

SELENA MILLARES

NERUDA:

EL FUEGO Y LA FRAGUA



Ediciones Universidad
Salamanca

IV

LA VANGUARDIA: HISTORIA DE UNA CONTROVERSIA

El arte por el arte, la vida por la vida, dos puntos muertos. Le falta a cada uno la ilusión de las metas y de las razones. El arte por y para la vida, la vida por y para el arte.

[Pierre Reverdy 1970, 176]¹

AJENA A ETIQUETAS, escuelas o santuarios, la escritura de Pablo Neruda es reacia a canalizar o contener su flujo con diques o banderas estéticas. Sin embargo, a menudo se ha visto en el centro de la polémica por la posibilidad y medida de su filiación con la vanguardia histórica, y muy especialmente con el surrealismo. El recorrido por el proceso vital y poético del autor –y por su contexto histórico y estético– arroja datos de interés, entreverados en la anécdota y la controversia. Así, la perspectiva histórica permite una mirada distinta sobre una escritura que, en efecto, no fue inmune al gesto surrealista –aunque evitara militancias–, pero tampoco fue indiferente a las propuestas previas que le ofrendaban el singular futurismo de Vladimir Maiakovski –ya comentado–, el sabotaje a la gramática ejecutado por Guillaume Apollinaire o las propuestas de Ramón Gómez de la Serna, y más lejos en el tiempo, el gesto de los patriarcas: la bofetada patafísica de Alfred Jarry, o la mencionada iconoclastia de Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont, cuyos bestiarios alucinantes y malignos no pueden dejar de recordarse en ciertos pasajes de su poesía política, como se ha visto en III.2.4². En definitiva, la voz nerudiana perdura entretejida con la de los poetas que, más allá del tiempo, componen el *textum* –tela, tejido– del gran libro universal.

¹ “L’art pour l’art, la vie pour la vie, deux points morts. Il faut à chacun l’illusion des buts et des raisons. L’art par et pour la vie, la vie pour et par l’art”.

² Es importante señalar aquí que en las bibliotecas nerudianas no hay ningún título de André Breton, y sí, en cambio, numerosos ejemplares de las obras de Maiakovski –*Nuage en pantalons* (1930),

1. EN TORNO AL SURREALISMO: LA GUERRILLA LITERARIA

...el surrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del surrealismo fueron condenados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire [César Vallejo, "Autopsia del surrealismo", en Schwartz 1991, 434]

Con el paso del tiempo, el Neruda de la madurez acepta ya ese vínculo temprano con la vanguardia histórica, pero siempre desde la ironía crítica, la misma que en su momento llevó a Vallejo a realizar una "autopsia del surrealismo" para cuestionar su inconformismo de salón, o la que llevó a Carpentier a considerar al movimiento surrealista como el canto de sirena del que Ulises logra sustraerse³. Son, naturalmente, consideraciones que privilegian lo ideológico sobre lo estético, y que se atemperan cuando el clima político se distiende con el devenir de los años⁴. El autorretrato paródico nerudiano nos puede entonces ofrecer en los sesenta la imagen risueña de un "coiffeur surrealista y por ende un perverso rumiante" o, ya en los setenta, la de un "ex vanguardero pasado de moda / de aquellos años muertos y remotos" (Neruda,

Di me steso (1945), *Vers et Proses* (1952), además de la antología de Lila Guerrero, dos veces, una de 1943, la otra sin fecha— y Apollinaire —veinticinco ejemplares, datados entre 1916 y 1971, toda una historia de devoción—, y también de Alfred Jarry —*Ubu Roi*, 1896 y 1897; *Gestes suivis des parolipoménes d'Ubu*, 1920—, Lautréamont —los diez volúmenes mencionados, que incluyen una edición de 1890 de *Les Chants de Maldoror*, y también unas *Oeuvres complètes* editadas por Gallimard en 1970—, así como numerosos libros de sus amigos Louis Aragon (ocho) y Paul Éluard (treinta), y cinco ejemplares de Ramón Gómez de la Serna, de 1922, 1929, 1968, 1971 y 1972.

³ Habla Carpentier de las "artimañas literarias" y los "trucos de prestidigitador" de los surrealistas, cuyas propuestas explica con una imagen recurrente: "Casi todos los poetas actuales le deben algo. Sin embargo, los que se sustrajeron a su influjo respiran un aire extrañamente limpio y reconfortante. Hinchán los pulmones como debió hacerlo Ulises, luego del encuentro con las sirenas, al ser desatado del mástil" [CARPENTIER 1990, 114-115; 1985, 20].

⁴ El surrealismo se decantó, en general, por el ideario marxista. En su segundo manifiesto, de 1930, Breton declara confiar "en orden a la liberación del hombre, *condición primordial del espíritu*, en la revolución del proletariado", en tanto que en el "Discurso del Congreso de Escritores" de 1935 afirma que en el materialismo dialéctico propuesto por la filosofía alemana han hallado los surrealistas "el único antídoto eficaz contra el racionalismo positivista" [BRETON 1974, 197, 264]. Sin embargo, la diversidad de interpretaciones entre sus componentes y la deriva de sus actitudes produjo enfrentamientos airados. Breton optó por la heterodoxia; Neruda y Aragon, en cambio, se adscribirían al realismo socialista con todas sus consecuencias. Robert David Ramet lo explica en los siguientes términos: "Los surrealistas, a través de Breton, querían liberar al hombre de todo tipo de diferenciación de clase y social, y no podían considerar la esclavización del arte por un prejuicio de clase como algo progresista para la liberación de la mente" ("The Surrealists, through Breton, wanted to liberate man from all class and social distinctions, and could not see the enslavement of art to a class prejudice as being progressive to the liberating of the mind") [RAMET 1981, 73].

2000: 203, 749). Se trata de expresiones más conciliadoras, distantes de aquellas acusaciones que desde el *Canto general* descalificaban con acritud a los “poetas celestes” –“amapolas / surrealistas encendidas / en una tumba, europeizados / cadáveres de la moda, / pálidas lombrices del queso / capitalista”– por su indiferencia o pasividad ante el “reinado de la angustia” [Neruda 1999a, 586]. En definitiva, Neruda niega y afirma a un tiempo la vanguardia, en una actitud que en su época se explica plenamente: no se puede luchar contra el adocenamiento con un lenguaje adocenado, pero la renovación estética y el experimentalismo no han de suponer el olvido de la condición humana en una época convulsa; no han de suponer, en suma, la deshumanización del arte.

El itinerario de las polémicas es amplio y diverso. Juan Cano Ballesta cita declaraciones en que Neruda califica al movimiento surrealista como “un pequeño clan perverso, una pequeña secta de destructores de la cultura, del sentimiento, del sexo y de la acción” [Durán 1980, 187], y ya antes Jaime Alazraki cita otras muy decididas: “Respeto mucho de su primitiva poesía y de sus descubrimientos, pero este movimiento ha sido tan manipulado, llevado, traído y ‘gauguenizado’ que cualquier persona honrada siente vergüenza de la compañía de estos espectros de la anteguerra” [Alazraki 1972, 33]. También dignas de atención son las opiniones que el poeta vierte en el discurso “Latorre, Prado y mi propia sombra”, de 1962:

Luego viene el surrealismo desde Francia. Es verdad que éste no nos entrega ningún poeta completo, pero nos revela el aullido de Lautréamont en las calles hostiles de París. El surrealismo es fecundo y digno de las más solícitas reverencias, por cuanto con un valor catastrófico cambia de sitio las estatuas, hace agujeros en los malos cuadros y le pone bigotes a Monna Lisa que, como todo el mundo sabe, los necesitaba [Neruda 2001, 1086].

Quedan patentes el recelo y el sarcasmo hacia un movimiento que es visto como rebeldía estéril, aunque se deja traslucir cierto reconocimiento a su función de catalizar nuevas visiones del arte. En cualquier caso, la ambivalencia nerudiana admite la diversidad en las interpretaciones: son muchos los que defienden un surrealismo nerudiano –si bien heterodoxo–, pero también hay quien se sitúa en el polo opuesto, como Stefan Baciú, para quien Neruda se acerca a lo surrealizante ocasionalmente, aunque su actitud política lo niega, y apoya sus planteamientos en las declaraciones del propio André Breton:

No conozco *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, pero sea como fuere, no podría juzgarla bajo sus vinculaciones y afinidades con el surrealismo, sino de una manera retrospectiva: la agitación que su autor mantuvo recientemente, provocando a los ladrones profesionales sobre las persecuciones que sufrió, sumamente exageradas para el uso de cierta propaganda, basta para descalificarlo totalmente desde el punto de vista surrealista [Baciú 1981, 22-23].

Toda esta marejada de controversias no puede velar una evidencia: Neruda, como muchos otros compañeros de generación, se sintió atraído por el hechizo de las nue-

vas propuestas, pero pronto se alejó por divergencias ideológicas, y no ha de olvidarse que la vanguardia es mucho más que una estética; tal y como lo anotara Octavio Paz, “fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida” [Paz 1987, 148]. La animadversión nerudiana hacia el surrealismo tiene razones añadidas: el movimiento tuvo en Chile más arraigo que en ningún otro país del continente, aglutinado en torno a la revista *Mandrágora*; la devoción de sus integrantes –Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa– hacia el poeta creacionista Vicente Huidobro, también enfrentado a Neruda en abierta beligerancia⁵, añade argumentos a la crispación. Los mandragoristas proclamaron su asepsia política cuando se presentaron con poemas y manifiestos en la Universidad de Chile en 1938, en un momento convulso en el panorama internacional por la guerra civil española y el auge de los fascismos europeos. En cierta ocasión, Braulio Arenas saltó al escenario en que Neruda recitaba sus poemas y le arrebató los manuscritos para romperlos en pedazos: la anécdota habla por sí sola. Todavía en los años cincuenta, Enrique Gómez-Correa mantenía la diatriba en el prefacio a un libro de Rubén Jofré: “Manteneos puro, libre de todo compromiso, libre de toda contaminación. Buscad lo desconocido, penetrad en el misterio. Huid de los concursos, de los premios literarios, de la lepra y de Neruda” [Baciu 1981, 110]. La fundamentación esencialmente ideológica de este distanciamiento explica la acritud de versos nerudianos como los que siguen, incluidos en *Fin de mundo*, ya en los años sesenta:

[...] y cuando un ciclón derrotó
por un minuto a las Antillas
ciertos escritores unidos
determinaron exaltar
las pulgas más retroactivas
en el pubis surrealista
[Neruda 2000, 451]

⁵ En declaraciones vertidas en *Confieso que he vivido*, recuerda Neruda los desencuentros con el poeta creacionista: “El gran poeta Vicente Huidobro, que adoptó siempre un aire travieso hacia todas las cosas, me persiguió con sus múltiples jugarretas, enviando infantiles anónimos en contra mía y acusándome continuamente de plagio” [NERUDA 2002, 716]. No obstante, la “Defensa de Vicente Huidobro” que publica, en junio de 1924, en la página 8 de la revista *Claridad*, bajo el seudónimo *Sachka*, habla de una admiración entusiasta y temprana: “Su poesía extrañamente transparente, ingeniosamente ingenua [...] Huidobro, qué fresca sensación infantil, de juego atrevido, mezcla del extático hay-kay con el trepidante traqueteo de Occidente” [NERUDA 2001, 322]. Esa simpatía hacia su obra se reitera en otras ocasiones, como en las declaraciones de 1964 donde lo llama “juglar de la inteligencia” [NERUDA 2001, 1204], y en “Búsqueda de Vicente Huidobro”, publicado en la revista *Ercilla* en 1968, donde lo considera clásico de nuestro idioma, o el prólogo a una recopilación póstuma de textos franceses de Huidobro, de 1973, con apreciaciones curiosas sobre el surrealismo: “Vicente Huidobro se saturó de la elegancia cubista y alcanzó a divisar, dentro de su humanismo interplanetario, la cabellera surrealista que iba a flotar hasta ahora sobre el océano Atlántico” [COSTA 1978, 105]. De su devoción larga y secreta hacia Huidobro hablan los doce ejemplares de su obra que perviven en los anaqueles de las bibliotecas nerudianas, datados entre 1913 y 1972.

2. GENEALOGÍA DEL VANGUARDISMO NERUDIANO

Yo encontré mi época trastornada por las revoluciones de la cultura francesa. Siempre me atrajeron, pero de alguna manera no le iban a mi cuerpo como traje.

[Neruda 2002, 687-688]

Todo lo hasta ahora aducido apunta a un cisma evidente, y reconocido desde los dos lados de la fisura. Pero sigue sobre la mesa la misma idea: la poética nerudiana no es en absoluto ajena a las nuevas propuestas de la vanguardia, si bien los modos y raíces de esa asunción no son directos; sencillamente, Neruda bebió del mismo aire de época, y de las mismas lecturas, entre las que hay voces americanas tan relevantes como la del estadounidense Walt Whitman⁶ y los francouruguayos Lautréamont y Laforgue, y también voces francesas: los patriarcas de las nuevas estéticas son también los autores que pueblan el imaginario del Neruda adolescente, estudiante de francés inmerso en la bohemia santiaguina en los convulsos comienzos del siglo, como ya se ha visto. De hecho, la nueva imaginería aparece en Neruda muy tempranamente —ya en *Veinte poemas de amor*, y especialmente en *Tentativa del hombre infinito*—, y son ilustrativas las declaraciones del propio poeta, que en 1962 evoca los tiempos en que “influenciados por Apollinaire, y aun por el anterior ejemplo del poeta de salón Stéphane Mallarmé, publicábamos nuestros libros sin mayúsculas ni puntuación. Hasta escribíamos nuestras cartas sin puntuación alguna para sobrepasar la moda de Francia: aún se puede ver mi viejo libro *Tentativa del hombre infinito* sin un punto ni una coma” [Neruda 2001, 1085]⁷.

En cualquier caso, el siguiente poemario que publica, *Residencia en la tierra*, convoca una amplia nómina de defensores de un surrealismo nerudiano. Ya Amado Alonso encuentra numerosos ingredientes surrealistas en la obra, pero matizados por un romanticismo que, a su modo de ver, lo neutraliza, si bien el argumento parece un tanto discutible: la deshumanización de algunos de los movimientos de vanguardia, como el ultraísmo o el futurismo, no atañe al movimiento surrealista, como lo muestran las palabras del propio Breton: “quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir” [Breton 1974, 22]; de hecho Juan Larrea consideró precisamente sobre el poeta chileno que “su personalidad guarda no pocas afinidades con el surrealismo. Por lo pronto, la ascendencia nerudiana, como la de éste, es notoriamente romántica” [Larrea 1967, 83].

⁶ El influjo de la poesía de Whitman en los poetas simbolistas franceses es un hecho constatado, tanto en la renovación temática como en la liberación formal que articulan su rebeldía contra las convenciones imperantes. De su legado de conquistas estéticas destaca especialmente la enumeración caótica, tan señera para simbolismo y vanguardia.

⁷ Como se verá en el apartado IV. 5, esta obrita de 1925 tiene en común con las nuevas corrientes algo más que la sintaxis: se trata del tema moderno del viaje de anábasis, sintomático del postromanticismo, lo que reforzaría la idea de que la poética nerudiana y la surrealista son simplemente ramas del mismo árbol, afines pero diversas.

A la polémica se han sumado muchas otras aportaciones: así, por ejemplo, Octavio Corvalán afirma que “en estas residencias Neruda nos dio la mejor poesía surrealista. Todo el dolor existencial del hombre contemporáneo está allí expresado” [Corvalán 1967, 118], y Luis Rosales defiende igualmente la existencia de surrealismo en *Residencia en la tierra*, a pesar de no ser reconocido por el autor⁸; sin embargo, afirma al mismo tiempo que Neruda es un gran orfebre de la palabra, que escribe a lápiz y que borra y corrige incansablemente, con una “técnica meticolosa que no aventuraba nada [...] Nunca buscaba la frase bella, sino ese tipo de expresión pegada al hueso que nos puede producir al oír la el estupor de un hundimiento” [Rosales 1978, 57]. Naturalmente, cabe imaginar que el concepto de escritura automática queda muy lejos de ese método de trabajo.

Más atemperada parece la mirada de Saúl Yurkievich, quien se aparta de los marbetes para plantear otra hipótesis: “*Residencia en la tierra* surge a la par de la primera poesía surrealista sin que ésta ejerza influencia directa en la poética nerudeana. Son creaciones sincrónicas que respiran, una y otra, el aire del tiempo. Coincidencias de actitud, de objetivos, similitud de proyecto estético producen resultados semejantes” [Yurkievich 1984, 55]. La idea de la convergencia temporal es defendida por muchos otros autores, como Jaime Alazraki, para quien catalogar *Tentativa del hombre infinito* como poema surrealista es un anacronismo, ya que se escribió paralelamente a la aparición del *Primer Manifiesto del Surrealismo* —aunque es difícil suponer que no le llegaran ecos de éste— y que lo que se suele considerar como característico de ese movimiento ya estaba en la poesía europea mucho antes. De hecho, surrealistas como Breton, Éluard, Aragon y Soupault se identificaron con el manifiesto “L’Esprit nouveau” que había publicado en 1917 Apollinaire, y el propio nombre del movimiento es precisamente un homenaje a este poeta⁹, que ya en 1913 proclamaba la “supresión de los exotismos snobs, del dolor poético, de la copia en el arte, de la sintaxis, del adjetivo, de la puntuación, de la armonía tipográfica, de los tiempos y las personas verbales, del verso y de la estrofa, del artista sublime” [Alazraki 1972, 36]. Por lo demás, los surrealistas beben de la escritura de Lautréamont —cuyas *Poesías* fueron reeditadas por Breton en 1919 y por Soupault en 1923—, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Jarry, autores que integran también el universo poético nerudiano y que preludian las nuevas estéticas desde su ruptura radical con las convenciones sociales, adelantada en varias décadas a las reivindicaciones de los manifiestos bretonianos.

Desde luego, la amistad del poeta chileno con algunos surrealistas franceses es digna de mención en esta genealogía, si bien no supone necesariamente una confluencia textual, salvo algunas latencias. Valga como ejemplo la curiosa proyección de una imagen de Pierre Reverdy que surca, sutilmente, la poética nerudiana. En

⁸ “Su ruptura del sistema sintáctico y el pensamiento lógico, que tanto extrañaron a Amado Alonso, eran deliberadas y obedecían a la influencia de los movimientos vanguardistas. Tienen también causas más personales, pero ésta es indudable. *Residencia en la tierra* no es un libro de poesía hermética, es un libro de poesía surrealista. Esto es notorio” [ROSALES 1978, 59].

⁹ “En homenaje a Guillermo Apollinaire, quien había muerto hacía poco [...] Soupault y yo dimos el nombre de SURREALISMO al nuevo modo de expresión...” [BRETON 1974, 43].

efecto, en el poema de *Residencia en la tierra* titulado “Colección nocturna” podemos leer este verso clave: “el día como un pobre mantel puesto a secar” [Neruda 1999a, 268]. La imagen es de Reverdy sin duda, y está citada en dos textos que Neruda tuvo que conocer: la antología de poesía francesa traducida por Enrique Díez-Canedo –“el día se desplegó como un mantel blanco” [Díez-Canedo 1945, 636] y nada menos que el *Manifiesto del Surrealismo* de Breton, donde lo cita: “Hay imágenes surrealistas que son como aquellas imágenes producidas por el opio [...] Niego con toda solemnidad que, en el caso de Reverdy, imágenes como [...] *El día se desplegó como un blanco mantel* [...] comporten el menor grado de premeditación” [Breton 1974, 57]. El guiño nerudiano hacia el antecedente francés, por otra parte, reaparece en su obra con variaciones; primero en *Estravagario*:

Quando llegó con su mantel
la aurora helada del Antártico
encontró la muerte en el mar...
[Neruda 1999b, 720]

Más tarde, en “Oda a la cama”, de *Navegaciones y regresos*:

La tierra es una cama
florida por amor, sucia de sangre,
las sábanas del cielo
se secan
desplegando
el cuerpo de septiembre y su blancura,
el mar
cruje
golpeado
por la
cúpula
verde
del
abismo
y mueve ropa blanca y ropa negra...
[Neruda 1999b, 760]

Neruda evoca a Reverdy en sus memorias, donde privilegia la *materialidad* de su poesía –“como una veta de cuarzo, subterránea, inagotable” [Neruda 2002, 708]– pero el hecho de que no se hallen más convergencias poéticas con él, y que solamente haya un libro de Reverdy en sus anaqueles –*Les épaves du ciel*, publicado en París en 1924–, lleva a pensar que su relación fue más vital que literaria. Lo mismo ocurriría con otros dos autores con los que mantuvo una relación mucho más intensa: Louis Aragon y Paul Éluard, a los que dedica Neruda emotivas evocaciones. A Paul Éluard lo llama “poeta del amor cenital” y destaca que “no se perdió en el irracionalismo surrealista porque no fue un imitador, sino un creador, y como tal descargó sobre el cadáver del surrealismo disparos de claridad e inteligencia” [Neruda 2002, 707]. En cuanto a

Aragon, cabe recordar la oda que le dedica en *Navegaciones y regresos*, donde lo presenta como “caballero errante” que “lleva en su mano de acero / contra la tempestad sólo una rosa” [Neruda 1999b, 748]. El empeño de Neruda en dejar claro el compromiso político de Éluard y Aragon –“el soldado más inteligente de Francia”– es significativo: “Yo tuve por suerte en Francia, y por muchos años, como mis mejores amigos a los dos mejores hombres de su literatura, Paul Éluard y Aragon. Eran y son curiosos clásicos de desenfado, de una autenticidad vital que los sitúa en lo más sonoro del bosque de Francia. A la vez son inmovibles y naturales participantes de la moral histórica” [Neruda 2002, 670, 534].

Igualmente, la vinculación con destacados miembros de la generación del 27 –y su particular interpretación de la vanguardia–, o la veneración hacia los gestos vanguardistas de Ramón Gómez de la Serna –proyectados en el póstumo *Libro de las preguntas*–, aportan importantes matices a esta genealogía literaria, enriquecida por esos intercambios. Y cabe añadir que es también americano el injerto surrealizante que desde la antipoesía de Nicanor Parra renueva en Neruda esas actitudes rupturistas a partir de los años cincuenta, como queda patente en *Estravagario* (*vid.* cap. VI)¹⁰. A todo ello se añaden otros antecedentes ya mencionados, como el experimentalismo y el absurdo de Alfred Jarry, al que se hace un significativo guiño en *Fin de mundo*, donde Neruda explicita la importancia de su ejemplo para que su generación se liberase de la “melancolía de las influencias” –en términos de Bloom– y pudiera abrir su propio camino:

Pesa Balzac un elefante,
Victor Hugo como un camión,
Tolstói como una cordillera,
como una vaca Émile Zola,
Emilia Brontë como un nardo,
Mallarmé como un pastelero,
y todos juntos aplastándonos

¹⁰ En definitiva, las tendencias surrealizantes y vanguardistas en general se manifiestan en Neruda a través de todo su itinerario creador, aunque mucho más en la primera etapa –por sintonía con su tiempo– y en la última –ya en los sesenta–, cuando el desencanto frente a la deriva política de los llamados *países del Este* lo lleva a alejarse de los imperativos del realismo socialista y a retornar a lo intimista, lo lúdico, lo absurdo y lo onírico que bebiera en aquella atmósfera que signara su juventud. De ese desencanto hay testimonios diversos, como los contenidos en su autobiografía poética, *Memorial de Isla Negra*, en poemas como “El miedo” –donde condena los desmanes de Stalin y su culto a la personalidad (“Ay sombría bandera que cubrió / la hoz victoriosa, el peso del martillo / con una sola pavorosa efigie!”)– o en “La verdad” –“Execración y horror! / Leí novelas / interminablemente bondadosas / y tantos versos sobre / el Primero de Mayo / que ahora escribo sólo sobre el 2 de ese mes”–; la reivindicación de una nueva libertad se proyecta en el poema:

Amo lo que no tiene sino sueños.
Tengo un jardín de flores que no existen.
Soy decididamente triangular
[...] No puedo más con la razón al hombro.
Quiero inventar el mar de cada día.

[NERUDA 1999b, 1302, 1327, 1328]

no nos dejaban respirar,
 no nos dejaban escribir,
 no nos querían dejar,
 hasta que el tío Ubu Dada¹¹
 los mandó a todos a la mierda
 [Neruda 2000, 438]

2.1. *Los pinceles del verso: Guillaume Apollinaire*

Es importantísimo Guillermo Apollinaire, porque bautiza a los catecúmenos, alienta la insurgencia pictórica y promueve la primera disconformidad y la primera vacilación [...] Murió después de haber dado permiso para lo imposible [...] e influyó en todos los destinos del arte contemporáneo.

[Gómez de la Serna 2002, 86]

El magisterio de Guillaume Apollinaire es reconocido por Neruda en diversos modos y ocasiones. Ya se ha anotado su ascendiente, reconocido por el poeta chileno, sobre el experimentalismo de *Tentativa del hombre infinito*, y también otros datos de interés, como las palabras encomiásticas que le dedica a “su genio telegráfico” en “Latorre, Prado y mi propia sombra”, donde afirma que no hay Neruda sin Apollinaire; asimismo, ya se ha recordado cómo se acoge en más de una ocasión a significativos versos de éste, que cabe recordar aquí:

Nosotros que buscamos por todas partes la aventura
 No somos vuestros enemigos
 [...] Piedad para nosotros que combatimos siempre en las fronteras de lo ilimitado y del porvenir
 Piedad para nuestros errores piedad para nuestros pecados¹².

¹¹ Sobre Alfred Jarry y su *Ubu Rey* comenta Apollinaire –a quien se dedica el próximo apartado– en 1922: “Jarry fue hombre de letras como muy pocas veces se es. Sus más mínimas acciones, sus chiquilladas, todo es literatura. No conocemos ningún término que pueda aplicarse a esta particular alegría en donde el lirismo se convierte en sátira, en donde la sátira, al aplicarse a la realidad, sobrepasa de tal manera su objeto que acaba por destruirlo [...] Esta orgía de la inteligencia donde los sentimientos no tienen cabida, sólo llegó a practicarse en el Renacimiento y Jarry, gracias a un milagro, es el último de estos sublimes depravados” [Apollinaire en JARRY 1979, 57]. Obra controvertida, *Ubu rey* dinamita los dogmas tanto políticos como lingüísticos, y fue elogiada también, curiosamente, por Mallarmé y Schwob en su tiempo. En 1950, Italo Calvino, Eugène Ionesco, Boris Vian y Jacques Prévert, entre otros, fundaron el Collège de Pataphysique, lo que corrobora la vigencia de una poética adelantada a su tiempo.

¹² Nous qui quêtons partout l'aventure
 Nous ne sommes pas vos ennemis
 [...] Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières de l'illimité et de l'avenir
 Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés
 [Apollinaire en NERUDA 2001, 1093]

Sin embargo, las exigencias del compromiso político lo alejan de algún modo de esa poética, como se deja traslucir en las declaraciones a la revista argentina *Plática* en 1956, donde reclama una poesía por y para el pueblo: “No reniego por eso de Apollinaire, o de cualquier otro. Y en este momento pienso en Apollinaire, no sólo porque se cumple un aniversario de su muerte, sino porque fue un enorme poeta. Nadie puede ignorar estas influencias” [Neruda 2001, 1012-1013]. Cabe igualmente recordar las formas caligramáticas que en ocasiones adoptan los poemas nerudianos, como en el singular comienzo de *Estravagario*, donde los versos, en juego musical, se escalonan:

tan...

si

ce

ne

se

cielo

al

subir

Para

[Neruda 1999b, 625]

Son ya otros tiempos, en que la crispación de la guerra –y de la posguerra inmediata– va cediendo a nuevas actitudes, más distendidas. El gesto caligramático ya aparecía en *Tercer libro de las odas*, editado el año anterior; en la “Oda al buque en la botella”, la pequeñez del objeto poetizado se representa a través de la disposición tipográfica:

Entonces

a

sus

pe-

que-

ñí-

simas

islas

regresó...

[Neruda 1999b, 477-478]

Lo mismo ocurre con la “Oda al cactus desplazado”, donde la delgada silueta del objeto poetizado se expresa gráficamente por medio de la disposición visual del silabeo del verso:

Él saludó
al océano
con
un
im-
per-
cep-
ti-
ble
mo-
vi-
mien-
to y
si-
guió
allí
ele-
va-
do
en
su
mis-
te-
rio.

[Neruda 1999b, 485]

Más tarde, en 1967, aparece en la revista *Postal* el caligrama “Una corbata para Nicanor”, composición lúdica que dibuja en la página la corbata imaginaria que se regala al amigo, y que se asimila al carácter lúdico de las entonces recientes *Canciones rusas* (1964-1967) de Parra, en un gesto de retorno a la vanguardia que el clima estético de los años sesenta propiciaba¹³.

Aún al hilo de la poética lúdica de Apollinaire, cabe mencionar el “Soneto de las equivocaciones” que Neruda dedica a Ligeia Balladares durante la campaña presidencial de 1969, donde practica juegos formales de neta raigambre:

Muchas son: Ligenturia, Ligentina,
Lihueya, Livia, Lidia, Ligeola,
Niveia, Lioja, Lina, Livelina,
Liguria, Ligia, Lila, Lola...

¹³ Véase, en el mismo sentido, el poema caligramático “Duerme el bisonte”, de *Las piedras de Chile* [NERUDA 1999b, 992].

[...] Ligistrofa, Liluz, Lillamarada,
Lilluvia, Licautín, Licamarada,
y una sola: Ligeia Balladares.

[Neruda 2002, 298]

Imposible evitar el parangón con un poema de Apollinaire:

A

| | | |
|-------|-------|-------|
| | Adnil | |
| | Danil | |
| Linda | Nadil | Alnid |
| Ilnda | Nalid | Aldin |
| Nilda | Dilan | Ildan |
| Indla | Lanid | |
| Indal | Landi | |
| Lnida | Naldi | |
| Lndia | Dalni | |
| Lndai | | |
| Lidna | | |
| Lidan | | |

[Apollinaire 1976, 162]

Finalmente, merece atención la recurrencia común a un peculiar sintagma, cuyo origen insiste en ese sistema de vasos comunicantes que aquí se viene estudiando. Según Spitzer, toma Rimbaud de Whitman la anáfora *il y a* –“hay”–, que encontramos, por ejemplo, en la siguiente enumeración:

En el bosque hay un pájaro, su canto os detiene y sonroja.
Hay un reloj que no suena.
Hay una hondonada con un nido de bestias blancas.
Hay una catedral que desciende en un lago que sube.
Hay un cochecito abandonado en el soto...

[Rimbaud 1986, 114]

La fórmula tendrá continuidad en las vanguardias estéticas; Apollinaire puso el título *Il y a* a un poemario suyo, y el mismo esquema recogerá Breton en sus *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no*, de 1942: “Hay, pienso, en aquella bella fórmula optimista de agradecimiento que aparece en los primeros poemas de Apollinaire, hay la maravillosa muchacha...” [Breton 1974, 314]. Neruda recoge el legado, pero transforma su carácter conjuntivo en disyuntivo para plasmar las visiones apocalípticas que pueblan *Residencia en la tierra*; la impersonalidad de la expresión servirá ahora para hablar de la impotencia y alienación del poeta:

Hay cementerios solos,
tumbas llenas de huesos sin sonido,
el corazón pasando un túnel
oscuro, oscuro, oscuro

[...] Hay cadáveres,
 hay pies de pegajosa losa fría,
 hay la muerte en los huesos ...

[Neruda, "Sólo la muerte", 1999a, 301]

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
 colgando de las puertas de las casas que odio,
 hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
 hay espejos
 que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
 hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.

[Neruda, "Walking around", 1999a, 309]

2.2. Gómez de la Serna, pastor de estrellas

Así también la gran figura del surrealismo, entre todos los países, ha sido Ramón. Es verdad que sobrepasa a tal escuela, porque es anterior y posterior, y porque su tamaño caudaloso no cabe aún en una escuela de tantos pisos.

[Neruda 2002, 161]¹⁴

Para completar la genealogía del vanguardismo nerudiano es imprescindible mencionar la relevancia de las poéticas futurista y ultraísta, a través de dos de sus figuras más heterodoxas: Maiakovski –“hermano mayor de Apollinaire” según Lila Guerrero [Maiakovski 1970, 12], ya estudiado en el capítulo II– y Ramón Gómez de la Serna, ambos venerados y homenajeados en numerosas ocasiones por el poeta chileno, que los proclama hermanos mayores en el gran taller de la creación.

Ramón es más mentor que integrante del ultraísmo –etiqueta que le va pequeña, sin duda–, con el que tiene sólo “relaciones tangenciales” según Guillermo de Torre¹⁵,

¹⁴ En entrevista de 1970 insistirá Neruda: “Mis predilecciones literarias son a veces bastante discutibles para muchos. Pero para hablar de la gente más conocida que yo admiro literariamente quiero hacer un capítulo corto, pero separado, de Ramón Gómez de la Serna. Ramón Gómez de la Serna me parece un fenómeno literario, un poco parecido al de Picasso en la pintura, y con la misma virilidad. Fue un creador fundamental en nuestro idioma. Me parece que fue más entendido en su país, en España, y empezaba a serlo en Europa cuando la guerra civil lo dejó en nuestras playas hasta su muerte. Ramón fue un gran río de inspiración y de invención fabulosa. No se ha valorizado ese mundo fantástico que nos dejó como herencia” [NERUDA 2002, 1155].

¹⁵ “El inventor de la greguería puede vindicar en todo momento, con más motivos que ningún otro de su edad, una indiscutible prioridad vanguardista. En rigor, Ramón fue siempre un hombre de vanguardia, anticipado a su época, disidente e impar” [TORRE 1974, 197]. Por su parte, Juan Manuel Bonet, en el catálogo de la exposición que el Museo de Arte Reina Sofía le dedica en 2002, comenta que “como tantos otros de la internacional vanguardista que empieza a instalarse en las principales metrópolis occidentales de 1900 en adelante, de Ezra Pound a Pessoa, de Picasso a Brancusi, de Apollinaire a Marcel Duchamp, de Alfred Stieglitz a los poetas y pintores expresionistas alemanes, de Erik Satie a Varèse, Ramón empieza en aguas simbolistas. Fascinante resulta, en ese sentido, estudiar los sumarios de su revista *Prometeo*, ver de qué modo su proyecto personal se asienta sobre tales cimientos, en gran medida franceses, *Mercurio de France*

quien pondera su Primera Proclama de Pombo, de 1915, defensora del “libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro libre en que se libertase el libro del libro” [Torre 1974, 198]. Neruda lo conoce tempranamente –en los años treinta publican juntos en *Cruz y Raya* y otras revistas– y en 1959 lo recuerda en una notable oda incluida en *Navegaciones y regresos*, donde lo retrata como un mago que derrama estrellas, un gran oso de azúcar que sale de su gruta por las noches para recoger “clavos de olor, peinetas de tormenta, / azafranados abanicos muertos, / ojos perdidos en las bocacalles”:

...porque el revelador del universo
 Ramón se llama y cuando
 sopla en su flor de losa, en su trompeta,
 acuden manantiales,
 muestra el silencio sus categorías
 [...] pastor de las parábolas
 secretas, autor
 del alba y su
 desamparado
 cataclismo,
 poeta
 presuroso
 y espacioso,
 con tantos sin embargos,
 con tantos ojos ciegos...

[Neruda 1999b, 822-823]

Después, en el mencionado discurso de 1962, insiste en ponderar sus conquistas –lo llama “el Picasso de nuestra prosa maternal”¹⁶–, y en un ensayo que le dedica en 1968 –publicado en la revista *Ercilla* y citado en el epígrafe de este apartado– proclama que “con su tinta bautismal inauguró de nuevo el mundo”, al tiempo que enaltece su humor trágico y “la atlética gimnasia con que deshumedeció la osamenta gramatical para que la lengua asumiera los auténticos colores del desvarío” [Neruda 2002, 161]. Ramón, por su parte, también dedicó un retrato entrañable a Neruda, donde capta su sonrisa melancólica con una imagen exacta –habla de su “rostro extraño de Pierrot exclaustrado”–, y se declara admirador del rumor marino de su poesía, al tiempo que lo presenta como un mago capaz de transformar las piedras, que “no dice más que las palabras justas que oye al minotauro, al centauro, al ser sirenaico”; considera, en suma, su escritura oceánica como la materialización de una frase de Reverdy: “la poesía es un amor desmesurado a la vida” [Gómez de la Serna 1990, 295, 300, 306].

y Lautréamont incluido” [GÓMEZ DE LA SERNA 2002, 21]. Contribuye a delatar lo inclasificable de Ramón el hecho de que el propio Neruda, en el texto reproducido en el epígrafe, lo nombra como gran figura del surrealismo para, inmediatamente, negarle esa etiqueta por insuficiente.

¹⁶ “...lo revuelve todo en la península y asume una especie de amazónica corriente en que ciudades enteras pasan rumbo al mar, con despojos, velorios, preámbulos, anticuados corsés, barbas de próceres, posturas instantáneas que el mago capta en su fulminante minuto” [NERUDA 2001, 1085-1086].

Puede considerarse arriesgada –por nueva– pero no improbable la hipótesis que aquí se propone sobre un diálogo intertextual con la obra de Ramón por parte del nerudiano *Libro de las preguntas*, publicado póstumamente, en 1974, y escrito entre 1971 y 1973; esa gestación arrancararía, por tanto, de la fecha en que se reeditan en Barcelona las *Obras selectas* de Ramón, prologadas precisamente por el ensayo de Neruda sobre el escritor madrileño. Lo cierto es que el fértil intercambio hasta aquí documentado entre los dos escritores hace posible considerar que ese poemario nerudiano, construido como una colección de pequeños fotogramas poéticos –pareados eneasilábicos con forma interrogativa–, realmente supone una serie de variaciones personales sobre el modelo de la gran invención de Gómez de la Serna que es la greguería. A ella se asimila el libro, en diálogo fecundo y comunión de fe panteísta con el que decía de sí mismo: “Soy el idólatra, y mis pequeñas y numerosas oraciones son las greguerías” [Gómez de la Serna 1971, 876]; no en vano, ya Neruda destacó en él su capacidad de inventar e inventariar el mundo, algo que también llevaría a cabo éste en sus múltiples colecciones de *odas elementales*.

El origen de la greguería se remonta a 1910; su nombre significa, en el diccionario, ‘algarabía, gritería confusa’, porque para su inventor, la greguería es “lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas” [Gómez de la Serna 1971, 876]. Ajena a la lógica –y adelantada al gesto surrealista–, es definida por él como la suma de humorismo y metáfora, y a menudo se hermana con lo poético, aunque no necesariamente. Las *preguntas* nerudianas, dispersas y conjeturales, incluirán igualmente el absurdo, la travesura y el humor negro –en términos de Ramón, el “optimismo de mis gusanos futuros” [Gómez de la Serna 1971, 868]¹⁷– para forjarse como fognazos poéticos que se aproximan a la interrogación infantil, a veces ingenua, otras disparatada, y a menudo melancólica, porque el juego, a pesar de su hechizo, no puede llegar a velar la realidad inmediata del poeta que desde el vislumbre de la muerte vuelve a su principio, o intenta conjurarla con sus dardos poéticos. Confróntense algunos textos de ambos:

Las manillas del reloj se mueven como arañas que atrapan nuestras horas.

El hombre se va convirtiendo en murciélago porque va a volar en la noche eterna.

Después del vestuario viene el esqueletario.

[Gómez de la Serna 1935, 149; 1963, 104, 107]

¹⁷ En sus *Ismos*, en el apartado dedicado al *humorismo*, comenta Ramón que “no se propone el humorismo corregir o enseñar; pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil [...] En futuros Parlamentos despuntará el partido humorístico, que primero se discutirá, como cuando apareció el socialista, si es legal o ilegal, pero al fin será el que conduzca el gobierno de la vida con el único aire soportable” (GÓMEZ DE LA SERNA, 2002: 224).

Si he muerto y no me he dado cuenta
a quién le pregunto la hora?

Y donde termina el espacio
se llama muerte o infinito?

Cuando ya se fueron los huesos
Quién vive en el polvo final?

[Neruda 2000, 835, 857, 865]

Otros muchos temas son compartidos por ambos escritores, que los visionan con sus pinceladas intensas y breves; las afinidades no son pocas, como lo documentan los siguientes ejemplos:

La luna está llena de catedrales heladas.

[Gómez de la Serna 1963, 57]

Cuántas iglesias tiene el cielo?

[Neruda 2000, 836]

Las rosas se suicidan.

[Gómez de la Serna 1963, 71]

Por qué se suicidan las hojas
cuando se sienten amarillas?

[Neruda 2000, 837]

Los aviones, al caer, tienen el gesto consolador de caer con los brazos abiertos.

[Gómez de la Serna 1963, 62]

Por qué los inmensos aviones
no se pasean con sus hijos?

[Neruda 2002, 835]

No se trata, desde luego, de buscar influencias, sino confluencias en la amplísima cantera de propuestas de Ramón: Neruda le hace un guiño al magisterio del amigo ya desaparecido, y acoge la fórmula de la greguería para hacerla suya a partir de la intensificación de lo lírico y lo afectivo, aunque éstos también están presentes –si bien en grado menor– en Ramón: “Lloran todos los gatos en la noche porque hubieran querido nacer, en vez de gatos, niños”; “En las cajas de lápices guardan sus sueños los niños”; “En las mandarinas se esconde la dulce infancia de las naranjas” [Gómez de la Serna 1963, 76, 80; 1935, 150]; el gesto absurdo, travieso, lúdico, irreverente y onírico, por demás, tiene que ver con toda esa vanguardia a la que Neruda regresa en sus últimos poemarios:

Qué hace una mosca encarcelada
en un soneto de Petrarca?

Los peluqueros del otoño
despeinaron los crisantemos?

Dime, la rosa está desnuda
o sólo tiene ese vestido?
[Neruda 2002, 839, 858, 836]

En definitiva, el *Libro de las preguntas* se configura como una manipulación creadora –*creative misreading* en términos de Maria Moog-Grünwald– de las greguerías ramonianas, y desde ahí recupera el gesto transgresor y visionario del metaforismo de las vanguardias, si bien la estructura estrófica regular –inusual en Neruda– se remonta aún más lejos¹⁸.

3. LA CANTERA DE LA VANGUARDIA HISTÓRICA

A lo largo del ejercicio de mi poesía, algunas canteras quedaron sin explotar, urgido como me vi siempre por las tareas revolucionarias [...] De manera que tan pronto las circunstancias me lo permitieron, volví a esas canteras para sacar de ellas materiales que no creía haber trabajado lo suficiente al manipularlos por primera vez [Nicolás Guillén en Morejón 1994, 53].

En las declaraciones precedentes, el poeta cubano Nicolás Guillén, contemporáneo de Neruda –con el que compartió encuentros y desencuentros–, habla de la vanguardia como una cantera que no pudo explotar completamente, a causa de sus deberes sociales como “poeta cívico” o comprometido con su pueblo, una figura que abunda en el caso latinoamericano, reforzada por una tradición poderosa que parte de los movimientos de independencia; José Martí se cuenta entre sus paradigmas. En sus últimos poemarios –*El gran zoo*, *El diario que a diario*– Guillén retorna a ese espacio de propuestas fecundas para continuar explorándolas, ya superadas las graves tensiones de la guerra mundial y su posguerra. Lo mismo ocurrirá con Neruda desde mucho antes, de modo que más allá de argumentaciones historicistas y otros prejuicios extraliterarios puede, sencillamente, hacerse un balance de los síntomas y signos numerosos que desde su poesía nos hablan de las conquistas de la vanguardia, de su fértil desvarío, pero sin perder de vista su rechazo de etiquetas y dogmas. Así, los gestos de la vanguardia –que, más allá de una poética, es un modo de vida– se pueden percibir en toda su trayectoria, si bien son más intensos en los años de juventud, y después en los sesenta y setenta –llegada la hora de la nostalgia, y en sintonía con la eclosión de la nueva narrativa latinoamericana, fecundada precisamente por las

¹⁸ Véase cap. III, nota 70.

conquistas poéticas de la vanguardia histórica—; no hay que olvidar, además, la poderosa inyección del teatro del absurdo que emerge desde los cincuenta en el panorama literario, con nuevas propuestas y voces tan señeras como las de Beckett y Ionesco, delatores del malestar que sucede a las guerras. En el interludio, el compromiso social y político relega esas manifestaciones a un segundo plano, pero nunca desaparecen.

La relación de signos de estirpe vanguardista en el itinerario nerudiano es nutrida. Entre ellas se cuenta el viaje metafísico o de anábasis, tan frecuente en la época y que vertebra *Tentativa del hombre infinito*, al que se dedica la sección IV.4 completa. Cabe igualmente destacar la exploración en el mundo de los sueños, del absurdo y del subconsciente, que en ocasiones se proyecta en imágenes visionarias, así como en mecanismos cercanos al automatismo psíquico, que tienen en *Residencia en la tierra* un paradigma reconocido. Los estados oníricos cubren a veces poemas completos—como “Colección nocturna” o “Caballo de los sueños”—, y están omnipresentes en el poemario, como lo confirman los siguientes versos de “Oda con un lamento”:

Por desgracia no tengo para darte sino uñas
o pestañas, o pianos derretidos,
o sueños que salen de mi corazón a borbotones,
polvorientos sueños que corren como jinetes negros,
sueños llenos de velocidades y desgracias.

[Neruda 1999a, 319]

Las alucinaciones del vidente pueblan el libro, con ejemplos señeros en “Agua sexual” o “Estatuto del vino”, donde el alcohol se presenta “ardiendo entre calles usadas / buscando pozos, túneles, hormigas, / bocas de tristes muertos / por donde ir al azul de la tierra / en donde se confunden la lluvia y los ausentes” [Neruda 1999a, 330]. En esa órbita visionaria se integra igualmente lo que Amado Alonso nombraba como *membra disjecta*, esos miembros desgajados del cuerpo cuyo fragmentarismo visualiza, a través de sobrecogedoras enumeraciones caóticas, el dolor y el desgarramiento omnívoros, la sucesión de destrucciones que compone la vida.

Entre las imágenes se hace obsesiva en la época, entre los surrealistas, la de los ojos destruidos o arrancados de sus cuencas, con emblemas como la escena inicial del film de 1929 *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel—donde una hojilla de afeitar se acerca a un globo ocular para seccionarlo—, o los desgraciados sucesos acaecidos al pintor rumano Victor Brauner, que en un cuadro de 1931 se autorretrató proféticamente con el ojo izquierdo vaciado, y años más tarde, en 1938, en una pelea con otros pintores en Montparnasse, perdió ese mismo ojo completamente, destrozado por la acción de los cristales rotos. En *Residencia en la tierra* también se hace recurrente ese tipo de imágenes; aparece en la “Oda a Federico García Lorca” (“Si pudiera sacarme los ojos y comérmelos, / lo haría por tu voz de naranjo enlutado”) y “Alberto Rojas Jiménez viene volando” (“y el agua de los muertos me golpea, / como palomas ciegas y mojadadas”), así como en el excepcional poema “El desenterrado”—dedicado al Conde de

Villamediana, poeta asesinado por amar a la reina¹⁹—, donde los *membra disjecta* se suceden como un huracán violento para anunciar la resurrección del corazón enamorado:

Cuando la tierra llena de párpados mojados
se haga ceniza y duro aire cernido,
y los terrones secos y las aguas,
los pozos, los metales,
por fin devuelvan sus gastados muertos,
quiero una oreja, un ojo,
un corazón herido dando tumbos,
un hueco de puñal hace ya tiempo hundido
en un cuerpo hace tiempo exterminado y solo,
quiero unas manos, una ciencia de uñas,
una boca de espanto y amapolas muriendo,
quiero ver levantarse del polvo inútil
un ronco árbol de venas sacudidas...

[Neruda 1999a, 338]

A la misma iconografía de vanguardia pertenece el motivo de los trajes vacíos, con el que se traduce la cosificación del hombre en el mundo urbano, hostil y alienante. Es frecuente en *Residencia en la tierra* (“hay una continua vida de pantalones y polleras / un rumor de medias de seda acariciadas / y senos femeninos que brillan como ojos”; “cruzo oficinas y tiendas de ortopedia, / y patios donde hay ropas colgadas de un alambre: / calzoncillos, toallas y camisas que lloran / lentas lágrimas sucias” [Neruda 1999a, 285, 309]) y reaparece después, como lo prueba el siguiente ejemplo de *Las uvas y el viento*, un libro de la etapa más comprometida ideológicamente: “Yo había andado mucho, / conversando con trajes, / saludando sombreros, / dando la mano a guantes...” [Neruda 1999a, 1006].

En *Residencia en la tierra* se da, igualmente, un gesto que Amado Alonso calificó como indicio de cierto automatismo psíquico²⁰ surrealista, consistente en plasmar la búsqueda de la expresión adecuada sin borrar lo anterior. Él lo constata en “El reloj caído en el mar”, donde Neruda interrumpe una enumeración de imágenes con la expresión *pero no es eso*, para seguir luego con otras nuevas que siguen aproximándose al objeto que se poetiza. En el vibrante “Vuelve, España”, de *Las uvas y el viento*, Neruda habla de esa su segunda patria —a la que tiene negada la entrada— y repite el mismo mecanismo expresivo:

¹⁹ Sobre su vida turbulenta y legendaria, precursora del mito literario de Don Juan, véase el ensayo de Emilio Cotarelo y Mori —*El conde de Villamediana: estudio biográfico-crítico*, de 1886, reeditado en 2003 por Visor— y el de Luis Rosales, *Pasión y muerte del Conde de Villamediana* (Madrid, Gredos, 1969), que fue originariamente su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1964.

²⁰ En sus “Secretos del arte mágico del surrealismo” teorizaba Breton sobre la llamada *escritura automática*: “Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces [...] Escribid deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito” [BRETON 1974, 49]. Explica en otro pasaje que si una frase suya le provoca inicialmente una decepción se confía en la frase siguiente para corregirla en lugar de reelaborarla directamente, a fin de no perder ese ímpetu de la inspiración y la naturalidad.

... tú me faltas
 no como falta el sol en la cintura
 sino como la sal en la garganta,
 como el pan en los dientes, como el odio
 en la colmena negra, como el día
 sobre los sobresaltos de la aurora,
pero no es eso aún, como el tejido
 del elemento visceral, profundo
 párpado que no mira y que no cede...

[Neruda 1999a, 963]

No queda ahí lo sómnico, la exploración de la sobrerrealidad, sino que habrá de reaparecer en múltiples ocasiones a lo largo del itinerario nerudiano, fiel a aquellas ideas que exponía Pierre Reverdy en 1918, y que reproducía Breton en su *Primer Manifiesto*: “La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...” [Breton 1974, 38]. Entre sus manifestaciones se cuenta uno de los pasajes más celebrados de *Canto general*, “Alturas de Macchu Picchu”: “Burbuja mineral, luna de cuarzo. / Serpiente andina, frente de amaranto. / Cúpula del silencio, patria puña. / Novia del mar, árbol de catedrales. / Ramo de sal, cerezo de alas negras...” [Neruda 1999a, 444], y muchísimos de otros libros, como el que sigue, de *Cantos ceremoniales*, ya en 1961: “Es un árbol violeta de relojes / el esencial verano...” [Neruda 1999b, 1042].

Por lo demás, el onirismo va enlazado a menudo con lo maravilloso, igualmente liberado de ataduras lógicas y con numerosos ejemplos en el último periodo nerudiano, aunque su cuna se remonte a la vanguardia. Lo vemos, por ejemplo, en *Odas elementales*, donde la “Oda a los números” nos sumerge en lo absurdo y fantástico al relatar una misteriosa conspiración²¹, o la “Oda a una estrella”, de *Tercer libro de*

²¹ ...Nos rodearon los números.
 Cerrábamos la puerta,
 de noche, fatigados,
 llegaba un 800,
 por debajo,
 hasta entrar con nosotros en la cama,
 y en el sueño
 los 4000 y los 77
 picándonos la frente
 con sus martillos o sus alicates.
 Los 5
 agregándose
 hasta entrar en el mar o en el delirio,
 hasta que el sol saluda con su cero
 y nos vamos corriendo
 a la oficina ...

[NERUDA 1999b, 173]

las odas, donde el poeta cuenta cómo el robo de una estrella del firmamento le produjo grandes incomodidades, pues su fulgor se expandía desde el lugar donde la ocultaba, de modo que lo delataba constantemente. Los ejemplos abundan en *Estravagario*, en poemas como “Al pie desde su niño” – “El pie del niño aún no sabe que es pie, / y quiere ser mariposa o manzana...” [Neruda 1999b, 659]– o la “Fábula de la sirena y los borrachos”, que quiere representar la inocencia mancillada. Absurdo y ludismo se conjugan en muchas ocasiones, como en el “Retrato de una mujer” incluido en *Fin de mundo*:

Se llamaba Caramelaria,
era rosada de costumbres,
iba con besos deliciosos
que se le caían del pelo,
de las caderas, de la boca,
era completamente azul,
aquella mujer amarilla...

[Neruda 2000, 477]

El espíritu lúdico y transgresor también se proyecta en el plano formal, donde se rompe con las normas gramaticales, como puede verse en los siguientes ejemplos de *Memorial de Isla Negra* y *La barcarola*: “...tal vez yo protesté, yo protestaron, / dije, tal vez, dijeron: tengo miedo”; “...no eres tú, no eres yo quien recibe el encargo escondido”; “...cuando tú hacemos, cuando yo hacemos el viaje del amor” [Neruda 1999b, 1230; 2000, 207, 236]. También se rompe con los imperativos lógicos, como en la visión retrospectiva de la propia muerte contenida en “El largo día jueves”, de *Memorial de Isla Negra*, donde absurdo y humor se conjugan al más puro estilo vanguardista para conjurar a la guadaña: ante la llegada del jueves, el sujeto comienza a vestirse para ir a la oficina, pero las tareas lo atrapan en su red y no logra finalizar sus quehaceres; llega entonces la noche y debe deshacerlo todo y acostarse. Pero llega el jueves de nuevo, sospechosamente vestido de viernes, y todo recomienza hasta que...

Ya cuando me morí todo cambió.

Bien vestido, con perla en la corbata,
y ya exquisitamente rasurado
quise salir, pero no había calle,
no había nadie en la calle que no había,
y por lo tanto nadie me esperaba,

y el jueves duraría todo el año.

[Neruda 1999b, 1320]

3.1. "Hastaciel": el regreso a la semilla. Ensayo de interpretación

La luna es a un tiempo puerta del Cielo y puerta del infierno, Diana y Hécate.

[Chevalier y Gheerbrant 1988, 591]²²

Las manifestaciones lúdicas son numerosas, y llegan incluso a cristalizar en palabras inventadas –*jitanjáforas*– que, más allá del idioma, recuperan los experimentos de la vanguardia. Emergen éstos, por ejemplo, en el epílogo de *Navegaciones y regresos* –“Sí, rueda, rodaremos, / insecto, insectaremos, / sí, fuego, fuegoaremos...” [Neruda 1999b, 850]–, y también en el enigmático poema “Hastaciel”, encontrado en el último cuaderno del poeta –publicado póstumamente en *El fin del viaje*–, y que reza así:

Hastaciel dijo labla en la tille palille
cuandokan cacareó de repente
en la turriamapola
y de plano se viste la luna del piano
cuando sale a barrer con su pérfido párpado
la plateada planicie
del pálido plinto.

[Neruda 2002, 393-394]

Siete versos sobrecogedores, de resonancias misteriosas que parecen velar, tras la aparente irracionalidad de su configuración, un mensaje cifrado. En él se vislumbra, a pesar del hermetismo y la oscuridad, el vertiginoso viaje a la semilla –a los orígenes– que precede a la muerte, a la que se contempla aquí cara a cara²³. A través de la escritura, el poeta vuelve a aquella atmósfera de sus comienzos, al juego divertido e irreverente que se remonta a Alfred Jarry, fundador de la *patafísica* –que preludeaba el humor surrealista–, y cuyo *Ubu Rey* hacía ya en 1896 una propuesta revolucionaria a todos los niveles, desde su vehemente atentado contra los dogmas sociales y gramaticales. Su caricatura grotesca del tirano y de las arbitrariedades del poder –proyectadas en la crueldad y la codicia–, así como la iconoclastia verbal que la acompaña, tienen una continuación directa en el vanguardista chileno Vicente Huidobro: su “pequeño guiñol” *En la luna*, de 1934, sigue sus huellas abiertamente, como lo reconoce el personaje Nortedur III: “Soy el nieto de mi abuelo, mi abuelo Ubu Magno, el inolvidable Rey Ubu...” [Huidobro 1976, II, 714]. El autor extrema el recurso a la jitanjáfora en toda la obra, con pasajes tan vibrantes como el discurso del presidente Juan Juanes: “La patria en solemifados momentos me elijusna para directar sus

²² “La lune est à la fois porte du Ciel et porte de l'enfer, Diane et Hécate”.

²³ Neruda ya había ensayado este recurso en el poema “Metamorfosis”, de *Fin de mundo*, donde se realiza una involución temporal afín al *viaje a la semilla* del célebre cuento de Carpentier: “...hasta que no vi de mí mismo, / de mi retrato en el espejo / sino una cabeza de mosca, / un microscópico huevillo / volviendo otra vez al ovario” [NERUDA 2000, 435].

A él pertenece, por ejemplo, el inquietante “Noche tótem”, que nombra también, entre palabras quebradas y astilladas, la acechanza de la muerte, con sus ojos terribles y su incansable búsqueda, su oscuridad iluminada de una luz fantasmal y ósea:

...son las grisUMBRES otras tras esmeriles párpados videntes
 los atónitos yesos de lo inmóvil ante el refluído herido interrogante
 que es la noche ya lívida
 son las cribadas voces
 las suburbanas sangres de la ausencia de remansos omóplatos
 las agrinsomnes dragas hambrientas del ahora con su limo de nada
 los idos pasos otros de la incorpórea ubicua también otra escarbando lo incierto...

[Girondo 1994, 404]

En esa *logosfera*, el poema “Hastaciel” de Neruda parece cerrar el círculo de su propio devenir personal, que empieza y termina en aquellos años fecundos y rebeldes de la juventud. Por lo demás, las imágenes siniestras que ahí se contienen no hacen más que volver a la iconografía de *Residencia en la tierra*, aunque desde la serenidad de la madurez, y ya borrados los tintes apocalípticos. Cabe recordar, por ejemplo, el estremecedor “Sólo la muerte”, donde los paisajes interiores hablan de una desolación sin consuelo, mientras la muerte omnívora desencadena su destrucción imparable, entre visiones escalofriantes: “Yo veo, solo, a veces, / ataúdes a vela / zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas, / con panaderos blancos como ángeles [...] ataúdes subiendo el río vertical de los muertos, / el río morado, / hacia arriba...” [Neruda 1999a, 301-302]. La imagen tradicional –consagrada por Jorge Manrique– del río de la vida que desemboca en el mar de la muerte se funde con otra mucho más vívida: la de los ritos funerarios que el poeta contempla durante su estancia en Asia, donde los cadáveres descienden flotando en el río, entregados a las llamas, como él mismo nos lo cuenta en otro poema del libro, “Entierro en el Este”²⁶.

Los poemas “Sólo la muerte” y “Hastaciel”, a pesar de sus diferencias de época y configuración –el primero es extenso, grave, solemne; el segundo, conciso, con una veta irónica–, muestran más afinidades, como la imagen de la muerte voraz “vestida de escoba” que “lame el suelo buscando difuntos” en *Residencia en la tierra*, y que igualmente “sale a barrer con su pérfido párpado” en “Hastaciel”. O el fatal ladrido de los perros: la muerte es como “un ladrido sin perro” en el primero, y también en el poema póstumo, que distorsiona la misma imagen, con asociaciones libres del subconsciente, que la entreveran con otra nueva: la maligna carta XVIII del tarot, “La luna”. La hipótesis pudiera parecer aventurada, pero el hondo conocimiento nerudiano de los escritores modernistas, devotos del esoterismo –particularmente Leopoldo Lugones y su *Lunario sentimental*–, puede apoyarla, y también la veneración hacia Gérard de Nerval, uno de los autores más presentes en sus anaqueles (con cerca

²⁶ “...junto al turbio río, / sus corazones, detenidos o iniciando un mayor movimiento, / rodarán quemados, con la pierna y el pie hechos fuego, / y la trémula ceniza caerá sobre el agua, / flotará como ramo de flores calcinadas / o como extinto fuego dejado por tan poderosos viajeros / que hicieron arder algo sobre las negras aguas...” [NERUDA 1999a, 284].

de treinta volúmenes). Precisamente a *Las quimeras* de Nerval pertenece un inquietante poema, el soneto “Artemisa” –después parcialmente citado por Octavio Paz como epígrafe de su obra cumbre, *Piedra de sol*– que relaciona la carta XIII del tarot, “La muerte”, con la luna, y no otra cosa parece vislumbrarse en “Hastaciél”. Los versos de Nerval son también visionarios:

La Decimotercera vuelve: otra vez primera;
Y es la Única siempre –o el único momento:
[...] ¡Caigan las rosas blancas, insulto a nuestros Dioses!
Caed, fantasmas blancos, de vuestro cielo en llamas:
–¡La Santa del Abismo es más santa a mis ojos!
[Nerval 2004, 59]

Imágenes funestas y grandiosas a un tiempo para referirse a la feroz diosa griega Artemisa, asimilada a Hécate y a Selene –la Luna–, y también a la Diana itálica, la que hiciera matar a Acteón por osar éste aproximarse a ella para contemplar su belleza. Asimilada a una diosa cazadora y guerrera en la tradición grecolatina, la luna se asimila a connotaciones de muerte y también de hechicería (muy presente en los versos nerudianos, donde se asimila a una bruja maligna y a su escoba). Es además la que rige los ciclos de las aguas, proteicas como ella: mudable e inconstante, es espejo de luces ajenas y vela en su reflejo su propio enigma.

La luna del tarot tiene asimismo implicaciones siniestras o fatales: anuncia desgracia, peligro y adversidad; en definitiva, infortunios y muertes. En la imagen del naípe, el astro preside una lluvia de sangre que cae inversamente: de la tierra hacia el cielo, como imantada por ella; una visión terrible de la que se hacen eco, por ejemplo, Baudelaire y Neruda, como se ha visto en III. 3. 1 (“cada día de luna / sube sangre de niña hacia las hojas manchadas por la luna” [Neruda 1999a, 316]); más recientemente, además, se han citado versos de *Residencia* que hablan del “río vertical” de los muertos²⁷.

Por lo demás, la carta del tarot ofrece otros elementos relevantes. Hay un cangrejo rojo sobre el barro: cáncer, el cuarto signo del zodiaco, simboliza el umbral por el que las almas han de pasar para la encarnación, y está bajo los designios de la luna; curiosamente, es cáncer, además, el signo de Neruda –nacido un 12 de julio–, y es asimismo cáncer la enfermedad que acaba con su vida en septiembre de 1973. También hay dos perros, encadenados a sendas torres, que ladran a la luna para alejarla de la ruta del sol; cabe recordar igualmente que el can Cérbero es el guardián del mundo de los muertos según la tradición griega²⁸. Del mismo modo, en la extraña visión de

²⁷ Comenta Juan-Eduardo Cirlot “la creencia mítica de que la etapa de invisibilidad de la luna corresponde a la de la muerte en el hombre; y como consecuencia de ella, la idea de que los muertos van a la luna (y de ella proceden, en las tradiciones que admiten la reencarnación) [...] La idea del viaje a la luna después de la muerte se ha conservado en culturas avanzadas (Grecia, India, Irán)” [CIRLOT 1988, 284].

²⁸ Cérbero es un perro monstruoso, con tres cabezas y de mordedura venenosa; Borges explicaría esa figura mítica en los siguientes términos: “si el infierno es una casa, la casa de Hades, es natural que un perro la guarde; también es natural que a ese perro lo imaginen atroz” [BORGES 1979, 64].

“Hastaciel” parece divisarse un can que extrañamente *ladra*: asimilado a una persona que *habla*, humanizado *labla*, pero es asimismo “cuandokan” que “cacareó de repente”. Hay también una torre distorsionada: la *turriamapola* aglutina esas torres nocturnas del tarot con una flor muy significativa en el Neruda de la poesía existencialista y metafísica de *Residencia en la tierra*: la amapola²⁹, que con su color rojo –el mismo color del cangrejo del tarot– y sus propiedades opiáceas evoca sangre y sueño, pasión y muerte, y que tuvo gran presencia en la escritura del simbolismo y la vanguardia; recuérdese cómo Neruda, en *Canto general*, llamaba a ciertos poetas de salón “amapolas surrealistas encendidas en una tumba” [Neruda 1999a, 586]. En cuanto a la imagen anterior, también tiene significativas resonancias. La aglutinación *cuandokan* sugiere el vocablo *can* –aunque también el *cangrejo* mencionado–, y además evoca a un personaje literario muy querido en la juventud del poeta, un corsario que queda delatado por el uso, inusual en castellano, de la grafía *k*: Sandokan, protagonista de las grandes aventuras de Emilio Salgari, uno de los autores dilectos de la adolescencia del poeta, quien recuerda en sus memorias cómo, de niño, escribe sus primeros versos mientras lee al popular autor de *El corsario negro*³⁰. Sigue así la humorada del poeta, que al hilo del automatismo psíquico se ríe al más puro estilo surrealista para conjurar a la muerte inminente. La conexión de esta *imagen visionaria* –en términos de Carlos Bousoño– con su contexto poemático se aclara si volvemos al poema *matriz* antes comentado, “Sólo la muerte”. Ahí vemos a la muerte “vestida de *almirante*”: en definitiva, almirante o pirata, es siempre navegante poderoso sobre el mar terrible de la muerte.

Pero quedaría algo por explicar. ¿Por qué ese personaje siniestro *cacarea* en lugar de *ladrar*? La respuesta, algo intrincada, podría encontrarse en el anecdotario personal del poeta, particularmente en uno de sus chistes preferidos, ya presente en el poema “Laringe”, de *Estravagario*; la funcionalidad humorística de esa referencia contribuye, en este contexto, al grado de probabilidad de la hipótesis, aunque ya se ha dicho, en cualquier caso, que el verbo *ladrar* se sugiere fonéticamente en el primer verso: “*labla* en la tille palille”. En “Laringe”, el poeta habla con desparpajo y humor negro sobre las enfermedades que lo acosan y sobre su encuentro con los médicos, a los que satiriza como tantas veces hiciera Quevedo –“iba de bronquio en bronquio

²⁹ Amado Alonso le dedica un amplio pasaje a la significación de las amapolas en *Residencia en la tierra*: “Símbolo oscuro. Unas veces son rojas heridas, otras el sueño y los sueños, como flor de adormidera, otras violenta pasión amorosa, otras bocas apasionadas. Es frecuente asociar este símbolo con la noche o con el crepúsculo, sugiriendo a la vez lo apasionado, el color rojo y el reinado del sueño”. Recuerda ejemplos de diversos poemas, como “Fantasma” (“y lo vespertino llega llorando / en forma de oscuras amapolas”), “Colección nocturna” (“yo oigo sueños de viejos compañeros y mujeres amadas [...] su luz de amapola muerdo con delirio”), “Materia nupcial” (“la inundaré de amapolas y relámpagos”), “El Desenterrado” (“una boca de espanto y amapolas muriendo”), “Vuelve el otoño” (“las amapolas negras que nadie puede contemplar sin morir”)... [ALONSO 1997, 261-264].

³⁰ “Mi padre no ha llegado. Llegará a las tres o a las cuatro de la mañana. Me voy arriba, a mi pieza. Leo a Salgari. Se descarga la lluvia como una catarata. En un minuto la noche y la lluvia cubren el mundo. Allí estoy solo y en mi cuaderno de aritmética escribo versos [...] No puedo olvidarme de lo que leí anoche: la fruta del pan salvó a Sandokán y a sus compañeros en una lejana Malasia” [NERUDA 2002, 415].

como / pajarillo de rama en rama [...] y entraba y salía el doctor / por mi laringe en bicicleta” [Neruda 1999b, 676]–, e increpa airado a la muerte para que no se lo lleve todavía. El poema termina con una petición de corte goliardesco:

...si les digo mi desencanto,
y que la angustia me devora
de no tener muerte cercana,
si digo como la gallina
que muero porque no muero
denme un puntapié en el culo
como castigo a un mentiroso.
[Neruda 1999b, 676]

Cabe aquí recordar, por su probable relación con “Hastaciel”, las declaraciones en que José Miguel Varas cuenta cómo explicó el sentido de estos versos a un traductor europeo:

Bueno –le dije al traductor–, esto está muy claro.
Y le conté el viejo chiste, uno de los favoritos de Neruda:
En una reunión social se come, se beben licores. Más tarde, en el salón, toca el piano una de las hijas de la dueña de la casa. Después se juega a las adivinanzas. Un nuevo rico argentino se queda dormido en su sillón. Despierta cuando otra hija de la dueña de la casa está declamando:

Vivo sin vivir en mí
y tan alta vida espero
que muero porque no muero.

“Yo la sé –grita el nuevo rico– ¡la gallina!”
[Varas 1984, 135-136]

A la luz de estas informaciones, puede deducirse que ese *cacarear de repente* se vincula directamente con la misma anécdota que explica el viejo poema de *Estravagario*: en ambos casos se repite el humor y el onirismo en la visión de la muerte, así como la imagen divertida de la gallina, antes en relación con versos de Teresa de Jesús, y ahora con la figura de la Muerte misma. Por lo demás, la *luna del piano* de nuevo evoca imágenes de la época de la vanguardia que están recogidas en *Residencia en la tierra*; así, por ejemplo, en “Oda con un lamento” [Neruda 1999a, 319-320], la desolación afectiva y la obsesión por la muerte se proyectan en versos y visiones de conmoción y quebranto, donde ya aparecía esa iconografía sombría y angustiada, de sugerencias dalinianas: “por desgracia no tengo para darte sino uñas / o pestañas, o pianos derretidos / [...] Sólo puedo quererte con besos y amapolas / [...] mirando cenicientos caballos y perros amarillos”; en esos pasajes ya aparecían los pianos funerarios, las amapolas, los perros... También aparecen en el poema de *Residencia* niños ahogados –“pálidas planillas de niños insepultos”– en versos cuya sonoridad y connotaciones se repiten en “Hastaciel” (*pálido plinto, plateada planicie,*

tille palille) y donde la lividez de la muerte se asocia al blanco de las páginas de los cuadernos escolares. Cabe entonces interpretar en ese marco las visiones de “Hastaciél”: el propio título parece un gesto macabro de la muerte que se despide hasta muy pronto –“hasta vernos en el cielo”, parece decir–, y ese “labla en la tille palille” parece transcribir el sonido de la siega de su guadaña (que a su modo *labra* o *labla* en la *tierra* o *tille*), o el siniestro entrechocamiento de los huesos de los muertos –y de ahí la onomatopeya repetida (*tille palille*)–, o el de su escoba de *palo* que busca difuntos e igualmente deja oír su ruido leve e inquietante... Por último, *piano* y *plinto* parecen evocar un ataúd y un túmulo –una tumba–, todo contagiado de una luz blanca y fría, de luna y de muerte y de huesos –*pálida* y *plateada*– que cae *de plano*, directa y energética, aplastante y despiadada. Las sugerencias fónicas terminan así de dar sentido a este poema visionario y trascendental: el poeta ya contempla, sereno y sarcástico, la llegada de la última hora, y baña de humor negro la imagen funesta de una Muerte que anuncia el fin, entre sonidos inquietantes que parecen entonar su *memento mori*. Esa es, al fin y al cabo, la atmósfera de la poesía última de Neruda, ya presente en otros poemas de ese periodo final, como “A numerarse”, de *Geografía infructuosa*:

...Yo me llamo trescientos,
cuarenta y seis, o siete,
con humildad voy arreglando cuentas
hasta llegar a cero, y despedirme.

[Neruda 2000, 652]

4. EL VIAJE IMAGINARIO: TENTATIVA DEL HOMBRE INFINITO

Algunos me creen un poeta surrealista, otros un realista y otros no me creen poeta. Todos ellos tienen un poco de razón y otro poco de sinrazón. *Residencia en la tierra* está escrita, o por lo menos comenzada, antes del apogeo surrealista, como también *Tentativa del hombre infinito*...

[Neruda 2002, 724]

Una extensa cadena de imágenes, visionarias y enigmáticas, nutre los trescientos versos que componen *Tentativa del hombre infinito*, poema de vanguardia de especial relevancia en el itinerario creador de Pablo Neruda y, sin embargo, relegado a los márgenes de las historias de la literatura y de los estudios de su obra. Las razones del olvido en que se halla sumergido son diversas, aunque pueden resumirse en tres: una temporal –lo temprano de su publicación, en 1925–, otra genérica –la rareza de su condición de poema lírico extenso–, y otra más específica que afecta a su configuración formal heterodoxa, cuyo hermetismo es potenciado por la ruptura de toda lógica gramatical y por la carencia de una trama que vertebré el viaje espiritual que propone. A todo ello se suma el haber salido a la luz, cronológicamente, entre dos de las más importantes y célebres entregas nerudianas, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de 1924 –considerado el poemario en lengua española más

publicado en el mundo—, y *Residencia en la tierra*, de 1935, probablemente la obra más trascendente y valorada del autor. A todos estos factores se añade el de las pésimas condiciones de la primera edición, plagada de erratas que nunca llegaron a solventarse, como lo comentara el propio poeta en su jocoso texto “Erratas y erratones”, publicado en la revista *Ercilla* en 1969:

Por aquel tiempo abolíamos, como ahora se vuelve a hacer, signos y puntuación. Queríamos, en nuestra poesía, una pureza irreductible, lo más aproximado a la desnudez del pensamiento, al íntimo trabajo del alma.

Así, cuando tuve en mis manos las primeras pruebas de aquel pequeño libro que editaba don Carlos Nascimento, divisé con placer un cardumen de erratas que palpitaban entre mis versos. En vez de corregirlas devolví intactas las pruebas a don Carlos, que, asombrado, me dijo:

—Ninguna errata?

—Las hay y las dejo— respondí con soberbia.

[Neruda 2002, 237]

4.1. *Gestación, génesis y recepción*

Extraño en su género y en su genealogía, *Tentativa del hombre infinito* nace como proyecto ambicioso, y su marginalidad no le resta el valor de estar entre las primeras propuestas de la vanguardia latinoamericana, así como de contener la simiente de los logros venideros del poeta chileno. De inspiración profética y mítica, fue gestado como respuesta a un reto personal ambicioso, y si no llegó a su norte primero, sí logró ser un ensayo cuyos hallazgos habrían de ser fecundos. Acerca de su génesis, comentaría Neruda que *Tentativa* nace en un momento de experimentación y búsqueda ferviente: sumergido en los aires nuevos de los años veinte, el poeta arrasa con la tradición y deja cristalizar este poemario singular, en el que muchos han querido ver un surrealismo que el autor sin embargo niega, para defender una mera confluencia temporal. Por lo demás, la intencionalidad que impulsaba el libro era el deseo de alcanzar una poesía orgánica, “en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y se derribaran” [Neruda 2001, 1203], en que se transmitiera el latido del corazón del mundo. Se trataba de algo que su autor ya había intentado en los poemarios anteriores sin lograrlo, y esa nueva “tentativa” tampoco llegó a la meta propuesta, pero le señaló el itinerario futuro y fue decisivo como preludio de sus mejores obras posteriores, como comenta en 1964, para concluir que la naturaleza misteriosa de *Residencia* y la concepción cíclica de *Canto general* están ahí prefiguradas³¹.

Esto, desde luego, sería razón suficiente para otorgar a *Tentativa* un protagonismo siempre negado, como el propio Neruda reconocía, no sin cierta melancolía,

³¹ “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” [NERUDA 2001, 1204].

según se desprende de las entrevistas concedidas en sus últimos años; así, por ejemplo, en 1969 declaraba a *El Siglo* de Santiago de Chile: “dentro de mis libros hay algunos que son casi enteramente desconocidos, que no han alcanzado una real atención ni de la crítica ni de los lectores. Para ellos tengo algo así como una ternura, la que se siente hacia un patito feo, en especial para mi *Tentativa del hombre infinito*” [Neruda 2002, 1107]³². No obstante, el poeta no elude la autocrítica, particularmente hacia sus pretensiones totalizadoras: “Desde muy joven me preocupó la extensión, la distancia, el espacio, las posibilidades del hombre. Uno de mis primeros libros se llama *Tentativa del hombre infinito*, bueno, hoy yo lo llamaría ‘del hombre inconcluso’. El hombre es un ser inconcluso, y sobre esa falta de comienzo y de final, dos hoyos de la vida humana, debe construirse la obra del poeta” [Neruda 2002, 1151]. Sin embargo, lo cierto es que en el momento de su publicación no pasó inadvertido; el reconocimiento de su novedad lo demuestra el que César Vallejo y Juan Larrea publicaran en octubre de 1926 una selección de sus versos en el segundo número de la revista de vanguardia que dirigían, *Favorables París Poema*.

4.2. Una estirpe oscura: el poema de viaje metafísico

Una secreta alianza enlaza la fórmula del poema lírico extenso —que nace con el romanticismo— y el viaje interior o de *anábasis*, voz griega que significa ‘subida, ascensión, camino ascensional, cabalgada’; atender a esa nueva propuesta estética se hace necesario a la hora de alumbrar la rareza de *Tentativa del hombre infinito*. Los deslindes terminológicos habrían de partir del supuesto oxímoron convocado por la expresión *poema lírico extenso*³³, y en particular del *poema lírico* propiamente, que desde la antigüedad alude al cántico, al intimismo y la individualidad —“el poema es una máquina que produce [...] anti-historia” [Paz 1987, 9]—, frente al *poema épico*, que corresponde a la recitación, la narración de una historia. A partir del romanticismo, la tradicional división de géneros se quebranta, para dar lugar a nuevas propuestas, como el poema en prosa —que tiene entre sus fundadores a Baudelaire—, o el poema lírico extenso, que cristaliza en obras imprescindibles a partir del simbolismo, y cuyo aliento emerge de lo visionario y lo metafísico esencialmente, con un motor nítido: la crisis religiosa que sucede a la *muerte de Dios*. “Los poetas son videntes y profetas, por su boca habla el espíritu. El poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa”, comenta Octavio Paz [1987, 75], quien halla un antecedente de la nueva escritura en la poeta barroca mexicana Juana Inés de la Cruz: “poesía del intelecto ante el cosmos [...] podría decirse que

³² En declaraciones de 1970 insiste en la idea, y comenta que *Tentativa del hombre infinito* y *El habitante y su esperanza* “son frutos perdidos dentro de mi obra, pero que están siempre en germinación. Además me gusta mucho que estén escondidos bajo el follaje, que pase la gente sin verlos. Yo tengo gran cariño por ellos” [NERUDA 2002, 1151].

³³ Afirmaba Edgar Allan Poe en sus ensayos, tan determinantes para los simbolistas, que “la expresión ‘poema extenso’ no es más que una contradicción de términos” [POE 1987, 81].

Primero sueño es una extraña profecía del poema de Mallarmé: *Un coup de dés n'abolira le hasard*, que cuenta también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior" [Paz 1989, 470]. La diferencia de estos poemarios filosóficos con los que nutren la tradición de viajes espirituales –los llamados “sueños de anábasis”– es que aquí el alma está sola, desasida de la presencia o la posibilidad de un Dios³⁴. La simbólica y sobrecogedora muerte de Dios³⁵ comienza a habitar los poemarios del romanticismo para condicionarlos de manera decisiva, y los viajes de anábasis se multiplican en las décadas que van del simbolismo a la vanguardia, momento de su máxima intensidad.

Así, por ejemplo –como se ha recordado en el capítulo III– numerosas composiciones de Baudelaire se articulan sobre el motivo del viaje mental, como “La musique”, donde el poeta-navío se hace a la mar, o “Le voyage”, que consagra ese viaje imaginario del alma en busca del “amargo saber”. También paradigmática será *Une saison en enfer* de Rimbaud, al igual que “El barco ebrio”, donde el poeta, navegante visionario, se desplaza por la bruma de los sueños en una travesía alucinante. Finalmente, el tercer gran paradigma lo constituye el poema *Un golpe de dados* de Mallarmé, que al igual que los anteriores incide en el motivo de la navegación del intelecto, la imaginación pura liberada de ataduras materiales, hasta el naufragio en el abismo de lo desconocido. Ya Neruda declaró que el germen de su *Tentativa del hombre infinito* estaba en Apollinaire y también en Mallarmé, y cabría recordar aquí que en el prefacio a *Un golpe de dados* su autor justifica el poema precisamente como una *tentativa* que “participa [...] de búsquedas singulares y caras a nuestra época: el verso libre y el poema en prosa”, donde “no se trata [...] de trazos sonoros regulares o ‘versos’, sino más bien de subdivisiones prismáticas de la Idea”³⁶.

Desde los planteamientos de Mallarmé avanzará la llamada *poesía pura*, una de las vías de expresión definitorias de la vanguardia, con T. S. Eliot y Paul Valéry como voces señeras. El primero transcribe un sobrecogedor descenso al infierno en *La tierra baldía* (1922), título que hace referencia al hombre habitado de muerte –“Creo

³⁴ “Con *Primero sueño* principia una actitud –la confrontación del alma solitaria ante el universo– que más tarde, desde el romanticismo, será el eje espiritual de la poesía de Occidente. Es un tema religioso como el del viaje del alma pero lo es de una manera negativa: es el reverso de la revelación. Más exactamente: es la revelación de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural se ha desvanecido. De una manera u otra, todos los poetas modernos han vivido, revivido y recreado la doble negación de *Primero sueño*” [PAZ 1989, 482].

³⁵ “La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón [...] la predilección por lo grotesco, lo horrible, lo extraño, lo sublime irregular, la estética de los contrastes, la alianza entre risa y llanto, prosa y poesía, incredulidad y fideísmo, los cambios súbitos, las cabriolas, todo, en fin, lo que convierte a cada poeta romántico en un Ícaro, un Satanás y un payaso, no es sino respuesta al absurdo: angustia e ironía” [PAZ 1987, 74]. En términos del poeta mexicano, el tema de la muerte de Dios aparece por primera vez en el *Sueño* del novelista alemán Jean-Paul Richter, donde es Cristo quien afirma que Dios no existe, generando así el mayor mito de la modernidad [PAZ 1987, 77-78].

³⁶ “...la tentative participe [...] de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose”; “il ne s’agit pas [...] de traits sonores réguliers ou vers –plutôt, de subdivisions prismatiques de l’Idée” [MALLARMÉ 1982, 160, 156].

que estamos en un callejón de ratas / donde los muertos han perdido sus huesos”³⁷ [Eliot 1985, 100]; por su parte, *El cementerio marino* de Valéry –también de 1922– es igualmente un viaje a través de la desolación de la conciencia humana (“Sobre las casas de los muertos mi sombra pasa” [Valéry 1987, 46]³⁸). Cabría además recordar, en la misma estela, a Saint-John Perse, con su estremecida *Anábasis* (1924), que reitera la experiencia órfica: “Viene, de ese lado del mundo, un gran mal violeta sobre las aguas...” [Perse 1988, 46]³⁹. En esa genealogía intrincada y magnética se inscriben poemarios decisivos en la historia de la poesía latinoamericana: el motivo del viaje dará vida a obras de la relevancia de *Altazor*, de Huidobro, *Tentativa del hombre infinito* y *Residencia en la tierra*, de Neruda, o *Persuasión de los días* y *En la masmédula* de Oliverio Girondo, así como los poemarios centrales del grupo generacional de los *Contemporáneos* mexicanos. Las inquietudes existenciales y el pesimismo visceral vertebran esas manifestaciones como signo de época.

En la andadura poética de Vicente Huidobro destaca como motivo axial la extrema tensión de dos fuerzas contrarias: la aspiración espiritual del poeta hacia los espacios del sueño y del aire, poblado de infinitos horizontes, y el vértigo de la derrota –el dolor, la guerra o la muerte– que desde la tierra imanta al ave herida que surca viajera toda su poesía, investida mágicamente de innumerables formas, gaviota o ángel, ruiseñor o albatros, estrella o luciérnaga, en debate continuo entre las fuerzas de lo atroz y lo sublime. Su obra maestra, *Altazor*, conjuga los mitos de Ícaro, Lucifer y Faetón para representar el tema moderno del viaje órfico a través del tiempo y el conocimiento. Un prefacio y siete cantos vertebran esta travesía imaginaria del poeta visionario que trasciende la realidad física para acceder a las raíces de la existencia. La conciencia dolorosa de la muerte omnívora se combina con un humor desmitificador que advierte de la naturaleza nueva del poeta como antihéroe, “animal metafísico cargado de congojas” [Huidobro 1986, 73]. El poema se erige en correlato del movimiento de caída y desintegración del hombre, de los valores sagrados –la religión, el amor, la poesía–, y a lo largo de sus cantos un principio nihilista sumerge al lector en la vorágine de la disolución.

Igualmente, toda la producción poética de Oliverio Girondo está determinada por el motivo del viaje inmóvil, que lo convierte en peregrino de la curiosidad. Su singular poética del aire consagra la libertad y la imaginación pero desde un proceso inverso al de Huidobro: del vagabundeo divertido ante el espectáculo de la gran urbe, que impulsa sus primeros escritos, se desplaza hacia una trágica huida que preludia el desgarrón existencial de su última producción. De ahí que el absurdo y la melancolía progresivamente dominen su verso para determinar el cambio de rumbo de su actitud vital, en tanto que se rebela contra la racionalidad que ensombrece al arte y ata las alas al poeta: “La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles [...] y más tarde, al sentir deseos de

³⁷ “I think we are in rats’ alley / Where the dead men lost their bones”.

³⁸ “Sur les maisons des morts mon ombre passe”.

³⁹ “Il vient, de ce côté du monde, un grand mal violet sur les eaux...”

viajar; tomamos un boleto en una agencia de vapores, en vez de metamorfosear una silla en transatlántico" [Girondo 1994, 147]. La defensa de una nueva virginidad en el lenguaje es central en sus planteamientos, en tanto que la vocación por lo maravilloso se incluye en el retorno a las vías olvidadas del conocimiento. Con *Persuasión de los días* (1942) se inicia un cambio que transmuta el vuelo en huida desesperada ante la invasión del vacío desértico que simboliza la arena. El proceso de crisis interna se agudiza: la poesía es "vigilia estéril" y el poeta se ve obsesionado por la conciencia amarga del final de esa navegación, que llega a su culmen con su último libro, *En la médula*, estación en el infierno afín a la homóloga de Rimbaud, que Girondo tradujo, lo cual es muy revelador. Absurdo y dolor motivan una descomposición del lenguaje en jitanjáforas que articulan un ritual nigromántico, conjuro siniestro de la muerte: el poeta, ya sin alas o sueños, queda desarmado frente a la verdad final.

Pablo Neruda incide tempranamente en el mismo motivo con *Tentativa del hombre infinito* (1925), donde la noche de la existencia es la ruta trazada por un protagonista que, tras una larga travesía cósmica, se sumerge en una soledad metafísica donde ni siquiera el amor y la infancia son asideros posibles: en su viaje sómnico, el poeta vidente atraviesa el aire como un caballo alado hacia el alba; la luz redentora disuelve la pesadilla, pero el inquietante fluir del tiempo arroja otro atardecer, y ante la inminencia de una nueva noche la crisis inicial recomienza. Como en "El barco ebrio" de Rimbaud, el poeta se transmuta en "inmóvil navío", desvalido ante los embates del mar, de lo externo y hostil que tantos versos protagonizará en la futura *Residencia en la tierra*, donde se reitera además la imagen del caballo alado y del viaje onírico en dos poemas completos: "Caballo de los sueños" y "Colección nocturna", sobre los que se volverá en el capítulo dedicado al mito y la leyenda. Por lo demás, los motivos del viaje y la videncia se repetirán, aunque sin comprender ya poemas completos, en otros momentos del libro: en "Agua sexual" el poeta se muestra como visionario alucinado en un viaje inmóvil, y los *verba videndi* se suceden sin tregua, como ya se ha recordado en II. 2. Igualmente, en "Estatuto del vino" se transcribe un viaje de ebriedad y onirismo, en tanto que "Alberto Rojas Jiménez viene volando" ofrece una notable variante, en que se presenta al amigo poeta, que acaba de morir, en un viaje sobrecogedor a través del tiempo y el espacio:

... Bajo las tumbas, bajo las cenizas,
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.

[...] Allí está el mar. Bajo de noche y te oigo
venir volando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar que me habita, oscurecido:
vienes volando.

Oigo tus alas y tu lento vuelo,
y el agua de los muertos me golpea
como palomas ciegas y mojadas:
vienes volando.

[Neruda 1999a, 335-337]

En cualquier caso no termina aquí la fructífera andadura de ese motivo, que se hace emblema de la poesía de nuestro tiempo: desasido del consuelo ultraterreno, el poeta intenta trascender la barrera del mundo visible para obtener respuestas a los interrogantes que le asaltan ante el misterio y el drama de la existencia. También, como se ha anotado, las grandes voces del grupo mexicano de los *Contemporáneos* reformulan esa constante, nutridas tanto por la corriente de la poesía pura y del simbolismo francés como por ese antecedente que desde el barroco se acerca con la modernidad de su obra cumbre: Juana de Asbaje y su *Primero Sueño*.

La renovación de los *Contemporáneos* se manifiesta inicialmente en la revista *Ulises*, título significativo que ya sugiere esa inquietud por la búsqueda de nuevos horizontes que renueven el panorama nacional, estancado en propuestas realistas y un nacionalismo a ultranza. Entre esas voces destaca especialmente la de José Gorostiza, que con su obra central, *Muerte sin fin*, de 1939, renueva la travesía de su precedente barroco, para presentar al alma como nave astillada que sucumbe en su conato de alcanzar el misterio inasible del ser. La calidad ígnea de este viaje lo conecta con las formulaciones de Rimbaud y Valéry; la inteligencía es “soledad en llamas”, y el drama del lenguaje se convierte en tributo al silencio, a la nada, al tormento de la creación. La imagen del albatros de Baudelaire hace del poeta un pájaro de alas rotas atrapado en el lodo, mientras contempla el “desplome de ángeles caídos” de la lluvia. Poesía icárea, es conciencia de caída hacia el vacío de la muerte y llanto por la condena del tiempo implacable. Como en el modelo de Valéry, el mar es imagen de la muerte, mientras el sueño y el viaje son las vías de conocimiento y revelación que se ofrecen ante al “infierno alucinante” de la vida. *Muerte sin fin* llevaba inicialmente el título de *Muerte de fuego*, y es relevante destacar que se debe a Gorostiza una de las más célebres formulaciones del motivo del viaje imaginario:

Decía Lao-Tsé: “Sin traspasar uno sus puertas, se puede conocer el mundo todo; sin mirar afuera de la ventana, se puede ver el camino del cielo. Mientras más se viaja, puede saberse menos. Pues sucede que, sin moverte, conocerás; sin mirar, verás; sin hacer, crearás”.

He aquí descrita, en unas cuantas prudentes palabras, la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado a su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de esos caminos es la poesía. Gracias a ella, podemos crear sin hacer; permanecer en casa y, sin embargo, viajar.
[Gorostiza 1988, 146]⁴⁰

⁴⁰ Es muy decidior el epígrafe “El viaje inmóvil” que aplica Gorostiza a este apartado, perteneciente a sus *Notas sobre poesía*, de 1955. Cabe recordar que el título coincide con el de una colección de cuentos del argentino Samuel Eichelbaum, *El viajero inmóvil*, de 1933; de la fecundidad del oxímoron da fe el que también vuelva a él un título de Emir Rodríguez Monegal, *Neruda, viajero inmóvil*. En cuanto al tema en sí, fue una verdadera obsesión para los *Contemporáneos*, como lo confirma Domingo Ródenas, quien recuerda lo importante que fue para el grupo el cuento “Peregrino sentado” (1924), de Juan Chabás [CUESTA et al. 2004, XVII].

Angustia e ironía nutren en la misma línea *Nostalgia de la muerte*, publicado en 1938 por Xavier Villaurrutia. Baudelaire y Valéry son los protagonistas de su parnaso personal, y en esta obra la inmersión en el agua de los sueños es de nuevo la vía para acceder al enigma de lo trascendente, a través de un viaje inmóvil que conduzca a un más allá misterioso que imanta al poeta. Lo onírico y lo visionario no se contradicen con el sabor gongorino, en tanto que su conciencia conflictiva y torturada, “naufragio invisible”, encuentra en las estatuas un símbolo de la ansiada impasibilidad ante la invasión de la angustia; el mármol que ciñe el verso con su arquitectura sólida y perfecta se hace así máscara del derrumbe.

También en el ámbito del onirismo y de una sensualidad dolorosa, la producción de Gilberto Owen tiene ecos de Rimbaud y de la poesía pura, así como un fuerte componente surrealista. Su obra fundamental *Sindbad el Varado*, datado en 1942 aunque escrito durante años, desde 1933—incorpora, como las de otros miembros del grupo, el motivo del viaje inmóvil sobre el que Gorostiza teorizara. De obsesiva perfección, iba a llevar inicialmente el título *El infierno perdido*, de claras filiaciones con Rimbaud. La frustración poética y amorosa se vislumbra en la visión del viajero que da título a *Perseo vencido*—el libro que lo contiene—, otro de los personajes que integran el panteón de mitos de la aventura fracasada que pueblan las obras de esta promoción. La derrota de Perseo quiere representar a la del hombre contemporáneo, vencido de antemano, y el contraste se extrema en Sindbad, símbolo de la aventura, ahora navegante sin mar, anclado en la miseria de sus ideales rotos. Se trata también de la historia de una derrota amorosa, la certidumbre de la inutilidad con el desierto como símbolo, la visión de la existencia como tierra baldía. Poema de naufragio—“este río que no anda, y que me ahoga” [Gorostiza *et al.* 1992, 185], de pérdida, su protagonista es un Ulises extraviado sin Ítaca posible, y se asimila a Sísifo en su estéril intento de alcanzar su meta. La poesía deviene acto de humillación penitencial, y con el amor compone el doble ámbito del dolor y la frustración—“aún sangran mis labios de morder su cristal” [Gorostiza *et al.* 1992, 199]—mientras hielo y arena se hacen metáfora de ese desamor que inviste al poema de notas trágicas.

4.3. Ensayo de exégesis: aproximaciones y últimas notas

En ese itinerario de poemas de viaje órfico se inscribe, entonces, el poemario nerudiano de 1925, casi coetáneo de los manifiestos del surrealismo y sobre cuyo hermetismo explica Neruda: “*Tentativa del hombre infinito* [...] muestra precisamente un desarrollo en la oscuridad, un aproximarse a las cosas con enorme dificultad para definir las [...] ese libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la oscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino” [Neruda 2001, 1204-1205]. De sintaxis descoyuntada y sin signos de puntuación ni ilaciones lógicas precisas, en él se propone una nueva versión del viaje inmóvil del vidente. Del crepúsculo al alba, se desencadena una noche mágica en que el poeta surca el espacio y contempla la ciudad dormida; sobre él ha observado René de Costa, en el artículo “*Tentativa del hombre infinito: notas para una revaloración*”, su carácter

pionero: "Neruda logra presentar una nueva versión de un tema algo trillado: el nocturno, no poetizado esta vez a la manera tradicional de una divagación misteriosa, sino desde la postura vanguardista de una realidad maravillosa, como preludeo al tema principal del poema, el *viaje nocturno*" [Costa 1980, 111].

Al hermetismo intrínseco de la obra se suman otras dificultades, especialmente la inexistencia de una edición crítica, e incluso de una edición fiable; así lo confirma Hernán Loyola al preparar sus obras completas: el autor nunca se ocupó de la obra, y es imposible ya conocer su ser original. No obstante, la lectura atenta y minuciosa desvela una estructura interna cuidada y sólida, articulada en las quince secciones en que se dividen sus trescientos versos. A través de ellos se desarrolla una travesía nocturna y cósmica, viaje de búsqueda que desemboca en la desolación y la desesperanza. El amor y la infancia serán asideros imposibles para la soledad metafísica que inunda esa noche angustiada. Una posible organización del texto sería la siguiente:

1. Contemplación del crepúsculo (vv. 1-13). El poeta, en visiones alucinadas (*hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches / corren humos difuntos polvaredas invisibles*), contempla la llegada del atardecer y de la hora del sueño sobre la ciudad, teñida de melancolía y concebida como una nave a punto de zarpar (*estás allí pegada a tu horizonte / como una lancha al muelle lista para zarpar lo creo / antes del alba*). El paisaje se hace eco y espejo del alma atribulada del poeta: *árbol de estertor candela-bro de llamas viejas / distante incendio mi corazón está triste* [Neruda 1999a, 203].
2. Llegada de la noche (vv. 14-23). La ciudad iluminada se vislumbra en la oscuridad (*mancha amarilla su rostro abre la sombra*) y la luna hace su aparición semejante a una alimaña (*azul araña trepa inunda*), en tanto que el cosmos se ofrece como escritura cifrada para el poeta, que evoca la luz y las imágenes desvanecidas ante la noche sombría. La desubjetivación antirromántica se plasma en la ambigüedad de los cambios de persona para referirse al creador (*mi corazón está triste... emisario ibas alegre... tambalea sólo su pasión delirante*). Ha de anotarse que en la edición de Loyola se omiten los dos versos finales⁴¹ presentes en la edición de Losada: *recoge una mariposa húmeda como un collar / anúdame tu cinturón de estrellas esforzadas*, que insisten en las imágenes circulares [Neruda 1999a, 203].
3. Advenimiento del sueño (vv. 24-42). Ese estado de trance y apartamiento de la realidad, provocado por la oscuridad, convoca el comienzo de la aventura cósmica a través de la noche, y continúan las imágenes vanguardistas, de sesgo futurista (*el sueño avanza trenes... noche de hélices negras*) y también feística, para derrumbar el mito romántico que consagra las horas nocturnas (*vértebras de la noche... estrellas crucificadas...*). Continúa la inestabilidad en las referencias al protagonista, aludido en primera y tercera persona alternadamente (*mi hora furiosa... mi corazón desventurado... un hombre de veinte años sujeta...*), aunque domina la primera, y también el impulso romántico que sin embargo se quiere alejar. Se inscriben aquí, por alusión metonímica, dos símbolos fundamentales para todo el poemario: el caballo (*sujeta una rienda frenética*) y el barco (*me levantaba como la ola al alga... amárrate a esa proa...*

⁴¹ Otras erratas de las *Obras completas* editadas por Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores: v. 41, dice *es el que él quería*, debería decir *es que él quería*; v. 75, dice *canta pequeño*, debería decir *canto pequeño*.

- embarcado en ese viaje nocturno*), vehículos para ese viaje mágico. El estado de ebriedad y el onirismo desdibujan sus contornos: hay momentos en que el poeta es una nave, y otros en que cabalga sobre un animal enigmático y volador que reaparecerá en *Residencia en la tierra*, y que ofrece reminiscencias tanto clasicistas –ese caballo alado, Pegaso, que nace de la sangre de Medusa y simboliza la inspiración poética– como precolombinas, concretamente de Chiloé, en cuya mitología el caballo marino es capaz de volar y es vehículo de los hechiceros [Neruda 1999a, 204].
4. Visiones sómnicas (vv. 43-55). Se desencadenan visiones numerosas y el viaje como una huida (*te trepas a las luces emigrando... el tiempo persiguiéndote... corrías a la orilla del país buscándolo / como el sonámbulo al borde de su sueño...*); los días son veleeros que separan las noches y se presentan en las evocaciones del poeta, que navega por la noche como por el tiempo. Se insiste en las imágenes marinas –...*los días de altas velas... embarcadero de las dudas... vacíos malecones... espigón de metales... las aguas del tiempo...*– y también las cíclicas, que surgen al personaje en un movimiento desbocado: *la noche de esmeraldas y molinos se da vueltas la noche de esmeraldas y molinos* [Neruda 1999a, 204-205].
 5. Movimiento vertiginoso de la travesía nocturna (vv. 56-69). La soledad convoca el canto de los pájaros y del propio poeta, que se deja arrastrar como embriagado (*la noche como vino invade el túnel*) y se expresa doliente en el ulular del viento, en tanto que fluyen las imágenes feístas (*señalarás los caminos como las cruces de los muertos*). El poeta-nave es arrastrado a la deriva como un tronco: *proa mástil hoja en el temporal te empuja el abandono sin regreso / te pareces al árbol derrotado y al agua que lo estrella* [Neruda 1999a, 205].
 6. La poesía (vv. 70-92). El poeta intenta captar lo absoluto en sus versos y huir de la soledad a un tiempo, en esta tentativa que además supone reflexiones metaliterarias sobre su tarea (*sin querer suelto el canto la alabanza de las noches... mis alegrías muerden tus tintas...*). Las imágenes visionarias se suceden en movimiento frenético (*pasó el viento latigándome la espalda alegre saliendo de su huevo... preñé entonces la altura de mariposas negras mariposa medusa*). La noche se presenta siempre signada por la calidad ígnea del crepúsculo que lo precede (*tuercen sus velas verdes grandes buques de brasa... oh noche huracán muerto resbala tu oscura lava...*) El fracaso en ambos intentos lo habrá de abocar a la desesperanza y la amargura final [Neruda 1999a, 205-206].
 7. La amada, I (vv. 93-113). El centro del poema, constituido por las secciones VII, VIII y IX, está dedicado a la evocación de la amada. La palabra logra la ilusión de devolverle esa compañía pero no calma la nostalgia, mientras transcurren las horas de la noche entre imágenes terribles: *colgado en la horca del crepúsculo... a grandes llamaradas el molino se revuelve... caen las horas nocturnas como murciélagos* [Neruda 1999a, 206-207].
 8. La amada, II (vv. 114-127). La palabra logra por unos momentos hacer real a la mujer añorada (*tus besos se pegan como caracoles a mi espalda*) y la lluvia trae la memoria de las lágrimas [Neruda 1999a, 207].
 9. La amada, III (vv. 128-152). La noche se asemeja a una celda donde la imaginación poética se incendia, y aparecen variantes de las imágenes del desamor incluidas en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, donde se hablaba de un cementerio de besos y de naufragios (*es la noche rodando entre cruces de plata / que fue tu primer beso*); el poeta es ahora un barco que sucumbe a la soledad, o que sueña con otro

navío, el de Eros: *pensar que estás ahí navío blanco listo para partir / y que tenemos juntas las manos en la proa navío siempre en viaje* [Neruda 1999a, 208].

10. La infancia (vv. 153-181). La evocación de la casa familiar y los paisajes sureños consuela al poeta, que se contempla a sí mismo mirando desde detrás de los cristales (*caía la lluvia en pétalos de vidrio*). Se continúa el movimiento del tiempo (*los días trepan a los años*), y la visión de la noche como el muro de una prisión siniestra que trepan las alimañas [Neruda 1999a, 209].
11. Soledad, noche, poesía, I (vv. 182-203). El poeta lucha con la palabra que no quiere cantar, y en sus diversas metamorfosis es *inmóvil navío*, pescador de versos –como en *Veinte poemas... –* o caballo enigmático.
12. Soledad, noche, poesía, II (vv. 204-218). El sentimiento de angustia deviene desesperación (*sonámbulo de sangre partía cada vez en busca del alba*) y frustración, y no cesa la llamada de auxilio a la amada desde este navío que se hunde: *te busco cada vez entre los signos del regreso / estás llena de pájaros durmiendo como el silencio de los bosques [...] apresura el paso y enciende las luciérnagas* [Neruda 1999a, 210].
13. Fin del viaje y de la noche (vv. 219-257). La memoria habla de “una mujer pálida de oro”, y de abejas que rondan y desaparecen. Amanece entre imágenes espantables (*el día es de fuego... el mar lleno de trapos verdes sus salivas murmullan soy el mar*) y el poeta sucumbe al llanto (*me pongo la luna como una flor de jacinto la moja mi lágrima lúgubre*). Las imágenes oníricas vuelven obsesivas: los caracoles trepan por las paredes, la noche es un tejido de culebra, el poeta es *la yegua que sola galopa perdidamente a la siga del alba muy triste / mis alas absorben como el pabellón de un parque con olvido... completamente inmóvil* [Neruda 1999a, 211].
14. Últimas visiones (vv. 258-278). Aún bajo la figura de un caballo, el protagonista contempla la geografía desde la altura, con sus cines, cementerios y buques, visionario alucinado: *ay el lugar decaído en que el arco iris / deja su pollera enredada al huir...* [Neruda 1999a, 212].
15. Amanecer (vv. 279-300). Barcarolero o pescador, el poeta ve llegar la luz del día, sin cesar de clamar por los reinos perdidos: *a tu árbol noche querida sube un niño / a robarse las frutas / y los lagartos brotan de tu pesada vestidura / entonces el día salta encima de su abeja / estoy de pie en la luz... espérate... todavía* [Neruda 1999a, 213].

Termina así el viaje cósmico del poeta vidente, donde las leyes del tiempo y de la lógica son anuladas por un torrente de imágenes deshilvanadas y aparentemente inconexas que se confabulan para representar una realidad doliente: la orfandad simbólica del hombre, despojado de consuelo, enfrentado al vacío, entregado a ese movimiento vertiginoso que de manera circular visiona la cadena de muertes y nacimientos que sustenta la vida. Como en las obras de muchos otros poetas de su tiempo, la videncia mágica y agónica se visualiza en la reformulación de la aventura de Faetón, Ícaro, Lucifer, Orfeo o Sísifo, emblemas de la aventura fracasada que signa al hombre de nuestro tiempo.