

Catedrático Emérito de la Universidad Complutense de Madrid. Ha obtenido el doctorado Honoris Causa por varias Universidades. Ha publicado numerosos libros, artículos y ediciones sobre literatura colonial y contemporánea, siendo Rubén Darío una dedicación principal (dirige la «Cátedra Rubén Darío» de la Universidad Complutense). Neruda fue objeto también de varios estudios y es autor además de una *Historia de la literatura hispanoamericana* de amplia resonancia. Dirigió durante muchos años los *Anales de literatura hispanoamericana* de la Universidad Complutense.

AVATARES DE UNA POESÍA SIN PUREZA. LA RACIONALIDAD EN LA OBRA DE NERUDA

LUIS SÁINZ DE MEDRANO

Si todo gran poeta exige ser revisado con frecuencia, entendemos que Neruda es uno de los casos más notorios en este aspecto por mucho que su bibliografía pasiva desborde hoy todas las capacidades de sus infinitas páginas cibernéticas. No sé si estos días de conmemoración bastarán para borrar los estereotipos existentes en la mente de muchos de los que llamamos –y que no falten– lectores medios: los que se obstinan en considerarlo exclusivamente el poeta de los *Veinte poemas* –poco atentos en general a la propia «Canción desesperada»– y en la de aquellos que insisten en situarlo como poeta político, incluso obstinadamente estalinista, sin tener en cuenta las reiteradas veces que, conocidos sus abominables hechos, condenó al execrable personaje.

Pero no se trata únicamente de lectores medios. Jorge Edwards ha puesto en evidencia que Pablo Neruda «A mediados de la década del cincuenta {...} asumía para mí y para muchos de mis amigos, la figura de un poeta del pasado» (1990, p. 72). Mario Benedetti recogería en *Los poetas comunicantes* (1971) opiniones muy críticas concernientes a la tendencia al énfasis, a la orquestación excesiva de Neruda. Roque Dalton en entrevista de 1969 lo acusaba de «construir el himno, con respecto a las cosas, al hombre, las sociedades» (p. 19), mientras que Nicanor Parra, aludía, en declaraciones del mismo año, aunque con interesantes matizaciones, a su compatriota como «un desafío, un obstáculo que se ponía en el camino» (p. 52).

Se diría que ninguno de los tres últimos parecía haber leído al menos *Estravagario* (1958). –¿Para qué seguir?–. Ya en setiembre de 1967, a propósito de *La barcarola*, libro del mismo año, declaraba un resignado Neruda: «en este libro hay episodios que no sólo cantan sino cuentan, porque antaño era así, la poesía contaba y cantaba, y yo soy así, de antaño, y no tengo remedio» (Losada, 1968, II, p.1133).

Dicho esto, no es raro que en el libro *2000*, publicado en el mismo año que el de Benedetti, se declarara «pecador pescador,/ ex vanguardero ya pasado de moda» («Los otros hombres»).

Lo cierto es que a Neruda no se le ha concedido, en suma, ni él lo ha pretendido, la patente de corso que se ha otorgado a las vanguardias ya más que tardías, escolásticas, que continúan exigiendo hoy nuestra sorpresa desde su garantizado puesto en el Museo, y respecto a las cuales ha podido decir el muy ecuánime Gonzalo Rojas: «¿Qué se hicieron las vanguardias por aquí abajo? Cosa de expertos que me está vedada. ¿Qué fue de tanto futurismo, de tanto “imaginism”, de tanto expresionismo, de tanto Dada, de tanto surrealismo, de tanto beat y de tanto angry [...] ¡Nunca habrá un juicio final para los poetas!» (1998, p. 37). Y Octavio Paz: «El arte y la literatura de este fin de siglo han perdido paulatinamente sus poderes de negación, desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sus rebeldías, ceremonias sus transgresiones» (1990, p. 51).

Yo tuve el privilegio de sentir una relativamente temprana atracción por el poeta chileno, tal vez por haber escuchado en el casi prehistórico 1952, en el madrileño Instituto de Cultura Hispánica, donde por encima de cualquier circunstancia aprendí a conocer y a amar a América, a Leopoldo Panero recitar su *Canto personal*, en aquellos años de plomo en que en los ficheros de la ya magnífica biblioteca de aquel centro la obra de Neruda figuraba, y así continuó durante mucho tiempo, con un grueso punto rojo que significaba «lectura reservada sólo a ciertos investigadores». Todavía, avanzados los años 70, me sentí constreñido a solicitar el permiso del entrañable D. Francisco Sánchez Castañer, catedrático de Literatura hispanoamericana y decano de la Facultad de Filología de la Complutense, quien no sólo me autorizó sino que me animó en el empeño, para dar un curso sobre Pablo Neruda que he prolongado durante años en el nivel de doctorado en Madrid y en la Universidad de La Laguna.

Quiero decir con esto que mi larga dedicación a la obra de Neruda, no sé con qué provecho, me ha llevado a meditar mucho sobre las permanentes apostillas que pueden hacerse a la creación de un poeta tan hispanoamericano como universal, cuya vinculación con España nos lleva siempre a recordarlo a los españoles de un modo entrañable y como un poeta «nuestro». Un poeta al que si yo mismo me atreví a definir como «gloriosamente anticuado» fue porque no encontraba ni encuentro una forma mejor para designar a un clásico.

No pocas veces, al andar por los alrededores de la plaza Mayor de Madrid, que el poeta llamó «sepulcral» en un poema de *Geografía infructuosa* (1972), no sin alguna razón, he recordado emotivamente a Neruda para quien esa plaza era sentida como próxima a la iglesia de San Ginés, el lugar en el que asesinaron al conde de Villamediana, uno de sus poetas más admirados, el que escribió un verso que Neruda estimaba imperecedero: «Cerca está de grosero el venturoso». Pero en otras ocasiones, al ver las tiendas de cordelería, con cuerdas de cáñamo y alpargatas, que milagrosamente perviven en otros de sus aledaños, he pensado en lo mucho que fascinaban a Neruda, que las buscaba con Maruja Mallo según recuerda en *Confieso que he vivido* (V-II, p. 525).

Con esta consideración sobre las apetencias nerudianas quiero destacar simplemente la duplicidad de su alma de poeta, frente a quienes persisten en considerarlo, en cualquier caso, sólo dentro del esquema de lo torrencial, lo litúrgico, y lo fabuloso, aspectos que él mismo cultivó deliberadamente con la solemnidad de su voz a la hora de recitar sus propios versos.

Digamos de paso que no es impensable que a la fijación de esta imagen haya contribuido la interpretación estrecha de la definición que García Lorca –conocedor sólo, lógicamente de su trayectoria hasta la *Primera Residencia*– dio de nuestro poeta en la famosa presentación de 1934 en la hoy Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid: «un poeta {...} más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta» (1967, p. 147). Y concedida esta duplicidad, hoy quiero reivindicar su condición de *poeta de la experiencia* y más aún, *de la racionalidad*, la condición de alguien que desde pronto supo que su destino esencial, es decir, el de su obra, pertenecía al reino de este mundo. En este momento es conveniente no olvidar que si en algún momento hizo una defensa del «Realismo socialista», entendiendo por ello la literatura vinculada a la «tradicción humanística de siglos» («Reportaje a Neruda (E. Bello)», V-II, p. 1087), frente a la «superintelectual» (p. 1085), en modo alguno aceptó la estética oficial de los seguidores de Zhdanov en la Rusia soviética. Por ejemplo, cabe recordar su censura en el poema IX de *Elegía* (1974), a quienes rechazaron en el Moscú de su exilio la obra escultórica del vigoroso, imaginativo, artista toledano Alberto Sánchez: «Pero el falso realismo/ condenó sus estatuas al silencio,/ mientras abominables, bigotudas/ estatuas plateadas o doradas/ se implantaban en plantas y jardines». Conviene, por otro lado, recordar la crítica de Neruda a los burgueses de Madrid, gentes atrasadas que, muchos años antes, «habían codificado el realismo» («Alberto Sánchez huesudo y férreo», IV-I, p. 1185) y menospreciaban la obra de aquel «creador de fabulosos objetos» (p. 1184). Cerramos en este preámbulo, un asunto que podría tener un interesante desarrollo en el examen de la obra de Neruda, revisando su opinión sobre el mencionado Andrei Zhdanov y su influencia en *Confieso que he vivido*.



En Moscú, 1949.

Avatares de una poesía sin pureza.
La racionalidad en la obra
de Neruda

LUIS SÁINZ DE MEDRANO



García Lorca y Neruda en Buenos Aires, 1933.

Y recordamos para empezar la temprana observación de Amado Alonso respecto al hecho de que ni siquiera en los momentos más intrincados del «trobar clus» Neruda deja de introducir un hilo de lógica que permite una comprensión mínima de su discurso. Alonso, cuyo análisis alcanzó hasta la *Tercera Residencia*, ya llamó la atención sobre la preocupación del poema por ser comprendido, lejos de refugiarse a cualquier precio en sus ensimismamientos. Cita a este propósito, comentando el poema «Vuelve el otoño» unas palabras bien significativas e inquietantes del poeta: «No sé si se me entiende», palabras que son «un testimonio de que las oscuridades de Neruda no son provocadas, o, por lo menos, no se las quiere llevar más allá de la posibilidad interpretativa del lector. Una prueba de que las poesías de Neruda no son puros soliloquios, sino mensajes poéticos que reclaman destinatarios» (1968, p. 50). Algo bien distinto, como podemos apreciar, de la actitud de un Vallejo cuando escribe como frontispicio a *Los heraldos negros*, «qui potest capere capiat». Más tarde, Alonso subraya que en *Residencia*, cada poema tiene siempre unidad de pensamiento poético: «hay un sentido formado y una coherencia íntima de sus elementos por estafalarios que parezcan a veces a un lector desprevenido» (p. 81), y aún: «La poesía de Neruda es también objetivación, y nunca le falta un mínimo esqueleto intelectual. Es un mensaje que quiere ser captado y comprendido» (p. 82). Y es que estamos ante alguien que se siente muy lejano a las disquisiciones epatantes y deliberadamente confusas de otros. Con razón pudo decir en uno de los momentos arduos de la *Segunda Residencia*: «Hablo de cosas que existen. Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando» («Estatuto del vino»).

El que en momento muy significativo, en 1938, los surrealistas oficiales de «Mandrágora» rechazaran a Neruda como integrado en ese movimiento chileno no deja de tener una explicación, por muy arbitrario que nos parezca hoy tal hecho. En primer lugar Neruda había sentido desde siempre «la angustia de las influencias», como lo prueba su reacción cuando experimenta la sensación de que en *El hondero entusiasta* (escrito en 1923, publicado en 1933) había imitado al uruguayo Sabat Ercasty, quien se lo confirma palmariamente, aunque en nuestra opinión las semejanzas po-

dían venir también de la común iluminación que sobre los dos proyectó Walt Whitman. Por esta razón —que no se contrapone a la avidez con que menciona sus estimulantes lecturas primeras— no podía aceptar la idea de afiliarse al surrealismo dictado desde la Iglesia francesa, a cuyos dogmas se atenían los mandrágoristas. Incluso podemos decir que Neruda llega al surrealismo por su propia cuenta, siguiendo su propio itinerario. No es casual que Breton no le reconociera como parte de los suyos, aun admitiendo no haber leído *Residencia en la tierra*, según informó Stefan Baciu en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (1974). Por su parte, hasta donde hemos podido comprobar, solo una vez nombró Neruda al francés en su obra, y en un contexto de reticencias. Sus predilecciones estuvieron junto a Louis Aragon, con quien, según ha recordado Jorge Edwards, Octavio Paz lo encontró, esperándolo, en la estación parisina de Saint Lazare, en ruta hacia el congreso de Valencia en 1937 y a quien mencionó siempre con admiración. Aragon prologó la edición francesa de *España en el corazón* en 1938 y fueron numerosos sus encuentros en lo sucesivo. Ciertamente que no dejaron de influir seguramente en esta situación razones políticas, en las que no entraremos.

Y es que Neruda fue básicamente un poeta a contrapelo, lo que no significa que careciera —todo lo contrario— del interés por conocer cuanto circulaba en su entorno literario. Ya en los primeros poemas del quien todavía era Ricardo Reyes Basoalto, recogidos en diferentes libros y, por supuesto, en la edición de Hernán Loyola, todo deja ver los esfuerzos de alguien abocado a reflejar fundamentalmente inquietudes primigenias en el primigenio espacio de la frontera, a despecho de inocentes búsquedas de novedades léxicas («...me dejaste/ la *vagariosidad* de una inquietud»; «Mis cielos fueron *almáticamente* azules»), audacias bastante ingenuas en el ámbito de la conmoción cuyas ondas podían llegarle, sólo indirectamente, derivada de las latentes y acuñadas por el Huidobro de *Non serviam* (1914) y *El espejo de agua* (1916). Le llegaban esencialmente de sus muchas lecturas de libros europeos: «Qué soledad la de un pequeño niño poeta vestido de negro en la frontera espaciosa y terrible. La vida y los libros poco a poco me van dejando entrever

misterios abrumadores». (*Confieso que he vivido*, V-II, p. 415).

El hecho de que algunos poemas de esta etapa pasaran a *Crepusculario* (1923), un libro bien meditado –y podrían haber pasado más– nos permiten pensar en un Neruda deseoso desde siempre de ser él mismo. Obviamente, su vinculación con el surrealismo no admite discusión, pero nuestra apreciación es que Neruda llegó a tal situación no de un modo buscado, simplemente sobrevenido, a partir de su voluntad de entrar en lo profundo de la realidad.

Creemos que nunca hubo en él propósito alguno de asumir lo que las tendencias de las últimas modas exigían. Cuando Huidobro escribe sus versos (antes de la casi silenciada última época, en que baja de su trono pontifical) se percibe el claro propósito de adoctrinar. Huidobro, el imprescindible, «el que trajo las gallinas» al decir de Gerardo Diego, el admirable, es un gran teórico, a la vez que un gran creador. Neruda no sólo está muy lejos de desdeñar a la naturaleza, sino que su actitud es justamente la contraria.

Su voluntad de realidad esencial, de verdad, deja su huella en momentos esenciales de *Crepusculario*, donde están presentes lo que Rubén llamaba «las cosas de todos los días»: el hombre ciego, la prostitución (porque «no sólo es seda lo que escribo» («Oración»), el «Barrio sin luz», poema de pormenorizaciones tan hiperrealistas como «la cochinado gris de los suburbios,/ la oficina que encorva las espaldas,/ el jefe de ojos turbios», la visión de «Los jugadores» «agachados, arrugados, decrepitos» –que anticipan el «Estatuto del vino» de la *Segunda Residencia...* Con razón pudo definir mucho tiempo después el contenido de *Crepusculario*, relacionándolo con el de *Memorial de Isla Negra*, como «una poesía de la sensación de cada día» («*Algunas reflexiones...*», IV-I, p. 1206).

Mientras tanto ocurrían otros hechos literarios y paraliterarios, como la aparición del manifiesto titulado «Rosa náutica», en Valparaíso en el primer número de *Antena. Hoja de vanguardia*, ¿marzo de 1922? (Verani, 1968, p.253), entre cuyos firmantes no se encontraba Neruda, y que daba cuenta de las inquietudes de los nuevos, reivindicadores de Apollinaire, Marinetti y Huidobro a la vez que declaraban a Chile «Laponia espiritual» ajena a la «ideología nueva». Creo que en esos mo-

mentos Neruda veía ese panorama con la misma desdeñosa serenidad con que lo hacía Gabriela Mistral, cuyo juicio sobre esa etapa coincidía en parte con el expresado por ésta en 1943 en *El Tiempo* de Bogotá: «Corrimos un riesgo muy grande en el Pacífico cuando los futurismos cayeron en altamarea sobre nuestros valles ingenuos {...} Aquello era un furor de extranjería. Una especie de rabia contra nosotros mismos. Fue el primer momento de la poesía nueva» (2002, II, p. 227).

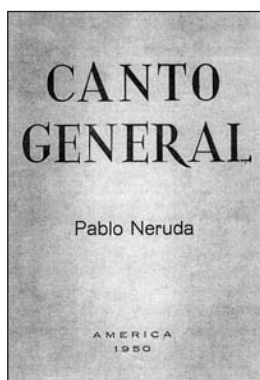
Sería disparatado que de todo esto se dedujera que la pretensión de que Neruda no tuvo nada que ver con la vanguardia. Lo que sí defendemos es que nuestro poeta anduvo siempre por un camino personal, el que parece haber encontrado («un territorio indiscutiblemente mío») en sus comienzos residenciales con los poemas «Galope muerto» y «Serenata», como nos ha recordado en su último libro Giuseppe Bellini (2000, p. 30).

Fue un buscador de realidades que, en cuanto caminante a la intemperie no pudo quedar inmune a las corrientes de su tiempo. Incluso podemos detectar en *Crepusculario*, algunos usos del ultraísmo-creacionismo: «Mi alma es un carrusel vacío en el crepúsculo» («Mi alma»), «la tierra es una fruta negra que el cielo muerde» («Tengo miedo»), «una iglesia se eleva para clavar el viento,/ pero el muy vagabundo se le va de las manos» («El pueblo»). Ahora bien, insistiendo en lo dicho, en reiteradas ocasiones Neruda dio muestras muy explícitas de su independencia. Así cuando dijo: «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» (*Confieso...*, V-II, p. 687). Neruda sentía el hastío de prever que «si esto sigue los poetas publicarán sólo para otros poetas» (p. 686). Creo que percibía que tal fenómeno se estaba produciendo ya, y sin duda tenía razón, sigue teniendo razón en muchos casos. Por otra parte, pueden espigarse no pocas manifestaciones referentes a las novedades aportadas por los jóvenes de 1925: «Era el tiempo en que escribíamos sin puntuación y descubríamos Dublín a través de las calles de Joyce» (*ibid.*, p. 168). Ya en 1962 había comentado este hecho, peregrino en su origen, pero no cuando ob-



Avatares de una poesía sin pureza.
La racionalidad en la obra
de Neruda

LUIS SÁINZ DE MEDRANO



servaba que «muchos jóvenes poetas en 1961 continúan repitiendo *esa vieja moda* afrancesada». El subrayado es mío, y no me resisto a dejar de consignar la declaración tremendamente irónica que sigue: «Para castigar mi propio pasado cosmopolita me propongo publicar un libro de poesía suprimiendo las palabras y dejando solamente la puntuación» (*Las vidas del poeta*, IV-I, p. 1085).

Si nos referimos al *Canto General*, donde Neruda parecía confirmar lo dicho por Mallarmé respecto a que «Le monde est fait pour aboutir à un beau livre» (H. Lemaitre, p. 108), no son pocas las muestras de que Neruda no renunció nunca a subrayar los valores de la racionalidad. Si en «La lámpara en la tierra» exalta, celebra los mitos indígenas, «antes de la peluca y la casaca», en la «tierra mía sin nombre, sin América» o con una enriquecida reiteración, en las «tierras sin nombres y sin números», recreándose en la magia del *Popol Vuh* y sus variantes sobre la creación del hombre, etc., cuando se encuentra sumergido acriticamente y sin poderlo evitar en la fascinación por las ceremonias de los sacrificios humanos, y no va a poder dejar de celebrar la belleza de los concernientes a las doncellas arrojadas con joyas a los cenotes (cuestión demasiado tentadora estéticamente), se apresura a destacar los rasgos de los pueblos prehispánicos que revelan la apacibilidad de su civilización: «Pero muchedumbre de pueblos / tejían la lana, guardaban/ el porvenir de las cosechas,/ trenzaban el fulgor de la pluma». Y los mayas poseían «el árbol del conocimiento», aunque fueran autores de la bella atrocidad antes dicha.

Y a todo esto, no olvidemos que quien se dispone a trazar el cuadro de la América mágica, delimitada por «la paz del búfalo» y «las azotadas espumas de la tierra final», la antártica, no olvida decir que no pasará por alto lo que ocurre en «la sombría paz venezolana», insertándose en la historia real del país sometido a la Junta neofascista que, derrocado Rómulo Gallegos en 1948, daría paso cuatro años después a la dictadura de Pérez Jiménez.

Uno de los momentos fulgurantes del *Canto*, «Alturas de Machu Picchu», merece también sus comentarios a este propósito. En primer lugar el que concierne a la anécdota contada por Volodia Teitelboim (1991, p. 273) respecto a la frase que se le ocurrió a Neruda

al contemplar por primera vez en octubre de 1943 el espectacular y maravilloso paisaje presidido por la ciudad andina: «Siento que es el lugar más indicado para comerse un asado». El mismo Teitelboim dijo que Neruda explicó su «boutade» como una forma de afirmar, frente a «un hecho colosal y misterioso» «su ser terrenal» (p. 272). Aquí se anticipa, por otra parte, lo que escribirá en uno de sus momentos (*Estravagario*) donde el escepticismo y la ironía parecían predominar: «No renuncié a mi corazón/ a las ostras ni a las estrellas».

Y sin salir de Machu Picchu, enseguida se impone la evidencia de lo desarrollado en los poemas IX a XII de ese espléndido apartado: primero, la ascensión acompasada por la desbordante letanía litúrgica («Águila sideral, viñas de bruma, / bastión perdido, cimitarra ciega», etc.) y después la reacción de quien se siente alarmado ante el riesgo de quedar atrapado en la alienación y lanza reiteradamente la gran pregunta, «El hombre dónde estuvo?», para reclamar la verdad sobre el «hijo de Wiracocha», el «hijo de estrella verde», el «nieta de la turquesa» —«Juan Cortapiedras», «Juan Comefrío», «Juan Piesdescalzos», cuyas voces va a asumir para sacarlas de la leyenda e incorporarlas a la historia.

Vendrá luego, en fin, el poema «A pesar de la ira», que cierra el apartado Los conquistadores. Neruda, el poeta de la racionalidad, sabe que no será en la recuperación de la utopía del pasado como América encontrará su camino para hacer realidad la utopía del futuro. Hecha, por lo tanto, la denuncia —la de la explotación a cargo de los crueles conquistadores y a cargo también de los adoradores del mítico Viracocha— es imprescindible considerar el legado de los primeros, los que junto a la sangre derramada trajeron «número, nombre, línea y estructura»: una enumeración muy aproximada a lo que para los pitagóricos representaba el origen y el soporte del universo. Con ellos llegó la lengua luminosa, y, lo que nos parece más de resaltar en quien lanzó las mayores diatribas sobre ella en los versos residenciarios: «en la primavera/ del mundo amaneció la maquinaria./ La técnica elevaba su dominio». ¿Qué más?: «La inteligencia como un hilo helado/ fue detrás de la sangre hilando el día». En fin, «no sólo llegó sangre sino trigo»... «la luz vino a pesar de los puñales».

Inmenso el campo en que todavía podríamos documentar los rasgos que acreditan a Ne-

ruda como un poeta capaz de desbocarse pero también de embriarse. Nuestro poeta dejó dicho en sus memorias que «el poeta que no sea realista va muerto. Pero el poeta que sea sólo realista va muerto también» (*Confieso...*, p. 693). Su apetencia fue siempre lo real (recordemos de nuevo el «Dios me libre/ de inventar cosas cuando estoy cantando»), y lo interpretó con las dos voces que de él emergían, dos formas de leer, de transmitir el mundo, de dar lo que Valery denominó «sensación de universo» (1990, p. 137). La eterna pugna entre la aventura y el orden. Su búsqueda de lo real fue tan sincera en los momentos intrincados de las *Residencias* como en los momentos en que recogió la forma conversacional de los de abajo en «La tierra se llama Juan». Y no olvidemos nunca que de un modo u otro la poesía perdió la batalla. No podemos dejar de recordar ciertas expresivas declaraciones del poeta en el discurso «A la paz por la poesía» pronunciado en el Congreso Continental de la Cultura (publicado en mayo de 1953), y que cuesta mucho limitar para no hacer una cita excesiva: «Tuve grandes dificultades conmigo mismo [está refiriéndose al *Canto General*]. El problema mayor de estos años en la poesía y naturalmente en mi poesía, ha sido el de la oscuridad y la claridad...«Yo confieso que escribir sencillamente ha sido mi más difícil empeño»...«No creo —y entiéndase bien— haber inventado nunca nada»...«Me costó mucho salir de la oscuridad a la claridad, porque la oscuridad verbal ha pasado a ser entre nosotros un privilegio de casta literaria» (IV-I, pp. 888 y 889).

Nos parece que prestamos un mejor servicio a la interpretación de esa poesía si recordamos, como hemos tratado de hacer aquí, aunque muy limitadamente, lo que es menos tenido en cuenta —y volvemos a pensar en el lector medio— como característico en su obra, la claridad, el orden. En sus versos se libraron pugnas inevitables porque los elementos de cada poema y los de un poema con todos los otros, se encuentran —volvemos a Valery— «musicalizados, convertidos en conmensurables, resonantes el uno por el otro» (1990, p. 137).

Para concluir, no podemos dejar de tener en cuenta dos textos muy diferentes. El primero, «Partenón», inesperadamente situado en el apartado «El fuego cruel» de *Memorial de Isla Negra* (1964). Se trata de la más paladina muestra de la adhesión del poeta a la

energía de lo diáfano, la pureza de la lógica, el orden otra vez, imposible prescindir de la palabra, aquí definido como «la eternidad del alma». Estamos ante una nueva ascensión, sólo que en esta oportunidad el itinerario no es fascinante sino de desahucio rusticidad. Lo que queda abajo es lo impuro, los acorazados de la flora norteamericana, la rechazable autoridad de los investidos de poder. La purificación se producirá en la cumbre donde el glorioso monumento dicta sus leyes de perfección: «rectángulo puro», «canon de la luz, azul abuelo/ de la geometría», donde «la inteligencia estableció la norma», «creó la luz, el triángulo». El poeta se permite incluso oponer todo esto al «desorden eterno/ de los grupos hostiles de la naturaleza». Tanta perfección parece obligar al contemplador a agitar de algún modo el conjunto por si la ataraxia inducida resultara excesiva, resaltando la importancia del viento —recordemos su significación en el título de uno de sus libros clásicos— y la seguridad de que el amor persevera siempre renovado en su ciclo de apagarse y encenderse. En suma, el partenón, como ha dicho Alain Sicard, «afirma al poeta en su sentimiento de invencible confianza en el hombre» (1981, p. 252).

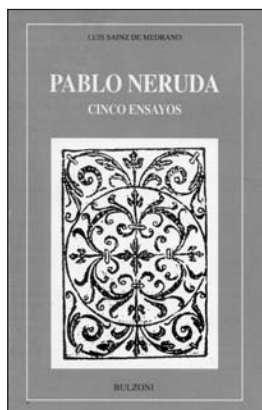
Este poema nos impulsaría a revisar el sentido de lo geométrico en los versos nerudianos. Junto al rectángulo, el triángulo, asociado a la luz, nos justifica su presencia definitoria en *Alturas de Machu Picchu*, donde uno de los atributos de la ciudad sagrada es el de ser «túnica triangular» y «geometría final». Evidentemente, estamos ante la exaltación de la geometría, cuyo vestigio hemos visto en el comentario «A pesar de la ira».

Voluntad razonante, ansia de fidelidad a lo esencial, a lo absolutamente real, son rasgos que Neruda empareja con registros lingüísticos diferentes. Antes de dar el nombre del segundo de los textos anunciados no olvidemos su probada capacidad para desenmascarar, afrontando muchos riesgos como poeta, desde *España en el corazón*, las zonas perversas de la realidad. Pero desarbolar a sabiendas su propio sólido navío, haciendo, en indescriptible sacrificio, violenta liquidación del acervo de sus fieles y dúctiles palabras —joyas, tan copiosa y brillantemente definidas en un subcapítulo de sus memorias, asumiendo, en fin, todos los albuces, es un hecho tremendo que nos lleva al último de los libros publicados por



Avatares de una poesía sin pureza.
La racionalidad en la obra
de Neruda

LUIS SÁINZ DE MEDRANO



Neruda en vida: *Introducción al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena* (1973). Un libro en cuyo prólogo manifiesta recurrir «a las armas más antiguas que tiene la poesía, al canto y al panfleto». Teitelboim recoge otras palabras complementarias: «Creo en el realismo y en el irrealismo y estas dos leyes son fundamentales en la creación artística» (1991, p. 482). Considerando su contexto literario inmediatamente anterior, desde *La espada encendida*, *Las piedras del cielo* (1970), *Geografía infructuosa*, *La rosa separada* (1972), por no ir más atrás, que ha atrapado al receptor, o lo ha «domado», como prefería decir Bioy Casares, fascinando su imaginación con registros encantatorios, y sin dejar de tener muy en cuenta la significación de los ocho libros poéticos póstumos de Neruda, me arriesgo a decir que seguramente no hay en toda su obra un ejercicio más notorio de racionalidad que el de esta inesperada, áspera ruptura de sistema de *Introducción al nixonicidio*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Sudamericana, 4ª ed., 1968.
- Bellini, Giuseppe, *Viaje al corazón de Neruda*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Benedetti, Mario, *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971.
- Edwards, Jorge, *Adios, poeta...*, Barcelona, Tusquets, 1990.
- García Lorca, Federico, «Autocríticas, charlas, presentaciones, homenajes», en *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967.
- Lemaitre, Henri, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, 1965.
- Mistral, Gabriela, «Recado sobre la lectura de *Rumor del mundo*: Julio Barrenechea», en *Gabriela Mistral. Su prosa y poesía en Colombia*, compilación y prólogo de Otto Morales Benítez, Convenio A. Bello, Bogotá, 2002, II.
- Neruda, Pablo, «Por qué Joaquín Murieta», *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- *Obras completas*, ed. de H. Loyola, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2 vs.- Barcelona, 2001. Las citas de versos y prosas (con indicación de página en este segundo caso) de Neruda se harán en adelante por esta edición.
- Paz, Octavio, *La otra voz*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Rojas, Gonzalo, *América es la casa y otros poemas*, edición, antología y notas de Alfredo Pérez Alencart, Salamanca, 1998.
- Sicard, Alain, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981.
- Teitelboim, Volodia, *Neruda*, Santiago, Bat, 1991.
- Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990.
- Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni, 1968.