

Crepusculario de Pablo Neruda, entre naturaleza y cultura

Crepusculario (1923) de Pablo Neruda, a pesar de expresar un momento inicial -aún inmaduro- en la evolución de la obra de este autor, constituye un interesante testimonio de la gestación de su complejo y riquísimo mundo poético.

Estructuraré mi enfoque sobre este poemario, teniendo en cuenta dos coordenadas principales: su relación con el momento cultural y su afinamiento en lo biográfico y natural. Por una parte, el libro se inserta en un contexto literario (el del posmodernismo y la modernidad) en el cual surge y sobre el que avanza con aportes renovadores. Pero los contactos culturales no bastan para explicar la obra de Neruda, que en su desborde arrollador, semejante a los grandes ríos americanos, sobrepasa la mera absorción de la cultura, el diálogo con otros autores y textos del pasado lejano o del pasado próximo, para transformar literariamente sus experiencias personales, sus vivencias biográficas y su contemplación asombrada de la naturaleza austral, de sus grandes bosques, de sus frecuentes lluvias, de su mar golpeando contra rocas y playas, de sus sobrecogedores ciclos nocturnos.

El mismo Neruda, en sus *Memorias* insiste en esta dimensión de lo natural, de la textualización de lo natural, en su obra: «Tal vez el amor y la naturaleza fueron desde muy temprano los yacimientos de mi poesía» (Neruda, 1974, 21).

Varios de sus críticos han señalado también la fuerza de esta presencia. Lo dijo bellamente Federico García Lorca: «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 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» (García Lorca, 1969, 147). Otra opinión coincidente es la de José Miguel Ibañez Langlois quien, al contraponer la creación de Neruda a la de Ezra Pound, afirma que -mientras que todo cuanto toca el norteamericano se convierte en cultura, en historia, en elaboración espiritual- en el poeta chileno «toda historia se convierte en geografía y naturaleza, y el acontecimiento histórico se incorpora a la efervescencia salvaje de lo telúrico. Son los bosques, desiertos, aguas primordiales, los que penetran al personaje humano y lo metamorfosean a su imagen y semejanza» (Ibañez Langlois, 1975, 146-147).

Muchas otras opiniones en esta dirección interpretativa de la creación nerudiana podríamos citar. Del libro de memorias de Jorge Edwards: *Adiós, poeta ...*, en el que narra sus encuentros con Neruda, pueden espigarse varios testimonios sobre la desconfianza del poeta hacia los despliegues intelectuales, anclado en la idea de la «absorción física del mundo», que había explicado en su carta de Ceylán a Héctor Eandi (Edwards, 1990, 71) (1). Pero quizás la postulación extrema de esta hipótesis sea la enunciada por el poeta español Gabriel Celaya, quien en un poema inserto en su libro *Las cartas boca arriba* y en su artículo: «Pablo Neruda, poeta del tercer día de la creación» lleva a tal punto la captación de Neruda como poeta de la naturaleza, que lo considera ciego vate del telurismo americano. Parte para ello de la hipótesis del Conde de Keyserling en sus *Meditaciones suramericanas*, postulación controvertible y seguramente insuficiente, pero que fue muy fecunda en incitaciones intelectuales y literarias. Keyserling intuye a Suramérica, a Hispanoamérica, como a un continente aún anclado en el «Tercer día» de la Creación: «Es este el estrato en el cual (...) la vida venció ya la inercia de la Primera Materia. (...) Es en él, para el hombre, vivencia primordial, la tierra y no el espíritu que en sí lleva» (Keyserling, s/f, 17). En la extrema intuición de Celaya, Neruda es, por excelencia, el poeta de ese Tercer día de la Creación, un gran saurio sagrado, un Dragón del Terciario: «No es lo sobrehumano ni tampoco lo infrahumano, sino sencillamente, lo no humano: una potencia sorda, sombría y silenciosa» (Celaya, 1972, 96-97). Es ésta, ciertamente, y como el mismo Celaya lo precisa, una imagen simbólica, más que un retrato exacto (Ibíd., 95), pero coincide con autorretratos poéticos del mismo Neruda:

yo crecí estimulado por razas silenciosas
por penetrantes hachas de fulgor maderero,
por fragancias secretas de tierra, ubres y vino (...)

Así mi cuerpo fue extendiéndose, de noche
mis brazos eran nieves,
mis pies el territorio huracanado,
y crecí como un río al aguacero,
y fui perfil con todo
lo que caía en mí, germinaciones,
cantos entre hoja y hoja, escarabajos
que procreaban, nuevas
raíces que ascendieron
al vacío, tormentas que aún sacuden
las torres del laurel, el racimo escarlata
del avellano, la paciencia
sagrada del alerce (2).

Esta línea de interpretación o de aproximación a Neruda que venimos diseñando, capta aspectos esenciales presentes en su producción ya desde sus primeras publicaciones, aunque no subraya el nivel de literariedad, de transformación artística, de experimento poético que existe incluso en la poesía más biográfica, más erótica o más telúrica de Neruda. En las dos coordenadas que combinamos para situar nuestro enfoque de la temprana obra nerudiana, no habría, en rigor, -como lo sugiere Ibañez Langlois- una radical oposición, sino más bien grados en el espesor de la intermediación de la palabra poética y de la tradición cultural, grados de inserción en un entramado cultural que Neruda también absorbe, enriquece y transforma. Incluso su telurismo se inserta en una tendencia de la poesía americana ya señalada por Menéndez y Pelayo e intensificada por el Novomundismo vigente en el período de iniciación del poeta chileno.

Recordemos que Neruda, ya desde la infancia, fue un buen lector. El mismo nos dice en sus *Memorias*: «Fui creciendo, leyendo, enamorándome y escribiendo (...) entre los amargos inviernos de Temuco y el misterioso estío de la costa» (Neruda, 1974, 27) (3). Sabemos que Neruda reunió en su madurez una extraordinaria biblioteca, que donó a la Universidad de Chile, pero lo que aquí nos interesa es recordar algunas de las lecturas infantiles y juveniles de este poeta precoz: Buffalo Bill, Emilio Salgari, Julio Verne, Vargas Vila, Jorge Isaacs, Gorki, Felipe Trigo, Diderot, Saint-Pierre, Victor Hugo, fueron sus lecturas iniciales. Su profesor de francés en el Liceo de Temuco lo inicia en la lectura de los poetas malditos: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, entre otros. Gabriela Mistral, que llega a Temuco como directora del Liceo le hizo conocer los grandes nombres de la literatura rusa (Tolstoi, Dostoievsky, Chejov...). En 1921 el joven Neruda viaja a Santiago para estudiar en el Instituto Pedagógico. Allí, a semejanza de otros jóvenes de su época, lee a Andreiev, a Kuprin, a Marx, a Engels, a Schopenhauer, a Nietzsche, a D'Annunzio, a Pío Baroja... (Cfr. Rodríguez Monegal, 1966, 2-43 y 101). Otras lecturas juveniles que se detectan a través de *Crepusculario* son las de Rubén Darío, Tagore, Sabat Ercaasty y Maeterlink.

En sus primeros libros, ese pacto con el espacio, siempre presente en su obra, y ese abreviar en los yacimientos de sus propias vivencias biográficas (la infancia triste, la madre que no alcanzó a conocer, la madrastra, el padre ferroviario), la expresión de sus propios sentimientos (el amor, la pasión erótica, la solidaridad social) se interactúan en un diálogo de vaivén con la tradición cultural, con la lejana y -sobre todo- con la próxima. Neruda comienza a escribir cuando la modernidad literaria está en plena vigencia. Se inserta, pues, en lo que -con palabras de Octavio Paz- podríamos llamar la «tradición de ruptura de la modernidad» (4), con su credo estético de renovación de lo ya dado, de apertura al futuro, de experimentación. En el período inicial nerudiano, desde *Crepusculario* a *Tentativa del hombre infinito* asistiremos a un proceso gradual que va desde un claro parentesco con el intento de depuración y desretorización propio del posmodernismo (en

Crepusculario) a la intensificación de la ruptura provocada por las vanguardias históricas (en el caso de *Tentativa...*, por el surrealismo).

Cuando se gesta *Crepusculario* (1923) el posmodernismo es el movimiento literario que predomina en Hispanoamérica. Utilizo aquí el término, obviamente, con su sentido tradicional en la crítica hispánica. La problemática en torno al concepto era ya compleja cuando usábamos el término exclusivamente para referirnos a las derivaciones del movimiento paradigmáticamente representado por Darío. Esta complejidad llevó a algunos estudiosos a tratar de sistematizar sus variadas acepciones, tal el caso de Ned Davison (Davison, 1971)(5) que agrupó los matices críticos, en cuanto a los alcances del término, en grandes núcleos: el modernismo como un estilo signado por el estetismo, el modernismo como un movimiento de signo predominantemente esteticista, pero con etapas evolutivas, coincidentes con las etapas rubendarianas (definición avalada por Max Henríquez Ureña) y -por último- el concepto de aquellos que lo consideran como una época (Onís, Juan Ramón Jiménez, Gullón...).

Nosotros, en el presente análisis, al contextualizar *Crepusculario*, nos referiremos al modernismo como un movimiento complejo, sincrético, aglutinador de varias direcciones o tendencias literarias a las que aludiremos al comentar la creación del poeta chileno. Consideraremos como modernista la etapa que va desde los llamados precursores o iniciadores del movimiento, aproximadamente desde la década de 1880, hasta los primeros años del presente siglo, período signado por la búsqueda de la belleza y la exquisitez formal. El posmodernismo coincide ya, según mi criterio, con la segunda etapa rubendariana, desde *Cantos de vida y esperanza* (1905) y se despliega en una pluralidad de búsquedas o direcciones que mencionaremos, cuyo común denominador es el tinte americanista y espiritualista y la búsqueda de una mayor sencillez expresiva. Algunos críticos cierran tempranamente este período, hacia 1920. Yo coincido más bien con el concepto epocal de Onís y veo derivaciones posmodernistas hasta muy avanzado el siglo, aún después del «portazo» de los vanguardismos, para usar la imagen de Anderson Imbert. El mismo Neruda atribuye a Rubén Darío una larga herencia cuando se refiere a «su calidad de padre del idioma (...) a quien pasaremos la mitad de la vida negando para comprender después que sin él no hablaríamos nuestra propia lengua, es decir, que sin él hablaríamos aún un lenguaje endurecido, acartonado y desabrido» (Neruda, 1955, 13).

Crepusculario

Crepusculario es el primer libro poético de Neruda, publicado en 1923. Había sido precedido por una serie de composiciones inéditas y editas, ya que Neruda fue un escritor precoz. El mismo recuerda su primer poema:

Muchas veces me he preguntado cuando escribí mi primer poema, cuándo nació en mí la poesía... Muy atrás en mi infancia y habiendo apenas aprendido a escribir, sentí una vez más una intensa emoción y tracé unas cuantas palabras semirrimadas, pero extrañas a mí, diferentes del lenguaje diario. Las puse en limpio en el papel, preso de una ansiedad profunda, de un sentimiento hasta entonces desconocido, especie de angustia y de tristeza» (Neruda, 1974, 30).

Varias de estas composiciones previas a *Crepusculario* fueron editadas en periódicos de provincia o en publicaciones estudiantiles de Santiago, ciudad a la que el joven Nefalí Reyes llegó en marzo de 1921. Algunos de los poemas que después integrarán *Crepusculario* aparecieron en *Selva Oscura*, revista fundada en Temuco por el poeta Ernesto Silva Román (6). El libro reúne poemas que surgen de las vertientes nerudianas que hemos esbozado en nuestra introducción: las raíces biográficas, las primeras emociones amorosas y eróticas, el paisaje del sur de Chile, Temuco, los bosques, el mar, trasposición de figuras populares, en las que despunta una intención de crítica social, las nuevas experiencias santiaguinas, el paisaje urbano y sus crepúsculos; la imposición de lo telúrico a través de un terremoto, lo metapoético. Todo ello captado por una sensibilidad juvenil intensa y extremada, pero indudablemente moldeada por un tono de época y por los modos estéticos del posmodernismo hispanoamericano. Recordémos que en el modernismo, con esa vocación de convergencias culturales, de sincretismo y de eclecticismo cultural propia de nuestros pueblos, habían confluído una pluralidad de herencias culturales, de ecos, de intertextos.

El movimiento que pretendió reaccionar contra el romanticismo, había -sin embargo- recibido una fuerte impronta posromántica. De Baudelaire procedía el proceso de depuración expresiva; la voluntad de ser o de parecer malsano, la voluptuosidad unida a aspiraciones espiritualistas, el sentimiento inquieto ante el misterio, la idea de que la Naturaleza es un templo cuyos pilares transmiten palabras misteriosas y son símbolos, ecos confusos, de una misteriosa y profunda unidad (idea relacionada con la veta panteísta del romanticismo). Este credo, expreso en las «Correspondencias» de Baudelaire y desarrollado paralelamente en otros poetas y teorizadores, como Whitman y Emerson, conlleva un enaltecimiento de las sensaciones, las que funcionan como puente entre lo visible y lo invisible y se traducen literariamente en la importancia de las imágenes sensoriales y las sinestesias. El poeta, vidente, taumaturgo, vate, intérprete, es «el que sabe», el iniciado. «¡Torres de Dios! ¡Poetas!», definió Rubén Darío.

El simbolismo, inserto en este mismo proceso, aporta al modernismo las atmósferas de ensueño, la emoción inefable, la levedad poética, la estética de la sugerencia y de la musicalidad. Interesa menos reseñar aquí otros aportes que confluyen en la estética del modernismo, tales como las transposiciones de artes, la plasticidad y el objetivismo descriptivo de los parnasianos, porque esta veta es menos importante en Neruda, quien sí recibe del modernismo en sus primeros libros las tendencias metafísicas ya mencionadas (que combinan gnosticismo, panteísmo, pitagorismo y neoplatonismo). Neruda recibe también el sentimentalismo de signo predominantemente melancólico o nostálgico, presente en el romanticismo y en el simbolismo, y -al conjugarlo con su fuerte sensibilidad juvenil-, lo intensifica hasta configurar un peculiar «neorromanticismo» (7), moderado en *Crepusculario* y muy intenso en *Veinte poemas...*

Pero cuando Neruda publica *Crepusculario*, el modernismo ya es, como dijimos, posmodernismo en Hispanoamérica. Los poetas buscan múltiples modos de desretorizar aquella primera estética que culminó con *Prosas profanas*. Prefieren suplantarlo por lo próximo y americano. La desretorización se busca por varias vías, el «sencilismo», tanto formal como temático: se canta lo familiar, lo cotidiano, lo ínfimo, lo urbano, lo suburbano: En el contexto del novomundismo, se acentúan los diversos matices del americanismo, desde el hispanoamericanismo al eurindismo (el indigenismo, el telurismo, el regionalismo, el provincialismo...). Los correlatos formales de estas tendencias incluyen el prosaísmo intencional, el humor, la ironía, el feísmo, la imagen sorprendente y desjerarquizante, que irá preparando el camino a la imagen vanguardista. Los poemas de *Crepusculario* ilustran varias de las tendencias modernistas y posmodernistas mencionadas.

Transformación literaria de algunas vivencias biográficas

El soneto: «Esta iglesia no tiene» guarda en sus versos alejandrinos, en su cuidada rima consonante, en su ritmo, en sus aliteraciones, la presencia modernista:

Esta iglesia no tiene lampadarios votivos / no tiene candelabros, ni ceras amarillas, / no necesita el alma de vitrales ojivos / para besar las hostias y rezar de rodillas (...)

Llama la atención, en un joven poeta que se declara no religioso, la presencia de un espiritualismo de cuño cristiano. Probablemente actúan como inspiradoras ciertas vivencias de su infancia, aquellas que él mismo nos relata y que testimonian una religiosidad cultural vigente en amplios sectores sociales, por debajo o a pesar de la secularización que avanzaba de la mano de las ideologías racionalistas de la modernidad: «Mi madre me llevaba de la mano para que la acompañara a la iglesia. La iglesia del Corazón de María tenía unas lilas plantadas en el patio y para la novena todo estaba impregnado de ese aroma profundo (...) yo tenía doce años y era casi el único varón del templo» (8). En la misma evocación, Neruda también nos cuenta que en esa iglesia experimentó las conmociones de un confuso primer amor, que él asocia con el penetrante aroma de las lilas conventuales. Estas vivencias se transforman en otro poema delicado, de tono crepuscular, el llamado: «Sensación de olor»:

Fragancia de lilas ...

Claros atardeceres de mi lejana infancia
que fluyó como el cauce de unas aguas tranquilas.

Y después un pañuelo temblando en la distancia.
Bajo el cielo de seda la estrella que titila.

Nada más. Pies cansados en las largas errancias
y un dolor, un dolor que remuerde y se afila.

(...) Y a lo lejos campanas, canciones, penas, ansias,
vírgenes que tenían tan dulces las pupilas.

Fragancia de lilas....

La expresión poética de este primer amor virginal, coexiste en el libro con una serie de poemas que expresan la experiencia erótico-amorosa con distintos matices, introduciendo variantes al tradicional motivo del «carpe diem» y revitalizando diversos tópicos de la tradición amorosa: los amores de Paolo y Francesca, de Pelleas y Melisanda, por ejemplo.

En el poema «Ivresse» se amalgaman varias de las vertientes nerudianas que hemos señalado:
Hoy que danza en mi cuerpo la pasión de Paolo
y ebrio de un sueño alegre mi corazón se agita;
hoy que sé la alegría de ser libre y ser solo
como el pistilo de una margarita infinita.

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

Nunca, mujer, rayo de luz, pulpa blanca de poma,
suavices la pisada que no te hará sufrir.
Sembremos la llanura antes de arar la loma.
Vivir será primero, después será morir.
Y después que en las rutas se apaguen nuestras huellas
y en el azul paremos nuestras blancas escalas
-flechas de oro que atajan en vano las estrellas-
¡Oh Francesca, hacia dónde te llevarán mis alas!

El poema conserva signos modernistas: la tendencia al verso regular y rimado, la persistencia del azul, del infinito, como meta final del amor. Se observa también la intermediación de la cultura en la forma de metaforizar la pasión amorosa: los amantes son identificados con la pareja inmortalizada por el Dante: Paolo y Francesca; el título es una clara alusión al poema de Baudelaire. Aparece el motivo nerudiano del barco y la navegación, que será una constante en su mundo poético y que pudo tener origen en el *Barco ebrio* de Rimbaud. En este caso el barco es amarillo, color sinestésico que insinúa el vitalismo cantado en el poema. Está presente lo erótico, de base autobiográfica, que signará *Veinte poemas...* La mujer es cuerpo descable, sensualmente descripto y es también espíritu: «mujer, rayo de luz, pulpa blanca de poma». El motivo del «carpe diem» está sutilmente reelaborado: «Sembremos la llanura antes de arar la loma. Vivir será primero, después será morir», que es una forma de decir: gozemos ahora, ya habrá tiempo después para la elevación. Sin

embargo, pesa sobre el yo lírico la inmediata tradición modernista, para la cual lo erótico no se agota en sí mismo (recordemos el magnífico análisis del «erotismo insuficiente» en Rubén Darío, realizado por Pedro Salinas). Neruda resuelve la tensión bipolar entre carne y espíritu, en la estrofa final en la que, aunque postergado para un después, el amor elevará a los amantes hacia el azul, hacia el infinito.

Son varios los poemas del libro en los que continúa experimentando literariamente esta conjunción de sus vivencias amorosas y de una tradición literaria lejana o próxima. En «Morena, la besadora», con ritmos y metros populares, sigue dando nuevos matices al motivo del «carpe diem», esta vez con un final que busca la ruptura con la tradición clásica o renacentista, pero que tiene antecedentes próximos en Lafforgue o en el Lugones del *Lunario sentimental*, que también recurren a la parodia de lo religioso. Si bien la mujer morena da título al poema, ésta se alterna o superpone con una rubia, con lo cual anticipa la fusión de las dos musas inspiradoras, presente en *Veinte poemas de amor...*:

Morena, la Besadora,
rosal de todas las rosas
en una hora.

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

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

Amén

El final, paródico de la oración cristiana, tiene un efecto de sorpresa y de ruptura tanto literaria como cultural, ya que al descolocar y descontextualizar la oración, la desacraliza.

El famoso «Farewell» es también una ostentación del amor que rechaza responsabilidades:

Desde el fondo de ti, y arrodillado,
un niño triste, como yo, nos mira.

Por esa vida que arderá en sus venas
tendrían que amarrarse nuestras vidas....

Con aire jactancioso, el yo lírico rechaza la posibilidad del hijo «que amarra»; elige un «amor que quiere libertarse/ para volver a amar». Si bien la separación produce cierta pena («yo me voy. Estoy triste; pero siempre estoy triste») y aunque en la decisión de la despedida se insinúa un atisbo de dilema, el final es rotundo y anticlimático:

Desde tu corazón me dice adiós un niño.
y yo le digo adiós.

El poema es anticonvencional y atrevido, en el contexto de las costumbres de la época, y en el de la tradición literaria, que había enfocado las despedidas con melancolía o patetismo. Recordemos, por ejemplo, aquella simbolizada por «El pañuelo» en *Los crepúsculos del jardín* (1905) de Lugones:

Cayó la noche y entre el mar y el cielo,
Quedó por mucho tiempo suspendido
El silencioso adiós de tu pañuelo.

En la línea de los poemas de tema amoroso constatamos, pues, la convergencia entre tradición y originalidad, entre literatura en la literatura y vida en la literatura. El conjunto de poemas agrupado bajo el título: «Pelleas y Melisanda» es, probablemente, el que más explícitamente recrea en el libro un tema ya elaborado por la cultura, pues se basa en el drama de Maurice de Maeterlinck.

Los crepúsculos

En el libro, como lo sugiere el título, abundan las descripciones de crepúsculos, continuando con la tradición simbolista y modernista. Pero Neruda no presenta ideales parques crepusculares, sino que se inspira en su realidad próxima, sobre todo en los crepúsculos suburbanos que él observaba desde su pensión santiaguina, en la calle Marurí:

Aquí estoy con mi pobre cuerpo frente al crepúsculo
que entinta de aros rojos el cielo de la tarde;
mientras entre la niebla los árboles oscuros
se libertan y salen a danzar por la calle (...)
(«Los crepúsculos de Marurí»)

En otro de los poemas de este grupo, Neruda disocia, con voluntad renovadora, la tradicional alianza de atardeceres y melancolía:

Dios - ¿de dónde sacaste para encender el cielo
este maravilloso crepúsculo de cobre?
Por él supe llenarme de alegría, de nuevo,
y la mala mirada supe tornarla noble (...)

El motivo crepuscular se presenta, pues, en el conjunto del libro, con variedad de matices y voluntad renovadora.

Naturaleza americana y metapoesía

«Aromos rubios en los campos de Loncoche» representa tempranamente la vena telúrica de Neruda, y - como ya lo observó Hugo Montes (1974, 12-15)- es uno de los mejores poemas de este libro juvenil. La descripción de un terremoto y un maremoto, fenómenos que con cierta frecuencia se experimentan en las proximidades de los Andes, se logra con un discurso poético que va narrando y describiendo con vigor, a través de las tres primeras estrofas, el cuadro de una naturaleza alterada y en movimiento:

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.

Las últimas estrofas cambian la focalización de la mirada, desde el paisaje en movimiento hacia el propio poeta. El dinamismo expresivo se arremansa y la identificación del yo lírico con el paisaje se constituye en el anticipo de una poética:

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.

Observamos aquí la génesis de la poética que anticipábamos en nuestra introducción: el poeta es la voz del paisaje, de los elementos naturales. Si esta actitud pudo nacer de internas predisposiciones de Neruda («la absorción física del mundo»), se inserta también en las tendencias estéticas americanistas vigentes en la época. El joven Neruda anticipa la poética que expresará más tarde Leopoldo Lugones en «El canto», de *Poemas Solariegos* (1928): «Porque no soy más que un eco /Del canto natal que traigo aquí». La última estrofa del poema de Neruda parece insinuar una opción poética: ¿seguirá por los caminos ideales del simbolismo, representados por «las estrellas», u optará por la «residencia en la tierra»?:

¿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
aromos rubios en los campos de Loncoche.

La opción es la de encauzar el canto hacia la tierra, que anticipa el renacer de cada primavera con el florecimiento del aroma. Este árbol, como exaltación de lo vital, será cantado nuevamente por el Neruda maduro en su «Oda al aroma» (9).

La metaliteratura, la reflexión por medio del poema sobre el propio poema, sobre el propio camino poético, sobre la esencia o la función de la poesía, sobre la propia búsqueda expresiva, es un fenómeno frecuente desde el posromanticismo. En las estrofas comentadas el yo lírico se indaga, en la hora del crepúsculo propicia a la reflexión, sobre el futuro rumbo que ha de tomar el joven poeta. En el poema titulado: «Final» se evalúa lo ya hecho:

Fueron creadas por mi estas palabras
con sangre mía, con dolores míos
fueron creadas!

Yo lo comprendo, amigos, yo lo comprendo todo.
Se mezclaron voces ajenas a las mías,
yo lo comprendo, amigos!(...)

Las dos estrofas iniciales de este poema resumen la confluencia en este poemario de las dos vertientes que hemos analizado: «la sangre», la vida del poeta y «las voces», las influencias, los ecos, los intertextos que, con criterio no exhaustivo, hemos ido mencionando.

Hemos analizado un libro en donde las experiencias del poeta y las vivencias de la naturaleza austral y del espacio suburbano se canalizan en un modo expresivo que abreva en la tradición, sobre todo en la próxima, pero con un permanente ejercicio de renovación y con la impronta de una personalidad poética incipiente. Nos dice Neruda en sus *Memorias* que él no cree en la originalidad sino en la *personalidad* a través de cualquier lenguaje, de cualquier forma, de cualquier sentido de la creación artística (Neruda, 1974, 362). El aire del mundo transporta las moléculas de la poesía (Ibíd., 395) que cada poeta acoge y transforma en un nuevo fruto. En esta etapa inicial, Neruda transformó los aires poéticos de su época en un camino hacia su gran *Residencia en la tierra* (1933), pero también en poemas y conjuntos de poemas que por sí mismos han

conmovido a quienes son sensibles a la palabra poética.

Gloria Videla de Rivero

Notas

- (1) Neruda escribe en la mencionada carta: «Borges (...) 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». Carta a Héctor Eandi, fechada en Colombo, el 27 de abril de 1929, en Pablo Neruda-Héctor Eandi, 1980.
- (2) Pablo Neruda. «La condición humana», inédito, cit. por Margarita Aguirre, 1969, 42.
- (3) El subrayado es mío.
- (4) Octavio Paz ha reflexionado en varios de sus ensayos sobre el tema de la modernidad en Hispanoamérica y ha sido, a su vez, influyente en los críticos del modernismo y la vanguardia. Paz caracteriza la modernidad como «una época esencialmente iconoclasta y de transición de valores»; los modernos proclaman como credo estético la ruptura, la disensión; no respetar cánones establecidos, convertir en norma la experimentación, extender los linderos de la conciencia y del arte, renovar la visión poética por el examen y la crítica del lenguaje y del hombre como objetos mágicos y estructuras». El autor se refiere al tema en varios ensayos: «El caracol y la sirena», 1965, 19; *El laberinto de la soledad*, 1982; *Tiempo nublado*, 1984, 161-171, etc.
- (5) Con posterioridad a esta sistematización han surgido obras críticas que aportan nuevos matices (I. Schulman, Angel Rama...) pero que, básicamente, pueden incluirse en los grandes grupos determinados por Davison.
- (6) Jorge Sanhueza, Raúl Silva Castro y otros bibliógrafos han registrado, descripto o recopilado estas primeras publicaciones de Neruda. Cfr. Raúl Silva Castro. «Notas sobre la juventud literaria en Chile», en *Claridad*, 23 junio 1923, datos reelaborados en su *Pablo Neruda*, 1964, 29-35. Además de en *Claridad*, la obra juvenil del poeta apareció en *La Mañana*, *Corre Vuela* (Santiago), *Cultural* (Valdivia), *Los Ratos Ilustrados* (Chillán), *Siempre* (Valparaíso), *Selva Oscura* (Temuco), etc.
- (7) Otras consideraciones sobre el modernismo en Neruda pueden verse en Manuel Durán. «La huella del modernismo en la poesía de Pablo Neruda», en *Nuevos asedios al modernismo*, ed. de Ivan Schulman, 1987, 298-303 y en Jaime Alazraqui, 1965, 64.
- (8) Neruda, Pablo. *Infancia y poesía*, en *Obras completas*, 1956, 14.
- (9) «(...) Aromo/ sol terrestre,/ explosión / del perfume,/ cascada,/ catarata,/ cabellera/ de todo el amarillo/ derramado/ en una sola ola/ de follaje,/ aroma/ adelantado/ en el austral invierno/ como/ un/ valiente/ militar/ amarillo,/ antes de la batalla,/ desnudo,/ desarmado/ frente/ a los batallones de la lluvia (...).», en Pablo Neruda. «Apéndice. Poesía y prosa no incluidas en libro», *Obras completas*, 1956, 1169-1170.

Bibliografía

- Aguirre, Margarita, 1969. *Genio y figura de Pablo Neruda*, 3a. ed. Buenos Aires, Eudeba.
- Alazraqui, Jaime, 1965. *Poética y poesía de Pablo Neruda*. New York, Las Américas Publishing Co..
- Celaya, Gabriel, 1972. «Pablo Neruda, poeta del tercer día de la creación», *Revista de Occidente*, 36 (Madrid), 95-101.
- Celaya, Gabriel, 1980. *Pablo Neruda*, ed. de Emir Rodríguez Monegal y Enrico Santi. Madrid, Taurus, 15-20.
- Davison, Ned, 1971. *El concepto del Modernismo en la crítica hispánica*. Buenos Aires, Nova.
- Durán, Manuel, 1987. «La huella del modernismo en la poesía de Pablo Neruda», en *Nuevos asedios al modernismo*, ed. de Ivan Schulman, Madrid, Taurus, 298-303.
- Edwards, Jorge, 1990. *Adios, poeta; memorias*. Barcelona, Tusquets.
- Friedrich, Hugo, 1959. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral.
- García Lorca, Federico, 1969. «Presentación de Pablo Neruda», *Obras completas*, 15a. ed.. Madrid, Aguilar. (Conferencia pronunciada en Madrid, 1935).
- Guardini, Romano, 1950. *El ocaso de la Edad Moderna*. Madrid, Guadarrama.
- Ibañez Langlois, José Miguel. 1975. «Ezra Pound y Neruda», *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago, Nascimento. Este estudio se incluye también en su libro: 1978. *Rilke, Pound, Neruda; tres claves de la poesía contemporánea*. Madrid, Rialp, 129-137.
- Keyserling, Conde de, s/f. *Meditaciones suramericanas*. Santiago de Chile, Zig-Zag.
- Loyola, Hernán, 1968. *La obra de Pablo Neruda; guía bibliográfica*, en *Obras completas* de Pablo Neruda. Buenos Aires, Losada, T. II, 1345-1346.

- Montes, Hugo, 1974. *Para leer a Neruda*. Buenos Aires, Francisco Aguirre.
- Neruda, Pablo, 1974. *Confieso que he vivido; memorias*. Buenos Aires, Losada.
- Neruda, Pablo, 1923. *Crepusculario*, 1a. ed.. Santiago, Claridad. La edición definitiva es de Nascimento (Santiago, 1926). Las siguientes siguen esta edición.
- Neruda, Pablo, 1956. *Obras completas*. Buenos Aires, Losada.
- Neruda, Pablo -Eandi, Héctor, 1980. *Correspondencia durante Residencia en la tierra*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Neruda, Pablo, 1967 y 1968. *Obras completas*, 3a. ed. ampliada. Buenos Aires, Losada, T. I y T. II.
- Neruda, Pablo, 1955. «Viaje al corazón de Quevedo», en *Viajes*. Santiago de Chile, Nascimento, 13.
- Paz, Octavio, 1965. «El caracol y la sirena», en *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz, 1965, 19.
- Paz, Octavio, 1982. *El laberinto de la soledad*, 10a. reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio, 1984. *Tiempo nublado*. Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 161-171.
- Rodríguez Monegal, Emir, 1966. *El viajero inmóvil; introducción a Pablo Neruda*. Buenos Aires, Losada.
- Schulman, Ivan, 1987. *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid, Taurus.
- Sicard, Alain, 1981. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid, Gredos.
- Silva Castro, Raúl, 1964. *Pablo Neruda*. Santiago, Editorial Universitaria, 29-35.