilena. No resulta fácil para nadie, indudablemente, comprender las razones del otro, mucho menos lo “otro”, lo que no existe ni se comporta como uno. Desde el punto de vista de Albertina, por ejemplo, esta tuvo razones de sobra para no seguir a su enamorado. Los continuos romances alternos y simultáneos de Neruda bien podrían constituir, de entrada, una razón más que suficiente. Sin embargo, con una actitud fincada en una gran dosis de pasión (no en vano ha estudiado por más de cincuenta años a Neruda), Loyola, en su biografía literaria, al comparar el amor de Josie Bliss, su amante birmana, con el de Albertina, arremete contra esta última:

...Josie es una amante más deliciosa e inolvidable, en breve más importante, que Albertina (lo que entonces no es poco decir).

<sup>7</sup> H. Loyola, *Neruda. La biografía literaria*.

<sup>8</sup> H. Loyola, *ibídem*, p. 126.

Sobre todo porque Josie al parecer lo ama de veras. Tanto que será capaz de atravesar el Golfo de Bengala —desde Rangún hasta Colombo— para recuperarlo, mientras Albertina cuántas veces ni siquiera osa tomar el tren de Concepción a Santiago o a Temuco, tanto menos viajar a Ancud, para hacer el amor con el poeta que la deseó y la requirió como quizás ningún otro hombre en su vida.<sup>9</sup>

Momentos antes Loyola ha explicado el carácter de las mujeres birmanas, más propensas a dominar la relación y a tomar iniciativas que, desde mi punto de vista, rara vez veríamos en mujeres latinoamericanas de los años cuarenta: ¿cómo exigirle a Albertina lo mismo? La edad y particularmente la independencia económica añaden peso a la balanza: ambas a favor de Josie. “Deliciosa”, “deseó” y “requirió”, por otra parte, denotan más bien argumentos masculinos, elementos insuficientes para lanzar a la acción a una mujer de la provincia chilena con escasos veinte años de edad. Además, ¿Josie, lo amó en verdad? Páginas adelante, Loyola señala que existen altas probabilidades de que la nativa birmana buscara a su amante chileno para alcanzar el *supreme bliss*, una forma de alcanzar la divinidad al morir a través del acto sexual. Esta es quizá la causa posible por la cual Neruda huye de su excelente amante. Aclaro: no defiendo el amor, ni el desamor de Albertina. Advierto la falta de comprensión del otro y destaco que el exceso de nerudismo genera, a veces, tanto rechazo, tanta desavenencia, tanta pasión, como el antinerudismo.

Asimismo, soy consciente de que bajo ninguna perspectiva escribir sobre Neruda constituye un acto libre de condena, ni de postura. Aunque se pretenda analizar desde un imaginario centro objetivo, existe en el ambiente un aire viciado de nerudismo, casi tanto como lo hay del anti, en espera de leer la primera línea para colocar a quien escribe en uno u otro lado. Ni qué decir, además, del subjetivismo propio de las limitaciones personales. Edmundo Olivares, quien se

<sup>9</sup>H. Loyola, *ibídem*, p. 351.

ha convertido en uno de sus más extensos y documentados biógrafos, al visitar México, me comentó que el primero de sus tres volúmenes, *Pablo Neruda, los caminos de Oriente. Tras las huellas del poeta itinerante I*, había sido bien acogido por la crítica especializada chilena, en particular por su biógrafo de cabecera, ya que había mostrado una postura respetuosa. Había críticas, sí, pero con respeto. Leídos los volúmenes se tiene la sensación de que su autor transita mayormente inclinado hacia el lado de las simpatías: hay una profunda voluntad de no herir susceptibilidades, de comprender a Neruda y de evitar las aristas agudas que presenta su biografía.<sup>10</sup> Sin duda alguna, los hombres poseemos una amplia gama de claroscuros nada fáciles de registrar, menos aún de comprender. Pero, insisto, con el afán de defenderlo, sus partidarios lo tornaron monocromático: albo de tinta y sangre. Los escasos puntos negros aparecidos en sus trabajos se esparcieron como elementos justificantes de una pretendida objetividad.<sup>11</sup> Creo, asimismo, que nuestras sociedades tienden a elaborar idéntico proceso: los hombres exitosos, además de serlo, deben ser políticamente correctos, familiarmente aceptables, honorablemente distinguidos, versión maniquea de biografía y vida. Son tantos los casos de mexicanos ilustres con esta característica que una lista rápida sería extensa. Pero en el fondo sabemos que ni Trotski ni Cár-

<sup>10</sup> Justo es reconocer que esta actitud cambió en el volumen tercero, *Pablo Neruda, los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante III*. Si bien los aspectos duros de la biografía no aparecen comentados, sí tienen cabida los documentos que muestran el lado oscuro de algunas de sus conductas.

<sup>11</sup> Para no ir más lejos, en las *Obras completas* editadas por Loyola (Barcelona, Círculo de Lectores, 2004), buena parte de los artículos que comprometen políticamente a Neruda no aparecen. De acuerdo con el recuento de Enrico M. Santí, en las obras editadas por Loyola hacen falta 330 documentos que el libro *Las furias y las penas*, de David Schidlowsky, registra; algunos de ellos, como el “Saludo a Batista. Palabras de Neruda en la Universidad de Chile” que evidencian la decisión de no incluirlos en el “canon” nerudiano. Enrico M. Santí, “Rastro y rostro de Pablo Neruda”, en *Estudios Públicos*, 94 (otoño 2004), p. 284.



denas encarnan en el busto de mármol inalterable que guardamos en las estampas escolares ni, mucho menos, en la memoria.

Por otro lado, el estudio de la personalidad, de las decisiones de los seres humanos es complejo de suyo no sólo por carecer de documentos probatorios, vil remedo de razones internas, sino porque muchas veces los intentos de acercamiento y profundización se estrellan ante la insondable particularidad del ser humano. La sencillez, además, no suele alimentar la personalidad, las acciones y los porqués ya no de un hombre cualquiera, sino la de un poeta que con extenso afán se dedicó a construir su imagen:

El nacimiento de la biografía moderna, más o menos coincidente con el nacimiento de este siglo [el pasado], se explica en parte gracias a una búsqueda inaugurada por los novelistas: la de la complejidad y la movilidad de los seres humanos. A partir de Dostoyevski y hasta culminar en Proust, la novela le enseñó a la biografía que se atareaba en fabricar una unidad ficticia al personaje, como lo atestiguan, por ejemplo, *Los caracteres* de La Bruyère, que un hombre es “una colonia de sentimientos, una profusión de personas diversas”. Este descubrimiento tuvo consecuencias importantísimas, no solamente para la investigación de la posible verdad de una vida, sino también en las técnicas de narración susceptibles de dar cuenta, a un tiempo, de la complejidad y de la movilidad del biografiado.

Así, la biografía dejó de ser, para los lectores, una confirmación de sus creencias religiosas o morales para convertirse en un escenario donde encarnan las paradojas, las dudas, las grandezas y las miserias de una vida. Si la historia le aportó el rigor de los métodos de investigación, es decir, un poco más de la certeza en la interpretación del pasado, en cambio, la literatura sembró en ella la duda indispensable a la búsqueda de la verdad.

[...]

No obstante, una diferencia fundamental separa a la biografía de la novela. Por más complejo que sea —pensemos, por ejem-

plo, en los personajes de *A la búsqueda del tiempo perdido*—, el personaje de novela es producto de una inteligencia humana y, por tanto, puede ser recreado por otra inteligencia, como suele suceder en el proceso de la lectura. Su complejidad es, en este sentido, ordenada y accesible. En cambio, por el solo hecho de haber existido realmente, el biografiado encierra una complejidad a veces impenetrable o indescifrable...<sup>12</sup>

¿Qué es lo que hace, entonces, tan atractiva la idea de emprender un trazo de la poética y la vida asumida por el personaje que encarna Ricardo Reyes? No cualquier *persona* es capaz de provocar trabajos de aliento persistente: más de diez años de investigación para una biografía, en el caso de David Schidlowsky,<sup>13</sup> o más de cincuenta para estudiar su obra, en el de Hernán Loyola. Mil trescientas páginas, el primero, seiscientas cincuenta, el segundo, aunque sólo abarca el periodo de formación, registran en su haber tan sólo el más reciente par de antagonistas complementarios en el estudio de la obra y la vida del escritor chileno. Sostengo que Neruda, más allá de ser testigo de un siglo,<sup>14</sup> es atractivo porque en su biografía se presenta una amplia gama de contradicciones que irradian interés; es carne viva, sustento magnífico para la maledicencia, material abundante para juzgar la quebradiza correspondencia entre sus palabras y sus acciones, entre sus versos y sus oficios, entre sus amores y sus odios. El hecho de que su vida se halle en conexión directa con su poesía, vuelve más atractivo el conjunto total. En efecto, como su poesía, Neruda vivió a su propio ritmo, sin control, desbordando su vida y sus versos: poesía, ritmo y vida fueron uno. Los tres sometidos al incesante y demandante fluir de talento, reconocimiento y afecto. En este sentido se puede afirmar que Neruda se mantuvo fiel a sí mismo. Fue coherente con su propia convicción

<sup>12</sup> Lytton Strachey, citado en “La biografía entre la historia y la literatura”, Fabienne Bradu, *Jornadas Filológicas 2004*, pp. 299-300.

<sup>13</sup> *Las furias y las penas. Pablo Neruda y su tiempo*.

<sup>14</sup> José Carlos Rovira, *Neruda, testigo de un siglo*.

vital y poética: su impulso romántico sostuvo su ritmo versal y vital. Más allá de la moral social, si hemos de pensar como Paz, el compromiso poético con el lenguaje lo asumió casi siempre supeditado a su misión creativa:

Un poeta debe vivir porque la poesía se alimenta de vida. Pero no basta con vivir vidas interesantes para escribir buenos poemas. Cientos de soldados estuvieron en Lepanto, pero sólo Cervantes escribió Don Quijote; muchos se enamoran, solamente Petrarca escribió unos cuantos sonetos admirables. La poesía es un destino: hay una facultad, quizá innata, que nos lleva a hacer poemas. Pero la poesía también es una fidelidad. ¿A qué? Al lenguaje. La moral del poeta es verbal: es lealtad a la palabra. El poeta puede ser un borracho, un libertino o un hombre que vive del cuento y de sus amigos: allá él y su conciencia. Lo que lo salva o lo condena, como poeta, es su relación con el lenguaje. Es una relación que combina los sentimientos más raros y los más comunes: el amor, la amistad, la veneración, la camaradería, la libertad, el juego, la constancia, la artesanía. La palabra es la amante y el amigo del poeta, su padre y su madre, su dios y su diablo, su martillo y su almohada. También es su enemigo: su espejo.<sup>15</sup>

Y, sin embargo, a pesar de sí, e incluso a contracorriente de sus posibles equivocaciones poéticas, su grandeza creativa lo salvó en diversos momentos. La belleza habita en natural correspondencia amorosa con el lenguaje en múltiples páginas del poeta chileno. De esta manera sus deslumbrantes versos provocan, inevitablemente, un acercamiento cariñoso con el hombre que los escribe. De algún modo Pablo Neruda lo sabía. Por esa razón, entre otras, solicitó que buscáramos quién era él en su poesía, pues ella nos entregaría, más allá de sus actos, la respuesta.

<sup>15</sup> Octavio Paz, "Escribir y decir. Conversación en la Universidad", en *Obras completas*, vol. VIII, Barcelona, Círculo de Lectores, p. 505.

La poesía de Pablo Neruda constituye un caso poco frecuente en la historia de la literatura hispanoamericana y, más aún, de la historia de la poesía misma. Distante y ajena a la galería de la inmensa minoría que Juan Ramón construyera para sus creaciones, muy pronto conoció el reconocimiento, incluso la memorización extendida de sus versos. Del mismo modo generó, también, con inmediatez, relaciones con la crítica que oscilaron entre la desconfianza paterna, “¿de dónde lo copiaste?”,<sup>16</sup> y los triunfos en los certámenes poéticos universitarios para celebrar la primavera. Al principio, conectada con la tradición literaria imperante a través de su estela modernista, fue relativamente sencillo para los críticos analizar, incluso reconocer, sus logros. Pero Neruda, con una sorprendente conciencia de estilo, y en aras de lograr una obra de mayor aliento, no detuvo su transitar poético. Su poesía demandó así una lectura mucho más atenta y libre de ataduras estéticas que los críticos no siempre estuvieron dispuestos ni capacitados para ejercer.<sup>17</sup> No fueron pocas las ocasiones en que el poeta salió a la plaza pública a defender sus libros y, en consecuencia, su postura creadora. En otras más, fue necesario que el poeta llamara la atención sobre un libro escasamente comentado, fruto de una nueva tentativa por aprehender la realidad y la poesía. Ciertamente, no fue sencillo asimilar las sensaciones sentimentales e intelectuales que cada nueva aventura poética nerudiana demandaba, por más que alguno de sus célebres biógrafos y críticos haya afirmado, en alguna ocasión, que la poesía residenciaria no ofrecía “mayor problema” de lectura.<sup>18</sup> Por fortuna, no faltaron lectores ca-

<sup>16</sup> Citado en Loyola, Neruda. *La biografía literaria*, p. 17.

<sup>17</sup> Véase Federico Schopf, “Recepción y contexto de la poesía de Pablo Neruda”, en *Neruda comentado*, pp. 77 y ss.

<sup>18</sup> Emir Rodríguez Monegal escribió la siguiente convicción: “Muchos de los lectores de Alonso han buscado en *Residencia en la tierra* las claves de una poesía supuestamente hermética, como si se tratara de una visión contemporánea de las *Soledades*: quieren descubrir un sistema recóndito de

paces de interpretar y desentrañar poco a poco la oscura y rítmica propuesta que ya desde *Tentativa del hombre infinito* los sugerentes versos contenían. No sin ciertas eventualidades, la obra poética del poeta chileno atrajo la atención de la crítica al poco tiempo de circular impresa: el primer libro dedicado por completo a su poesía, *El nuevo arte poético y Pablo Neruda*, lo publicó Arturo Aldunate Phillips en 1936; sus versos incluso recibieron el estudio tan “sólo destinado a los clásicos” con inusitada inmediatez. *Residencia en la tierra* apareció, en sus dos volúmenes, en 1935, en las ediciones Cruz y Raya,<sup>19</sup> dirigidas por José Bergamín. Amado Alonso, en el ensayo que se convertiría en punto de partida de los posteriores análisis poéticos, *Poesía y estilo en Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, publicó en 1940 la primera edición, aunque el libro fue redactado un par de años antes. A partir de aquí, las propuestas de lectura y de interpretación han aparecido con frecuencia. Hernán Loyola publicó su estudio pionero *Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda*, en 1964. *El viajero inmóvil*, de Emir Rodríguez Monegal, libro que entremezcla biografía y poética, vio la luz un par de años después, en 1966. El libro de Jaime Concha, *Neruda (1904-1936)*, en el que, entre otras aportaciones, se caracteriza la poesía de Neruda como producto de la sociedad de su tiempo, se imprimió en 1972,

signos y significados cuando en realidad la clave está mucho más en la superficie. Buena parte de los poemas de este libro son considerablemente más literales de lo que parecen y esta poesía es notablemente abierta. Sólo el prejuicio de una lírica racional y sistemáticamente ordenada puede hacer creer que este libro está siempre escrito en lenguaje cifrado”. E. Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, p. 276. No fue, ciertamente, el único: Tomás Lago y Arturo Aldunate Phillips sostuvieron idéntica convicción. A mi entender, si bien *Residencia en la tierra* no ofrece un sistema complejo como las *Soledades*, tampoco constituye una poesía notablemente abierta. Cuando uno conoce las referencias biográficas y culturales y, particularmente, después de haber leído el libro de Alonso, la poesía se vuelve más cercana, mucho más accesible. Tanto que, en efecto, pareciera haber sido así desde un principio.

<sup>19</sup> Existe una edición chilena anterior, en 1933, limitada a cien ejemplares y en la que sólo aparece la Primera Residencia.

aunque con avances publicados por lo menos desde una década atrás. Alain Sicard propuso la lectura del hombre infinito en su estudio *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, en 1981, traducción de la edición francesa impresa cuatro años antes. Hernán Loyola publicó hace relativamente poco tiempo, julio de 2006, un ambicioso libro, *Neruda. La biografía literaria. 1904-1932*, en el que, fiel a sus inicios, continúa su propuesta autorreferencial, pero esta vez desde la perspectiva que da estar colocado sobre una montaña de estudios precedentes, y con más de cincuenta años de fidelidad al estudio de la vida y obra del poeta chileno. La lista se prolonga con autores como Giuseppe Bellini, Saúl Yurkievich, Enrico Mario Santí, José Carlos Rovira, entre otros, que han estudiado la obra nerudiana con tal empeño, y con nuevas perspectivas, que sin duda podemos afirmar que entre la bibliografía generada y la obra del poeta hay una estrecha y fiel correspondencia, sostenida por una demandante pasión. Es verdad que el poeta chileno en vida fue capaz de generar feroces animadversiones con diversos críticos y poetas, queriendo y sin querer, mostrando incluso en ocasiones extrema sensibilidad ante la crítica. No le faltó, en parte, razón para su habitual desconfianza: en no pocas ocasiones la incomprensión total devino costumbre. No menos cierto es hoy día que su obra continúa suscitando, con idéntica pasión, lecturas, homenajes, reconocimientos, ediciones, reimpressiones, persistiendo incluso la beligerancia y la polémica de los primeros momentos.<sup>20</sup>

Basado en la propuesta autorreferencial expresada por Loyola, columna vertebral en el estudio de la poética nerudiana del presente trabajo, pretendo mostrar la estrecha vinculación existente entre biografía y poesía en un poeta que constantemente borró los límites entre una y otra, porque, como refiere Jorge Edwards, Neruda, al igual que Gabriel D'Annunzio, con esa manía por coleccionar objetos

<sup>20</sup>Véanse, por ejemplo, las reseñas a las *Obras completas*, editadas por Loyola, referidas por Rovira en su libro *Neruda, testigo de un siglo*, p. 22. Y, por supuesto, la mencionada biografía documental *Las furias y las penas. Pablo Neruda y su tiempo*, de David Schlidowsky.

y fabricarse escenarios, mostraba tantos esfuerzos por elaborar su personaje, como por construir su obra poética.<sup>21</sup> Sin embargo, como sostiene Loyola, cabe aclarar que Neruda tomó un hecho autobiográfico como punto genésico para elaborar su poesía, pero se empeñó en mantenerlo velado porque, si bien no estuvo interesado en hacer otro tipo de poesía, tampoco se interesó en mantenerla autobiográfica, ni siquiera que *pareciera*. Al soterrar sus datos biográficos —aunado a la presencia de otros elementos como sintaxis alterada, finales abiertos e inicios con anacoluto—, dificultó la lectura de numerosos poemas, principalmente residenciarios, al grado de que su poesía fue considerada hermética (el subtítulo de la obra de Alonso es justamente “Interpretación de una poesía hermética”). Su punto de partida fue, sí, un acontecimiento personal, pero Neruda no cantó el basamento autobiográfico. Intentó trascender su espacio egocéntrico a uno de mayores dimensiones: el aloécéntrico. Es decir, su aspiración fue transformar ese instante vital en un momento simbólico.<sup>22</sup>

Más significativo aún es el importante grado de narratividad que atraviesa la obra misma de Pablo Neruda. Porque ésta, en buenas cuentas, es el relato en clave poética de la trayectoria y peripecias —íntimas y externas— de un héroe constante llamado Pablo Neruda. Sobre esta característica se funda por lo demás la presente “biografía literaria”, que no sería posible sin la narratividad que gobierna los avatares y metamorfosis del Yo enunciadador-protagonista dentro del desarrollo de la producción poética de Neruda, permitiendo una red de alusiones internas a ese conjunto de textos. Gran parte de mi tarea ha consistido en descifrar o interpretar o simplemente poner de manifiesto este sistema de conexiones (intratextuales) entre lo biográfico y lo ficticio.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Véase *Adiós poeta...*, p. 21.

<sup>22</sup> Véase Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, p. 427.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 221.

Apoyado en esta narratividad, característica de la obra de Pablo Neruda, este trabajo tiene el propósito de mostrar el recorrido poético y biográfico que el escritor chileno llevó a cabo a partir de la publicación de *Crepusculario*, en 1923, continuó en Oriente y España durante los años de 1928 a 1936, y terminó en México cuando realizó su primera visita a nuestro país, periodo en que fungió como cónsul chileno a partir de agosto de 1940 y hasta el mismo mes de 1943. Para lograr mi cometido, he dedicado el primer capítulo a revisar algunas lecturas críticas de su obra poética. Llevo a cabo un recorrido en el que expongo al lector el momento en que surge la poesía de Neruda en el espacio literario hispanoamericano, para después poder exhibir su desarrollo poético; al final, intento ilustrar el gran salto poético que Neruda logra con *Residencia en la tierra*.

Estoy consciente que mi breve exposición, mayoritariamente descriptiva, no lleva a cabo una recorrido exhaustivo de las múltiples lecturas que la obra de Neruda ha recibido de este periodo (1923-1926); quiero aclarar, sin embargo, que el objetivo del capítulo es situar la obra poética del autor en el panorama poético hispanoamericano y mostrar su desarrollo creativo personal, antes que llevar a cabo una revisión bibliográfica y crítica de los estudios. La sola revisión de la bibliografía residenciaria ha bastado en otros casos para reunir una biblioteca. Cabe anotar, empero, que he recurrido a las lecturas del canon nerudiano: Amado Alonso, Hernán Loyola, Emir Rodríguez Monegal, Alain Sicard, Jaime Concha, Enrico Mario Santí, Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki, y algunos más, por lo que respecta a los análisis poéticos. Para los aspectos biográficos he recurrido a otro canon: Edmundo Olivares, José Carlos Rovira, Hernán Loyola, Volodia Teitelboim y David Schidlowsky.

En el segundo capítulo mi interés está centrado en mostrar una relación biográfica y poética, desde que el chileno sale de su patria, rumbo a Oriente (1927), hasta que abandona España, a causa de la Guerra Civil española (1936). En el trasfondo podrán notarse las relaciones amistosas que Neruda establece en aquel país, así como las disputas literarias entre varios de los escritores involucrados en



esta etapa. Asimismo, se podrá apreciar no sólo el surgimiento de poemas clave en el desarrollo de *Residencia*, sino algunos conceptos característicos en la poética de Neruda: el testigo residenciario, la completa desintegración que sucede en el mundo, la angustia que consume a la voz poética debido a este hecho, así como el fundamento, noción desarrollada por Jaime Concha que reviste singular importancia en los estudios de la poesía nerudiana. Además, podrá revisarse la polémica suscitada con Juan Ramón Jiménez en la que Neruda opone una poesía impura a la estética depurada del poeta español. Finalmente, se dará cuenta de la nueva orientación sobre la poesía comprometida que el poeta asume al salir de España, de regreso a Chile, la que escribe para su libro *España en el corazón* (1937).

En el tercer capítulo, que inicia con un breve recorrido biográfico de Neruda al salir de España y continúa hasta antes de llegar a México (1940), además de abordar las cuestiones biográficas y poéticas durante su estancia, se detallará y se analizará en qué medida el asumir una actitud creativa con sentido político le ocasiona un conflicto que no llega a manifestarse públicamente, pero que al interior le genera desaliento y lo conduce hacia una nueva tentativa creativa. Finalmente, se registran algunos momentos biográficos que el poeta vive en nuestro país y se anota la forma en que la presencia mexicana influye en su modo de concebir su obra poética. Por otra parte, conjuntamente, se dará cuenta de las polémicas que se desatan aquí y sus relaciones amistosas, ambas con fuertes antecedentes españoles, así como su estado anímico y creativo al regresar a su patria.

Este trabajo pretende lograr, antes que un registro minucioso de datos biográficos o de análisis de personaje, la descripción y el análisis del recorrido poético realizado por Neruda desde que publica *Crepusculario* (1923) hasta que regresa a Chile (1943), tras realizar diversos viajes por el mundo. Se esfuerza, también, por mostrar los elementos internos y externos que generaron las diversas propuestas poéticas que el poeta llevó a cabo en este periodo, la satisfacción que le produjo cierto logro artístico, así como las dudas o el rechazo

provocados por algunos resultados de su escritura. Mantiene también un empeño didáctico, es decir, una forma de autoaprendizaje ronda sus líneas, un modo de aproximarse a una parte, tan sólo una, de la obra y de la vida de Pablo Neruda. Tengo claro que esta tentativa, limitada por el tiempo y mis capacidades, ha forjado no sólo un encuentro con el poeta y su biografía, sino una aproximación a ciertas posturas artísticas y personales de algunos poetas hispanoamericanos de principios del siglo xx, tanto como a las polémicas personales y artísticas suscitadas entre ellos —en más de un sentido opuestas y complementarias—, verdaderos duelos de estros poéticos. De este modo, creo oportuno señalar que el presente trabajo destaca y relaciona la serie de itinerarios cruzados que se presentaron a lo largo de la vida y la obra del poeta chileno, tanto como la lecturas generadas entre sus críticos.

A pesar de los numerosos estudios biográficos realizados a la fecha, me invade continuamente la certeza de que sus versos permanecerán con el correr del tiempo, distantes de su biografía, sepultada entonces para tantos y tantos lectores, como están hoy la de Quevedo o la de Góngora. De hecho, hoy día, en muchos sentidos, se encuentra olvidada, bien sea por la ineficacia de editores,<sup>24</sup> censuravelada, o bien, por otra parte, al acceso del público no especializado a tan solo a veinte o cien poemas de amor. Ya el tiempo, forma etérea del viento que solicitaba para la antología de sus versos León Felipe, será quien, conjuntamente con el caprichoso péndulo del gusto literario, filtrarán lo que Neruda se negó a hacer. Desprovistos de exceso, de anécdota y de compromiso político, quedarán listos para enfrentar su destino: el olvido o la memoria.

<sup>24</sup> De la importante biografía *Las furias y las penas* sólo se tiraron ochenta ejemplares pagados por el autor en la primera edición, destinados a bibliotecas. El comentario del editor fue que la biografía era interesante, pero extensa. Véase el prólogo del libro. Por fortuna, la editorial chilena RIL editores publicó recientemente, 2008, una segunda edición.

## LA REFERENCIA A LAS OBRAS DE NERUDA

Las citas de los versos de la obra de Pablo Neruda las he tomado de las *Obras completas*, editadas por Hernán Loyola y publicadas por el Círculo de Lectores en Barcelona entre 1999 y 2005. Entre paréntesis indico el tomo y la página a la que corresponden. Las fichas completas de los volúmenes pueden consultarse en la bibliografía final. Una excepción a esta metodología la constituyen los trabajos dados a conocer en México, en cuyo caso he recurrido a las versiones de las publicaciones en que aparecieron, siempre que tuve acceso a dichos materiales. En nota al pie indico la procedencia.

POÉTICA Y LECTURAS NERUDIANAS:  
BREVE RECORRIDO. DE *CREPUSCULARIO* (1923)  
A “GALOPE MUERTO” (1926)

**L**a imagen emergente de la frase “siempre recordaré los calcetines mojados junto al brasero y muchos zapatos echando vapor como locomotoras”<sup>1</sup> conjuga y sintetiza con precisión los elementos residentes en la infancia que Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto habría de transcurrir en un pueblo maderero, al sur de Chile. Por una parte, se encuentra la lluvia pertinaz, obstinada, a la que el propio poeta habría de distinguir en oposición a aquella que cae de sopetón, lava los cielos y después se va —y que también habría de asociar al sonido que hacen sus gotas al caer por entre los agujeros del techo a las cubetas que las contenían, con la música de piano de casa—. Por otro lado, se desprende el carácter y el oficio del padre en la palabra ‘locomotoras’. Conductor de trenes de arrastre y de relleno (la grava que asentaba los rieles y que deslavaba la lluvia), no simpatizaba con la idea de que su hijo llegara a convertirse en poeta, hecho que trajo como consecuencia, años más tarde, que Neftalí Ricardo Eliecer se refugiara en un nombre apenas entrevisto en las páginas de una “revista literaria”.<sup>2</sup> Paradójicamen-

<sup>1</sup> La mayor parte de las palabras entrecomilladas en este capítulo es tomada del libro de memorias de Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*.

<sup>2</sup> La interesante historia del nombre la refiere Hernán Loyola en su libro *Neruda. La biografía literaria*. El poeta chileno siempre declaró que el nombre lo había tomado de una revista que vio en casa de algún conocido. Se creyó, por años, que aludía a Jan Neruda, escritor checo que Neruda, hasta

te, con los viajes de acompañamiento, el “pobre padre duro” habría de motivar dos encuentros fundamentales en la vida del poeta: el contacto con el bosque y el descubrimiento del mar. Es justamente la exuberancia natural del sur chileno la que alimenta su curiosidad y asombro, y configura subconscientemente lo que con el correr de los años constituirá un asidero fundamental en su visión poética: insectos, piedras, madera, troncos podridos, ríos, pájaros, todo tan lleno, tan a punto de desbordarse.

A pesar de la temprana muerte de la madre (Nefthalí Rosa Basoalto) a causa de la tuberculosis, a diez días de nacido (1904), la infancia de Neruda en Parral, gracias a su madrastra (“mamadre”, como él la llama), Trinidad Candia Marverde, “suave sombra”, diligente y dulce, aparentemente transcurre como el célebre verso de Pellicer: “aquí no suceden cosas / de mayor trascendencia que las rosas”.<sup>3</sup>

A los dos años del pequeño, el padre se trasladó al recientemente creado pueblo de Temuco, con la intención de establecer una nueva familia y mejorar su economía.<sup>4</sup> Muy pronto habría de resaltarse la apreciación del niño como vidente, capaz de ver cosas donde otros no. A través de rápidas e improvisadas adivinanzas, o de cartas ama-

---

bien entrada edad, afirmaba desconocer. De hecho, cuando Neruda visitó la República Checa, acudió a ver la estatua erigida en nombre del escritor, asumiendo que era el referente de su nombre. Lo que Loyola transcribe es la investigación de Enrique Robertson quien, basado en un documento hallado tras años de búsqueda, sostiene que lo visto por Neruda no era una revista, sino una partitura musical del afamado compositor y músico español, Pablo de Sarasate, en la que se anunciaba un concierto de Wilma Norman-Neruda, célebre violinista de la época. De hecho, Sarasate, que por cierto tampoco se llamaba Pablo, sino Martín Melitón, es considerado, junto con Paganini, el mejor concertista de violín. El título de la obra que contiene la partitura es *Danzas españolas*. Con el correr de los años, Pablo Neruda, olvidó la “revista”. Véase Loyola, obra citada, pp. 76-78.

<sup>3</sup>“Recuerdos de Iza”, en *Obras. Poesía*, p. 48.

<sup>4</sup>Sobre el traslado de Parral a Temuco, y la relación del padre con la segunda esposa, la “mamadre”, véase Hernán Loyola, obra citada, pp. 21-28.

torias sobre pedido, Cirano temuquense, el niño Reyes va perfilando su condición de escritor. A cambio recibe reconocimiento, olorosos membrillos, o punzantes y temidas críticas paternas: “¿de dónde lo copiaste?”.<sup>5</sup>

Con la adolescencia y la temprana juventud aparecen los primeros escritos en un periódico de Temuco, *La Mañana*, propiedad de un familiar vecino, Orlando Masson, quien, a diferencia del padre, lo alienta en sus lecturas. Masson delata en el diario la injusticia social y el bandidaje solapado para despojar a los mapuches de sus tierras. Es este el primer luchador social que Neruda conoce.<sup>6</sup> Los poemas no tardarán en aparecer en revistas estudiantiles locales. Con intención de convertirse en profesor de francés, en 1921 se “matricula” en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Y, aparentemente, con ese fin se traslada a la capital, Santiago, que impregna en las calles y en la memoria del joven provinciano “un olor atroz de gas, café y ladrillos”. En realidad, la asistencia al Pedagógico es la coartada que Neruda ha ideado para escapar del padre. Además, no le viene mal aprender francés: podrá leer en su lengua original

<sup>5</sup>“Muy atrás en mi infancia y habiendo apenas aprendido a escribir, sentí una vez una intensa emoción y tracé unas cuantas palabras semirrimadas, pero extrañas a mí, diferentes del lenguaje diario. Las puse en limpio en un papel, preso de una ansiedad profunda, de un sentimiento hasta entonces desconocido, especie de angustia y tristeza. Era un poema dedicado a mi madre, es decir, a la que conocí por tal, a la angélica madrastra cuya suave sombra protegió toda mi infancia. Completamente incapaz de juzgar mi primera producción, se la llevé a mis padres. Ellos estaban en el comedor, sumergidos en una de esas conversaciones en voz baja que dividen más que un río el mundo de los niños y el de los adultos. Les alargué el papel con las líneas, tembloroso aún con la primera visita de la inspiración. Mi padre, distraídamente, lo tomó en sus manos, distraídamente lo leyó, distraídamente me lo devolvió, diciéndome:

—¿De dónde lo copiaste?” Cito por Schidlowsky, obra citada, p. 34.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 37. Schidlowsky señala, por otra parte que el primer artículo conocido de Neruda lo publica a la edad de trece años en el diario de Masson.

a poetas que considera indispensables para su formación: Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Maeterlinck, Lautréamont y otros. La bohemia, las mujeres y los premios obtenidos en certámenes poéticos, además de la aparición de su primer libro, *Crepusculario*, como era de esperarse, lo alejarán de la academia. Su larga capa negra de ferrocarrilero, propiedad del padre, y un sombrero de alón, amparan su soledad y tristeza. El atuendo lo hace acreedor al sobrenombre de El jote (zopilote).

#### CREPUSCULARIO: 1920-1923

Cuando en marzo de 1921 el precoz Nefthalí Reyes arriba a la capital chilena, entre sus escasas pertenencias lleva consigo un cuaderno manuscrito de color negro el cual contiene una selección de sus mejores versos, y en cuya portada se puede leer “Helios, poemas de Pablo Neruda”. El joven Reyes tiene la pretensión de mandar el manuscrito a prensas capitalinas tan pronto como sea posible. A pesar de su temprana juventud, cuenta ya con un considerable número de publicaciones en el referido diario *La Mañana*, así como otro tanto en la revista de Santiago *Corre-Vuela*, que dan sustento a su ambición. Durante aquellos años su actividad poética es casi febril: logra dar forma a cuatro o cinco poemas por día y escribe para los diarios literarios *El Mercurio* y *La Nación* y para más de diez revistas de la capital y de provincia.<sup>7</sup> El mismo año de su llegada a la capital chilena, con “La canción de la fiesta”, obtiene

<sup>7</sup> Antes de cumplir 22 años, Neruda ha escrito 108 colaboraciones para la revista *Claridad*. Sumado a ello, a esa edad, Neruda ha publicado ya dos libros: *Crepusculario* y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Véase, Julio Gálvez, *Neruda y España*, p. 28. No sólo eso. De acuerdo con Schidlowsky, Neruda escribe para varios revistas y diarios, además de los mencionados, de tendencia radical: *Selva Austral*, de Temuco, *Revista Cultural*, de Valdivia, *Ratos Ilustrados*, de Chillán y *Siembra*, de Valparaíso. Véase Schidlowsky, obra citada, p. 44.

el triunfo en el concurso “Prólogos para la Fiesta de la Primavera”, organizado por la Federación de Estudiantes de Chile, que difunde sus actividades políticas y literarias en la revista de tendencia anarquista, *Claridad*.

A pesar del reconocimiento, de alta resonancia para un poeta provinciano prácticamente desconocido, “Helios” no se imprime. Su autor decide llevar a cabo un examen de calidad. Una de las razones para abandonar el plan original reside en el escaso convencimiento artístico que al joven poeta le provocan entonces sus versos; de aquel cuaderno muy escasas obras sobrevivirán la severa selección que Neruda lleva a cabo. No obstante, los poemas finalmente elegidos, así como otros tantos tomados de los ya publicados en *Claridad*, con mayores o menores variantes, darán cuerpo a *Crepusculario*, su primer libro.

En el momento en que esta obra circula impresa en el ámbito estudiantil y literario de Santiago, rasgos modernistas, conjuntamente con atisbos que dirigen sus objetivos hacia la vanguardia, comparten marquesina en el contexto poético hispanoamericano. Conviven, uno al lado del otro, el tono íntimo, medido, de Enrique González Martínez, con el modernismo experimental de *Los heraldos negros*, de César Vallejo; y la poesía simultánea de José Juan Tablada con el íntimo decoro de los versos de Ramón López Velarde.<sup>8</sup> No parece extraño, por tanto, que el adolescente Nefthalí haya forjado sus versos de aprendizaje en el crisol de los *Cantos de vida y esperanza*.

Eran inevitables los cisnes, era inevitable la hiperestesia, y era inevitable que un joven de dieciséis años se formase poéticamente en el modernismo, pero hay más: ya nos ha aparecido una estrofa que será la más frecuente en el proceso creativo de los *Cuadernos*, ya nos ha aparecido el soneto en alejandrinos. Neruda se estaba haciendo en la imitación modernista, pero más

<sup>8</sup> Antonio Melis, “Neruda y la poesía hispanoamericana: una presencia polémica”, en *Neruda comentado*, pp. 17-36.



concretamente con la mirada muy atenta al padre del movimiento: la hiperestesia, el título “Helios” (es el poema XII de la tercera parte de los *Cantos de vida y esperanza* darianos); la utilización de un motivo de la tradición cultural como Mefisto cantando a Margarita; la esfinge, los cisnes luego, nos remiten a aquel gran Rubén Darío que había muerto de alcoholes, bohemias y versos. Y no hace falta que cuente que también el soneto en alejandrinos es estrofa preferida del autor de *Cantos de vida y esperanza*, libro que apareció un año después del nacimiento de Neruda, en 1905.<sup>9</sup>

Así pues, en su primer libro publicado, desde el título mismo ostenta ya los motivos que le hacen formar parte de ese fragmento de historia literaria, “espacio anfibia que algunos llaman postmodernismo poético”.<sup>10</sup> En un sentido mucho más particular, no son escasos los lectores que han señalado el amplio catálogo que el libro ofrece al lector de los diversos temas que nuestro autor trabajará a lo largo de su desarrollo poético,<sup>11</sup> ya que sus poemas registran temas y tópicos que si bien pertenecen al ambiente cultural modernista —“El soneto a Helena”, “Pantheos”, “Pelleas y Melisanda”, por mencionar algunos—, también constituyen una muestra de los intereses que moverán al poeta en libros posteriores: el amor, el erotismo encarnado, la poesía comprometida,<sup>12</sup> la búsqueda y sed de infinito, así como actitudes proféticas, románticas, e incluso vanguardistas.

<sup>9</sup> Véase José Carlos Rovira, *Neruda, testigo de un siglo*, p. 48.

<sup>10</sup> Anthony Stanton, “Octavio Paz como lector crítico”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIX, p. 70.

<sup>11</sup> Hugo Montes, por ejemplo, citado por Eulogio Suárez en “*Crepusculario*. La pequeña historia”, en *Neruda total*, p. 18.

<sup>12</sup> La poesía social, incluyendo el tema de la prostitución, había sido tratado ampliamente por la literatura chilena, tradición que encarna el poeta chileno Carlos Poesa Veliz. Muy posiblemente este autor está detrás de los poemas en que Neruda utiliza este tema. Véase Jaime Alazraki, *Poesía y poética de Pablo Neruda*, p. 68.

Es conveniente señalar, sin embargo, que al lado de esta herencia, puede notarse también la presencia de un paisaje local, asomando apenas: los aromos de Lancoche o los crepúsculos de Maruri; con ello Neruda logra dar cabida a su entorno personal, yuxtapuesto al cultural.<sup>13</sup> Conforme se sucedan los libros este ambiente adquirirá fuerza y se tornará fundamental para la poética nerudiana.

En las páginas de *Crepusculario* es posible registrar formas métricas tradicionales, por ejemplo, los versos alejandrinos, presentes nada más abrir el libro, que evidencian formalmente, como se ha mencionado ya, la paternidad modernista.<sup>14</sup> Conjuntamente, en los poemas podemos contemplar imágenes de raíz parnasiana que revelan idéntica procedencia: “queda flotando ante los ojos una imagen de movimiento, suspendida, diluyéndose elásticamente”.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Enrico Mario Santí, “Introducción general” a las *Obras completas I*, p. 26. Por otra parte, el propio Santí ha destacado los ecos de *Los heraldos negros* de César Vallejo en la crispación que se puede notar en versos como “Y el grito se me escapa como un nervio enroscado / o como la cuerda rota de un violín”.

<sup>14</sup> Véase Jaime Concha, “Proyección de *Crepusculario*”, p. 25. Por otro lado, si bien es cierto que la presencia de los alejandrinos revela la fuerte presencia modernista en *Crepusculario*, también hay que tener en cuenta que Neruda mostró a lo largo de su producción poética una fuerte inclinación a la eufonía y al detalle preciosista, posiblemente por su formación poética. Téngase en cuenta, por ejemplo, la siguiente anécdota de Gabriel Celaya, que refiere después de haber sometido a crítica un poema suyo tanto a Federico García Lorca como a Pablo Neruda: “Yo diría, en resumen, que Neruda, al revés de Federico, se muestra en este comentario como en su propia poesía, más preocupado por las mínimas unidades del poema, la adjectivación propia, la imagen no gastada, el sonido funcional, etc., que por la forma propiamente dicha y la construcción del poema. La acumulación de aciertos o detalles preciosos prima en él, como en un primitivo, sobre la noción del conjunto. Amontonar joyas, esconder secretos, ¿en qué otra cosa piensan los Sagrados Monstruos del Terciario?”. Véase, Gabriel Celaya, “Pablo Neruda, poeta del tercer día de la creación”, en Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí, (eds.), *Pablo Neruda*, p. 19.

<sup>15</sup> Véase J. Concha, artículo citado, p. 26.

Y el Padre-Nuestro en medio de la noche se pierde;  
corre desnudo sobre las heredades verdes  
y todo estremecido se sumerge en el mar...

(I, 112)<sup>16</sup>

Finalmente, la mezcla de elementos religiosos con valores sexuales o eróticos, presente en *Crepusculario*, también exhibe una característica típicamente modernista que se prolongará por varios años más:

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

(I, 116)

Estos aspectos religiosos, sin embargo, no volverán a estar presentes en la poesía de Neruda.<sup>17</sup> No obstante, se puede encontrar el germen de “una sensualidad lasciva, un erotismo que se concentra para enardecer”,<sup>18</sup> veta que el poeta habrá de extender y explotar en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y cuyo origen también se puede encontrar en el modernismo (Rubén Darío, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, por ejemplo):

<sup>16</sup> Un par de estrofas del poema “9”, publicado originalmente en la primera edición de los *Veinte Poemas de amor y una canción desesperada*, y retirado a partir de la segunda edición, en 1932, muestra, a mi parecer, con mejor nitidez esta imagen elástica: “Fimbria rubia de un sol que no atardece nunca, / que no se va, que aún amarillea el ambiente, / con una humedad de boca inmensa y pura que nos madura el alma besándonos la frente. // Luminosa quietud de las cosas presentes. / Silenciosa advertencia de las cosas lejanas: / el dolor que renace junto al dolor que muere: / sombra y lumbre que llegan por la misma ventana”.

<sup>17</sup> Véase Hugo Montes, *Para leer a Pablo Neruda*, p. 9.

<sup>18</sup> Véase Enrico Mario Santí, obra citada, p. 27.

Uñas duras y doradas,  
flores curvas y sensuales,  
uñas duras y doradas.

Comba del vientre, escondida,  
y abierta como una fruta  
o una herida.

(I, 115)

Cabe señalar que, en la mayor parte de los poemas del libro, la relación entre los elementos de la metáfora, el real y el imaginario, no exige demasiado esfuerzo; la metáfora se encuentra aquí anticipada con el nexa “como”, incapaz todavía de transgredir su carácter de símil. Los ejemplos son numerosos: “pobre como una hoja amarilla de otoño”, “Y una bandada raya el cielo / como una nube de flechazos”, “La cabeza de Laura Pacheco / rubia como una escalera de seda, una nube”, y otros más.<sup>19</sup>

A diferencia de lo que Neruda pretenderá en libros futuros, este libro no presenta, ni aspira a constituir, una unidad cerrada y orgánica. *Crepusculario* no fue concebido mediante un “propósito deliberado” general, sino que se encuentra integrado por una serie de poemas yuxtapuestos con mayor o menor fortuna, ordenados asimismo bajo una estructura de similares características.<sup>20</sup> Difícilmente podría haber sido de otro modo en un libro que se construye sobre los cimientos de un proyecto primario y una selección de versos ya publicados en revistas.

El mayor valor que Jaime Concha resalta en el libro reside en que este representa a una generación de escritores atrapados entre el

<sup>19</sup> Véase J. Alazraki, *Poética y poesía de Pablo Neruda*, p. 69.

<sup>20</sup> Esta característica la resalta Concha basado en una declaración del propio Neruda: “Pero, nunca, *Crepusculario*, tomándolo como nacimiento de mi poesía al igual que otros libros invisibles o poemas que no se publicaron, contuvo un propósito poético deliberado, un mensaje sustantivo original”. Véase J. Concha, “Proyección de *Crepusculario*”, p. 27.

carácter combativo provocado por la Revolución de Octubre, el auge de los movimientos internacionales (generadores de exaltación y optimismo), y su ánimo de jóvenes poetas “cultivado en corrientes literarias de signo depresivo, amén del sentimiento de pertenecer aislados en la provincia chilena”.<sup>21</sup> Por este motivo, para el estudioso chileno, en *Crepusculario* exaltación y tristezas extremas conviven sin excluirse. A partir de esta concepción se puede apreciar uno de los objetivos más importantes en la obra de este crítico chileno: vincular la obra de Neruda con la sociedad a la que pertenece. De este modo la obra se determina como producto de condiciones externas al poeta. Sin embargo, desde mi punto de vista, lo extremo de las sensaciones poéticas también puede explicarse debido a las condiciones de aguda pobreza, a la lacerante soledad que Neruda padece en esos momentos debido a los desamores y a la inadaptación a la ciudad por un lado, y a la alegría creativa por su crecimiento poético, a los premios en los certámenes literarios, vale decir reconocimiento público, y a la integración a un grupo de escritores alrededor de la revista *Claridad*, por el otro. Todos ellos elementos externos, pero mucho más cercanos a la pluma del escritor. Por cierto, la soledad, que nutre un buen número de poemas, bien puede considerarse como el núcleo germinal de la angustia que se ahondará en los poemas de *Residencia en la tierra*.

Y aquí estoy yo, brotando entre las ruinas,  
mordiéndolo solo todas las tristezas  
como si el llanto fuera una semilla  
y yo el único surco de la tierra.

(I, 126)

Con diversa perspectiva, en la que las circunstancias externas, tanto sociales como literarias parecen ajenas, Alain Sicard estudia la producción poética inicial de Neruda basado en los propios textos,

<sup>21</sup> Véase J. Concha, artículo citado, p. 29.

origen de su análisis. Un primer distanciamiento con la historia genética de los textos nerudianos se producirá al estudiar la división poética que toma en cuenta las fechas de elaboración de los poemas establecida por Hernán Loyola,<sup>22</sup> y en la que los primeros poemas crepusculares, escritos entre 1920 y 1921, plantearían una visión, generalmente, de corte romántico, optimista, mientras que los segundos, escritos durante 1922 y 1923, perfilarían un sentimiento opuesto, es decir, expresarían desilusión, realismo y escepticismo; en síntesis, en ellos se manifestaría, en palabras de Loyola, una “progresiva sensación de fracaso de la ambición romántica de ejercer mediante su poesía [...] una influencia transformadora del mundo exterior... Incapaz de hundirse en posiciones negativas de evasión o desesperanza, incapaz de renegar de la vida o de sumergirse en paraísos artificiales, la poesía de Neruda se refugió con ansiedad en el amor”.<sup>23</sup> Para el crítico francés, esta propuesta de división temporal pierde fuerza al constatar que en un poema escrito en 1921, “Barrio sin luz”, hay poco menos que entusiasmo y, por el contrario, “Los crepúsculos de Maruri”, escritos en 1923, se ubicarían lejanos a la desilusión. La real oposición para Sicard se produciría entre dos modos diferentes de vivir un sentimiento de infinito: la comunión, la certeza de ser parte de un gran todo, y el distanciamiento, la búsqueda del infinito.

Sicard ubica entonces a *Crepusculario* en la línea que a partir de este momento, por su parte, propone para la lectura general de la obra de Neruda: el hombre infinito, aquel que “desea apoderarse del tiempo, aprehender el instante y perpetuar esa sensación en la materia”.<sup>24</sup> De este modo, el estudioso francés identifica el deseo

<sup>22</sup> Loyola estudió los cuadernos manuscritos y los poemas publicados en la revista *Claridad* para determinar la cronología de la mayor parte de los poemas de *Crepusculario* en su estudio “Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda”, publicado en la revista *Aurora*, núm. 34 (julio-diciembre de 1964). Cito por el libro citado de Sicard, p. 18.

<sup>23</sup> Citado en Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, p. 19.

<sup>24</sup> José Carlos Rovira, *Para leer a Pablo Neruda*, p. 12.

manifiesto de comunión con la naturaleza con su deseo de infinitud. Ejemplifica con el siguiente poema que dicha voz “expresa una voluntad de transgredir sus propios límites para acceder al infinito”:<sup>25</sup>

Que trascienda mi carne a sembradura  
ávida de brotar por todas partes,  
que mis arterias lleven agua pura,  
agua que canta cuando se reparte!

Yo quiero estar desnudo en las gavillas,  
pisado por los cascos enemigos,  
yo quiero abrirme y entregar semillas  
de pan; yo quiero ser de tierra y trigo!

(I, 143)

El amor expresado en este libro, y que además mantendrá una fuerte presencia en toda la obra de Neruda, es analizado por Sicard como un concepto que la voz poética rechaza, a pesar de sus calmantes encantos, por doloroso pero, fundamentalmente, porque puede constituir una trampa ya que, al otorgar paz, proporciona la posibilidad de mitigar la sed de infinito:

Amor, llegado que hayas a mi fuente lejana,  
cuida de no morderme con tu voz de ilusión:  
que mi dolor oscuro no se muera en tus alas,  
que en tu garganta de oro no se ahogue mi voz.

(I, 129)

El rechazo al amor, por otra parte, también puede apreciarse en estos otros versos, acaso de mayor contundencia:

<sup>25</sup> Alain Sicard, obra citada, p. 22.

Para que nada nos amarre  
que no nos una nada.

(I, 121)

Y es que la sed de infinito no se puede estancar, ni detener, con nada. Por ello la urgente necesidad de atender a su llamado: “Algo lejano, ¿el infinito?, lo atrae sin cesar y quiere partir: ‘Tenderse y dejarse llevar / por este viento azul y amargo!...’”.<sup>26</sup> En los poemas de 1923 la comunión con los demás (“Darse a las gentes / como a la tierra las vertientes”) cede su lugar al abandono de todo, porque esta indolencia constituye una garantía de acceso a las puertas del infinito. A pesar de la disposición y búsqueda consecuente, incluido el abandono, la voz poética admitirá, sostiene Sicard, el fracaso de la empresa: el deseo de infinito; empero, no dejará de reconocer que este anhelo constituye solamente el principio de su búsqueda.

A pesar de que tras la lectura de algunos poemas es posible identificar el modelo literario, muchos de ellos fruto de la tradición francesa, Baudelaire (“Elevation”, de *Les fleurs du mal*), Rimbaud (“Bateau ivre”), o incluso la posibilidad de registrar la presencia de algunas imágenes con referentes en la cultura vanguardista, manifiestos en, por ejemplo, los siguientes versos del poeta chileno: “Cada máquina tiene una pupila abierta / para mirarme a mí”, no deja de sorprender a Concha, a Sicard, a Loyola, la conciencia con la que escribe este joven poeta de escasos 19 años. Tras reconocer estas influencias, en un acto de autocritica poco común a su edad, “Se mezclaron voces ajenas a las mías, / yo lo comprendo, amigos míos!”<sup>27</sup> pasa enseguida a objetar sus propios logros, incluso su propia poesía, ejemplo del desencanto referido por Loyola o el distanciamiento señalado por Sicard líneas arriba:

<sup>26</sup> A. Sicard, obra citada, p. 32.

<sup>27</sup> Aunque como Sicard señala, Neruda considera que estas presencias no obstaculizan sino que lo ayudan a elevar el vuelo, a desatar las amarras de su alma.



el estribillo del turco  
Flor el pantano, vertiente la roca:  
mi alma embellece lo que toca.  
[...]  
Que mi canto en tu vida dore lo que deseas.  
Tu buena voluntad torne en luz lo que miras.  
Que tu vida así sea.

—Mentira, mentira, mentira!

(I, 118-120)

Para el estudioso francés, este poema constituye la autodesmitificación, es decir, la crítica al optimismo de la primera etapa: la belleza que el poeta proporciona a los objetos y a las cosas, la bondad, la fe en el hombre y la glorificación terrestre, la comunión con los otros y con la naturaleza; proceso que Jaime Concha denomina compensación pues el poeta “compensa” una realidad dolorosa. Esta visión optimista, aludida y objetada al final de los versos precedentes en “El estribillo del turco”, puede apreciarse en los versos del siguiente poema:

AROMOS RUBIOS EN LOS CAMPOS DE LANCOCHE

La pata gris del Malo pisó estas pardas tierras,  
hirió estos dulces surcos, movió estos curvos montes,  
rasguñó las llanuras guardadas por la hilera  
rural de las derechas alamedas bifrontes.

El terraplén yacente removió su cansancio,  
se abrió como una mano desesperada el cerro,  
en cabalgatas ebrias galopaban las nubes  
arrancando de Dios, de la tierra y del cielo.

El agua entró en la tierra mientras la tierra huía  
abiertas las entrañas y anegada la frente:

hacia los cuatro vientos, en las tardes malditas,  
rodaban —ululando como tigres— los trenes.

Yo soy una palabra de este paisaje muerto,  
yo soy el corazón de este cielo vacío:  
cuando voy por los campos, con el alma en el viento,  
mis venas continúan el rumor de los ríos.  
A dónde vas ahora? —Sobre el cielo la greda  
del crepúsculo, para los dedos de la noche.  
No alumbrarán estrellas... A mis ojos se enredan  
aromas rubios en los campos de Lancoche.

(I, 128)

En estos versos la naturaleza es invadida, alterada por el Malo, generador de las desgracias del mundo en la jerga chilena. La presencia de los trenes en el ambiente contribuye a subrayar la actitud invasora y colabora con la sensación de orden alterado. El yo poético, a diferencia del Malo, entra en esta naturaleza, pero no para remediar el caos, sino para ser parte de la misma. Al erigirse la voz poética como la palabra del paisaje muerto y el corazón del vacío cielo se realiza una especie de salvación, de profecía. En la estrofa final se produce un desdoble psicológico: la voz se pregunta a sí misma sobre su destino. Al arribar la noche, en la que no hay estrellas, es decir, en completa oscuridad, el poeta contempla los aromas rubios. De este modo, hace prevalecer la belleza sobre la zona oscura. Por extensión, el arte logra vencer a las sombras y a la destrucción.<sup>28</sup>

Hernán Loyola,<sup>29</sup> a grandes rasgos, divide los poemas del libro en dos vertientes: una romántica, que tiende a volcarse hacia “afuera”, a exteriorizarse, ávida de establecer vínculos con la naturaleza. Hay en ella intención, deseo de cantar tanto la alegría como el do-

<sup>28</sup> Lectura de Hugo Montes, *Para leer a Neruda*, pp. 13-15.

<sup>29</sup> *Aproximaciones a Pablo Neruda*, pp. 20-21.

lor. El poeta tiene fe en el poder eficaz y transformador de la palabra; se trasluce, así, un afán por dar sentido utilitario, redentor, a la poesía. Esta sirve para contrarrestar los sufrimientos de la vida terrenal. Surgen prototipos con padecimiento social que pueblan los versos de este periodo (primera etapa o primeros poemas escritos del libro): menesterosos, ciegos, campesinos, prostitutas:

Y si por la amargura más bruta del destino,  
animal viejo y ciego, no sabes el camino,  
yo que tengo dos ojos te lo puedo enseñar.

(I, 113)

Es, en pocas palabras, el mundo rescatable a través del canto: “que la tierra *florezca* en mis acciones”, “que el verso mío *sea vivo*”.<sup>30</sup> Este es el espíritu que anima al cuaderno negro con el que arriba a Santiago. Analizada desde otra perspectiva, mucho más personal, argumenta Loyola, esta visión profética, ritual, ejerce un sentido compensatorio al lado opresivo del padre, y proyecta, de la misma manera, una forma de encontrar sentido a su desdeñado oficio poético. La otra vertiente gira alrededor de un sentido más crítico: revela un sentimiento de fracaso de la actitud utilitarista sobre la función poética: “Incapaz de generar transformaciones, la poesía de Neruda se refugia temporalmente en el amor”.<sup>31</sup> Esta sensación de desencanto puede leerse en poemas como “Farewell” o “Morena la besadora” y en los que se destinarán, por idéntica percepción, a las páginas que nutrirán *El hondero entusiasta*, así como a los de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. El mundo es visto ya a partir de ese momento como una acumulación de ruinas. La aventura poética para Loyola no termina en la postura de desencanto esgrimida en el verso “—Mentira, mentira, mentira!”, propuesta por Concha, sino

<sup>30</sup> Véase la guía de lectura de *Pablo Neruda. Antología poética*, de Hernán Loyola, p. 31.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 31.

en la contemplación que el poeta hace de sí mismo en el pozo: la imagen proyectada no es ideal, positiva o negativa, sino real: sus cabellos revueltos y su camisa blanca. Pero “acodarse a los bordes del pozo —viejo símbolo del conocimiento— implica voluntad de indagar todavía el secreto en la profundidad y en el silencio”.<sup>32</sup> Con esta interpretación también se puede apreciar uno de los constantes esfuerzos, tanto en los análisis poéticos como en los aspectos biográficos, que Hernán Loyola realiza en sus trabajos: desterrar las sombras de la vida y de la poética nerudiana para proyectar una visión luminosa, optimista.

Inclinado sobre la boca del pozo  
del fondo del pozo me veo brotar

como en una instantánea de sesenta cobres  
distante y movida. Fotógrafo pobre,

el agua retrata mi camisa suelta  
y mi pelo de hebras negras y revueltas.  
(I, 146)

Para Loyola el valor trascendente de la poesía de Neruda radica en que este logra transmutar la experiencia personal en una visión poética con valor universal.<sup>33</sup> Por ello concede esencial importancia a los acontecimientos personales que rodean al poeta. No es superficial que titule su libro *Neruda. La biografía literaria*, ya que el crítico chileno argumenta que en el caso de Neruda, como tantos otros poetas, aunque posiblemente en mayor medida que en la de cualquier otro, vida y obra se encuentran inevitablemente enlazadas.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>33</sup> Véase “Crepusculario” en *Aproximaciones a Pablo Neruda*, pp. 19-21.

Ante la crítica del optimismo de *Crepusculario*, y consecuentemente, contra la postura del poeta ritual, profético, Neruda marcha en busca de una nueva vía de expresión para salvar al yo poético “en crisis”.<sup>34</sup> *El hondero entusiasta*, escrito simultáneamente a los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, constituye una respuesta a dicha búsqueda. Neruda quería publicar este libro para cimentar su fama y para festejar su vigésimo aniversario. Apuntó en su primera página que permaneció guardado casi una década porque, decidido a buscar voz propia, al enviarle el manuscrito al poeta uruguayo Sabat Ercasty para corroborar su influencia, este respondió afirmativamente:<sup>35</sup> “Pocas veces he leído un poema tan bien logrado, tan magnífico, pero tengo que decírselo: sí, hay algo de Sabat Ercasty en estos versos”.<sup>36</sup> Fue publicado cuando Neruda regresaba a Chile tras su estadía en los consulados de Oriente, en enero de 1933. Muy posiblemente la fama de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y la necesidad de recursos moneta-

<sup>34</sup> Véase Hernán Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, pp. 142 y ss.

<sup>35</sup> Amado Alonso estudió la influencia de Sabat Ercasty en la poesía juvenil de Neruda. Tres son las características en que esta podría sintetizarse: el uso de las frutas para sugerir los deleites del tacto, del gusto y de la vista; el impulso genésico, aunque con propósitos diversos (en Neruda representa las fuerzas de la dispersión, en el poeta uruguayo el tradicional goce constructivo del espíritu); y, finalmente, la aplicación de la fantasía a lo cósmico, lo telúrico o lo oceánico. Véase Alonso, obra citada, pp. 264 y ss. Otra de las influencias señaladas está en el constante uso del imperativo: “Asalta, grita, gime”, expresa Sabat Ercasty en los *Poemas del hombre*; Neruda, en *El hondero entusiasta*, escribe: “Porque tú eres mi ruta. Te forjé en lucha viva. / De mi pelea oscura contra mí mismo, fuiste. / Tienes de mí ese sello de avidez no saciada. / Desde que yo los miro tus ojos son más tristes. / Vamos juntos. Rompamos este camino juntos. / Seré la ruta tuya. Pasa. Déjame irme. / Ansiame, agótame, viérteme, sacríficame. / Haz tambalear los cercos de mis últimos límites”. Eulogio Suárez, *Neruda total*, p. 60.

<sup>36</sup> Citado en *Neruda total*, p. 61.

rios —Neruda está recién llegado y recién casado— constituyen algo más que buenas razones para imprimirlo. Ya en otro momento Neruda había narrado que al regresar a casa, poco después de medianoche, mirando las estrellas desde su ventana, sintió la atracción poderosa de la poesía; escribió el primer poema de un tirón, y a este siguieron torrentes de versos amorosos.<sup>37</sup>

Antes de acostarme abrí las ventanas de mi cuarto. El cielo me deslumbró. Todo el cielo vivía poblado por una multitud pululante de estrellas, celeste, cósmica. Corrí a mi casa y escribí de manera delirante, como si recibiera un dictado, el primer poema de un libro que tendría muchos nombres y finalmente se llamaría *El hondero entusiasta*. Me movía de una forma como nadando en mis propias aguas.<sup>38</sup>

Comparte, por tanto, a decir de Loyola, algo más que la simultaneidad con los *Veinte poemas de amor*: el erotismo como vía generadora de poesía.

El poema, dividido en doce partes,<sup>39</sup> presenta un viaje metafísico con destino indeterminado. La voz poética no sabe bien a bien

<sup>37</sup> Por otro lado, fueron posiblemente las propias palabras de Neruda las que construyeron una de las objeciones con las que se identificó a este libro: la inspiración, el deseo carnal, el frenesí, el “romántico perdido” con el que habría de asociarlo Huidobro. Un estudio de Alfredo Lozada, “Migas de Nietzsche: el subtexto de *El hondero entusiasta*”, ha propuesto la lectura del filósofo alemán subyacente en este poemario, en particular el sintagma *más allá*. Lozada propone un “vitalismo instintivo” en el cual lo sexual juega sólo una parte. Véase José Carlos Rovira, *Para leer a Pablo Neruda*, p. 23.

<sup>38</sup> Véase Eulogio Suárez, *Neruda total*, p. 60.

<sup>39</sup> Cabe aclarar que los poemas que conforman el libro son los que se lograron rescatar de un proyecto mucho mayor. Neruda, ante la respuesta afirmativa de Sabat Ercasty, relegó al olvido la mayor parte de los textos originales. Muchos de ellos se perdieron. Neruda ha señalado que originalmente constaba de sesenta o setenta composiciones. Véanse las notas de Hernán Loyola a las *Obras completas I*, pp. 1138 y 1139.

a dónde dirigirse. Sólo se puede advertir la fuerza de atracción del deseo. Impulsado por este, enfrenta la noche cósmica, toda llena de “metales azules”. Aunque anhela con vehemencia el no tener límites, consciente de la imposibilidad de alcanzar el infinito, la voz poética emprende el regreso. Detrás de la concepción del tema poético aquí desarrollado bien podrían hallarse las ideas filosóficas de Arthur Schopenhauer, escritor muy leído en el círculo literario de Neruda. Los conceptos de voluntad y retorno estarían subyacentes en la obra del chileno. El primero impulsaría o daría forma al deseo que induce el viaje pero, como en la filosofía del alemán, el hombre siempre se debate entre la insatisfacción y el deseo. Toda vez conseguido, se tiene nuevamente un vacío y surge otro deseo, otra voluntad. De este modo se conformaría el círculo, representación del ciclo vital donde transcurren vida y muerte de los seres orgánicos.<sup>40</sup>

Alain Sicard, que continúa su lectura del hombre infinito, traza la ubicación del escenario del poema: la experiencia nocturna. Asimismo, identifica el recurso utilizado con mayor frecuencia en *El hondero entusiasta*, la anáfora o repetición: “He aquí mis brazos fieles”, “he aquí la noche absorta”, “he aquí los astros pálidos”. El verso comienza a alejarse de la métrica tradicional para encontrarse con una extensión silábica que hace coincidir el verso con una frase o con una entidad emocional:

Pero quiero pisar más allá de esa huella:  
pero quiero voltear esos astros de fuego:  
lo que es mi vida y es más allá de mi vida,  
eso de sombras duras, eso de nada, eso de lejos:  
quiero alzarme en las últimas cadenas que me aten,  
sobre este espanto erguido, en esta ola de vértigo,  
y echo mis piedras trémulas hacia este país negro,  
solo, en la cima de los montes,

<sup>40</sup> Eulogio Suárez, *Neruda total*, p. 64.

solo, como el primer muerto,  
rodando enloquecido, presa del cielo oscuro  
que mira inmensamente, como el mar en los puertos.

(I, 161)

Rápidamente se revela que el deseo de querer, desear y cantar radica en algo más allá de la noche. Este deseo, para Sicard, establece la búsqueda del infinito generada por el mito de la honda, cuyo movimiento, hecho de ímpetus y caídas alternadas, crea a su vez el poema a través de una abundancia de expresiones exclamativas:

He aquí mis brazos fieles! He aquí mis manos ávidas!  
He aquí la noche absorta! Mi alma grita y desea!  
He aquí los astros pálidos todos llenos de enigma!  
He aquí mi sed que aúlla sobre mi voz ya muerta!  
He aquí los cauces locos que hacen girar mis hondas!  
Las voces infinitas que preparan mi fuerza!

(I, 162)

En la lectura de Sicard, el amor se presenta como una total alienación liberadora; es por ello que el poeta insta a la amada a salir de sí para que este pueda reconocerse: rodar, verterse, derramarse, hacerse astillas, estrellarse, exterminarse, conforman la invitación a la liberación, la “letanía del aniquilamiento”. En ocasiones el amor y el deseo infinito se confunden porque al ser la mujer encarnación del infinito produce idéntico sentimiento que este, es decir, constituyen dos caras de la misma moneda. Sin embargo, el amor, el deseo, no se erige como un fin en sí mismo, sino como medio para satisfacer la sed de infinito (sentimiento presente y rechazado, como se recordará, en su lectura de *Crepusculario*).

Después de haber deseado el infinito, quizá por sobrehumano, el poeta rechaza este sentimiento convencido de que lo efímero y lo inmaterial son regiones inhabitables. Así, determina que su corazón “Debe participar de lo que toca, / debe ser de metales, de raíces, de



alas". De este modo, el fracaso no sólo consiste en la dificultad física de unirse al infinito, sino también en la imposibilidad de asumir su experiencia aniquiladora. Al regresar de su viaje-intento encuentra a la mujer, que se convierte en refugio, pero su vocación inicial de infinito reaparece solamente para proponer el resultado de su búsqueda: el amor es el infinito en nosotros.

Sicard finaliza sus notas observando que si bien es cierto que Neruda fracasa en su intento por lograr el poema que contuviera al hombre y a la naturaleza, a las pasiones y a los acontecimientos que allí se desarrollaban, todo en una sola unidad, el anhelado poema cíclico, también lo es que al salir de su nueva tentativa el poeta emerge con una lección muy clara: la experiencia del infinito no puede separarse de la reflexión sobre el tiempo, elemento constitutivo del acto poético.

Loyola, después de señalar las influencias literarias detrás del libro, Sabat Ercaasty, Nietzsche, D'Annunzio, Whitman y Pablo de Rokha,<sup>41</sup> destaca en *El hondero entusiasta* la apuesta fuerte, enérgica, que Neruda lleva a cabo para salir de su crisis poética, aquella forjada en la última etapa de *Crepusculario*: "Un ideal de exaltación romántica y heroica parece mostrar a Pablo la vía hacia la superación de sus frustraciones y hacia la realización final de su destino poético. Pero la forma que asume ese ideal es cada vez más agresiva, grandilocuente y titánica, obedeciendo sobre todo a las ampulosas y flamígeras arengas de Sabat Ercaasty".<sup>42</sup> Su lectura nos lleva a contemplar a un poeta impotente, como habitado por una insistente marea en la que sus olas, una vez alcanzada la altura, no alcanzan a romper y, consecuentemente, no logran arribar a la playa (Poema 2).

<sup>41</sup> Loyola destaca la influencia de Pablo de Rokha, el infatigable enemigo de Neruda. En su libro *Los gemidos* hay un poema, "Playa del sur", que aborda el tema central del hondero: la desproporción entre el yo pequeño y el océano descomunal, disparidad que Neruda trasladará a su poema al enfrentar al hondero contra la noche cósmica. *Neruda. La biografía literaria*, p. 142.

<sup>42</sup> Hernán Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, p. 143.

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

(I, 163)

¿Qué hacer entonces?, ¿cómo darle salida a esa “palpitación del universo” que habita dentro de sí? Los siguientes poemas proporcionan una respuesta: la conquista de la agresividad y de la explosión a través del eros. En esta situación la mujer juega un rol activo: es la redentora, la generadora del delirio y de la embriaguez que situarán al poeta, con rol pasivo, en el camino de la creación, y lo salvarán del extravío. Es de este modo que el hablante puede exigir el poder fundador de su poesía a la esclava o a la princesa, pues ambas se encuentran al servicio de su necesidad de ser.

Libértame de mí. Quiero salir de mi alma.  
Yo soy esto que gime, esto que arde, esto que sufre.  
Yo soy esto que ataca, esto que aúlla, esto que canta.  
No, no quiero ser esto.  
Ayúdame a romper estas puertas inmensas.  
Con tus hombros de seda destierra estas anclas.  
Así crucificaron mi dolor una tarde.

(I, 172)

Ubicados en el primer poema, que Loyola propone como el último en la secuencia “narrativa” del libro, la mujer desaparece porque la voz poética logra extraer de ella la confianza suficiente para emprender la pelea descomunal, contra su “cerco opresivo”. Pero fracasa una vez más: “la imagen de los brazos que giran como aspas locas simboliza el ímpetu sin destino”.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Loyola, Pablo Neruda, *Antología poética*, 1, p. 35.

Soy el más doloroso y el más débil. Deseo.  
Deseo, sufro, caigo. El viento inmenso azota.  
Ah, mi dolor, amigos, ya no es dolor de humano!  
Ah, mi dolor, amigos, ya no cabe en la sombra!  
En la noche toda ella de astros fríos y errantes,  
hago girar mis brazos como dos aspas locas.  
(I, 163)

Basado en un artículo que Neruda publicara a los 17 años en la revista *Claridad*<sup>44</sup> en el que se plantea la imposibilidad de ejercer “la llamarada ardiente del sexo” a causa de la moral hipócrita de la sociedad que le impide llevarla a cabo (con su hermana no puede porque una ley castiga el amor entre ambos; si lo hiciera con su amante la “deshonra” la cubriría; si lo quisiera comprar no podría: no posee suficiente dinero), Jaime Concha lleva a cabo su análisis desde su acostumbrada, hasta este momento, postura social. Para el crítico chileno esta poesía, en la que incluye tanto la de *El hondero* como la de los *Veinte poemas de amor*, establece un vehículo socialmente aceptable para que la voz poética pueda expresar su sexualidad reprimida: “¿Pues qué son a la postre sus imágenes, sino pobres negativos, trasuntos exiguos de esos cuerpos innumerables que están allí, a la mano, y son, sin embargo, dolorosamente distantes?”<sup>45</sup>

Al llevar a cabo un análisis sobre el tipo de mujer que se perfila tras los poemas, con su acostumbrada vigorosa convicción, el crítico afirma:

Energía sin satisfacción posible, el deseo es llamado apelación sin término. Ansia sin límites, dolor infinito, así se nombra al deseo en esta poesía. Sed, ansia, nostalgia son expresiones que se reiteran en *El hondero entusiasta* y en los *Veinte poemas*. No hay,

<sup>44</sup> “Sexo”, 2 de julio de 1921.

<sup>45</sup> Jaime Concha, “Sexo y pobreza en la primera poesía amorosa de Pablo Neruda”, en Federico Schopf, *Neruda comentado*, p. 150.

en consecuencia, ni mujer ideal ni mujer carnal en estos libros nerudianos: sólo formas distintas forjadas por la realidad básica del deseo, vicisitudes suyas.<sup>46</sup>

Loyola, por medio de un silencioso diálogo público que sostiene con Jaime Concha desde fines de los años sesenta, atisbando la intimidad de Neruda a través de un ojo de buey documental, habría de rebatir esta afirmación de manera directa, con una frase escrita por Neruda en el mismo artículo de *Claridad*, “Sexo”, fundamental en su argumentación: “El goce ya ha sido descubierto”. Transcribe, además, un poema donde Neruda adulto refiere la abundancia de mujeres que han sucumbido en aquel entonces ante la seducción de versos y besos suyos:

madreselvas caídas en el lecho  
con Rosa o Lina o Carmen ya desnudas,  
despojadas tal vez de su misterio.

Amores de una vez, rápidos  
y sedientos, llave a llave,  
y aquel orgullo de ser compartidos!

Pienso que se fundó mi poesía  
no sólo en soledad sino en un cuerpo  
y en otro cuerpo, a plena piel de luna  
y con todos los besos de la tierra.

(II, 1180-1181)

La sexualidad de Neruda, así, revela no sólo algo más que una vicisitud, sino toda una gama de mujeres presentes en los libros de escritura paralela. No sólo eso. Con la fama de los *Veinte poemas*

<sup>46</sup> Jaime Concha, *ibídem*, p. 142 y ss.

de amor, las jovencitas piden a Neruda una dedicatoria, y algo más. “Y Neruda no se hace del rogar”.<sup>47</sup>

Al recibir la respuesta con la que el poeta uruguayo le confirma su influencia, Neruda recibió un duro golpe a su vehemente propuesta por conseguir una poética personal y abarcadora. Sin embargo, como ante cada fracaso, deviene una lección:

Estaban en juego muchas cosas. Sobre todo me obsesionaba el estéril delirio de aquella noche. En vano había caído en esa sumersión de estrellas, en vano había recibido sobre mis sentidos aquella tempestad austral. Estaba equivocado. Debía desconfiar de la inspiración. La razón debía guiarme paso a paso por los pequeños senderos.<sup>48</sup>

#### VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA (1923-1924)

De acuerdo con Loyola, Neruda apostó sus afanes a la poesía grandilocuente de *El hondero entusiasta* en un claro intento por alcanzar la poesía abarcadora, total.<sup>49</sup> Herido, desilusionado por la respuesta afirmativa del poeta uruguayo, decidió retomar una idea que ya se le había quedado atrás: una compilación de doce poemas que relataban sus experiencias sentimentales y “que se le habían caído de las manos”, algunos incluso ya publicados en alguna revista. Decidió entonces reducir su expresión estilística y reunir no doce, sino crear veinte, y una canción desesperada.

José Carlos Rovira propone leer en estos *Veinte poemas de amor*<sup>50</sup> “la historia de un encuentro y un fracaso amoroso, historia que es narrada desde un pasado en la que se evoca el mundo como una

<sup>47</sup> Véase Hernán Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, pp. 106-116.

<sup>48</sup> Hernán Loyola, *ibídem*, p. 150.

<sup>49</sup> Hernán Loyola, *ibídem*, pp. 150-156.

<sup>50</sup> Véase José Carlos Rovira, “Introducción”, en Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, pp. 9-49.

frustración en la que el amor pudo ser salvación”.<sup>51</sup> Para el crítico español, a la par de la historia amorosa transcurren, por una parte, la naturaleza que impregna los primeros diecinueve poemas, con lo cual obtenemos la sensación cíclica de una temporalidad natural: veranos, otoños, inviernos, primaveras, y por otra, la imagen bipolar que configura a la amada, esto es, la que la revela como material-inmaterial, pues a la descripción de la amada en la naturaleza, terrenal, continúa esa amada etérea que es la “mariposa de sueño”.<sup>52</sup> Una naturaleza, por cierto, en la que irrumpe el paisaje de la infancia, el de la costa sureña en que se localiza Temuco, y en la que se configura el espacio de creación metafórico y el marco de la relación amorosa.

El recurso retórico de la comparación se emplea de manera tan frecuente en los *Veinte poemas* que podemos afirmar que se encuentra, prácticamente, en cada uno de los poemas; es, de hecho, la figura retórica más utilizada. Como ejemplo sirvan los siguientes versos: “Como pañuelos blancos del adiós viajan las nubes”, “Cayó el libro que siempre se toma del crepúsculo, / y como un perro herido rodó a mis pies mi capa”, “Llegas como el rocío a las corolas”, y muchas más. Las imágenes comparten en la mayoría de los casos una doble característica: la personificación, casi siempre asociada con la naturaleza, y cierto aire de carácter vanguardista: “Siempre, siempre te alejas en las tardes / hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas”, “Galopa la noche en su yegua sombría / desparramando espigas azules sobre el campo”, “Llueve. El viento del mar caza errantes gaviotas”, “El agua anda descalza por las calles mojadas”, “Fosforece

<sup>51</sup> Véase José Carlos Rovira, *ibídem*, p. 23.

<sup>52</sup> Loyola, entre otros, ha estudiado las mujeres detrás de los poemas. Más allá de la inicial bifurcación propuesta por Pablo Neruda, en la que Marisol y Marisombra encarnan el prototipo de la ciudad y el campo, hoy podemos saber que, por lo menos, cinco mujeres inspiran los veintinueve poemas. María Parodi, Laura Pacheco, Laura Arrué, Teresa Vázquez y, por mucho, el amor más trascendente de la juventud de Neruda: Albertina Rosa Azócar, hermana de su amigo Rubén.

la luna sobre las aguas errantes”, “Andan días iguales persiguiéndose”, [el temporal] “suelta todas las barcas que anoche amarraron al cielo”, “El viento triste galopa matando mariposas”, “Una gaviota de plata se descuelga del ocaso”.

Un par de recursos más son utilizados con cierta frecuencia: el paralelismo, de reiterada presencia en *El hondero entusiasta*, “como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda”, así como la aparición del uso de gerundios, recurso caro a *Residencia en la tierra*; con ellos Neruda logra producir una ilusión dinámica que, en este caso, trasmite una sensación de “actividad irreal, casi compulsiva”: pensando, enredando sombras, soltando pájaros, desvaneciendo imágenes, enterrando lámparas, ahogando lamentos, moliendo esperanzas.<sup>53</sup>

A pesar del tránsito de la melancolía a la desesperación que se puede sentir en el libro conforme avanza la historia amorosa, que finalmente se ve truncada, la posibilidad del canto, la poesía, es vista por Rovira, como una forma de salvación ante la desolación:

Entre los labios y la voz, algo se va muriendo.  
Algo con alas de pájaro, algo de angustia y de olvido.  
Así como las redes no retienen el agua.  
Muñeca mía, apenas quedan gotas temblando.  
Sin embargo, algo canta entre estas palabras fugaces.  
Algo canta, algo sube hasta mi ávida boca.  
Oh poder celebrarte con todas las palabras de alegría.  
Cantar, arder, huir, como un campanario en las manos de un loco.  
(I, 189)

Si bien para Rovira muchos de estos recursos le confieren al libro cierto aire vanguardista, otros lo revelan romántico: los temas nocturnos, las imágenes cósmicas, el poeta marginado, el ser soli-

<sup>53</sup> Todos estos recursos estilísticos han sido destacados por Rovira en su estudio de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

tario, la naturaleza decorativa, el poeta captador de sentidos y, por supuesto, el ímpetu amoroso. De modo sintético, para José Carlos Rovira, tres aportaciones conforman el legado de los *Veinte poemas de amor*: “el amor como testimonio de una nueva capacidad de narrarse”, el “descubrimiento de una naturaleza propia, capaz de metaforizar una situación esencial” y el “hallazgo de un lenguaje con el que se posibilita una nueva relación con el autor”.<sup>54</sup>

Sicard estudia, desde otra óptica, esta obra. Para él constituye una pausa necesaria y una síntesis de las tentativas precedentes. Incluso más: con *Veinte poemas* se construye un retroceso en el camino natural que Neruda transita de *El hondero entusiasta* a *Tentativa del hombre infinito*. En esta oportunidad, como en ocasiones anteriores, su argumento se guía por una declaración del propio poeta chileno: “Este libro no alcanzó, para mí, aun en esos años de tan poco conocimiento, el secreto y ambicioso deseo de llegar a una poesía aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y se derribaran. Era éste el conflicto que me reservaba”.<sup>55</sup>

Sicard propone, al analizar el primer rasgo de la mujer de los *Veinte poemas*, que esta ocupa ahora en el ánimo del hablante el lugar del gran vacío estelar que el alma del hondero anhelaba con ardorosa vehemencia. El segundo rasgo quedaría definido por una dualidad basada en la presencia y la ausencia: corpórea, terrenal, pero, también, lejana, ausente, callada, abstracta.

El paisaje en *Veinte poemas de amor*, casi nulo en *El hondero*, no representa la simple digresión que en su primer libro apenas tiene cabida; además de comunicar soledad, es altamente expresivo a través de dos elementos: el viento y el crepúsculo. Además, se encuentra fuertemente impregnado del sentimiento con el que Amado Alonso caracterizara esta obra: la melancolía.

<sup>54</sup> Rovira, estudio citado, p. 30.

<sup>55</sup> Véase A. Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, p. 45.



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

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.  
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.  
(*Veinte poemas*. Poema XX)

Dice en *Veinte poemas*. La melancolía del perpetuo adiós a las cosas que se han ido es todavía un modo de retenerlas, es el pago en tristeza en gracia del cual revivimos en nuestra alma momentos de felicidad ya idos.<sup>56</sup>

Sicard, como Concha, delinea en estos poemas a un joven enamorado en primer lugar de su propia ilusión, la cual alimenta con esos espectáculos naturales, pero, va más allá; a diferencia de Amado y de Concha, advierte fuerzas destructoras que, más tarde, transmitirán su angustia a los versos de *Residencia*. El hallazgo del poemario consiste en que Neruda descubre un elemento esencial a su poesía: el tiempo. Este hace su aparición tras la contemplación de los crepúsculos, cuando toma conciencia del transcurrir del día y de la noche. La función del poeta, así, consiste en inmovilizar, bajo la forma de un poema, la fugacidad del instante.

Jaime Concha, por su parte, ofreció una de las escasísimas razones al por qué los *Veinte poemas* se convirtieron, con un millón de ejemplares vendidos en 1961, en el libro de poesía más difundido en lengua española del siglo xx, pensamiento próximo al concepto del amor como ilusión manejado por Sicard:

<sup>56</sup> Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, pp. 57-58.

Lo decimos sin ambages: si hay algo que representa la poesía de los *Veinte poemas*, si hay algo que determinó una lectura tan extendida en los países del Continente, no es otra cosa que el eros de la pobreza, un amor a la medida de la clase media.<sup>57</sup>

Visto de esta manera, la causa expuesta por el crítico chileno parece por lo menos debatible. Concha considera que el erotismo juega el papel principal de una aceptación social que llevó a la fama a los *Veinte poemas*. Propongo que en la brevedad de la obra, la intensidad ensimismada y autocontrolada, la narratividad, en la que es posible encontrar tanto el inicio del enamoramiento como la separación —y, por tanto, de algún modo la creación de una identificación con sentimientos varios que se producen en una relación amorosa: deseo, conquista y pérdida—, podemos encontrar buena parte de las razones del éxito comercial del libro. Y aun si todas estas características formaran parte de lo que Jaime Concha pudiera ubicar como la “medida de la clase media”, ¿por qué entonces otras obras no alcanzaron la aceptación popular? Veo difícil que Gustavo Adolfo Bécquer, por otro lado y por mencionar a otro poeta, cercano en muchos sentidos a Neruda, haya forjado también una poesía sujeta a la medida de su “clase media”. No cabe duda que los factores sociales influyen en la obra literaria, pero parece lejano concebirlas como su única o más grande razón de éxito.

Hernán Loyola propondría la lectura más original hasta este momento: *Veinte poemas de amor* conforma el punto de partida de la poesía de Neruda. El yo poético ha encontrado un espacio mítico propio, personal. La naturaleza que recorre las páginas de *Veinte poemas de amor* es la de Puerto Saavedra, en Bajo Imperial,<sup>58</sup> esto es, el

<sup>57</sup> Jaime Concha, “Sexo y pobreza en la primera poesía amorosa de Pablo Neruda”, en Federico Schopf, *Neruda comentado*, p. 153.

<sup>58</sup> Tal es la importancia del asunto que Loyola considera a Cantalao, Puerto Saavedra, es decir, el territorio de la Frontera, donde se encuentra Temuco, un equivalente para Neruda de lo que Macondo es para García Márquez o Santa María para Onetti.

lugar donde transcurre buena parte de la infancia de Pablo Neruda. Con ello el poeta logra ejercer un desplazamiento que va de las referencias literarias, a la experiencia real. Si bien en *Crepusculario* es posible encontrar convincentes muestras de logros personales, “Aromos rubios en los campos de Loncoche”, por ejemplo, estos no logran trascender su carácter unitario, mientras que los *Veinte poemas de amor* se presentan como un conjunto en el que se logra, además de la unidad, una “nueva atención al escenario (al mundo) más allá de los personajes”:<sup>59</sup>

En este diseño del yo, una vehemencia elemental y profunda sustituye a la gesticulación delirante del Hondero. Vehemencia orientada ahora hacia *abajo*, hacia lo hondo, ya no más hacia las estrellas. Ya no más reclamo de la embriaguez o salvación sino atención directa hacia el cuerpo de la amada (“blancas colinas, muslos blancos”) y en ese cuerpo hacia el mundo (“te pareces al mundo”).<sup>60</sup>

Y es que al comenzar a definir su espacio, el poeta chileno da inicio, también, a la configuración de su propia voz personal. Una lectura importantísima que está detrás de esta focalización en lo personal, y más específicamente, en la infancia, es el libro de Giovanni Papini, *Un homo finito*, que por esos días Neruda comenta en un artículo publicado en *Zig-Zag* en el que reflexiona también sobre la infancia de otros escritores, Baudelaire, Mirbeau, Valdelomar y Romeo Murga.<sup>61</sup>

Para Hernán Loyola, si bien *Veinte poemas* narra una historia de amor que se inicia con la posesión del objeto amado, y que poco a poco se contagia de ausencia y de melancolía, para, posteriormente, terminar en separación, la soledad que provoca no se convierte en

<sup>59</sup> H. Loyola, *Antología poética*, p. 53.

<sup>60</sup> H. Loyola, *ibídem*, p. 53.

<sup>61</sup> H. Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, pp. 146-147.

derrumbe sentimental, sino en la aceptación del fracaso: a diferencia del hondero, que en una muestra de falsa fortaleza termina moviendo sus brazos como aspas, la “Canción desesperada” muestra una tristeza admitida. Muy posiblemente esta fortaleza radique en que ahora el yo poético es consciente de que existe una instancia que se revela bálsamo y alimento a la vez: la poesía. Del “Puedo escribir los versos más tristes esta noche...” al “oír la noche inmensa, más inmensa sin ella. / Y el verso cae al alma como al pasto el rocío”. Y el lugar donde aquella se nutre es la noche, tan ambigua como la mujer presente en los poemas ante quien, por cierto, la voz poética abandona la actitud pasiva de *El hondero*; por un lado provoca incertidumbre, tristeza; por otro, es el espacio donde se genera el recuerdo, el florecimiento. La noche ha dejado de ser, al contrario de *El hondero*, enemiga. Es en estos sentidos que Loyola la considera como uno de los elementos que impulsan la génesis del espacio predilecto del inicio de *Residencia en la tierra*.

#### TENTATIVA DEL HOMBRE INFINITO (1925)

A contracorriente de una situación económica y emocional crítica, ya que al abandonar los estudios universitarios el padre le suspende el envío de dinero, Pablo Neruda persiste en su búsqueda por lograr un lenguaje poético personal “cíclico”, de mayores alcances. Insatisfecho, a pesar de complacerse con la fama que le proporcionan los *Veinte poemas de amor*, porque estos no revelan una poesía “aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y se derribaran”,<sup>62</sup> emprende un segundo intento que aspira a “englobar al hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos mismos que allí se desarrollaban, en una sola unidad”.<sup>63</sup> Esta intención obedece, de acuerdo con Loyola, por un lado a la convicción

<sup>62</sup> Citado en *Neruda. La biografía literaria*, p. 193.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 194.

de ejecutar su finalidad como poeta y, por otro, a la necesidad de justificar, sobre todo ante su padre, el propósito y la profesionalidad de la vocación elegida.

Como prácticamente el libro había pasado inadvertido —Alonso, por ejemplo, en su célebre estudio de 1940 no lo tomó en cuenta—, Neruda quiso llamar la atención sobre él cuando realizó la siguiente declaración en 1964:

Yo he mirado siempre la *Tentativa del hombre infinito* como uno de los verdaderos núcleos de mi poesía, porque trabajando en estos poemas, en aquellos lejanísimos años, fui adquiriendo una conciencia que antes no tenía, y si en alguna parte están medidas las expresiones, la claridad o el misterio, es en este pequeño libro, extraordinariamente personal.<sup>64</sup>

Sicard tomó la palabra al escritor chileno para desarrollar su análisis de *Tentativa del hombre infinito* que podemos resumir brevemente en las siguientes líneas.

El poeta asume una gran disposición por la afluencia imaginaria y voluntariamente contribuye a no ponerle freno: con un recurso heredado de la vanguardia, muy de moda en aquellos años, Neruda decide no utilizar signos de puntuación ni mayúsculas. El poema semeja así una masa continua de versos sin puntuación ni numeración alguna, en el que ni siquiera aparecen los folios de las páginas. El poema consiste en un viaje nocturno planteado al inicio del ocaso: la noche llega para sustraer al poeta de la melancolía generada por el crepúsculo y, en la medida en que deja abolido el tiempo al poner fin a esta angustia o melancolía, le es permitido, por la noche, asumirse como un ser sin recuerdos. El tiempo que somete al desgaste a los hombres, a los objetos y a los sentimientos, y que en *Veinte poemas* es un presentimiento, aquí es una certeza (muy pronto, en

<sup>64</sup> Pablo Neruda, “Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos”, *Mapocho* II, 3 (1964), citado en *Pablo Neruda*, p. 105.

*Residencia en la tierra*, será una constante). Al integrar la problemática temporal toma forma el establecimiento, de manera definitiva, de la búsqueda del infinito.<sup>65</sup> El poeta pretende detener el tiempo, y con ello su desgastamiento pero, al verse suspendido entre dos dimensiones temporales contradictorias y ante la inminencia de la derrota, hace intentos por establecer una pausa, una fortaleza en la capitulación: el *todavía*.

estoy de pie en la luz como el medio día en la tierra  
quiero contarle todo con ternura  
centinela de las malas estaciones ahí estás tú  
pescador intranquilo déjame adornarte por ejemplo  
un cinturón de frutas dulce la melancolía  
espérame donde voy ah el atardecer  
la comida las barcarolas del océano oh espérame  
adelantándote como un grito atrasándote como una huella oh espérate  
sentado en esa última sombra o todavía después  
todavía

(I, 213)

De nuevo, como en *El hondero*, para oponerse al tiempo, el poeta propone el instante ya que eternizándole deja abolido el tiempo. Sólo que en esta ocasión el viaje al fondo de lo absoluto representa también una reflexión sobre una realidad inédita apenas presentida, la escritura poética, presentada asimismo como la promesa esencial de infinito: un hombre solo ante el papel en blanco enfrentado a la infinitud de posibilidades del poema, su búsqueda, sus acercamientos y sus dificultades. El poema conforma así para Alain Sicard el resumen de todas las aventuras de la poesía moderna: Baudelaire —sello de desesperación—, Rimbaud —sello de rebeldía—, Mallarmé —sello de impotencia—, surrealistas —sello de la revolución espiritual.

<sup>65</sup> Recuérdese que la insaciable sed de lo invisible, así como el anhelo de totalidad son características románticas y místicas.

La sensación ante la tentativa de crear un poema cíclico, que lo abarque todo, genera dos sentimientos unidos: entusiasmo y desesperación. Cuando la voz poética alcanza un logro tiene un momento de plenitud temporal, reflejado en los versos mismos; cuando fracasa, decae, y se puede apreciar también en los versos. La mujer tiene el papel de consoladora ante el gran fracaso. No está a su lado, sino atrás, cual Eurídice que sigue a Orfeo, pero, en este caso, mirar atrás para Sicard constituye una forma de escapar a las desgracias ya que el acto poético amoroso (erótico) es útil para enfrentar al tiempo.

Analizado de esta manera, el poema se erige como metapoema en el que ciertos pasajes nos inician en ese misterio de su génesis, en el nacimiento del canto desde las regiones profundas del silencio:

tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías cantar  
querías cantar sentado en tu habitación ese día  
pero el aire estaba frío en tu corazón como en una campana  
un cordel delirante iba a romper tu frío  
se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella

(I, 209)

En palabras de Neruda “este poema procede de la oscuridad del ser que va encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino”, pero, pese a la carencia de luz, es optimista: finaliza con *todavía*, resumen del tiempo y de la esperanza. Finalmente, para Sicard, *Tentativa del hombre infinito* constituye el crisol donde se ha elaborado el lenguaje de *Residencia en la tierra*. Pronto veremos por qué.

El libre flujo de las ideas que corre en los versos libres acerca a *Tentativa del hombre infinito* a la frase surrealista “Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé pour la raison”; las imágenes utilizadas en el poema contribuyen a delinear idéntica filiación: “sonámbulo de sangre”, “una gaviota crece en tus sienas”, “a tu árbol noche querida sube un niño / a robarse las frutas / y los lagartos brotan de tu pesada vestidura”. El desplazamiento entre la imagen real y la imaginaria se abre hasta límites insospechados, hasta casi

perder el punto de intersección, dificultando así su interpretación. No faltan tampoco las imágenes de típica referencia onírica:

hay esto entre dos paredes a lo lejos  
radiantes ruedas de piedra sostienen el día mientras tanto  
después colgado en la horca del crepúsculo  
pisa en los campanarios y en las mujeres de los pueblos  
moviéndose en la orilla de mis redes  
mujer querida en mi pecho tu cabeza cerrada  
a grandes llamaradas el molino se revuelve  
y caen las horas nocturnas como murciélagos del cielo  
(I, 207)

Por su parte, Jaime Alazraki persigue mostrar las relaciones que *Tentativa* sostiene con el surrealismo. Para ello, en primer lugar señala el conocimiento que Neruda posee en esos años de los movimientos vanguardistas. En Chile, en 1925, año del manifiesto surrealista, las revistas literarias santiaguinas registraban ya estos movimientos; incluso el propio Neruda dirige una revista con esta postura artística: *Caballo de bastos*.<sup>66</sup> Aunado a ello, una declaración de Neruda avala que su amigo Rojas Giménez conocía todos los *ismos*, y que pronto él mismo “fue leyendo todas las cosas”. Por si esto no bastara, Alazraki propone que muchos de los recursos vanguardistas están en el aire, en la atmósfera de la época, incluso mucho antes del surgimiento del Manifiesto surrealista; ya el propio Apollinaire había acuñado y usado el término *surrealismo*.<sup>67</sup>

Para el surrealismo los estados de vigilia, cuando la conciencia puede perturbar menos el libre fluir del subconsciente, son los

<sup>66</sup> La revista, de vida breve y escasa circulación, fue publicada en Santiago, en 1925. Neruda, habiendo sido nombrado director de la revista oficial de la Asociación de Profesores de Chile, *Andamios*, decidió ponerle un nombre más vanguardista a la revista. Véase René de Costa, *El Neruda de Huidobro*, [www.neruda.uchile.cl/critica/decosta.html](http://www.neruda.uchile.cl/critica/decosta.html).

<sup>67</sup> Véase J. Alazraki, *Poética y poesía de Pablo Neruda*, pp. 138-144.



más apropiados para el trabajo del poeta; André Bretón recomendaba en el primer *Manifiesto del superrealismo* situarse en el mayor estado de pasividad o receptividad posible, hacer abstracción del genio y de los talentos, escribir rápido y sin sujeto preconcebido, sin detenerse y sin releer lo escrito y, para preservar esta continuidad del fluido subconsciente, eliminar la puntuación. Neruda nos muestra en los versos precedentes un estado semejante de sonámbulo al borde del sueño, bajo el cual parece fluir su poema [...] Y mientras el noctívago avanza en su excursión por la noche el poema se construye como una sucesión de imágenes inconexas vistas desde la ventana de un tren que cruza sobre su “riel frío”, las “vértebras de la noche”: “matorrales crespos”, “vacíos malecones”, “espigón de metales”, “maleza mecedora de pájaros”, “el viento latigando”, “los planetas dan vueltas como husos entusiastas giran”, “los silencios campesinos claveteados de estrellas”.<sup>68</sup>

Por otro lado, aparece la tendencia, usada y desarrollada con eficacia en *Residencia en la tierra*, consistente en emplear el recurso de espiritualizar la materia y materializar la idea, propia de la imagen visionaria, común a los movimientos de vanguardia: “Noche sin llaves”, “el sueño avanza trenes”, “correas de silencio”, “metales dolientes”, “soledad de tinieblas difíciles”. Del mismo modo se pueden encontrar imágenes construidas a la manera dadaísta, “pergeñadas al barajar azaroso de la imaginación”: “los árboles interesantes como periódicos”. De igual modo, destaca el uso de los verbos conjugados en primera persona de presente, lo que “refuerza el estado de pasividad propio de los sueños” y contribuye a subrayar la condición de médium del poeta: veo, sigo, oigo, hay, etcétera.

A pesar de estos elementos, Alazraki no duda en apartarlo del surrealismo debido a su carácter romántico, pues en el poema continuamente se suceden tristeza y soledad, algunas ocasiones presen-

<sup>68</sup> Alazraki, *ibídem*, p. 143.

tadas incluso con interjecciones para resaltar su intensidad: “nada tengo oh soledad”, “lágrimas lúgubres”, “alma en desesperanza”, “soledad de tinieblas y de túnel”. Y es que el flujo verbal libre, sin contención, se muestra de igual modo incapaz de frenar los impulsos del corazón; así, la tristeza y la soledad, plasmadas en *Crepusculario* en la imagen “un castillo sin puertas ni ventanas” persisten en *Tentativa del hombre infinito*, a través de sus imágenes nocturnas y sonámbulas, transformadas ahora en “una pieza sin ventanas”.

René de Costa,<sup>69</sup> en contra de la idea de que los versos constituyen una masa uniforme de versos, clarifica que son dieciséis las estrofas con las que se estructura el poema, encadenadas, a veces, por paralelismos sintácticos repetidos en una y otra (destacados en negritas en el poema transcrito abajo). Enfatiza que las malas ediciones del texto han contribuido a hacer incomprensible los poemas al presentarlos sin forma definida.

hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches  
corren humos difuntos polvaredas invisibles

fraguas negras durmiendo detrás de los cerros anochecidos  
la tristeza del hombre tirada entre los brazos del sueño

**ciudad de los cerros** en la noche los segadores duermen  
debatida a las últimas hogueras  
pero estás allí pegada a tu horizonte  
como una lancha al muelle lista para zarpar lo creo  
antes del alba

árbol de estertor candelabro de llamas viejas  
distante incendio **mi corazón está triste**

<sup>69</sup> “*Tentativa del hombre infinito*: notas para una revaloración”, en *Neruda*, p. 104.

sólo una estrella inmóvil su fósforo azul  
los movimientos de la noche aturden hacia el cielo

**ciudad desde los cerros** entre la noche de hojas  
mancha amarilla su rostro abre la sombra  
mientras tendido sobre el pasto delecto  
ahí pasan ardiendo sólo yo vivo

tendido sobre el pasto **mi corazón está triste**  
la luna azul araña trepa inunda

emisario ibas alegre en la tarde que caía  
el crepúsculo rodaba apagando flores

tendido sobre el pasto hecho de tréboles negros  
y tambalea sólo su pasión delirante

(I, 203)

El poema para De Costa está estructurado alrededor del viaje imaginario, el cual consiste en una búsqueda personal de lo absoluto. Destaca dos recursos utilizados para dar fijeza ante la falta de precisión del rápido sucederse de las líneas sin puntuación en los pareados iniciales: el uso de las construcciones paralelas de gerundio ya que proporcionan “cierta calidad intemporal al proceso verbal” y una especie de “permanencia sustantiva al conjunto fluyente de imágenes”, y el empleo del tiempo presente para conferir permanencia al flujo del movimiento. Tal voluntad de estilo, tan lejana al automatismo psíquico, es usada para señalar la falta de filiación surrealista del poema. Sin embargo, no vacila en resaltar el empleo de técnicas vanguardistas como la yuxtaposición o el paralelismo sintáctico y la continuidad de la línea poética para mostrar el distanciamiento que el poeta ha tenido del sistema prosaico modernista. Con ello no hace más que resaltar lo que a estas alturas parece evidente: Neruda se nutre de recursos poéticos vanguardistas, pero no asume ninguna de sus filosofías.

Saúl Yurkiévich<sup>70</sup> resalta el carácter de melopea ocasionado por los versos que oscilan entre 10 y 21 sílabas, sin que pueda establecerse el predominio de alguna media, y por la cadencia sostenida con la frecuencia acentual en la cuarta y sexta sílabas, amén de la falta de puntuación. Resultado de lo anterior son los “ejes rítmicos monótonos” que estructuran el fluir del poema.

Precisa, asimismo, que a partir de este poema en Neruda poesía y vida son “concomitantes íntimamente, en la fusión entre psiquismo y vehículo lingüístico”, esto es, Neruda no desarrolla una práctica arbitraria del lenguaje, ni un dinamismo independiente de este, sino que apuesta por la posibilidad de otorgar a la escritura la capacidad de retener las sensaciones, sin, por otra parte, detener la inmersión en el psiquismo subterráneo. Esta inmersión, intuición caótica, se transmitirá a través de un lenguaje a veces confuso, sobrecargado de significaciones que se diversifican. Y es que al eliminar la puntuación y las mayúsculas se refuerza la contigüidad, la fusión de las palabras en el interior del verso, con objeto de crear una especie de ininterrumpido discurso donde aumentan, por fluctuación, por vacilación del significado, la ambigüedad, la movilidad, y el poder sugerente y excitante del poema. Yurkiévich ejemplifica las posibles lecturas de un solo verso:

- a) pasó el viento latigándome, la espalda alegre saliendo de su huevo
- b) pasó el viento latigándome la espalda alegre, saliendo de su huevo
- c) pasó el viento latigándome la espalda, alegre saliendo de su huevo
- d) pasó el viento latigándome la espalda, alegre; saliendo de su huevo  
descienden las estrellas a beber del océano

En esta indeterminación hay un intento por representar una totalidad inabarcable y en transfiguración continua, además de un esfuerzo por transmitir imaginación y emoción en un mismo instante.

<sup>70</sup> Véase “*Tentativa del hombre infinito: un primer esbozo de Residencia en la tierra*”, en *Aproximaciones a Pablo Neruda*, pp. 50-71.

Para lograrlo, Neruda suscita una multiplicidad de señales heterogéneas, acrecienta el desorden, las rupturas, los cambios de sentido y dimensión que activan la lectura y enriquecen y dificultan las posibilidades interpretativas. Basado en estas características, Saúl Yurkiévich determina la existencia de una natural correspondencia entre estilo y proyecto expresivo.

Por último, el crítico destaca la aparición de elementos tecnológicos y materias desvencijadas, así como de utilería urbana, sujetos a una desintegración que prelude su abundante representación en *Residencia en la tierra*:

ay el crujir del aire pacífico era muy grande  
los cinematógrafos desocupados el color de los cementerios  
los buques destruidos las tristezas

(I, 212)

Para Hernán Loyola, si bien *Tentativa del hombre infinito* constituye el regreso al plan original de generar una poesía abarcadora, cíclica, como la que intentó en *El hondero entusiasta*, la nueva tentativa contiene avances seguros hacia la consolidación de una voz propia, ya que no la poesía ambicionada y pretendida. La estrategia para lograr la poesía de mayor alcance contará ahora con un opuesto código expresivo: la desacralización del Yo en lugar del titanismo exhibido en *El hondero*; un lenguaje en sordina, íntimo y confidencial, en lugar de la exasperación y la estridencia; un control, un freno, una atemperancia estarán presentes en lugar del oleaje de inspiración del primer intento. La voz poética, por tanto, se contiene, huye del delirio romántico y busca un tono más neutro, más próxima al emisario o al centinela que ha ideado para este poema largo. De hecho, una posibilidad de lectura señalada por Loyola consiste justamente en considerar este poema como la expresión de una lucha entre el desbordamiento e inspiración románticos y la contención de esta misma expresividad, actitud de reciente aparición en la poética nerudiana:

embarcado en ese viaje nocturno  
un hombre de veinte años sujeta una rienda frenética  
es el que él quería ir a la siga de la noche  
entre sus manos ávidas el viento sobresalta

(I, 204)

Lo que resulta trascendente para el posterior desarrollo de la poética de Neruda estriba en que con *Tentativa del hombre infinito* la autorrepresentación del Yo nerudiano (del enunciador-protagonista y de su circunstancia) tiende a ir más allá del autorretrato individual, egocéntrico, aspirando oscuramente, por primera vez, a configurar la condición humana o, de otro modo, al hombre. Se genera la transición de lo que Loyola llama técnicamente el paso del egocentrismo al alocentrismo: de la individualidad a la generalidad.

El verso “allí tricé mi corazón” representa para Loyola la aparición no sólo de la casa de Neruda, inserta en el espacio mítico de su infancia, ya aparecido en los *Veinte poemas*, sino el surgimiento del bosque. Si bien en la lectura de Loyola *allí* refiere al bosque y no a la casa, con el devenir del tiempo, y de versos, uno y otra serán lo mismo. Como puede apreciarse en los versos transcritos a continuación, la historia de la transición de las expresiones culturales a la expresión poética propia, se alcanza justamente cuando las historias y las experiencias propias se manifiestan poderosamente en su poesía:

ésta es mi casa  
aún la perfuman los bosques  
desde donde la acarreaban  
allí tricé mi corazón como el espacio para andar a través  
[de mí mismo  
ésa es la alta ventana y ahí quedan las puertas  
de quién fue el hacha que rompió los troncos  
tal vez el viento colgó de las vigas  
su peso profundo olvidándolo entonces

era cuando la noche bailaba entre sus redes  
cuando el niño despertó sollozando

(I, 208)

Es fundamental para Loyola la presencia del bosque procedente de la infancia porque denota un principio de autoconocimiento, producto de haber obtenido conciencia de su pasado. Por otra parte, pueden apreciarse también las dificultades de su presente, ubicadas en el proceso de escritura, las cuales podemos registrar en este poema gracias al siguiente pasaje donde se nos permite atisbar al “taller de escritura”:

admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy pensando  
con inseguridad sentado en ese borde  
oh cielo tejido con aguas y papeles  
comencé a hablarme en voz baja decidido a no salir  
arrastrado por la respiración de mis raíces  
inmóvil navío ávido de esas lenguas azules  
temblabas y los peces comenzaron a seguirte  
tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías cantar  
querías cantar sentado en tu habitación ese día  
pero el aire estaba frío en tu corazón como una campana  
un cordel delirante iba a romper tu frío  
se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella

(I, 209)

La noche se establece entonces como el “trasfondo simbólico de la actual escritura de Pablo”;<sup>71</sup> contrariamente a su pasado poético, donde se le concebía como hostil y nefasta, ahora, proveedora, se obtiene de ella la tinta para escribir. Es justamente a partir de ella que emana el material del canto:

<sup>71</sup> H. Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, p. 202.

no sé hacer el canto de los días  
sin querer suelto el canto la alabanza de las noches  
[...]  
oh noche huracán muerto resbala tu oscura lava  
mis alegrías muerden tus tintas  
mi alegre canto de hombre chupa tus duras mamas  
mi corazón de hombre se trepa por tus alambres  
exasperado contengo mi corazón que danza  
danza en los vientos que limpian tu color  
bailador asombrado en las grandes mareas que hacen surgir el alba  
(I, 205-206)

La mujer que aparece se mantiene como figura de relieve, sin embargo, no es más la protagonista omnipresente de los *Veinte poemas de amor*, ni la generadora de la actividad poética de *El hondero entusiasta*; a pesar de ello, comparten el mismo aire de familia, si no en tema, sí en tono: se encuentra aquí como compañera del viaje. El canto a la mujer es, al mismo tiempo, un canto a la noche. Con esta apreciación, Loyola adelanta en este libro el surgimiento de la noche como proveedora de poesía que Jaime Concha habría ubicado hasta *Residencia en la tierra*:

torciendo hacia ese lado o más allá continúas siendo mía  
en la soledad del atardecer golpea tu sonrisa  
en ese instante trepan enredaderas a mi ventana  
el viento de lo alto cimbra la sed de tu presencia  
un gesto de alegría una palabra de pena que estuviera más cerca de ti  
en su reloj profundo la noche aísla horas  
sin embargo teniéndote entre los brazos vacilé  
algo que no te pertenece desciende de tu cabeza  
y se te llena de oro la mano levantada.

(I, 206)



El viento y la enredadera son elementos que, como en los *Veinte poemas*, han dejado de ser elementos meramente decorativos. Participan en el desarrollo de las acciones; son los que desencadenan los impulsos creativos del poeta.

*EL HABITANTE Y SU ESPERANZA (1926); ANILLOS (1924-1926)*

Muy posiblemente, a principios de 1926, cuando Pablo Neruda entrega a su editor, Nascimento, las pruebas de *Tentativa del hombre infinito*, este le sugiere que el nuevo proyecto involucre una novela. La razón detrás de esta solicitud es meramente comercial: la narrativa vende más. Siendo en ese año su única fuente de ingresos los recursos generados por la editorial, decide llevar a cabo la obra sobre encargo. Disgustado una vez más con su padre, quien resulta incapaz de comprender su decisión al suspender la ayuda económica cuando su hijo resuelve abandonar la carrera universitaria para dedicarse con plenitud a su vocación demandante —Neruda sobrevive entonces prácticamente de la solidaridad y la hospitalidad de sus amigos—, aprovecha la invitación de su amigo Rubén Azócar, hermano de Albertina, recientemente nombrado profesor de español, para acompañarlo a Ancud, en la región de Chiloé, al sur de Santiago. Es allí donde escribe la novela o relato, que logra en complejidad lo que carece en extensión: 15 capítulos, algunos de sólo unos cuantos párrafos; en la edición de las obras completas ocupa apenas 18 páginas. Ello obedece a la intención de Neruda de alejarse de la narrativa vigente en esos momentos: *Don Segundo Sombra* (1926), *La vorágine* (1924) y *La trepadora* (1925), y a estar convencido de no hacer bailables ni divertimentos, como refiere en el célebre prólogo que con el devenir de los estudios críticos sobre su obra ha sido más citado que la novela misma.<sup>72</sup> Para ello, Neruda presenta una serie de prosas poemáticas

<sup>72</sup> “He escrito este relato a petición de mi editor. No me interesa relatar cosa alguna. Para mí es labor dura, para todo el que tenga conciencia de lo

entrelazadas, de secuencia bituminosa, considerada por algunos críticos como la primera muestra de la novela de vanguardia chilena.

Esta dificultad interpretativa ha conducido a no muy claras lecturas. Sicard, por ejemplo, que la denomina pseudonovela, caracteriza cada una de las secciones o relatos como zonas en las que se privilegia la introspección sobre la acción. Un letargo voluntariamente tedioso inunda de entrada las líneas de lo que Sicard considera un poema en prosa: “Hasta me olvido de comer en la somnolencia de transcurros idénticos, en la inmovilidad exacta de las cosas”. Sólo el asesinato de Irene puede ser capaz de romper este tedio. La “historia” que narra *El habitante y su esperanza* consiste en una venganza no alcanzada entre dos ladrones de caballos, Florencio Rivas y José Silva. De inicio compañeros de fechorías, la relación cambia porque el narrador, José, se enamora de Irene, mujer de Florencio. Incluso estando en la cárcel el narrador manda preguntar por ella. Al salir tienen un encuentro amoroso. Una noche Florencio se presenta en casa del narrador para que lo acompañe. Después de cabalgar en silencio lo deja en casa con el cuerpo de su mujer asesinada. El resto se define con una persecución: bien sea para alcanzar a Florencio y ejecutar la venganza, bien para olvidar a Irene: atendiendo una tienda, con la llegada del otoño, o con otra mujer, Lucía. Justo antes

---

que es mejor, toda labor siempre es difícil. Yo tengo siempre predilecciones por las grandes ideas, y aunque la literatura se me ofrece con grandes vacilaciones y dudas, prefiero no hacer nada a escribir bailables o diversiones.

Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico; no me corresponde lo que no me llega profundamente a mi sensibilidad.

Para mí fue muy difícil aliar esta constante de mi espíritu con una expresión más o menos propia. En mi segundo libro, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, ya tuve algo de trabajo triunfante. Esta alegría de bastarse a sí mismo no la pueden conocer los equilibrados imbéciles que forman parte de nuestra vida literaria.

Como ciudadano, soy hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas. Tengo repulsión por el burgués, y me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean éstos artistas o criminales.

Pablo Neruda”. (I, 217).

de asesinar a Florencio, dentro de su habitación, algo le impide consumir la venganza. La novela finaliza con la llegada del alba, en otra habitación, la del narrador, inundada de olor marino.

Para Alain Sicard, la narración da forma a una secuencia de sueños vaga y terrible que el poeta se esmera en reconstruir sin traicionar; en ella, la sensación invasora del tiempo hace acto de presencia, incluso en los mismos sueños. De allí el carácter difuso y vacilante de lo narrado. Su tema, para el crítico francés, es la maldición del tiempo. Y en esa línea que mantiene Sicard, analiza la suspensión del tiempo como su correspondencia con la muerte: el tiempo detenido se erige en una especie de muerte; pero la muerte a su vez lo inmoviliza y lo totaliza. Sicard registra dos elementos formales de la novela: aparece, en realidad se continúa, el repetitivo uso de los gerundios, “y sobre el techo de mi habitación demasiado apartada, persiste, insiste, cayendo el aguacero, viéndose en las partes oscuras de la atmósfera, especialmente si en la ventana del frente falta un vidrio, su tejido cruzándose, siguiéndose, hasta el suelo”, y, dentro de las novedades de la narrativa, el cambio de voz, de primera a tercera, sin anunciarlo, cuando el narrador se encuentra en la habitación de Florencio, a punto de consumir su venganza:

También he entrado en la habitación del encontrado, allí las tinieblas ya habían bajado hasta sus ojos, su sueño era seguro porque él también conoce lo inexistente: mi antiguo compañero roncaba a tropezones, y sus ojos los cerraba fuertemente, con fuerza de hombre sabio, como para guardar su sueño siempre. Entonces, qué hace entonces ese pálido fantasma al cual algo de acero le brilla en la mano levantada?

Estaba durmiendo, soñaba que en el gran desierto confundido de arenas y de nombres, nacía una escalera pegándose del suelo al cielo, y él al subir sentía su alma confundida. (I, 233).

Loyola destaca dos lecturas fundamentales para la elaboración de la novela: *Mon frère Yves*, de Pierre Loti y *Los cuadernos de Malte*

*Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke. El primero le ayuda a renovar la imagen del obsesivo conflicto entre la poesía como sueño y la poesía como acción. A diferencia de él, Neruda invierte los papeles de la pareja aparecida en aquella relación: el hermano menor es el narrador. Sin embargo, el conflicto permanece inalterado. La lección de Rilke, que se convierte en una de las aportaciones para que Neruda transite a la poesía de *Residencia en la tierra*, radica en “la eficaz acumulación de nombres de objetos y elementos heterogéneos, y de imprevistas conexiones entre ellos, como vía para la configuración expresionista de un ambiente o situación”.<sup>73</sup> La escena final, conjuntamente con el hacinamiento de *disjecta membra*, apunta Loyola, debe mucho a la obra de Rilke.

La novela contiene, pues, un conflicto encarnado entre los sueños, esto es, la poesía, y la acción; revela un trasfondo biográfico, y configura la apuesta que Neruda lleva a cabo para salir de ese estado de indolencia que priva, no sólo en la novela, sino en su propia vida, inmersa en incertidumbres económicas, vitales y artísticas. La lectura de Loyola nos conduce, de nuevo, a mirar un viaje nocturno para abatir la crisis de incertidumbre, un intento de integración. Una travesía nocturna que se desarrolla al salir de la habitación y continúa hasta regresar de nuevo a ella con el arribo del alba: si la noche es representación del abrevadero de la poesía nerudiana, el día contiene la oposición, la realidad. La presencia del mar se erige en ayuda para enfrentar la dureza diurna.

*Anillos*, breves prosas escritas en colaboración con Tomás Lago, cubren el periodo de elaboración de *Tentativa del hombre infinito* y de *El habitante y su esperanza*. Las primeras arrancan de los *Veinte poemas* y se puede apreciar en ellas la atmósfera de estos; por otro lado, el resto comparte el sentimiento de inmovilidad perceptible en *El habitante*. Es posible rastrear una muestra de *ismos*<sup>74</sup> en sus brevísimas páginas. Expresionismo: “Crujía la casa de tablas acorralada por la

<sup>73</sup> Hernán Loyola, *Pablo Neruda. La biografía literaria*, p. 227.

<sup>74</sup> Véase Eulogio Suárez, *Neruda total*, p. 56.

noche. El viento a caballazos saltaba las ventanas, tumbaba los cerros, desesperado, violento, desertaba hacia el mar”; impresionismo: “Amarillo, fugitivo, el tiempo que degüella las hojas avanza hacia el otro lado de la tierra, pesado, crujidor de hojas caídas. Pero antes de irse, trepa por la paredes, se prende a los crespos zarcillos, e ilumina las taciturnas enredaderas”; “agüismo” —fugaz movimiento creado por Rojas Giménez—: “Primero asoman en las axilas, escondidas como abejas, de esmeralda, y estallan hablándose un lenguaje de recién nacidos”. Las once prosas que Neruda escribe para el libro tienen la finalidad de reconstruir sensorialmente el escenario lejano de su infancia: el olor de los bosques lejanos, la sensación del chasquido de la lluvia en el rostro, la luz final de los arco iris hundiéndose en el lago...<sup>75</sup>

Aparecen ya en *Anillos* motivos residenciarios, como la descomposición de la materia, “el perpetuo acabarse de las nueces verdes y amargas, la caída de las peras olorosas madurando” que, aunado a la atmósfera y a los mecanismos expresionistas, llevan a Loyola a proponerlo como el verdadero puente que desemboca en *Residencia en la tierra*.

#### DESAPARICIÓN O MUERTE DE UN GATO

También la vida tiene misterios sencillos e inaccesibles, existen los rumores del granero inacabablemente, el perpetuo acabarse de las nueces verdes y amargas, la caída de las peras olorosas madurando, se reviene la sal transparente, desaparece o muere el gato de María Soledad. Hasta su cola era usada como un instrumento, el color era de retículos negros y blancos, era una forma familiar y animada en cuatro pies de algodón, oliendo la noche fría y adversa, roncando su actitud misteriosa en las direcciones de la alfombra. (I, 248)

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 55.

Poco antes de iniciar su viaje a Oriente, se presenta el “gran salto” en la poesía de Pablo Neruda. Al lado de poemas como “Madrigal escrito en invierno”, muestra de las canciones residenciarias, producto de su intención de escribir poesía del corazón que consuele aflicciones, al estilo de las canciones y tonadas populares,<sup>76</sup>

En el fondo del mar profundo,  
en *la* noche de *largas listas*  
como un caballo cruza corriendo  
tu callado callado nombre.  
Alójame en tu espalda, ay refúgiame,  
aparéceme en tu espejo, de pronto  
sobre la hoja solitaria, nocturna,  
brotando de lo oscuro, detrás de ti.

(I, 264)

de típico corte sentimental —no es para menos, con este poema evoca a Albertina Azócar—, en el que puede apreciarse un rápido catálogo de lugares ya visitados por la poética nerudiana (el empleo del gerundio —corriendo, brotando—, las aliteraciones —marcadas en cursivas en los versos citados—, los imperativos —alójame, refúgiame, aparéceme—, así como el escenario nocturno), surgen, coetáneos, los versos de “Galope muerto”:

Como cenizas, como mares poblándose,  
en la sumergida lentitud, en lo informe,  
o como se oyen desde el alto de los caminos  
cruzar las campanadas en cruz,  
teniendo ese sonido ya aparte del metal,  
confuso, pesando, haciéndose polvo  
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,  
o recordadas o no vistas,

<sup>76</sup> Véase Pablo Neruda, citado en Loyola, *La biografía literaria*, p. 216.

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

(I, 257)

¿Qué es lo que provoca la diferencia de escritura? y ¿cómo logra por fin este ritmo y estas imágenes sugerentes, inquietantes? Dos son, según Loyola, los elementos recientes que destacan en esta nueva concepción poética. El primero tiene su origen en la infancia del niño Neftalí Reyes, cuando en la selva de la Frontera observa con detenida curiosidad el surgimiento de un “hervidero de energías”, “fuerzas y pulsiones en lucha”, “proliferación y defunción”, “vida y muerte”, prácticamente en cualquier lado donde sus ojos se detienen:

Un tronco podrido: qué tesoro! Hongos negros y azules le han dado orejas, rojas plantas parásitas lo han colmado de rubíes, otras plantas perezosas le han prestado sus barbas y brota, veloz, una culebra desde sus entrañas podridas, como una emanación, como que al tronco muerto se le escapara el alma...<sup>77</sup>

sin ser plenamente consciente entonces, realiza la contemplación de la degradación de los seres vivos, aspecto, por otra parte, que se mantendrá constante en su poesía desde los quince años: un número importante de poemas atestigua la presencia del tema de la muerte.<sup>78</sup> Neruda advierte en esta continua transformación que “algo” innombrable habita el círculo biológico y le da forma. En sus primeros poemas propone una apariencia cuya forma y concepto oscila entre lo sacro, lo natural o lo religioso: “Pantheos”, “Esta iglesia no tiene”, entre otros, de *Crepusculario*. Es este algo,

<sup>77</sup> Citado en Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, p. 239.

<sup>78</sup> A Jaime Concha le llama la atención la reiteración de este tema en un joven de escasos veinte años. La respuesta que proporciona el estudioso radica en que, a pesar de su juventud, Neruda está rodeado de fuertes separaciones emocionales y muertes de amigos. No hay que olvidar, por otra parte, que a escasos días de nacido su madre fallece.

imposible de nombrar en aquellos momentos —y que por algunos instantes es sagrado, y en otros natural—, lo que genera la degradación, pero también la ebullición, el surgimiento de la vida.

El segundo elemento generador de la poesía residenciaria emana después de haber realizado la lectura de *El mundo como voluntad y representación*, de Arthur Schopenhauer, que lleva a cabo con profundidad en Ancud. El concepto general del filósofo alemán, la voluntad, le proporciona el sustento filosófico, la posibilidad de obtener una respuesta laica para nombrar o identificar la fuerza que genera el proceso de degradación-nacimiento (vida-muerte), que Neruda asimiló durante su infancia en el bosque de Temuco. La lectura de Loyola advierte con claridad la correspondencia existente entre la concepción filosófica y la poética: para el filósofo alemán los seres apenas surgen en la tierra y ya están transcurriendo, viviendo hacia la muerte. Plantas, insectos y el hombre son alcanzados por su inexorable destino. Y, sin embargo, como si esto no sucediera, como si todo fuera eterno, la interminable sucesión de la vida se repite: la planta florece, el insecto zumba, el animal y el hombre vuelven a estar aquí, indestructiblemente jóvenes, y la belleza y las delicias que los acompañan volverán a expresarse cada verano:<sup>79</sup>

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

<sup>79</sup> Véase Loyola, Neruda. *La biografía literaria*, p. 238.



inmóvil, sin embargo, como la polea loca en sí misma,  
esas ruedas de los motores, en fin.  
Existiendo como las puntadas secas en las costuras del árbol,  
callado, por alrededor, de tal modo,  
mezclando todos los limbos sus colas.  
Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?  
El rodeo constante, incierto, tan mudo,  
como las lilas alrededor del convento,  
o la llegada de la muerte a la lengua del buey  
que cae a tumbos, guardabajo, y cuyos cuernos quieren sonar.

[...]

Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas  
que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca húmeda?  
Ese sonido ya tan largo  
que cae listando de piedras los caminos,  
más bien cuando sólo una hora  
crece de improviso, extendiéndose sin tregua.

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

(I, 257- 258)

¿Qué es aquello que anima a los mares a poblarse y a las cenizas a brotar, a esparcirse? Si para Alonso y Concha, en sus respectivos estudios, esta sensación provocada por el poema refiere a la atmósfera de destrucción que el poeta contempla, para Loyola, aquello está conformado por lo innominable en lenguaje poético nerudiano, es decir, la energía que provoca el movimiento circular de la vida, que como una polea loca no se detiene. Loyola señala que Alonso y Concha no alcanzaron a señalar el proceso creativo que también en el mismo lugar se está llevando a cabo. Por esta razón, en el poema

se puede reflejar la reiterada oposición vida-muerte, todo aquello tan rápido, inmóvil, tan viviente; o tan muerto, como el buey caído guardabajo, o como las ciruelas que se pudren infinitamente verdes en el tiempo. La oposición se ve reflejada, y anticipada, desde el título mismo: “Galope muerto”. Las fuerzas de Eros y Tanatos asedian invisible pero poderosamente, ya sea en forma de sonido o de perfume, al poeta que, radar perceptivo, solamente transmite las sensaciones que percibe.<sup>80</sup>

Con la asimilación de la expresión de la teoría de la voluntad, que no lleva hasta sus últimas consecuencias, ya que rehúsa adoptar el nirvana, esto es, la inacción, el abandono como respuesta al incesante deseo, Pablo Neruda da inicio a la salida no sólo de Chile —su inminente viaje al Oriente lo espera impaciente ya con boleto en mano—, sino a una expresión poética de alcances hasta entonces insospechados. Abandona de esta manera no sólo la tierra y el entorno familiar, incluso las mujeres amadas, generadoras de poesía, sino el vértice poético hasta entonces conquistado: el espacio y el tiempo contenidos en el concepto Noche-Sur. La noche configura el momento donde Neruda abreva la imagen poética, su poderosa aliada, recuérdense los versos de *Tentativa del hombre infinito*: “sin querer suelto el canto la alabanza de las noches”, o el de “Oh noche, mi alma sobrecogida te pregunta / desesperadamente a ti por el metal que necesita”, en tanto que el Sur está configurado por el bosque, lugar de donde, como hemos visto, emana también el ritmo de su poesía, Temuco, Puerto Saavedra, Bajo Imperial, o Cantalao, espacio ficticio de *El habitante y su esperanza*.

## RECAPITULACIÓN

¿Qué es lo que proporciona forma y sentido a la historia de la poesía de Pablo Neruda, hasta aquí rápidamente esbozada, sino la his-

<sup>80</sup> Véase Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, p. 241.

toria de una búsqueda de voz y poética propias, con pretensión cíclica y abarcadora, consciente de este proceso, que no en vano expresa y produce varios *ars poetica*, voluntarios hitos de su ininterrumpido transitar poético? Un recorrido caracterizado no sólo por la búsqueda y la ambición poéticas, sino por la conciencia y la expresión de esta búsqueda; a fin de cuentas, la conformación de su carácter metapoético. Es verdad que se origina al concebir al crepúsculo como momento idóneo para el surgimiento de la poesía, pero conforme se suceden los libros, las horas transcurren para instalarse en un lugar más cómodo para su sentimiento personal, de evidente origen romántico: la noche.<sup>81</sup> Al inicio, esta voz estaría inserta en los orígenes de la tradición literaria de principios del siglo xx, de cuño modernista, pero con atisbos vanguardistas presentes en la atmósfera de la época, aún sin manifiesto, que poco a poco se irá consolidando con la asimilación de recursos retóricos vanguardistas y con la aparición de elementos personales que le confieren su perfil individual; analizado desde esta perspectiva, su desarrollo poético se podría sintetizar en la progresiva sustitución de elementos culturales por elementos vitales del escritor. Lo anterior no pretende sostener que la poesía primera careciera de referencias personales, muy por el contrario, se acentúa que la poesía de Neruda es una poesía de *circunstancias* personales, sino que surgen, cada vez con mayor conciencia, los espacios históricos íntimos: el bosque, la madera, el mar, a grado tal que se convertirán en un espacio mítico y en la convicción que sustentará su voz personal: “esta es mi casa”; este espacio no sólo da forma y singularidad a la representación del bosque maderero de Temuco, sino al de su propio entorno y al de su poética misma. A la par de la incorporación de sus espacios históricos personales, como es-

<sup>81</sup> Recuérdese la relación que Novalis sostiene con la noche por el poder invisible que esta contiene: “¡Qué pobre y qué pueril me parece entonces la luz —cuan halagüeña y bendita la despedida del día!”; o esta otra: “mi tierna amada —adorable sol de la noche”. Citado en Adriana de Teresa Ochoa, *Octavio Paz 1931-1943: Génesis de una poética romántica*, p. 51.

cribíamos atrás, Neruda incorpora los recursos retóricos de la vanguardia, generando con ello una distancia abismal respecto de los heredados del modernismo. El verso suelta las amarras de la métrica regular y la metáfora poética se mantiene cada vez más distante de las comparaciones al perder la relación lógica entre imagen real e imaginaria. Emplearé un par de poemas para ilustrar en breves trazos sintéticos este desarrollo poético. El primero de ellos es el poema “9” aparecido en la primera edición de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, publicado en 1924, y posteriormente sustituido, a partir de la segunda edición, en junio de 1932.

Fimbria rubia de un sol que no atardece nunca,  
que no se va, que aún amarilla el ambiente,  
con una humanidad de boca inmensa y pura  
que nos madura el alma besándonos la frente.

Luminosa quietud de las cosas presentes.  
Silenciosa advertencia de las cosas lejanas:  
el dolor que renace junto al dolor que muere:  
sombra y lumbre que llegan por la misma ventana.

Líbrame de tu amor mujer lejana y bella,  
que por bella y lejana me dueles cada día.  
Rompe las claras cuerdas, suelta las blancas velas  
del barco que aprisionan tus manos todavía.

Y oh minuto no vuelvas a ser como ahora fuiste!  
Mi alma errante y nostálgica a toda sed se enreda.  
El mar inmenso y libre para nadie es más triste  
que para un barco atado por anclas de oro y seda!

El momento en que se traza la escena inicial está ubicado en el crepúsculo, con una imagen de movimiento suspendido —el sol que no se va—, de raíz típicamente parnasiana. El círculo día y noche

se puede extender también al trazo de la vida misma: la sombra y la luz, la vida y la muerte que llegan por idéntica ruta. El empleo de los imperativos no sólo revela la influencia de Sabat Ercastry, sino la súplica que la voz poética lleva a cabo por aquellos años en la poesía nerudiana, vale decir, la confianza en la capacidad de la mujer para liberar su poesía. La imagen del navío, que bien puede considerarse el poeta en cuanto creador, la poesía o la mujer misma, tiene amplios antecedentes en la tradición simbolista: Mallarmé, “Brisa marina”, Baudelaire, “La cabellera”, o Rimbaud, “El barco ebrio”. Lecturas que Neruda sin duda efectuó en el liceo de Temuco donde traducía a Baudelaire y a otros poetas simbolistas.<sup>82</sup> Al concluir la lectura del poema, obtenemos la sensación de un alma errante enredada a una sed que muy posiblemente pueda compararse a un barco con un fuerte deseo por partir, anhelante del viaje, pero atado, sin poder levar anclas todavía. Si el barco representa el viaje amoroso, este no se concreta aún (¿es Albertina la destinataria de este poema?); si la capacidad creativa, la voz poética reconoce las ataduras de oro y seda, materiales típicamente modernistas, y, por tanto, su incapacidad para emprender un viaje poético de alcances diversos y mayores.

Veamos ahora el cambio que se produce en el poema que a partir de la segunda edición reemplaza al anterior:

Ebrio de trementina y largos besos,  
estival, el velero de las rosas dirijo,  
torcido hacia la muerte del delgado día,  
cimentado en el sólido frenesí marino.

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

<sup>82</sup> Juan Loveluck, “El navío de Eros: *Veinte poemas de amor...*, número nueve”, en simposio *Pablo Neruda*, pp. 217-232.

Voy, duro de pasiones, montado en mi ola única,  
lunar, solar, ardiente y frío, repentino,  
dormido en la garganta de las afortunadas  
islas blancas y dulces como caderas frescas.

Tiembla en la noche húmeda mi vestido de besos  
locamente cargado de eléctricas gestiones,  
de modo heroico dividido en sueños  
y embriagadoras rosas practicándose en mí.

Aguas arriba, en medio de las olas externas,  
tu paralelo cuerpo se sujeta a mis brazos  
como un pez infinitamente pegado a mi alma  
rápido y lento en la energía subceleste.

A pesar de que la imagen del navío reaparece en tiempo veraniego, este permanecerá, por el contrario, en continuo movimiento —el frenesí marino— y con rumbo hacia la muerte del día, momento propicio para los amantes, y para la creación poética nerudiana. Ya es la noche la proveedora de numen creador. La trementina puede ser identificada con la sustancia líquida y pegajosa, extraída de los pinos o los abetos y utilizada como solvente, cosa poco probable, o también puede relacionarse con los vinos baratos que Neruda consume con sus amigos al regreso de Oriente, relación más cercana; sin embargo, muy posiblemente en este verso se encuentra una velada alusión a Albertina Azócar con quien mantiene fugaces encuentros clandestinos: entonces ambos están casados. La hipótesis se sostendría con las alusiones al “velero de las rosas”, así como a las “embriagadoras rosas practicándose en mí” (conviene traer a cuento que el segundo nombre de Albertina es Rosa).<sup>83</sup> Se trasluce así el momento de intenso oleaje erótico provocado por cuerpos

<sup>83</sup> Véanse las notas de Hernán Loyola a las *Obras completas*, I, pp. 1153-1154.

en tensión amatoria. Pechos y caderas provocan el surgimiento de la férvida ola del piloto de la nave de Eros, en tanto este cubre de besos y de eléctricas gestiones a su amante que se funde con él en un abrazo de energía carnal, terrestre. La adquisición de un lenguaje personal, que no permite evidenciar con claridad las relaciones metafóricas (¿a qué imagen corresponde la “cimera triste de abandonada espuma”? ¿a una cifrada alusión a la eyaculación?), puede notarse en este poema donde, en cambio, ya se aprecian las fuerzas de naturaleza intempestiva que se registran en el libro al que cronológicamente pertenece: *Residencia en la tierra*. Si se continúa la imagen del barco como portador de la creatividad, y aun de la poesía misma, no es difícil correlacionar que mientras el primero permanece anclado o suplicando la liberación de las anclas de oro y seda, el segundo transita, a pesar del frenesí marino, seguro por aguas estivales.

Por otra parte, muchos poemas apuntan al hecho de que el desarrollo de la poesía nerudiana anuncia, por lo regular, con un pie en la estación precedente, la que se manifiesta después. Los libros no se suceden unos a otros de manera “natural”; son más bien los poemas, que coexisten entre una estación y otra, los que continúan las sensaciones de la poética del poeta chileno. Es a través de los poemas y no de los libros que la secuencia del transcurrir poético se puede establecer con nitidez. De este modo podemos configurar no una poesía circular ni cíclica, sino una obra poética de aros entrelazados. No ha terminado una estación cuando ya dio inicio la que sigue. Por breves lapsos coexisten una al lado de la otra. El resto es estructura, adaptación, arquitectura del poeta. Diversas formas de continuidad lectora.

El recorrido poético, al mismo tiempo, consiste en un intento por encontrar sentido a su poesía, tanto interna como externamente. Por fuera, una sorprendente conciencia de su vocación poética y una indomable voluntad de llevarla a cabo, no doblegadas ni por la hostilidad paterna ni por la seducción del ambiente juvenil santiaguino (drogas, mujeres, alcohol), guiaron siempre su quehacer. Al

interior, la constante búsqueda expresiva que igualmente no se arrellanó en un punto alcanzado, sea la sorpresiva y prolongada fama de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, ya un momentáneo vislumbre poético, “no sé hacer el canto de los días / sin querer suelto el canto la alabanza de las noches”, o bien una convicción prevista y asumida hasta las últimas consecuencias “no me corresponde lo que no toca mi corazón”. Esta certeza poética, aunada a la ambición de una poesía plena, totalizadora, siempre lo condujo más allá de los logros obtenidos.

Algo más que certeza rodea a las mujeres recreadas a través de su sensibilidad en versos y en vida, si es que coincidimos con Alonso al sostener que la melancolía es una forma de retener la felicidad.<sup>84</sup> Una profunda interrelación vital y poética se lleva a cabo entre sus amores y su obra: alto surtidor de eros, la mujer es la noche misma, representación del aliento creador, y, asimismo, compañera de viaje, basamento de sus atrevimientos poéticos, regodeo de la memoria erótica.

Por lo demás, puede advertirse la convicción dramática y romántica de Neruda: “no me corresponde lo que no llega a mi sensibilidad”. Literariamente, esta y otras constantes serán las que ayuden a la fijación de ciertos críticos para ubicar a Neruda como neorromántico; en otros será precisamente la que lo separe del surrealismo: neorromántico surrealista, dirán algunos, romántico expresionista, señalarán otros. Sin embargo, “el autor chileno, a pesar de la novedad que representa casi siempre su obra lírica, está continuamente en vilo entre sentimiento romántico y novedad expresiva”, como certeramente apunta Giuseppe Bellini.<sup>85</sup> Lo que a estas alturas parece ya evidente, y necesario, es señalar los nexos de la poética nerudiana con la más pura tradición hermética del romanticismo europeo, particularmente del inglés y del alemán, tradición que se mantuvo vigente en el simbolismo y que se introdujo a través de este en la

<sup>84</sup> Como sostiene Alonso. Véase *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, pp. 57-58.

<sup>85</sup> Bellini, *Viaje al corazón de Neruda*, p. 13.



poesía modernista.<sup>86</sup> Fue precisamente a través del poema “Correspondencias” de Baudelaire que los poetas hispanoamericanos entraron en contacto con la visión analógica de la naturaleza.

#### CORRESPONDENCIAS

La creación es un templo de pilares vivientes  
que a veces salir dejan sus palabras confusas;  
el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos  
que le contemplan con miradas familiares.

Como los largos ecos que de lejos se mezclan  
en una tenebrosa y profunda unidad,  
vasta como la luz, como la noche vasta,  
se responden sonidos, colores y perfumes.

Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,  
dulces tal los oboes, verdes tal las praderas  
--y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,

que tienen la expansión de cosas infinitas,  
como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso,  
que cantan los transportes de sentidos y espíritu.<sup>87</sup>

En ella los elementos de la naturaleza guardan un orden secreto que supone una conexión entre todos ellos, la cual se expresa a través de semejanzas y correspondencias entre los elementos del mundo, sean cósmicos, terrenales o espirituales, si bien dichas correspondencias se presentan cifradas, como un texto alegórico que puede ser interpretado. El poeta es el hombre capaz de percibir o

<sup>86</sup> Véase, para estas ideas y las que resumo a continuación, el trabajo citado de Adriana de Teresa Ochoa, *Octavio Paz 1931-1943: Génesis de una poética romántica*, pp. 1-79.

<sup>87</sup> Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, pp. 95-97.

descifrar dichas correspondencias complejas gracias a su imaginación, sensibilidad e ingenio; de esta forma, contemplador de la naturaleza y del mundo, desempeña una función mediadora entre el conocimiento de estos y el resto de los seres humanos. En *Los discípulos en Saís*, Novalis habla de esta gran escritura cifrada, presente en todas partes:

en las alas, en las cáscaras de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en las formas de las rocas, sobre las aguas heladas, en el interior y en el exterior de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, de la claridad del cielo, en los pedazos de cristal y de resina cuando se les frota: en las limaduras atraídas por el imán, y en las extrañas conjeturas del azar. *Allí* se presiente la clave de esta escritura singular y su gramática; pero este sentimiento se resiste a ser fijado bajo ninguna forma y parece que rehuye transformarse en clave suprema.<sup>88</sup>

Evidentemente, no radica en la casualidad el hecho de que Neruda contemple en la naturaleza los signos de la escritura hermética:

Como una flor que debe perfumar  
abro el otoño taciturno visito la situación de los naufragios  
en el fondo del cielo entonces aparecen los pájaros como letras  
y el alba se divisa apenas como la cáscara de un fruto  
(I, 211)

Debido a esta tradición hermética, Octavio Paz no dudó en proponer al modernismo como el verdadero inicio de la poesía moderna en castellano ya que, del mismo modo que el simbolismo francés, constituyó al mismo tiempo “una reacción contra la vaguedad y facilidad de los románticos [en nuestra lengua] y nuestro verdadero romanticismo: el universo es un sistema de correspondencias regido

<sup>88</sup> Citado en De Teresa, obra citada, p. 65.

por el ritmo; todo está cifrado, todo rima, cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía”.<sup>89</sup>

En el caso de Neruda, el carácter poético personal, como anotamos líneas atrás, su espacio personal conquistado, íntimo, yacente en su poesía, al no constituir un mero paisaje decorativo de lo que en escena acontece —ya que llega incluso a ubicarse en un elemento de interacción, recuérdese los *Veinte poemas de amor* donde el viento presente a lo largo de los poemas resalta la sensación de inquietud, de rompimiento y de nostalgia que se avecinan—, contiene el germen de un ritmo propio que, despojado de su crepé modernista, al igual que la abundante naturaleza de los bosques de Temuco, tenderá a la libertad, al desbordamiento, al exceso. Como en los versos siguientes donde el ritmo desborda la métrica para ceñirse al sentimiento:

barcarola

Si solamente me tocaras el corazón,  
si solamente pusieras tu boca en mi corazón,  
tu fina boca, tus dientes,  
si pusieras tu lengua como una flecha roja  
allí donde mi corazón polvoriento golpea,  
si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando,  
sonaría como un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con  
[sueño,  
como aguas vacilantes,  
como el otoño en hojas,  
como sangre,  
con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo,  
sonando como sueños o ramas o lluvias,  
o bocinas de puerto triste,  
si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar,

<sup>89</sup> Citado en De Teresa, obra citada, p. 16.

como un fantasma blanco,  
al borde la espuma,  
en mitad del viento,  
como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar, llorando.  
(1, 303)

Y es que para Pablo Neruda existe una identidad subyacente entre naturaleza y ritmo, la cual proviene de la tradición romántica basada en la analogía señalada por Paz (que por otra parte tiene sus orígenes en el *Timeo* de Platón).<sup>90</sup> Por esta razón, a la par que recreará las imágenes de su experiencia temprana, tratará de elaborar una correspondencia con la naturaleza, esta vez no de carácter interpretativo, sino formal, al concebir sus poemas como si fuesen manifestaciones directas de la energía natural. Es en estos bosques de donde emana su casa pero también su concepción formal de escritura:

La naturaleza lo fascina, lo embriaga y aguza en él la captación sensible, estimula la posesión sensual y a su vez la entrega sentimental, la consubstanciación con las materias terrestres, esa fusión con todo lo viviente que se traducirá después en efusión verbal. Así se irá acondicionando una percepción y una concepción del mundo que desembocará en una estética.<sup>91</sup>

Los lectores críticos intentaron ubicar el momento de la conexión con el cogollo de la poesía nerudiana. En su inspección, estudio, rastreo o búsqueda, todos indagaron el antecedente. Propusieron respuestas a la reiterada pregunta sobre el cómo llegó Neruda a *Residencia*, momento cumbre de su poesía. Unos proponen que desde el crepúsculo ya se asomaba la desintegración; otro, Lozada, que aparece en los *Veinte poemas*, otro, Sicard, en *Tentativa* y Loyola en

<sup>90</sup> De Teresa, obra citada, p. 16.

<sup>91</sup> Saúl Yurkiévich, *Fundadores de la poesía hispanoamericana*, p. 144.

*El habitante y su esperanza*. Sea cual fuere la conexión o el puente, el destino es el mismo: *Residencia en la tierra*. Incluso el mismo Neruda, que había renegado de ella en una entrevista en los años cincuenta, en México (son los años de su poesía comprometida, por ello se deslinda en público de ella),<sup>92</sup> al preparar una antología de su poesía con Bellini en los mismos años, consciente de su importancia, la defiende.<sup>93</sup> Lo cierto es que cada estación creativa estableció una conquista, un paso firme hacia la conformación de su residencia poética.

A la distancia, algunas lecturas pueden aparecer ingenuas: por una lectura errónea, por un dato desconocido, por una pasión desmedida. Sobre los escombros y altas cúpulas de todas ellas está construida la lectura más ambiciosa y acumulativa hasta la fecha: *Neruda. La biografía literaria*.

No cabe duda, por otra parte, de la importancia concedida por Neruda a su obra. Detrás de más de un crítico, y más de una crítica, estuvieron los ojos y oídos atentos del poeta. Aquí corrigió. Allá señaló. Más acá defendió. En otras olvidó. En no pocas ocasiones simplemente ignoró. Sin embargo, sus observaciones conforman el punto de partida de muchos de los estudios sobre su obra. Si bien es cierto que algunas de ellas contenían olvidos involuntarios que condujeron a caminos errados, también lo es que sin ellas no habrían surgido posibles lecturas orientadoras y perceptivas.

<sup>92</sup> “Contemplado ahora, considero dañinos los poemas de *Residencia en la tierra*. Estos poemas no deben ser *leídos* por la juventud de nuestros países. Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir”, Véase Cardoña Peña, *Pablo Neruda: historia de sus libros*, p. 32.

<sup>93</sup> Véase Giuseppe Bellini, *Viaje al corazón de Neruda*.

EL POETA ITINERANTE I: ORIENTE Y ESPAÑA  
RESIDENCIA EN LA TIERRA

**E**L BREVE PASO POR EUROPA

Intentando escapar de un ambiente desgastado, poco propicio para su desarrollo poético —drogas, alcohol, pobreza, incompreensión paterna ante el oficio elegido y crítica literaria chilena que, por incompreensión, no alcanza a valorar sus esfuerzos creativos—, producto de su persistencia política, apoyada en buena medida por la popularidad con que los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) lo han investido, y gracias a sus contactos personales, Pablo Neruda logra un modesto puesto diplomático en uno de los escasísimos consulados disponibles en Oriente: Rangún. Pronto sabrá por qué.

En compañía de su amigo Álvaro Hinojosa, Ricardo Reyes, nombre retomado para llevar a cabo sus nuevas funciones diplomáticas, da inicio a un largo viaje que se prolongará por cinco años al subir en la estación Mapocho del tren de Valparaíso. Pocas horas después realiza la conexión con el transandino, que lo lleva a Buenos Aires. Allí sostiene un encuentro fugaz con Jorge Luis Borges, a quien dedica un ejemplar de *Tentativa del hombre infinito* (1925). Tras cambiar un pasaje de primera por dos de tercera, los viajeros se embarcan finalmente en el Baden rumbo a Lisboa, el 14 de junio de 1927. Entre sus pertenencias Neruda lleva consigo nueve o diez poemas escritos poco antes de partir, poseedores de un sentido y un ritmo que transmiten su acostumbrada vertiente sentimental, así como otros que dan muestra de su más reciente convicción poética: “Galope muerto”, “Madrigal es-

crito en invierno”,<sup>1</sup> “Serenata” y “Caballo de los sueños”, figuran entre todos ellos.

MADRIGAL ESCRITO EN INVIERNO

En el fondo del mar profundo,  
en la noche de largas listas,  
como un caballo cruza corriendo  
tu callado callado nombre.  
Alójame en tu espalda, ay refúgiame,  
aparéceme en tu espejo, de pronto,  
sobre la hoja solitaria, nocturna,  
brotando de lo oscuro, brotando de ti.

Flor de la dulce luz completa,  
acúdeme tu boca de besos,  
violenta de separaciones,  
determinada y fina boca.

(I, 264)

Pablo Neruda logra hacer realidad su ilusionado viaje a Europa al desembarcar en Lisboa, cuyas “casas multicolores” y catedrales le parecen “como cascarones, de las que Dios se hubiera ido hace siglos a vivir a otra parte”, el 12 de julio, a casi un mes de su partida, mismo fecha en que cumple 23 años. De la ciudad portuguesa viaja a Madrid, adonde arriba cuatro días más tarde. A pesar de la brevedad de su visita, tres días, se da tiempo y maña para dejar constancia de lo populoso de los cafés madrileños, así como de su entrevista con Guillermo de

<sup>1</sup> Para Hernán Loyola, el primer poema de *Residencia en la tierra*, escrito en 1925. La mujer que inspira los versos es Albertina Azócar. Pertenece a la vertiente “amorosa” de Neruda, presente en este libro, la cual se nutre todavía del sistema Noche-Sur; muy pronto habrá de abandonarlo. Amado Alonso, por otra parte, propuso que esta vertiente constituye un escape a la angustia que el contemplado mundo en constante desintegración produce en la voz poética de estos poemas. Véase, A. Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, p. 69.

Torre en uno de ellos en la céntrica Puerta del Sol. Secretario de la revista vanguardista *La Gaceta Literaria*, y amplio conocedor de estos movimientos poéticos, De Torre representa una magnífica oportunidad para publicar en Europa fragmentos de su más reciente obra. Neruda, con esta intención en mente, y con la esperanza de tener “cierta gota de éxito” que le proporcione ánimos para continuar su obra y su duro viaje, ofrece algunos poemas para la revista, sin éxito. En aquel momento Neruda no tiene conocimiento de que la publicación de sus versos en tierras europeas ha ocurrido ya, un año antes, en la revista *Favorables-París-Poema* que dirige César Vallejo en París. Juan Larrea, editor de la revista, había decidido publicar un fragmento de *Tentativa del hombre infinito*, a pesar de la advertencia de otro poeta chileno, maestro y amigo suyo, Vicente Huidobro, entonces radicado también en París, quien desde su perspectiva creativa considera a Neruda un “romántico perdido”. El nombre de su autor, joven poeta suramericano, nada dice a Larrea; pero los versos llaman poderosamente su atención ya que proyectan “una imaginación verbal libre y agitada”.<sup>2</sup> Cómo llegan, por otra parte, a manos de Larrea estos versos nos proporciona una pequeña idea de las caprichosas circunstancias de la historia entre estos creadores chilenos: poco tiempo atrás, recién nombrado director de la revista *Caballo de bastos*, en Chile, Neruda visita al “compañero” Huidobro para solicitarle colaboración. Tras breve charla, Neruda deja en sus manos un ejemplar de su más reciente libro. Huidobro, al leerlo, marca al lado de numerosos versos del volumen la palabra “mío” cuando considera que la composición es producto de su influencia.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Véase Juan Larrea, *Del surrealismo a Machupicchu*, México, Joaquín Moritz, 1967, p. 104.

<sup>3</sup> Véase René de Costa, “XVIII. El Neruda de Huidobro”, en *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, pp. 273-279. El distanciamiento entre Neruda y Huidobro tiene numerosos antecedentes. El primero de ellos lo provoca el grupo de amigos de Neruda cuando visita la casa de Huidobro: alguien del grupo se traga uno de los valiosísimos peces que el poeta exhibe en hermosa pecera. El grupo entonces hace la graciosa huida. Para conocer el origen y desarrollo de las estropeadas relaciones personales entre estos poetas chi-



Considero que, independientemente del marcaje de cada uno de los versos, el poema entero refleja una actitud típicamente creacionista:

Admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy pensando  
con inseguridad sentado en ese borde  
oh cielo tejido con aguas y papeles  
comencé a hablarme en voz baja decidido a no salir  
arrastrado por la respiración de mis raíces  
inmóvil navío ávido de esas leguas azules  
temblabas y los peces comenzaron a seguirte  
tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías cantar  
querías cantar sentado en tu habitación ese día  
pero el aire estaba frío en tu corazón como en una campana  
un cordel delirante iba a romper tu frío  
se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella  
cantándole mi alma me pertenece  
el cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad  
pongo el oído y el tiempo como un eucaliptus  
frenéticamente canta de lado a lado  
en el que estuviera silbando un ladrón  
ay y en el límite me paré caballo de las barrancas  
sobresaltado ansioso inmóvil sin orinar  
en ese instante lo juro oh atardecer que llegas pescador satisfecho  
tu canasto vivo en la debilidad del cielo.

(I, 209-210)

Al ofrecer sus versos a De Torre para publicación, Neruda buscaba no sólo un escaparate superior, sino mayor entendimiento de la crítica europea respecto de su trabajo poético; comprensión y reconocimiento no recibidos en su patria. Desilusionado, después de visitar

---

lenos, véase Faride Zerán, *La guerrilla literaria. Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda.*

infructuosamente al crítico español de las vanguardias, Neruda tiene que continuar su viaje a París. Sólo que de Madrid no se marcha sin antes dejar una pequeña huella de sus desencuentros: "...Mis poemas iniciales de *Residencia en la tierra* que los españoles tardarían en comprender, sólo llegarían a comprenderlos más tarde, cuando surgió la generación de Alberti, Lorca, Alexandre, Diego. Y España fue para mí también el interminable tren y el vagón de tercera más duro que nos dejó en París".<sup>4</sup>

Sin embargo, a quince días de haberse encontrado con el secretario de la revista, aparecen varios juicios sobre la obra del escritor chileno, uno de ellos publicado por De Torre en la *Revista de Occidente*, a propósito de un *Índice de poesía americana*, aparecido en Buenos Aires en 1926 y prologado, por cierto, por Alberto Hidalgo, escritor peruano, Jorge Luis Borges y nada menos que Vicente Huidobro. Los juicios allí vertidos reflejan cierta dureza crítica en sus lineamientos y difieren muy poco de los externados por la crítica chilena en esos días. Bien podrían quizá explicar el porqué De Torre no puso suficiente empeño por publicar a Neruda:

Los poetas de Chile son quizá los más extremistas en la forma. Prolongan hasta sus últimas consecuencias la sintaxis disociadora del dadaísmo. Se pierden en el dédalo de las palabras sin dogal y de las imágenes remotas. Descomponen, desintegran, pero no llegan a encontrar todavía la nueva ley armonizadora. Buena prueba de esta corriente la tenemos en los versos de Pablo Neruda, que, a partir de su libro *Tentativa del Hombre Infinito*, se intrinca, delante de los demás, en este voluntario laberinto ariadnico.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Citado por Leonardo Romero Tobar, *Pablo Neruda en Madrid*, p. 8.

<sup>5</sup> *Revista de Occidente*, tomo XV, 1927, p. 271. Sin embargo, justo es señalar que Neruda recibe un par de reseñas, ahora favorables, en *La Gaceta Literaria*: una, en octubre, en la que se analiza *El habitante y su esperanza*, y otra, en el diario *El Sol*, a finales de ese mismo año, para *Anillos*. Guillermo de Torre, por otra parte, reseña positivamente *Residencia en la tierra*, en agosto de

En los señalamientos podemos apreciar una postura opuesta a los mecanismos poéticos que cautivaran a Larrea. Curiosamente, ambas críticas se refieren al mismo libro. De Torre define una sintaxis disociadora donde Larrea valora una imaginación verbal libre y agitada. No sería difícil imaginar una especie de identidad poética entre Larrea, entonces poeta surrealista, y los versos de Neruda, que contienen, si no automatismo, sí la autoimpuesta determinación por evitar el freno sintáctico.

En París, después de conocer algunas calles famosas y tres o cuatro cafés, Neruda logra entrevistarse brevemente con César Vallejo. Además, gracias a la munificencia de Alfredo Condon, escritor chileno hijo del dueño de la compañía naviera más grande del país andino, alcanza a disfrutar de la atractiva vida nocturna parisina. Conoce de este modo las delicias de un sorprendente cuanto grato encuentro sexual con una chica del cabaret caucasiano de la noche anterior.<sup>6</sup> Para su desgracia, no hay tiempo para deleites prolongados. El viaje debe continuar.

En su breve paso por España y Francia, el poeta no tuvo ni un pequeño indicio, ni una sutil intuición que le indicara la posterior importancia que tendrían, para él y para su poesía, estas tierras, esta gente. Por aquellos días, Neruda no podía saber que Delia del Carril, después su

---

1934: "Pablo Neruda llega a horadar los últimos estratos de la subconciencia y alcanza aquí los más lejanos reductos del lirismo intraobjetivo". Citado en E. Olivares, *Pablo Neruda: Los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*, p. 147.

<sup>6</sup> "Pocos minutos después la desconocida se metió soñolienta e indulgentemente en mi cama. Al hacer el amor con ella comprobé su misterioso don. Era algo indescriptible que brotaba de su profundidad, que se remontaba al origen mismo del placer, al nacimiento de una ola, al secreto genésico de Venus. Álvaro tenía razón.

Al día siguiente, en una aparte del desayuno, Álvaro me previno en español:

—Si no dejamos de inmediato a esta mujer, nuestro viaje será frustrado. No naufragaríamos en el mar, sino en el sacramento insondable del sexo". P. Neruda, *Confieso que he vivido*, p. 100.

esposa y colaboradora, estaba en París con su hermana Adelina, socorriendo al esposo de ésta, Ricardo Güiraldes, en su dolorosa agonía; ni que los jóvenes poetas Rafael Alberti, Federico García Lorca y toda la generación del '27 estaban en plena organización de festejos para conmemorar el tricentenario gongoriano. En esas reuniones en Pino Montano, la residencia de Ignacio Sánchez Mejías en las afueras de Sevilla, comenzaban sus diferencias dialécticas con Juan Ramón Jiménez. No se imaginaba a Manolo Altolaguirre con Emilio Prados, en Málaga, componiendo los primeros números de la revista *Litoral*. No podía saber, asimismo, que en Orihuela, un pueblo de Alicante, un muchacho con poco menos de diecisiete años, llamado Miguel Hernández, componía en el monte sus primeros versos mientras pastoreaba el rebaño de ovejas de su padre.<sup>7</sup>

#### RUMBO A ORIENTE

Mientras estos acontecimientos suceden ajenos al transitar de Neruda, este se dirige a Marsella donde, en un barco carguero, *Elsinore*, navega con rumbo a Colombo (Ceilán). Allí desembarca el 8 de septiembre. No pasa mucho tiempo sin que atraigan poderosamente su atención los mercados de abundantes y exóticas frutas, tanto como los vestidos de mujer, ante cuyos deslumbrantes colores los nombres para definirlos palidecen. Nuevamente su viaje continúa, ahora rumbo a Singapur, pero antes se detiene en Sumatra. Sólo basta llegar para que las muchedumbres chinas, que de modo particular manifiestan en la calle con esplendor su ser, atrapen su mirada. Y es que para Neruda, los asiáticos concentran todo en la calle pública: plaza, casa, restaurante, en pocas palabras, ebullición social constante. Las fantásticas fieras en venta, tigres, panteras, orangutanes, y un cautivante pájaro del paraíso, por otro lado, hacen palidecer lo que el poeta ha imaginado a través de sus

<sup>7</sup> Julio Gálvez, *Neruda y España*, p. 33.

lecturas infantiles de Salgari: color, exotismo, vida y movimiento, hervidero vital, se dan cita en este rincón asiático. Es justamente aquí donde también advierte la presencia de la otra mitad de la atmósfera que inundará los versos de *Residencia en la tierra*:

Todo tiene un aire corroído, patinado de viejas humedades. Las casas sustentan grandes costurones de vejez, de vegetaciones parásitas: todo parece blando, carcomido. Los materiales han sido maleados por el fuego y el agua, por el sol blanco del mediodía, por la lluvia ecuatorial, corta y violenta como un don otorgado de mala gana.<sup>8</sup>

Tras breve cuanto inesperada pausa de ocho días, los milímetros del mapa se transforman en cientos de kilómetros en la realidad, los jóvenes viajeros continúan hacia su destino final: Rangún, Birmania.<sup>9</sup> Esto ocurre en octubre de 1927. El 28 de ese mes, Neruda inicia una correspondencia con Héctor Eandi, fundamental para la comprensión de los versos de *Residencia en la tierra*. Eandi es un escritor argentino que, habiendo reseñado favorablemente los *Veinte poemas de amor*, envía su nota, conjuntamente con su libro de cuentos, al poeta chileno. Neruda vislumbra en él una conexión para publicar su libro en Buenos Aires, si la anhelada posibilidad de hacerlo en España no llegara a concretarse. Es precisamente a Eandi a quien escribe, casi un año después, en septiembre de 1928, la descripción de la sustancia generadora de su más reciente material poético:

¿no se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas? En su trabajo, ¿no se siente obstruido por dificultades e imposibilidades? ¿Verdad que sí? Bueno, yo he de-

<sup>8</sup> Citado por Rovira, en Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, introducción, p. 13.

<sup>9</sup> Refiere Loyola que Birmania depende administrativamente en 1927 de la India, a su vez colonia del imperio británico. En la actualidad su nombre es Myanmar y su capital ahora es Yangón.

cidido formar mi fuerza de este peligro, sacar provecho de esta lucha, utilizar estas debilidades. Sí, ese momento depresivo, funesto para muchos, es una noble materia para mí.<sup>10</sup>

El periodo del consulado en Rangún está caracterizado por pobreza y soledad acordes con su vida estudiantil y bohemia en Santiago, pero de ninguna manera con su imaginada vida consular. Su salario, parco, es complementado con la venta de timbres para envíos a Chile desde aquellos remotos lugares: ¿quién demonios quiere mandar productos al país suramericano? Los pagos generados por la parafina y el té provenientes de Calcuta, con destino a Santiago, se convierten en su principal fuente de ingresos. Al inicio de su labor diplomática lee poco, habla rarísimas veces en español y detesta por su acostumbrado racismo a los ingleses que habitan aquellos lugares. Pronto se percata que el tedio y la soledad rondan su accionar de cónsul. Para contrarrestarlas, en enero y febrero de 1928, se da tiempo para viajar con Álvaro a China y Japón, países donde los sorprenden el frío, la nieve, la lluvia y un viento que el poeta chileno “nunca había sentido”. Su cargo se lo permite: sólo tiene que estar presente cada trimestre, justo antes del envío de mercancía a Chile. De regreso a Rangún, paulatinamente, las diferencias personales con Álvaro Hinojosa comienzan a surgir. Neruda parece cansarse de ciertas manías de su compañero de viaje: “siempre comiendo naranjas, pelando manzanas, insoportable dietético, asombrosamente entrometido en todo... Llegó a hacerme la vida imposible...”.<sup>11</sup> En realidad, Neruda busca la soledad creativa y un espacio personal para compartir con una mujer estable. Al parecer, y a diferencia del poeta de Temuco, a su amigo le bastan los encuentros sexuales pasajeros. De este modo, inevitablemente, Álvaro se traslada a Calcuta, agitada ciudad y puerto donde, en apariencia, planea fantasmales negocios.

<sup>10</sup> Citado por Rovira, en Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, introducción, p. 14.

<sup>11</sup> Citado por Loyola, *Neruda, la biografía literaria*, p. 335.

Neruda entonces, solo, conoce dos extremos: el silencio del opio, generador de la ‘sedimentación de los sueños’, consuelo para los explotados, así como la turbulenta relación con Josie Bliss, celosa amante birmana que lo amenaza de continuo blandiendo un cuchillo al aire. Sin embargo, para Loyola, inesperadamente Josie Bliss es capaz de generar en el poeta la energía vital y poética para llevar a cabo una sustitución doble: por un lado, reemplaza a Albertina Azócar como su referencia sexual preferida, emanación inagotable de erotismo, y, por el otro, como nutriente erótico generador de poesía. Una y otra son, en el fondo, la misma: en Neruda, de hecho, sin mujeres no hay poesía. Con esto el poeta promueve el traslado hacia una nueva poética que se ha venido gestando en su interior: del sistema Noche-Sur, presente en sus anteriores publicaciones, y en los primeros momentos de *Residencia*, al Día-Urbe, característico de la mayor parte de *Residencia en la tierra*.<sup>12</sup> “Juntos nosotros” simboliza esta doble alianza erótico-poética:

Qué pura eres de sol o de noche caída,  
qué triunfal desmedida tu órbita de blanco,  
y tu pecho de pan, alto de clima,  
tu corona de árboles negros, bienamada,  
y tu nariz de animal solitario, de oveja salvaje  
que huele a sombra y a precipitada fuga tiránica.

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

Qué pura mi mirada de nocturna influencia,  
caída de ojos oscuros y feroz acicate,  
mi simétrica estatua de piernas gemelas

<sup>12</sup> Véase Loyola, obra citada, pp. 358-362.

sube hacia estrellas húmedas cada mañana,  
y mi boca de exilio muerde la carne y la uva,  
mis brazos de varón, mi pecho tatuado  
en que penetra el vello como ala de estaño,  
mi cara blanca hecha para la profundidad del sol,  
mi pelo hecho de ritos, de minerales negros,  
mi frente penetrante como golpe o camino,  
mi piel de hijo maduro, destinado al arado,  
mis ojos de sal ávida, de matrimonio rápido,  
mi lengua amiga blanda del dique y del buque,  
mis dientes de horario blanco, de equidad sistemática,  
la piel que hace a mi frente un vacío de hielos  
y en mi espalda se torna, y vuela en mis párpados,  
y se repliega sobre mi más profundo estímulo,  
y crece hacia las rosas de mis dedos,  
en mi mentón de hueso y en mis pies de riqueza.

[...]

Qué parecida eres al más largo beso,  
su sacudida fija parece nutrirte,  
y su empuje de brasa, de bandera revuelta,  
va latiendo en tus dominios y subiendo temblando  
y entonces tu cabeza se adelgaza en cabellos,  
y su forma guerrera, su círculo seco,  
se desploma de súbito en hilos lineales  
como filos de espadas o herencias del humo.

(I, 269-270)

No obstante, a pesar del enorme impulso creativo, la nueva acometida erótica y sexual se revela breve. Neruda sale huyendo de Ranguín para instalarse, enero de 1929, en un nuevo consulado: Wellawatta, en Colombo (Ceilán, hoy Sri Lanka). ¿Por qué abandona a Josie Bliss si es una espléndida amante y él se encuentra inundado de soledad? Loyola



proporciona una singular explicación: Josie, supersticiosa y religiosa a la vez, concebía la posibilidad de alcanzar el *supreme bliss* con su amante chileno, esto es, alcanzar la suprema felicidad a través del sexo y de la muerte: al llegar al orgasmo debían matarse el uno al otro. Lo que mantiene el cuchillo al aire estaría conformado, así, por algo más que meros celos: la posibilidad real de morir en manos de la, por demás, celosa birmana.<sup>13</sup>

En Calcuta, camino a su nuevo destino consular, se reencuentra por un corto período de dos meses con Álvaro Hinojosa, quien se mantiene buscando películas en las que pueda trabajar dentro de la industria cinematográfica india.<sup>14</sup> Neruda escribe allí el decálogo de su nueva concepción poética. Si bien es cierto que antes de partir a Oriente Neruda ya tiene asimilado muy bien el sentido obscuro de los versos de su expresión poética, también lo es que el aislamiento oriental se traduce en un campo nutritivo y fértil, idóneo para su creación desintegradora, salmodiada, de *Residencia en la tierra*:

ARTE POÉTICA

*Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,  
dotado de corazón singular y sueños funestos,  
precipitadamente pálido, marchito en la frente,  
y con luto de viudo furioso por cada día de vida,  
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente,  
y de todo sonido que acojo temblando,  
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,  
un oído que nace, una angustia indirecta,  
como si llegaran ladrones o fantasmas,  
y en una cáscara de extensión fija y profunda,  
como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,  
como un espejo viejo, como un olor de casa sola*

<sup>13</sup> Loyola, obra citada, pp. 371-376.

<sup>14</sup> Las continuas apariciones y desapariciones de Álvaro Hinojosa se deben a la escasa información que se tiene de él. A partir de este momento, Álvaro escasamente vuelve a compartir aventuras con Neruda.

*en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,  
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores,  
posiblemente de otro modo aún menos melancólico,  
pero la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,  
las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,  
el ruido de un día que arde con sacrificio,  
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía  
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos  
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.*

(I, 274)

En esta nueva concepción es posible notar no pocos de los intentos poéticos anteriores, resueltos de manera espléndida en esta ocasión. En primer lugar, podemos hablar del mecanismo metapoético, reflejado en el verso “posiblemente de otro modo aún menos melancólico” que irrumpe la secuencia descriptiva, en el momento justo antes de que la poesía arribe, cuando la voz poética siente el llamado de las correspondencias: “y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso”. No sólo se trata de escribir poesía, sino de ejecutarla en el mismo acto, de reflejar el acto creativo en el propio poema, postura de viejo cuño creacionista: “Por qué cantáis la rosa, oh poetas! / Hacedla florecer en la poema”. Esta intención poética ya había estado presente en versos de *Tentativa del hombre infinito*. Obsérvese, incluso, la cercanía del momento creativo asociado a elementos que reaparecen: sonidos, campana, la avidez creadora, el cielo y, curiosamente, la presencia de ladrones:

querías cantar sentado en tu habitación ese día  
pero el aire estaba frío en tu corazón como en una campana  
un cordel delirante iba a romper tu frío  
se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella  
cantándole mi alma me pertenece  
el cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad  
pongo el oído y el tiempo como un eucaliptus

frenéticamente canta de lado a lado  
en el que estuviera silbando un ladrón  
ay y en el límite me paré caballo de las barrancas  
sobresaltado ansioso inmóvil sin orinar  
en ese instante lo juro oh atardecer que llegas pescador satisfecho  
tu canasto vivo en la debilidad del cielo.

(I, 209)

En un segundo momento, se puede apreciar el esfuerzo que el poeta lleva a cabo por encontrar, en medio del caos contemplado, por un lado, un modo de expresión que dé cauce a las percepciones creativas que la voz poética, especie de intérprete, recibe azotándole el pecho, pero también por otro, “un sentido para lo que está viviendo, una afirmación del propio ser a través de la profecía, y también una nueva esencialidad consistente en el rescate de sí mismo frente al tiempo y las destrucciones”.<sup>15</sup> De este modo, el poeta está llevando a cabo un doble proceso; en un sentido, ejecuta un viaje al interior de sí mismo, particularmente provisto de sueños funestos o rodeado de noches cargadas de sustancia infinita, y en otro, contrario al anterior, mantiene una observación activa al exterior con ojos y oídos aguzados. La doble mirada que el pensamiento de Novalis nombraba como el “camino misterioso”. Evidentemente, el propósito profético descansa del mismo modo en una tradición romántica:

Como para los primeros románticos y sus continuadores simbolistas, el artista (que no es otro que el poeta) es el hombre entre los hombres, capaz de percibir —como videncia o como intuición y siempre gracias a los poderes de la imaginación— el orden que organiza secretamente al mundo en una compleja red de relaciones y correspondencias entre dichos elementos. Dado que dicho orden escapa a la razón humana, la función principal del poeta es servir de mediador entre dicho conocimiento y las

<sup>15</sup> José Carlos Rovira (ed.), en Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, p. 23.

demás personas. En palabras de Schlegel: “Transmitir y llegar a ser transmitido constituye toda la vida superior del hombre y cada artista es mediador para los restantes” (en Braun y Seijo 1993: 193). En ese mismo sentido, Baudelaire afirmó también que el poeta no es “sino un traductor, un descifrador” de aquellas correspondencias que —siguiendo a Swedenborg— existen tanto en lo espiritual como en lo natural y establecen relaciones significativas y recíprocas entre “forma, movimiento, número, color, perfume”.<sup>16</sup>

Es justamente para Loyola este sentido profético que, en la poesía de *Residencia*, Neruda contrapone, de manera dialéctica, a la atmósfera desintegradora, en continuo tránsito a la muerte de la naturaleza y de las cosas. El poeta contempla la realidad como un testigo activo, otra de las figuras constantes en el libro, que desea expresar no sólo la desintegración, ni la angustia, o la muerte que vislumbra, “sino los signos de la misma vocación de armonía y plenitud, de la misma lógica vital que reina en el seno de la Naturaleza”.<sup>17</sup> Es en esta tarea donde radica, a través de cifrar y descifrar el mundo, de penetrar en las cosas, la misión del poeta: la revelación. Labor, por otro lado, de compleja realización, de ningún modo fácil de llevar a cabo.<sup>18</sup>

pero la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,  
las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,

<sup>16</sup> De Teresa, obra citada, pp. 43-44.

<sup>17</sup> Véase, H. Loyola, *Pablo Neruda, la biografía literaria*, p. 431.

<sup>18</sup> H. Loyola, *ibídem*, p. 432. Amado Alonso no advirtió el sentido profético en la poesía de Neruda. El primero en llamar la atención sobre el carácter profético de la poesía residenciaria fue Emir Rodríguez Monegal. Véase el artículo “El sistema del poeta”, en *Neruda comentado*, pp. 37-75. Enrico Mario Santí abundó en esta característica en su libro *The poetics of prophecy*. Loyola parte de la base de Santí, pero amplía el sentido de la profecía al trasladarla de los momentos donde la voz poética contempla destrucción a los de armonía.

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

En Wellawatta, Colombo, villorrio costero, Pablo Neruda contrapone a su soledad esporádicos encuentros sexuales, “deportivos y desinteresados”, incapaces desde origen de reemplazar a Jossie —la pantera birmana no sólo fue sexo circunstancial—: Patsy, Ellen, Artiyha... A su mangosta, Kiria, y a un eficaz sirviente, Ratnaigh, a quien enseña español para leerle sus poemas, suma la presencia de tres amigos: Wendt, Boyd y Kent. Uno de ellos, Leonel Wendt, pianista y activista cultural ceilanés, le hace llegar con frecuencia un saco transportado en bicicleta, repleto de novelas inglesas: Huxley, D. H. Lawrence, T. S. Eliot, Hemingway, Shaw, Joyce, Auden, pero también Proust. Sus poemas no demoran en registrar estas lecturas: Lawrence le sugiere, con la presencia de una civilización agresiva, el camino para que “la dimensión sexo —en sí misma— entre *por primera vez en el nivel alto* de la escritura poética de Neruda”:<sup>19</sup>

CABALLERO SOLO

Los jóvenes homosexuales y las muchachas amorosas,  
y las largas viudas que sufren el delirante insomnio,  
y las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas,  
y los roncocallos que cruzan mi jardín en tinieblas,  
como un collar de palpitantes ostras sexuales  
rodean mi residencia solitaria,  
como enemigos establecidos contra mi alma,

<sup>19</sup> Véase H. Loyola, *Pablo Neruda, la biografía literaria*, p. 449. No tengo noticia de que Loyola lo haya propuesto, sin embargo es muy posible que estas lecturas inglesas contribuyan, si no es que determinen, el empleo deliberadamente anómalo de la sintaxis que Neruda emplea en *Residencia*: la confirmación del continuo uso de los gerundios así como de los participios pasados.

como conspiradores en traje de dormitorio  
que cambiaran largos besos espesos por consigna.

[...]

Los atardeceres del seductor y las noches de los esposos  
se unen como dos sábanas sepultándome,  
y las horas después del almuerzo en que los jóvenes estudiantes,  
y las jóvenes estudiantes, y los sacerdotes se masturban,  
y los animales fornican directamente,  
y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas,  
y los primos juegan extrañamente con sus primas,  
y los médicos miran con furia al marido de la joven paciente,  
y las horas de la mañana en que el profesor, como por descuido,  
cumple con su deber conyugal, y desayuna,  
y, más aún, los adúlteros, que se aman con verdadero amor  
sobre lechos altos y largos como embarcaciones:  
seguramente, eternamente me rodea  
este gran bosque respiratorio y enredado  
con grandes flores como bocas y dentaduras  
y negras raíces en forma de uñas y zapatos.

(I, 285-286)

Puede apreciarse el alto grado de conciencia artística y satisfacción alcanzado por el poeta chileno, gracias al cual, el yo nerudiano finalmente se reconoce y se acepta, como parte del proceso autorreferencial sustentado en *Residencia*. En carta dirigida a José Santos González Vera desde Rangún se puede registrar esta satisfacción por los logros alcanzados:<sup>20</sup>

Ahora bien, mis escasos trabajos últimos, desde hace un año, han alcanzado gran perfección (o imperfección, pero dentro de lo ambicionado). Es decir, he pasado un límite literario que nun-

<sup>20</sup> Véase H. Loyola (ed.), Pablo Neruda, *Antología poética*, 1, pp. 95-96.

ca creí sobrepasar, y en verdad mis resultados me sorprenden y me consuelan. Mi nuevo libro se llamará *Residencia en la tierra* y serán cuarenta poemas en verso que deseo publicar en España. Todo tiene igual movimiento, igual presión, y está desarrollado en la misma región de mi cabeza, como una misma clase de insistentes olas. Ya verá en qué equidistancia de lo abstracto y lo viviente consigo mantenerme, y qué lenguaje tan agudamente adecuado utilizo...<sup>21</sup>

Con esta bien justificada satisfacción por sus logros y alcances poéticos, y a pesar de la experiencia negativa con Guillermo de Torre, el obstinado y visionario Neruda intenta salir de Oriente por diversos caminos, todos ellos con un destino común: España. Este país se sostiene en las preferencias del chileno para su residencia, tanto consular como editorialmente hablando. Por medio de Alfonso Reyes, a la sazón embajador de México en Buenos Aires, y con ayuda del propio Eandi, intenta obtener un puesto gestionado a su vez por el embajador chileno en aquella ciudad portuaria, Enrique Bermúdez. La intervención de Reyes, empero, no obtiene respuesta resolutive. Desde Oriente Neruda finalmente consigue, en noviembre de 1929, establecer correspondencia directa con la embajada chilena en Madrid. Alfredo Condon, aquel fugaz mecenas parisino, realiza labores como secretario de la embajada en ese año. Es él quien funge de enlace para hacer llegar el manuscrito a Rafael Alberti, quien por su parte realiza infructuosas gestiones para enviar a prensas madrileñas el libro. Antes de entregarle el manuscrito,<sup>22</sup> Condon lo lee. Motivado por lo que encuentra, escribe una reseña en la revista *Bolívar*, primera noticia pública sobre *Residencia en la tierra*.<sup>23</sup> Más tarde Condon

<sup>21</sup> Citado por Loyola en *Pablo Neruda, la biografía literaria*, p. 356. La carta es de agosto de 1928.

<sup>22</sup> Véase, Hernán Loyola, obra citada, p. 443. La reseña apareció, por otra parte, con fecha 15 de febrero de 1930.

<sup>23</sup> No es, por cierto, la primera reseña que le escribe a Neruda: en di-

se pierde en lejano y profundo silencio. En vano Neruda solicita por carta informes desde Oriente. Alberti tampoco da señales de vida. Posiblemente en ese momento, Neruda recurre a Carlos Morla Lynch, encargado de negocios de la embajada. Así da inicio la correspondencia entre ellos. Ante las continuas súplicas del poeta en Oriente, el diario de Morla revela una postura con escaso, prácticamente nulo interés: “Pablo Neruda es conmigo —por correo— afectuoso y comunicativo, y me interesa serle útil sin esfuerzo ni sacrificio”.<sup>24</sup> Acaso limitado por el escaso y nimio esfuerzo, Neruda logra para sus intereses poco menos que nada. En esta ocasión son otras puertas las que habrá que tocar.

En mayo de 1930 con fundada esperanza de duplicar su sueldo ya que se encargaría de dos consulados, Neruda se traslada a Singapur. Nada más llegar y enterarse de que el consulado no existe más, de que no hay cargo ni oficina a la cual asirse, y volver corriendo de regreso al barco que lo transportó allí, que está levando anclas, justo antes de partir rumbo a Java donde, en julio de ese año, es cónsul en Batavia.

Sin embargo, aparentemente sin saber con precisión por qué (“¿para qué me casé en Batavia?”), en diciembre de 1930, contrae nupcias con una altísima mujer holandesa vecindada en el lugar: María Antonia Hagenaar Vogelzang. En realidad lo sabe: meses antes, a fines de 1929, reaparece en escena Albertina Azócar, becada en Bruselas, tan cerca y tan lejos. Tras reiterados y frustrados planes: itinerarios, barcos, compañías navieras que viajan a Oriente, cambio de boleto, ofrecimiento de matrimonio, producto de su soledad, y de la ilusión y el deseo que Albertina provocan en él, más que de una posibilidad real porque Neruda no cuenta con dinero ni para liquidar sus deudas, mucho menos para el pasaje de ella, desencantado, triste, solo, resuelve casarse pronto. A principios de aquel año, 1930, juega su última carta, inútil-

---

ciembre de 1927 había publicado una sobre *Anillos* en *La Gaceta Literaria*, véase Pedro Gutiérrez, obra citada, p. 26.

<sup>24</sup> Citado por Olivares, ob. cit., p. 120.



mente: “Adiós Albertina, para siempre. Olvídame y créeme que sólo he querido tu felicidad”...<sup>25</sup>

Por su parte, Rafael Alberti fracasa en sus intentos por publicar *Residencia en la tierra* en España. Durante su estancia en Francia, becado para estudiar las tendencias del teatro europeo, realiza un último intento, ya que en esos días se encuentra con Alejo Carpentier, secretario de Elvira de Alvear, escritora y millonaria argentina que publica una fugaz y desconocida revista, *Imán*, de la que se publica sólo un número. Logra Alberti la aceptación de la obra, incluso ofrecimiento de pago adelantado: cinco mil francos. Pero ni la obra impresa ni el dinero llegan a Neruda.<sup>26</sup> Si Alberti no consigue la aparición del libro en prensas españolas ni francesas, por lo menos obtiene que, a través de Pedro Salinas, la *Revista de Occidente* del mes de enero de 1930 publique tres poemas del libro: “Galope muerto”, “Serenata” y “Caballo de los sueños”. Aún más importante: Alberti recorre las reuniones literarias y bohemias madrileñas con el manuscrito bajo el brazo leyendo los poderosos cuanto enigmáticos versos de *Residencia*:

#### GALOPE MUERTO

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

<sup>25</sup> Citado por Rovira, en Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, introducción, p. 19.

<sup>26</sup> Véase Julio Gálvez, *Neruda y España*, p. 37.

inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma,  
esas ruedas de los motores, en fin.  
Existiendo como las puntadas secas en las costuras del árbol,  
callado, por alrededor, de tal modo,  
mezclando todos los limbos sus colas.  
Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?  
El rodeo constante, incierto, tan mudo,  
como las lilas alrededor del convento,  
o la llegada de la muerte a la lengua del buey  
que cae a tumbos, guardabajo, y cuyos cuernos quisieran sonar.

Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,  
entonces, como aleteo inmenso, encima,  
como abejas muertas o números,  
ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar,  
en multitudes, en lágrimas saliendo apenas,  
y esfuerzos humanos, tormentas,  
acciones negras descubiertas de repente  
como hielos, desorden vasto,  
oceánico, para mí que entro cantando  
como en una espada entre indefensos.

Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas  
que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca húmeda?  
Ese sonido ya tan largo  
que cae listando de piedras los caminos,  
más bien, cuando sólo una hora  
crece de improviso, extendiéndose sin tregua.

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

(I, 257-258)

“Galope muerto” es el primer poema escrito con la atmósfera que impregna *Residencia en la tierra*; también es, con toda probabilidad, el poema más representativo del libro. Alonso definió su inicio, “Como cenizas, como mares poblándose...”, como una forma de anacoluto ya que carece de uno de los términos de la comparación, lo comparado: porque ¿qué es aquello que es como cenizas? Es lo caótico de la vida, lo que no tiene forma, con agitación, pero sin sentido, responde.<sup>27</sup> Para Jaime Concha el sentido del poema simboliza el continuo movimiento destructivo de las cosas, su pulverización.<sup>28</sup> Como ya hemos visto, para Loyola constituye no sólo la degradación, sino el surgimiento de la vida, su constante ebullición: Eros y Tanatos. En el sistema autorreferencial propuesto por el estudioso chileno, es importante tener en cuenta que este poema marca el traslado al sistema Día-Realidad ya que, con su ambigüedad y tristeza, el día configura la realidad, en clara oposición a la noche de donde emerge la belleza.<sup>29</sup> Téngase en cuenta el poema “Un día sobresale” en el que puede notarse con claridad esta oposición noche-día.

De lo sonoro salen números,  
números moribundos y cifras con estiércol,  
rayos humedecidos y relámpagos sucios.  
De lo sonoro, creciendo, cuando  
la noche sale sola, como reciente viuda,  
como paloma o amapola o beso,  
y sus maravillosas estrellas se dilatan.

<sup>27</sup> Véase A. Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, pp. 217-225. Asimismo, H. Loyola (ed.), *Pablo Neruda, Antología poética*, 1, pp. 95-100.

<sup>28</sup> Véase J. Concha, *Tres ensayos sobre Pablo Neruda*, pp. 34-35.

<sup>29</sup> Loyola se basó en el estudio de Jaime Concha quien es el que destaca la oposición noche-día existente en *Residencia en la tierra*. Para Concha, es durante el día, rodeado de sonidos y ruidos, el momento en que surgen los sucesos destructivos; la noche, en cambio, está llena de silencio y luz creativa. De este modo se conforma el doble cruce de significados conceptuales en este libro: día-noche, silencio-ruido. Véase J. Concha, obra citada.

[...]

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

(I, 299-301)

El traslado supone también la aceptación del movimiento, del desarrollo, del crecimiento, en síntesis, de “aquello todo tan rápido, tan viviente / inmóvil sin embargo”. El poeta abandona así, el estado de inmovilidad presente en el *El habitante y su esperanza*. Del mismo modo, el poema perfila la presencia de un yo, el testigo, que contempla la esencia, esa especie de “asunción minuciosa e inventariada de lo real (de cosas, seres, objetos)” desde una perspectiva externa, fuera de la acción, ejerciendo una constante dialéctica entre la degradación “ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar” y la ya referida actitud profética “para mí que entro cantando / como una espada entre indefensos”.<sup>30</sup>

La crisis financiera de 1929 que golpea tardía pero fuertemente a Chile coloca a Neruda en una situación económica inesperada: primero reducen sus ingresos a la mitad y casi de inmediato cancelan la representación consular. Tras continuas peticiones que rayan en la súplica, ya que a los cónsules honorarios no les corresponden boletos para pasaje, le envían dos boletos para su repatriación. Derrotado, sin dinero, sin traslado consular, sin libro impreso, y consciente ya de que su matrimonio no fue una buena decisión (“ella cose, yo leo”), cargando con la cruz de su destino, regresa en el Forafric, barco carguero que hace más lento y más pesado el traslado: al Forafric le toma 75 días regresarle a su terruño. La atmósfera del poema “El fantasma del buque de carga” trasluce su desánimo personal:

<sup>30</sup> Véase Loyola, *Neruda, la biografía literaria*, pp. 232-248.

Distancia refugiada sobre tubos de espuma,  
sal en rituales olas y órdenes definidos,  
y un olor y rumor de buque viejo,  
de podridas maderas y hierros averiados,  
y fatigadas máquinas que aúllan y lloran  
empujando la proa, pateando los costados,  
mascando lamentos, tragando y tragando distancias,  
haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas,  
moviendo el viejo buque sobre las viejas aguas.

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

(I, 288-289)<sup>31</sup>

Durante su corta estancia en Chile, su actividad editorial es intensa. Se imprimen: la segunda edición de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (recuérdese que en esta edición se substituye el poema “9” de la primera edición. El nuevo poema registra posiblemente el inesperado encuentro erótico con Albertina Azócar), la

<sup>31</sup> Loyola, por la colocación que le otorga Neruda en el libro, ve en estos versos la desolación sexual que este vive, a pesar de viajar con su mujer. Uno de los argumentos para sostener, que desde entonces, la separación ha comenzado. Véase Hernán Loyola (ed.) *Residencia en la tierra*, p. 326. Jaime Concha contempla la omnipresencia del tiempo en el poema y contrapone al mar como hervidero de vida. Véase Concha, obra citada, pp. 47-48. Otra lectura sobre la presencia y función del tiempo, como dialéctica del movimiento de inmersión en la materia, puede verse en la lectura que hace del poema “El fantasma del buque de carga” Pedro Gómez Revuelta en *Neruda en España: de Residencia en la tierra a España en el corazón*, pp. 57-89.

primera de *El hondero entusiasta*,<sup>32</sup> guardado durante años por la respuesta, afirmativa, sobre la influencia de Sabat Ercasty en la obra, y una edición limitada de 100 ejemplares, de lujo, de *Residencia en la tierra*. Un trabajo breve, dirige la sección de biblioteca del departamento de extensión del Ministerio del Trabajo, con salario breve, lo sostiene económicamente en aquellos difíciles días. Por las mañanas duerme en un modestísimo departamento de la calle Catedral; de noche se traslada a un lugar donde el poeta se siente más cómodo, su “verdadero hogar”: El Hércules, El jote, el Venecia, el Bar Alemán...<sup>33</sup> “Un día sobresale”, “Sólo la muerte”, “Barcarola” y “El sur del océano” registran la corrosión, la desolación sentimental y el desesperado intento por reencontrarse con el espacio predilecto de su expresión poética, el sur de su infancia. El testigo contemplativo de los primeros poemas ahora se ve forzado a mirar la escena:

AGUA SEXUAL

Rodando a goterones solos,  
a gotas como dientes,  
a espesos goterones de mermelada y sangre,  
rodando a goterones  
cae el agua,  
como una espada en gotas,  
como un desgarrador río de vidrio,  
cae mordiendo,  
golpeando el eje de la simetría, pegado en las costuras del alma  
rompiendo cosas abandonadas, empapando lo oscuro.  
[...]  
Veo los sueños sigilosos,  
admito los postreros días,  
y también los orígenes, y también los recuerdos,

<sup>32</sup> Gálvez, obra citada, p. 43, refiere que Luis Enrique Délano tras “cansada insistencia” convence al poeta de publicar la obra en unos Cuadernos de Poesía, serie recién creada por él para la empresa Letras.

<sup>33</sup> Véase H. Loyola (ed.), Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, p. 39.

como un párpado atrozmente levantado a la fuerza  
estoy mirando.

(I, 321-322)

Sin embargo, la obstinación nerudiana reaparece en escena esparciendo sus frutos; y es que el escritor algo mueve, algo vence, algo logra, porque nuevamente es nombrado cónsul. Esta vez en calidad de adjunto, a diferencia del poco estable *ad honorem* con el que había viajado a Oriente. En agosto de 1933, es Buenos Aires la ciudad que lo espera con un entrañable amigo epistolar: Héctor Eandi. Frecuenta, además, a Raúl Gonzalez Tuñón, a Oliverio Gironde, a Sara Tornú de Rojas (la Rubia), a su marido, Pablo Rojas, a Ricardo Molinari y a Norah Lange. Federico García Lorca se encuentra en esa ciudad debido a la representación que se lleva a cabo de sus obras teatrales. Muy pronto simpatizan e incluso trabajan al alimón en un par de obras: una conferencia sobre Rubén Darío y un libro dedicado a Sara Tornú, *Paloma por dentro*.<sup>34</sup> La amistad con Federico se revelará fundamental para el poeta chileno en los años subsecuentes. Por lo pronto, en Buenos Aires, su producción poética continúa. En los poemas “Solo la muerte”, “Oda con un lamento”, “Agua sexual”, “Materia nupcial”, “Walking around” y “Desespiciente”, podemos notar ya no la contemplación obligada del testigo, sino incluso su inmersión en lo contemplado, en este caso, el ámbito social: oficinas, habitaciones, bodegas solas, cines miserables... todo lo cual le transmite rutina y pestilencia. El propio cuerpo, otrora celebrado en un poema como “Juntos nosotros” o puesto como límite entre la voz poética y la dura y acosante realidad, como en “Ritual de mis piernas”, es ahora rechazado. Los poemas “Walking around” y “Desespiciente”, reflejos de este agotamiento rutinario que le causan las oficinas, son escritos cuando Sócrates Aguirre, durante un viaje realizado a su patria, deja encargado del consulado a Neruda. A pesar de la inmersión fastidiosa o desolada que se desprende de la

<sup>34</sup> Poemas de Neruda y dibujos de Lorca, con una paloma grabada en la portada del pintor argentino Jorge Larco.

lectura, hay en los versos espacio para un “respiradero profético”: “Sin embargo, sería delicioso / asustar a un notario con un lirio cortado / o dar muerte a una monja con un golpe de oreja”.<sup>35</sup> Entre los poemas escritos en esta ciudad, hay un curioso poema con violentos ataques verbales, “Severidad”, que posteriormente, por recomendación de Héctor Eandi, retiraría de *Residencia en la tierra*.

Os condeno a cagar de mañana y de noche  
leyendo periódicos atrasados y novelas amargas,

os condeno a cagar arrepentimiento y melancolía  
y suaves atardeceres amarillos.

Os condeno a cagar en corset y en camisa  
en vuestras casas llenas de bicicletas y canarios,  
con vuestras posaderas azules y calientes  
y vuestros lamentables corazones a plazo.<sup>36</sup>

¿A quién dirige estas furibundas denostaciones? ¿Quién es el objeto de tan inusual violencia?... Un señor de apellido Llaherna denunció en las páginas de *El Mercurio*, a mediados de 1933, a Pablo Neruda como plagiarlo del poeta Alfonso Toledo Rojas. Esta es la primera ocasión en que Neruda se ve envuelto en este tipo de líos. Estos versos muy posiblemente aluden a aquel momento y a otros artículos de Pablo de Rohka, escritos por la época.<sup>37</sup>

#### EL ANHELADO VIAJE A ESPAÑA

En 1934, tras ocho meses de marchitarse por entrar en cines y sastreías de Buenos Aires, con su habitual pertinacia, logra un nombramiento más atractivo para sus intereses: el consulado de Barce-

<sup>35</sup> Véase H. Loyola (ed.), Pablo Neruda, *Antología poética*, 1, p. 103.

<sup>36</sup> Tomado de *Neruda-García Lorca*, p. 135.

<sup>37</sup> Edmundo Olivares, obra citada, pp. 174-176.



lona con calidad de cónsul adjunto. A la ciudad condal arriba el 5 de mayo de 1934, muy cerca de cumplir 30 años. En el momento en que Neruda llegó al país ibérico, España se encuentra en pleno bienio negro, a escaso tiempo del surgimiento de movimientos profascistas como La Falange (1933) y la llegada al poder de la derecha que se produce en noviembre de aquel año. Esto genera en buena parte de los intelectuales una postura radical y conciencia de su compromiso político. Los une el horror al nazismo alemán, el desprecio por los reaccionarios conservadores españoles y una confianza si no ciega sí embriagadora ante la URSS.<sup>38</sup>

Apenas veinte días después de instalado, Neruda recibe noticia del deceso de uno de sus más íntimos amigos de la bohemia santiaguina, Alberto Rojas Jiménez, fundador y director de la revista *Claridad*, espacio donde Neruda publica sus artículos y poemas en el periodo estudiantil. A él debe, también, el conocimiento de la literatura de vanguardia. Su muerte es ocasionada por una fulminante pulmonía. Al no tener con qué pagar la cuenta en un bar de bajos fondos, se ve obligado a dejar su abrigo en prenda, con las funestas consecuencias. Tras colocar un par de velas “tan altas como los hombres” en su memoria en la basílica de Santa María del Mar, catedral de marineros, escribe la elegía “Alberto Rojas viene volando”.<sup>39</sup>

Oh amapola marina, oh deudo mío,  
oh guitarrero vestido de abejas,  
no es verdad tanta sombra en tus cabellos:

vienes volando.

<sup>38</sup> Véase, Pedro Gómez Revuelta, *Neruda en España: de Residencia en la tierra a España en el corazón*, p. 160.

<sup>39</sup> Acario Cotapos refiere en el libro de Olivares que Neruda escribe el poema con un lápiz de carpintero en una etiqueta de un tarro de duraznos en conserva. Posteriormente, en julio de ese año, la *Revista de Occidente* lo publica. Véase Julio Gálvez, *Neruda y España*, p. 24 y E. Olivares, *Pablo Neruda: los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*, p. 112.

No es verdad tanta sombra persiguiéndote,  
no es verdad tantas golondrinas muertas,  
tanta región oscura con lamentos:  
vienes volando.

El viento negro de Valparaíso  
abre sus alas de carbón y espuma  
para barrer el cielo donde pasas:  
vienes volando.

[...]  
Vienes volando, solo, solitario,  
solo entre muertos, para siempre solo,  
vienes volando sin sombra y sin nombre,  
sin azúcar, sin boca, sin rosales,  
vienes volando.  
(I, 337-338)

Pero Neruda, sin embargo, no es feliz en la ciudad catalana. Fiel a lo que para entonces comienza a ser ya una costumbre, proyecta ir más allá. A Madrid para ser precisos. Allí le aguardan el diálogo y la confraternidad, tan indispensables para su espíritu y su arte. Para su fortuna, el cónsul de Barcelona, Tulio Maquieira, pronto se percata de las nulas habilidades aritméticas de su cercano colaborador. Maquieira, asumiendo la proverbial sabiduría popular del dicho “más vale solo que mal acompañado”, comunica al escritor chileno:

—Pablo, usted debe vivir en Madrid. Allí está la poesía. Aquí en Barcelona están esas terribles multiplicaciones y divisiones que no lo quieren a usted. Yo me basto para eso.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Citado en E. Olivares, *Pablo Neruda: los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*, p. 109.

El primero de junio, Neruda deja a Maruca con varios meses de embarazo en casa y viaja solo a Madrid para desplazarse con mayor independencia. En la estación de Atocha, ramo de flores en mano, lo esperan Federico García Lorca y algunos amigos más. Al día siguiente, en casa del diplomático chileno Carlos Morla Lynch, singular escenario de improvisadas representaciones musicales, teatrales y poéticas, en el que la joven generación de intelectuales españoles y latinoamericanos disipa sus talentos, se lleva a cabo una reunión para conocerlo. La expectación que ha generado la lectura precedente de su obra provoca curiosidad por estar al tanto de cómo es en realidad el poeta de los versos misteriosos y sugerentes:

— ¿Conoces tú a ese Neruda?

pregunta, curiosa, a Lola Falcón, mujer de Luis Enrique Délano, secretario del consulado chileno, una mujer elegante y muy bien conservada, de nacionalidad argentina, Delia del Carril,<sup>41</sup> momentos antes del arribo del poeta al círculo artístico del diplomático Carlos Morla Lynch:

Puede decirse que han acudido todos los contertulios para conocer a Pablo Neruda. Reina animación y afinidad. Mucha alegría. Acario Cotapos se lanza —para comenzar— con brío inenarrable a la parodia de los “fuegos artificiales”, que constituye uno de los mayores éxitos de su repertorio; Federico nos favorece con una danza oriental que improvisa envuelto en la alfombra de mi despacho, y luego canta peteneras acompañadas de la guitarra. B... [Bebé de Morla, esposa de Carlos] en seguida interpreta mis composiciones musicales sobre temas de Federico, Alberti, Cernuda, Manolito Altolaguirre, Gerardo Diego, Villalón, Pedro

<sup>41</sup> “Cuando se quiera dar una definición de belleza y de gracia acudiremos a su imagen”, escribe María Teresa León en *Memoria de la melancolía*, p. 117.

Salinas y Juan Ramón Jiménez, que son discutidas y comentadas dentro de un espíritu de benevolencia.

Muy tarde ya, cuando el clima de efervescencia apaciguado, da paso a un período de quietud propicia, se anuncia la lectura de obras de Neruda. Y Pablo toma asiento en el centro del salón, bajo la luz de la consabida lamparilla rodeado por todos los asistentes. Se hace el silencio; un silencio de expectativa, profundo y emotivo. Su voz lenta —que tiene suavidades de terciopelo—, de una dulzura envolvente, se eleva como los efluvios de un incensario y nos infunde la sensación inefable de unas cosas muy bellas que no se parecen a otras sentidas antes.

[...] Nos lee el “Tango del viudo” —tan encantador dentro de su crudo realismo— y el incomparable poema del “buque de carga” [...] Nos hallamos subyugados por una fuerza que tiene proporciones geniales.

Tras un intervalo prolongado, Federico, gentilmente, sin emulaciones y lleno de una fraternidad adorable, nos lee algunos poemas de “cante jondo”, y aquello es como un arcoiris después de la tormenta.<sup>42</sup>

Muy posiblemente esa misma noche Delia del Carril y Pablo Neruda se conocen. No serán necesarios muchos días para que cierta tarde en la Cervecería de Correos el chileno se siente a su lado y provoca el recuerdo que Delia tiene de aquel momento: “puso su brazo por mi hombro y así nos quedamos todo el tiempo”.<sup>43</sup> Neruda regresa a Barcelona prácticamente a empacar sus cosas ya que a principios de agosto se muda a la capital española con María Antonia a punto de dar a luz. Al llegar a Madrid, se aloja unos días en casa de Alberti, mientras encuentra lugar para su residencia. Ha intentado, antes, una permuta permanente con Gabriela Mistral que realiza funciones

<sup>42</sup> Citado por Olivares, *Pablo Neruda: los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*, p. 124.

<sup>43</sup> Véase Fernando Sáez, *La hormiga. Biografía de Delia del Carril, mujer de Pablo Neruda*, p. 89.

diplomáticas en la capital ibérica. Pero a la poetisa no le conviene que la permuta sea permanente porque sabe de buena fuente que el año siguiente el consulado de Madrid se hará “de carrera”, lo que le permitiría un cambio más interesante, económicamente hablando, Francia o Portugal. Por ello propone una permuta en comisión: se trasladaría a Barcelona porque le agrada más que Madrid, pero, fundamentalmente, “con la finalidad moral de servir a un colega”. El intercambio no se consuma porque, viviendo ya en Madrid, en diciembre de 1934, inesperadamente se nombra a Neruda “Funcionario Adjunto a la Embajada”, o agregado cultural como lo designan otros protagonistas de la historia: ¿qué palanca movió, qué puerta tocó, qué hada trazó el encanto para lograr el nombramiento?... El caso es que nuevamente obtiene el puesto deseado. El 18 de aquel mes, agosto, nace Malva Marina. Para aquel tiempo Neruda vive ya en un departamento del barrio de Argüelles que hace llamar “la Casa de las flores”. El departamento forma parte de una construcción que ocupa una manzana entera, con una calle “interior”, que la “divide” en dos, en la que abundan árboles y geranios. La Casa de las flores muy pronto se convertirá en lugar de interminables reuniones entre los amigos, incluso más adelante se volverá sede del propio consulado. Dos cartas a fines de mes revelan un sorprendente hecho: Delia vive con la pareja. ¿Por economía les renta un cuarto?, ¿estuvo temporalmente con ellos para auxiliar con las labores de la recién nacida? ¿María Antonia busca una compañía en ella?, preguntas sin respuesta que realiza Edmundo Olivares.<sup>44</sup> En la primer carta escribe a Eandi:

Vivimos en una casa con seis metros de balcón, muy alta, con vista a las sierras y a la nieve del Guadarrama. Vive con nosotros una argentina, Delia del Carril (hermana de Adelina) muy simpática y profundamente buena.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Véase E. Olivares, p. 193.

<sup>45</sup> Citado por Olivares, p. 154.

En la otra, dirigida precisamente a la hermana de Delia, Adelina, agradece su comprensión y dirige sus esfuerzos a causar grata impresión:

Madrid, Agosto 25, 1935

Querida Adelina, tengo que decirte muchas gracias por tu carta tan comprendedora, tan bien escrita [...] Siempre me creo aludido en esa alusión final de todas tus cartas a Delia “Abrazos a todos los que te quieren”, aunque la frase me quede chica porque adoro a Delia y no puedo vivir sin ella.<sup>46</sup>

Una vez establecido, gustosamente da inicio a sus actividades cotidianas: de la Cervecería de correos, reunión de mediodía, punto siempre de partida, pasa a la búsqueda de objetos viejos cargados de vida en El rastro, continuidad de su manía coleccionista iniciada en Oriente; de aquí, quizá la tarde se resuelva en caminar hacia las librerías de viejo para adquirir a plazos una edición del siglo XVII de Góngora, la de Foppens; o posiblemente en cambiar sus pasos, botella de chinchón bajo el brazo, hacia el Café del Pombo, para ver cómo dirige desde su lugar “la conversación y la risa, los pensamientos y el humo”,<sup>47</sup> Ramón Gómez de la Serna. Bien entrada la tarde se encamina, acompañado de los conocidos poetas españoles José Bergamín, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre, al instante aquel en que una toma fotográfica lo revela feliz en aquellas calles madrileñas (¿quién toma la fotografía, Delia, García Lorca, Cotapos, Délano?); finalmente, de madrugada, cuando prácticamente un día ha alcanzado al otro, se le puede encontrar en el cabaret Satán de la calle de Atocha, escuchando ritmos afrocubanos mientras muchachas semidesnudas bailan “La danza de la cocaína” o “Las tetas de arena”.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Citado por Olivares, p. 154. Fernando Sáez, por otro lado, asegura que Delia no vivió con los Neruda en Madrid: “Esto no es así, ella no vive ni vivió nunca con ellos, es, seguramente, una forma de introducirla en su vida”. Cf. *La Hormiga. Biografía de Delia del Carril, mujer de Pablo Neruda*, p. 99.

<sup>47</sup> Véase E. Olivares, obra citada, p. 131.

<sup>48</sup> Fernando Sáez, obra citada, pp. 93-94.

En estos días en que la vida de Neruda transcurre con felicidad por los barrios y noches madrileñas, donde al fin encuentra reconocimiento y compañerismo, sólo un par de sucesos perturban la dicha del poeta. El primero de ellos se desarrolla en el entorno familiar y otro toma su curso dentro de la sociedad española. Su hija nace en medio de fuertes complicaciones: padece hidrocefalia. Encima, su matrimonio no funciona. Él derrocha sus noches en bohemia. María Antonia entona canciones de cuna en holandés para su niña de enorme cabeza. Él disfruta su anhelada vida de poeta; ella sostiene su convicción de ser la esposa de un diplomático chileno. En medio de estas diferencias, Neruda escribe “Enfermedades en mi casa”:

[...]

El mar se ha puesto a golpear por años una pata de pájaro,  
y la sal golpea y la espuma devora,  
las raíces de un árbol sujetan una mano de niña,  
las raíces de un árbol más grande que una mano de niña,  
más grande que una mano del cielo,  
y todo el año trabajan, cada día de luna  
sube sangre de niña hacia las hojas manchadas por la luna,  
y hay un planeta de terribles dientes  
envenenando el agua en que caen los niños,  
cuando es de noche, y no hay sino la muerte,  
solamente la muerte, y nada más que el llanto.

(I, 316)

Externamente, algo se agita en la atmósfera social española porque sin grandes esfuerzos es posible advertir en el ambiente una fuerza contenida que busca cauce. Cuando Rafael Alberti y María Teresa León se encuentran en Moscú, los militares fascistas irrumpen en su casa:

Durante el bienio negro iban a menudo a registrar la casa del poeta Alberti, rompían los muebles, las paredes y hasta el techo y se llevaban los libros más queridos de su biblioteca. Durante

un registro efectuado cuando Alberti estaba en Rusia, y su casa había quedado al cuidado del poeta Gerardo Diego, hallaron una fotografía de Baudelaire.

—¿Y ese quién es?

—Es un gran poeta francés, respondió tartamudeando Gerardo Diego.

—¿Poeta? ¡Nada! ¡Ese debe ser un gran revolucionario! Y rompieron a patadas el retrato.

Había, en cambio, en el mismo muro, un retrato de Lenin, con el uniforme del Instituto, a los 17 años. Uno de los agentes lo miró y dijo:

—Mira que chico tan guapo.

—No lo rompas, le respondió al compañero. Debe ser algún pariente de Alberti.<sup>49</sup>

Además de los poemas “Alberto Rojas Giménez viene volando”, “El reloj caído en el mar”, ambos escritos en Barcelona, y “Enfermedades en mi casa”,<sup>50</sup> Neruda, quizá por encargo, quizá para sostener su producción poética, traduce “Visiones de los hijos de Albión” y “El viajero mental”, de William Blake. En noviembre la editorial Cruz y Raya, dirigida por José Bergamín, los publica. El 6 de diciembre, por otra parte, Federico García Lorca presenta a Neruda en la Universidad de Madrid en un aula colmada de estudiantes:

Y digo que os dispongáis para oír a un auténtico poeta de los que tienen sus sentidos amaestrados en un mundo que no es el nuestro y que poca gente percibe. Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces

<sup>49</sup> Luis Enrique Délano, citado en Olivares, ob. cit., p. 139.

<sup>50</sup> Véase el esquema-resumen de Hernán Loyola para la localización topológica y cronológica de los poemas de *Residencia en la tierra* en la introducción al libro que este autor realiza para la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra, pp. 13-16.



misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar; de un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de la estatua.<sup>51</sup>

Con estos veloces trazos descriptivos García Lorca prácticamente define las características de la poética residenciaria: el mundo en constante destrucción, “el río que durando se destruye”, pero sin llegar a proponer una filosofía; esta realización creativa tiene su basamento en la contemplación más que en un sistema interpretativo; está construida con el sentimiento, no con la razón; por último, se mantiene alejada de la belleza marmórea. Casi con un año antes de su aparición en revista, García Lorca define la “poesía sin pureza”. Además, el poeta granadino acierta al señalar la desconfianza que Neruda profesa sobre la poesía cuya base está fabricada a partir de la inteligencia, fruto de su concepción poética romántica.<sup>52</sup> En cartas dirigidas a Eandi desde Oriente, Neruda había manifestado su rechazo a esta forma de escritura y, por cierto, de paso, a los jóvenes poetas españoles:

...ya ve usted qué pobreza existe en la poesía en castellano, las gentes han perdido todo temperamento y se dedican al ejercicio intelectual, con placer, como si se tratara de un *sport*, y aun en esa calidad todos me parecen bien mediocres jugadores. El Lugones, tan denigrado, me parece en verdad rico de dotes, su poesía me parece casi siempre poética, es decir legítima, aunque anacrónica y barroca. Los jóvenes poetas de España son mendigos, pobres y sin ninguna grandeza.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Tomado de *Neruda-García Lorca*, p. 159. Hay versiones de que Lorca no acudió a la presentación; otros aseguran que sí estuvo. Véase Olivares, obra citada, pp. 170-172.

<sup>52</sup> Recuértese que los poetas románticos muestran desconfianza en la razón ya que la poesía, al develar las relaciones analógicas basándose en la observación y la intuición, constituía el único conocimiento verdadero. Véase De Teresa, obra citada, p. 77.

<sup>53</sup> Citado por Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, p. 425.

Asimismo, puede apreciarse su contra propuesta, que contiene en germen lo que posteriormente designará como poesía sin pureza:

Borges, que usted me menciona, me parece más preocupado de problemas de la cultura y de la sociedad, que no me seducen, que no son humanos. A mí me gustan los grandes vinos, el amor, los sufrimientos, y los libros como consuelo a la inevitable soledad. Tengo hasta cierto desprecio por la cultura como interpretación de las cosas, me parece mejor un conocimiento sin antecedentes, una absorción física del mundo, a pesar y en contra de nosotros. La historia, los problemas “del conocimiento” como los llaman, me parecen despojados de dimensión. Cuántos de ellos llenarían el vacío? Cada vez veo menos ideas en torno mío, y más cuerpos, sol y sudor. Estoy fatigado.<sup>54</sup>

En noviembre de ese año, en casa de Morla Lynch, el propio Lorca realiza una lectura de *Yerma*. La obra se estrena el 29, actuada por Margarita Xirgu. Los espectadores de extrema derecha, apenas iniciada la representación, se escandalizan (ya antes, debido a la agitación que ocasiona el teatro ambulante, La Barraca, tienen a García Lorca en la mira). Desde la galería del Teatro Español abuchean a la actriz, amiga del político Manuel Azaña, recientemente excarcelado; para fortuna de Margarita Xirgu, el resto de la gente logra sacarlos del teatro y la representación concluye con éxito. La prensa de un lado y otro comentan la obra acorde con sus posturas ideológicas, fiel reflejo de la polarización de la sociedad española de esos años. Para unos, un éxito rotundo; para otros, “irreverente”, inmunda, con una “sensualidad franca y descarada, propias de un blasfemo”.<sup>55</sup> Ello no obsta para que el 31 de diciembre en la Casa de las flores haya festejos por la obra y por el año que recién llega.

<sup>54</sup> Citado por Loyola, *ibídem*, p. 414.

<sup>55</sup> Véase Fernando Sáez, obra citada, p. 97. Una relación de las reseñas de la época puede consultarse en Olivares, obra citada, pp. 184-185.

Paralelo a estos acontecimientos, a fines de ese mismo año, en Santiago, se desarrollan otros de singular importancia para el poeta chileno, que precipitan su actuación y escritura en Madrid. Volodia Teitelboim descubre la extraordinaria semejanza entre el poema “16” y uno del libro *El jardinero*, de Rabindranath Tagore. La revista chilena *Pro*, en el número 2 de noviembre, decide publicarlos contrapuestos, justo uno al lado del otro. La versión del poeta hindú es de la autoría de Zenobia Campubrí de Jiménez, esposa del poeta de Moguer. Claramente se podía notar la similitud entre ambos poemas. Pablo de Rokha publica el 6 de diciembre en *La Opinión*, diario de Santiago, su lapidario ataque verbal: “Así como así no más e impunemente, no se es verdugo, ni soplón, ni espía, ni plagiarlo... Se ha demostrado y publicado que Pablo Neruda ha plagiado a Tagore, al poeta indio”.<sup>56</sup> Vicente Huidobro no tarda, por su parte, en explotar la contundente prueba que tiene entre manos. El padre del creacionismo escribe un artículo publicado en *La opinión*, el 15 de diciembre de 1934 que, desde el empleo del seudónimo “Justiciero”, revela su intención de impartir(se) justicia. Detrás de sus argumentaciones se asoma la disputa verdadera: ¿quién es el mejor poeta de América? Huidobro no puede dejar pasar de lado un comentario que García Lorca ha efectuado en España, a favor de Neruda. A él, por tanto, le importa resaltar que Neruda no es un poeta de primer orden, sino mero plagiarlo de su obra, como de tantas otras. El orgullo de Huidobro radica en que si bien la poesía creacionista es sólo para unos cuantos lectores, estos resultan poseer las más finas almas, las mejores sensibilidades críticas, la inmensa minoría juanramoniana en América, a pesar de la simulada autocrítica de impenetrabilidad que radica en su obra y que lleva a cabo en las siguientes líneas, llenas de gracia y de humor involuntario:

¿Es un poeta estimable? ¿Es un imitador de los primeros creacionistas chilenos y españoles? ¿Se es justo al proclamarle poeta

<sup>56</sup> Citado por Julio Gálvez, obra citada, p. 69.

de primer plano o se es justo al declararle un poeta secundario y como tantos?

Mientras en Chile el joven poeta Volodia Teitelboim descubre plagios de Neruda a Tagore, a Huidobro, a Díaz Casanueva, etc., en España, García Lorca le proclama el mejor poeta de América después de Rubén Darío.

La proclamación de García Lorca tendría valor si él lo tuviera, pero todos los poetas de primer plano que escriben en español niegan al andaluz una alta categoría, le consideran un poeta mediocre, un simple tonadillero.

[...]

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

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

Sin embargo, la poesía de Huidobro adolece de un grave defecto y es que es demasiado difícil, es algo así como la música de Schoenberg, que es sólo música para músicos. La poesía de Huidobro es poesía sólo para los poetas y cada día se hace más cerrada y más abstrusa. El rol de la poesía es emocionar el alma humana, no decimos, naturalmente, las almas vulgares, sino todas las almas finas. Un poeta que sólo toca a diez o veinte poetas en todo el mundo no cumple con el rol de la poesía.<sup>57</sup>

Insatisfecho aún, como quien no quiere soltar a su presa, el padre del creacionismo reproduce nuevamente ambos poemas a doble columna en la primera página de la publicación que dirige, *Vital*, en enero de 1935; escribe dos o tres artículos más en contra de la defensa que

<sup>57</sup> Citado por Leonardo Sanhueza, *El bacalao. Diatribas nerudianas y otros textos*, pp. 22-23.

los escritores amigos de Neruda llevan a cabo, e incluso a su vez se defiende de uno que le señala un plagio cometido por él y que además le objeta la obscuridad de su poesía. Huidobro añade un artículo en el mismo número de *Vital* donde, no sin quejumbrosa cuanto simpática ironía, parodiando el modo de escritura de Neruda, exclama:

[...] Parece ser que Huidobro es culpable de todo lo que pasa a Neruda.  
Huidobro tiene la culpa de que Neruda haya plagiado.  
Huidobro tiene la culpa de que Tagore se dejara plagiar.  
Huidobro tiene la culpa de que Neruda leyera a Tagore.  
Huidobro tiene la culpa de que Tagore gustara a Neruda.  
Huidobro tiene la culpa de que Volodia descubriera el plagio.  
Ataquemos a Huidobro. Calumniemos a Huidobro.<sup>58</sup>

Neruda se ve obligado a enfrentar una situación de la que no sale muy bien parado, a pesar de su aclaración: una muchacha de Temuco, aficionada al poeta hindú —muy posiblemente Teresa Vázquez— le había solicitado la paráfrasis. Sin embargo, al irse el libro a prensa, recordó que había olvidado colocar la palabra “paráfrasis” en el poema “16”. Sin embargo, por recomendación del poeta Joaquín Cifuentes, que caminaba a su lado cuando Neruda recordó el olvido, no la puso porque, para cuando lo acusaran de plagio, las ventas se incrementarían: la poesía no vende. Pequeño detalle: Joaquín Cifuentes no puede dar fe de la defensa de Neruda porque falleció en 1929. Recuérdesse que es precisamente a él a quien escribe el primero de sus poemas elegíacos de *Residencia*, “Ausencia de Joaquín”.<sup>59</sup> A partir de esta si-

<sup>58</sup> Citado por Leonardo Sanhueza, *ibídem*, p. 21.

<sup>59</sup> Refiere Hernán Loyola, que es justamente a Joaquín Cifuentes Sepúlveda a quien Neruda escribe un poema “comprometido” en la revista *Juventud* de 1921. “...Compañeros, / los jueces lo mantienen encerrado / sin sol, / sin luz, / sin aire, / por un delito que no cometió. / Y aunque no lo hubiera cometido. Era un poeta...”. El poeta estaba encarcelado por homicidio. Muere de sífilis en Buenos Aires. Véase el poema “Ausencia de Joaquín” en *Residencia en la tierra*.

tuación, aparece la aclaración (“paráfrasis”) en el poema “16” en las subsecuentes ediciones de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.<sup>60</sup>

Como si este episodio no contuviera suficientes ánimos encendidos, Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita, apadrinados por Huidobro, publican una *Antología de la poesía chilena nueva* con la que atizan más la reyerta. En ella se encuentran las estrellas del firmamento poético chileno: Pablo de Rokha, el propio Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga y Pablo Neruda (amén de los jóvenes antologadores y cuatro poetas más). El crítico más leído en Santiago, Hernán Díaz Arrieta, Alone, en su columna periodística destaca que el auténtico poeta, entre todos ellos es Neruda: “Ese es el poeta no sólo entre los cuatro, sino entre los diez y los diez mil. No necesita escuelas ni satélites, ni golpes de incensarios, ni clamores para imponerse”.<sup>61</sup> Sobra decir que De Rokha sale nuevamente con feracidad a las prensas santiaguinas a reclamar por el lugar que Alone adjudica al poeta residenciario.

El espíritu de Neruda, de naturaleza sensible a la crítica, queda, así, hondamente agraviado. A pesar de las sugerencias de García Lorca y Delia del Carril, decide, si no publicarlos y reconocer su autoría, sí hacerlos circular anónimamente en copias mecanuscritas en Santiago. De más está decir que a cada copia que se elabora en Chile, el copista agrega un nuevo insulto de su creación. Son los versos más violentos que a la fecha escribiera.

AQUÍ ESTOY

Estoy aquí con mis labios de hierro  
y un ojo en cada mano,

<sup>60</sup> El detalle del plagio no afecta en lo más mínimo al libro, ni, ciertamente, la recomendación de Cifuentes es causa del incremento en sus ventas. En 1961 se celebra la venta del ejemplar un millón. Cifra estratosférica para un libro de poesía.

<sup>61</sup> Véase Olivares, obra citada, p. 208. La relación con este crítico tuvo sus altibajos. Por lo que se puede ver, en este momento todo es miel sobre hojuelas.

y con mi corazón completamente,  
y viene el alba, y viene  
el alba, y viene el alba,  
y estoy aquí a pesar  
de perros, a pesar  
de lobos, a pesar  
de pesadillas, a pesar  
de ladillas, a pesar de pesares  
estoy lleno de lágrimas y amapolas cortadas,  
y pálidas palomas de energía,  
y con todos los dientes y los dedos escribo,  
y con todas las materias del mar,  
con todas las materias del corazón escribo.

Cabrones!

Hijos de puta!  
Hoy ni mañana  
ni jamás  
acabaréis conmigo!  
Tengo llenos de pétalos los testículos,  
tengo lleno de pájaros el pelo  
tengo poesía y vapores,  
cementeros y casas,  
gente que se ahoga,  
incendios,  
en mis *Veinte poemas*,  
en mis semanas, en mis caballerías,  
y me cago en la puta madre que os malparió,  
derrokas, patíbulos,  
vidobras,  
y aunque escribáis en francés con el retrato  
de Picasso en las verijas,  
y aunque muy a menudo robéis espejos y llevéis a la venta  
el retrato de vuestras hermanas,

a mí no me alcanzáis ni con anónimos  
ni con saliva,  
existo, entre los metales y la harina y las olas,  
entre el mundo y el cielo, con un corazón lleno de sangre  
y de rocío.

(IV, 334-340)

Los jóvenes poetas españoles liderados por García Lorca, en abril de ese año, preparan una carta en desagravio de Neruda, fruto de la solidaridad y la amistad que el poeta chileno ha logrado establecer con ellos. Dos Juanes se niegan a firmarla: Jiménez y Larrea. El primero por una larga historia de desencuentros que lo une y lo separa de los jóvenes pollitos, como él despectiva y familiarmente los llama. El último debido a su relación amistosa con Vicente Huidobro. El propio Larrea ha contado cómo Pablo Neruda lo perseguía en Madrid para que firmara la carta.<sup>62</sup> El grupo cambia entonces de estrategia: para deshacer las afrentas, imprimen un *Homenaje a Pablo Neruda*, sencilla y hermosa *plaque* de un pliego de papel que contiene los *Tres cantos materiales*, conformados por “Entrada a la madera”, “Apogeo del apio” y “Estatuto del vino”, y redactan allí una nota de bienvenida y reconocimiento detrás de la cual puede advertirse sutilmente la querrela del plagio. Repárese en la caracterización: obras personalísimas, fuerza creadora, plena posesión de su destino poético, indudable altura poética, etcétera, etcétera.

Chile ha enviado a España al gran poeta Pablo Neruda, cuya evidente fuerza creadora, en plena posesión de su destino poético, está produciendo obras personalísimas, para honor del idioma castellano.

Nosotros, poetas y admiradores del joven e insigne escritor americano, al publicar estos poemas inéditos —últimos testimonios de su magnífica creación—, no hacemos otra cosa que

<sup>62</sup>Véase *Del surrealismo a Machupicchu*, pp. 101-130.



subrayar su extraordinaria personalidad y su indudable altura poética.

Al reiterarle en esta ocasión una cordial bienvenida, este grupo de poetas españoles se complace en manifestar una vez más y públicamente su admiración por una obra que sin disputa constituye una de las más auténticas realidades de la poesía en lengua española.<sup>63</sup>

Si bien en la lista de firmantes no falta ninguno de los jóvenes poetas (Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Miguel Hernández, Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja y Luis Felipe Vivanco), los maduros brillan por su ausencia: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Ramón Gómez de la Serna, por señalar algunos.

La relación con Vicente Aleixandre, por cierto, no tan advertida como la de Alberti ni como la de García Lorca, guarda delicados recuerdos. La primera vez que Neruda lo visita, octubre de 1934 o enero del año siguiente, Aleixandre está casi inmóvil en cama por una enfermedad renal de varios años. Al llegar, enterado de los gustos del chileno, lo espera con una serie de vinos seleccionados en su honor. Neruda le retribuye el detalle al llevarle en posteriores visitas unas “inmensas ramas de apio” o “trozos de queso manchego untados de aceite levantino”.<sup>64</sup> Juntos leen la poesía tradicional española, que Neruda aprehende mejor: Pedro de Espinosa, Soto de Rojas, Juan de Tarsis, conde de Villamediana. Es justamente en estas visitas semanales donde Neruda asume su pertenencia a la poesía española<sup>65</sup> y se nutre de

<sup>63</sup> Citado por Julio Gálvez, ob. cit., p. 73.

<sup>64</sup> Véase Pablo Neruda, *Obras completas*, IV, p. 403.

<sup>65</sup> “A mí me hizo la vida recorrer los más lejanos sitios del mundo antes de llegar al que debió ser mi punto de partida: España. Y en la vida de mi poesía, en mi pequeña historia de poeta, me tocó conocerlo casi todo antes de llegar a Quevedo. Así también, cuando pisé España, cuando puse los pies en las piedras polvorientas de sus pueblos dispersos, cuando me cayó en la

esta vertiente de tradición hispánica. Muy pronto estas lecturas lo llevarían a realizar una selección, precedida de un poema de su creación, “El desenterrado”, homenaje al conde de Villamediana, que publica la revista *Cruz y Raya* en julio de 1935; posteriormente el poema pasaría a formar parte de *Residencia en la tierra*.<sup>66</sup>

...y fue Federico García Lorca el que lo llevó a mi casa. (Me lo había anunciado unos meses antes: “Viene a España el poeta chileno Pablo Neruda, que he conocido en Buenos Aires, y seréis grandes amigos.”) Aquel día primero, meses después, con Federico entraba en Velintonia, grande, imponente, con una lentitud acariciadora, como envuelto en una enorme piel que te rozase confortadoramente. Un oso grande, dadivoso. ¡Pero qué ojos hondos y ensoñados dentro! Ojos compendiadores de la vida y resueltos en una mirada benigna y abarcadora. Entraba en Velintonia, octubre de 1934, no he olvidado la fecha, y con una sonrisa despaciosa te ofrecía los brazos. Oso grande, con el bien del mundo, que trasmitiese al mismo tiempo el calor de la tie-

---

frente y en el alma la sangre de sus heridas, me di cuenta de una parte original de mi existencia, de una base roquera donde está temblando aún la cuna de la sangre”. Citado por Rovira (ed.), estudio introductorio a *Residencia en la tierra*, p. 178.

<sup>66</sup> La biografía y los versos amorosos de Juan de Tarsis, conde de Villamediana, atraen de inmediato la atención de Neruda. No podría ser de otro modo. Varias leyendas rodean su nombre. El conde, con fama de conquistador, se habría enamorado nada menos que de la reina. En cierta ocasión se presentó a un baile con una capa cubierta de reales de oro encabezados por la frase “Son mis amores”, de tal forma que podría leerse “son mis amores reales”. En otra, incendió el coliseo de Aranjuez mientras se estrenaba ante la reina Isabel de Borbón una obra suya, *La gloria de Niquea*, para poder salvarla en brazos, ya que entonces, quien osara incluso tocarla apenas, estaba condenado a pena de muerte. Su asesinato fue posiblemente inducido por el rey Felipe IV —aunque no faltaba quien deseara su muerte, bien por haber sido objeto de sus sátiras, bien por los cuernos—, cansado de sus escándalos —tenía un proceso abierto con la Inquisición por sodomía— y de sus altas pretensiones.

rra profunda. En aquella tarde primera él me traía su regalo: un libro, uno de sus últimos, de entonces, “Tentativa del hombre infinito”, si no me equivoco. En la guerra se perdió, entre otros tantos tesoros. Yo le ofrecí uno mío: “Espadas como labios”. Allí sellamos una amistad que tiene su fecha indeleble hasta el fin.<sup>67</sup>

Un mes antes de la publicación de aquella pequeña antología, en junio de 1935, se lleva a cabo el Primer Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura bajo la presidencia de Gide y de Malraux, en París, organizado por instituciones cercanas al movimiento comunista internacional. René Crevel arribó a España para invitar a los escritores españoles: su declaración a *El Sol* constituye una firme solicitud a renunciar a la torre de marfil y a mantener presencia orientadora en las calles; de igual modo, realiza una clara exhortación a formar un frente común en contra del fascismo. Asisten al Congreso Raúl González Tuñón, viejo amigo de los días en Buenos Aires, Pablo Neruda y Arturo Serrano Plaja (Rafael Alberti estaba en esos días en México, huyendo de los fascistas, donde simpatiza, por cierto, con un jovencísimo poeta, Octavio Paz). En las conclusiones del congreso se invita a “extremar la cruzada en defensa de los valores de la humanidad, contra la guerra y el fascismo, en las variadas modalidades, enmascarado o al desnudo”.<sup>68</sup>

La *plaque* de los *Tres cantos materiales* agradecía a la editorial Cruz y Raya haber facilitado los poemas que en esos momentos editaba; otro recurso para anunciar la inminencia de lo que para Neruda ha sido objetivo largamente acariciado. Finalmente en septiembre, bajo la colección de las Ediciones del Árbol, circula impreso en Madrid, en dos volúmenes *Residencia en la tierra*. Para fines de año ya cuenta con importantísimas reseñas: una de la revista *Les Mois*, que la considera “la publicación poética más importante del año”; en tanto, *Les nouvelles littéraires* lo señala como “uno de los acontecimientos más importan-

<sup>67</sup> Vicente Aleixandre, en A. de Albornoz y Elena Andrés (sel. y pról.), *Chile en el corazón*, p. 16.

<sup>68</sup> Julio Gálvez, obra citada, p. 74.

tes en la literatura hispano-americana”.<sup>69</sup> Evidentemente, estos juicios conceden razón al escritor chileno en su obstinación por publicar en España. Una vez más la persistencia entrega sus frutos: una vitrina europea finalmente exhibe sus versos.

ENTRADA A LA MADERA

Con mi razón apenas, con mis dedos,  
con lentas aguas lentas inundadas,  
caigo al imperio de los nomeolvides,  
a una tenaz atmósfera de luto,  
a una olvidada sala decaída,  
a un racimo de tréboles amargos.

Caigo en la sombra, en medio  
de destruidas cosas,  
y miro arañas, y apaciento bosques  
de secretas maderas inconclusas,  
y ando entre húmedas fibras arrancadas  
al vivo ser de substancia y silencio.  
Dulce materia, oh rosa de alas secas,  
en mi hundimiento tus pétalos subo  
con pies pesados de roja fatiga,  
y en tu catedral dura me arrodillo  
golpeándome los labios con un ángel.

Es que soy yo ante tu color de mundo,  
ante tus pálidas espadas muertas,  
ante tus corazones reunidos,  
ante tu silenciosa multitud.

Soy yo ante tu ola de olores muriendo,  
envueltos en otoño y resistencia:

<sup>69</sup>Julio Gálvez, *ibídem*.

soy yo emprendiendo un viaje funerario  
entre tus cicatrices amarillas:  
soy yo con mis lamentos sin origen,  
sin alimentos, desvelado, solo,  
entrando oscurecidos corredores,  
llegando a tu materia misteriosa.

Veo moverse tus corrientes secas,  
veo crecer manos interrumpidas,  
oigo tus vegetales oceánicos  
crujir de noche y furia sacudidos,  
y siento morir hojas hacia adentro,  
incorporando materiales verdes  
a tu inmovilidad desamparada.

Poros, vetas, círculos de dulzura,  
peso, temperatura silenciosa,  
flechas pegadas a tu alma caída,  
seres dormidos en tu boca espesa,  
polvo de dulce pulpa consumida,  
ceniza llena de apagadas almas,  
venid a mí, a mi sueño sin medida,  
caed en mi alcoba en la que la noche cae  
y cae sin cesar como agua rota,  
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,  
a vuestros materiales sometidos,  
a vuestras muertas palomas neutrales,  
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,  
y ardamos, y callemos, y campanas.

(I, 324-325)

“Entrada a la madera” se erige en una de las piedras angulares en la concepción y realización poética de Pablo Neruda. Jaime Concha advirtió y señaló la estructura del poema, así como la presencia de lo que

denominó el fundamento. El poema consiste, aludido ya desde el título con sinécdoque, en un descenso, una entrada vertical a la materia. Nuevamente, el momento estelar corre a cargo de la noche, ese caer en la sombra, en esa atmósfera de luto. La voz poética alude en estos versos a un vivo ser de substancia y de silencio, ya en otros versos caracterizado como poseedor de la unidad, residente en el fondo de la materia, emitiendo continuamente su número, su señal idéntica.

UNIDAD

*Hay algo denso, unido, sentado en el fondo  
repetiendo su número, su señal idéntica.  
Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo,  
en su fina materia hay olor a edad,  
y el agua que trae el mar de sal y sueño.*

*Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:  
el peso del mineral, la luz de la piel,  
se pegan al sonido de la palabra noche:  
la tinta del trigo, del marfil del llanto,  
las cosas de cuero, de madera, de lana,  
envejecidas, desteñidas, uniformes,  
se unen en torno a mí como paredes.*

(I, 261-262)

¿Qué es esto que se ubica sentado en el fondo, denso y unido, emitiendo señales? Para Jaime Concha representa “la unidad que subyace a todas las manifestaciones precarias de las formas individuales, es decir, la realidad en su sentido más eminente”,<sup>70</sup> el fundamento, lugar donde se origina aquello que existe.

La continuación del descenso tiene un carácter ritual, religioso: “Y en tu catedral me arrodillo / golpeándome los labios con un ángel”. En este viaje, la voz poética tiene la revelación de su propio ser: “Es

<sup>70</sup>Véase J. Concha, obra citada, p. 41.

que soy yo ante tu color de mundo”. Tras llegar al centro de la materia, la voz poética puede contemplar el proceso de la creación y de la destrucción: “veo crecer manos interrumpidas” tanto como “y siento morir hojas hacia adentro”, ya que el fundamento también es el receptáculo de la desintegración de la materia. El párrafo final canta y celebra el *pathos* de la creación, el proceso autocreador de la materia, la vida que emana de la materia.<sup>71</sup>

En octubre de aquel 1935, el joven poeta malagueño, Manuel Altolaguirre,<sup>72</sup> entrega la dirección de la revista que muy posiblemente ha fraguado conjuntamente con su mujer, también poeta, también impresora, Concha Méndez.<sup>73</sup> Neruda sin vacilación alguna, con evidente gozo, acepta el cargo y se coloca al frente de la revista *Caballo verde para la poesía*:

(Altolaguirre) —Hay una sola persona que puede dirigirla —me dijo. Y esa persona eres tú.

<sup>71</sup> Véase Jaime Concha, *Tres estudios sobre Pablo Neruda*, particularmente “Interpretación de *Residencia en la tierra*”, pp. 31-84.

<sup>72</sup> Manuel Altolaguirre publica en la revista *1616*, que imprime en Londres, en 1934 y 1935, en el número V, “Sólo la muerte” y “Walking around”, y en el número IX, “Barcarola”. Véase *1616* (English and Spanish poetry), editores e impresores Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. Nos. I-IX. London 1934-1935. Edición facsimilar de José Muñoz Rojas Vadoz, Madrid, Topos Verlag, Turner, 1981.

<sup>73</sup> Paloma Ulacia, en su *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, pone en boca de Concha Méndez la siguiente declaración: “Al poco tiempo de volver, conocimos al poeta chileno Pablo Neruda, que nos invitó a su casa (...) A tener las dos imprentas comenzamos a editar la revista *Caballo verde para la poesía*. La dirección de la revista, por una cuestión de gentileza se la dimos a él. Pero la revista era nuestra: nosotros la costeábamos, elegíamos el material, la imprimíamos, la encuadernábamos y la distribuíamos en las librerías [...] no sé por qué todo el mundo se ha empeñado en creer que la revista la hizo él”. Citado por “Caballo verde para la poesía”, Prensa histórica, en [www.elecohernandiano.com](http://www.elecohernandiano.com), sitio de la Fundación Cultural Miguel Hernández.

(Neruda) —Sí, Manolito. Acepto la dirección de la revista.<sup>74</sup>

Neruda, por su cuenta, tenía reservado el nombre desde 1933, cuando en Chile comunica a Eandi su deseo de hacer revista: “Con un español joven —José María Souvirón— vamos a sacar una revista que se llamará *Caballo Verde*. Ojalá me mande usted colaboración y si tiene ocasión de pedirle a Borges, Xul Solar, Vallejo, etc. le ruego lo haga, y me remita a mí lo que obtenga”.<sup>75</sup>

La decisión de conceder la dirección al poeta chileno constituía un gesto típico de la legendaria generosidad de Altolaguirre. Sin embargo, no parece haber contado con la aprobación de su esposa, Concha Méndez, y puede ser que el propio malagueño hubiera empezado a dudar de la conveniencia de esta iniciativa cuando vio que su amigo quiso convertir la publicación no sólo en el portavoz de una línea poética muy particular (papel que ninguna de sus revistas anteriores había querido asumir), sino incluso en el arma con que atacar a uno de los poetas por los que mayor respeto sentía: Juan Ramón Jiménez. No hay indicio de que haya surgido algún conflicto personal entre el chileno y el malagueño, pero al leer los cuatro números de *Caballo Verde* que se publicaron, es difícil no sacar la conclusión de que los textos programáticos de Neruda “Sobre una poesía sin pureza”, cuadraban mal con los intentos de Altolaguirre por mantener viva la misma política ecléctica asumida a la hora de editar sus publicaciones anteriores: *1616, Héroe y Poesía*.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, p. 168.

<sup>75</sup> Olivares, obra citada, p. 249. Por cierto, Rafael Alberti, cuando se entera del nombre, le hace notar que la revista debió llamarse *Caballo Rojo*, por obvias razones: “A Rafael Alberti no le gustó el título: —Por qué va a ser verde el caballo? Caballo Rojo, debería llamarse. No le cambié el color. Pero Rafael y yo no nos peleamos por eso”. Véase Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, p. 169.

<sup>76</sup> Véase James Valender, “Manuel Altolaguirre, editor de poesía hispano-



Dispuesto a trazar los postulados conceptuales de su posición creativa, Neruda redacta un editorial que, más que apuntar hacia una propuesta de escritura poética, valga decir, un manifiesto *a priori*, lo que hace es describir el tipo de poesía que ha venido realizando a la fecha, es decir, un manifiesto *a posteriori*. Enormes huellas de la poética residenciaria pueden apreciarse en el editorial. El título le proporciona la nota de confrontación personal que se ha querido ver, o que, en efecto, Neruda le quiso dar: “Sobre una poesía sin pureza”.<sup>77</sup> Bien vistos, sus párrafos no revelan una postura en exceso beligerante, sino más bien, prácticamente el desarrollo descriptivo y fiel de una poesía ya montada en escena, ya escrita con anterioridad que, circunstancialmente, se opone a la poesía pura, representada por Juan Ramón Jiménez:

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han inflingido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y patética de esos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas

---

americana. Una primera aproximación”, en *Viaje a las Islas Invitadas. Manuel Altolaguirre “1905-1959”*, pp. 506-507.

<sup>77</sup> El término “impuro” aplicado a la poesía, no es acuñado por Neruda. En varias publicaciones madrileñas se aplica desde 1929, entre ellas *La Gaceta Literaria*, por ejemplo. Véase Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución, 1920-1936*, p. 173.

del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

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

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.<sup>78</sup>

Esta primera parte desglosa la visión desintegradora de la poesía de *Residencia*. El desgaste de los objetos no es otra cosa que ese “continuo movimiento destructivo” de las cosas que caracteriza Jaime Concha y antes que él, Alonso para quien *Residencia* es la visión desintegrada, donde la destrucción de los objetos se muestra a través de una sintaxis disociadora y un léxico plagado de indicadores de pérdida.<sup>79</sup> También está la actitud del poeta, en posición de testigo o vigía, observando profundamente los objetos en descanso y su descomposición. Hay en esta poesía vigilia, sueños y, por supuesto, intención profética, como su “Ars poetica” demandaba: “pero la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho, / las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio, / el ruido de un día que arde con sacrificio, / me piden lo profético que hay en mí con melancolía”. No se olvide, por otra parte, el célebre prólogo de su novela: “Tengo repulsión por el

<sup>78</sup> Véase *Caballo Verde para la Poesía*, núm. 1 (octubre de 1935), p. [5].

<sup>79</sup> Señala el crítico español: “En *Residencia*, la fantasía abandona esa tradición. Ahora pululan monstruos de la fantasía, escombros y despedazamientos; ahora son conjuradas patéticamente las cosas condenadas antes a lo jocoso, las escobas, los trapos, los zapallos, los pelos sudorosos, los aparatos higiénicos, sacos, verduras, etc., etc.; ahora se cultiva el feísmo y el gigantismo”. Alonso, obra citada, p. 115.

burgués, y me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean estos artistas o criminales” (I, 217).

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recuerdo de un magnífico tacto.<sup>80</sup>

La segunda parte alude a la concepción presente en la “Entrada a la materia”, vale decir, la concepción materialista de la poesía residencial, consistente en “penetrar” la materia a través de un movimiento vertical, descenso, caída o inmersión en las raíces de la naturaleza y de las cosas para buscar y palpar en lo profundo “el núcleo vital de la realidad”, la esencia y la sustancia de las cosas mismas (aquello que Jaime Concha designaría como el fundamento), el origen de la vida. Esta búsqueda, realizada con insistencia y paciencia “física”, es inicialmente sólo intuitiva, vislumbrada, pero a fuerza de perseguirla, finalmente es alcanzada a través de las palabras con las que se pretende transformar la realidad.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> *Caballo Verde para la Poesía*, núm. 1 (octubre de 1935), p. [5].

<sup>81</sup> Véase Jaime Concha, *Tres ensayos sobre Pablo Neruda*, y Pedro Gómez Revuelta, obra citada. Es este último quien, basado en las ideas del primero, ha destacado la continuidad dialéctica del tiempo y la materia en la poesía materialista residencial: “En la afirmación del movimiento, que en *Residencia en la tierra* se va desprendiendo del propio avance y concatenamiento de las palabras en su propio ritmo monótono, salmodiado a veces, reside la continua y amenazante presencia del tiempo. El movimiento y el tiempo,

Además, por otra parte, se manifiesta la voluntad de incluir cualquier material poético, “sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada”, así como asumir lo “humano” como eje central de las preocupaciones poéticas. Antes de terminar, destina un lugar para su continua y persistente predisposición romántica, como oposición a lo libresco (es la desconfianza hacia lo cultural que ha manifestado desde Oriente):

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, ‘corazón mío’, son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.<sup>82</sup>

Uno puede imaginar el escalofrío que recorre la piel de un escritor habituado a la polémica como Juan Ramón Jiménez al terminar de leer los párrafos del editorial. Y no tanto porque Neruda lo refiera como frío o indiferente, sino porque la postura que opone el chileno es, en gran medida, justamente contra la que había estado luchando —y antes que él un poeta que admira, Paul Valéry—, esto es, los excesos ro-

---

origen de la dialéctica residenciaria, al producirse todavía en el poderío de lo que destruye frente a lo que dura, arrastran a la angustia, a la desolación producida por la muerte. De esta forma movimiento y muerte van a ir conjugados con el tiempo. De ahí que la búsqueda de lo profundo, del centro, del núcleo vital, radique en un intento de arribar a lo inmóvil, o, más exactamente, de lo que, destruyéndose, perdura en sí mismo, de lo que muriéndose, renace. Este descenso hacia la profundidad del ser de la materia se resuelve, en la mayoría de los poemas de *Residencia*, en el fracaso, con lo que el hundimiento, la caída, se traduce en naufragio.

”Sólo dos formas parecen secundar, como refugio, al poeta: el mar y la noche. El mar, porque renovándose a sí mismo vence al tiempo. La noche, esencialmente, porque en su oscuridad, sinónimo de lo denso y lo profundo, no hay necesidad de los ojos que son, para el poeta, los órganos determinantes del tiempo”. Véase Gómez Revuelta, obra citada, p. 88.

<sup>82</sup> P. Neruda, *Caballo verde para la poesía*, p. [5].

mánticos, el sometimiento de la inteligencia a la sensibilidad y la caída del orden ante el caos. Por lo que a Juan Ramón Jiménez respecta, vale la pena recordar ahora que este ya había practicado la “sensibilidad romántica” en su etapa plenamente simbolista y romántica que vertió en libros como *Melancolía*, *Poemas mágicos y dolientes* y *Laberinto*. Desde su punto de vista, nada nuevo le ofrecía el panorama impuro.

Es importante tener en cuenta, por otra parte, que para este año los poetas del 27 se han distanciado de la poesía pura y, consecuentemente, con su máximo exponente. Tengamos presente tres obras de aquellos años: *La voz a ti debida* (1933), de Pedro Salinas, *Poeta en Nueva York* (1929-1930), de Lorca y la revista de poesía comprometida, *Octubre* (1933), de Alberti. El “manifiesto” no puede funcionar como bandera grupal, sino más bien, repito, como un aliado más contra Juan Ramón Jiménez porque la poesía publicada en *Caballo verde para la poesía* no obedece, en estricto sentido, a la línea editorial de la revista. Cada uno de los poetas allí publicados continúa su propio derrotero poético, sin plegarse a los dictados de la poesía impura. En realidad, los poetas publican lo que quieren, o más precisamente, lo que escriben en esos momentos.<sup>83</sup>

Para comprender con mayor amplitud este asunto, creo oportuno traer a colación que, como el poeta chileno, el escritor español cuenta ya con larga historia de definiciones poéticas, colmada, además, del mismo modo, de disputas personales, sostenidas varios años antes de que Juan Ramón Jiménez salga a la plaza pública a responder las alusiones de Neruda. Recordemos pues, brevemente, su cercanía y posterior distanciamiento con los poetas de la Generación del 27, marco apropiado a través del cual se podrá apreciar las increíbles capacida-

<sup>83</sup> Véase la nota preliminar que J. Lechner escribió para la reimpresión de la revista. En ella lleva un recuento rápido de los poetas y los poemas que publican en la revista. La diversidad de estilos y escuelas en las colaboraciones es la marca. Ni poesía surrealista, ni comprometida, ni romántica; más todavía, Jorge Guillén, poeta puro por antonomasia, incluso publica su poema “El hondo sueño”. Razonablemente, la poesía comprometida de Alberti no cumple con el precepto de “no aceptar deliberadamente nada”.

des con las que está dotado el poeta de Moguer para el arte de la polémica entre estros literarios, “ingeniosillos” duendes danzan también bajo el influjo de su pluma.<sup>84</sup>

Para la joven y naciente literatura española de los años veinte, Juan Ramón Jiménez es ejemplo de rigor, estrella del firmamento poético. Su buen gusto así como el impulso que recibe de su parte le genera cariño y respeto. Uno de los primeros noveles escritores que entró en contacto con Juan Ramón fue José Bergamín. Se conocieron en la Residencia de Estudiantes. Jiménez realizó allí una estancia de 1913 a 1916. Su amistad permanece inalterable de 1917 a 1927. Su primer trabajo literario conjunto fue *Índice*, revista que Juan Ramón Jiménez, con ayuda de Enrique Díez-Cane-do y Alfonso Reyes, dirigía en 1921. Bergamín ayudó a producir la revista, literaria y materialmente, labor reconocida por el propio Jiménez en 1944. En *Índice* publican por vez primera la mayoría de los poetas de la Generación del 27. La revista tuvo que suspenderse debido a problemas literarios y económicos, pero fue relevada por una serie de ediciones en la que alternaban mensualmente en un ejemplar bellamente impreso, los maestros con los jóvenes, la llamada Biblioteca de Índice. Alfonso Reyes (*Visión del Anáhuac y la Fábula de Polifemo y Galatea*), Pedro Salinas, Bergamín (*El cohete y la estrella* hacia fines de 1923; Jiménez “prologa” el libro con una de sus caricaturas líricas) y Antonio Espina ven impresos aquí sus obras. Cuando Bergamín muestra su primer poemario a Juan Ramón, *Lamentaciones en primavera*, este le comenta: “No me interesan los poemas pero sí el poeta”.<sup>85</sup> Ante el comentario del maestro el libro no fue publicado y, presumiblemente, con el correr de los años, se perdió. En 1925 Bergamín escribió *La farsa de los*

<sup>84</sup> La historia completa la refiere Nigel Dennis en *Perfume and Poison, A study of the relationship between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*. Asimismo, parte de estas disputas se puede encontrar en Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, pp. 222 y ss.

<sup>85</sup> Nigel Dennis, obra citada, p. 34.

*filólogos*, y también lo dio a leer a Jiménez. Por diversas causas fue publicado hasta 1978. El segundo libro de Bergamín, *Tres escenas en ángulo recto*, no alcanzó a ser publicado debido al cese del financiamiento a la Biblioteca Índice. Bergamín logró imprimirlo en una editorial privada, pero con papel de la “Biblioteca”, donado por su director. Si bien el alumno se benefició de la disciplina del maestro, este se benefició de la curiosidad y “espoleadora” ayuda del alumno así como de la nueva generación de escritores. Bergamín se convirtió pronto en puente o canal de comunicación entre estos y el poeta de Moguer. Es en esta época en que Bergamín prefiere permanecer al lado de su mentor, antes que convertirse en el líder de su grupo.

Jiménez ayuda, con sus influencias, a que su docto alumno publique sus trabajos en suplementos literarios: uno de ellos *La Verdad*, en Murcia. Las críticas a la “Revista de Desorientado” que Juan Ramón pronuncia en complicidad cerrada, Bergamín las hace públicas. Ello habla de la extraordinaria confianza mutua. Bergamín olvidaba, o no le importaba, que la mayoría de sus compañeros de generación publicaba en esta revista.

Bergamín reanudó colaboración con Jiménez nuevamente en la última revista en que este promocionó a la joven literatura: *Ley*. En ese mismo año, Bergamín habría publicado en los Suplementos de *Litoral*, su tercer libro, *Caracteres*, colección de treinta retratos líricos que mucho debían a las caricaturas líricas de su maestro. Ciertamente los retratos de Bergamín eran más abstractos y tendían más al arquetipo, aunque se podía ver con nitidez el referente biográfico. El que cierra la colección es “El admirable”, cúmulo de reconocimiento a Juan Ramón Jiménez.

Sin embargo, alrededor de 1927, esta querencia comienza a resquebrajarse. Prácticamente desde ese año y hasta 1933, Jiménez rompió con casi todos los jóvenes que había alentado en sus publicaciones. Al parecer, la primera declaración pública en su contra la llevó a cabo el propio José Bergamín al comentar el *Cántico* de Jorge Guillén: “Ni Valéry. Ni Góngora. Ni Juan Ramón Jiménez”. Muy pronto el poeta

de Moguer habría de responder a su camada de jóvenes poetas. En los *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez* les reprocha:

Ahora, de pronto, desgraciadamente (...) parte de una juventud asobrinadita casi toda ella, y desganada, tonta, pobre de espíritu, vana, inculta, en general, pretende limitar (la gran poesía), en nombre de lo popularista y lo ingenioso, a la arenilla fácil, al azulillo bajo del aro y el globo infantil...

...cuidadito, ingeniosillos, popularistas, que esas ligeras gracias aisladas y a todo trapo, cansan y terminan como las gracias repetidas de los niños...<sup>86</sup>

No demora, asimismo, en personalizar sus ataques a los “asobrinaditos” poetas con demoledores golpes de ingenio:

Mi querido amigo:

Cuando escribo mis “caricaturas líricas” acostumbro a emplear rasgos tomados de la misma labor del que caracterizo.

Durante un año ha venido usted diciéndonos en “La Gaceta Literaria” que era usted “tonto”. Yo creía que, puesto que estaba usted tan contento y orgulloso de su hallazgo, le sería grato también que se lo dijera.

En todo caso usted escribe que es usted tonto. Yo tengo derecho a creerlo y a repetirlo. ¿No le parece a Usted?

Su afmo.  
J.R.J.<sup>87</sup>

Además, en 1927, Juan Ramón Jiménez decide, después de haber confirmado un año antes su participación, retirarse de los festejos sobre el tricentenario de Góngora porque:

<sup>86</sup> Nigel Dennis, *Perfume and Poison*, pp. 50-51.

<sup>87</sup> Nigel Dennis, obra citada, p. 51. El juego de palabras alude a los poemas publicados durante 1929 en *La Gaceta Literaria*, bajo el título *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.



Mi querido Alberti:

Bergamín me habló ayer de lo de Góngora. El carácter y la extensión que Gerardo Diego pretende dar a este asunto de la *Revista de Desorienté*, me quitan las ganas de entrar en él. Góngora pide director más apretado y severo, sin claudicaciones ni gratuitas ideas fijas provincianas —que creen ser aun ilas pobres! gallardías universales. Usted —y Bergamín—me entienden, sin duda.

Suyo siempre

K. Q. X.<sup>88</sup>

Esta declaración coloca contra la pared a Bergamín. Sin embargo, esta vez el alumno decide inclinarse por sus amigos y por una independencia literaria, ya que para entonces cuenta con 30 años y está seguro de haber crecido intelectualmente. En una reunión en casa de Jiménez, la querella pasa de la violencia de las palabras escritas a las vociferantes. Juan Ramón Jiménez da inicio, como era costumbre en él, a una serie de insultos en contra de ellos. Bergamín le solicita que sostenga sus comentarios frente a sus amigos; Juan Ramón en respuesta, le atiza más al fuego. Bergamín sale de su casa para no volver más.

En 1929 Jiménez publica otra serie de caricaturas líricas en la que aparece la segunda de José Bergamín:

La hermosa cualidad y el grave defecto de José Bergamín es su necesidad constante de un héroe amigo estético a quien exaltar por encima de todos los tejados que divisa. Manía. Pone todos sus bártulos a este servicio, habla más bajo que Él en todas partes. Lo repite de diez mil maneras. Un día, se ve ya tan favorecido a Él que quiere separarlo, borrarlo, bajarlo de su espejo, poner en la orla misma un nuevo azogue. Pero a veces no puede, porque el héroe estaba ya encima antes de que él lo pusiera.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> *Ibíd.*

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 57.

Por cierto, el reclamo estilístico que Jiménez hace a Bergamín radica en no saber escribir prosa, pues “se enreda en ella”. Le sugiere dedicarse mejor al aforismo. Nigel Dennis sostiene que Bergamín busca, desde este momento y a lo largo de todo el recorrido de sus peleas y críticas, deslindar la influencia que su generación ha recibido de Juan Ramón Jiménez. Acepta, sí, la guía paternal y la dirección iniciales y reconoce, además, que el rigor en la ejecución poética de sus compañeros debe mucho al poeta de Moguer, pero distingue que cada creador de su generación posee ya un rumbo y significación propios. Desde 1924, José Bergamín había establecido una de sus convicciones críticas donde englobaba esta independencia: “La verdadera crítica no dice ‘se parece a...’ sino ‘se diferencia de...’ ”.

En 1932 Gerardo Diego publicó la primera de dos antologías, que puede verse como un extenso catálogo de poesía pura:<sup>90</sup> *Poesía española. Antología 1915-1931*. Jiménez declinó participar en la segunda, en la de 1934, *Poesía española. Antología (contemporáneos)*. Ello se debía a un artículo publicado en enero de ese mismo año a propósito de la poesía de Salinas, escrito por Bergamín, en el que criticaba a su ex maestro. El artículo constituía una severísima crítica a la “poesía pura”. Nótese que a su esteticismo opone una poesía amorosa, humana, moral. Por ello, recordemos, el final del editorial de *Caballo verde* nada nuevo dice a Juan Ramón:

Sobre la arena movediza del esteticismo no podía edificarse nada, y menos que nada, la verdad de una poesía amorosa que es, en definitiva, por humana, una verdadera moral. Y sin verdad moral, sin razón de ser humanamente verdadera, no hay amor que valga, pero tampoco poesía; y no hay “poema” posible. Hay el calamarismo lírico de una poesía que, por no serlo de verdad humana, vive, muriendo siempre, de ilusiones, de mentiras, de

<sup>90</sup> Sostiene Juan Cano Ballesta que en 1932, a pesar de las críticas, el concepto de poesía pura está en su cénit. Véase *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*.

fantasmas: agonizante y espectacular. Esa poesía fantasma, sin principio ni fin, en permanente fuga, pudo prolongarse indefinidamente, diluyéndose más en su propio inmoralismo poético, su amoralismo esteticista. Y toda esta obra poética, ilusoria de vida, de su autor, es su prolongación, en efecto, agónica, crepuscular: sus ecos, sus reflejos; es la supervivencia, cada vez más debilitada, de aquella inmoral, por sólo bella, idolatría, de aquel perecedero, a fuerza de querer immortalizarse orgullosamente por sí solo, narciso suicida.<sup>91</sup>

Para entonces, Bergamín da clara muestra de que la distancia entre maestro y alumno se ha vuelto abismal. Por lo que a la antología concierne, Gerardo Diego propuso que los títulos de los poemas de Juan Ramón Jiménez aparecieran en hojas blancas para que la ausencia de los poemas fuera más notable y el lector, si así lo desease, los copiara en ellas (se haría más evidente la decisión del poeta de esta manera). Sobra decir que Juan Ramón Jiménez también se negó a adoptar esta solución. Además, ante la aparición del más reciente libro de Pedro Salinas, muestra una vez más su modo irónico, al parafrasear el título: *La voz a mí debida*.

En abril de 1933, en el primer número de *Cruz y Raya*, José Bergamín publica, en su carácter de director, y posiblemente como respuesta a la ausencia de la joven literatura en los *Cuadernos de Juan Ramón*, una puya más en contra de su ex tutor, también muestra ejemplar de juegos de palabras:

Sucesivamente aparece J. R. J. superviviente fantasma inicial, nominal, del cansado. Nómina del cansancio: sucesión de papel o en papel: en el papel; en papeles o *en los papeles*: en papelitos en papelillos. Constelación, rosicler: confetti. Discontinua sucesión de papel que filtra una leve sensibilidad poética minuciosamente exacerbada. ¿Infección? ¿Contagio?<sup>92</sup>

<sup>91</sup> N. Dennis, obra citada, p. 66.

<sup>92</sup> Citado por Dennis, obra citada, p. 70.

En las páginas de *El Sol*, fines de abril de 1933, el maestro decide por fin arremeter contra su alumno con la suma de todo su ingenio y su demoledora ironía:

A veces, en la cruz y raya de la vida, nos encontramos con tal o cual cuervecillo ciruela (que sin saber leer ni escribir quieren poner escuela), y que después de habernos chupado la sangre durante algún tiempo nos mosquean un poquito con su arbitraria trompetilla y su venenuelo de roncha. Pero (y ya lo sabe mi “antiguo” seguidor y hoy perseguidor y jocoso intermedista “católico” Sepepito Bergamín, de una vez para siempre) estos asuntos de mosquito no son de mi competencia; para ellos están la camarera y el Flit.<sup>93</sup>

Nigel Dennis afirma que detrás de esta disputa existe una querrela bien definida: Juan Ramón Jiménez cree merecer, tanto por talento como por antecedentes editoriales, la dirección de una revista con el enorme presupuesto del que *Cruz y Raya* dispone. ¿Por qué a su discípulo le es conferida una empresa de tal magnitud? Pregunta sin respuesta para el mogueño. Todavía, en un artículo de *El Sol*, Juan Ramón Jiménez ataca a José Bergamín y a Neruda. Como respuesta el grupo le compone y le dedica los siguientes versos:

LA GRAN CABEZA DE CABRÓN  
El cornudo estaba divino  
salomónico y oriental;  
era una cabeza de cochino  
con barba de poeta fatal.

La guerrilla entre poetas se prolonga todavía en encuentros esporádicos durante las noches de bohemia del grupo, cuando García Lorca marca el número telefónico de Juan Ramón. Toda vez que el somno-

<sup>93</sup> Citado por Dennis, obra citada, p. 71.

lento poeta contesta, en medio de las carcajadas del grupo, Neruda incluido, pletórica de alcohol la voz, García Lorca le dice que tiene un recado para él de parte del burro Platero...<sup>94</sup>

En el mismo mes que se publica el primer número de *Caballo Verde para la Poesía*, octubre de 1935, Luis Enrique Délano, secretario del consulado chileno, recibe un telegrama urgente. En clave, el gobierno de su país solicita la salida, en menos de cuarenta y ocho horas, de Gabriela Mistral, cónsul en Madrid.<sup>95</sup> Una carta privada, escrita a su amigo Armando Donoso, fue indebidamente publicada en la revista *La Familia*, de Santiago. En ella, Mistral expresaba agudas críticas en contra de los españoles, particularmente contra los castellanos, “tapadera del régimen feudal”. Fiel reflejo de personajes de novela picaresca, Mistral los retrata como ignorantes, pobres, envidiosos, más preocupados por el lucimiento que por su propio desarrollo económico. Compara a esta imagen con la de los catalanes, poseedores de mayor capacidad artística, laboral y mayor empeño. Pero estos no son separatistas, afirma, simplemente son otra raza, más cercana a los franceses.<sup>96</sup> Evidentemente, los españoles radicados en Santiago levantan una ola de protesta por el escrito. Por estas causas, en noviembre de ese año, Neruda ocupa el consulado, tras la destitución de Gabriela Mistral, quien no demora en salir de prisa con rumbo al consulado de Portugal. Aparece entonces el número dos de la revista, con el editorial “Los temas”, nueva defensa del “corazón” en la poesía: “El sitio del corazón nos pertenece. Solo solamente desde allí, con auxilio de la negra

<sup>94</sup> Véase Olivares, obra citada, 238. Ricardo Gullón refiere la anécdota en voz de Pablo de Rokha: “toda la “pachorra” recién llegada se conmovió y ‘firmaron’, y más de algún anciano expelió moco, sellando el certificado notarial por la buena conducta retóricopoética del ‘interesado’, menos Juan Ramón Jiménez, al cual aeda [García Lorca] lo insultó siempre de noche, y lo puteó por teléfono el chivito de Temuco”. Gullón, “Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez”, en *Neruda*, p. 179.

<sup>95</sup> Véase Luis Enrique Délano, *Sobre todo Madrid*, p. 90.

<sup>96</sup> El artículo completo se puede consultar en Fernando Sáez, *La hormiga. Biografía de Delia del Carril, mujer de Pablo Neruda*, pp. 101-104.

noche, del otoño desierto, salen, al golpe de la mano, los cantos del corazón”.<sup>97</sup> El 17 de ese mismo mes, Juan Ramón Jiménez, en su columna de *El Sol*, destina uno de sus típicos aforismos a la revista, con notorio desgano, casi con desdén: “Amigos y poetas del Delirio y de la Precisión: un Caballo Verde puede galopar con PRECISIÓN y un diamante lucir con desvarío”. Se refiere, respecto a PRECISIÓN, al manifiesto de la revista *Nueva Poesía*, que aparece quince días después de *Caballo Verde para la Poesía*, y donde se lee: “Rechazamos lo impuro, en el sentido de lo confuso, de caótico. A todo esto oponemos una gran palabra: PRECISIÓN”. Desvarío, por otra parte, no parece ser un adjetivo dedicado a un gran rival. A Juan Ramón le tomará unos meses más, sin embargo, emplearse a fondo en esta disputa y abandonar el casi tedio, ¿fingido?, que le provoca. Muy posiblemente en vista de que el poeta puro no da visos de querer subir al cuadrilátero, en diciembre, en el número tres de la revista, Neruda busca la provocación con un editorial dedicado, casi de manera personal, al poeta puro por excelencia.

La dolorida hora de mirar cómo se sostiene el hombre a puro diente, a puras uñas, a puros intereses. Y cómo entran en la casa de la poesía los dientes y las uñas y las ramas del feroz árbol del odio.

¿Es el poder de la edad o es, tal vez, la inercia que hace retroceder las frutas en el borde mismo del corazón, o tal vez lo artístico se apodera del poeta y en vez del canto salobre que las profundas olas deben hacer saltar, vemos cada día al miserable ser humano defendiendo su miserable tesoro de persona preferida?  
[...]

Y entonces ¿qué queda de las pequeñas podredumbres, de las pequeñas conspiraciones del silencio, de los pequeños fríos sucios de la hostilidad? Nada, y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre.

<sup>97</sup> Véase *Caballo Verde para la Poesía*, p. [29].

Empero, en febrero los intelectuales de izquierda españoles, entre los que se encuentra el grueso de los poetas amigos de Neruda, suspenden el foco de atención a la respuesta de Jiménez ya que los actos políticos los obligan a acelerar su participación en la contienda política que se avecina. Ante la inminencia de las elecciones que se encuentran a la vuelta de la esquina fundan la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Poco tiempo después se ofrece una comida en el Café Nacional para Rafael Alberti y María Teresa León, que regresan de Rusia y América, entre otro centenar de intelectuales exiliados en diversos países. La pareja había estado ausente, prácticamente huyendo, desde octubre de 1934. Evidentemente han regresado para tomar parte en la contienda política. Neruda está presente en la reunión de bienvenida. García Lorca lee, para su aprobación, el borrador “Los intelectuales con el bloque popular”, comunicado en el que se manifiesta la intransigencia y odio generados en los últimos dos años, se llama a la cooperación de todas las fuerzas progresistas y se expresa el deseo de que llegue, con un nuevo gobierno, un clima de libertad y democracia. Este documento lo firman más de 300 artistas e intelectuales. El 14 de febrero, dos días antes de las elecciones, Alberti y María Teresa León organizan un “funeral cívico” en honor de Ramón del Valle-Inclán, recientemente fallecido. Además de la lectura de poemas (Lorca lee a Darío y Cernuda a Jiménez, en ambos casos con poemas dedicados a Valle-Inclán), se lleva a cabo la representación de la obra antimilitarista y esperpéntica *Los cuernos de don Friolera*, verdadera provocación política en estos días. Para su fortuna, el Frente Popular gana las elecciones, Manuel Azaña asume de nuevo la presidencia y en la Casa de las flores se celebra la victoria...

A casi ocho días del triunfo del Frente Popular y muy posiblemente molesto por las alusiones personales del número 3 de *Caballo Verde para la Poesía*, el 23 de febrero de 1936, Juan Ramón Jiménez expone en su columna, ahora sí, reiterativamente, su concepto y defensa de la poesía pura, respuesta directa al editorial de la revista y, por supuesto, a Pablo Neruda:

Parecía ya innecesario insistir, pero hay que hacerlo. Cada hornada de amarillitos pollitos poéticos y críticos viene piando la misma pipirigaña inconsecuente: «Poesía pura, sí, poesía impura, pi, pi.»

Poesía pura no es poesía casta, ni noble ni química, ni aristocrática, ni abstracta. Es poesía auténtica, poesía de calidad. Poesía que espresa de manera original, aguda, rara, directa, viva en suma, un fenómeno espiritual o material, objetivo o subjetivo, corriente o extraño, feo o hermoso, alto o bajo, estenso y breve. Y, es claro, pollitos, que si nuestra imaginación tiene un fundamento de materia interior, que si el alma sale de la vegetación y es flor de la entraña cálida, secretoria, corruptible, la poesía pura puede encontrarse con la podredumbre exterior.

[...]

Pero esta poesía pura (y no hay otra) ha de ser “siempre” poesía responsable. Aquí está la cuestión. El hombre despierto debe responder “siempre”, con su mitad conciente, de lo que escriba su mitad subconciente, oscuro o claro, absurdo o lógico, natural o extravagante. Debe responder “siempre” de cualquier extremo de poesía pura que hable, escriba o cante. Y también de lo que no espresese.<sup>98</sup>

Juan Cano Ballesta sostiene que el concepto de poesía pura en España no alude solamente a la polémica Bremond-Valéry. Para el es-

<sup>98</sup> Ricardo Gullón, “Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez”, en Rodríguez Monegal y Santí (eds.), *Neruda*, p. 183. Del mismo modo en que se celebran homenajes para Neruda (y para Cernuda, para Alberti, y otros), también los hay para Juan Ramón Jiménez. La revista *Frente literario* publica todo un número en su honor: “Todos esos mozos de su escuela, que por seguirle hasta en el nombre dúplice de guerra parecían haberle seguido (Gerardo Diego, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Dámaso Alonso). Pero lo único es incompatible [...] Y usted ha sido único [...] ¡Olé, olé! “Loh niñoh d’hoj día no torear ya ná.” Ernesto Giménez Caballero, citado por Juan Cano Ballesta, obra citada, p. 184.



tudioso español el concepto se ha desarrollado de manera independiente en varios ámbitos culturales: la pintura, en la que los cubistas intentan con la “esencia geométrica” de los objetos eliminar accidentes visuales y anecdóticos, la música, que intenta depurar los elementos superfluos, y, por supuesto, en la literatura, en la que Borges y el ultraísmo intentan excluir “la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas”. Poesía pura refiere, pues, en términos generales, un concepto de depuración que incluso retoman las vanguardias y que vendría heredado de Mallarmé (“soltar lastre”) y de Valéry. Este concepto, en buena medida, expresa la posición poética asumida por Juan Ramón Jiménez. Cano Ballesta la define de la siguiente manera:

su fe en su inspiración es absoluta, tanto como la exigencia de una concienzuda elaboración; su modo de entender el fenómeno lírico es de un perfecto equilibrio: embriaguez y precisión, inspiración bajo el absoluto control del intelecto, técnica e instinto lírico: ‘Si mi obra se hiciera sola, sin esfuerzo mío, me gustaría bien poco; si la hiciera yo solo, sin voluntad suya, me gustaría aún menos’.<sup>99</sup>

Es justamente esta dualidad entre inspiración y control, aunque con diferente intención, el que demanda Malraux a sus compañeros en pleno Congreso de Escritores Soviéticos en Moscú (1934), a propósito de la literatura compometida: “no basta fotografiar una gran época para que nazca una gran literatura”. “El arte no es una sumisión: es una conquista. Conquista ¿de qué? De los sentimientos y de los medios para expresarlos. ¿Apoyándose en qué? En lo inconsciente casi siempre; en la lógica, con frecuencia”.<sup>100</sup> García Lorca habría descrito también esta dualidad entre inspiración y crítica con la intensión de marcar sus distancias con el surrealismo: “Si es verdad que soy poeta

<sup>99</sup> Reproducido de Juan Cano Ballesta, obra citada, p. 65.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 136.

por la gracia de Dios —o del Demonio— también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema”.<sup>101</sup> El concepto está, pues, con enfoques diversos, en el ambiente cultural de aquellos años.

En contraste con los mayores que objetan la carencia de crítica en la poesía “impura”, los jóvenes quedan impactados por su intensidad y su originalidad. En enero de ese mismo año, Miguel Hernández escribe para *El Sol*:

Necesito comunicar el entusiasmo que me altera desde que he leído *Residencia en la tierra*. Ganas me dan de echarme puñados de arena en los ojos, de cogerme los dedos con las puertas, de trepar hasta la copa del pino más dificultoso y alto. Sería la mejor manera de expresar la borrascosa admiración que despierta en mí un poeta de este tamaño de gigante. Es un peligro para mí escribir sobre este libro y me parece que no diré casi nada de lo mucho que siento. Temiendo escribo.<sup>102</sup>

Estas actitudes y confrontaciones son las que llevaron a Juan Cano Ballesta a sostener que en estos años se formó el binomio Juan Ramón-Neruda en la literatura española, desde mi punto de vista una conclusión un tanto excesiva, ya que las confrontaciones con el poeta de Moguer, como hemos visto, tenían una larga historia; por otra parte, la discusión en torno a la poesía pura también llevaba años en la plaza madrileña. Neruda era uno más de los poetas que buscaba contrarrestar la figura y la influencia poéticas de Juan Ramón Jiménez.

El ambiente político acelera a lo largo de los meses siguientes la fusión entre literatura y política, y no permitirá que tales disputas se hagan de un espacio propio. En febrero, prácticamente al día siguiente del triunfo en las urnas, inician las huelgas en demanda de mejoras laborales, incrementos salariales y reinstalación de despedidos... En

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 109.

<sup>102</sup> Referido por Olivares, obra citada, p. 278.

rapidísimo paréntesis, marzo de aquel año, 1936, Altolaguirre publica *Poemas de amor* de Pablo Neruda, en su celebrada colección Héroe. Son, en realidad, algunos de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.<sup>103</sup> Pero para estos momentos, el acto casi es una isla. Federico García Lorca y Rafael Alberti continúan asumiendo su papel de artistas comprometidos: participan con lectura de poemas en la Casa del Pueblo de Madrid; allí mismo, posteriormente, se celebra un mítin de solidaridad con los antifascistas brasileños. Días después se elabora un manifiesto donde solicitan la libertad de Luis Carlos Prestes, preso político del dictador Getulio Vargas, firmado por la mayoría del grupo español. Para fines de abril incluso se forma un grupo de intelectuales Amigos de la América Latina que llevará solidaridad a quienes, como Prestes, luchan por las libertades democráticas. En medio de este ambiente cultural, intenso y rodeado de convicciones políticas, tiene lugar el siguiente diálogo entre Rafael Alberti y Pablo Neruda:

—Querido confrére, qué te sucede, te veo muy serio conmigo.

—No me sucede nada. Sólo que yo creo que tú estás un poco fuera de juego... Nosotros queremos hacer otra cosa.

—Pero tú sabes que yo soy un diplomático, que no entiendo nada de política, que no me interesa mucho. Yo entiendo y veo que España está como está. Yo estoy con ustedes, pero creo que todavía la revista puede hacerse.

—Bueno, continúa haciéndola.<sup>104</sup>

Del diálogo anterior se desprende que uno de los líderes del grupo, inmerso en su convicción artística y política, está interesado en llevar a cabo otro tipo de revista. La seriedad de sus respuestas parece aludir a que en el grupo no existe ya interés en las disputas intelectuales tipo Juan Ramón (la colaboración de los poetas españoles

<sup>103</sup> Esta colección, por cierto, obtiene el reconocimiento de Juan Ramón Jiménez, quien en su columna de *El Sol* los califica de “graciosos, primaverales libritos de colores”. Véase Ian Gibson, *Cuatro poetas en guerra*, p. 150.

<sup>104</sup> Citado por Gálvez, obra citada, pp. 97-98.

podría constituir otro indicio en este sentido, ya que esta disminuye sensiblemente conforme los números de la revista avanzan: número 1, cinco; número 2, cinco, número 3, dos, y número 4, tres). Se sabe también que para estas fechas *Caballo Verde para la Poesía* lleva ya cierto retraso aunque, a pesar de ello, el poeta chileno considera que la aventura puede continuar. Las fechas de la revista revelan un problema mayor: en enero de 1936 se distribuye el número 4, con la regularidad mensual de los otros tres; de allí, a julio, cuando se supone saldría el número doble, 5-6, dedicado a Julio Herrera y Reissig, transcurren casi seis largos meses. Una observación más, quizá la más trascendente de la conversación: Neruda siente la demanda de su “falta de compromiso” poético (recuérdese que ya antes el propio Rafael le ha señalado que el caballo verde debió haber sido rojo). Alberti no es el único. Arturo Serrano Plaja expresa también sus dudas: “Con él, la relación fue más compleja. Si por un lado su *Residencia en la tierra* me dejó literalmente deslumbrado, por otra parte, en términos políticos, sus actitudes me parecían (...) anarquistoides”.<sup>105</sup> Al designar como anarquistoide a Neruda entonces no se apela a un mero adjetivo intelectual carente de significación política. Téngase en cuenta que los anarquistas son, para los comunistas, los grandes responsables de que se haya perdido la guerra. Ya desde tiempo atrás se vienen gestando sus grandes diferencias. Ciertamente, no le sobra razón a Serrano Plaja al ubicar a Neruda como anarquista. Desde su época de estudiante había manifestado su inclinación por la desaparición de todo tipo de poder; la revista *Claridad* de hecho ostenta su carácter ácrata (al menos, en lo que concierne a Neruda, a su actitud política, porque en el plano artístico se pueden encontrar poemas en *Crepusculario* de tono comprometido).<sup>106</sup> En Chile, poco antes de partir a Buenos Aires, en un mensaje a Héctor Eandi, Neruda había definido sin duda alguna su postura artística:

<sup>105</sup> Manuel Camón Soler. *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, p. 234.

<sup>106</sup> Véase Julio Gálvez, obra citada, p. 27.

Una ola de marxismo parece recorrer el mundo, cartas que me llegan me acosan hacia esa posición, amigos chilenos. En realidad, políticamente, no se puede ser ahora sino comunista o anticomunista... todavía me queda esa desconfianza del anarquista hacia las formas del estado, hacia la política impura. Pero creo que mi punto de vista de intelectual romántico no tiene importancia. Eso sí, le tengo odio al arte proletario, proletarizante. El arte sistemático no puede tentar, en cualquier época, sino al artista de menor cuantía. Hay aquí una invasión de odas a Moscú, trenes blindados, etc. Yo sigo escribiendo sobre sueños...<sup>107</sup>

Mientras Neruda por histórica convicción personal duda (existe un poema, “Vals”, además, que bien puede ser leído en este sentido: “No soy, no sirvo, no conozco a nadie, / no tengo armas de mar ni de madera, no vivo en esta casa. [...] No me busquéis entonces recorriendo / el habitual hilo salvaje o la / sangrienta enredadera. // No me llaméis: mi ocupación es ésta. / No preguntéis mi nombre ni mi estado. / Dejadme en medio de mi propia luna, en mi terreno herido”),<sup>108</sup> una serie de homenajes y de lecturas presupone el fin de su actividad literaria pública de los años madrileños. El 18 de abril de 1936 se lleva a cabo una comida de homenaje a Luis Cernuda por la publicación de *La realidad y el deseo*: las palabras de Lorca aluden a la calidad no sólo del libro, sino a la de la capilla que integra conjuntamente con sus amigos: la mejor de Europa, declara. El 13 de mayo se realiza un homenaje al pintor Hernando Viñes, donde se toma la última fotografía pública del grupo. El día siguiente aparece en *El Sol* un artículo de Pablo Neruda sobre el escultor Alberto en donde deja traslucir agresiones contra Juan Ramón Jiménez, “barbudo confitero poético”, autor de “interminables aforismos de odio senil” y hombre “catalogado por la muerte”, último intento de llamar nuevamente la atención del poeta español. Pero todo es inútil. La historia desencadena con rapidez el desenlace,

<sup>107</sup> Citado por Fernando Sáez, obra citada, p. 110.

<sup>108</sup> Véase H. Loyola (ed.), *Pablo Neruda, Antología poética*, 1, pp. 149 y 150.

por lo que a ellos se refiere, completamente ajeno. El 30 de mayo en la Feria del Libro de Madrid leen poemas García Lorca, Alberti, Neruda, Cernuda, Altolaguirre, Concha Méndez y Serrano Plaja. El 11 de julio Federico García Lorca, Rafael Alberti y el diputado Fulgencio Díez Pastor se reúnen a cenar en la Casa de las flores. El tenso ambiente que se respira en las calles se trasluce en la reunión: huelgas, continuos enfrentamientos armados entre fascistas y antifascistas, entre revolucionarios y contrarrevolucionarios. El 12 de julio la primera línea de la Falange asesina a José Castillo, hombre de izquierda muy querido por las tropas de asalto, cuerpo creado para contrarrestar el poder de la Guardia civil. Castillo tenía además relación con la formación militar de las Juventudes Socialistas Unidas, integradas por comunistas y socialistas; además, había participado en la represión de los disturbios provocados por los falangistas. Al día siguiente, en venganza, los guardias de asalto ejecutan la venganza con un tiro en la nuca a Calvo Sotelo, líder de los monarquistas, que desde tiempo atrás venía llamando a la subversión contra la república. Esa misma noche cenan en casa de Morla Lynch, en medio de un ambiente doblemente tenso, Delia del Carril, Pablo Neruda, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, Luis Cernuda y otros.

El 17 de julio en la madrugada da inicio el levantamiento militar encabezado por Franco en Melilla y Marruecos. Al día siguiente se extiende en varios puntos de la península y triunfa en Sevilla. La Guerra Civil española ha dado inicio y para nadie representa una sorpresa: era un secreto gritado a voces. Por la noche Neruda, Délano y Acario Cota-pos, al viajar en taxi, son detenidos en Madrid por algunos obreros armados con pistolas y fusiles y obligados a mostrar sus documentos; tras presentarlos los dejan partir. El 19 de julio es la fecha en que debía aparecer el número doble de *Caballo Verde para la Poesía*. La revista queda, de acuerdo con Neruda, impresa en pliegos doblados.<sup>109</sup> La re-

<sup>109</sup> “El sexto número de *Caballo Verde* se quedó en la calle Viriato sin compaginar ni coser. Estaba dedicado a Julio Herrera y Reissig —segundo Laurtrémont de Montevideo— y los textos que en su homenaje escribieron los poetas españoles, se pasmaron allí con su belleza, sin gestación ni destino.

belión es derrotada en Barcelona. Pero se reagrupa y prepara el contraataque. El 16 de agosto en casa de los hermanos Rosales es detenido Federico García Lorca, uno de los intelectuales más odiados por la derecha española. A pesar de provenir de una familia acaudalada, reúne características que lo convierten en un hombre repudiado: su homosexualidad, la supuesta indecencia manifiesta en sus obras y su declarada participación artístico-política a favor de los pobres y de la República. El 19, en Viznar, Granada, es ejecutado contra un muro de cal.

Este acto, acaso, rompe la indecisión y todas las dudas de Pablo Neruda para escribir una poesía comprometida. Por vez primera en su desarrollo poético, factores externos le obligan a dar un cambio en el yo lírico:<sup>110</sup>

Un día alguien, no recuerdo quién, le dijo a Neruda:

—¿Cuándo nos vas a escribir algo para *El Mono Azul*?

Pablo respondió vagamente. Pero sin duda ya la idea lo estaba trabajando por dentro. Y no podía ser de otra manera: el estímulo de la guerra era algo demasiado fuerte, una presión irresistible para un poeta como él.

Un día de septiembre, cuando llegué a la oficina, Pablo me pasó una hoja de papel escrita a máquina, con algunas correcciones a tinta, y empecé a leer, con una mezcla de asombro y emoción:

No han muerto! Están en medio  
de la pólvora,  
de pie, como mechas ardiendo.  
Sus sombras se han unido  
en la pradera de color cobre

---

La revista debía aparecer el 19 de julio de 1936, pero aquel día se llenó de pólvora la calle. Un general desconocido, llamado Francisco Franco, se había rebelado contra la república en su guarnición de África". Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, p. 169.

<sup>110</sup> Véase H. Loyola (ed.), *Pablo Neruda, Antología poética*, 1, p. 149.

como una cortina de viento blindado,  
como una barrera de color de furia  
como el mismísimo invisible pecho del cielo.

Era el primer fruto de una transformación que venía produciéndose, que no llegó de golpe, ni fue producto exclusivo de la guerra, de “la sangre de los niños corriendo simplemente como sangre de niños”, sino de todo un proceso al que yo había venido asistiendo como testigo.

—Es mi primera poesía proletaria —me dijo Pablo.<sup>111</sup>

El 24 de septiembre de 1936, en el número 5 de *El Mono Azul* aparece el “Canto a las madres de los milicianos muertos”. Rafael Alberti, consciente del carácter diplomático del escritor chileno, decide suprimir la firma. El periódico de modesta presentación, creación de la Alianza de Intelectuales, ambiciona constituirse como el órgano de comunicación y artístico de los soldados republicanos. Es el tipo de publicación que interesaba a Rafael Alberti tan solo aludido en aquella conversación con Neruda. Para este último, a partir de ahora, no hay marcha atrás en su nueva concepción poética. El 12 de octubre en un acto de la ciudad de Cuenca, da lectura pública a su primer poema comprometido.

En Madrid, sin embargo, la inseguridad aumenta día a día. A principios de noviembre, comisionados por la Alianza de Intelectuales, Alberti, María Teresa León y León Felipe, invitan a Antonio Machado a abandonar la ciudad. El día ocho Pablo Neruda y Delia del Carril, Lola Falcón, Luis Enrique Délano y su hijo, abandonan Madrid ante la ofensiva nacionalista. Franco se encuentra ya en las cercanías de la ciudad. Pocos días antes, Neruda organiza la salida de su familia: acompañadas de Gil Albert, Concha Méndez y Paloma Altolaguirre, Maruca y Malva Marina viajan en tren a Barcelona.<sup>112</sup> El 11 los Délano y los Neruda (De-

<sup>111</sup> Véase Luis Enrique Délano, *Sobre todo Madrid*, pp. 114-115.

<sup>112</sup> De las diferentes versiones que se dan sobre la salida de María Antonia de Madrid, José Carlos Rovira prefiere la que narra desinteresadamente



lia y Pablo) suben al tren que los transporta de Valencia a Barcelona. Delia permanece en Valencia con un grupo de escritores de la Alianza de Intelectuales. Allí se preparan las cosas para la instalación del gobierno republicano. No es arriesgado conjeturar que allí espera para dar tiempo a que Neruda resuelva la situación familiar. El gobierno chileno, por su parte, preocupado por la participación política del cónsul madrileño, ejecuta una eficiente maniobra: si bien no decide la destitución del poeta de manera directa, sí opta por cerrar el consulado debido a la escasa viabilidad ocasionada por la guerra. El resultado es el mismo. Neruda se queda en el limbo. A fines de ese mes, se traslada a Marsella. Una vez más sale de un consulado sin nombramiento y sin dinero. Pero esta vez, asumiendo una nueva concepción poética. Una mujer que entiende mejor su trabajo se une a ello. Desde Francia, Neruda continuará apoyando a la República española.

---

Juan Gil-Albert en sus memorias. Esta cuenta que llevó en tren a Barcelona, y no en coche diplomático, a mujeres e hijas de los poetas Neruda y Altolaguirre. Véase Rovira, obra citada, pp. 119-120.

EL POETA ITINERANTE II: FRANCIA, CHILE Y MÉXICO  
 TERCERA RESIDENCIA E INICIOS DEL CANTO GENERAL

a

NTECEDENTES

En diciembre de 1937 Pablo Neruda se encuentra en Marsella, días después de haber dejado a María Antonia Hagenaar y a Malva Marina en Montecarlo. Tras despedir a los Délano, embarcados con destino a Chile en el vapor italiano Virgilio, escribe el 10 a Delia, instalada temporalmente en Barcelona, para pedirle que se reúna con él. Le informa que ha dejado a Maruca, pero con sutileza, casi como con descuido, le informa que necesitará doscientos dólares al mes para evitar problemas con la manutención de la niña. Además, y a pesar de las difíciles circunstancias por las que atraviesan, no deja de encargarle un barquito velero entrevisto en cierta tienda catalana. Delia, que gusta de satisfacer estos y otros caprichos, se hace acompañar de León Felipe para conseguirlo.<sup>1</sup> Neruda recibe, en tanto, una llamada de atención por

<sup>1</sup> Véase Fernando Sáez, *La Hormiga. Biografía de Delia del Carril. Mujer de Pablo Neruda*, pp. 112-114. Neruda es célebre por algunas manías de coleccionista: cierta vez, por ejemplo, adquirió una enorme llave adherida al muro de una zapatería. Se hizo acompañar de un albañil del Partido Comunista Francés para poder llevársela a su departamento. Otra recurrente manía era solicitar vinos chilenos en París, antojo patriotero que a Alberti consideraba puerilidad. Volodia Teitelboim, quien refiere lo anterior, explica, en parte, el consentimiento de Delia: “La debilidad de Pablo por ciertos objetos, su pasión por los caracoles, las mariposas, los mascarones, los organillos viejos, los zapatos descomunales, las bayaderas hindúes, los caba-

su falta de neutralidad política, así como una orden de repatriación. En ese momento, el poeta asegura al subsecretario chileno de relaciones exteriores, Germán Vergara, que el cónsul Tulio Maquieira desmiente las impugnaciones de las que es objeto por parte de la policía francesa e, incluso, que se encuentra solicitando para él un nuevo nombramiento.<sup>2</sup>

Muy probablemente Pablo Neruda y Delia del Carril desde el inicio de la segunda quincena de enero de 1937 habitan un hotel barato de París. A partir de entonces el escritor da inicio a su actividad en favor de la República española. Imparte en aquel mes una conferencia sobre García Lorca publicada poco después en varias revistas, entre ellas *Hora de España*. El documento registra su convicción de la unidad de la lengua, más allá de las nacionalidades, tanto como su incipiente participación en la contienda poético-política. Llama la atención el asimilado uso del vocablo *camarada*.

He querido traer ante vosotros el recuerdo de nuestro gran camarada desaparecido. Muchos quizá esperaban de mí tranquilas palabras poéticas distanciadas de la tierra y de la guerra. La palabra misma *España* trae a mucha gente una inmensa angustia mezclada con una grave esperanza. Yo no he querido aumentar estas angustias ni turbar vuestras esperanzas, pero recién salido de España, yo, latinoamericano, español de raza y de lenguaje, no habría podido hablar sino de sus desgracias. No soy político ni he tomado parte en la contienda política, y mis palabras, que muchos habrían deseado neutrales, han estado teñidas de pasión. Comprendedme y comprended que nosotros, los poetas de América España [sic] y los poetas de España, no olvidaremos, ni perdonaremos nunca el asesinato de quien consideramos el

---

llos de cartón, todo esto, para Hormiga, era una prueba de su ingenuidad, de una pureza infantil que no lo abandonó nunca, aunque en materia de conocer a los hombres y juzgar las situaciones yo nunca conocí a un hombre menos cándido que el poeta". Teitelboim, *Neruda*, p. 190.

<sup>2</sup>Véase J. C. Rovira, *Pablo Neruda. Álbum*, p. 120.

más grande entre nosotros, el ángel de este momento de nuestra lengua. Y perdonadme que de todos los dolores de España os recuerde sólo la vida y la muerte de un poeta. Es que nosotros no podremos nunca olvidar este crimen, ni perdonarlo. No lo olvidaremos ni lo perdonaremos nunca. Nunca.<sup>3</sup>

En febrero, con Nancy Cunard da inicio a la publicación de un pequeño folleto compuesto por propia mano en una empolvada máquina de impresión que Cunard posee en las afueras de París: *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*.<sup>4</sup> Si bien en las memorias de Neruda, Cunard aparece dibujada como excéntrica millonaria y *femme fatale*, en el libro de Rafael Osuna pueden encontrarse algunos matices y puntos de vista que difieren sobre aquel retrato.<sup>5</sup> Heredera del comerciante naviero Cunard, fundador de la primera compañía transatlántica de navegación a vapor, Nancy poco a poco se convierte en una mujer políticamente comprometida con las causas sociales, en particular con la lucha contra la discriminación a los negros. Su distanciamiento con la ideología de la aristocracia inglesa había surgido tras haber convivido con un músico negro, Henry Crowder, en la granja de La Chapelle-Réanville, cercana a Normandía, donde la pareja paraba tipografía y, ocasionalmente, Henry componía música para acompañar la letra de poemas de autores famosos, Samuel Beckett, por citar alguno. A partir de esta experiencia, Neruda le confiere fama a su “negro” destino. Muy posiblemente debido a la solidaridad que le provoca la discriminación hacia estos hombres, y otro tanto por sus estudios de tipografía en Londres, emprende la tarea de hacer una revista, *Negro*, en la que da a conocer a escritores de este color. Con dinero propio adquiere la máquina con que imprime la revista. Es la misma que, presumiblemente, utiliza para pro-

<sup>3</sup> Citado de Pablo Neruda, *Obras completas*, vol. IV, p. 393.

<sup>4</sup> Véase Rovira, obra citada, p. 122.

<sup>5</sup> Véase Rafael Osuna, *Pablo Neruda y Nancy Cunard. Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol*.

ducir con Neruda *Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol*.<sup>6</sup> Esta publicación da vida a seis números con poemas de García Lorca, Alberti, Aleixandre, González Tuñón, Nicolás Guillén, Tristan Tzara, W. H. Auden, Cedric Dover, Hans Gebser, Brian Howard, Langston Hughes, Randam Swingler y Robin Wilson.<sup>7</sup> Sus colaboraciones revelan el carácter de compromiso, ya con la Guerra Civil española, ya con el comunismo, que los poetas allí publicados en estos momentos enarbolan.

Mientras Neruda dedica gran parte de sus afanes en componer su folleto poético, no sin cierta torpeza según él mismo refiere en sus memorias (escribe dárdapos en lugar de párpados), su conducta no deja de generar inquietud en la cancillería chilena. En esta ocasión, marzo de aquel año, recibe una misiva en la que el propio Tulio Maquieira le reclama su comportamiento, carente de la más elemental diplomacia. La frase con la que el canciller lo dibuja, “el poeta ha vencido al cónsul”, es fiel reflejo de su convicción sobre el accionar nerudiano. Otrora consejero, Maquieira aprovecha la ocasión para deslindarse de las actividades del subordinado. A escasos días del comunicado de Maquieira, Neruda recibe nuevamente orden de repatriación. Sin embargo, por esos mismos días, Rafael Alberti le pide que permanezca en París para que contribuya a la organización del segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Neruda atiende el requerimiento y continúa su actividad en pro de la República. Funda en abril, con César Vallejo, el Grupo Hispanoamericano de Ayuda a España e integra el grupo editor del boletín semanal *Nuestra España*; ambas empresas culturales tienen la pretensión de coordinar los apoyos de los hispanoamericanos radicados en Francia;<sup>8</sup> asiste también al Congreso de las Naciones Americanas en el

<sup>6</sup> En francés, a partir del número dos.

<sup>7</sup> Véase Rafael Osuna, obra citada.

<sup>8</sup> Rafael Osuna señala que Carmen Vasquez, estudiosa del tema, da el nombre de *Nuestra protesta* a este boletín. Asimismo, señala que en la comisión ejecutiva estaban Victoria Ocampo, Juan Marinello, César Vallejo y David Alfaro Siqueiros. Véase Osuna, obra citada, p. 67.

que presenta un trabajo sobre el influjo de España y Francia en las literaturas latinoamericanas; y, finalmente, ayuda a la organización del segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en julio de 1937 en Valencia, Madrid, Barcelona y París. Neruda y Huidobro reciben una carta de la Secretaría Internacional de la Asociación Internacional para la Defensa de la Cultura para que, a pesar de sus diferencias, puedan, en nombre del pueblo español, convivir sin escándalo.<sup>9</sup> El Congreso habría estado organizado por un movimiento internacional de intelectuales antifascistas, financiado desde Moscú, ideado por Willy Münzenberg, jefe de la Internacional Comunista, apoyado por José Stalin. El centro de operaciones se localizaba en la rivera izquierda del Sena. En los cafés de Montparnasse y Saint Germain-des-Près se discutían las estrategias. Dos amigos de Delia son importantes activistas del grupo: Paul Éluard y Louis Aragon. Este último incluso consigue trabajo a Neruda en la Asociación de Defensa de la Cultura.<sup>10</sup> Con el mismo Aragon, Neruda inicia los preparativos para el traslado del grupo de intelectuales que sale de Barcelona rumbo a Valencia el 3 de julio. Un nutrido grupo de escritores europeos e hispanoamericanos da vida al congreso: André Malraux, Ernest Hemingway, Ana Seghers, Stephen Spender, César Vallejo, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Carlos Pellicer, José Mancisidor y Octavio Paz, entre otros.

Prácticamente desde sus orígenes, el segundo congreso depara a los organizadores ciertas conductas estudiadas y, por tanto, predecibles; sin embargo, surgen otras, inesperadas, que poco a poco van provocando un creciente nerviosismo en los círculos estalinistas. Si atendemos a los antecedentes que preceden al encuentro de intelectuales, podremos comprender mejor la atmósfera que rodea al segundo Congreso de Escritores Antifascistas de 1937.

<sup>9</sup> De acuerdo con Juan Larrea, Huidobro contestó la carta a la Secretaría. Neruda, por su parte, se abstuvo. Véase Juan Larrea, “Carta a un escritor chileno interesado por la ‘Oda a Juan Tarrea’ de Pablo Neruda”, en *El Bacalao. Diatribas antinerudianas y otros textos*, pp. 177-179.

<sup>10</sup> Véase, Fernando Sáez, *La hormiga. Mujer de Pablo Neruda*, p. 118.

Diez años antes, en 1927, se organizó en Moscú la primera Conferencia Internacional de Escritores Proletarios y Revolucionarios en la que el comisario Anatoli Lunacharski propuso el realismo socialista como modelo de expresión oficial artístico para la lucha proletaria. Un año más tarde, en 1928, en la segunda edición de la conferencia, en la que por cierto se decreta que el troskismo es desviacionista, Ilia Ehrenburg sugiere establecer una “vasta organización de escritores antifascistas occidentales”. Stalin recibe con buenos ojos la proposición. Se convoca de este modo a todos los partidos comunistas del mundo a organizar intelectuales en ligas, asociaciones y congresos. Bajo este lineamiento el Partido Comunista Francés funda, en 1932, la AEAR, Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires. Esta organiza, bajo la asesoría del aparato de seducción de intelectuales soviético,<sup>11</sup> el primer Congreso de Escritores Antifascistas,<sup>12</sup> también conocido como Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, efectuado en París en junio de 1935.<sup>13</sup> Dos factores alborotan el Congreso. El primero se relaciona con el veto con el que se pretende aislar a los surrealistas. André Breton, por su parte, no tarda en inculpar de difamador profesional a Ilia Ehren-

<sup>11</sup> La Unión Soviética acostumbraba agradecer a los intelectuales con antiqüísimos recursos: la compra de sus aprobación con viajes, sexo y lujo. El jefe de la “seducción” es Willy Münzenberg; este cuenta en numerosas ocasiones con el apoyo de Ilia Ehrenburg, corresponsal de *Izvestia* y Mijaíl Koltzov, de *Pravda*. En el caso del Congreso de Escritores Antifascistas el objetivo era que el control soviético fuera “invisible, pero firme”. A tal grado que, cuando Gustav Regler pronunció un brillante discurso alabando la cultura soviética y la gente, entusiasmada, se puso de pie para cantar la Internacional, al bajar del estrado un agente de la NKVD le llamó la atención: “ ¡lo ha arruinado todo! ¡Nos ha puesto al descubierto! ”. Véase Stephen Koch, *El fin de la inocencia: Willy Münzenberg y la seducción de los intelectuales*, p. 282 y ss.

<sup>12</sup> También conocido como el de la Mutualité, por el Palais de la Mutualité, lugar donde las sesiones se llevaron a cabo.

<sup>13</sup> Véase, Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, pp. 237-245.

burg; sin embargo, si bien se logra que el líder de los surrealistas no participe de forma directa, no se evita que Paul Éluard lea la participación de Breton. Este se encarga de defender la absoluta libertad de expresión en el arte, denegando el mandato zhdanoviano con el que se determinaba la propaganda revolucionaria como función primordial del arte. Al día siguiente Aragon responderá con una defensa del realismo socialista y con la premisa de que la libertad de expresión conduce al fascismo. La segunda convulsa se presenta cuando los simpatizantes trotskistas y anarquistas, Gaetano Salvemini y Madeleine Paz, denuncian que Víctor Serge, ex secretario de la III Internacional, expulsado del Partido Comunista de la Unión Soviética en 1928, padece una larga lista de prisiones y exilios dentro de aquel país. La existencia de un solo escritor encarcelado colocaba en entredicho no sólo la armonía humana futura que el comunismo esgrimía, sino al mismo régimen estalinista. Si bien el Congreso termina con una ventaja enorme para la campaña soviética, al lograr que se asocie el antifascismo con la Unión Soviética, o, mejor aún, en sentido inverso, toda crítica a la Unión Soviética significa apoyo a Hitler, también es cierto que el caso Serge deja muchas dudas en los intelectuales occidentales, en particular entre los franceses.<sup>14</sup> Al finalizar el Congreso, José Bergamín propone que el siguiente se efectúe en alguna ciudad española. En junio de 1936, el pleno de la Asociación, reunido en Londres, admite la propuesta. Por esas mismas fechas André Gide es invitado a la Unión Soviética. Para la estrategia del régimen soviético es fundamental que la mayor conciencia moral francesa esté de su lado. Ya antes, Gide ha dado muestras de su simpatía por la revolución de octubre. Confiado en ello, Stalin concede la liberación de Víctor Serge, tras convencerse de que un aliado con la influencia de Gide le redituará más beneficios que críticas. Sin embargo, a pesar de las seducciones de que fue objeto (se dice

<sup>14</sup> Breton, por ejemplo concluye con una condena al régimen de la Unión soviética y, en particular a la tutela de su poderoso líder, Stalin. Véase Sheridan, obra citada, pp. 242.



que se preparó una alberca llena de cadetes para él solo), en contra de las expectativas soviéticas, Gide publicó sus críticas en *Retour de l'URSS*, aparecido en octubre de 1936.

Las objeciones de Gide, que a decir de Paz parecen más reconvencciones amistosas que crítica, se pueden advertir en la siguiente lista: el itinerario escenográfico que le han preparado antes de su llegada, el nacionalismo soviético ufanado en colocar a la URSS por encima de cualquier nación (algo que el mismo Gide reprobaba en el caso de Francia), el hambre utilizada por Stalin como herramienta de control político, el bajísimo nivel de vida de los obreros, el culto a la figura del líder soviético y la ausencia de crítica que conduciría, tarde o temprano, en una ortodoxia similar a la fascista. Escribía Gide: “Es importante no equivocarse, y forzoso reconocerlo: no era esto lo que queríamos. Un paso más y tendremos que decir: *es exactamente esto lo que no queríamos*”.<sup>15</sup>

Bajo la luz de estos antecedentes, los objetivos del Segundo Congreso evidencian diversos propósitos. Si bien se puede advertir que al Congreso lo anima un auténtico interés por la lucha de escritores en contra del fascismo, también se puede apreciar que, tras bambalinas, constituye uno más de los intentos de la Unión Soviética por atraer y poner a su servicio a los intelectuales occidentales,<sup>16</sup> y además, en este caso en particular, tiene el objetivo de descalificar los juicios antisoviéticos de Gide, sin olvidar los continuos ataques a Trotski. Por otro lado, es útil a los intereses de la República española en su intento por mostrar al mundo la devastadora injerencia alemana y el tamaño del esfuerzo que llevan a cabo.

El congreso se inicia en Valencia, ciudad sede del gobierno republicano. El lunes 5 de julio se traslada a Madrid, asediada por Franco y bombardeada por aviones alemanes e italianos. Neruda aprovecha el viaje para hacer dos visitas: acompañado de Miguel Hernández,

<sup>15</sup> Citado por Sheridan, obra citada, p. 278; véase, asimismo, Octavio Paz, “Valencia 1937-1977”, en *Vuelta*, núm. 128, p. 15.

<sup>16</sup> Véase, Sheridan, obra citada, p. 237.

que ha conseguido transporte para rescatar sus pertenencias, regresa a la Casa de las flores. Completamente abatido, desilusionado por el robo de sus máscaras de Oriente, por los libros de coleccionista rotos, por los muros agujerados, decide salir sin recoger objeto alguno. En compañía de Delia del Carril lleva a cabo una fugaz visita a Vicente Aleixandre, aún en cama por su enfermedad renal:

Una tarde, lo recuerdo muy bien, en la casa familiar se abrió la puerta para dar paso a un amigo entrañable. Yo, débil, con fiebre, sentí como una sombra adelantadora que me sonreía. Entraba sin hacer ruido, seguido de Delia, casi como si no quisiera ser sentido, como si la entrada fuere ya una forma de su cuidado. Penetraba como afelpadamente, blando como la pesadez de una ternura que se desvive, y sonreía casi como con un dedo en los labios para que yo no me alterase. Desde octubre no nos veíamos y ahora yo no lo esperaba.<sup>17</sup>

El Congreso culmina, política y literariamente, con el intento de expulsión de André Gide. José Bergamín, presidente de la Alianza Española para la Cultura, el 8 de julio de 1937, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, al declarar el libro de Gide “propaganda fascista”, encamina a sus correligionarios hacia la construcción de esta condena. Neruda, por otra parte, quien habla en representación de los escritores latinoamericanos asistentes al Congreso, contribuye a forjar el espíritu de la época al llevar a cabo una lectura con la que exhorta a los artistas hispanoamericanos a que abandonen su pasividad y realicen con mayor decisión su carácter de escritores comprometidos. En texto transcrito líneas adelante se logra apreciar si no un decálogo del artista de aquellos años, sí un programa básico de actividades: la acción política como deber, la denuncia de los ataques fascistas a España, la exaltación de la lucha, la identificación

<sup>17</sup> Véase Vicente Aleixandre, en *Aurora* de Albornoz y Elena Andrés (sel. y pról.), *Chile en el corazón*, pp. 15-16.

del fascismo con la barbarie y, consecuentemente, el apoyo a la República española:

Estamos en días en que el escritor no puede rehuir su deber de hombre.

Su decisión en la pugna española no puede producirse sino a favor de un pueblo noble y entero y contra el ataque de la barbarie mundial. Sabemos que, como en España, los intelectuales más valiosos de nuestras patrias están junto al pueblo español. Importa ahora el cumplimiento activo y eficaz de su adhesión. Exaltar los aspectos de la lucha, definir su naturaleza y significado, ofrecer la más fiel y actual información sobre los sucesos militares y políticos, deben ser labores diarias de nuestro escritor; propagar los valores magníficos del pueblo español, divulgar las depredaciones del fascismo, mostrar la trascendencia universal de la tragedia, deben ser preocupaciones centrales de nuestro hombre de letras y pensamiento.<sup>18</sup>

En París, ciudad de la clausura, se produce el colofón del *affaire Gide*. Aragon lo acusa de traicionar los ideales de los hombres, mientras que Ambroglio Donini afirma que escritores como Gide se “esconden en el pesimismo o en un falso misticismo”; Tolstoi y Vichnevsky presagian el inminente futuro comunista, a la par que cantan a Stalin y denostan a Trotski.

En tanto, en otra zona del compromiso artístico, en el número 22 del 1.º de julio de 1937 de *El Mono Azul*, aparece publicado un segundo poema de Neruda, “Es así”, ya firmado porque desde aquel momento el hombre nacido en Parral ha decidido hacer públi-

<sup>18</sup> Véase, Edmundo Olivares, *Pablo Neruda: los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*, p. 425. El documento está firmado por Marinello, Neruda, Mancisidor, Guillén, Huidobro, Vallejo, Pellicer, González Muñón, Alberto Romero, Vicente Sáenz, Félix Pita Rodríguez, Pablo Rojas Paz, Cayetano Córdoba, Leonardo Fernández y Octavio Paz.

ca su concordancia poética y política.<sup>19</sup> En estos versos se encuentran, precisamente, los principales componentes de la nueva poética nerudiana. El poema desde el título asume su condición pedagógica y remite, en la primera estrofa, a elementos clave de la poesía anterior: la lluvia, las lilas y las amapolas. Creo importante traer a cuento el célebre patio de las amapolas, lugar donde adolescente Neruda se recluía a soñar y a escribir dentro de un viejo bote salvavidas. Allí escribió alguno de sus veinte poemas de amor. El patio pertenecía a los Pacheco. La familia de Neruda era invitada a pasar allí las vacaciones:

Porque lo extraño de aquel jardín salvaje era que por designio o por descuido había solamente amapolas. Las otras plantas se habían retirado del sombrío recinto. Las había grandes y blancas como palomas, escarlatas como gotas de sangre, moradas y negras, como viudas olvidadas [...] no dejaba de cortar de cuando en cuando alguna cuyo tallo quebrado dejaba una leche áspera en mis manos y una ráfaga de perfume inhumano. Luego acariciaba y guardaba en un libro los pétalos de seda suntuosos. Eran para mí las alas de grandes mariposas que no sabían volar.<sup>20</sup>

Lo que representa este jardín es la mitificación del espacio lírico de la infancia del poeta, Bajo Imperial, nombre real de la zona fronteriza, al sur de Chile, espacio del que los *Veinte poemas* se apropian y que, como hemos visto, Hernán Loyola propone como el espacio de su sistema Sur-noche (o día) para la poesía de Neruda. Del mismo modo, la lluvia y las lilas asociadas a la felicidad de aquellos días, impregnadas con la metafísica residenciaria, son aludidas por el poeta como rescoldo de su feliz y conquistado espacio literario, ahora a punto de ser abandonado.

<sup>19</sup> Posteriormente fue integrado, con algunas variantes y supresiones, con el título de “Explico algunas cosas”, a *España en el corazón*.

<sup>20</sup> Véase H. Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, pp. 66-67.

EXPLICO ALGUNAS COSAS

PREGUNTARÉIS: Y dónde están las lilas?

Y la metafísica cubierta de amapolas?

Y la lluvia que a menudo golpeaba

sus palabras llenándolas

de agujeros y de pájaros?

Los versos que cito a continuación manifiestan una actitud completamente opuesta respecto de anteriores concepciones poéticas nerudianas, esto es, *contar* en lugar de *cantar*.<sup>21</sup> Conviene tener presente el verso de *Tentativa del hombre infinito*, en el que Neruda afirmaba: “yo no cuento yo digo en palabras desgraciadas”; o la línea del prólogo a su novela *El habitante y su esperanza*: “No me interesa relatar cosa alguna”. El contar, por lo demás, contiene también del mismo modo una postura prácticamente antagónica en lo que concierne a los aspectos biográficos. Si antes, como se recuerda, la poesía de Neruda partía siempre de circunstancias biográficas, estas se encontraban soterradas, en clave secreta, de tal manera que su poesía no se leía como autobiográfica.<sup>22</sup> Una muestra de estas claves sepultadas puede apreciarse en la estrofa anterior donde las amapolas de la infancia aparecen referidas aparentemente sólo como un elemento de belleza. Llegar al símbolo personal tomará muchos años de estudio y de esfuerzo asociativo. Ahora, dentro de esta nueva manera de escribir poesía, los elementos biográficos aparecen de forma voluntariamente explícita, con lo que contribuyen a conferirle al poema cercanía, inmediatez, narratividad, realismo y, en este caso, dramatismo:

Os voy a contar todo lo que me pasa.

Yo vivía en un barrio

de Madrid, con campanas,

con relojes, con árboles.

<sup>21</sup> Véase Hugo Montes, *Para leer a Pablo Neruda*, pp. 50-53.

<sup>22</sup> Hernán Loyola, *Neruda. La biografía literaria*.

Desde allí se veía  
el rostro seco de Castilla  
como un océano de cuero.

Mi casa era llamada  
la casa de las flores, porque por todas partes  
estallaban geranios: era  
una bella casa  
con perros y chiquillos.

Raúl, te acuerdas?  
Te acuerdas, Rafael?

Federico, te acuerdas  
debajo de la tierra,  
te acuerdas de mi casa con balcones en donde  
la luz de junio ahogaba flores en tu boca?

Hermano, hermano!

El lenguaje, marcado por una determinada voluntad de claridad, se vuelve casi coloquial. Las partes aparecidas de manera caótica (el aspecto de *Residencia* que Amado Alonso caracterizara como *membra disjecta*) tienden a adquirir mayor orden. El subconsciente aminora sus apariciones. La complejidad de las imágenes desciende de nivel y las antítesis se elaboran con simpleza; así pasan de pescados, aceite y pan a fuego, sangre, bandidos, chacales:<sup>23</sup>

Todo  
eran grandes voces, sal de mercaderías,  
aglomeraciones de pan palpitante,  
mercados de mi barrio de Argüelles con su estatua  
como un tintero pálido entre las merluzas:  
el aceite llegaba a las cucharas,  
un profundo latido  
de pies y manos llenaban las calles,

<sup>23</sup> Véase el análisis de Hugo Montes, obra citada.

metros, litros, esencia  
aguda de la vida,  
pescados hacinados,  
contextura de techos con sol frío en el cual  
la flecha se fatiga,  
delirante marfil fino de las patatas  
y una mañana todo estaba ardiendo,  
tomates repetidos hasta el mar.

Y una mañana todo estaba ardiendo  
y una mañana las hogueras  
salían de la tierra  
devorando seres,  
y desde entonces fuego,  
pólvora desde entonces,  
y desde entonces sangre.

El testigo residenciario, otrora implacable contemplador neutral de la materia que se desintegra, se ha transformado en solidario y acusador. El insulto fácil, directo, maniqueo, no es, por otra parte, nuevo en Neruda. Ya antes lo ha expresado con abundancia en “Aquí estoy”:

Bandidos con aviones y con moros,  
bandidos con sortijas y duquesas,  
bandidos con frailes negros bendiciendo  
venían por el cielo a matar niños,  
y por las calles la sangre de los niños  
corría simplemente, como sangre de niños.

Chacales que el chacal rechazaría,  
piedras que el cardo seco mordería escupiendo,  
víboras que las víboras odiaran!

Frente a vosotros he visto la sangre  
de España levantarse  
para ahogarnos en una sola ola  
de orgullo y de cuchillos!

Generales

traidores:

mirad mi casa muerta,

mirad España rota:

pero de cada casa muerta sale metal ardiendo

en vez de flores,

pero de cada hueco de España

sale España,

pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,

pero de cada crimen nacen balas

que os hallarán un día el sitio

del corazón.

Preguntaréis por qué su poesía

no nos habla del sueño, de las hojas,

de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,

venid a ver

la sangre por las calles,

venid a ver la sangre

por las calles!

(I, 369-371)

Y, sin embargo, todavía en este poema permanecen vestigios del anterior modo de poetizar. Algunas imágenes y sonidos remiten a la poesía de *Residencia*: “el rostro seco de Castilla / como un océano de cuero”, “delirante marfil fino de las patatas”, “pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos”, “para ahogarnos en una sola ola”, son



muestra de ello. Además, la versificación libre continúa presente, así como la insistencia en la repetición para marcar el ritmo deseado, tan típicos de su anterior período. Téngase presente, por ejemplo, la estrofa final de este poema. De esta manera, en estos versos bien podrían contemplarse como un momento de transición entre los ciclos poéticos, bien como la dificultad por abandonar territorios conquistados.

Terminado el segundo Congreso de Escritores Antifascistas, de regreso a París, Neruda retoma la tarea de desmentir los informes de la policía francesa al negar a su cancillería el trato con los comunistas y, en particular, con Iliá Ehrenburg. En tanto, María Antonia Hagenaar ha solicitado al presidente chileno, sin éxito, su repatriación al país andino. Por motivos laborales, con la hija enferma, decide marcharse a Holanda. Por su parte, el escritor en ese momento tiene claro el desenlace de la guerra. No demora en preparar las maletas para regresar a casa. El 28 de agosto hacia allá se dirige, al partir de Amberes, transportado en un buque de carga. Durante la travesía, escribe *España en el corazón*, compendio de su nuevo compromiso poético. El 10 de octubre de 1937, Pablo Neruda y Delia del Carril alcanzan a desembarcar en el puerto de Valparaíso en compañía de Raúl González Tuñón y esposa, Amparo Mom. Una vez más, el poeta regresa con mujer y con libro bajo el brazo.

En su patria, recién llegado, aparte de continuar la solidaridad con la España republicana, se empeña en organizar la creación de la Alianza de Intelectuales de Chile, a imagen y semejanza de aquella que organizara el segundo Congreso de Escritores Antifascistas, tal como lo solicitaba el plan concebido en la Unión Soviética. Neruda es nombrado presidente y González Tuñón, secretario. La editorial Ercilla le ofrece la reedición de sus obras a cambio de una suma monetaria. Neruda acepta con la condición de que *España en el corazón* se publique antes que cualquier otra de sus obras. El libro está listo en tiempo récord: dos mil ejemplares en cuatro semanas. Aunque el éxito editorial le proporciona momentos de enorme satisfacción, aquellos días le deparan situaciones de ánimo difícil: en mayo fallece

su padre y en agosto la mamadre. A pesar de ello, no abandona sus actividades político-literarias: dirige y funda la revista *Aurora de Chile*, órgano de difusión de la alianza de intelectuales. A través de las colaboraciones de la publicación, el candidato del Frente Popular, Pedro Aguirre Cerda, recibe apoyo. El lema de la campaña es “Pan, techo y abrigo”. Como su homónimo francés y español, el Frente Popular chileno estaba integrado por una coalición de centro izquierda: comunistas, radicales y socialistas. Contra todo pronóstico, incluidos los enormes recursos económicos de la derecha chilena, Aguirre Cerda se impuso en las elecciones. Mientras tanto, en Europa se imprimen dos ediciones de *España en el corazón*; una traducción en París, con prólogo de Aragon, de apenas 31 ejemplares, y otra legendaria edición en Cataluña, donde el Ejército del Este mezclando algodón, vendas, banderas y ropa para obtener el papel, imprime la obra en el monasterio de Montserrat, bajo la dirección de Manuel Altolaguirre.<sup>24</sup>

Por estos mismos días, Neruda desarrolla un nuevo proyecto con el que nuevamente pretende alcanzar “una poesía que englobara no sólo al hombre sino a la naturaleza, a las fuerzas escondidas, una poesía epopéyica que se enfrentara con el gran misterio del universo y también con las posibilidades del hombre”.<sup>25</sup> En más de un sentido, este nuevo proyecto conforma la expresión de su antiquísimo deseo de realizar una poesía cíclica, sólo que en esta ocasión exhibe también una manifestación de su inconformidad creativa para con su

<sup>24</sup> Diversos puntos de vista debaten la impresión de esta obra en tales circunstancias. Mientras María José Jiménez Tomé, basada en las observaciones de Julio Gálvez, sostiene que, contrario a las declaraciones de Altolaguirre, no es posible su impresión, James Valender se mantiene en su convicción de que no sólo es posible, sino casi un hecho. Véase M. J. Jiménez Tomé, “El impresor Manuel Altolaguirre durante la guerra civil española”, en *Manuel Altolaguirre, Homenaje*, pp. 488 a 504 y James Valender, Pablo Neruda y Manuel Altolaguirre, *Notas sobre la primera edición española de España en el corazón*, pp. 3-27.

<sup>25</sup> Véase Enrico Mario Santí (ed.), *Canto General*, estudio introductorio, p. 25.

poesía “proletaria”. De modo paralelo a esta tentativa pretendida, Neruda plasma en una prosa realizada en 1938, poco después de la muerte del padre y la madrastra, “La copa de sangre”, la revelación de identidad que el poeta asume con respecto al lugar de infancia y a la naturaleza que desde entonces le rodea. Neruda habría necesitado la ausencia de su país por más de diez años, haber visitado muchos lugares, encontrarse y desencontrarse con muchas personas y mujeres, para iniciar el proceso de reconocimiento y de vinculación con sus orígenes.<sup>26</sup> Sólo entonces pudo determinar no sólo cuál era su tierra, su arena, sino su verdadera espuma, su verdadero ser. Es importante resaltar que este proceso lo lleva a cabo no como la contemplación del testigo residencial, sino como una absorción física del mundo, es decir, como inserción en la materia pero, esta vez, a través de la indagación y el hundimiento en la propia natura. Para decirlo de una buena vez: Neruda recurre al concepto de entrada a la materia como exploración y forma de conocimiento, presente en los “Tres cantos materiales” de *Residencia en la tierra*. Quizá porque comparten el mismo origen, se puede registrar, nuevamente, la presencia del círculo de la vida: de la muerte brota la vida. Es en estas imágenes de ríos, de madera, de mares del sur y, particularmente, de la lluvia, en las que Neruda no sólo contempla a su patria, sino a sí mismo.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Véase H. Loyola, “Neruda y América Latina”, en *Cuadernos Americanos*, 218, no. 3 (1978), p. 176.

<sup>27</sup> Saúl Yurkiévich lo vio de esta manera: “En *La copa de sangre* no sólo están postulados los objetivos de la poesía de Neruda, buscar el arcano que encierra la razón de su existencia, por el que inquiere confusa y ciegame, sumergiéndose en aguas turbias, nadando a la deriva, penetrando en las entrañas de la tierra, en las intimidades de la materia, o sea confundiéndose intuitivamente con esas oscuras fuerzas genésicas sin poder explicarlas ni explicarse; también propone una estética, la del vitalismo sentimental y desbordante, la de la enajenación, la de un irracionalismo que buscará instalarse mediante un salto imaginativo, que es siempre una inmersión, un naufragio, en lo recóndito del yo para captar dinámicamente el flujo espontáneo de la conciencia visionaria, libre flujo que equivale al de la sangre, la

Cuando remotamente regreso y en el extraordinario azar de los trenes, como los antepasados sobre las cabalgaduras, me quedo sobredormido y enredado en mis exclusivas propiedades, veo a través de lo negro de los años cruzándolo todo como una enredadera nevada un patriótico sentimiento, un bárbaro viento tricolor en mi investidura: pertenezco a un pedazo de pobre tierra austral hacia la Araucanía, han venido mis actos desde los más distantes relojes, como si aquella tierra boscosa y perpetuamente en lluvia tuviera un secreto mío que no conozco, que no conozco y que debo saber, y que busco, perdidamente, ciegamente, examinando largos ríos, vegetaciones, inconcebibles montones de madera, mares del sur, hundiéndome en la botánica y en la lluvia, sin llegar a esa privilegiada espuma que las olas depositan y rompen, sin llegar a ese metro de tierra especial, sin tocar mi verdadera arena. Entonces, mientras el tren nocturno toca violentamente estaciones madereras o carboníferas como si en medio del mar la noche se sacudiera contra los arrecifes, me siento disminuido y escolar, niño en el frío de la zona sur, con el colegio en los deslindes del pueblo, y contra el corazón los grandes, húmedos boscajes del Sur del mundo. Entro en un patio, voy vestido de negro, tengo corbata de poeta, mis tíos están allí todos reunidos, son todos inmensos, debajo del árbol guitarras y cuchillos, cantos que rápidamente entrecorta el áspero vino. Y entonces abren la garganta de un cordero palpitante, y una copa abrasadora de sangre me llevan a la boca, entre disparos y cantos, y me siento agonizar como el cordero, y quiero también llegar a ser centauro, y, pálido, indeciso, perdido en medio de la desierta infancia, levanto y bebo la copa de sangre.

Hace poco murió mi padre, acontecimiento estrictamente laico, y sin embargo algo religiosamente funeral ha sucedido en

---

savia, la humedad, el viento y los torrentes de la naturaleza”. Yurkiévich, *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana*, p. 153.

su tumba, y éste es el momento de revelarlo. Algunas semanas después mi madre según el diario y temible lenguaje fallecía también, y para que descansaran juntos trasladamos de nicho al caballero muerto. Fuimos a mediodía con mi hermano y algunos de los ferroviarios amigos del difunto, hicimos abrir el nicho ya sellado y cimentado, y sacamos la urna, pero ya llena de hongos, y sobre ella una palma con flores negras y extinguidas: la humedad de la zona había partido el ataúd y al bajarlo de su sitio, ay sin creer lo que veía, vimos bajar de él cantidades de agua, cantidades como interminables litros que caían de adentro de él, de su substancia.

Pero todo se explica: esta agua trágica era lluvia, lluvia tal vez de un solo día, de una sola hora tal vez de nuestro austral invierno, y esta lluvia había atravesado techos y balaustradas, ladrillo y otros materiales y otros muertos hasta llegar a la tumba de mi deudo. Ahora bien, esta agua terrible, esta agua salida de un imposible, insondable, extraordinario escondite, para mostrarme a mí su torrencial secreto, esta agua original y temible me advertía otra vez con su misterioso derrame en mi conexión interminable con una determinada vida, región y muerte.<sup>28</sup>

A principios de 1939, Neruda, solicita personalmente el nombramiento de cónsul especial para la inmigración española al recién electo presidente Aguirre Cerda, en reconocimiento al trabajo de apoyo que había llevado a cabo para que Aguirre alcanzara la presidencia chilena. En marzo, con una pierna enyesada, se traslada a París para llevar a cabo la urgente tarea con ayuda de Delia del Carril. A escasos días de arribar a su destino, el Ministerio de Relaciones Exteriores le notifica las limitaciones: no más de 1 600 refugiados, con preparación o estudios técnicos y libres de gastos para el país. Para asumir los gastos de la inmigración, además, el

<sup>28</sup> Véase Hernán Loyola (ed.), *Pablo Neruda, Obras completas, vol. IV, Nerudiana dispersa*, pp. 417-418.

gobierno chileno exige un depósito económico de tres millones de francos.<sup>29</sup> En París habrá de trabajar con Gabriel González Videla, quien no tiene mucho de haber sido nombrado embajador por el gobierno del Frente Popular Chileno.

En aquellos días los Neruda comparten departamento con los Alberti en el Quai de L'Horloge, a orillas del Sena. Pronto los corren de allí por el estruendoso canto que un refugiado español agradecido con los poetas entonaba a deshoras, así como por las interminables noches bohemias que celebran Alberti y Neruda, a costa incluso de la molestia de sus respectivas mujeres. Pero los amigos resuelven el inconveniente. Consiguen unas habitaciones en la Rue des Varennes. El gobierno de la República en el exilio, presidido por Juan Negrín, adquiere por aquellos días un barco carguero dedicado al transporte de bacalao al que acondicionan bodegas para trasladar parte de los refugiados a Chile. El Winnipeg se encuentra atracado cerca de Burdeos, en el puerto de Trompeloup-Pauillac. El traslado no parece, de ningún modo, una empresa de ejecución sencilla: por una parte, la dictadura franquista persigue con encono a los derrotados en territorio francés y, por la otra, la dispersión de los refugiados complica las maniobras: un buen número de ellos se encuentra en los campos de concentración franceses, otro más en los refugios cuáqueros en Montpellier y aún otro más permanece escondido en casas masonas en Lyon. Tras días de intenso papeleo, logran embarcar, finalmente, a 2 200 personas, que llegan a Valparaíso el 3 septiembre de 1939, día de la declaración de la segunda Guerra Mundial. En aquel puerto una multitud los recibe como héroes de guerra. El ministro de salud chileno, Salvador Allende, encabeza la recepción.

<sup>29</sup>J. C. Rovira, obra citada, p. 140. Asimismo, una nota facsimilar del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile fechada el 23 de junio de 1939, en la que puede leerse la solicitud del gobierno chileno, puede revisarse en Sergio Macías Brevis, *El Madrid de Pablo Neruda*, p. 173. David Schidlowsky refiere que el gobierno chileno solicitaba 1,800 francos por cada refugiado. Schidlowsky, obra citada, p. 14.

Pablo Neruda prolonga su estancia en París durante unas semanas más. En ese tiempo, realiza gestiones, a través de la embajada chilena en Madrid, para que Miguel Hernández sea incluido en la lista de protegidos por el gobierno franquista. El poeta fue liberado, pero al negarse a acudir al lugar de asilo porque su segundo hijo estaba a punto de nacer, nuevamente fue capturado y encarcelado. Neruda aprovecha también la estancia en Europa para visitar en La Haya, Holanda, a María Antonia Hagenaar y a Malva Marina. Arregla entonces con Maruca el envío de la mesada correspondiente. En diciembre de 1939 se embarca de regreso a Chile con Delia del Carril a su lado.

Neruda planea entonces retomar su antiguo proyecto poético de voluntad cíclica que le asaltara en su anterior retorno a su patria, poco antes de la muerte de sus padres: el *Canto General a Chile*. Escribe entonces un poema cuyo asunto central constituye no sólo “todo un programa”<sup>30</sup> referido al canto de la natura del terruño, sino también una confesión de que su actual proyecto creativo, la poesía comprometida, está sostenido por un horizonte vital y poético errático, desorientado. Es lo que, desde mi punto de vista, reflejan los versos “esta guitarra ciega / y esta frente perdida”. Además, puede registrarse su requerimiento porque la noche proveedora de versos retorne, así como la manifestación de la intención de abandonar la postura comprometida: “quiero mudar de sombra, quiero cambiar de rosa”. Repárese, además, en la intención de mirar al trigo “por dentro”, acción con ecos de “Entrada en la madera”:

HIMNO Y REGRESO

Patria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre.  
Pero te pido, como a la madre el niño,  
lleno de llanto.

<sup>30</sup> Véase H. Loyola, “Neruda y América Latina”, en *Cuadernos Americanos*, 218, no. 3 (1978), p. 176.

Acoge

esta guitarra ciega  
y esta frente perdida.

[...]

Ahora quiero dormir en tu substancia.  
Dame tu clara noche de penetrantes cuerdas,  
tu noche de navío, tu estatura estrellada.

Patria mía: quiero mudar de sombra.

Patría mía: quiero cambiar de rosa.

Quiero poner mi brazo en tu cintura exigua  
y sentarme en tus piedras por el mar calcinadas,  
a detener el trigo y mirarlo por dentro.

Voy a escoger la flora delgada del nitrato  
voy a hilar el estambre glacial de la campana,  
y mirando tu ilustre y solitaria espuma  
un ramo litoral tejeré a tu belleza.

(I, 638-639)

Sin embargo, en vista de que no logra darse tiempo para su escritura, enredado en interminables fiestas y actividades públicas, Delia del Carril se traslada a la costa chilena para conocer un terreno en venta, anunciado en minúsculo aviso de periódico. Compra entonces una pequeña casa en Isla Negra con terreno extenso e inigualable vista al mar. Para llegar allí se requieren tres horas desde Santiago. Durante una temporada, los Neruda alternan sus días laborales en la capital con fines de semana en Isla Negra. Para Neruda es forzoso permanecer en la capital chilena ya que por aquellos días realiza las gestiones político-administrativas para trasladarse a México en compañía de Luis Enrique Délano. El cambio de residencia, finalmente, resulta inútil. La música les acompaña a todos lados. Hasta allá llegarán los amigos.



Las primeras imágenes que Pablo Neruda proyecta sobre México revelan un país fundamentalmente concebido en la imaginación que su pasión juvenil le demanda. Esta concepción, en la que nuestro país es entrevisto como tierra fértil para la libertad y el amor, está relacionada por partida doble con Albertina Azócar. Por un lado, en la correspondencia que con ella sostiene, podemos apreciar el surgimiento de su pretensión por viajar a México, así como la idealización de estas tierras:

Tal vez será mejor que te fueras conmigo a cualquier parte. Ah! México. Escribe...

\* \* \*

Es natural, que si la revolución termina, nos vamos los dos a México, a querernos libremente, aunque vivamos con pobreza.<sup>31</sup>

Por el otro, Rubén Azócar, hermano de Albertina y amigo de Neruda, regresa de México en 1925, después de haber cursado estudios de posgrado. Recién nombrado profesor en el liceo de Ancud (recuérdese que es aquí donde escribe *El habitante y su esperanza*), invita a Neruda a que lo acompañe una temporada a esa especie de retiro en que se convierte el nombramiento, debido particularmente a la considerable distancia que media de Santiago. Muy posiblemente en aquellos días, o casi con seguridad incluso antes, por correspondencia, Rubén Azócar le transmitió su experiencia del México posrevolucionario; nada raro habría sido que incluso Rubén le describiera los esfuerzos culturales y de integración hispanoamericana que entonces realizaba el ministro de educación mexicano, José Vasconcelos. No es difícil suponer, asimismo, que las pláticas con el hermano de Albertina dieran origen a la atracción que el joven escritor

<sup>31</sup> Sergio Fernández Larraín, *Cartas de amor de Pablo Neruda*, citado por Hernán Uribe, *Fulgor y muerte de Pablo Neruda*, p. 39.

siente por el país azteca o, por lo menos, uno de los motivos que determina su proclividad hacia esta nación. Pero, sobre todo, el perfil que Rubén Azócar traza de aquel momento, “la situación anímica de Pablo era angustiosa y desconcertada. Me parecía que su alma giraba sobre sí misma, tratando de encontrarse”,<sup>32</sup> nos revela que la imagen mexicana de Pablo Neruda en aquellos momentos está más acorde con la propia búsqueda personal —de libertad, de identidad y de amor—, que de la realidad del territorio que años más tarde caracterizará en sus versos como “florido y espinudo”.

Una carta escrita por Gabriela Mistral, dirigida al novelista y dramaturgo chileno Eduardo Barrios, demuestra que Neruda habría intentado desde 1924, más allá de las cartas dirigidas a Albertina, trasladarse a México. Asimismo, puede confirmarse la conexión existente con el escritor y político mexicano:

No está de más que le diga algo sobre este asunto: hace tiempo me vienen comunicando que jóvenes de allá —Neruda, otros— quieren venirse a México. Escribí a Neruda i le digo con franqueza bien intencionada que Vasconcelos se retira i que no hai aquí más hispanoamericanistas que él i Obregón.<sup>33</sup>

Si, como bien sabemos, la relación con Albertina no prosperó, el viaje a México llegaría a concretarlo quince años después, cuando Neruda da inicio al periplo mexicano al embarcarse en una de las unidades de la vieja línea de vapores que unía el litoral oeste suramericano, Chile, Perú y Ecuador, con Japón: el *Racuyo Maru*. El viaje hacía escala en Manzanillo, Colima, antes de dirigirse hacia su destino final en Yokohama.

Neruda siempre partía y siempre volvía. Pero nunca a tontas y a locas. Sabía dónde iba y qué buscaba. Su mira telescópica apun-

<sup>32</sup> Hernán Loyola (ed.), en Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, p. 16.

<sup>33</sup> Véase Hugo Montes (ed., intr. y notas) en Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, p. 11.

taba a un país que lo cautivaba, el más poblado de la lengua española, el más colorido, de tanta fuerza y presencia indígena. Como Gabriela Mistral, Neruda sintió hasta los tuétanos el embrujo magnético del México “florido y espinudo”.<sup>34</sup>

La intención de trasladarse a México, ciertamente, poco tiene de accidental. Tampoco guarda relación alguna con la frase inicial que registran sus memorias, plena de obediencia: “Mi gobierno me mandaba a México”. Más allá de los viejos planes idealistas de juventud, a estas alturas prácticamente olvidados, diversos motivos mexicanos seducen a Neruda. Por un lado, es cierto que Neruda posee una suerte de reconocimiento a la corriente solidaria mexicana que transita por Alfonso Reyes, quien sin conocerlo llevó a cabo gestiones diplomáticas para intentar trasladarlo de Oriente,<sup>35</sup> atraviesa por Carlos Pellicer, David Alfaro Siqueiros, Octavio Paz y José Mancisidor en los días del segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, en plena Guerra Civil española y, finalmente, desemboca en la ayuda que el gobierno mexicano proporcionó a la República. Sin embar-

<sup>34</sup> Volodia Teitelboim. *Neruda*, p. 258.

<sup>35</sup> Transcribo un fragmento de la carta que Reyes, embajador en Argentina, escribe al ministro de Relaciones Exteriores chileno, Enrique Bermúdez, en agosto de 1929: “He aquí la última molestia con que lo carga a usted mi amistad: El poeta Pablo Neruda es cónsul de Chile en Colombo, Ceylán, donde lleva una vida malísima, castigado por la soledad y el clima. Hay riesgo de que pierda su alegría de espíritu y sus fuerzas para la poesía y la vida: iun puesto, un puesto para él en Europa, en España, en Buenos Aires, en México! Él no me conoce ni se ha dirigido nunca a mí. Sus amigos de Buenos Aires, conociendo la amistad que usted me dispensa, espontáneamente me han hecho conocer los anhelos de Neruda. Él no tiene la culpa de este entrometimiento mío. Entrometimiento sólo aparente, pues hay otra jurisdicción, que es la de las Letras, donde la bondad de la joven literatura ha querido concederme el cargo de escribiente de Consulado de última clase, sin sueldo a título de “meritorio”. Esto me valga”. Véase Alicia Reyes, “Pablo Neruda y Alfonso Reyes”, en *Revista Mexicana de Cultura*, 41, pp. 2-3.

go, por otra parte, con mayor fundamento anímico personal, Neruda buscará reconstruir, consciente o inconscientemente, el estado de cosas que la guerra le ha resquebrajado: fraternidad poética y trabajo literario. La estancia en Madrid le procura por primera vez en su vida estabilidad emocional al proporcionarle trabajo como escritor profesional (revistas, artículos, poemas), y un poco conocido hasta entonces, reconocimiento de parte de sus compañeros de oficio y del público en general.

A diferencia del gobierno chileno que solicita exclusivamente mano de obra calificada, el gobierno de Lázaro Cárdenas admite un rango mayor. Alfonso Reyes es uno de los asesores del presidente mexicano que, bajo la coordinación de Narciso Bassols, ayuda a elaborar la lista de intelectuales que llegarán a México. Este par de acciones determina que buena parte de las relaciones amistosas y poéticas de Neruda, emigre a nuestro país.<sup>36</sup> El escritor y político chileno supo ver con nitidez esta circunstancia muy pronto. A fines de 1937, recién llegado de Europa, al preguntársele sobre cuánto tiempo pensaba permanecer en Santiago, declaró a la revista *Ercilla*: “—Tal vez hasta marzo. Pienso ir a México”.<sup>37</sup> Meses después, en París, a punto de concluir su labor como encargado de la inmigración española a Chile, es consciente de que no hay mejor alternativa para continuar su carrera poética y política.

El viaje había sido autorizado por el gobierno chileno con anterioridad pues ya incluso en febrero de 1940 se anunciaba el inminente arribo del escritor a nuestro país. En la revista *Romance*, dirigida por el entonces joven poeta español, Juan Rejano, se podía leer el siguiente aviso:

<sup>36</sup> Sólo Serrano Plaja y Salas Viú emigran a Chile. Al parecer Rafael Alberti y su esposa irían también a este país suramericano, pero Alberti realiza gestiones para que Amado Alonso le prepare el terreno en Argentina. Al pasar por este país, su editor, Losada, promueve todo para que se queden allí. Losada los convence al anunciarles que Neruda se va a México. Olivares, obra citada, vol. III, pp. 33-34.

<sup>37</sup> Véase, Edmundo Olivares, obra citada, vol. III, p. 49.

PABLO NERUDA

Cuando aparezcan estas líneas es posible que el gran poeta chileno se encuentre ya entre nosotros. Hace semanas que en los círculos literarios de la capital de México viene corriendo el rumor de la llegada inminente a ésta del autor de “España en el corazón”.<sup>38</sup>

Sin embargo, un pequeño gran detalle retrasa el traslado: el reciente nombramiento de Carlos Briceño como cónsul en México impide al gobierno chileno concederle a Neruda el mismo cargo. Por ello se le ofrece el puesto de Primer Secretario en la embajada. Un documento del embajador mexicano en Chile, enviado al secretario de Relaciones Exteriores de nuestro país, revela que el escritor cuenta ya con esta designación desde noviembre de 1939:

Tengo el honor de informar a esa Superioridad que desde hace varios días se ha hecho del conocimiento del público en esta capital, el nombramiento a favor del señor Neftalí Reyes, como Primer Secretario de la Embajada de Chile en nuestro país.

El Señor Neftalí Reyes, conocido en el mundo de las letras bajo el pseudónimo de “Pablo Neruda”, actuaba últimamente con el cargo de Cónsul General de Chile en París. Durante los últimos meses, la prensa chilena, tanto de derechas como de izquierdas, ha hecho graves cargos en contra del citado señor Reyes, señalándole como parcial, a favor de los elementos comunistas españoles a quienes en su cargo como Cónsul General, seleccionó y autorizó para entrar y radicarse en este país. Se rumora que a ello se debe su traslado a México y se comenta, con sorpresa, que a pesar de haber actuado como Cónsul General, se le haya adscrito a la embajada de México con sólo el cargo de Primer secretario, nombramiento respecto al cual,

<sup>38</sup> *Romance*, año 1, núm. 1, febrero de 1940.

seguramente habrá informado a esa Superioridad el Embajador Hidalgo Plaza.<sup>39</sup>

No le falta razón a la prensa chilena. En efecto, la carencia de imparcialidad a la hora de conceder asilo a los republicanos españoles se convierte, junto con el gasto excesivo, en la mayor objeción que Neruda habrá de enfrentar en este caso. Schidlowsky, después de analizar los registros, nos presenta los siguientes datos: “Un 86 % de las solicitudes de sectores, en su mayoría anarquistas, son rechazadas, mientras que las de otras organizaciones políticas fueron aceptadas casi en bloque. El porcentaje de anarquistas que al final llega a Chile es de 0,9 % del total, lo cual demuestra el éxito de las maniobras de los comunistas y Neruda”.<sup>40</sup> No obstante, Neruda nuevamente va más allá. Efectúa diversas peticiones y hace valer su habilidad y su influencia política para que, una vez rechazado el cargo, lo nombren Cónsul General. Al mismo tiempo, la diplomacia chilena acepta su recomendación para que Luis Enrique Délano ingrese al servicio consular como vicecónsul en México. Neruda cuenta en estos momentos con el respaldo del presidente chileno Aguirre Cerda.

Finalmente, Pablo Neruda arriba a territorio mexicano al desembarcar en las playas de Manzanillo el 16 de agosto de 1940. Horas antes, desde el barco, ha enviado un mensaje al director de *Romance*

<sup>39</sup> “Pablo Neruda, expediente personal”. Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México.

<sup>40</sup> Véase David Schidlowsky, *Las furias y las penas. Pablo Neruda y su tiempo*, p. 436. La defensa de Neruda no se haría esperar: “... la selección se hizo escrupulosamente, apelando a la capacidad de cada cual en su oficio. Puede decirse que los refugiados que llegaron a Chile son la flor de los obreros y campesinos de España’. Y, luego, precisando los términos de su misión, agrega: ‘Tenía instrucciones terminantes de mi gobierno, en el sentido de buscar técnicos, especialistas, trabajadores, y no politiqueros especializados en la confusión y en la división’. Véase Olivares, obra citada, vol. III, p. 13. Es verdad que el gobierno chileno solicitó mano de obra especializada; Neruda se encargó por su parte de evitar, además, a los anarquistas, esa especie de politiqueros especialistas en la confusión y la división.

para notificarle su llegada. Luego de adquirir un pequeño tejón, se traslada en tren a la capital del país, lugar al que arriba, tras pernoc-tar en Guadalajara. Para entonces, el “viajero inmóvil” tiene 36 años y varios consulados a cuestas.<sup>41</sup>

La Ciudad de México en aquel momento se ufana en poseer un clima agradable la mayor parte del año y un cielo azul, diáfano, en el que “se desbordaba el sol y se veían los dos gigantescos volca-nes, siempre nevados, el Popocatepetl y el Ixtaccíhuatl; [...] La dia-fanidad era tal que más cerca todo estuvo y los volcanes venían a nuestro encuentro”.<sup>42</sup> Con 1 760 000 habitantes,<sup>43</sup> sus avenidas col-madas de ahuehuetes, fresnos, palmeras, robles, y la presencia de algunos ríos y fuentes sobrevivientes del siglo XIX, la ciudad se eri-ge como un lugar acogedor y habitable. La transparencia del aire, no obstante, contrasta furiosamente con la efervescencia política y artística surgida de las estruendosas polémicas de los pintores mu-ralistas, frecuentes entre ellos mismos, pero también, desde hacía más de una década, contra escritores mexicanos, en particular con-

<sup>41</sup> Para algunos datos sobre el arribo y la estancia, véase Luis Enrique Dé-lano, “Pablo Neruda en México”, en *Lenin y otros escritos*, pp. 84-120.

<sup>42</sup> Luis Cardoza y Aragón, *El río, Memorias de caballería*, pp. 579-580. No son pocos los que señalan la limpidez del aire y lo benigno del clima de la Ciudad de México en aquellos años. Julián Gorkin, destacado dirigente anarquista catalán, quien acompañara a Víctor Serge en su exilio en Méxi-co, igual lo destaca, refiriendo también, por cierto, una poco conocida estadística para los refugiados: “esa magnífica y terrible capital mexicana, a cerca de dos mil cuatrocientos metros de altura, de clima único, siempre límpido y suave... La tercera parte de los refugiados españoles han muer-to cardiacos. México no era el lugar apropiado para el corazón de Víctor Serge”. Véase “La muerte de Víctor Serge en México”, página web de la Fundación Andreu Nin: <http://www.fundanin.org/gorserge.htm>. Quizá no sólo la altura de la Ciudad de México influye en la muerte de Serge. Tina Modotti fallece en un taxi debido, aparentemente, a un ataque al corazón. Los anarquistas han advertido que uno de los métodos de la policía se-creta soviética consistía en el envenenamiento que dejaba la huella de un paro cardíaco.

<sup>43</sup> Jorge Gamboa de Buen, *Ciudad de México*, p. 83.

tra los integrantes del grupo de *Contemporáneos*.<sup>44</sup> Los escritores españoles recién inmigrados contribuyen al hervidero de voces en los cafés mexicanos con ruido y humo diametralmente opuestos al pretendido tono íntimo y mesurado de la poesía y el ser nacionales, si se exceptúa a los muralistas.<sup>45</sup> La presencia de intelectuales europeos que por cuestiones bélicas en sus países o por curiosidad visitan nuestro país, favorece el estruendo y proporciona una vitrina más extensa a las querellas de aquellos días. No son pocos los artistas e intelectuales europeos que transitan por nuestro país al arribo de Neruda, un poco antes y poco después. André Bretón, Benjamin Peret, Remedios Varo, Leonora Carrington... Evidentemente, León Trotski, asilado en Coyoacán resulta ser, sin lugar a dudas, la figura más atractiva y provocadora de todas ellas: el “hi-

<sup>44</sup> La “bola de putos” a la que hacía referencia Diego Rivera eran principalmente Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Recuérdese que Rivera había pintado con sátira feroz a los Contemporáneos, elegantes y amanerados, en los muros de la Secretaría de Educación Pública (1923-1928). Por su parte, Novo había compuesto tiempo atrás la sátira de “La Diegada” (1926). Para cuando Neruda arriba al país, aún hay un eco muy fuerte de estas célebres disputas.

<sup>45</sup> Entre los numerosos cafés de la ciudad, conviene recordar el Café París que, situado “en la calle Cinco de Mayo, constituía un ateneo donde cruzaban todas las ideas y todos los acontecimientos. De las cuatro a las seis de la tarde, a diario se reunían allí Xavier Villaurrutia, Enrique Díez-Canedo, León Felipe, Octavio Barreda, Ermilo Abreu Gómez, Octavio Paz, Efraín Huerta, José Moreno Villa, Bernardo Ortiz de Montellano, Rodolfo Usigli, César Garizurieta, Antonio Sánchez Barbudo, Rubén Salazar Mallén, Alí Chumacero y yo. Recordaré siempre aquellas pláticas que me enseñaron a escuchar, en que Barreda solía promover las discusiones, Paz apasionarse, Villaurrutia darles un sesgo de humor y León Felipe, concentrado sobre su bastón y acariciando su barba, interrumpirlas con una explosión de sus meditaciones. La charla serena la llevaban Díez-Canedo, Moreno Villa y Abreu Gómez, y todos parecíamos disponer de la tarde entera para hablar, hablar, hablar. En ocasiones salíamos de allí sólo para proseguir la charla caminando en el atardecer de la ciudad”. Véase José Luis Martínez, “El ambiente literario 1940-1946”, en *El trato con los escritores*, pp. 131-132.



popótamo en el Lago de Chapultepec”, como alguna vez lo describiera Carlos Monsiváis.<sup>46</sup>

Meses antes de llegar a nuestro país, cuando su asilo en Noruega pendía de un hilo, León Trotski, estaba plenamente convencido de que se convertiría en la próxima víctima de los procesos de Moscú que bajo las órdenes de Stalin había asesinado ya a Zinoviev y a Kamenev, integrantes del triunvirato de poder a la muerte de Lenin. Ante la inminencia de su extradición a Moscú, Trotski solicitó asilo a los Estados Unidos. Cuando la negativa de Roosevelt parecía un hecho, el secretariado de la Cuarta Internacional encargó a Anita Brenner, simpatizante del revolucionario ruso en Estados Unidos, que escribiera a Diego Rivera un telegrama urgente para demandar ayuda. La familia de Brenner, además, mantenía lazos con el presidente mexicano, Lázaro Cárdenas. Rivera, miembro del Partido Comunista de nuestro país, era simpatizante de Trotski desde fines de los años veinte, luego de su expulsión, en 1929, de ese partido; incluso, en 1936, había intercambiado breve correspondencia con el líder soviético cuando este se encontraba asilado en Turquía. En ella, Trotski, sin saber que su futuro estaría ligado al muralista, mostraba entusiasmo por su obra pictórica. Acompañado de Octavio Fernández, secretario de la sección mexicana de la Liga Comunista Internacionalista, y de una carta aval escrita por el general Francisco Mújica,<sup>47</sup> Rivera solicitó a Lázaro Cárdenas en Torreón asilo para el intelectual y revolucionario ruso. Cárdenas tuvo varios motivos para concederlo, entre ellos: la defensa de la soberanía nacional, expresada en este caso en el derecho de asilo, tan caro a la política exterior mexicana desde entonces, la identidad que percibía entre el pueblo

<sup>46</sup> Véase Olivia Gall, obra citada.

<sup>47</sup> Francisco Mújica, secretario de Comunicaciones y Obra pública, se había convertido a la fecha en uno de los hombres de confianza de Cárdenas. Su relación con el líder soviético creció al grado de que, al enterarse este último de que Mújica redactaba el comunicado de la expropiación petrolera, envió a su secretario particular con una serie de notas que Mújica debería tomar en cuenta.

ruso y el mexicano, ambos procedentes de una revolución con base social rural pero, fundamentalmente, porque Cárdenas quería mostrar a la derecha mexicana el distanciamiento del comunismo que su política pretendía llevar a cabo en momentos en que la derecha le adjudicaba un carácter excesivamente reformista.<sup>48</sup> Ante el creciente rumor de que Trotski se asilaría en México, Cárdenas reaccionó con celeridad: ordenó mediante telegrama al secretario de Relaciones Exteriores, Eduardo Hay, quien no estaba de acuerdo en conceder la visa, lo siguiente:

Una comisión de ciudadanos se acercó al suscrito para solicitar que sea concedido por el Gobierno Nacional, permiso de residencia en el Territorio de la República al ciudadano ruso León Trotski. [...] México se siente ahora en el deber de reivindicar con su actitud, una de las conquistas de mayor contenido humano que había ya logrado el Derecho de Gentes, la prerrogativa de asilo para los exiliados por causas políticas. [...] En virtud de las razones anteriores, queda usted autorizado para que cuando se le presente la solicitud formal de asilo a favor del señor Trotski, la tramite usted de conformidad. Presidente de México. Lázaro Cárdenas.<sup>49</sup>

No sin obstáculos por parte de los comunistas mexicanos, encabezados por Vicente Lombardo Toledano, y no sin ciertas reticencias de su gente de confianza por la seguridad que aquí lo resguardaría, sabedor de que estaba condenado a un “planeta sin visado”, Trotski arribó al puerto de Tampico el 7 de enero de 1937. Allí fue recibido

<sup>48</sup> Para el asilo de Trotski, véase Olivia Gall, “Un solo visado en el planeta para León Trotski”, en Pablo Yankelevich (coord.), *México, país refugio*, pp. 63-90.

<sup>49</sup> Véase Unidad de Presidentes. Lázaro Cárdenas del Río. Archivo General de la Nación, citado por Alberto Fernández A., “Cómo se obtuvo el asilo político en México para León Trotski”, en la página web del Centro de Estudios e Investigaciones y Publicaciones León Trotski: [www.ceip.org.ar](http://www.ceip.org.ar).

por simpatizantes, miembros de la minúscula Liga Comunista Internacionalista, al frente de los cuales se encontraba Frida Kahlo.

Entre las actividades que Trotski desarrolla en nuestro país, cabe destacar su encuentro con André Breton en 1938.<sup>50</sup> Los intereses del par de intelectuales europeos se habrían de expresar y afinar mancomunadamente aquí. Si por una parte León Trotski concebía tiempo atrás la idea de crear un frente amplio de intelectuales que se opusiera a los postulados estalinistas en materia de arte (incluso antes del líder surrealista, Trotski había pensado en un aliado de mayor influencia, acorde con sus intereses, capaz de movilizar a las “conciencias literarias” de su tiempo, pero André Gide, “declinó la invitación de Pierre Naville [de venir a México], y de comprometerse hasta ese nivel”),<sup>51</sup> Breton, por su lado, había defendido no sólo la total independencia del arte, sino, incluso, participado en París en una comisión investigadora de los procesos de Moscú. El resultado del encuentro fue la determinación de crear la Federación Internacional de Artistas Independientes (FIARI) y la redacción del manifiesto “Por un arte independiente”, en el que se proponía que si bien los mecanismos de producción económica deberían sujetarse a un plan socialista, el arte debía por naturaleza propia tender a la anarquía: “Toda libertad en arte”, era la frase que sintetizaba sus postulados.<sup>52</sup>

La madrugada del 24 de mayo de ese año, un par de meses antes de la llegada de Neruda a México, acompañado de un heterogéneo grupo de veinte hombres armados, conformado por miembros del partido comunista mexicano, ex combatientes en la Guerra Civil española y mineros de Hoxtotipaquillo, David Alfaro Siqueiros irrumpió en la residencia de Trotski con la intención de asesinarlo. Sin embargo, luego de más de cien disparos en su habitación, sor-

<sup>50</sup> Breton estuvo en México entre abril y julio de 1938. Véase Olivia Gall, artículo citado.

<sup>51</sup> Véase Gutiérrez-Álvarez, “Trotski en México”, Fundación Andreu Nin.

<sup>52</sup> Si bien el manifiesto apareció firmado por Rivera y Bretón, ahora se sabe que fue el manifiesto fue redactado por Trotski y Bretón. Véase Olivia Gall, artículo citado.

prendentemente, el líder ruso salió ileso. Ex soldado de la Revolución mexicana y ex combatiente de las brigadas internacionales en la Guerra Civil española, estalinista convencido, parecía el hombre idóneo para ejecutar los planes de Leonid Eytingon, “general Kotov”, miembro de la policía secreta de Stalin, encargado de eliminar a Trotski. Sin embargo, los hombres de Siqueiros llevaron a cabo la descarga de tiros al más puro estilo de las películas mexicanas de la época, entre alcoholizadas bravuconadas y disparos al aire. En la huida fue asesinado Sheldon Harte, secretario de Trotski, quien lo habría traicionado al abrirles la puerta de su casa. Siqueiros se convirtió, así, en prófugo de la justicia.

Luego de pasar unos cuantos días en el hotel Montejo de Paseo de la Reforma, Pablo Neruda dio inicio a sus actividades: se instaló en un pequeño departamento en la esquina de Revillagigedo y Ayuntamiento, en el último piso, y estableció el consulado a unas cuantas cuadras de distancia, en la calle de Brasil, número 21, junto a la plaza de Santo Domingo. Allí, con libros de su propiedad y de editoriales chilenas que donaron ejemplares para tal fin, días más tarde, montó una pequeña biblioteca que, inaugurada por José Vasconcelos, director de la Biblioteca Nacional en esos días, engalanaba sus muros con retratos de escritores chilenos: Alonso de Ercilla, el abate Molina, Pérez Rosales y Baldomero Lillo. Todavía sin terminar de desempacar, en entrevista que concede el 21 de agosto en algún hotel de Reforma, a tres días de haber asumido sus funciones como cónsul, decide que es tiempo de mostrar sus credenciales político-literarias:

Tienen ustedes en México grandes poetas. Quisiera que en Chile los poetas tuvieran, como los de aquí, esa peculiaridad que radica en la forma. Yo no puedo decirles a los poetas de Chile nada sobre este asunto, porque precisamente yo he perseguido deshacer la forma, la forma que es propia de México.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Clemente López Trujillo. “Nerudistas y antinerudistas”, en *El Nacional*, 24 de agosto de 1940. Citado también en Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, p. 104.

Para comprender esta declaración “tan secretamente contradictoria, tan levemente polémica”, como la designó Wilberto Cantón en un artículo de la época,<sup>54</sup> es necesario tener en cuenta que Neruda no sólo ha decidido juntar sus “pasos de lobo a los pasos del hombre”, como reza uno de sus versos de la época, sino que en estos momentos con sus actitudes da forma a una personalidad poético-política que no quiere, ni puede, a decir de Rodríguez Monegal,<sup>55</sup> separarse. La declaración, además, anuncia el clima de controversia que rodeará las actividades de Pablo Neruda en México; en buena medida —señala Cardona Peña—<sup>56</sup> sólo los muralistas se habrían atrevido a llevar el estruendo a la plaza pública. Bien mirada, en la expresión se manifiesta una actitud personal que a estas alturas comienza a ser habitual en Neruda: si bien es cierto que realiza una declaración de principios estéticos ya definidos porque en este momento Neruda se asume como un poeta comprometido, también puede apreciarse una declaración explosiva que le sirve para posicionarse en la tribuna pública. En un país donde una década atrás se ha debatido intensamente la posición del arte comprometido, esgrimido por los artistas nacionalistas (Ermilo Abreu Gómez, Héctor Pérez Martínez y los poetas estridentistas, unidos por supuesto a los muralistas), sus palabras no carecen de significado, ni de filiación. Sin embargo, el grupo de escritores de *Contemporáneos*, aludidos en el concepto del cuidado de la forma, y atacados por su posición de “artepuristas” por los nacionalistas (incluso desde España ya habían sido cuestionados al lamentar la carencia de tono épico y cívico y al preguntárseles “¿Dónde está el Diego Rivera de la poesía?”, a propósito de la *Antología de la poesía moderna*, de Jorge Cuesta),<sup>57</sup> no parece estar dispuesto, ni posibilitado, a subir una vez más al cua-

<sup>54</sup> Véase Rodríguez Monegal, obra citada, p. 104.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, pp. 11-20.

<sup>56</sup> Alfredo Cardona Peña, *Pablo Neruda y otros ensayos*. México, Ediciones de Andrea, 1955.

<sup>57</sup> César Arconada, comentarista de *La Gaceta Literaria* de Madrid, citado en Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 314.

drilátero de la disputas ideológicas: José Gorostiza, un año antes, en 1939, publica *Muerte sin fin*, verdadero monumento de la forma, pero, de manera inesperada declara a la prensa, contrario a la estética allí presente, que es hora de “dejarse de exquisiteces”; Jorge Cuesta enfermo, sin apariciones públicas, muy pronto habrá de quitarse la vida;<sup>58</sup> Salvador Novo está ocupado en escribir su leída columna *Side-car*, y en agudizar su demoledor ingenio con feroces versos contra Efraín Huerta, o contra quien se le ponga enfrente; y Xavier Villaurrutia, que dirige el teatro Orientación, no dan señales de querer virar el rumbo de sus actividades, más bien enfocadas en su obra particular. Desgastados, dispersos, no imaginan siquiera otra guerra de declaraciones. El archipiélago de soledades es más grupo sin grupo que nunca.

A la par de sus distanciamientos literarios, y de los cientos de muestras de cariño y de adhesiones de simpatizantes de su poesía, y de la recepción de reclamos por falta de dinero de su mujer holandesa,<sup>59</sup> Neruda no deja de trabajar en lo que a estas alturas bien sabe hacer: la edición de revistas. En México da vida a dos proyectos: *Araucanía*, revista de difusión que pretendía acercar diversos aspectos de Chile y que logra financiar gracias a sus relaciones y contactos personales. Miguel Prieto diagramó la revista, con la “misma novedosa gracia” con la que había trazado y concebido las páginas de *Romance*. Después de la indiferencia ante el primer número, las altas

<sup>58</sup> De cualquier modo, Cuesta había dejado bien definido su rechazo ante las posturas del arte comprometido. Basado en la lectura del francés Julian Benda, Cuesta había afirmado que el arte por sí mismo podía ser revolucionario. Véase Christopher Domínguez Michael, “Jorge Cuesta y la crítica del demonio”, en *Ensayo literario mexicano*, pp. 789-807.

<sup>59</sup> A pocos días de arribar a nuestro país, Neruda recibió una comunicación donde Tobías Barros, embajador de Chile en Alemania, le comunicaba la imposibilidad de cobro, por cuestiones de guerra, de dos cheques por cien dólares cada uno que el poeta chileno había enviado a su mujer, radicada en Holanda. Además, a estas alturas de la historia, Neruda debe varias mensualidades atrasadas a María Antonia Hagenaar. Olivares, obra citada, vol. III, pp. 78-82.

autoridades chilenas decidieron cancelarla con un tajante “no somos un país de indios”, en clara alusión al título y a la foto de la portada, una joven araucana. La otra revista que ve la luz con Neruda en México, tan efímera como su antecesora, es *Noticias sobre Chile*.

Los mercados mexicanos apasionan a Neruda por su avidez de coleccionista y por el colorido auditivo y visual que en ellos encuentra, representación del hervidero vital, tan importante para la poética de Neruda. Muy pronto se convirtió en asiduo visitante de la Lagunilla donde —cuenta Luis Enrique Délano—, en sus “mares procelosos” inició su colección de caracoles marinos. Durante sus paseos con sombrero tirolés, va reuniendo junto a los caracoles mapas, cuadros, libros viejos, tarjetas postales, botellas de formas raras, brújulas, daguerrotipos, polainas, cajitas de música...<sup>60</sup> Nada raro sería relacionar, además, su gusto por los mercados con la ebullición de la vida, tan típica de sus recuerdos del bosque, como de su producción poética.

Neruda no demora, por otra parte, en manifestar en verso lo que antes ha expresado en prosa. Así lo deja ver el poema publicado en *España Peregrina*:<sup>61</sup>

REUNIÓN BAJO LAS NUEVAS BANDERAS  
Quién ha mentido? El pie de la azucena  
roto, insondable, oscurecido, todo  
lleno de herida y resplandor oscuro!  
Todo, la norma de ola en ola en ola,  
el impreciso túmulo del ámbar  
y las ásperas gotas de la espiga!  
Fundé mi pecho en esto, escuché toda  
la sal funesta: de noche  
fui a plantar mis raíces:  
averigüé lo amargo de la tierra:

<sup>60</sup> Véase Luis Enrique Délano, artículo citado, p. 89 y ss.

<sup>61</sup> *España Peregrina*, núms. 8-9, 12 de octubre de 1940.

todo fue para mí noche o relámpago:  
cera secreta cupo en mi cabeza  
y derramó cenizas en mis huellas.

En la estrofa anterior están presentes, nuevamente, elementos de su transitar poético anteriores a su arte comprometido: la noche como principal proveedora de material y atmósfera poéticos (a ello se debe la antítesis del resplandor oscuro: la génesis del resplandor creativo es nocturna), la sal funesta que Alonso identificara como uno de los símbolos del mundo en constante desintegración,<sup>62</sup> y sus cenizas.

Y para quién busqué este pulso frío  
sino para una muerte?  
Y qué instrumento perdí en las tinieblas  
desamparadas, donde nadie me oye?  
No,  
ya era tiempo, huid,  
sombras de sangre,  
hielos de estrella, retroceded al paso de los pasos humanos  
y alejad de mis pies la negra sombra!

Una de las estrofas más reveladoras del conflicto creativo padecido por Pablo Neruda aquí tiene forma. Por ello, a pesar de establecer que la forma poética residenciaria lo ha conducido a una muerte y al aislacionismo, no deja de acompañarle de modo persistente, todavía. Así, se torna necesario realizar esta especie de conjuro para alejarla. Consecuente con sus declaraciones públicas, la fuerza que Neruda opone a la sustancia poética sombría que al parecer se niega a abandonarlo es la solidaridad humana, particularmente la que establece con los comunistas españoles: la mano herida, la copa *roja*, la furia y, la identificación no sólo con el hom-

<sup>62</sup> Amado Alonso, obra citada, p. 239.



bre políticamente participativo, sino con el hombre nuevo propuesto por el comunismo.

Yo de los hombres tengo la misma mano herida,  
yo sostengo la misma copa roja  
e igual asombro enfurecido:

un día

palpitante de sueños  
humanos, un salvaje  
cereal ha llegado  
a mi devoradora noche  
para que junte mis pasos de lobo  
a los pasos del hombre.

Hasta este momento, la voz lírica no ha resuelto abandonar por completo la poética residenciaria. Ha decidido, por lo pronto, *juntar*, que no *separar*, sus “pasos de lobo / a los pasos del hombre”. Con la pretensión de alcanzar el equilibrio, resuelve colocarse en un imaginario centro poético, para después preguntarse cuál es su lugar en la poesía (“Dónde está tu sitio en la rosa?”). La respuesta arriba con los versos finales.

Y así, reunido,

duramente central, no busco asilo  
en los huecos del llanto: nuestro  
la cepa de la abeja: pan radiante  
para el hijo del hombre: en el misterioso azul se prepara  
para mirar un trigo lejano de la sangre.  
Dónde está tu sitio en la rosa?  
En dónde está tu párpado de estrella?  
Olvidaste esos dedos de sudor que enloquecen  
por alcanzar la arena?

Paz para ti, sol sombrío,

paz para ti, frente ciega,

hay un quemante sitio para ti en los caminos,  
hay piedras sin misterio que te miran,  
hay silencios de cárcel con una estrella loca,  
desnuda, desbocada, contemplando el infierno.

Juntos, frente al sollozo!

Es la hora  
alta de tierra y de perfume, mirad este rostro  
recién salido de la sal terrible,  
mirad esta boca amarga que sonrío,  
mirad este nuevo corazón que os saluda  
con su flor desbordante, determinada y áurea.  
(I, 364-365)

A través de esta especie de bendición final, el yo lírico se despierta de su poética residenciaria y contempla, ave fénix que renace de sus cenizas, sales terribles, su propio rostro determinado y desbordante. Es en el solidario “Juntos, frente al sollozo!” donde Neruda resuelve su conflicto y finca su determinación. Y, sin embargo, parecen demasiadas honras fúnebres para el “sol sombrío” de *Residencia*. Más allá de enarbolar la nueva postura de hacer poesía, llámese conversión, en opinión de Alonso, o evolución, según Loyola,<sup>63</sup> este poema

<sup>63</sup> Para Alonso, Pablo Neruda lleva a cabo una conversión poética pues Neruda ha abandonado su estilo ensimismado, oscuro, desorganizado, muchas veces ininteligible para los lectores, por otro donde la claridad y la indignación buscan cauce. Véase “La conversión poética de Pablo Neruda”, en Alonso, obra citada, pp. 350-368. Para Loyola se trata de evolución poética porque Neruda ya ha dado muestras de poesía comprometida socialmente. Para dar ejemplo de ello remite al poema “La calle destruida” de *Residencia en la tierra*. Loyola lee en sus versos ecos de la represión y el autoritarismo reaccionarios de 1934 en España. Véanse las notas a su edición de *Residencia en la tierra*, p. 332. El argumento de Loyola parece débil pues Neruda desde sus comienzos realizó poesía de compromiso. Es decir, no se trata de que Neruda no haya tenido registros sociales, sino de que la mayor parte de su producción tenga como objeto el compromiso político. Considero que mi

constituye la expresión de una lucha interna porque el modo anterior de poetizar pareciera, por momentos, no querer abandonarlo. Existe, además, una velada referencia al proyecto del Canto General a Chile, los “dedos de sudor que enloquecen / por alcanzar la arena”, es decir, la intención de encontrar su identidad, práctica que pareciera determinado a abandonar. Las contundentes declaraciones del cónsul no manifiestan el conflicto interno del poeta.

Completamente instalado en su departamento de Revillagigedo, al igual que más tarde en una casa “vieja y amplia”, la Quinta Rosa María, en Mixcoac, Neruda recibe la visita de intelectuales de los diversos círculos que se han ido formando en México. Los exiliados españoles: Juan Rejano, Adolfo Sánchez Vázquez, León Felipe, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Prieto, José Moreno Villa, José Bergamín, Wenceslao Roces; así como el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón y los jóvenes escritores mexicanos Octavio Paz, José Luis Martínez, Efraín Huerta, Andrés Henestrosa y José Alvarado. Pero no sólo artistas visitan la casa de Neruda. Viejos conocidos de la Guerra Civil española también hacen acto de presencia. Entre estos, una pareja es particularmente significativa: Tina Modotti y el Comandante Carlos, Vittorio Vidali, ambos participantes en las Brigadas Internacionales. Todos ellos le hacen sentir que su casa “latía como si allí estuviera el corazón del mundo”.

Entre los mexicanos, una visita le es singular por la afinidad artística y política: los Revueltas. Silvestre, que se bebe sus vinos, y José, que se bebe sus versos. Además, el escritor lo quiere como a un “hermano mayor”<sup>64</sup> —diez años lo separaban del poeta chileno.

Una tarde, al regresar de mis trabajos, encontré a un desconocido sentado en la sala de mi casa, en la ciudad de México. Yo no le veía claramente la cara porque se había puesto uno de mis

---

lectura del desarrollo poético de Pablo Neruda da muestras de un viraje de rumbo poético, no del todo aceptado por el poeta.

<sup>64</sup> Véase Andrea Revueltas, “José Revueltas y Pablo Neruda. Dos intelectuales comunistas”, en *Periódico de poesía*, núm. 3, 1975, pp. 50-52.

sombreros de paja, pequeño y multicolor, comprado en la Feria. Debajo de sus alas una melena profusa y entrecana protegía su robusto cuello. Más abajo, venían unos hombros de coloso y traje desaliñado. Junto a él había varias botellas de mi precioso vino chileno, estrictamente vacías.

Se trataba del más grande, más original y poderoso compositor de México: Silvestre Revueltas.

Me senté frente a él y de pronto levantó su cabeza de minotauro. Apenas abrió los ojos me dijo: —Tráeme otra botella. Hace ya varias horas que te espero. Se me ocurrió pensar esta mañana que puedo morirme un día de estos sin haberte conocido. Por eso estoy aquí. Es malo que los hermanos no se conozcan.<sup>65</sup>

El 5 de octubre de 1940, Neruda esperaba sentado en un palco el estreno del ballet del compositor mexicano, basado en un obra de García Lorca, *El renacuajo paseador*: “Pero ese momento no llegó. Sentí que desde la sombra me tocaban el hombro. Miré hacia atrás. Su hermano José Revueltas me susurró: Vengo de casa. Acaba de morir Silvestre. Eres el primero en saberlo”.<sup>66</sup> Este episodio da origen a uno de los primeros poemas escritos en México, “A Silvestre Revueltas, de México, en su muerte (Oratorio menor)”, que Neruda lee en el sepelio del compositor mexicano:

Cuando un hombre como Silvestre Revueltas  
vuelve definitivamente a la tierra,  
hay un rumor, una ola

<sup>65</sup> Véase Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, pp. 127-128.

<sup>66</sup> Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, p. 127. A pesar de la estancia de Silvestre Revueltas en España, durante el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, y de la actividad realizada allí por el compositor mexicano, todo parece indicar que Silvestre Revueltas y Pablo Neruda no se conocieron sino hasta la llegada del chileno a México. Véase Marco Antonio Campos, “Pablo Neruda y Silvestre Revueltas, dos almas latinoamericanas”, en *Los resplandores del relámpago*, pp. 265-268.

de voz y llanto que prepara y propaga su partida.  
Las pequeñas raíces dicen a los cereales: “Murió Silvestre”,  
y el trigo ondula su nombre en las laderas  
y luego el pan lo sabe.  
Todos los árboles de América ya lo saben  
y también las flores heladas de nuestra región ártica.

[...]

Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde hoy entras en el tiempo.  
Desde hoy tu nombre lleno de música volará cuando se toque tu  
[patria, como desde una campana,  
con un sonido nunca oído, con el sonido de lo que fuiste, hermano.  
Tu corazón de catedral nos cubre en este instante, como el firmamento,  
y tu canto grande y grandioso, tu ternura volcánica,  
llena toda la altura como una estatua ardiendo.

[...]

Ahora son las estrellas de América tu patria  
y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

(I, 743-745)

A diferencia de otros poemas fúnebres, recuérdese, por ejemplo, “Ausencia de Joaquín”,<sup>67</sup> de *Residencia en la Tierra*, en el que halla implícito el mito griego de la Laguna Estigia, y en el que Neruda contempla el agua como elemento conductor hacia la muerte, o la elegía a Alberto Rojas Jiménez en que el mar también mantiene una presencia destacada, en el poema dedicado a Silvestre Revueltas está presente la naturaleza, pero, de modo particular, la tierra, que constituye a la vez que el punto de partida, el de la morada final, completando el acostumbrado círculo vital nerudiano. En esta ocasión es el tiempo el que conduce a la muerte. Por otro lado, reapare-

<sup>67</sup> Véase Carlos Cortínez, “Introducción a la muerte en *Residencia en la Tierra* (Ausencia de Joaquín), en Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí (eds.), *Pablo Neruda*, pp. 134-142.

ce en su poesía un concepto que no tardará en llegar a ser un lugar de referencia dentro de sus convicciones creativas: América. Muy pronto será ineludible en la poesía nerudiana, además, la identidad de la tierra con la geografía americana. Así, la relación originalmente planteada con el sur chileno abarcará el continente entero. Poco a poco, en la intimidad, a contracorriente de sus belicosas declaraciones en la plaza pública en las que quema incienso por la poesía comprometida, Pablo Neruda retoma su anhelada tentativa de lograr el poema que contenga la totalidad de acontecimientos vitales, objeto de este su nuevo interés poético.

En nota del 25 septiembre, David Alfaro Siqueiros, desde un remoto lugar de la clandestinidad, requiere ayuda a Neruda por medio de un recado que entrega la mujer del pintor, Angélica Arenal:

Pablo Neruda

te escribe un prófugo de la justicia, que se llama Siqueiros para decirte que lamenta mucho no haberte podido dar el abrazo de bienvenida, y para suplicarte escuches algo que Angélica te tratará.<sup>68</sup>

¿En qué consiste el plan del muralista mexicano? ¿Qué es lo que Siqueiros solicita por boca de Angélica Arenal? Hasta el día de hoy no lo sabemos. Sin embargo, los desconocidos planes no logran concretarse, al menos en apariencia, porque a escasos días el artista plástico es detenido por la policía en Jalisco, lugar donde había decidido esconderse después del fallido asesinato. Siqueiros escogió ocultarse entre sus compañeros mineros, cuyo sindicato había ayudado a construir. Sin embargo, dos días después de la incursión armada, Ángel Marín y Narciso Padilla, mineros de Hoxtotipaquillo, completamente ebrios delatarían a gritos su participación en el célebre atentado.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Véase Edmundo Olivares, obra citada, vol. III, p. 124.

<sup>69</sup> Véase Miguel Ángel Morales, “El atentado de Siqueiros contra Trotsky”, en *La jornada dominical*, 27 de junio de 1997, p. 10.

En sus memorias, Neruda narra cómo, en un lugar donde no pudieran ser muy vistos, tanto él como el muralista mexicano y el director del penal, salían a tomar unas copas. De noche, Siqueiros volvía a ocupar su lugar tras las rejas. En una de esas salidas supuestamente tramaron su liberación. La realidad es que tras este escenario se elaboraba un plan para obtener su liberación a cambio de salir del país. Con visa otorgada de mano propia por el cónsul chileno, Siqueiros, no sin objeción inicial de la cancillería chilena, se trasladó a Chile acompañado de su mujer con la intención de pintar el mural “Muerte al invasor” en la escuela que México donaría a Chillán, población recientemente sacudida por un terremoto. “Siqueiros pintó uno de sus murales extraordinarios. El gobierno de Chile me pagó este servicio a la cultura nacional, suspendiéndome de mis funciones de cónsul por dos meses”.<sup>70</sup> En realidad fue sólo uno. Además de la suspensión administrativa, le fue retenido el salario, que luego, por cierto, después de un nuevo nombramiento en la dirección de la cancillería chilena, le fue devuelto. Neruda había concedido la visa sin pedir autorización al gobierno chileno, dado el caso especial en que se encontraba el muralista mexicano:

De acuerdo con nuestros estrechos reglamentos, Pablo Neruda no podía dar esa visa sin la autorización expresa del ministerio de Relaciones Exteriores. Pero, si solicitaba esa autorización, era más que seguro que la respuesta sería negativa, en razón de la situación política y de la impetuosa personalidad del gran pintor. Neruda no vaciló. Por una simple disposición reglamentaria, no se iba a privar a Chile de un mural de Siqueiros. Y, por otra parte, no podía desatender una petición tan importante como la que se le había formulado.

Una mañana (nosotros estábamos ignorantes de lo que pasaba) el poeta nos pidió que fuéramos a la Secretaría de Relaciones Exteriores en busca de unos documentos. Nos pareció

<sup>70</sup> *Confieso que he vivido*, p. 219.

raro, porque el asunto no tenía ninguna urgencia, pero fuimos. De regreso en el consulado, a mediodía, nos mostró las fichas dactiloscópicas de David y Angélica, que él mismo había hecho. Un trabajo que nos correspondía. No hablamos del asunto, pero comprendimos que había querido mantenernos al margen de esa “insubordinación”. En la noche lo acompañamos a visitar a David y Angélica, en un departamento de la calle París, hablamos con ellos de Chile y les dimos nombres de gentes en quienes podían apoyarse. Muy poco después partieron por avión. Su ausencia iba a ser larga.<sup>71</sup>

Más allá de la inocente visión presentada por Luis Enrique Délano, coincidente con las memorias de Neruda, es decir, la ayuda a Siqueiros se basó en el interés por su pintura, esta historia, rebozante de ideología política, contiene varios vértices de aguda coincidencia: Ricardo Paseyro reveló que Neruda había estado implicado de algún modo en el intento de asesinato de León Trotski coordinado por Siqueiros. Muy cerca de obtener el premio Nobel de literatura, Neruda fue cuestionado sobre su eventual participación en dicho atentado por el periodista francés Eduard Bailby, del semanario *L'Express*. Neruda negó el hecho y relató que cuando llegó a México, Siqueiros ya estaba en la cárcel por el atentado. Que había sido Manuel Maples Arce, embajador en Santiago, de paso por el país, quien, en nombre del gobierno mexicano, le había solicitado la visa; que él no conocía a Siqueiros y que fue el propio Maples Arce quien se lo presentó y quien convenció al director del reclusorio para salir a almorzar. Chile era una buena opción porque en esos años ya había iniciado su experiencia en el Frente Popular. Un pequeño olvido: años después, Neruda invitó al matrimonio Edwards (Jorge y Pilar) a cenar al restaurante parisino Louis XIV, en la Plaza de las Victorias, donde, en 1939, había cenado con André Malraux. Neruda solicitó, ya casi al final de la cena, el libro de firmas de aquel año porque estaba seguro que

<sup>71</sup> Véase Luis Enrique Délano, *Lenin y otros escritos*, pp. 93-94.



lo había firmado. En efecto, así era, sólo que al lado de las firmas de Neruda y Malraux, aparecía la de Siqueiros. Edwards atribuyó la mentira de Neruda a que el poeta se encontraba cerca de obtener el Nobel y, por tanto, no quería que un episodio en el que no había participado manchara su nombre.<sup>72</sup> De más está decir que Neruda conocía bien a Siqueiros antes de llegar a nuestro país.

Un ángulo diverso lo presenta Octavio Paz:

A fines de mayo de ese año un grupo armado, bajo el mando de David Alfaro Siqueiros, irrumpió en la casa de Trotski con el propósito de matarlo [...]. Tampoco alcanzaba a entender los móviles que habían impulsado a Siqueiros a cometer aquel acto execrable. Lo había conocido en España y pronto simpatizamos. Lo volví a ver en París, me contó que tenía que hacer un misterioso viaje con una misión y lo acompañé a la estación del ferrocarril, con su mujer, Juan de la Cabada y Elena Garro. Ahora pienso que se trataba de una coartada para la que se necesitaba testigos; ya en esa época, según se supo después, se preparaba el atentado. Tampoco entendí la actitud de varios amigos: uno, Juan de la Cabada, ayudó a ocultar las armas usadas en el ataque; otro, Pablo Neruda, le facilitó la entrada en Chile, a donde fue a refugiarse. La actitud del gobierno mexicano tampoco fue ejemplar: se hizo de la vista gorda.<sup>73</sup>

¿Tenía conocimiento Neruda de los planes del atentado? A la fecha no se conocen documentos con pruebas contundentes; sin embargo, hay algunos indicios de que Pablo Neruda pudo enterarse

<sup>72</sup> Véase *Adiós poeta...*, pp. 276-280. No es esta, por cierto, la única ocasión en que se relaciona a Neruda con Siqueiros en España. El pintor cubano, Wilfredo Lam, declaró que De la Cabada, Neruda, Siqueiros y otros, visitaban el Quinto Regimiento. Véase, "Entre los bombardeos, en el cuartel, encontraba a Neruda, Siqueiros o De la Cabada: Wilfredo Lam", en *La Jornada*, 24 de diciembre de 1998.

<sup>73</sup> *Itinerario*, pp. 73-74.

de los planes para matar al revolucionario ruso. En primer lugar habría que destacar su relación con el matrimonio Vidali-Modotti que, como se recordará, era asiduo visitante de su casa en México. No son escasas las sombras que proyectan las declaraciones de trotskistas y anarquistas sobre el nombre del comunista italiano, Vittorio Vidali. Ligado con las purgas estalinistas, con el intervencionismo soviético en la Guerra Civil española y envuelto en la sospecha de más de un asesinato, Vidali es recordado por sus antagonistas como un hombre partidario de la acción violenta. Su primer contacto con América se produjo al salir huyendo de los fascistas italianos. Arribó a los Estados Unidos en 1927. Allí conoció al anarquista Carlos Tresca, fundador del sindicato de Trabajadores Industriales del Mundo y editor del periódico *El Martillo*. Debido a sus actividades subversivas fue expulsado de los Estados Unidos. Es entonces cuando dirige sus pasos a la Unión Soviética. En adelante, Vidali actuaría, bajo las órdenes de Helena Stassova, como funcionario del Socorro Rojo Internacional, organización que, además de prestar ayuda a militantes en apuros y llevar a cabo actividades culturales, a decir de los anarquistas, encubría las actividades secretas de la Comintern (Internacional Comunista). Muy pronto se le comisiona la coordinación de las labores del Socorro Rojo Internacional en México y Centroamérica. Además se le pide colaborar con la Liga Antiimperialista, cuya sede se encontraba en la capital mexicana. Por último, Vidali tiene la orden de dar línea al Partido Comunista Mexicano para meterlo en cintura. Para Moscú, la postura adoptada por nuestro país determinaba la del resto de América. Con seguidores fieles, pero con figuras atraídas por el trotskismo, el Partido Comunista Mexicano necesitaba una línea de acción delimitada. Muy probablemente Julio Antonio Mella, dirigente comunista cubano y entonces pareja sentimental de Tina Modotti, representaba una de estas figuras incómodas porque Mella había dado muestra de conductas desapegadas a la línea oficial. Entre otros, había sostenido encuentros con el dirigente catalán del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), Andreu Nin, cuando este se desempeñaba como elemento de la Profintern (Internacio-

nal Sindical Roja), en 1928. Incluso tenía simpatías trotskistas. Mella intentó por cuenta propia organizar una expedición a Cuba con la idea de iniciar la lucha armada para derrocar a Gerardo Machado, dictador de la isla; sin embargo, por no convenir a los intereses soviéticos, no querían ruido en el traspatio estadounidense, no tuvo éxito. La noche del 10 de enero de 1929 Juan Antonio fue asesinado. En aquella ocasión Mella caminaba al lado de Tina Modotti, quien al hacer su declaración cayó en varias contradicciones. Evidentemente, no le faltaban motivos al dictador cubano para intentar asesinar a Mella. Sin embargo, Félix Ibarra, el más antiguo trotskista en México, asegura que su tío le confió que quien había matado a Julio Antonio era Vidali. Lo mismo, cuenta, le aseguraron Diego Rivera, José Revueltas y Manuel Rodríguez, líder electricista. Vidali no tardó en salir con premura del país. Tina Modotti se convertiría en su pareja desde entonces.<sup>74</sup>

El comunista Vidali habría de reaparecer en la Guerra Civil española, conectado con el intervencionismo soviético y, particularmente con el secuestro y posterior ejecución de Andreu Nin. “La persecución contra el POUM fue ordenada por Stalin mismo y fue realizada por los consejeros soviéticos y los agentes de la GPU destacados en España: Slutzki y Orlov, solícitamente secundados por Vittorio Vidali, Antonov-Ovseenko, Togliatti, Codovilla, Stepanov, Wenceslao Roces y muchos otros”.<sup>75</sup> Actuaba allí con el sobrenombre de Carlos Contreras, comandante del Quinto Regimiento. Modotti lo acompañaba de cerca con el alias de María. De regreso a nuestro país, Trotski lo acusó de ser uno de los organizadores del primer atentado en su contra en tierras mexicanas. Vidali, por su parte, atrincherado en las páginas de *El Popular*, publicación dirigida por Lombardo Toledano, sostenía otra batalla paralela con críticos del estalinismo radicados

<sup>74</sup> Véanse, Claudio Albertani, “Vittorio Vidali, Tina Modotti, el estalinismo y la revolución”, en la página web de la fundación Andreu Nin, y Pino Cacci, “¿Un complot internacional de mentirosos?”, en *La Jornada*, 19 junio de 2005: [www.jornada.unam.mx/2005/06/19/033n1mun.php](http://www.jornada.unam.mx/2005/06/19/033n1mun.php)

<sup>75</sup> Albertani, artículo citado.

en México: el poumista catalán Julian Gorkin, el anarquista belga Víctor Serge, el socialista francés Pivert y el escritor alemán socialista Gustav Regler. Junto a periodistas estalinistas españoles y alemanes, Vidali los acusaba de ser agentes de Hitler y de constituir la “quinta columna” del fascismo en el país. Olvidando su propia condición de extranjeros, solicitaban su expulsión del territorio nacional por intervenir en la política nacional.

En medio de esta serie de espionajes, contraespionajes y denuncias que se efectúan en México, Neruda, luego de narrar los acontecimientos sobre el caso Siqueiros y señalar sus inconformidades por la actuación del ministerio chileno de relaciones exteriores, consulta al senador comunista chileno Carlos Contreras Labarca —homónimo del activista político—, sobre si ha llegado la hora de incorporarse a la lucha y, caso curioso, además, demanda informes sobre la visa para el otro Carlos, situación hasta hoy escasamente conocida.

Quiero saber, mi querido Carlos, qué piensa Ud. de todo esto, si debo aceptar esta nueva provocación tragándomela —cosa muy difícil porque los términos en que viene mi suspensión son francamente agresivos y fuera del respeto que debo yo merecérselos— o debo terminar este asunto y regresar a Chile y acompañarlo en la lucha.

[...]

Quiero preguntarle también por petición especial de la querida persona de que se trata cómo van las gestiones para la visación del comandante del Quinto Regimiento, tocayo suyo y que me dice haberle escrito.

Sería un placer para mí darle buenas noticias.<sup>76</sup>

¿Cuál es la razón por la que Neruda se mostraba interesado en la concesión del visado chileno para Vittorio Vidali? ¿Tuvo algo que ver acaso en los planes para asesinar a Trotski? ¿Buscaba un refugio

<sup>76</sup> Véase Olivares, obra citada, vol. III, p. 136.

para su compañero de ruta? ¿Hasta qué punto se involucró en el atentado? Habiendo leído de cerca su correspondencia, resulta, sin embargo, delicado afirmarlo. Negarlo es igualmente incierto. Por lo pronto, y ante la posible respuesta negativa del senador Contreras sobre el momento de su participación política, Neruda aprovecha la suspensión de su cargo y se va de viaje en automóvil auspiciado por un mecenas mexicano a Guatemala. Los paisajes del sureste de nuestro país le abrirán los ojos a una naturaleza hasta entonces desconocida para él.

Cuando se cruzan los últimos caminos y llegamos al inmenso territorio donde aquellos antiguos mexicanos dejaron su bordada historia escondida por la selva, encontramos una nueva especie de agua, la más misteriosa de todas las aguas terrestres. No es el mar, ni es el arroyo ni el río, ni nada de las aguas conocidas. En Yucatán no hay agua sino bajo la tierra, y ésta se resquebraja de pronto, produciendo unos pozos enormes y abruptos, cuyas laderas llenas de vegetación tropical dejan ver en el fondo una agua profundísima verde y cenital. Los mayas encontraron estas aberturas terrestres llamadas cenotes y las divinizaron con sus extraños ritos. Como en todas las religiones, en un principio consagraron la necesidad y la fecundidad y en aquella tierra la aridez fue vencida por esas aguas escondidas, para las cuales la tierra se desgajaba.

Entonces, sobre los cenotes sagrados, por miles de años las religiones primitivas e invasoras aumentaron el misterio del agua misteriosa. En las orillas del cenote, cientos de vírgenes condecoradas por la flora y por el oro, después de ceremonias nupciales, fueron cargadas de alhajas y precipitadas desde la altura a las aguas corrientes y profundas. Desde la gran profundidad subían hasta la superficie las flores y las coronas de las vírgenes, pero ellas quedaban en el fango del suelo remoto, sujetas por sus cadenas de oro.

Las joyas han sido rescatadas en una mínima parte después de miles de años y están bajo las vitrinas de los museos de México y Norteamérica. Pero yo, al entrar en esas soledades, no busqué el oro sino el grito de las doncellas ahogadas. Me parecía oír en los extraños gritos de los pájaros la ronca agonía de las vírgenes, y en el veloz vuelo con que cruzaban la tenebrosa magnitud del agua inmemorial, me parecía ver las manos amarillas de las jóvenes muertas.

De pronto, sobre la estatua que alargaba su mano de piedra clara sobre el agua y el aire eternos, vi una vez posarse una paloma. No sé qué águila la perseguía, nada tenía que ver en aquel recinto en que las únicas aves, el atajacaminos de voz tartamuda, el quetzal de plumaje fabuloso, el colibrí de turquesa y las aves de rapiña poseían la selva para su carnicería y su esplendor. La paloma se posó en la mano de la estatua, blanca como una gota de nieve sobre las piedras tropicales. La miré porque venía de otro mundo, de un mundo medido y armónico, de una columna pitagórica o de un número mediterráneo. Se detuvo en el margen de las tinieblas, me miró a los ojos cuando yo mismo ya pertenecía a ese mundo original, americano, sangriento y antiguo, y voló frente a mis ojos hasta perderse en el cielo. (IV, 515-516)

En estos párrafos podemos encontrar dos conceptos que por aquellos días tienen un nicho en las concepciones culturales y poéticas del poeta chileno. El primero consiste en la descripción de un viejo tópico nerudiano: el fundamento. Al iniciar el proceso de inmersión, como en la “Entrada a la madera”, el descenso por esas laderas abruptas, se produce un encuentro con aquella agua mágica, dadora de vida, pero, asimismo, de muerte; esta se halla en aquel centro terrestre. La imagen de las flores que emergen de las vírgenes muertas, atascadas en el fango, constituye la representación del círculo vital. El segundo tópico manifiesta el descubrimiento de su pertenencia americana, así como su pretensión de abandonar la cultura europea. Las monumentales ruinas prehispánicas mexicanas,

construidas sobre lugares inhóspitos para erigir ciudades, impactan profundamente a Neruda no sólo por la majestuosidad arquitectónica sino porque le revelan una faceta poco conocida por él: una cultura indígena con alto grado de desarrollo que bien podría oponer a la “decadencia” de Occidente. Este encuentro con sus orígenes americanos se relaciona también de alguna manera con aquella búsqueda de su propia identidad, poéticamente hablando, la conformación de su propia arena, que el poeta efectuaba al regresar a Chile. La estancia en México le abrirá paulatinamente su visión y le extenderá su concepción original: la asunción entonces de su identidad chilena pasará a convertirse no sólo en un encuentro con sus orígenes nacionales, sino en una extensión de pertenencia: el continente americano. Neruda lleva a cabo este proceso bien por asumir día con día la ideología comunista de internacionalización, bien porque decide oponer una cultura americana que exprese valores diversos a la armonía y a la decadencia europea. Analizado desde una perspectiva cultural, también hay un círculo vital al que se alude en esta prosa: el aniquilamiento de una cultura y el renacer de otra. Por último, no estoy muy seguro de que lo contemplado por Neruda, sea lo que determine su concepción histórica o filosófica, escondida esta detrás de un proceso creativo ejecutado con aparente sencillez, producto más de la inspiración que de la arquitectura razonada. Creo estar más cercano a percibir que Neruda, en sus viajes, ve lo que quiere, lo que necesita ver. En Asia, por ejemplo, a través de sus crónicas podemos advertir que su mirada se detiene en las cosas corroídas, a punto de desgastarse. Poco tiempo después sus versos reflejarán dicha corrosión (y el sentimiento que provoca en el poeta), pero también evidenciarán que Neruda aplica a la realidad un concepto concebido con anterioridad; dicho de otro modo, el proceso de destrucción de la materia no se concibe a partir de un estímulo exterior, sino de modo inverso: Neruda ve desgaste y muerte porque piensa en ello. En México, en los cenotes mayas, desarrolla narrativamente el fundamento, una idea como sabemos ya muy trabajada por el escritor chileno. Parte de esta mis-

ma idea, o concepto, estará de algún modo presente en el discurso que pronuncia en el anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria (cuyos muros albergan, por cierto, el primer mural de Diego Rivera, “La creación”), cuando Neruda acude a despedir a dos estudiantes universitarios que viajan becados a su patria, Luis Echeverría Álvarez y José López Portillo: es en las raíces, al interior, donde nos identificamos y nos encontramos. Nada más natural: es en este espacio donde se encuentran los orígenes, el fundamento. Curiosamente, Neruda da un brinco poético para enlazarlo con sus convicciones políticas: allí nos encontramos todos los pobres del mundo. Ambos movimientos como una analogía de la creación y la destrucción analizados en su obra poética. En un intento por evitar los fáciles halagos, y en aras de construir su mensaje político, dirige a los becarios las siguientes palabras:

Creemos halagarnos mutuamente destacando los parecidos que existen entre nuestros países. Yo por mi parte, os aseguro no existir dos naciones hermanas tan diferentes como México y Chile. Vamos a tocar sus estructuras, vamos a llamar a sus profundidades. [...] Entre Acapulco, azul, y Punta Arenas, polar, está toda la tierra, con sus climas y sus razas y sus regiones diferentes [...] Pero si descendemos desde la copa y desde la flor, si desechamos toda la superficial apariencia, si derrotamos todo benévolo sentimentalismo, si pasamos desde la hoja al tronco y desde el tronco al origen: allí nos encontramos. Mexicanos y chilenos nos encontraremos en las raíces y allí debemos buscarnos: en el hambre y en la insatisfacción de las raíces, en la busca del pan y de la verdad, en las mismas necesidades, en las mismas angustias, sí, en la tierra, en el origen y en la lucha terrestre nos confundimos con todos nuestros hermanos, con todos los esclavos del pan, con todos los pobres del mundo.<sup>77</sup>

<sup>77</sup> “Discurso en el anfiteatro Simón Bolívar”, en *Tierra Nueva*, 9-10, mayo-agosto de 1941, pp. 120-122.



Neruda en este momento determina la identidad común hispanoamericana al referirlos como pueblos socavados, pero también con raíces pretéritas ligadas a la madre tierra; ambos hechos nos proporcionan unidad e identidad. Es justamente en este espacio común y compartido donde la poética de Neruda comienza a abrevar y a colmulgar con parte de la estética propuesta ya por los muralistas mexicanos. La conexión directa entre el hombre americano y la madre tierra propuesta por Neruda mantiene nexos con las concepciones de los muralistas ya que para estos, naturaleza y aborigen constituían el “binomio hombre-tierra profundamente identificados”.<sup>78</sup> Por otra parte, no deja de estar presente otro tipo de unidad: la que Neruda intenta proyectar entre los pobres del mundo en lucha contra la desigualdad y el fascismo. Las condiciones históricas precipitaban el accionar poético y político del cónsul: ante el azoro del mundo, y contrario al pacto de no agresión firmado en agosto de 1939 por Hitler y Stalin, el ejército alemán invadía la Unión Soviética en junio de 1941.

Posiblemente el poema que mejor refleja su recién asumida postura con tintes americanos, en el que intenta proponer la anhelada unidad continental, a pesar de su diversidad geográfica y cultural, así como su fidelidad al compromiso político con los comunistas españoles, sea el “Canto a Bolívar” (repárese, por cierto, al final del poema, en la presencia de Neruda en el Quinto Regimiento, sede de operaciones en Madrid de Vittorio Vidali), figura retórica que le viene como anillo al dedo a sus propósitos ideológicos que, en este caso, intenta llevar hasta límites hispanoamericanos. Como podrá advertirse, en estos momentos la solidaridad hacia España le impide tomar distancia histórica y geográfica y lo conduce a una extraña mescolanza de tiempos y personas. La lectura del poema la realizó el poeta cónsul en el anfiteatro Simón Bolívar de la Universidad Nacional en 1941.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Víctor Hugo Méndez-Ramírez, *Neruda's Ekphrastic Experience: Mural Art and Canto General*, p. 72.

<sup>79</sup> Fue, por cierto, Luis Echeverría quien le solicitó la elaboración del poema: “Cuando estudiaba derecho, dirigía un pequeño periódico, *México*

Padre nuestro que estás en la tierra, en el agua, en el aire  
de toda nuestra extensa latitud silenciosa,  
todo lleva tu nombre, padre, en nuestra morada:  
tu apellido la caña levanta a la dulzura,  
el estaño bolívar tiene un fulgor bolívar,  
el pájaro bolívar sobre el volcán bolívar,  
la patata, el salitre, las sombras especiales,  
las corrientes, las vetas de fosfórica piedra,  
todo lo nuestro viene de tu vida apagada,  
tu herencia fueron ríos, llanuras, campanarios,  
tu herencia es el pan nuestro de cada día, padre.

Tu pequeño cadáver de capitán valiente  
ha extendido en lo inmenso su metálica forma,  
de pronto salen dedos tuyos entre la nieve  
y el austral pescador saca a la luz de pronto  
tu sonrisa, tu voz palpitando en las redes.

De qué color la rosa que junto a tu alma alcemos?  
Roja será la rosa que recuerde tu paso.  
Cómo serán las manos que toquen tu ceniza?  
Rojas serán las manos que en tu ceniza nacen.  
Y cómo es la semilla de tu corazón muerto?  
Es roja la semilla de tu corazón vivo.

Por eso es hoy la ronda de manos junto a ti.  
Junto a mi mano hay otra y hay otra junto a ella,  
y otra más, hasta el fondo del continente oscuro.

---

*y la Universidad...* El cónsul de Chile en México era Pablo Neruda. Fedro Guillén, que era diputado por Chiapas y yo fuimos a verlo a una casa de gran sabor provinciano en Insurgentes Sur, por Mixcoac. Era lunes y le pedimos que para el viernes de la misma semana nos tuviera listo un poema sobre Bolívar. Dijo que no había tiempo pero que iba a hacer un esfuerzo". Véase Víctor Toledo, *El águila en las venas*, p. 39.

Y otra mano que tú no conociste entonces  
viene también, Bolívar, a estrechar la tuya:  
de Teruel, de Madrid, del Jarama, del Ebro,  
de la cárcel, del aire, de los muertos de España  
llega esta mano roja que es hija de la tuya.

Capitán, combatiente, donde una boca  
grita libertad, donde un oído escucha,  
donde un soldado rojo rompe una frente parda,  
donde un laurel de libres brota, donde una nueva  
bandera se adorna con la sangre de nuestra insigne aurora,  
Bolívar, capitán, se divisa tu rostro.  
Otra vez entre pólvora y humo tu espada está naciendo.  
Otra vez tu bandera con sangre se ha bordado.  
los malvados atacan tu semilla de nuevo,  
clavado en otra cruz está el hijo del hombre.

Pero hacia la esperanza nos conduce tu sombra,  
el laurel y la luz de tu ejército rojo  
a través de la noche de América con tu mirada mira.  
Tus ojos que vigilan más allá de los mares,  
más allá de los pueblos oprimidos y heridos,  
más allá de las negras ciudades incendiadas,  
tu voz nace de nuevo, tu mano otra vez nace:  
tu ejército defiende las banderas sagradas:  
la Libertad sacude las campanas sangrientas,  
y un sonido terrible de dolores precede  
la aurora enrojecida por la sangre del hombre.  
Libertador, un mundo de paz nació en tus brazos.  
La paz, el pan, el trigo de tu sangre nacieron,  
de nuestra joven sangre venida de tu sangre  
saldrán paz, pan y trigo para el mundo que haremos.

Yo conocí a Bolívar una mañana larga,

en Madrid, en la boca del Quinto Regimiento,  
Padre, le dije, eres o no eres o quién eres?  
Y mirando el Cuartel de la Montaña, dijo:  
“Despierto cada cien años cuando despierta el pueblo”.<sup>80</sup>

A la lectura de los versos, verdadera provocación ideológica (Bolívar conduce un ejército de soldados rojos), seguiría una lluvia de aplausos que de inmediato se confrontó con las vivas a Franco y los mueras a la República por parte de un grupo de fascistas que irrumpió en la sala, lo que provocó una inesperada cuanto intensa batalla campal. La Universidad, en desagravio al poeta, publicó el poema en forma de “Plaquette” con un dibujo, una viñeta y una capitular de Julio Prieto.<sup>81</sup>

Aquel año, 1941, la editorial Séneca,<sup>82</sup> empresa española emanada de la Junta de Cultura Española, encargada de mantener viva la esencia de la cultura española en el exilio y establecida ya en nuestro país, dirigida en lo editorial por José Bergamín, aceptó la idea de publicar una antología de poesía moderna en lengua española. Pocos días antes de mandar a imprenta las pruebas de *Laurel*, nombre de la antología tomado de un verso de Lope de Vega, José Bergamín, recibió el 5 de marzo una carta en la que Juan Ramón Jiménez le manifestaba su preocupación sobre la aparente publicación en dicha antología, sin su consentimiento, de fragmentos de su obra poética. Bergamín, el 14 de aquel mes, le confirmó su presencia en la obra y se excusó del olvido del permiso, atribuyendo a los antologadores el descuido, pues era a ellos a quienes había encomendado dicha ta-

<sup>80</sup> Véase Pablo Neruda, *Un canto para Bolívar*, México, Imprenta universitaria, 1941, s. f.

<sup>81</sup> Véase Wilberto Cantón, *Posiciones*, pp. 97-98.

<sup>82</sup> Sobre la editorial Séneca, que toma el nombre del filósofo español que padeció y escribió sobre el exilio, puede leerse una detallada historia y análisis de las publicaciones que surgieron de ella en el prólogo que Nigel Dennis escribe en José Bergamín, *El pasajero. Peregrino español en América*, pp. 27-37.

rea. Se apresuró entonces a solicitar su autorización, al tiempo que le informaba que la selección la habían preparado en colaboración Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Emilio Prados y Juan Gil-Albert (de acuerdo con Paz, la idea de llevarla a cabo había sido de su autoría; Villaurrutia se había encargado de la mayor parte de la selección, en tanto que Gil-Albert había realizado la parte española y Prados tomado las decisiones tipográficas del libro, conjuntamente con Bergamín).<sup>83</sup> Como prueba de aceptación de la trascendencia poética de Jiménez, así como para mostrar su interés en “desfacer entuertos”, el director editorial de Séneca propuso a Jiménez la publicación de una antología personal para su colección *Laberinto*. Jiménez no contestó la carta. Casi un par de meses después, el 6 de mayo de 1941, el secretario de la editorial, José M. Gallegos Rocafull, apelando a las difíciles condiciones del destierro que de ningún modo facilitaban la edición, insistió con una segunda misiva en donde nuevamente requería la aprobación del poeta de Moguer. Como única respuesta Jiménez reiteró su silencio. Los editores entonces tomaron una decisión audaz y pragmática: publicar los versos del poeta español acompañados de la nota siguiente, verdadero compendio de habilidad y agudeza:

Juan Ramón Jiménez había manifestado a Editorial Séneca su deseo de no aparecer en este libro. Editorial Séneca se ha dirigido insistentemente al poeta solicitando un cambio de actitud. No

<sup>83</sup> Octavio Paz, “Poesía e historia”, *Laurel y nosotros*, en *Obras completas*, V, pp. 80-120. Parece extraño, por otra parte, que Villaurrutia haya colaborado en la antología, después del violento soneto que en su contra escribiera Bergamín: “De villa tienes uve como vuelo; / de uve pico que es de ave y cacarea; / de ruta, a más de consonancia fea, / tienes el arrastrarte por el suelo. // O villa o ruta itanto monta! (en pelo); / quien te monta y te ensilla y te espolea, / a la francesa, aunque italiano sea, / ¿es el uso, el usillo o el *ucello*? // Marica en español, hurraca o pía, / si a pluma y pelo como zorra astuta / de ajenos pelo y plumas te has vestido, // la rutinaria voz te robaría / vileza y ocasión ioh villa! ioh ruta! / ioh encumbrado volar aunque invertido!” Véase G. Santoja, obra citada, p. 76.

ha obtenido respuesta alguna: favorable ni adversa. Estando ya en prensa el original de esta Antología, Editorial Séneca ha preferido interpretar este silencio favorablemente, es decir, como un tácito otorgamiento al interés general y en beneficio de los lectores de este libro.

Editorial Séneca considera, por su parte, que haber excluído [sic] de esta Antología los trozos poéticos de Juan Ramón Jiménez que van en ella no hubiera podido hacerse sin grave detrimento y menoscabo de su propósito. Y, aun a riesgo de equivocarse al interpretar el silencio del poeta, se ha decidido a publicar estos trozos seleccionados de su obra sin su autorización expresa y contrariando, tal vez, su deseo, pero sin desconocer ni tratar de lastimar con ello su derecho.<sup>84</sup>

Años más tarde, en abril de 1944, Juan Ramón habría de romper su silencio y hacer pública su respuesta con no pocos argumentos brumosos. En primera instancia afirmó que respondió las misivas pero, algo común en sus costumbres, no las envió. En ellas solicitaba el retiro de su material.<sup>85</sup> Luego trajo a colación el momento en que Bergamín dirigía *Cruz y Raya*. A través de una imbricada secuencia de referencias —dice León Sánchez, supuestamente comisionado por Bergamín para hablar con Jiménez, que dice Pedro Salinas

<sup>84</sup> Laurel. *Antología de la poesía moderna en lengua española*, 2ª ed., p. 111.

<sup>85</sup> Las cartas las hizo públicas en septiembre de aquel año en la revista *Letras de México*, vol. IV, no. 21, p. 5. Las opiniones que vierte sobre la antología en la segunda oscilan del reconocimiento a la crítica abierta. Si bien el prologuista —Villaurrutia— le parece “honrado y clarividente”, lo mismo que la “honrada y exacta” nota que antecede a sus versos, la selección le resulta desproporcionada, insuficiente y excesiva, “los peores defectos de una antología”. Véase “Historias de México y España”, *Letras de México*, vol. IV, no. 21, p. 5.

Las cartas cruzadas entre Bergamín y Juan Ramón Jiménez pueden consultarse en el apéndice del libro de Nigel Dennis, *Perfume and Poison*. Una lectura de las mismas puede hacerse también en Gonzalo Santoja, *Al otro lado del mar. Bergamín y la Editorial Séneca: México 1939-1949*, pp. 167-194.

que es mejor no colaborar— procede a narrar un paseo en coche por la Moncloa donde deja en claro que le fue comunicado que el resto del grupo de poetas, al que pertenecía Bergamín, no colaboraría en la revista dirigida por este porque había sido financiada por una orden religiosa muy influyente —los jesuitas—. Juan Ramón Jiménez aprovechó este momento para asestar un golpe bajo a *Cruz y Raya*: la relacionó con la *Revista Negra de la Falange Española*. Sin embargo, la diatriba central del poeta de Moguer parece enfocarse más que a las añejas disputas con Bergamín —a las que hace referencia para comprobar su apego a los hechos antes que para describir la relación con su ex alumno—,<sup>86</sup> a la defensa de un comentario que Bergamín expresara en “Las telarañas del juicio o qué es poesía” en el cual este destacaba la ausencia de poesía en la obra poética de su ahora distante tutor. Juan Ramón en esta ocasión argumentó que, ante todo, él era creador incesante, a diferencia de Bergamín que no pasaba de ser lector a destajo o mero prologuista (a pesar de ello, Jiménez no dejaba de reconocer su habilidad como sonetista polémico). Bergamín habría de responder una vez más con “El ensimismado enfurecido. Los puntos sobre las jotás”. Allí desmentiría las afirmaciones del poeta puro. Negó la ayuda de la Compañía de Jesús en la publicación de *Cruz y Raya* y aclaró que sus amigos no participaron en ella por la sencilla razón de que esta no se proponía incluir colaboraciones poéticas. Para eso estaba la revista *Los Cuatro Vientos*, editada por sus amigos con tal fin. Lo que en realidad dolía a la “descomunal vanidad” de Jiménez, de acuerdo con Bergamín, eran los juicios emitidos por este sobre su poesía, estéril, infecunda, como su propia vida. En sus juicios, la obra de Antonio Machado se encontraba muy por encima de la del poeta moguerense: esta era más honda y clara, verdadera y viva, humana y española. Incluso Bergamín no dudó en sostener que la obra de sus amigos —Guillén, García Lorca, Alberti y Cernuda— había superado, en parte o

<sup>86</sup> La querrela entre ambos escritores puede verse en el segundo capítulo de este trabajo, p. 108.

completamente, la del tutor de la generación. Casi para terminar, Bergamín lamenta el narcisismo y la pérdida de un poeta espléndidamente dotado.<sup>87</sup>

Como puede desprenderse de la abreviada polémica entre los escritores españoles, la negativa de Juan Ramón Jiménez obedecía más a un intento a destiempo por aprovechar “la ocasión para saldar viejos agravios”<sup>88</sup> y para hacer nuevas afrentas, que a una bien definida filosofía personal impregnada de fobia por las antologías.

No obstante la extendida disputa con Juan Ramón Jiménez, para la editorial la querrela con los poetas seleccionados apenas daba inicio. A punto de irse nuevamente la antología a prensa, Neruda y León Felipe dirigieron otras líneas al director de Séneca para solicitar la exclusión de su obra. Desde un primer momento se había pensado en la inclusión del poeta chileno en dicha antología. Como se recordará, Bergamín le había editado en España, en las ediciones de la revista *Cruz y Raya*, los dos tomos de *Residencia en la Tierra*. Incluso allí, Bergamín había solicitado al poeta chileno la elaboración de una antología poética. Los motivos del retiro de Neruda, según cuenta Paz,<sup>89</sup> fueron “confusas rivalidades, envidias, luchas de intereses y poder”. De acuerdo con el poeta mexicano, Neruda no estaba conforme con que Vicente Huidobro ocupara un lugar en la antología ya que ello implicaba que su coterráneo y rival tenía un lugar en la historia de la poesía moderna en español. Además, desconfiaba de Villaurrutia, representante tanto en poesía como en modales, cortesía y máscara del altiplano mexicano, de aquella forma que en poesía el poeta chileno perseguía deshacer. Además, a causa de triangulados recelos, Neruda se había distanciado a estas alturas de Bergamín. El origen de esta otra querrela lo proporciona Juan Larrea al referir que el noventa por ciento de los miembros de la

<sup>87</sup> “El ensimismado enfurecido”, en *Letras de México*, vol. IV, no. 21 (septiembre de 1944), p. 6.

<sup>88</sup> Gonzalo Santoja, obra citada, p. 189.

<sup>89</sup> “Poesía e historia: ‘Laurel’ y nosotros”, en *Obras completas II*, pp. 722-733.



Junta de Cultura Española había preferido su manifiesto con el cual se pretendía expresar el sentido dramático y cultural de la República en el exilio al escrito por Bergamín. Dicho manifiesto apareció en la primera publicación de los españoles exiliados en México: *España Peregrina*. Algo más que una preferencia literaria debió rondar la enemistad entre los escritores españoles ya que cuando la Junta residía en París, Bergamín mantenía el nombramiento de presidente, mientras Larrea el de secretario. Al llegar a México se nombró una presidencia tripartita compartida entre estos dos y Josep Carner.<sup>90</sup> Además, una visión diversa sobre su presente y futuro separaba a los peninsulares: mientras Bergamín consideraba su estancia en México como pasajera, Larrea estaba dispuesto a echar raíces. Muestra de lo anterior es la rápida adaptación de los planes originales de crear una revista hispanomexicana a unos que finalmente propiciaron la aparición de la revista *Cuadernos Americanos*. Larrea, ante la falta de recursos provenientes del gobierno republicano para sostener la publicaciones españoles, libros y revistas, no vaciló en subirse al barco de la nueva empresa. Muy posiblemente Bergamín habría considerado esta acción como una traición a la causa española. Cierta tarde, Larrea, acompañado de Eugenio Imaz, secretario de la Junta, asistieron a la exposición de un pintor español exiliado. Neruda llegó, cruzó el salón y los saludó. Bergamín, presente en la exposición se enfureció porque el chileno había saludado a sus enemigos. Al día siguiente dirigió una carta con improperios a Neruda.<sup>91</sup> La enemistad se había consolidado.

Entonces fue también que comenzó el distanciamiento entre Neruda y Paz. En primer término, porque Paz se opuso a los calificativos “en términos de oprobio” que Neruda infringió a los poetas “artepuristas” y a los trotskistas; en segundo, porque Octavio Paz publicó en *Taller*, la revista que él dirigía, unos poemas de Alberti

<sup>90</sup> Véase el epílogo escrito por Juan Larrea para la edición facsimilar de *España Peregrina*, pp. 75-86.

<sup>91</sup> Juan Larrea, *Del surrealismo a Machupicchu*, p. 112.

dedicados a Bergamín, ya distanciado de Neruda, con la consecuente molestia de este último. En tercero porque Paz olvidó colocar los créditos de Neruda en un artículo de la misma revista (“Versos de Sara de Ibáñez”). En aquellas páginas Neruda lanzaba uno más de sus dardos en contra de Juan Ramón Jiménez. En una cena en el Centro Asturiano, en honor del poeta chileno, casi se lía a golpes con Paz tras haberse insultado mutuamente.

En medio de este ajetreo y bullicio, breve paréntesis a la guerrilla de tábanos poéticos, el 15 de abril de 1941 Neruda publica en la revista mexicana *Letras de México* un par de poemas: “Quiero volver al Sur” y “Tocopilla”. En ellos es posible apreciar dos vertientes de su continuo esfuerzo para construir su nuevo sino poético: por un lado destaca la fuerte nostalgia por su distante patria, reflejo no sólo de la añoranza por el terruño, sino de la búsqueda de identidad personal y colectiva que el poeta ha venido trabajando desde su regreso a Chile; por otro, la solidaridad, otrora enfocada hacia los combatientes españoles de la Guerra civil, se traslada en estos momentos a los desprotegidos obreros chilenos del salitre y del cobre. Asimismo, se puede notar el retorno central de la imagen vanguardista a la poesía nerudiana, aunque esta vez apoyada por el nexa “como”. Lo mismo puede afirmarse de la prosopopeya que, galopante, regresa a ocupar su lugar reservado en los versos del poeta chileno:

QUIERO VOLVER AL SUR

Enfermo en Veracruz, recuerdo un día  
del Sur, mi tierra, un día de plata  
como un rápido pez en el agua del cielo.

[...]

El Sur es un caballo echado a pique  
coronado con lentos árboles y rocío,  
cuando levanta el verde hocico caen las gotas,  
la sombra de su cola moja el gran archipiélago  
y en su intestino crece el carbón venerado.

[...]

Cielo, déjame un día de estrella a estrellairme  
pisando luz y pólvora, destrozando mi sangre  
hasta llegar al nido de la lluvia!<sup>92</sup>

TOCOPILLA

[...]

Más allá de los pies del alcatraz, cuando  
agua ni pan ni sombra tocan la dura etapa,  
el ejercicio del salitre asoma  
o la estatua del cobre decide su estatura.  
Es todo como estrellas enterradas,  
como puntas amargas, como infernales  
flores  
blancas, nevadas de luz temblorosa  
o verde y negra rama de esplendores pesados.  
No vale allí la pluma, sino la mano rota  
del oscuro chileno, no sirve allí la duda.  
Sólo la sangre. Sólo ese golpe duro  
que en la vena pregunta por el hombre.  
En la vena, en la mina, en la horadada cueva  
sin agua y sin laurel.

Oh pequeños  
compatriotas quemados por esta luz más agria  
que el baño de la muerte, héroes oscurecidos  
por el amanecer de la sal en la tierra,  
dónde hacéis vuestro nido, errantes hijos?  
Quién os ha visto entre las hebras rotas  
de los puertos desérticos?

Bajo

la niebla de salmuera  
o detrás de la costa metálica,

<sup>92</sup> *Letras de México*, núm. 4, 15 de abril de 1942.

o tal vez o tal vez,  
bajo el desierto ya, bajo  
su palabra de polvo  
para siempre!  
Chile, Metal y Cielo,  
y vosotros, chilenos,  
semilla, hermanos duros,  
todo dispuesto en orden y silencio  
como la permanencia de las piedras.<sup>93</sup>

Al escribir estos versos Neruda está llevando a cabo un esfuerzo creativo para lograr que confluyan en un mismo proyecto su compromiso político y su compromiso personal estético. Muy posiblemente por esta razón algunos recursos retóricos dominados por el poeta regresan a ocupar un lugar destacado en su nueva propuesta. Desde mi punto de vista, este último poema, cargado de compromiso social, posee mayor alcance estético que los dedicados a los españoles.

A fines de 1941, el 29 de diciembre, en el parque Amatlán de Cuernavaca, la violencia entre bandos políticos volvería a encontrar motivos propiciatorios. En el restaurante del parque Neruda y Delia del Carril, acompañados por Luis Enrique Délano, esposa e hijo, comían tranquilamente. A la hora del brindis expresaron sus adhesiones por la Unión Soviética. Simpatizantes nazis, contiguos a su mesa, se lanzaron a golpes contra ellos. Con una herida en la cabeza, Neruda fue trasladado al hospital.

Mil novecientos cuarenta y dos es el año en que publica el segundo de sus poemas fúnebres en México<sup>94</sup> pero, sobre todo, es un

<sup>93</sup> *Ibídem.*

<sup>94</sup> Es el año que publica “Tina Modotti ha muerto”. El poema es, ante todo, una defensa del nombre de Tina Modotti. Para entonces, sobre ella caen graves acusaciones de su implicación en el asesinato de Mella y su complicidad en ocultar al verdadero asesino, Vittorio Vidali: “Puro es tu dulce nombre, pura es tu frágil vida”. Neruda es una de las escasas voces que se levantan para defenderla: “A mi patria te llevo para que no te toquen, / a

año de reparaciones por partida doble. Juan Ramón Jiménez, a la distancia, surge en la escena mexicana, al reactivar la polémica sostenida con Neruda, años atrás en España.<sup>95</sup> Un retrato del chileno aparecía en el libro *Españoles de tres mundos*, publicado en Buenos Aires. El poeta español no dejó pasar la oportunidad para recordar el aparente plagio de Neruda a Tagore. Además, colocó allí una pesada losa sobre la obra y persona de Pablo Neruda que, con el correr de los años, se convirtió en lugar ineludible en las referencias del poeta chileno: Pablo Neruda es un *gran mal* poeta.

Siempre tuve a Pablo Neruda (¿por qué no Neftalí Reyes, por qué Gabriela Mistral y no Lucila Godoy?) por un gran poeta, un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización; el poeta dotado que no acaba de comprender ni emplear sus dotes naturales. Neruda me parece un torpe traductor de sí mismo y de los otros, un pobre explotador de sus filones propios y ajenos, que a veces confunde el orijinal con la traducción; que no supiera completamente su idioma ni el idioma de que traduce [...] A Neruda, para ser lo que algunos, bastantes creen o dicen que es, le faltan algunas cosas menores que la contención; le sobran más que le faltan, sobre todo irresponsabilidad mayor ¡Qué monótona irresponsabilidad la suya! [...] No, no es posible confundir tampoco su verso (y éste es otro caso que el del león Felipe) con el de Whitman, saturado de esencia, sustancia, estilo y sobre todo concien-

---

mi patria de nieve para que a tu pureza / no llegue el asesino, ni el chacal, ni el vendido: allí estarás tranquila” (I, 400). Fue publicado originalmente en el *Boletín de la Alianza Internacional Giuseppe Garibaldi*, en enero de 1942.

<sup>95</sup>Véase Ricardo Gullón, “Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez”; Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí (eds.), *Pablo Neruda*, pp. 175-197. Véase, también, “La batalla en torno a la poesía impura”, en Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, pp. 202-212. Asimismo, “Juan Ramón Jiménez y la ‘joven literatura’ de los años veinte”, en Juan Ramón Jiménez. *Poesía total y obra en marcha*, pp. 109-121, así como el capítulo dos de este trabajo.

cia. Pablo Neruda no es en realidad sino un abundante, descuidado escritor realista de desorbitado romanticismo [...]”<sup>96</sup>

Con un objetivo inicial un tanto incierto, al publicar una “Carta a Pablo Neruda”,<sup>97</sup> Jiménez pretendía aceptar la poesía nerudiana al contar con una perspectiva americana que su larga estancia en estas tierras le proporcionaba; comprendía, sí, su carácter auténtico, así como el tanteo exhuberante de la metamorfosis de vida y muerte generado en este continente; sin embargo, volvía a insistir sobre lo caótico y la carencia de orden en la escritura del entonces cónsul chileno. Esta vez lo calificaba como “anterior, prehistórico y turbulento, cerrado y sombrío”. Trasladado al verdadero motivo de su nota, sentenciaba que “el amontonamiento caótico es anterior al necesario despejo definitivo, lo prehistórico a lo poshistórico, la sombra turbulenta y cerrada a la abierta luz mejor”.<sup>98</sup>

Un joven escritor, miembro del partido comunista mexicano (a poco tiempo, por cierto, de ser expulsado en 1943), se incorporaría a la polémica: José Revueltas. Con un breve, aunque intenso artículo —“América sombría”—,<sup>99</sup> refutaba las afirmaciones del poeta español, radicado entonces en Puerto Rico: “Neruda no necesita que se le defienda, pero América sí necesita defender su sensibilidad, su estado”. Revueltas llamaba la atención a Juan Ramón Jiménez por su falta de sensibilidad, extranjera, hacia el continente americano, tan caótico y prehistórico, como la poesía misma de Neruda. Exigía al español, siguiendo a Ortega y Gasset (que pedía a los alemanes un Goethe “desde dentro”), un análisis de este continente con idéntico sentido. Asimismo, le objetaba no sólo la oposición entre su poesía y la de Neruda, sino su incapacidad para comprender lo nuevo, lo diferente, padecimiento común de los europeos. “Sí, Neruda es

<sup>96</sup> Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, pp. 218-222.

<sup>97</sup> En el *Repertorio Americano*, periódico de San José, Costa Rica (17 de enero de 1942). Resumen de E. Olivares, obra citada, vol. III, p. 239.

<sup>98</sup> *Ibídem*.

<sup>99</sup> Publicado en *El Popular* el 13 de marzo de 1942, p. 5.

anterior, prehistórico y turbulento, cerrado y sombrío, porque América es eso y muchas cosas más”, afirmaba. ¿Qué le parecería el arte y la historia mexicana? —preguntaba—, y se respondía: “el caos y las sombras de Orozco, la inquietud desordenada de Siqueiros, la primitiva y dolorosa revolución mexicana. Neruda es un fragmento de esta América que no es española, ni europea”.<sup>100</sup>

Mientras Juan Ramón Jiménez preparaba su réplica, y la turbulencia literaria y política celebraba una extendida pausa en los espacios mexicanos, Neruda publicaba en el segundo número de *Cuadernos Americanos*, “El corazón magallánico”. La revista era editada por un viejo conocido de Neruda, Juan Larrea (aunque dirigida por Jesús Silva Herzog, el peso de la edición recaía en el escritor peninsular). La edición del poema anticipa, tipográficamente, el diseño de la primera edición del libro del que años más tarde formará parte, el *Canto General*; esto es, usaba una letra capitular y versículos, al estilo de la Biblia, al costado izquierdo, que ilustraban la “acción” que se llevaba a cabo en los versos. Es de notar que el poema continúa utilizando la imagen vanguardista: “un relámpago con hocico de tigre”. Sin embargo, la importancia mayor radica en el primer intento de crónica poética histórica que Neruda realiza en nuestro país. El poema narra la desoladora sensación que, a pesar de haber arribado al Pacífico desde el Atlántico, a través del estrecho que posteriormente llevaría su nombre, invade al conquistador luso-hispano: Fernando de Magallanes. Muy posiblemente la cercanía con los españoles exiliados impide a Neruda un retrato más violento de los conquistadores españoles. La hostilidad la deja en esta ocasión en manos de la propia natura. Una tierra extraña, con vendavales, soledad y muerte rodea y rechaza al extranjero. Es un fantasma, una estatua con la duda que abre el poema:

*Despierto*        De dónde soy, me pregunto a veces, de dónde diablos  
*de pronto*        vengo, qué día es hoy, qué pasa,  
*en la noche,*     ronco, en medio del sueño, del árbol, de la noche,

<sup>100</sup> Artículo citado.

*pensando en el*      quién es, pregunto, y sigo y salgo y solo,  
*Extremo Sur.*      y una ola se levanta como un párpado, un día  
                                 nace de ella, un relámpago con hocico de tigre.<sup>101</sup>

En el número de marzo-abril de 1942, en *Cuadernos Americanos* apareció el siguiente poema:

MELANCOLÍA CERCA DE ORIZABA

Qué hay para ti en el Sur sino un río, una noche,  
unas hojas que el aire frío manifiesta  
y extiende hasta cubrir las riberas del cielo?  
Es que la cabellera del amor desemboca  
como otra nieve o agua del desecho archipiélago,  
como otro movimiento subterráneo del fuego  
y espera en los galpones otra vez,  
donde las hojas caen tantas veces  
temblando, devoradas por esa boca espesa,  
y el brillo de la lluvia cierra su enredadera  
desde la reunión de los granos secretos  
hasta el follaje lleno de campanas y gotas?

Donde la primavera trae una voz mojada  
que zumba en las orejas del caballo dormido  
y luego cae al oro del trigo triturado  
y luego asoma un dedo transparente en la uva.  
Qué hay para ti esperándote, dónde, sin corredores  
sin paredes, te llama el Sur?  
Como el llanero escuchas en tu mano la copa  
de la tierra, poniendo tu oído en las raíces:  
desde lejos un viento de hemisferio temible,  
el galope en la escarcha de los carabineros;  
donde la aguja cose con agua fina el tiempo

<sup>101</sup> *Cuadernos Americanos* 2, marzo-abril (1942), pp. 171-174.



y su desmenuzada costura se destruye:  
qué hay para ti en la noche de costado salvaje  
aullando con la boca toda llena de azul?

Más allá de la nostalgia por el terruño, en este poema Neruda lleva a cabo una especie de conjuro que el poeta acostumbra realizar en condiciones de “alto riesgo” —desánimo o abatimiento— para invocar auxilio. El poeta gnóstico se encomienda, al recordar, a su espacio mítico de Cantalao, cada vez que las cosas no parecen marchar del todo bien.<sup>102</sup> Así lo ha hecho en Rangún, ante la soledad y el abandono (léase “El deshabitado”, de *Residencia en la tierra*), e incluso antes, en nuestro país en “Quiero volver al sur”. ¿Por qué Neruda tiene necesidad de la invocación? Los acontecimientos en México, a fines de 1942, no caminan bien. La biblioteca que instaló en el consulado no obtiene reconocimiento alguno; las revistas emprendidas en su calidad de cónsul no sólo no alcanzaron la presencia de *Caballo Verde para la Poesía*, sino que fueron tajantemente canceladas por su gobierno (recuérdese la frase con la que la autoridad de su país le pide el retiro de la publicación: “No somos un país de indios”), el distanciamiento con su antiguo editor y compañero, José Bergamín se ha producido ya, pero, fundamentalmente, el reconocimiento de los escritores mexicanos, particularmente el de los poetas consagrados, no llega. Consecuentemente, su intención al arribar a nuestro país, reconstruir el escenario español en el cual se sentía pleno, se disipa con el paso de los días. A pesar de ello, en este poema, es posible notar los pasos seguros de Neruda hacia la construcción de su nuevo arte poético: la solidaridad con el agobiado pueblo chileno. Edificado con otro tipo de retorno, los versos alejandrinos, el poeta logra transmitir con este poema una sensación de autenticidad, que no obtiene con los dedicados a Stalingrado (el verso “Me llamas dulcemente como una novia pobre” es un guiño a un poeta que llamó la atención de Neruda al estar en México: Ramón López Velarde):

<sup>102</sup> H. Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, pp. 475 y 476.

No sólo el aire agudo del vegetal me espera:  
no sólo el trueno sobre el nevado esplendor:  
lágrimas y hambre como dos escalofríos  
suben al campanario de la patria y repican:  
de ahí que en medio del fragante cielo,  
de ahí que cuando octubre estalla, y corre  
la primavera antártica sobre el fulgor del vino,  
hay un lamento y otro y otro lamento y otro  
hasta que cruzan nieve, cobre, caminos, naves,  
y pasan a través de la noche y la tierra  
hasta mi desangrada garganta que los oye.

Pueblo mío, qué dices? Marinero,  
peón, alcalde, obrero del salitre, me escuchas?  
Yo te oigo, hermano muerto, hermano vivo, te oigo,  
lo que tú deseabas, lo que enterraste, todo,  
la sangre que en la arena y en el mar derramabas,  
el corazón golpeado que resiste y asusta.

Qué hay para ti en el Sur? La lluvia dónde cae?  
Y desde el intersticio, qué muertos ha azotado?  
Los míos, los del Sur, los héroes solos,  
el pan diseminado por la cólera amarga,  
el largo luto, el hambre, la dureza y la muerte,  
las hojas sobre ellos han caído, las hojas,  
la luna sobre el pecho del soldado, la luna,  
el callejón del miserable, y el silencio  
del hombre en todas partes, como un mineral duro  
cuya veta de frío hiela la luz de mi alma  
antes de construir la campana en la altura.  
Patria llena de gérmenes, no me llames, no puedo  
dormir sin tu mirada de cristal y tiniebla.  
Tu ronco grito de aguas y seres me sacude  
y ando en el sueño al borde de tu espuma solemne

hasta la última isla de tu cintura azul.  
Me llamas dulcemente como una novia pobre.  
Tu larga luz de acero me enceguece y me busca  
como una espada llena de raíces.  
Patria, tierra estimable, quemada luz ardiendo:  
como el carbón ardiendo adentro del fuego precipita  
tu sal temible, tu desnuda sombra.  
Sea yo lo que ayer me esperaba, y mañana  
resista en un puñado de amapolas y polvo.

Tras el breve respiro, la algarada literaria y política reinicia su actividad con nuevos bríos. El 30 de septiembre de 1942, en un acto de la Sociedad de Amigos de la URSS, en el Teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas, y ante el acoso alemán a la ciudad soviética, en solidaridad con ésta y con el pueblo ruso, en plena segunda Guerra Mundial, aparece el apogeo de su poesía política comprometida: el “Canto a Stalingrado”. En este puede notarse el uso de la retórica y del oficio puesta al servicio de la causa:

Ciudad, estrella roja, dicen el mar y el hombre,  
ciudad, cierra tus rayos, cierra tus puertas duras,  
cierra, ciudad, tu ilustre laurel ensangrentado,  
y que la noche tiemble con el brillo sombrío  
de tus ojos detrás de un planeta de espadas.  
[...]  
Ya tenemos por suerte deudos en la familia,  
pero aún no llegamos a defenderte, madre.  
Ciudad, ciudad de fuego, resiste hasta que un día  
lleguemos, indios náufragos, a tocar tus murallas  
con un beso de hijos que esperan llegar.<sup>103</sup>

<sup>103</sup> “Canto de amor a Stalingrado”, octubre de 1942 (se consigue en facsimilar en *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 157-160, 1971, p. 327).

El poema, imitando los recursos pedagógicos de los muralistas mexicanos y los recursos de los manifiestos estridentistas, apareció en carteles colocados a lo largo de la ciudad, lo que provocó un escándalo entre quienes consideraban que tal vehículo de comunicación no era apropiado para la poesía. Para refutarlos y encararlos al más puro estilo de las canciones mexicanas, Neruda escribe un “Nuevo canto de amor a Stalingrado”, el cual lee en un banquete que se ofrece en su honor:

Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua,  
describí el luto y su metal morado,  
yo escribí sobre el cielo y la manzana,  
ahora escribo sobre Stalingrado.

[...]

Yo sé que el viejo joven transitorio  
de pluma, como un cisne encuadernado,  
desencuaderna su dolor notorio  
por mi grito de amor a Stalingrado.

Yo pongo el alma mía donde quiero,  
y no me nutro de papel cansado,  
adobado de tinta y de tintero.  
Nací para cantar a Stalingrado.<sup>104</sup>

El fragmento anterior contiene dos alusiones: una lejana y otra con carácter inmediato. No son pocos<sup>105</sup> los que han leído resonancias de los versos de *Cantos de vida y esperanza* (1905) en la estrofa inicial de Neruda quien no sólo se siente cómodo al retornar a sus orígenes simbolistas, sino que es capaz de advertir la similitud

<sup>104</sup> “Nuevo canto de amor a Stalingrado”, edición del comité de ayuda a Rusia en guerra, febrero 25 de 1943. He citado de I, 393.

<sup>105</sup> Ángel Balbuena Briones, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 446; Carlos Hamilton, *Itinerario de Pablo Neruda*, p. 293 y Amado Alonso, obra citada, p. 315. Todos ellos son citados por Jaime Alazraki, obra citada, p. 46.

que hay entre el momento poético histórico del vate nicaragüense y el suyo:

Yo soy aquél que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,  
en cuya noche un ruiñeñor había  
que era alondra de luz por la mañana.<sup>106</sup>

Y es que con estos versos Rubén Darío había respondido a José Enrique Rodó quien, después de reconocer la maestría de *Prosas profanas* (1896), le objetaba no ser el poeta de América por carecer sus versos de compromiso social. La estrofa inicial de Darío marcaba así el abandono de la retórica preciosista para abordar tópicos americanos y una postura poética comprometida con la realidad latinoamericana. Darío fue más allá al dedicarle el libro al pensador uruguayo.<sup>107</sup> La alusión a Octavio Paz, el joven transitorio de pluma, por lo pronto se queda sin respuesta, aunque este no tardará mucho en devolver los adjetivos.

El trato directo con los muralistas habría de producir en Neruda una afinidad mucho mayor que la expresada en los carteles del “Canto a Stalingrado” colocados en los muros de la ciudad. Como ya se ha señalado antes, su itinerario poético habría de dar un giro después de la estancia en nuestro país. Es indudable, afirma Hugo Méndez-Ramírez,<sup>108</sup> que el contacto con estas tierras extendió su concepción hacia América toda. Es en la pintura muralista en donde el pueblo es protagonista principal, posición que Neruda habrá de compartir en la sección “El pueblo lo llama Juan” del *Canto General*. Además comparte la idealización del mundo prehispánico y la visión diacrónica de la historia del continente, justo como la que puede apreciarse en los murales de Diego Rivera en Palacio Nacional,<sup>109</sup> así

<sup>106</sup> Rubén Darío, “De Otoño”, *Poesías completas*, p. 765.

<sup>107</sup> Jaime Alazraki, obra citada, p. 14.

<sup>108</sup> Véase *Neruda's ekphrastic experience: mural art and Canto General*, p. 14.

<sup>109</sup> Véase Méndez-Ramírez, obra citada, p. 204.

como la voluntad y la ambición de presentar una visión completa del mundo, ideales del muralismo que coinciden con la pretensión artística por alcanzar una visión cíclica y abarcadora en la poesía del chileno. Sin embargo, la concepción del arte al alcance de las mayorías, inserto en la tradición de la comunión existente entre el poeta y el pueblo, unida a su vez a la del arte con fines pedagógicos, al igual que en el caso de los muralistas mexicanos, no tenía orígenes americanos: provenía del Renacimiento europeo. Rivera mismo, poco antes de regresar a México, había asimilado esta influencia al visitar los frescos italianos renacentistas. Considero, también, que habría que tener en cuenta la posibilidad de que Neruda percibe la oportunidad de sustituir la imagen de Rubén Darío como poeta de América por la suya, durante su estancia en México. Es algo que, si bien no declarado abiertamente, puede apreciarse tenuemente en la polémica Jiménez-Revueltas y en sus ecos de Darío en los cantos de amor a Stalingrado. Para lograrlo, Neruda se asume como tal y levanta su voz, con la cual pretende dar una expresión y un sentido histórico a los hombres americanos. Aquí radica otra posible causa de que el “Canto a Chile” se haya transformado en “Canto General” porque, entre otros logros, Neruda ha dejado de ser únicamente el poeta de Chile, y aspira a convertirse en legítimo heredero del poeta nicaragüense.

Sin embargo, Neruda no puede abandonar, por lo pronto, su participación política. La poesía comprometida hace nuevamente su aparición el 18 de junio de 1943 en los funerales de Leocadia Felizardo de Prestes, madre del líder comunista brasileño, encarcelado en Brasil. Como se recordará, Luis Prestes era una figura defendida por los poetas españoles en Madrid. El gobierno brasileño no autorizó el traslado de Prestes aludiendo a que estaba preso por delitos de fuero común y no políticos. En esta ocasión el poeta lee su “Dura elegía”:

Sombras de América, héroes coronados de furia,  
de nieve, sangre, océano, tempestad y palomas,

aquí: venid al hueco que esta madre en sus ojos  
guardaba para el claro capitán que esperamos:  
héroes vivos y muertos de nuestra gran bandera:  
O'Higgins, Juárez, Cárdenas, Recabarren, Bolívar,  
Martí, Miranda, Artigas, Sucre, Hidalgo, Morelos,  
Belgrano, San Martín, Lincoln, Carrera, todos  
Venid, llenad el hueco de vuestro gran hermano  
y que Luis Carlos Prestes sienta en su celda el aire,  
Las alas torrenciales de los padres de América.<sup>110</sup>

Lo que proporciona unidad a la América es su historia, encarnada por los nombres de sus más ilustres libertarios; de más está decir que el comunista Prestes es uno de ellos. Este hecho acelera su repatriación ya que el gobierno brasileño protesta por el cargo diplomático que Neruda posee. Entre otros denuestos, Neruda acusa de dictador al presidente brasileño Getulio Vargas. El poeta comprometido no se retracta porque argumenta que por encima de su cargo diplomático se encuentra su conciencia de escritor y como tal puede expresarse libremente ya que en su país sí hay democracia.

Por estas mismas fechas, y con casi año y medio de diferencia con respecto a la publicación anterior,<sup>111</sup> Juan Ramón Jiménez publica la respuesta a José Revueltas. Pero pretende ganar en contundencia lo que ha perdido en rapidez. En primera instancia Jiménez reclama a Revueltas que éste lo haya unido a los españoles conquistadores de alabarda y cruz sin conocer cuál es su visión sobre la conquista de América: "Nunca yo he sido un escritor rapaz del arca de América, como tantos", aclara. En seguida se enfoca en un aspecto de singular importancia para ambos escritores: el indigenismo americano y su relación con las artes, la pintura y, particularmente, con la poesía. Señala que la pintura mexicana actual (la de los muralistas, se en-

<sup>110</sup> "Dura elegía", en Pablo Neruda, *Obras completas I, De Crepusculario a Las uvas y el viento (1923-1954)*, p. 409.

<sup>111</sup> "¿América sombría?", en *Repertorio americano*, 24 (14 de agosto de 1943), pp. 209-211.

tiende) no es indígena porque no procede del indigenismo americano puro o auténtico, sino de España e, incluso, de Europa misma. El indígena simboliza la defensa de una causa general inhumana y por ello tiende a usársele para tal fin, pero el indio no lo es porque quiera serlo o tenga un poco de ello, sino porque lo es “de siempre, desde siempre”. Por tal motivo, el indigenismo de Neruda que, de acuerdo con Jiménez, no siempre ha existido, “es un indigenismo aprendido en una experiencia internacional viajera” y, por tanto, artificial. A pesar de ello, el motivo del rechazo de la poesía de Neruda no radica tanto en ese ‘indigenismo artificial’, como en la convicción que Juan Ramón Jiménez viene sosteniendo desde tiempo atrás: su falta de orden:

Si yo no acepto del todo esa grasa amorfa elefantiásica de la escritura de Pablo Neruda y deploro en muchas ocasiones sus regodeos y complacencias vitales o estéticas, es porque pienso que el hombre, indio, mestizo, español, lo que sea, debe salvarse del caos de que viene cuando nace, despegarse y tirar al infinito la placenta por la que estuvo pegado a la matriz nebulosa, cuya sustancia ya tiene dijeada y asimilada, y obrar libremente, por cuenta propia, no como víctima de la nebulosa. Esta libertad es la gloria del hombre de cualquier raza y país de este planeta.<sup>112</sup>

Al mismo tiempo, Juan Ramón Jiménez no pierde la oportunidad para fijar su postura ante el ahora distante párrafo del *Caballo verde para la poesía*, aquel que se erigía en defensor de la sensibilidad romántica: a un corazón animal bruto y delicado, “corazón que tanto me obsesionó en mi juventud y que nunca me abandona”, opone el cultivo de una “inteligencia sensitiva” o “sensibilidad inteligente” y el anhelo de complementarse a sí mismo. “Lo perfecto no es más que lo completo”, escribe a modo de aforismo. Y lo completo con-

<sup>112</sup> Artículo reproducido en Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita. Crítica y evocación*, p. 193.



siste en ser mitad creador y mitad crítico, “las dos mitades del hombre auténtico que es el poeta”. Estas definiciones las utiliza para caracterizar la poesía del bardo chileno: “Pablo Neruda no corresponde al tipo Rimbaud [sin complemento necesario deseoso] ni llegará a Goethe [que sí se complementa plenamente]. Necesita complemento y no puede dárselo, porque no tiene el instinto crítico y conjénito de Rimbaud, uno con su imaginación”.<sup>113</sup> Además, aunado a su carencia de autocrítica, tácitamente le reclama su prisa por publicar; para ello le señala que Jorge Guillén esperó dos o tres años para escribir el poema que le faltaba para completar su *Cántico*. Pero eso no es todo. Con respecto a su poesía comprometida, objetiva que el “Canto de amor a Stalingrado” se considere un canto de amor puesto que lo mismo podrían sustituirse algunos nombres y el resultado sería un poema de prácticamente cualquier ciudad del mundo. Por último, a un reclamo que le habría hecho José Revueltas en la publicación anterior sobre por qué Juan Ramón Jiménez no había criticado a Rubén Darío en su momento, antes bien, lo había admirado, le aclara que Darío siempre fue indio a pesar de su vocación europea e insta a buscar las fuentes de éste, que al igual que las de Neruda están, sostiene, en la poesía de España (por lo demás, añade, “mis críticas a la poesía de Darío existen y están en los periódicos de la época”).<sup>114</sup>

No tengo noticia de que haya habido una respuesta por parte de José Revueltas; sin embargo, por los días de la publicación del artículo de Juan Ramón Jiménez, Neruda está prácticamente haciendo maletas ya que su gobierno lo cesa del consulado por el episodio Prestes. Un mes antes, en julio de 1943, publica en la revista *América* el poema “América, no invoco tu nombre en vano”, síntesis de su concepción americana, de su postura comprometida y de su sensibilidad romántica, preludio de la voz que siete años más tarde se escuchará en el *Canto General*:

<sup>113</sup> Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita*, pp. 193-194.

<sup>114</sup> *Ibíd.*

América, no invoco tu nombre en vano.  
Cuando sujeto al corazón la espada,  
cuando aguanto en el alma la gotera,  
cuando por las ventanas  
un nuevo día tuyo me penetra,  
soy y estoy en la luz que me produce,  
vivo en la sombra que me determina,  
duermo y despierto en tu esencial aurora:  
dulce como las uvas, y terrible,  
conductor del azúcar y el castigo,  
empapado en esperma de tu especie,  
amamantado en sangre de tu herencia.<sup>115</sup>

Al partir, Neruda deja en el tintero el proyecto de editar la revista *La Sangre y la Letra*, cuyo enfoque sería primordialmente literario; a cambio de ello logra editar, a principios de 1943, según Wilber-to Cantón, aunque en edición limitada a 100 ejemplares, distribuida entre amigos, el *Canto General de Chile*. Lo que no puede quedarse ni en la pluma ni en el tintero es la llamada de atención a los escritores carentes de compromiso. En entrevista con el español Alardo Pratts, publicada en la revista *Hoy*, se da tiempo para señalar que lo mejor de México “son los agrónomos y los pintores [...] Considero —afirma— que en poesía hay una absoluta desorientación y una falta moral civil que realmente impresiona... La novela mexicana, en cuatro de sus representantes más jóvenes: Juan de la Cabada, Ermilo Abreu Gómez, José Revueltas y Andrés Henestrosa, llega a alcanzar las expresiones de un nuevo clasicismo... El ensayo ha sido maleado por una generación anémica”.<sup>116</sup>

En esta ocasión son dos escritores jóvenes quienes dan respuesta al cónsul chileno en páginas confrontadas de la revista *Letras de Méxi-*

<sup>115</sup> *América*, núm. 19, julio de 1943.

<sup>116</sup> Véase Enrico Mario Santí, “Introducción”, en *Canto General*, Cátedra, 1998, p. 14.

co:<sup>117</sup> Octavio Paz Lozano y José Luis Martínez. Además de caracterizarlo de vanidoso, Paz argumenta que cuando Neruda señala la “falta de moral cívica” en la poesía mexicana, en realidad está exigiendo una poesía política o comprometida, misma que “empieza por no ser ni política ni poesía”. Si de conminar a la gente a participar o influir en el curso de la guerra se trata, Paz prefiere “un discurso de Lenin a todas las odas del señor Neruda”. Tras resaltar el desconocimiento del chileno sobre literatura mexicana (ni Abreu, ni De la Cabada, ni Henestrosa, ni Revueltas —modelos propuestos por Neruda— son “novelistas”; Revueltas, en opinión del poeta mexicano, a pesar de haber escrito ya *El luto humano* todavía no alcanza la fuerza que su “talento puede dar”), Paz objeta a Neruda que, aunque señale que en México lo más trascendente son los agrónomos, los campesinos no están de acuerdo con él, incluso, los escritores que él pone como muestra (Revueltas), en su literatura, critican despiadadamente las torpezas y las equivocaciones de la política agraria mexicana (es muy probable que Neruda al declarar lo anterior estuviera siendo irónico, ya que también haría referencia a los propios muralistas mexicanos — las pinturas de Rivera en Chapíngo— y no tanto a los “agrónomos”).

Por su parte, José Luis Martínez le señala el haber confundido la poesía con las manifestaciones cívicas. Si se le reclama a la poesía mexicana una falta de moral civil, entonces habría que recurrir a los poemas de Pablo Neruda para sólo advertir que “son la repetición de los lugares comunes de su propia poesía”. Su lugar (hace alusión a los poemas que, como “El canto a Stalingrado”, fueron pegados en los muros de México) está al lado de los anuncios de cine y la propaganda de los diputados. Si a sus valientes acciones uniera su excelencia poética, Neruda ganaría una fuerza “menos dudosa de la que hoy tiene” y su poesía recobraría el camino perdido.

El 27 de agosto de 1943 se le hace una comida multitudinaria de despedida. Las cifras de la época van de los tres mil a los cinco mil

<sup>117</sup> Véase Octavio Paz, “Respuesta a un cónsul” y José Luis Martínez, “Despedida”, en *Letras de México*, t. 4, núm. 8 (15 de agosto de 1943), pp. 4-5.

asistentes. Se llevó a cabo en el Frontón México “porque no había restaurante lo suficientemente grande” para albergar a tanta gente que deseaba compartir los últimos momentos del poeta en nuestro país. La convocatoria la habían colocado en carteles por toda la ciudad; en ellos aparecía la foto de Neruda y los nombres de los invitadores: Alfonso Reyes y Lázaro Cárdenas, entre otros. Todo México se reunió allí. Neruda dio lectura a su poema titulado “En los muros de México”, último desafío o lugar preferido por el poeta chileno para exhibir sus versos:

Porque en mi vida, México, vives como una pequeña  
águila equivocada que circula en mis venas  
y sólo al fin la muerte le doblará las alas  
sobre mi corazón de soldado dormido.

Imagen, por una parte, completamente alejada de aquellas imaginadas en su juventud, y por la otra, ‘levemente contradictoria y polémica’. De un lado, la persistencia del país, tan inherente y necesario a él como la sangre misma; por el otro, la pequeña águila *equivocada*... Neruda abandona nuestro país por aire. Es despedido con música de mariachis en el aeropuerto de Balbuena el 1° de septiembre de 1943. Más pronto de lo que se imagina habrá de volver.

#### EPÍLOGOS CRUZADOS

Neruda regresa a Chile con una idea muy concreta: transformar su idea original de crear un *Canto a Chile* por la de dar forma a un *Canto General* (de América). Lleva ya en la cartera un muy buen número de poemas adelantados para dicho proyecto, algunos publicados en revistas mexicanas.

Al retornar a Chile participa activamente en la vida política del aquel país. En 1945 es elegido senador de la república y Premio Nacional de Literatura. En ese mismo año retoma la actividad que

bien sabe hacer (no olvidar que en la campaña anterior estuvo muy cerca de la propaganda política de Aguirre Cerda, propuesto por el Frente Popular chileno): participa esta vez en la campaña política de Gabriel González Videla a la presidencia de Chile. Como se recordará, González Videla era embajador chileno en Francia cuando Neruda fue nombrado cónsul para la emigración española. El poeta incluso escribe un estribillo pegajoso, “el pueblo lo llama Gabriel”, con el que gana adeptos y simpatías para González Videla. En 1946 González Videla gana las elecciones y Neruda retoma su proyecto inconcluso, el *Canto General*. Se inicia entonces la Guerra fría y González Videla se ve sometido a fuertes presiones para combatir a los comunistas chilenos. Inesperadamente, González Videla cede a las presiones e incumple las promesas al sector comunista que lo había auxiliado durante su campaña. Los comunistas se quejaban de haber sido utilizados en la estrategia para ganar más votos. En 1947 Neruda lanzó un documento titulado “Yo acuso”, donde señalaba la traición de González Videla. El recién electo presidente chileno lo etiqueta como personaje incómodo y Neruda, después de ser despojado del fuero de senador, se ve obligado a pasar a la clandestinidad. Pide asilo a la embajada mexicana donde Pedro de Alba, embajador, duda: intenta trasladarlo a la frontera con Argentina en un automóvil diplomático mexicano. En México un funcionario chileno —Gajardo— habla con el presidente, Miguel Alemán, estando Jaime Torres Bodet, secretario de Relaciones Exteriores, presente. El gobierno chileno, por conducto de Gajardo, garantiza la seguridad absoluta de Neruda en su país y el gobierno “devuelve” al poeta a Chile. Le niegan de este modo el asilo político. Neruda, tras maldecir a Torres Bodet, huye del país andino a través de la frontera con Argentina. Por casualidad está allí Miguel Ángel Asturias con quien tiene cierto parecido físico. Con el pasaporte del guatemalteco cruza la frontera con Uruguay y de allí parte a Europa, París para ser precisos, lugar donde reaparece públicamente con la lectura de sus versos. No sin ciertas dificultades logra arreglar sus papeles, pero no evita que, a pedido de los consulados

y las embajadas de su país, lo deporten. Sin embargo, como miembro del Consejo Mundial de la Paz, organizado por comunistas, visita la Unión Soviética, Polonia y Hungría. En 1949 regresa a México con Paul Eluard para participar en el Congreso Latinoamericano de Partidarios de la Paz.

La idea que esta vez trae entre manos es editar el manuscrito del *Canto General* que el año de persecución le ha permitido concluir. A pesar de las circunstancias adversas tiene tiempo de llevar a cabo su obra. Si las condiciones económicas y políticas no le han permitido editarlo en Argentina, en esta ocasión se forma una comisión editora que logra llevar a buen término el proyecto. La conforman María Asúnsolo, Enrique de los Ríos, César Martino, Carlos Obregón Santacilia, Wenceslao Roces y César Godoy. El presidente Miguel Alemán, posiblemente preocupado por la anterior participación diplomática mexicana, al negarle el asilo, pone a disposición del poeta las prensas de los Talleres Gráficos de la Nación que, sumado a las contribuciones de los suscriptores, veinte dólares por cada uno, costean los gastos de la producción y de la impresión.

Una enfermedad, tromboflebitis, tiene al poeta en cama cerca de un año. El impedimento físico le permite corregir, con ayuda de Alfredo Cardona Peña, las pruebas de imprenta del *Canto General*. En breve tiempo aparece, con guardas de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, el lunes 6 de abril de 1950, a las seis de la tarde (fecha de su presentación; el colofón dice que el 25 de marzo se terminó de imprimir), el imponente *Canto General*. En su estuche de cartón pesaba más de seis kilos: un tomo grande como un manuscrito antiguo, impreso a dos colores, empastado en tela roja y con diagramación y tipografía de un viejo conocido de Neruda en México: Miguel Prieto. La lista de suscriptores, agrupados por países, aparece al final de la edición: Pablo Picasso, Jorge Amado, Paul Eluard, Luis Buñuel, Miguel Ángel Asturias, Augusto Monterroso, Claudio Arrau, Gabriela Mistral, Nicolás Guillén, Luis Barragán, Dolores del Río, Fernando Benítez, María Izquierdo, Tata Nacho, son algunos de los nombres que la conforman.

Al mismo tiempo en Chile, aparece una edición clandestina, la cual se había iniciado al salir huyendo Neruda. Regresará entonces a Europa vía Veracruz con una nueva presencia en su vida: Matilde Urrutia.

Vaya una rápida conclusión de dos historias aquí resumidas. La primera acelera su desenlace con la noticia de la muerte de Miguel Hernández, figura de suma importancia en la vida de Pablo Neruda y Juan Ramón Jiménez. Debido a su cargo diplomático Neruda se entera primero. A través de una carta donde el poeta chileno le da la noticia del suceso, logra establecer comunicación con el poeta de Moguer. Éste acepta las disculpas de Neruda, se expresan admiración mutua y todos contentos. La segunda ostenta mayores vericuetos. José Revueltas, desilusionado y distanciado de la dirigencia comunista mexicana, dogmática a ultranza, había escrito poco antes de la publicación del *Canto General*, hacia fines de 1949, una novela, *Los días terrenales*, donde el escritor cuestionaba los aspectos fundamentalistas de la izquierda mexicana. Pablo Neruda, el ‘hermano mayor’ —Revueltas le había puesto incluso su nombre a uno de sus hijos—, durante su segundo periodo en México, en el Congreso Latinoamericano de Partidarios de la Paz, lo desconoció públicamente:

Y hoy este nombre me trae, en las páginas de mi antiguo hermano en comunes ideales y combates, la más dolorosa decepción. Las páginas de su último libro no son suyas. Por las venas de aquel noble José Revueltas que conocí circula una sangre que no conozco. En ellas se estanca el veneno de una época pasada, con un misticismo destructor que conduce a la nada y a la muerte.<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Marco Antonio Campos “*Los días terrenales* de Revueltas”, en *La jornada semanal*, 4 de junio de 2000, p. 6.

José Revueltas quedó a tal punto dolido que, según Rosaura Revueltas, cuando escuchaba el nombre del poeta chileno callaba, no emitía sonido alguno. Poco más de cinco años después José Revueltas expresaría el sendero que había tomado su convicción artística:

Pienso que hay que entrarle bien y a fondo al problema, aunque le lleve a uno años. Es que sin resolverlo no puede uno escribir y, lo peor de todo, *no podrán escribir los jóvenes escritores del futuro*. Siento pesar sobre mí esta responsabilidad, aunque me lleve el carajo el cumplir las cosas a que ella me obliga: denunciar bien a unos y a otros desenmascararlos, exponer lo que en realidad y en verdad es servir a la causa más grande de nuestro tiempo mediante una literatura que no debe ser ni la de los “independientes” ni la de los curas y católicos pretendidamente marxistas. Hay que decirlo un día desde la izquierda, desde el verdadero marxismo (sin temor a los ataques demagógicos de que se está sirviendo el enemigo), que el Neruda actual es lamentable [es el Neruda de *Las uvas y el viento*]; que son lamentables todos los mancisidores del mundo...<sup>119</sup>

Pese a ello, las fatalidades de la vida volverían nuevamente a intervenir en las relaciones entre estos dos escritores. En 1968 José Revueltas es encarcelado por su participación en los acontecimientos de Tlatelolco. Neruda envía una carta al presidente donde le solicita la libertad del novelista mexicano por la prosapia de su apellido, por su inocencia y porque “lo queremos muchísimo”. Revueltas, conmovido, le dedica *El apando* y en el homenaje que Bellas Artes le organiza después de su muerte, lee sus palabras finales:

¡Te lo pedimos, te lo lloramos, Pablo Neruda, no descanses en Paz!

<sup>119</sup> Véase José Revueltas, *Las evocaciones requeridas*, tomo II, p. 300.





Como se recordará, desde muy joven Neruda persiguió el anhelo de escribir una poesía cíclica capaz de abarcar los diversos aspectos de la vida, aquella que pudiera “englobar al hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos mismos que allí se desarrollaban, en una sola unidad”.<sup>1</sup> Una creciente identidad forjada entre el espacio personal de la infancia —los bosques de Temuco y los muelles de Puerto Saavedra—, y su producción poética, desarrollada desde una perspectiva retórica modernista y de vanguardia, lo fueron distanciando de este propósito. Neruda fue capaz de amoldar esta retórica a la expresión de su sensibilidad desbordada, de origen romántico, para lograr un sello singular de alcances insospechados incluso por el propio poeta; su calidad trascendería no sólo los litorales de su patria, sino los límites poéticos hispanoamericanos.

No conforme con ello, la persistencia política de Neruda, desde entonces no siempre inocente, logró enlazar su ruta artística con la diplomática. Viajar a Oriente a los veintitrés años a pesar del modestísimo nombramiento consular, constituye, evidentemente, un logro mayor al que las expectativas de un joven poeta provinciano pudieran haber generado, ya que los recursos económicos y políticos para embarcarse en una empresa de tal magnitud eran inexistentes. La soledad y las limitaciones económicas sufridas en aquellos lugares, abundantes en sopor existencial, contribuyeron a profundizar la sensación de un mundo en constante creación y desintegración y, sin lugar a duda, proporcionaron la sensación de obscuridad que invade buena parte de los versos de *Residencia en la tierra*.

<sup>1</sup> Citado en Neruda. *La biografía literaria*, p. 194.

Los tiempos en España, particularmente los que vive en Madrid, se convierten en un momento de plenitud vital para el poeta. No solamente porque en aquel momento escribe los “Tres cantos materiales”, espléndida respuesta a la acusación de falta de talento, más fuerte y sólida en sí que el espaldarazo de los jóvenes poetas españoles, sino porque allí encuentra una fraternidad inesperada, un reconocimiento a su obra y una compañía femenina para enmendar su primer matrimonio errado. Sin embargo, justo cuando alcanza la cima de su estabilidad creativa y emocional, la guerra se la resquebraja: Neruda se ve obligado a abandonar los recursos retóricos y rítmicos alcanzados en *Residencia en la tierra*. Difícilmente podía haber sido de otra manera. La sangre corría por las calles, en efecto, y el poeta accedió a emprender una propuesta comprometida con la guerra sostenida por los poetas españoles comunistas por fraternal correspondencia, por absoluta solidaridad.

Neruda siempre cultivó la imagen de un poeta espontáneo e inmediato, reacio a las ideas y al mundo intelectual, en esto tan distinto a contemporáneos suyos como Borges o Paz. De ahí que sus pronunciamientos políticos, aun los más ortodoxos, aparecieran como tribunas personales, a veces asumidas tanto o más por razones emotivas que por convicción ideológica. No es exagerado decir que Neruda fue comunista por razones sentimentales, aun cuando tampoco podemos excusarle su ceguera ante los crímenes del comunismo totalitario —de la Unión Soviética y la llamada Europa del Este hasta la dictadura que aún premia en Cuba.<sup>2</sup>

Evidentemente, salta a la vista que Neruda convirtió su indiferencia política, más bien anárquica, en simpatías por el comunismo debido a “razones sentimentales”, pero no lo es menos que también haya llevado a cabo su conversión artística y política rodeado de una

<sup>2</sup> Enrico Mario Santí, “Los dos Nerudas (1904-1973)”, en *Letras Libres*, agosto 2004, pp. 44-46.

atmósfera de miedo. Temor a quedarse solo —sus amigos poetas se han embarcado ya en un viaje sin retorno—, y horror ante la violencia estalinista. Desde el Primer Congreso de Escritores Antifascistas, al que asiste, Neruda siente muy de cerca el intenso recelo del régimen estalinista. Sin lugar a dudas, Neruda es plenamente consciente de la máxima del partido soviético: “quien no está conmigo, está contra mí”. La vigilancia del aparato policiaco, con las consecuentes purgas estalinistas, así como la persecución del enemigo número uno de Stalin, Trotski, son hechos familiares a Neruda desde el momento mismo en que surgen en la escena política mundial. Octavio Paz narra la siguiente anécdota ocurrida cuando algunos escritores latinoamericanos retrasados se dirigen al segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, reflejo fiel de aquella sensación de saberse vigilado:

Mi primera duda comenzó en el tren que me llevó a Barcelona. Nosotros, los mexicanos y los cubanos (Juan Marinello y Nicolás Guillén), habíamos llegado un día más tarde a París. Allí se unieron al grupo Pablo Neruda, Stephen Spender, el escritor Iliá Ehrenburg y otros. Al caer la tarde, cuando nos aproximábamos a Portbou, Pablo Neruda nos hizo una seña a Carlos Pellicer y a mí. Lo seguimos al salón-comedor; allí nos esperaba Ehrenburg. Nos sentamos a su mesa y, a los pocos minutos, se habló de México, un país que había interesado a Ehrenburg desde su juventud. Lo sabía y le recordé su novela, *Julio Jurenito*, que contiene un retrato de Diego Rivera. Se rió de buena gana, refirió algunas anécdotas de sus años en Montparnasse y nos preguntó sobre el pintor y sus actividades. Había convivido en París antes de la Revolución rusa. A Ehrenburg no le gustaba realmente la pintura de Diego aunque le divertía el personaje. Pellicer le contestó diciéndole que era muy amigo suyo y habló con admiración de la colección de arte precolombino que Diego había formado. Después relató con muchos detalles que un poco antes de salir hacia España había cenado con él, en su casa —una cena inolvidable—, y que,

entre otras cosas, Diego le había contado que Trotski se interesaba mucho en el arte prehispánico. Neruda y yo alzamos las cejas. Pero Ehrenburg pareció no inmutarse y se quedó quieto, sin decir nada. Quise entrar al quite y comenté con timidez: “Sí, alguna vez dije, si no recuerdo mal, que le habría gustado ser crítico de arte...”. Ehrenburg sonrió levemente y asintió con un movimiento de cabeza, seguido de un gesto indefinible (¿de curiosidad o de extrañeza?). De pronto, con voz ausente murmuró: “Ah, Trotski...”. Y dirigiéndose a Pellicer: “Usted, ¿qué opina?”. Hubo una pausa. Neruda cambió conmigo una mirada de angustia mientras Pellicer decía, con aquella voz suya de bajo de ópera: “¿Trotski? Es el agitador político más grande de la historia... después, naturalmente de San Pablo”. Nos reímos de dientes afuera. Ehrenburg se levantó y Neruda me dijo al oído: “El poeta católico hará que nos fusilen”.<sup>3</sup>

Y, sin embargo, a pesar de la solidaridad, la poesía sobre pedido en Neruda no termina por convencer, no logra articularse con la calidad de su producción poética residencial. Los poemas de *España en el corazón* están mucho más cercanos, incluso, al insulto directo y maniqueo que practica en “Aquí estoy” (un solo título da idea de ello: “España pobre por culpa de los ricos”) que al ritmo poderoso y enigmático que tanto llamó la atención en los círculos literarios madrileños; ni qué decir, asimismo, de su lejana distancia con la preceptiva del realismo socialista que se rodea de una normativa nebulosa,<sup>4</sup> con presencia en el ambiente artístico desde 1928. La poesía que Neruda escribe para España resalta su carácter combativo, de ocasión, fuera de programa estético alguno. Y no funciona porque el artista, en el fondo, más allá de la solidaridad y el temor, no está plenamente convencido de que el momento de abandonar su forma creativa, después de tanto peregrinar, haya arribado con las bombas

<sup>3</sup> Octavio Paz, *Itinerario*, pp. 60-61.

<sup>4</sup> Edith Negrín, “Apuntes sobre el realismo socialista en México”, p. 87.

y la sangre. A contracorriente de lo que sugiere Loyola, al definir el cambio de orientación poética nerudiana como una evolución, propongo que, al menos cualitativamente, esta no conforma una evolución ya que el poeta simplemente no la aceptó del todo. Y Neruda, como el mismo Loyola ha sostenido a lo largo de las más de quinientas páginas de su voluminoso libro, en cuestiones de arte personal, “no se miente”.<sup>5</sup> Más que evolución su nuevo giro poético configura un retroceso en su calidad artística. Pero Neruda tampoco en este sentido se engañaba: lo sabía. Es verdad que frente a sus correligionarios, habría de mantener el compromiso del escritor en la plaza pública; sin embargo, con una conciencia plena, al interior de su proceso creativo, que poco después expresaría públicamente, habría también de manifestar sus más profundas dudas. No le faltó razón al polémico Juan Ramón Jiménez cuando sostuvo que el “Canto de amor a Stalingrado” constituía mera retórica poética: ciertamente, al cambiar el nombre de la ciudad rusa por cualquier otro se obtiene efecto idéntico... Y, sin embargo, a pesar de encontrarse en el polo opuesto, tampoco es errado el siguiente juicio de Enrico Mario Santí:

La historia, sobre todo la historia de los últimos veinte años, ha demostrado que se equivocó en su apreciación de lo que significó el llamado “socialismo real” para los pueblos que lo padecían. No se equivocó Neruda, en cambio, ni en su oposición a la barbarie fascista, desde la de Franco hasta la de Pinochet, ni mucho menos en la defensa de los humildes, los pobres y los indefensos ante la irresponsabilidad de corruptos estadistas, sobre todo los latinoamericanos.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Loyola apunta, entre otras, la siguiente convicción en su libro: “Pablo siempre fue —o intentó ser— un intelectual honesto y coherente, un hombre leal a sus propias posiciones: ‘es íntegro siempre, actúa como piensa, siente como escribe’ ” (Lago 1945). Loyola, *Neruda. La biografía literaria*, p. 260.

<sup>6</sup> Enrico Mario Santí, “Los dos Nerudas (1904-1973)”, en *Letras Libres*, agosto 2004, pp. 44-46.

En este sentido, el poeta Czeslaw Milosz concuerda con las líneas precedentes al asegurar que Neruda, cuando escribe sobre las condiciones miserables de su pueblo es creíble, empero, al describir lo óptimo del pueblo ruso, se aleja de la realidad.<sup>7</sup> Los cantos a los mineros chilenos convencen porque irradian autenticidad, y transmiten la sensación de que se escucha (o se lee) al portador de la voz del pueblo. La poesía dedicada a los españoles no carece de autenticidad en sus propósitos sociales, pero sí en los artísticos: no es poesía comprometida, sino de compromiso; se origina en un compromiso moral que no logra articularse con un convencimiento artístico; es decir: no alcanza la calidad artística acostumbrada en la anterior obra porque Neruda no está convencido de hacer lo correcto en el sentido artístico. El poeta chileno, por otra parte, bien sabe que a Iliá Ehrenburg no se le puede negar unos versos que este solicita para su patria invadida: solidaridad, convencimiento político y temor acompañan su propuesta para Stalingrado.

Muy diversas son las circunstancias que lo acompañan durante su estancia en México. A nuestro país arriba con la intención de dar continuidad a su pasado español en el que alcanzó plenitud artística y emocional. Por ello, apenas desembarca se pone en contacto con los intelectuales españoles exiliados aquí. Sin embargo, los acontecimientos no transcurren de acuerdo con sus expectativas. Varios son los factores que inciden en el inesperado desarrollo de los hechos. El primero de ellos guarda relación con el grupo de poetas de *Contemporáneos*. A pesar de mantenerse desperdigados, y prácticamente fuera de presupuesto, y sin intención ni capacidad para responder a la provocación nerudiana, la tradición poética que ellos asumen, la poesía efectuada con rigor y crítica, es la que prevalece en el ambiente mexicano. El mayor de sus críticos, Jorge Cuesta, años atrás de la llegada de Neruda a nuestro país había rechazado el compromiso político como punto de partida de la creación artística. Como se ha señalado, la poesía de *Laurel*, en gran medida, gira

<sup>7</sup> Santí, artículo citado, p. 45.

alrededor del eje del poeta de Moguer, Juan Ramón Jiménez, máximo exponente de la poesía pura. Una de las razones fundamentales por la cual los editores se rehúsan a sacarlo. Y más aún: la parte de poetas mayormente representados allí es fiel expresión del canon purista.

Por otra parte, los jóvenes poetas para los que la figura de Neruda se erigía como uno de los faros luminosos en el quehacer poético ya que había sido capaz de asumir el compromiso político que la época demandaba, y que ven con buenos ojos su llegada a nuestro país, todavía no han alcanzado el poder en el campo cultural. Efraín Huerta, José Revueltas y Octavio Paz, así como el resto de los miembros de su generación no logran aún independencia (ni dependencia) económica. La revista *Taller*, por ejemplo, recibió no sólo las colaboraciones de los jóvenes poetas en el exilio sino el apoyo económico español. ¿Cómo ofrecer a Neruda, por ejemplo, una revista como *Caballo verde*? Por si ello no bastara, Neruda se distancia de Octavio Paz, quien vive entonces su particular conflicto creativo entre una poesía comprometida y una poesía representativa del “arte por el arte”. Al asistir al Congreso de Escritores Antifascistas el poeta mexicano registra varias dudas sobre los comunistas y el arte comprometido. A su regreso de España, mantiene su escepticismo.

Los poetas exiliados españoles, por su parte, llegaron divididos y así permanecieron. Al sentir el rechazo de la gente y las condiciones laborales, y al ahondarse la nostalgia por el terruño, más de uno decidió abandonar estas tierras en busca de nuevos horizontes: José Bergamín es uno de ellos. Acostumbrados a depender del erario gubernamental en sus empresas culturales, tampoco ellos fueron capaces de sostener su labor editorial de manera independiente en el exilio. La editorial Séneca, por mencionar una empresa de relativo éxito comercial, no logró financiar sus colecciones por completo. Cuando el presupuesto de la Junta de Cultura Española interrumpe su flujo hacia México, por si las divisiones internas no bastaran, la editorial tiene los días contados porque el mercado norteamericano,



importantísimo destino para los libros, cierra sus fronteras a causa de la guerra.<sup>8</sup>

Un elemento más en contra de Neruda se localiza en el ambiente político mexicano: el gobierno de Lázaro Cárdenas, de amplias simpatías hacia la política social, al llevar a cabo la transición del gobierno, se ve imposibilitado de continuar la injerencia en las políticas públicas al entregar el poder al general Manuel Ávila Camacho quien, gracias al apoyo recibido durante su campaña, se compromete con los Estados Unidos a dar un viraje en las orientaciones económicas. De la parte chilena, tampoco los acontecimientos parecen favorecer la presencia nerudiana en México: el presidente chileno, Pedro Aguirre Cerda, respaldo político de Pablo Neruda, fallece en febrero de 1942. Neruda, hasta el arribo de Salvador Allende a la presidencia de la república chilena, no habrá de obtener igual apoyo.

Debido a estos elementos en su contra, Neruda no recibe el reconocimiento acostumbrado en Madrid. Sus empresas editoriales tampoco tienen resonancia alguna: el par de revistas que alcanzan a ver la luz, apenas logran el número uno. Tampoco logra avenirse recursos para una empresa de mayor magnitud. Sus amigos españoles no terminan por ubicarse y radicar en México... ¿a qué quedarse? Es hora de retornar a su país para participar en la lucha política. Así lo hará al dedicarse casi en exclusiva a ella cuando regresa a Chile: en 1945 se hace oficialmente comunista y ese mismo año se convierte en senador por la provincia de Tarapacá y Antofagasta.

Sin embargo, a pesar de estas adversidades políticas, durante la estancia en nuestro país, resuelve el conflicto poético que le había reservado la adopción de la poesía de compromiso. Al regresar de Europa a su país, Neruda, en un intento por retomar su nivel artístico, inicia un nuevo proyecto, el Canto General a Chile. Lentamente, el poeta transita, en un sentido, hacia la extensión territorial del canto; en otro, desplaza su enfoque: de la solidaridad a los republicanos

<sup>8</sup> Gonzalo Santoja, *Al otro lado del mar, José Bergamín y la editorial Séneca*, pp. 59-78.

comunistas españoles pasa a luchar por la unidad de los marginados de América. Así convergen en un mismo proyecto dos intereses: un nuevo modo de crear y el compromiso social. Neruda, con su acostumbrado instinto político, muy pronto se percató de que tras la objeción de José Enrique Rodó hacia Rubén Darío —años atrás, en 1900, por su falta de representatividad americana, particularmente social—, se encuentra un maravilloso filón: cómo perfilarse como el poeta de América. Decide entonces la convergencia de su canto chileno y su compromiso social: la descripción histórica y geográfica de la realidad americana ocupa entonces el lugar central del nuevo proyecto. De esta manera, los itinerarios cruzados de Pablo Neruda habrán de coincidir, finalmente, con su anhelado poema cíclico en el *Canto General*.



- 1616 (English and Spanish poetry), editores e impresores Concha Méndez y Manuel Altozaguirre. Nos. I-IX. London 1934-1935. Edición facsimilar de José Muñoz Rojas Vadoz, Madrid, Topos Verlag, Turner, 1981.
- Alazraki, Jaime, *Poesía y poética de Pablo Neruda*, Nueva Cork, Las Américas, 1965.
- Alberti, Rafael, *La arboleda perdida*, Barcelona, Planeta, 1977, 337 pp.
- Aleixandre, Vicente, en Aurora de Albornoz y Elena Andrés (sel. y pról.), *Chile en el corazón*, Barcelona, Península, 1975, 212 pp.
- Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Madrid, Gredos, 1997, 387 pp.
- Bary, David, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Valencia, Pre-textos, 1984.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Bellini, Giuseppe, *Viaje al corazón de Neruda*, Bulzoni editori, 2000.
- Brushwood, John S., Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán, *Ensayo literario mexicano*, México, UNAM-Universidad Veracruzana-Editorial Aldus, 2001, 832 pp.
- Camón Soler, Manuel, *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, LAIA B, Barcelona, 1978.
- Campos, Marco Antonio, “Los días terrenales de Revueltas”, en *La jornada semanal*, 4 de junio de 2000, p. 6.
- *Los resplandores del relámpago*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, 224 pp.
- Cano Ballesta, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid, Siglo XXI, 1996, 259 pp.

- Cantón, Wilberto. "Pablo Neruda en México (1940-1943)", *Anales de la Universidad de Chile*, Año 129, núms. 157-160 /enero-diciembre de 1971), pp. 266-267. También aparece en *Posiciones*, pp. 91-108. — *Posiciones*, México, Imprenta Universitaria, 1950.
- Cardona Peña, Alfredo, *Pablo Neruda y otros ensayos*. México, Ediciones de Andrea, 1955.
- Cardoza y Aragón, Luis, *El río, Memorias de caballería*, México, Fondo de Cultura Española, 1986.
- Celaya, Gabriel "Pablo Neruda, poeta del tercer día de la creación", en Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí, (eds.), *Pablo Neruda*.
- Concha, Jaime, "Proyección de *Crepusculario*", en Federico Schopf, *Neruda comentado*.
- Concha, Jaime, "Sexo y pobreza en la primera poesía amorosa de Pablo Neruda", en Federico Schopf, *Neruda comentado*, p. 142 y ss.
- Concha, Jaime, *Tres ensayos sobre Pablo Neruda*, South Carolina, University of South Carolina, 1974.
- Cortínez, Carlos, "Introducción a la muerte en *Residencia en la Tierra* (Ausencia de Joaquín)", en Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí (eds.), *Pablo Neruda*, pp. 134-142.
- Costa, René de, "XVIII. El Neruda de Huidobro", en Ángel Flores (coord.), *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, pp. 273-279.
- Délano, Luis Enrique, "Pablo Neruda en México", en *Lenin y otros escritos*, pp. 84-120.
- Délano, Luis Enrique, *Sobre todo Madrid*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.
- Dennis, Nigel, *Perfume and Poison, A study of the relationship between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Edition Reichenberger, 1985, 160 pp.
- Edwards, Jorge, *Adiós poeta...*, Madrid, Tusquets editores, 2004 (2ª. ed.), 324 pp.
- España Peregrina*, México, núms. 8-9, 12 de octubre de 1940.
- Fernández Larraín, Sergio. *Cartas de amor de Pablo Neruda*. Madrid, Rodas, 1975.

- Flores, Ángel, (coord.), *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Gall, Olivia, “Un solo visado en el planeta para León Trotsky”, en Pablo Yankelevich (coord.), *México, país refugio*, México, Plaza y Valdés-Conaculta-INAH, pp. 63-90.
- Gálvez, Julio, *Neruda y España*, Santiago de Chile, Ril editores, 2003, 332 pp.
- Gamboa de Buen, Jorge, *Ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Gibson, Ian, *Cuatro poetas en guerra*, Barcelona, Planeta, 2007, 397 pp.
- Gutiérrez Revuelta, Pedro, *Neruda en España: de Residencia en la tierra a España en el corazón*, Michigan, Ann Arbor, 1990, 237 pp.
- Gullón, Ricardo. “Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez”, en Rodríguez Monegal-Santí (eds.), *Pablo Neruda*.
- Jiménez, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- *La corriente infinita. Crítica y evocación*. Madrid, Aguilar, 1961.
- *Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- “Carta a Pablo Neruda”, en *Repertorio americano*, 23 (9 de mayo de 1942), publicado primero en *El Popular* (13 de marzo de 1942).
- Jiménez Tomé, María José, “El impresor Manuel Altolaguirre durante la guerra civil española”, en *Manuel Altolaguirre, Homenaje*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2005, pp. 488 a 504.
- Koch, Stephen, *El fin de la inocencia: Willy Münzenberg y la seducción de los intelectuales*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- “La muerte de Víctor Serge en México”, página web de la Fundación Andreu Nin: <http://www.fundanin.org/gorserge.htm>
- Larrea, Juan. *Del surrealismo a Machu Picchu*, México, Joaquín Mortiz, 1967.
- León, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970, 331 pp.
- López Trujillo, Clemente. “Nerudistas y antinerudistas”, en *El Nacional*, 24 de agosto de 1940.

- Loveluck, Juan, “El navío de eros: *Veinte poemas de amor...*, número nueve”, en Isaac Levy y Juan Loveluck (eds.), **Simposio Pablo Neruda: Actas**, Nueva York, Las Américas, 1975.
- Loyola, Hernán (ed.), *Pablo Neruda, Antología poética, 1*, Madrid, Alianza, 2000, 320 pp.
- (ed.), Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1987, 387 pp.
- *Pablo Neruda. La Biografía literaria. I. La formación de un poeta (1904-1932)*. Santiago de Chile, Seix Barral, 2006, 565 pp.
- Loyola, Hernán (ed.), *Pablo Neruda. Obras Completas I. De crepusculario a Las uvas y el viento. 1923-1954*. Barcelona, Círculo de lectores, 1230 pp.
- Lytton Strachey, citado en “La biografía entre la historia y la literatura”, Fabienne Bradu, *Jornadas Filológicas 2004*, México, UNAM, pp. 299-300.
- Martínez, José Luis, “El ambiente literario 1940-1946”, en *El trato con los escritores*, pp. 131-132.
- “Despedida”, en *Letras de México*, t. 4, núm. 8 (15 de agosto de 1943), p. 4.
- Melis, Antonio, “Neruda y la poesía hispanoamericana: una presencia polémica”, en *Neruda comentado*, pp. 17-36.
- Méndez, Hugo. *Neruda's Ekphrastic Experience, Mural Art & "Canto General"*. Cranbury, Bucknell University Press, 1999.
- Montes, Hugo (ed., intr. y notas), en Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Madrid, Clásicos Castalia, 144 pp.
- Montes, Hugo, *Para leer a Pablo Neruda*, Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires-Santiago de Chile, 1975.
- Morales, Miguel Ángel, “El atentado de Siqueiros contra Trotsky”, en *La jornada dominical*, 27 de junio de 1997, p. 10.
- Negrín, Edith, “Apuntes sobre el realismo socialista en México”, en Alejandro Herrera, et al. (comp.), *Propuestas literarias de fin de siglo*, México, UAM, 2001.

Neruda, Pablo, *Obras completas I, De Crepusculario a Las uvas y el viento (1923-1954)*, Barcelona, Galaxia de Gutenberg-Círculo de lectores, 2004, 1280 pp.

— “Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos”, *Mapocho* II, 3 (1964), citado en Rodríguez Monegal-Santí (eds.), *Pablo Neruda*, p. 105.

— *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978, 412 pp.

— *Un canto para Bolívar*, México, Imprenta universitaria, 1941, s. f.

— *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

— “El corazón magallánico”, en *Cuadernos Americanos* 2, marzo-abril (1942), pp. 171-174.

Neruda-García Lorca, Santiago de Chile, *Fundación Pablo Neruda*, 1998, 254 pp.

*Neruda's ekphrastic experience: mural art and Canto General*. New Jersey, Bucknell University Press, 1999.

Olivares, Edmundo, *Pablo Neruda: los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante III (1940-1950)*, Santiago de Chile, LOM editores, 2004.

— *Pablo Neruda: los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*, Santiago de Chile, LOM editores, 2001, 672 pp.

Osuna, Rafael, *Pablo Neruda y Nancy Cunard. Les Poètes du Monde Défendant le Peuple Espagnol*, Madrid, Orígenes, 1987, 140 pp.

Paz, Octavio, “Poesía e historia: ‘Laurel’ y nosotros”, en *Obras completas II*, pp. 722-733.

— “Respuesta a un cónsul” y José Luis Martínez, “Despedida”, en *Letras de México*, t. 4, núm. 8 (15 de agosto de 1943), pp. 4-5.

— *Itinerario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

— “Poesía e historia: ‘Laurel’ y nosotros”, en *Obras completas II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 722-733.

— “Respuesta a un Cónsul”, en *Letras de México*, t. 4, núm. 8 (15 de agosto de 1943), p. 5.

— *Obras Completas. Fundación y disidencia*, tomo III, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.



- Paz, Octavio, "Valencia 1937-1977", en *Vuelta*, núm. 128, p. 15.
- *Obras completas*, vol. VIII, Barcelona, Círculo de lectores, 1998.
- Pellicer, Carlos, *Obras. Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1994.
- Revista de Occidente*, tomo XV, 1927, p. 271.
- Revueltas, Andrea, "José Revueltas y Pablo Neruda. Dos intelectuales comunistas", en *Periódico de poesía*, núm. 3, 1975, pp. 50-52.
- Revueltas, José, "**América sombría**", en *Repertorio americano*, 23 (9 de mayo de 1942).
- *Las evocaciones queridas*, tomo II, México, ediciones ERA, 1987, p. 300.
- "¿América sombría?", en *Repertorio americano*, 24 (14 de agosto de 1943), pp. 209-211.
- Rodríguez Monegal, Emir, *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Losada, 1966, 345 pp.
- *Neruda: el viajero inmóvil*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, 487 pp.
- y Enrico Mario Santí (eds.), *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, 1980, 322 pp.
- Romance*, año 1, núm. 1, febrero de 1940.
- Romero Tobar, Leonardo, *Pablo Neruda en Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños del II C, Madrid, 1987.
- Rovira, José Carlos (ed. y est. introd.), en **Pablo Neruda**, *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 2007.
- (ed. y est. introd.), en **Pablo Neruda**, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, pp. 9-49.
- *Pablo Neruda. Álbum*, Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2007, 445 pp.
- *Neruda, testigo de un siglo*, Centro de Lingüística Aplicada-Atenea, Madrid, 2008.
- *Para leer a Pablo Neruda*, Madrid, Palas-Atenea, 1991, 198 pp.
- Sáez, Fernando. *La Hormiga. Biografía de Delia del Carril, mujer de Pablo Neruda*, p. 99.

- Sanhueza, Leonardo (comp.), *El bacalao. Diatribas nerudianas y otros textos*, Santiago de Chile, Ediciones B. Santiago, 2004. 251 pp.
- Santí, Enrico Mario. “Introducción”, en *Canto General*, Madrid, Cátedra, 1998.
- “Los dos Nerudas (1904-1973)”, en *Letras Libres*, agosto 2004.
- “Rastro y rostro de Pablo Neruda”, en *Estudios Públicos*, 94 (otoño de 2004), publicación del Centro de Estudios Públicos, Santiago de Chile.
- Santoja, Gonzalo, *Al otro lado del mar. José Bergamín y la editorial Séneca*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.
- Schlidowsky, David, *Las furias y las penas. Pablo Neruda y su tiempo*. Wissenschaftlicher Verlag Berlín, Berlín, 2003. Cito por la 2ª ed. aparecida en RIL editores, Santiago de Chile, 2008.
- Schopf, Federico, “Recepción y contexto de la poesía de Pablo Neruda”, en *Neruda comentado*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 2003, 306 pp.
- Sicard, Alain, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981.
- Sheridan, Guillermo, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, ERA, 2004.
- Stanton, Anthony, “Octavio Paz como lector crítico”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIX, publicación de El Colegio de México, p. 70 y ss.
- Suárez Eulogio, “Crepusculario. La pequeña historia”, en *Neruda total*, Santiago de Chile, RIL editores, 2003, 394 pp.
- Teitelboim, Volodia. *Neruda*. México, Editorial Hermes, 1996.
- Teresa Ochoa, Adriana de, *Octavio Paz 1931-1943: Génesis de una poética romántica*, tesis de doctorado inédita, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2005.
- Toledo, Víctor, *El águila en las venas. Neruda en México. México en Neruda*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994.
- Ulacia, Paloma (ed.), *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.
- Unidad de Presidentes. Lázaro Cárdenas del Río. Archivo General de

la Nación, citado por Alberto Fernández A., “Cómo se obtuvo el asilo político en México para León Trotski”, en la página web del Centro de Estudios e Investigaciones y Publicaciones León Trotski: [www.ceip.org.ar](http://www.ceip.org.ar).

Uribe, Hernán, *Fulgor y muerte de Pablo Neruda*, México, Ediciones El Caballito, s. a.

Valender, James, “Manuel Altolaguirre, editor de poesía hispanoamericana. Una primera aproximación”, en *Viaje a las Islas Invitadas. Manuel Altolaguirre “1905-1959”*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, **Amigos de la Residencia de Estudiantes**, 2005, pp. 506-507.

— Pablo Neruda y Manuel Altolaguirre, *Notas sobre la primera edición española de España en el corazón*, Sevilla, Diputación de Córdoba-Editorial Renacimiento-Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 3-27.

Woolbridge y Zubatsky. Pablo Neruda: *An Annotated Bibliography of Biographical and Critical Studies*, Nueva York, Garland Publishing, 1988.

Yurkiévich, Saúl, *Fundadores de la poesía hispanoamericana*, Barcelona, Barral editores, 1971, 236 pp.

Zerán, Faride, *La guerrilla literaria. Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed. 2005, 292 pp.

Itinerarios cruzados:  
el primer viaje de Pablo Neruda a México (1923-1943)

ese terminó de imprimir el 17 de junio de 2009 en los talleres de Solar Servicios Editoriales, S.A. de C.V., ubicados en Calle 2, núm. 21, col. San Pedro de los Pinos, C.P. 03800, delegación Benito Juárez, México, D.F. La composición tipográfica se hizo en Amerigo BT 10:14 y 9:12 puntos. La edición consta de 25 ejemplares y fue producida mediante impresión digital en papel Cultural de 90 gramos.

