

CREPUSCULARIO A LA LUZ DE RESIDENCIA EN LA TIERRA

VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

RESUMEN

El estudio de Amado Alonso sobre la obra de Neruda, *Residencia en la Tierra*, es doblemente fecundo: porque ofrece al mismo tiempo el análisis y las pistas necesarias para comprender esta obra, y una visión crítica que puede extenderse al conjunto de la obra del poeta. Enseña un procedimiento y contagia un entusiasmo.

Este artículo es el intento de una lectura de *Crepusculario* a la luz de *Residencia en la Tierra*. En esta lectura, *Crepusculario* se revela como una primera y fundamental Arte Poética.

PALABRAS CLAVE

A. Alonso. Estilística. Crítica. Neruda. Arte Poética.

ABSTRACT

A. Alonso's study of Neruda's work *Residencia en la Tierra* is doubly fertile because it offers the analysis and the clues necessary to understand this work, and, at the same time, a critical vision which can be extended to the poet's entire volume of work. It demonstrates a procedure and its enthusiasm is catching.

This article is the attempt at a reading of *Crepusculario* in light of *Residencia en la Tierra*. In this reading, *Crepusculario* is revealed as first and fundamental Poetic Art.

KEY WORDS

A. Alonso. Stylistic. Critical vision. Neruda. Poetic Art.

RÉSUMÉ

L'étude d'Amado Alonso à propos du recueil de Neruda, *Residencia en la Tierra* est doublement féconde: parce qu'elle offre en même temps l'analyse et les repères nécessaires à la compréhension de cette oeuvre et un point de vue critique qui sert à embrasser l'oeuvre entière du poète. A.Alonso montre une méthode et communique un enthousiasme.

Cet article est la tentative d'une lecture de *Crepusculario* à la lumière de *Residencia en la Tierra*. À cette lecture, *Crepusculario* se révèle comme une première et fondamentale Art Poétique.

MOTS-CLÉ

A. Alonso. Stylistique. Point de vue critique. Neruda. Art Poétique.

Decía A.Alonso en su estudio sobre la poesía de Pablo Neruda que iba a centrarse en el análisis de *Residencia en la Tierra*, dejando al margen la producción anterior del poeta. Esta obra anterior comprendía: *La Canción de la Fiesta*, *Crepusculario*, *El bondero entusiasta*, *Veinte poemas de amor*, *Tentativa del hombre infinito* y *Anillos*.

Aunque no lo hiciera de forma sistemática, sino esporádica, A. Alonso no pudo renunciar a apoyar algunas de sus interpretaciones y comentarios en las obras anteriores, ni a trazar en algunos casos una línea de evolución y cambio en la obra de Neruda. Para A. Alonso, el pasado poético de Neruda resultaba en muchos casos aclarador del presente cuando éste se tornaba en exceso hermético. Muchos motivos de difícil comprensión en *Residencia*, eran fácilmente interpretables cuando se localizaban en la lectura de obras anteriores, pues en ellas aún no habían sido obligadas estas imágenes a funcionar en una soledad sin referentes. Neruda era más "claro" en la primera época y señalaba con frecuencia dónde estaba el origen de su fantasía.

Y es precisamente en *Crepusculario* donde A. Alonso parece encontrar el origen del mayor número de ecos. Al relacionar las imágenes de unos poemas con las de otros, queda patente que la imagen sólo puede explicarse mediante la imagen. Y así el estilo engendra estilo, pues recreando el placer será una segunda obra de arte la que dé respuesta a la primera. El estudio de A. Alonso tiene esta función y alcanza esta categoría; hasta el punto de que resultaría muy interesante no sólo el análi-

sis de los procedimientos y métodos empleados, sino el análisis también del estilo crítico que se crea, del vocabulario y las imágenes que se ponen a punto para dar cuenta de esta poesía. Aunque A. Alonso reflexiona y tiene sus dudas acerca de su labor como crítico¹, lo cierto es que estrena una terminología que no solamente es muy precisa, sino que es además altamente sugerente, y que en muchos casos, roza lo poético, o francamente lo alcanza.

A. Alonso se crea un vocabulario crítico que es al mismo tiempo afectivo y valorativo y que lo revela también a él como creador. Se trata de un lenguaje muy expresivo, no aséptico ni neutro, que se va inventando a medida para los versos que comenta, y así resulta vivo, dinámico, individualizado. Así define por ejemplo las misteriosas asociaciones de sentidos que se dan en los versos de Neruda: “*amalgama de elementos*”, “*maridaje*”, “*contagio*”, “*punto tangencial en cada comparación*”, “*barajados*”, “*oníricamente híbridas*”, “*el procedimiento de las fotografías movidas*”, “*espejos deformados*”, “*extraños acordes de uniones desusadas*”...; las posibilidades de calificación del procedimiento no acaban nunca; A. Alonso encuentra en cada una nuevos matices y busca para ella una nueva denominación, contagiado quizás de la tendencia a la enumeración –búsqueda dinámica de la precisión– del poeta que comenta. A. Alonso se entusiasma, y sus definiciones se convierten también en imágenes².

El que esta crítica se realice en el goce, el ímpetu y el entusiasmo la hace productiva y fructífera; la hace fecunda. A ella convendría también para definirla el motivo de la semilla y de la Agricultura, tan insistente en los versos de Neruda, y ya presente en *Crepusculario*.

Igual que las obras del pasado pueden ofrecer su luz en la comprensión de las obras del presente, una obra posterior –tras el análisis iluminador de A. Alonso– puede aparecernos como reflejo acertado y pertinente del pasado. En esta creencia me acerco de nuevo a

1. “Al hacerla prosa he destruido esta poesía. Mi análisis ni sustituye ni equivale a lo analizado: sirve sólo para avisar al lector de la varia orientación del poema y para quitarle perplejidades” (Alonso, A: 1997: 194)

2. A propósito del ritmo en cadena: “Con esto se relaciona la afición de Pablo Neruda a destacar el ritmo por medio del procedimiento sencillo de las enumeraciones, de modo que cada miembro de la enumeración constituya un verso; o equivalentemente, por el metralleo de comparaciones y metáforas con las que desde ángulos muy dispares se ataca a lo explorable a ver si por fin rinde a satisfacción su sentido” (Alonso, Amado 1997: 123)

Crepusculario, una de las primeras obras de Neruda, y la primera y más querida en mi conocimiento del poeta.

A. Alonso recurre a *Crepusculario* para mostrar cómo ya estaba aquí presente lo que se convertirá en tema mayor y obsesivo de la poesía de Neruda: la visión de lo que se deshace, la angustia y las imágenes de la desintegración. Señala en otra ocasión el surgir en *Crepusculario* de un procedimiento estilístico que también se extremará en *Residencia*: los ecos fónicos que se producen a modo de juego en las largas enumeraciones, las variaciones en el cuerpo fónico de las palabras³. Pero cuando acude con más frecuencia a *Crepusculario* es en el momento de analizar los motivos recurrentes, expresión de la fantasía de Neruda en *Residencia*. Señala en cada caso cómo un gran número de estos motivos aparecían ya en la poesía de juventud, concretamente los motivos de “rosas y rosales”, “golondrinas”, “mariposas”, “espiga, amapola, fruta”, “los peces”, “el sentido poético del pan” y “la sal”.

En cualquier caso, nos pone en guardia sobre el procedimiento utilizado para sacar a la luz estos símbolos y delimitar sus sentidos: “para llegar a su intención de sentido nos ha sido necesario cotejar los diferentes pasajes donde cada uno de estos símbolos aparece (...) al lector toca no convertirlos en mera clave, en elementos de equivalencia y trueque, sino dejarlos ahí donde el poeta los puso y dejarse invadir por sus resonancias poéticas mucho más allá de las equivalencias racionales”⁴. Pero al echar mano de *Crepusculario* para encontrar explicación a estos motivos, nos queda claro que el imaginario simbólico de Pablo Neruda estaba ya presente o en ciernes aquí y en sus demás obras de juventud, que funcionan como un intertexto personal al que sin duda es imprescindible referirse. Cabría ver ahora en *Crepusculario* lo que no vio A. Alonso, (otros procedimientos de estilo, la presencia o ausencia de otros símbolos), pero nos enseñó a ver con su interpretación de *Residencia en la Tierra*.

Comienza *Crepusculario* con un poema que oportunamente aparece tras el título “Inicial”, y que como todo título y todo inicio pertinente, ofrece pistas valiosísimas para la interpretación del conjunto de poemas que forman la obra. El poema es como sigue:

*He ido bajo Helios, que me mira sangrante
laborando en silencio mis jardines ausentes.*

3. (Alonso, Amado: 1997: 145)

4. Alonso, Amado (1997: 243). El método guarda cierta semejanza con el que propondrá Charles Mauron en la crítica francesa.

CREPUSCULARIO A LA LUZ DE RESIDENCIA EN LA TIERRA

*Mi voz será la misma del sembrador que cante
cuando bote a los surcos siembras de pulpa ardiente.
Cierro, cierro los labios, pero en rosas tremantes
se desata mi voz, como el agua en la fuente.
Que si no son pomposas, que si no son fragantes,
son las primeras rosas –hermano caminante–
de mi desconsolado jardín adolescente.*

Había señalado A. Alonso que el motivo de la creación poética y de la reflexión que el propio poeta se hace sobre su labor aparecía con frecuencia en la poesía de Neruda, y era al mismo tiempo un eco de las preocupaciones de los escritores de su época. Abundan las autoexégesis en la obra de Neruda; en *Residencia en la Tierra*, un poema lleva por título “Arte Poética”. Pero esta intención que A. Alonso sitúa más allá de la primera juventud y en un punto bastante central de la evolución del poeta, está presente sin embargo desde el comienzo de su obra. Un bello ejemplo es este poema que abre *Crepusculario*.

Nos encontramos ante un poema de apariencia sencilla, de extraña claridad. Cantan los dos primeros versos el pasado, el tercero y el cuarto su deseo de futuro y los restantes ponen su acento en el presente. Recorrido autobiográfico y declaración de principios e intenciones al mismo tiempo, se sitúa el poema al comienzo de una obra poética.

Aparece en el poema el motivo de “la voz”, que es metonimia del quehacer del poeta, metonimia que concretiza y vuelve casi física esta tarea: la voz es palabra viva del poeta, canto de sembrador, materia sonora.

Pero nada es sencillo, pues se establece una dialéctica entre la voz y el silencio; la voz del poeta surge como una necesidad, –no es gratuita–, y a su pesar, pues en cierto modo su verdadero deseo es la quietud y el silencio, el silencio que fue su vida al principio:

*He ido bajo Helios, que me mira sangrante
laborando en silencio mis jardines ausentes.*

Estos jardines ausentes que son una forma de mostrar la vida íntima, y que por el momento guardan una fuerte relación con la Naturaleza y con el motivo de la Agricultura (*laborando*) y lo primigenio⁵, irán poco

5. Esta relación de la Agricultura con la pureza frente a lo artificial de la civilización urbana está presente en muchos poemas de Neruda. De manera muy explícita en el poema “Me siento triste” de *Memorial de Isla Negra*.

a poco metamorfoseándose y se convertirán en su poesía posterior en las “habitaciones”, símbolo también de su “yo” íntimo o de su “alma”. Estos dos primeros versos resumen magistralmente la vida del poeta anterior a la irrupción de la palabra, la vida previa a la conciencia de ser poeta: vida ausente por no comunicada, vida en el silencio, pero vida en la que se labora, en la que interminablemente y sin reposo se trabaja –matiz de duración aportado por el gerundio “laborando”– en la preparación de un campo de cultivo, bajo la observación de un sol mítico, y no precisamente propicio ni complaciente (“sangrante”), para quien el poeta se ha convertido en punto de mira.

El hecho de utilizar la palabra “laborando”, no sólo nos introduce en la metáfora de la Agricultura, señala también la presencia de una acción consciente, de una voluntad de orden y de forma incluso en la zona resbaladiza que es el terreno de la fantasía. “Laborando” contrasta con su objeto; uno puede ciertamente labrar los jardines, pero malamente dará forma a “jardines ausentes”, a jardines que carecen de la menor concreción. Sin embargo, éste será precisamente uno de los empeños de Neruda: que lo impalpable se haga concreto, material, tan plástico, que su poesía dé cabida al tacto.

A “laborando”, responden en los versos siguientes las palabras “sembrador”, “surcos” y “siembra”. Neruda, al menos al principio, no deja sueltas sus imágenes, y podemos seguir su hilo. Esta continuidad que es coherencia no acaba en el poema. El contenido simbólico de la imagen se extiende y ramifica contaminándose de nuevos significados, a través de la obra entera.

Señalaba A.Alonso que el motivo de “la tierra” y “la semilla” y todos los motivos adyacentes: “espiga”, “arado”, “frutos”..., estaban en la poesía de la primera época, y concretamente en *Crepusculario*, relacionados con el sentimiento amoroso y erótico⁶. Es cierto, pero también es cierto, y lo vemos ya en este primer poema, que son expresión de la conciencia creadora del poeta; la voz del poeta, su palabra, será la semilla, él será el sembrador, la semilla caerá en el surco que previamente ha labrado y germinará, será espiga, será pan, será fruto, será acción, dirá algo a los hombres. La agricultura refleja una fundamental metamorfosis: el dolor se hará canción, será productivo, dará su fruto. Ciertamente, aquí hay un principio de angustia, de miedo, sugerido por no pocas palabras

6. Este sentido tienen en “Canción del Macho” en *El Hondero entusiasta*:
Te recibo
como el surco a la siembra.

CREPUSCULARIO A LA LUZ DE RESIDENCIA EN LA TIERRA

(*sangrante, ausente, desconsolado...*), pero sin embargo palpita en el fondo un esencial optimismo. Un optimismo gramatical también en el empleo del futuro y de un plural que totaliza y engrandece:

*Mi voz será la misma del sembrador que cante
cuando bote a los surcos siembras de pulpa ardiente.*

El motivo de la Agricultura sigue apareciendo, transformándose, en *Crepusculario*; y cada vez se hace más claro, más explícito en su función de sugerir el carácter de la labor, ya casi “misión”, del poeta. Así se revela en “Sinfonía de la Trilla”, como expresión de un íntimo deseo y como Arte Poética:

*Que la tierra florezca en mis acciones
como en el jugo de oro de las viñas,
que perfume el dolor de mis canciones
como un fruto olvidado en la campiña.
Que trascienda mi carne a sembradura
ávida de brotar por todas partes,
que mis arterias lleven agua pura,
¡agua que canta cuando se reparte!
Yo quiero estar desnudo en las gavillas,
pisado por los cascotes enemigos,
yo quiero abrirme y entregar semillas
de pan: yo quiero ser de tierra y trigo!*

Además de una personalísima mitificación de la Agricultura, de lo primitivo, puro y directo, que aparece también en el motivo de “la desnudez”, el deseo de ser fecundo, de producir una poesía útil, aparece de manera explícita. Supone esto una renuncia al solitario ensimismarse, a los *jardines ausentes*. Aparece este deseo tras el “Que” que inicia estas tiradas y que se repite con insistencia y que finalmente se resuelve en su sentido profundo y de nuevo repetido: “yo quiero”.

La vida, ese dolor ausente, abstracto, se materializa en la carne que aún se muestra más fecunda y concreta en “la semilla”:

Que trascienda mi carne a sembradura

La profunda belleza de este verso y su enorme carga de significado surge tal vez de la inconcebible mezcla de lo abstracto y lo concreto;

porque la concreción, la misma materialización, el profundo anclaje en lo físico, constituye la única posibilidad de transcendencia.

Esta transcendencia que se comunica, que “se reparte”, es la que propone en el poema Inicial, sólo que aquí, más que un deseo, es la dolorosa y dudosa aceptación de algo que se le impone desde fuera, como señalaba al principio; no es algo gratuito; surge, brota como una necesidad, a la que el poeta parece resistirse: *Cierro, cierro los labios...*, pero la voz irrumpe, incontenible como el agua: *se desata mi voz*.

Los tres últimos versos suponen un grado más en la distancia que el poeta establece frente a su creación, un grado más de reflexión y autoanálisis. Utilizando la estructura de un imaginario diálogo implícito, se dirige al lector y se disculpa de la posible falta de elaboración formal de sus versos; pero ante la ausencia de este trabajo consciente y razonable, la expresión de verdad y vida presente en “rosas” le sirve para defender su canto.⁷ El lector sí le interesa a Neruda, y le interesa desde el principio de su obra.

Así nos aparece el poeta al principio de *Crepusculario*, y volveremos a ver cómo en el poema Final es de nuevo la autoexégesis el motivo central. Pero antes quisiera hacer un alto en uno de los poemas que más me hacen vibrar en este libro. Fundamentalmente se trata también de un “Arte Poética”, y aquí la voz del poeta es voz esencial, expresión de absoluto, primitiva exclamación, grito. El poema se titula “Grita”:

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

*Amor –llegado que hayas
a mi fuente lejana,
sé turbión que desuella
sé rompiente que clava.*

*Amor, deshace el ritmo
de mis aguas tranquilas:
sabe ser el dolor que retiembla y que sufre,
sábeme ser la angustia que se retuerce y grita.*

*No me des el olvido.
No me des la ilusión.*

7. Utiliza casi un lenguaje coloquial de conversación diaria y de cierta complicidad con el lector. Podemos añadir mentalmente, delante de estos tres últimos versos, la expresión: “Tu dirás tal vez que...”.

*Porque todas las hojas que a la tierra han caído
me tienen amarillo de oro el corazón.*

*Amor –llegado que hayas
a mi fuente lejana,
tuérceme las vertientes,
crípame las entrañas.*

*Y así una tarde –Amor de manos crueles–
arrodillado, te daré las gracias.*

El título del poema –“Grita”– es un imperativo y demanda de un íntimo deseo: la voluntad de que la voz se resuelva en grito, en palabra que surge directamente del sentimiento⁸. La forma del poema se resuelve en un diálogo, aparentemente con el Amor, palabra inicial de un gran número de versos, pero sobre todo, diálogo con la duda; pues el poeta se siente tentado por el silencio, por la quietud, y en este caso por la calma que podría aportarle la satisfacción del impulso amoroso. El Amor es una tentación de huida y de renuncia⁹. “Grita” supone una petición desesperada para que esto no ocurra, para no renegar de una voz que surge del sentimiento íntimo y del dolor profundo.

Algún día considera que el Amor llegará a su vida, a su ser, a esa “fuente lejana” que es un eco de los “jardines ausentes” que aparecían en el poema inicial, donde la voz era ya comparada al agua de la fuente¹⁰. Pero ese mágico y crucial momento de la llegada del Amor, parece necesitar para expresarse una gramática forzada, distorsionada. Cuando A. Alonso encontraba en la poesía de Neruda expresiones de esta índole, las calificaba, no sin cierta complicidad, de “chapucerías gramaticales”; por motivos pedagógicos trataba tal vez de ocultar su íntima complacencia en estas rupturas del sistema que sugerían matices que se hubieran perdido en una expresión correcta y lógica, nunca del todo equivalente a la elegida por el poeta.

8. Como ha analizado A. Alonso, intuición y sentimiento se anteponen frecuentemente a la razón en la poesía de Pablo Neruda.

9. Esta tentación ya aparecía en el poema Inicial como apetencia de silencio: *Cierro, cierro los labios*. Y aparece de manera contundente en el poema “Llenate de mí” de *El Hondero Entusiasta*: “*Libértame de mí. Quiero salir de mi alma*”, y que acaba con la palabra “irme”.

10. Recordemos que el agua también aparecía en “Sinfonía de la Trilla” como elemento en el que se materializaba el alma del poeta:

*que mis arterias lleven agua pura,
agua que canta cuando se reparte!*

Amor, llegado que hayas..., podrá ser una “chapucería”, pero dice distinto que “Amor, cuando hayas llegado”. Habría que meditar mucho y escribir más para señalar las diferencias que de algún modo se perciben entre estas dos maneras; y como a menudo señalaba A. Alonso, reflexionando sobre su propia labor crítica, se trataría siempre de pobres profusiones que reducirían a mínimos la fuerza de la expresión. La enseñanza y la gran virtud de A. Alonso —que hace su quehacer fecundo— es, que a pesar de reconocer este tremendo fallo, persiste en su intento de explicar, de dar a comprender, a través de un análisis entusiasta y minucioso.

Amor, llegado que hayas... no es igual que “cuando hayas llegado”; “Cuando hayas llegado”, pone el acento en el tiempo que ha de transcurrir todavía, el “cuando” añade un matiz de posibilidad que unido al subjuntivo es casi de irrealidad. “Cuando hayas llegado” sitúa el hecho en un futuro fácilmente retardable, al que se le pueden dar largas, al que falta el matiz imperioso de la urgencia; pues no deja de ser “cuando” una convencional introducción a las subordinadas temporales. “Llegado que hayas”, rompe con la convención y sitúa el hecho esperado en un lugar primero y en un tiempo puntual como algo realmente inminente. Esta inminencia se convertirá también en insistencia, pues la fórmula se repite dos veces más en el poema.

Una vez establecido este tiempo urgente y necesario desde el primer verso, una vez señalada esta circunstancia que es principal, el poema se construye gracias a la repetición de una misma fórmula: distintos imperativos dirigidos al Amor en los que aparece cifrada el Arte Poética de Neruda en esta primera etapa de su obra:

*cuida de no morderme con tu voz de ilusión:
que mi dolor obscuro no se muera en tus alas,
que en tu garganta de oro no se abogue mi voz.*

Tenemos aquí de nuevo el motivo de la voz que aparecía en el poema inicial; pero dos voces distintas se darán cita en un preciso momento. El juego del tú y del yo se realiza en defensa de un reducto de dolorosa soledad. El Amor no debe ser muerdo de ilusión, ni alas en las que muera “el dolor obscuro”, un dolor que ha de ser por el contrario, fecundo, sembradura del poema.¹¹

11. Ha señalado A. Alonso la relación de la poesía de Neruda con la de algunos de los surrealistas franceses. No he encontrado sin embargo en ningún caso referencia con-

Es el Amor un peligro para la labor del poeta (una convencional y tradicional concepción del Amor que lo interpreta como inmejorable apaciguador), pues es ilusión y su garganta es de oro. Quizás pueda verse en esta calificación una renuncia consciente a entrar en los trillados cauces del adorno fácil, o de la forma hueca que sólo es virtuosismo. De algún modo renunciaba ya a este tipo de forma en el primer poema:

Que si no son pomposas, que si no son fragantes,

La renuncia a este tipo de reelaboración que daría al poema una andadura de perfección clásica es una de las características que A. Alonso señala como esenciales a partir de *Residencia en la Tierra*.

En la primera secuencia de versos cortos, repite, escindido en dos, el primer verso del poema –repetición con variaciones tan característica de Neruda– acelerando considerablemente el ritmo y creando un efecto de insistencia:

*Amor -llegado que hayas
a mi fuente lejana,
sé turbión que desuella
sé rompiente que clava.*

A esta sensación de insistencia contribuyen los imperativos “sé”, en anáfora, por su brevedad y contundencia. “Sé” introduce además el deseo metafóricamente expresado con los tremendos símbolos del “turbión” y la “rompiente”; la fuerza y el poder perturbador de estas dos realidades se acentúa aún más con las relativas, que también en paralelo, las califican: “que desuella” y “que clava”.

Si aún no es suficiente, si aún no ha dicho del todo y de forma perfecta su sentimiento y su deseo, aquí tenemos el poema que continúa creándose y ofreciendo de forma dinámica y explícita la búsqueda de un sentido más concreto y más preciso:

creta alguna a Paul Eluard. Quizás mereciera la pena el estudio comparativo de los procedimientos estilísticos de estos dos poetas y también el de sus respectivos imaginarios. Las “alas”, como todo lo que se refiere al aire, es en P.Eluard un motivo frecuente que sugiere optimismo y dicha, elevación del espíritu. Algo semejante significan para Neruda, que lucha por evitarlas en aras de otras metas.

VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ

*Amor, deshace el ritmo
de mis aguas tranquilas:
sabe ser el dolor que retiembla y que sufre
sábeme ser la angustia que se retuerce y grita.*

Pues, de nuevo nos encontramos con estas “aguas tranquilas”, imagen de la vida interior del poeta, antes de saberse poeta, eco otra vez de la “fuente lejana” y de los “jardines ausentes”. La coherencia es absoluta: a “las aguas tranquilas” se opone el deseo del “turbión”, de la “rompiente”, de las “vertientes” que se quieren “torcidas”. Este deseo es tan imperioso que en la expresión “*deshace el ritmo*”, se olvida del imperativo que aquí correspondería, y se dice ya en presente, como en los versos siguientes: “sabe ser”.

El ritmo abrupto, fragmentario y roto, el ritmo que percibimos en *Residencia en la Tierra* era ya un deseo consciente en *Crepusculario*. Las rupturas de sistemas que encontraremos en *Residencia* son aquí una demanda íntima. Busca el poeta la materialización de la palabra -grito-, expresión primitiva y absoluta, concreción fónica del sentimiento; este deseo es al mismo tiempo una dolorosa renuncia; renuncia a cierta calma, a la vida apacible, al orden, fruto de la razón y de la lógica. Al Amor le pide el poeta que sea acicate para la vida y para la poesía, acicate de fragmentación, de desarraigo, de angustia; demanda de dolor dinámico, que es deseo de no-reposo, de movimiento, de intensa vida. Tan personal y concreto es este deseo que del “sabe ser” pasa el poeta en paralelo al “sábeme ser”, donde explícitamente –aunque la gramática tiemble– se incluye con firme voluntad su persona. “Sábeme ser” es petición de una enseñanza, de una comunicación fecunda. Pues en definitiva, lo que se propone es la misma metamorfosis que hacía plástica la metáfora de la Agricultura en “Sinfonía de la Trilla”: que el dolor y la angustia sean fructíferos, que sean semilla. Para que sea de este modo, deben ser dinámicos: “que retiembla y que sufre”, “que se retuerce y grita”. Neruda expresa de nuevo este movimiento vital en una forma paralelística que remacha (gracias a las repeticiones que actualiza) y asegura su intensidad y su carácter total. Acaba además esta secuencia con la palabra “grita” que sirve también de título al poema, y que revela la importancia, una vez más, de la voz, voz del poeta, pero querida en su grado total y superlativo. Una voz sin restricciones de la razón, voz directa.

La siguiente tirada, aunque es expresión del mismo deseo, lo hace quizás desde una cierta distancia y reflexión. Neruda sigue empleando la fórmula de las repeticiones y los paralelismos, pero a la estructura afir-

mativa utilizada hasta el momento se suma ahora la fuerza de dos negaciones contundentes, que son otro modo de afirmar lo primero:

*No me des el olvido
No me des la ilusión.*

El “olvido” y la “ilusión” son lo negativo, son la tentación, son lo contrario, lo que se opone al dolor y a la angustia, a la voz y al grito; son el silencio. Qué mejor manera de señalarlo que anteponerles la fuerza repetida del adverbio “no”.

Los dos versos siguientes:

*Porque todas las hojas que a la tierra han caído
me tienen amarillo de oro el corazón.*

son como señalaba antes fruto de cierta distancia que se resuelve en reflexión. Se da en este poema un alto grado de irrupción del sentimiento, pero en estos versos el poeta se detiene y ofrece un simulacro de explicación. “Porque” es una partícula argumentativa bastante lógica y prosaica; sin embargo la explicación que introduce va a resolverse en una bella metáfora de corte clásico tanto en el motivo tradicional que le sirve de base (tradicional relación romántica entre el otoño y la melancolía del poeta) como en su realización formal: un desplazamiento calificativo. Claro está que las “hojas que a la tierra han caído” son más que las “hojas”, que son unos elementos cargados de connotaciones afectivas, y que el amarillo de estas hojas muertas tiñe permanentemente el corazón del poeta.

La última secuencia vuelve a ser de nuevo, afirmando, repetición del motivo inicial. Volvemos a encontrar un ritmo rápido, ritmo de canción, acorde otra vez con el deseo de ruptura y fragmentación:

*Amor –llegado que bayas
a mi fuente lejana,
tuérceme las vertientes,
críspame las entrañas.*

De nuevo, la fuerza de los imperativos, a la que se une la personal intención del pronombre. La dirección de estos imperativos está explícitamente asegurada. Si las “vertientes” y las “entrañas” entran claramente en la isotopía del agua, que lo es de la vida interior y personal; “tuerce” y “crispa”, siguen la línea del vocabulario con fuerte contenido semántico

co de ruptura y dinamismo que hemos visto en el centro del poema: “desuella”, “clava”, “retiembla”, “retuerce”, y sobre todo “grita”, consecuencia fundamental y esperada de todo lo anterior, fruto necesario de la semilla del dolor.

Y casi sin querer, dejaba sin comentario los dos últimos versos:

*Y así una tarde –Amor de manos crueles–
arrodillado, te daré las gracias.*

No los aprecio; me parecen una explicación innecesaria, y posiblemente no del todo verdadera. Quizás no los entienda, pero siento con ellos que el poeta renuncia en parte a su fundamental ruptura y necesaria rebeldía, y que entra en el redil de la tradición moral con la expresión novedosa de un proverbio conocido: “quien bien te quiere te hará llorar”; Amor se personifica y concreta en las manos crueles que castigan; y el poeta se humilla y lo agradece. Hay algo aquí que me decepciona, como también ocurre con ciertos finales proverbiales de Paul Eluard : es algo que detiene el impulso, que corta el grito. Y sin embargo, el poema “Grita” es el deseo de la palabra esencial, de la voz poética. Esta intención que aparece muy clara en *Crepusculario*, evolucionará y germinará de algún modo en *Residencia en la Tierra*, pero su andadura no será fácil; la tentación del silencio –tentación de cierto erotismo a veces– complicará su camino y le otorgará el abono de la duda.

En la segunda edición de *El Hondero Entusiasta* se incluye una advertencia del autor, fechada en Enero de 1923. Neruda se distancia de su obra y siente un cierto pudor ante su ímpetu juvenil y formal: “*Los poemas recogidos en este libro formaron parte de un ciclo de mi producción desarrollada hace ya cerca de diez años. La influencia que ellos muestran del gran poeta uruguayo Carlos Sabat Ercaasty y su acento general de elocuencia y altivez verbal me hicieron sustraerlos en su gran mayoría a la publicidad. (...) Me hubiera gustado poseer todos los versos de este tiempo sepultado, para mi prestigiado del mismo interés que nimba las viejas cartas, ya que este libro no quiere ser, lo repito, sino el documento de una juventud excesiva y ardiente.*”¹²

Cuando Pablo Neruda añade esta advertencia a la segunda edición de *El Hondero Entusiasta* aún faltan siete años para que aparezca el estudio de A. Alonso sobre *Residencia en la Tierra*, aunque en algún momento pudiera parecer que hay ecos en estas palabras de lo que

12. Neruda (1975 : 29)

serán las reflexiones de A. Alonso sobre el quehacer del poeta. En cualquier caso revelan una vez más que la autoexégesis es una constante en la obra de Neruda. Afortunadamente el deje de renuncia que contienen estas palabras que “no quieren ser sino el documento”, lo desmienten los poemas que presentan. En ellos encontramos, pero con un acento mucho más desesperado, el eco de “Grita” de *Crepusculario*. En algunos casos asistimos a una feroz batalla para dirimir la duda. El poema “Eres toda de espumas” por ejemplo, hace plástica una angustiada confrontación con el amor y el erotismo: los pensamientos y deseos antitéticos se suceden de forma caótica, expresando la ruina del mundo, la caída y la muerte. Frente al cansancio del poeta, el amor y la mujer son refugio, nido y quietud. Pero son tentación de silencio, y la voz del poeta exige, precisa del dolor y el sacrificio:

.....
*Estoy cansado: todas las hojas caen, mueren.
Caen, mueren los pájaros. Caen, mueren las vidas.
Cansado, estoy cansado. Ven anhélame, víbrame.
Oh, mi pobre ilusión, mi guirnalda encendida!*

.....
*Fogonazo de luces, paloma de gredas rubias,
librame de esta noche que acosa y aniquila.
Sumérgeme en tu nido de vértigo y caricia,
Anhélame, retiéneme.*

.....
*Ámame, ámame, ámame
De pie te grito! Quiéreme.*

.....
*Rompo mi voz y grito. Mujer ámame, anhélame.
Mi voz arde en los vientos mi voz que cae y muere.*

.....
*Cansado. Estoy cansado. Huye. Aléjate. Extínguete.
No aprisiones mi estéril cabeza entre tus manos.*

.....
*Que me crucen la frente los látigos del hielo.
Que mi inquietud se azote con los vientos atlánticos.
Huye, Aléjate, Extínguete. Mi alma debe estar sola.
Debe crucificarse, hacerse astillas, rodar,
verterse, contaminarse sola,*
.....

“Eres toda de Espumas” es el gran poema de la tentación que se resuelve victoriosamente y en soledad. Es tan real este “estoy cansado”

del poeta como el “tengo miedo” que aparece en otros de sus poemas; tan real que es simplemente claro, que no precisa de adorno alguno y se dice en palabras cotidianas.

Todo cae, todos los símbolos aéreos, los símbolos de vida: las hojas, los pájaros, las vidas.¹³ La mujer es parte de estos símbolos, último reducto, “ilusión”, “guirnalda”, “luz” y “paloma”. Pero la “ilusión” aparecía en el poema “Grita” precedida de la negación y no era un elemento positivo, era la tentación de la paz y del silencio.

Sin embargo, es tan fuerte el dolor, el miedo y la angustia tan intensos, tan obscura la noche, que entre líneas se lee la gran noche del alma en el Monte de los Olivos, y la súplica de ser liberado de este cáliz tan amargo:

líbrame de esta noche que acosa y aniquila

Emplea el grito el poeta para gritar *Quiéreme!*, para solicitar olvido; en todas las propuestas de los imperativos se contempla en paz como un sujeto pasivo; *sumérgeme, anbérame, retiéneme...*; a ella confía la acción, el movimiento del alma, pues su cansancio es infinito. Se rompe la voz para gritar Amor, y la voz se desintegra, desaparece:

Mi voz arde en los vientos, mi voz que cae y muere.

Pasado el momento de la tentación, de la gran duda, la reacción es tremenda, eruptiva, impetuosa: *Huye, aléjate, extínguete, mi alma debe estar sola*. A la inacción antes apetecida suceden una serie de verbos que con rapidez incontrolada muestran el dinamismo tremendo del ser, su voz recuperada. Es central en esta avalancha, por la cantidad de sentidos que acumula, la expresión *crucificarse*, un eco bíblico que da sentido al símbolo de la tentación y a la noche del alma, y una palabra que otorga lugar central al dolor, un dolor y un sufrir activo en este caso: el alma del poeta es ahora sujeto y objeto de la acción verbal.

*Huye. Aléjate. Extínguete. Mi alma debe estar sola
Debe crucificarse, hacerse astillas, rodar,*

13. Los mismos motivos se encuentran en la poesía de Paul Eluard; frente a lo aéreo y positivo: nubes, alas, pájaros, aparece la amenaza de la obscuridad y de la muerte, representada muy a menudo en el símbolo de la “caída”.

Sin embargo, la decisión nunca es definitiva, nada está nunca concluido, los poemas no cuentan de manera lineal e irreversible; como dice Neruda: *yo no cuento, yo digo en palabras desgraciadas*.¹⁴ Todo puede ser dicho de nuevo, de nuevo gritado, revivido; la obra poética es circular, todo puede volver a plantearse, y la angustia de la tentación reaparece, como vuelven las palabras y vuelven los ecos en las repeticiones, y crea con ellos un ritmo que es el de la vida.

En el poema "Hago girar mis brazos", las repeticiones ofrecen plásticamente esta agonía, esta lucha tremenda:

*Quiero abrir en los muros una puerta. Eso quiero.
Eso deseo. Clamo. Grito. Lloro. Deseo.*

.....
Pero mis bondas giran. Estoy. Grito. Deseo.

.....
Mi fuerza es mi dolor en la noche. Lo quiero.

.....
*Han de llegar mis piedras. Grito. Lloro. Deseo
Sufro, sufro y deseo. Deseo, sufro y canto.*

.....
*Grito. Sufro. Deseo. Se alza mi brazo entonces
hacia la noche llena de estrellas en derrota.*

.....
*Soy el más doloroso y el más débil. Deseo.
Deseo, sufro, caigo. El viento inmenso azota.
Ah, mi dolor amigos, ya no es dolor humano!
Ah, mi dolor amigos, ya no cabe en la sombra!
En la noche toda ella de astros fríos y errantes,
hago girar mis brazos como dos aspas locas.*¹⁵

Las palabras se combinan, las mismas, en variaciones interminables: deseo, sufro, lloro, caigo, grito...para mostrar que el dolor es su fuerza en la noche, dolor al que ya no renuncia, dolor sin embargo inmenso, imposible, apenas comunicable, aunque "amigos" sea una sombra de diálogo, y que se resuelve finalmente en un movimiento incontrolado.

Crepusculario, a pesar de que el título sugiera un rosario de íntimos crepúsculos, era mucho más optimista, porque el dolor se creía todavía fecundo en la voz del poeta. En *El Hondero Entusiasta* los gritos empie-

14. Neruda (1975 : 64).

15. Neruda (1975 : 32-33).

zan a caer en un terreno estéril¹⁶, desesperado, y sin embargo, el movimiento continúa, no se produce la renuncia.

Sin embargo sí emerge esta renuncia, aunque sólo a intervalos, en *Residencia en la Tierra*. Como señala A. Alonso, el poema “Tango del viudo” es una especie de carta poética, dirigida a una amante en fuga.¹⁷ Sólo en este caso Neruda daría lo abstracto por lo concreto, renunciaría a la íntima locura por una vida compartida material y presente.

*Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrarte
cuántas veces entregaría este coro de sombras que poseo,*

*y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma,
y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente
llamando cosas desaparecidas, seres desaparecidos,
substancias extrañamente inseparables y perdidas.*

Efectivamente, como explica A. Alonso, ahora el poeta, entregaría la poesía, la “vida-poesía”, renunciando así a la voz y al grito. Pero esta renuncia a un Arte Poética que se construyó desde las primeras obras, y que tuvo una clara expresión en *Crepusculario* es muy puntual, en modo alguno abarca extensos poemas ni periodos de la obra del poeta.

A pesar de las tentaciones y tal vez fortificada en ellas, la poesía para P. Neruda es sinónimo del grito, porque las palabras ya no le caben dentro y salen atropelladas y a borbotones, sin otorgarle a la lógica el tiempo ni la paciencia necesarios a la creación de un orden.

*No cabían en mí. Nunca cupieron.
De niño mi dolor fue grito
y mi alegría fue silencio.*

.....
*Vinieron las palabras, y mi corazón
incontenible como un amanecer,
se rompió en las palabras y se apegó a su vuelo,
y en sus fugas heroicas lo llevan y lo arrastran,
abandonado y loco, y olvidado bajo ellas
como un pájaro muerto, debajo de sus alas.¹⁸*

16. *Sólo la sombra estéril partida por mis gritos*. Neruda (1975: 44).

17. Alonso, Amado (1997 :237).

18. Neruda (19975 :108-109).

Así lo expresó Neruda, ya en 1923. A. Alonso, sin acudir a estas fuentes lejanas reconoce en *Residencia en la Tierra* el poso de lo que fue, para la poesía, la primera juventud del poeta, y a pesar de la renuncia que comentará en “Tango del viudo”, define, bajo el modo interrogativo –autoéxegesis del crítico– las características fundamentales de esta poesía, las que creo haber encontrado de manera sorprendentemente intacta, como expresión de un deseo, o de una consciente y necesaria apuesta vital en *Crepusculario*.

“Y –atrevámonos a decirlo– ¿por qué no también una poesía tan urgente que esculpa a toscos hachazos, en cuyo canto se reconozca aún el grito, donde la materia no esté del todo señoreada y reducida a forma intencional, una poesía, en fin, de impetuoso barranco de lluvias, no de regato de plata, impura, imperfecta y a tumbos con materiales no asimilados?”¹⁹

No fue otro el deseo que Neruda dejó brotar en “Grita”: *turbión que desuella, rompiente que clava*, ritmo deshecho, vertientes torcidas, crispadas entrañas, dolor que da fruto, palabra esencial.

Y no de otro modo califica Neruda a la que considera verdadera poesía, expresión directa, anti-retórica, sin elaborados artificios, del sentimiento. La poesía de Federico García Lorca por ejemplo:

*Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos.*²⁰

En la obra posterior a *Residencia*, Neruda no olvidará tampoco el que es motivo central de su obra y de su vida y seguirá intentando ese Arte Poética que nunca se da por acabado, porque no es ninguna receta. El poema titulado “La Poesía”, que aparece en *Memorial de Isla Negra*, no ofrece sólo una rememoración de lo que supuso la llegada de la poesía a la vida de Neruda. Es también un lúdico resumen de sus principales procedimientos poéticos.

*Y fue a esa edad...Llegó la poesía
a buscarme. No sé, no sé de dónde
salió, de invierno o río.*

19. Alonso, Amado (1997: 50).

20. Neruda (1976 : 117).

VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Las rupturas de los encabalgamientos, las rupturas de las consecuencias: *de invierno o río*, el juego de los fonemas, de las palabras que parecen surgir en el poema sólo porque se parecen y porque un sonido llama a otro:

*planetas
plantaciones palpitantes,
la sombra perforada,
acribillada
por flechas, fuego y flores,
la noche arrolladora, el universo.*

Son palabras que se asocian en libertad, como proponía el Manifiesto Surrealista, y que sin embargo tienen en la poesía de Neruda sentido y coherencia; sentido también en la ruptura de convenciones que proponen:

*Y, yo, mínimo ser,
ebrio del gran vacío
constelado,
a semejanza, a imagen
del misterio,
me sentí parte pura
del abismo,
rodé con las estrellas,
mi corazón se desató en el viento.*

Cada ruptura, cada encabalgamiento, no son en absoluto gratuitos; siempre constituyen sorpresa en principio, pero son además expresión de la angustia y de la soledad en un mundo ya sin asideros, vacío, a imagen y semejanza no de Dios, sino sólo del "misterio". Misterio y abismo asumidos, aceptados, hechos carne, para poder estar ebrio y rodar con las estrellas, para que se explique así la tendencia de Neruda a desbocarse por lo desmesurado e infinito, para que sea ésta una implícita definición de la poesía: un corazón que se desata en el viento, un grito humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, AMADO (1997) *Poesía y estilo en Pablo Neruda*, Madrid, Gredos.
NERUDA, PABLO (1975) *El Habitante y su esperanza. El Hondero Entusiasta*, Buenos Aires, Losada.

CREPUSCULARIO A LA LUZ DE RESIDENCIA EN LA TIERRA

- NERUDA, PABLO (1975) *Crepusculario*, Buenos Aires, Losada.
NERUDA, PABLO (1975) *Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Losada.
NERUDA, PABLO (1976) *Residencia en la Tierra*, Buenos Aires, Losada.