

La evolución poética de Pablo Neruda y el surrealismo

Juan W. Bahk

The Citadel

Bahk, Juan W.(2005), *La evolución poética de Pablo Neruda y el surrealismo*, *Revista Iberoamericana*, 16, pp. 173-200.

A través del análisis de varios poemas de *Residencia en la tierra*, *La evolución poética de Pablo Neruda y el surrealismo* no sólo se ha procurado seguir la gestación de la poesía surrealista del poeta sino que también se ha tratado de verificar la existencia de las características surrealistas en sus obras. Su autor ha querido también mostrar los discursos poéticos provenientes de la nueva poética naciente en España de aquel entonces, ya que por la amistad que tenía con los poetas del grupo poético del 27, Neruda estaba al tanto del cambio de la flamante poesía. Otro aspecto del que no podemos prescindir es que Neruda a los 15 años era conocedor del idioma francés y por ello leía las obras de Apollinaire, Rimbaud y Baudelaire; o sea, Neruda seguía teniendo contacto con los grandes precursores franceses cuyas contribuciones aportaron al nacimiento de la poesía vanguardista del siglo XX.

Este estudio es un proceso ininterrumpido de la evolución poética de Pablo Neruda. Todo lo que tenía en su fondo personal, desde su origen humilde como el hijo de un ganadero y ferroviario hasta su carrera política como senador de Chile y cónsul en varios países de cuatro continentes, llega a cuajar muy bien con la constante evolución de su poética. Este trabajo ha trazado el trayecto de Neruda desde su inicio hasta *Residencia en la tierra* con el objetivo de que entendamos mejor su poesía surrealista.

Key Words: Evolución poética/ Pablo Neruda/ Surrealismo/ Vanguardistas españoles

I. La evolución poética de Pablo Neruda y la génesis de la poesía surrealista

Para captar el verdadero significado del arte de Pablo Neruda¹ y para indagar la profunda alma del pensamiento hispánico brotado en la América Hispánica, se requiere doble trabajo: primero, es necesario entender su poesía como un elemento de la tradición en que nació; y segundo, es preciso seguir su constante evolución poética, ya que la entidad total de su poesía muestra constante evolución como un proceso vivo.

Pablo Neruda fue contemporáneo a los poetas vanguardistas españoles de la Generación del 27 en España, y mantuvo continuamente una estrecha amistad con grandes poetas como Federico García Lorca y Vicente

¹ Pablo Neruda nació en Parral (Chile) en 1904. Fue de un origen humilde. Su padre, José del Carmen Reyes Morales dedicó a la ganadería anteriormente, pero trabajó para la compañía de ferrocarril. Su madre, Rosa Basoalta de Reyes, murió de tuberculosis antes de que el niño Neruda cumpliera dos meses. El niño fue criado por su madrastra, doña Trinidad Candia Marverde, a quien su padre se casó en Temuco en 1906. Sus recuerdos de la ciudad del Sur, con sus lluvias y bosques, perduran en la producción literaria. Hizo sus primeros estudios en el Liceo de esa ciudad. Colaboró en el diario *La mañana* de Temuco. Fue a Santiago e ingresó a los quince años en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile para estudiar la lengua francesa. Adaptó el seudónimo literario de Pablo Neruda en conmemoración del poeta checo Jan Neruda. Se dio a conocer con la publicación de *Crepusculario*, 1923, reputación que se confirmó con su excelente obra *20 poemas de amor y una canción desesperada*. Fue nombrado cónsul de Ranguín, en 1927. Tal nombramiento le ofreció la oportunidad de visitar España y Francia primero, y luego varios países asiáticos en el sub-continente de Asia donde trabajaba como diplomático hasta 1933. En 1933 Neruda tomó la posición del cónsul en Buenos Aires, Argentina hasta que se trasladó otra vez al consulado chileno en Barcelona y Madrid, España. Al estallar la Guerra Civil española volvió a Chile; recibió el Premio Nacional de Literatura en 1945. Ese mismo año fue nombrado senador de las provincias del Norte. Una querrela política le llevó al exilio. Obtuvo el Premio Stalin en 1950. Residió en Chile desde 1952. En 1970 Salvador Allende, presidente marxista de Chile, nombró a Neruda embajador en París. La poesía de Neruda se ha traducido a casi todos los idiomas europeos. Recibió el Premio Nóbel en 1971. Pablo Neruda no sólo fue un poeta muy prolífico a lo largo de su vida sino que fue también el poeta más influyente a las generaciones posteriores en el siglo XX. Mostró varias etapas de la evolución poética. Murió en 1973.

Aleixandre. La veta del surrealismo español que sigue a través de los poetas más significativos del surrealismo español – Juan Larrea, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y Rafael Alberti – está presente también en la poesía de Pablo Neruda. Este trabajo intenta mostrar la presencia del surrealismo en la poesía de Neruda mediante sus repetidos viajes y estancias prolongadas como cónsul chileno en España.

Recordemos que cuando Neruda empezó a escribir, alrededor de 1920, Gonzales Martínez ya había mostrado su reacción contra el modernismo en su famoso poema: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje que da su nota blanca al azul de la fuente; él pasea su gracia no más, pero no siente el alma de las cosas ni la voz del paisaje...”² El poeta mexicano ya refutaba la poesía del preciosismo, la poesía de metáforas brillantes que Rubén Darío había iniciado en la segunda mitad del Siglo XIX con su genialidad de hábiles manipuleos métricos y lingüísticos, cuya poesía estaba basada en la mitología clásica del parnasianismo francés. En efecto, la poesía francesa ha sido una parte tan integral de la tradición poética hispanoamericana como la de la española. Pero, por otra parte, es verdad que los poetas y artistas hispanoamericanos desempeñaban un papel importante en la gestación de las escuelas vanguardistas. Esto no constituye una novedad tampoco, porque en la segunda mitad del Siglo XIX tres hispanoamericanos ocuparon un lugar especial de prominencia en el mundo literario francés: el cubano Heredia y los uruguayos Laforgue y Lautréamont.³

Durante la Primera Guerra Mundial, Vicente Huidobro residió algún tiempo en París y publicó tres libros de poesías en francés, con los cuales contribuyó a la fundación del movimiento creacionista. Mientras Gonzales Martínez intentó reemplazar al modernismo con una poesía de planteamientos directos y sencillos, Huidobro, en cambio, procuró crear una nueva poesía independiente, desligándose de la realidad inmediata y de las limitaciones racionales de la lógica. Alejándose de la realidad y desdeñando

² Carlos Monsiváis(1966), *La poesía mexicana del siglo XX*, México D.F., Empresas Editoriales S.A., 177.

³ Ángel Flores(1974), *Aproximaciones a Pablo Neruda*, Barcelona, Colección Ocnos, 10.

la lógica tradicional, Huidobro estaba rodeado por la compleja estructura de imágenes o reflexiones altamente intelectualizadas. Ahora, no se puede negar que su poesía influyó mucho en la caída de la retórica del modernismo. Pero, el creacionismo se enredó en la atmósfera de su propio mundo, y más tarde se gastó asfixiado.

Se iba el moribundo modernismo y no era muy soñante el creacionismo. Así era la situación general, cuando Pablo Neruda siendo aún un adolescente aspiraba ser un poeta. Neruda fue un muchacho precoz; cuando tenía trece años, en el diario *La Mañana* de Temuco apareció su primera poesía. En 1918 aparecieron sus primeros poemas en revistas. Y obtuvo su primer galardón poético en los Juegos Florales de Maule, por su poema “La canción de la fiesta” en 1919. Apartado en su provincia, preparaba su camino silenciosamente. Sus primeras obras son una serie de libros suavemente románticos y sensualmente simbolistas. En *Crepusculario* (1923), Neruda cuenta anecdóticamente la historia de una amargura creciente absorbida en la vida provinciana de Chile. Es una obra importante para comprender los embates ideológicos y estéticos de aquel entonces, puesto que, dentro de sus obras hay una lucha entre una poesía que busca la belleza, y la otra que desea expresar la angustia de la existencia. Hay acentos postrománticos de parca inspiración como podemos ver en los poemas “Morena, la besadora”, “Oración” y “El estribillo del turco”. Las escenas poéticas son concretas en esta obra. Pero su otra obra del mismo año *El hondero entusiasta* sugiere que la poesía de Neruda evoluciona desde un sentimentalismo anecdótico hacia una angustia metafísica. La obra muestra un intenso sensualismo con las imágenes del hombre y naturaleza; el poeta particulariza las expresiones del sexo.

En 1924 Neruda publicó *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Es un libro simple, rítmico, sensual y muy melancólico. Sin embargo, este libro no sólo trata de una historia sentimental de triste desenlace sino que ofrece un simbolismo penetrante y más trascendente: quema la ilusión. Veamos cómo se acentuaban los sentimientos personales e íntimos, la urgencia sensual, la melancolía y el dolor en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* que llegó a ser un *best seller* e hizo de

Neruda uno de los jóvenes poetas más famosos de Latinoamérica.

Sólo guardas tinieblas, hembra distante y mía,
de tu mirada emerge a veces la costa del espanto.⁴

Todo te lo tragaste, como la lejanía.
Como el mar, como el tiempo, Todo en ti fue naufragio.⁵

Y dos años después escribió el libro, *Tentativa del hombre infinito* que es una obra de transición entre su poesía simbolista y su poesía surrealista. En aquella época la realidad concreta agita su espíritu poético con las imágenes inconexas, las que no han formado todavía un caos organizado. Estas imágenes no implican tampoco una actitud política o filosófica determinada, sino son registros de emociones. La indagación de este poema de transición es uno de los propósitos de este estudio. El hecho de que escribió una novelita *El habitante y su esperanza* publicada en 1928 muestra un paso más en el proceso de organizar el caos que se germinaba. En su siguiente obra *Anillos* (Prosas) de 1929, el poeta ya no describe sino pinta escenas del sur de Chile en una manera cubista. Las tres obras mencionadas arriba representan una época de transición de Neruda, cuyo anhelo de llegar a la coordinación desde el caos surrealista se realiza efectivamente.

Tentativa del hombre infinito fue escrito durante los años 1924-1925, un año después de la aparición del primer “Manifiesto del surrealismo”(1924) por André Breton en París. Es difícil de saber si Neruda conocía el manifiesto del incipiente movimiento, pero los estudios sobre el surrealismo han demostrado que los rasgos de la poética surrealista ya estaban en la poesía europea mucho antes del primer “Manifiesto del surrealismo”.⁶

A Neruda no le era necesario haber leído el “Manifiesto” para estar

⁴ Pablo Neruda(1962), *Obras completas*, Segunda edición, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 81.

⁵ *Ibid.*, 93 (“La canción desesperada”).

⁶ Sigüientes libros tratan de los orígenes de surrealismo: J.H. Matthews(1965), *An Introduction to Surrealism*; Maurice Nadeau(1965), *The History of Surrealism*, New York; Ana Balakian(1947), *Literary Origins of Surrealism*, New York.

familiarizado con las técnicas de este movimiento. Para explicar el surrealismo de *Tentativa del hombre infinito*, el “Manifiesto” de Breton y una estricta cronología son prescindibles. Sin embargo, es evidente que Neruda tenía el contacto con la escuela de surrealismo y sus poetas; por ejemplo, interrogado en 1943 sobre el surrealismo, Neruda responde: “Respeto mucho de su primitiva poesía y de sus descubrimientos, pero este movimiento ha sido tan manipulado, llevado, traído y calibrado que cualquier persona honrada siente vergüenza de la compañía de estos espectros de la anteguerra.”⁷ Hasta la publicación de *Tentativa del hombre infinito* Neruda leyó a los poetas precursores del surrealismo y aún a los que ya estaban dentro del ámbito vanguardista.

En una ocasión, Tristan Tzara enumeró algunos de los elementos surrealistas en la revista *Le Surréalism au Service de la Révolution*, los cuales son el culto a lo quimérico o fantástico, la magia, el vicio, el sueño, la locura, la pasión, el folklore y el viaje imaginario y real etc.⁸ Sobre todo, este último motivo del viaje imaginario y el tema de la búsqueda del infinito obsesionaron muchísimo a los surrealistas después. He aquí dos motivos centrales de *Tentativa del hombre infinito* que son el viaje imaginario y la búsqueda del infinito. Neruda dice que todo el poema es un viaje: un viaje nocturno. La noche es una realidad interior que el poeta profundiza al borde del sueño. El contexto trata de cruzar un territorio cuya realidad está más allá del tiempo y del espacio, y para lograrlos se resiste la lógica del lenguaje. En la *Tentativa*, Neruda intenta romper el equilibrio lingüístico de causa y efecto de la poesía tradicional y experimenta nuevas técnicas. Otros rasgos surrealistas que llaman la atención son la supresión de mayúsculas y puntuaciones, la irregularidad de versos y estrofas, y la sintaxis telegráfica. Muchas imágenes de este poema son de mayores incoherencias y todo esto quiere decir que *Tentativa* comprende una textura parecida a la escritura automática del surrealismo.

La *Tentativa* muestra bien el espíritu de innovación que Apollinaire

⁷ Ángel Flores(1974), *op. cit.*, 44.

⁸ *Ibid.*, 46.

adelantó en la primera mitad de la primera década del 1900, y Neruda lo desarrolló en su *Tentativa* y luego en la *Residencia en la tierra*, también. Por ejemplo, como hemos visto, algunas imágenes de *Tentativa* se caracterizan por un desborde imaginativo que resulta en una mayor incoherencia; el rompimiento de la lógica, el sabor onírico, la materialización de lo inmaterial y viceversa, etc. A pesar de los rasgos surrealistas, esta obra está todavía más cerca de la sensibilidad romántica que el concepto surrealista de la literatura.⁹ Pero muestra bien la rebeldía de la técnica que los surrealistas empujaron más allá.

II. La presencia del surrealismo en Pablo Neruda

Ahora, echemos una mirada a la presencia del surrealismo en Pablo Neruda. Para ver la poesía surrealista de Neruda, es preciso ver también la presencia del surrealismo entre los poetas españoles, puesto que aparte de su viaje por París el poeta chileno mantenía relaciones amistosas con los escritores españoles en Madrid. Como sabemos, no había existido un desarrollo histórico real de surrealismo como un movimiento en España. No había un representante declarado de surrealismo ni existía surrealismo como una escuela. Pero, esto no quiere decir que la práctica surrealista no fue cultivada por los españoles. La prueba de estas prácticas está no sólo en varias antologías sino en el hecho de que los críticos del grupo poético del 27 recurren a la palabra *surrealismo* como el adecuado término para identificar mucha de la poesía escrita por aquel grupo.

Sin embargo, es muy difícil de documentar la historia de estas manifestaciones surrealistas. En España, la situación fue diferente a la de Francia. No había manifiestos ni declaraciones para apoyar este movimiento. Ningún grupo de escritores organizaron un movimiento para delinear la dirección de sus prácticas experimentales.¹⁰ Pero, muchos poetas y

⁹ *Ibid.*, 48.

¹⁰ Paul Hie(1972), *Surrealistas Españoles*, Madrid, Taurus Ediciones S.A. 27.

novelistas conocieron al surrealismo como una fuerza creativa de gran valor estético. Ellos exploraron sus implicaciones artísticas con sutil originalidad creando nuevos métodos que se extendían al campo de surrealismo más allá de las implicaciones del manifiesto de André Breton en 1924. Es por ello que el surrealismo ocupa un lugar claro en la complicada oleada del vanguardismo.

Como se ha citado anteriormente las características del surrealismo son en general la extraña sensación de lo misterioso, la incongruencia y el absurdo que forman una parte de la experiencia estética. No obstante, un criterio más objetivo sería la técnica de irracionalidad que está enredada por un nuevo tipo de lo ilógico basado en *libre asociación*.¹¹ Aquí, la forma tradicional del significado está sustituida por la ilimitada juxtaposición de palabras, ideas e imágenes etc. Estas relaciones impensadas producen una realidad que no se somete al margen de la ley de la lógica ni de la sintaxis. La obra estará llena de los encuentros insólitos, las inverosimilitudes de la realidad y la separación psicológica. Los escritores emplean el estado de sueño y alucinación, la adaptación de psicoanálisis de Freud, y la explotación del *ocultismo* y lo sobrenatural.

Ellos lo hacen conciente e inconcientemente, y la consecuencia estética da lo mismo ya que el surrealismo plantea las formas de distorsión y las emociones de alienación. Pero, la mayoría del tiempo, los artistas crean su modo de técnica para entretejer mencionados elementos concientemente.¹² Esto es lo que pasa en la poesía surrealista de Pablo Neruda. No muchas obras son surrealistas desde el principio hasta el final, pero lo que importa no es la presencia cuantitativa de la técnica, sino la presentación cualitativa de una estética. Consecuentemente una obra del arte puede ser surrealista sólo en una parte, pero es interesante ver su contribución a la estética del surrealismo. Además, los elementos surrealistas que Neruda utiliza son de una vasta categoría estética que abarca al menos tres generaciones de la

¹¹ Juan W. Bahk(1997), *Surrealismo y Budismo Zen: Convergencias y Divergencias*, Madrid, Editorial Verbum, 55.

¹² *Ibid.*, 53-65.

literatura española desde 1910 hasta 1935, durante las cuales los poetas españoles practicaron la irracionalidad en el arte por la profunda razón cultural.

La evolución de la poesía de Neruda de *Tentativa* a *Residencia en la tierra* no implica una ruptura radical de su poesía sino intensificación de sus visiones y un reajuste técnico. *Residencia* es una misma veta poética que hizo engendrar múltiples salidas de brote poético a lo largo de la producción nerudiana. Por una parte, se puede considerar una gestación provocada por particulares experiencias personales en Oriente, por un ensimismamiento neurótico de la soledad lejos de su patria y por una radical crisis de valores que gobierna al propio Neruda. Durante su estancia en el lejano mundo de Oriente el poeta no encuentra ningún enlace cultural, social, histórico, ni ninguna significación positiva para cubrir el vacío.¹³ Neruda intentó transvasar al lenguaje tales vacíos y emociones quebrantadas y en sus versos los conservó con el mínimo de pérdida emocional e imaginativa. Los poemas de *Residencia* muestran bien su angustioso aislamiento y su enorme interiorización distorsiona la realidad y por lo tanto dificulta su contacto con el exterior.

La angustiosa insatisfacción es el signo fundamental de la poesía surrealista. Esta protesta de la circunstancia da también sentido significativa a la pintura abstracta; un poema de Neruda se parece a un cuadro del Dalí surrealista o de un Picasso cubista. Es lo que pasa en *Residencia en la tierra* en la que vemos la destrucción, el olvido, la soledad, la muerte por lento desgaste, las materias desvencijadas y la confusión etc. Se siente rodeado de extensiones desérticas, situado por la inevitable desintegración. Las moradas aparecen deshabitadas casas y barcos abandonados. Es una crisis de la conciencia de Neruda frente a un mundo hostil, sombrío e inhabitable. Entonces el poeta llega a ser un prisionero de sí mismo (ensimismamiento) y empieza a interiorizar su mundo encerrado. Su conciencia poética toca más allá de las razones donde las imágenes preceden a las ideas, y en cuyos

¹³ Amado Alonso(1968), *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 77.

estados anímicos se forma el principal motor de su poesía. Es una búsqueda del fundamento en una realidad cambiante dentro del abismo de ensimismamiento. En cuanto a la fuerza poética de Neruda se diría que la visión nuclear, los módulos imaginativos y la técnica expresiva son los mismos que los de *Tentativa*, aunque las circunstancias de *Residencia* difieren de las de sus obras anteriores.

Según las fechas indicadas por Neruda, el ciclo de *Residencia* comienza en 1925, o sea que los primeros poemas son simultáneos o inmediatamente posteriores a los de *Tentativa del hombre infinito*. Entre estos poemas se encuentran “Galope muerto” y “Serenata”, y el autor adjudica la importancia decisiva como reveladores de su consumado trabajo. Especialmente, “Galope muerto” muestra la función del puente entre *Tentativa* y *Residencia*, y a la vez preanuncia nitidamente el ámbito y el estilo del nuevo libro. Así Neruda da un salto definitivo para participar en las filas del surrealismo. Lo sabemos puesto que tanto en sus carteos con Héctor Eandi como en el manifiesto de la revista Caballo Verde, indica la conexión entre ciclo, rito y ritmo inherente a la gestación de *Residencia*.¹⁴

En *Residencia en la tierra* percibimos una honda resonancia metafísica de Neruda. En el primer capítulo de su importante estudio dedicado a Neruda, Amado Alonso describe la visión del mundo y de la vida que forman una raíz de la poesía de *Residencia*. El poeta ve la lenta descomposición de todo lo existente. Casi todas las páginas de *Residencia* muestran esta terrible visión de desintegración. Es un mundo destruido concientemente o inconcientemente, y reconstruido objetivamente por el poeta que lo contempla. A este respecto el primer poema de *Residencia* nos habla bien. “Galope muerto” como el título ya nos da un indicio, es el continuo movimiento destructivo de todas las cosas.

Como cenizas, como mares poblándose
 En la sumergida lentitud, en lo informe,
 O como se oyen desde el alto de los caminos
 Cruzar las campanadas en cruz,

¹⁴ Ángel Flores (1974), *op. cit.*, 61.

Teniendo ese sonido ya aparte del metal,
Confuso, pesando, haciéndose polvo,
En el mismo molino de las formas demasiado lejos,
O recordadas o no vistas,
Y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
Se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.¹⁵

Según Amado Alonso, “Galope muerto” participa de los motivos característicos que constituyen la imagen del mundo de Neruda. Aquí se ve un oscuro instinto de la voz poética, la que anuncia un proceso de desintegración mediante una serie de palabras como “cenizas”, “molino”, “polvo” y “se pudren”. El ambiente está rodeado de una melancolía en la cual se produce un tono sombrío. Un análisis gramatical no es posible ya que no se declara qué cosa es como cenizas. Sin embargo, la interpretación no es difícil, si podemos percibir un núcleo referido mediante estas comparaciones. El poeta intenta decir que esto que ve y siente, esto que trata de poetizar es como cenizas -destrucción-, como mares poblándose. O sea, lo que trata de expresar es el sinsentido de la vida afanosa, un caos, algo sin forma puesto que dice “haciéndose polvo en el mismo molino de las formas demasiado lejos”.

En el segundo poema, “Alianza (sonata)” canta el apaciguamiento de su angustiada visión del cambio destructor y el sentimiento erótico. Amado Alonso piensa que para Neruda el amor o acto erótico es la única manera de escaparse del mundo del derrumbe que lo persigue. Pero en este poema, a través de una lectura atenta, podemos ver que el objeto erótico cantado no es la mujer sino la noche. Entonces es la noche que trae paz al angustiado corazón del poeta. Por ejemplo,

Tú guardabas la estela de luz, de seres rotos
Que el sol, abandonado, atardeciendo, arroja a las iglesias.
Tefida con miradas, con objeto de abejas,
Tu material de inesperada llama huyendo
Precede y sigue al día y a su familia de oro.

¹⁵ Pablo Neruda(1973), *Obras Completas I*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 169.

Los días acechando cruzan en sigilo
Pero caen dentro de tu voz de luz.
Oh dueña del amor, en tu descanso
Funde mi sueño, mi actitud callada.

Con tu cuerpo de número tímido, extendido de pronto
Hasta las cantidades que definen la tierra,
Detrás de la pelea de los días blancos de espacio
Y fríos de muertes lentas y estímulos marchitos,
Siento arder tu regazo y transitar tus besos
Haciendo golondrinas frescas en mi sueño.¹⁶

En *Residencia en la tierra*, se produce correlativamente una poderosa profundización del erotismo. La amada de “Alianza”, antes mujer natural, contiene ahora una dimensión cósmica y metafísica. La sensibilización simbólica de esta amada es la noche, la que hemos familiarizado en *Tentativa del hombre infinito*: pura poesía nocturna que implica que el hombre infinito es el hombre nocturno. Con el hecho de que el poeta canta en el mismo poema: “Oh dueña del amor, en tu descanso funde mi sueño, mi actitud callada... siento arder tu regazo y transitar tus besos haciendo golondrinas frescas en mi sueño.” El sueño nocturno libera lo terrible que está en la conciencia del poeta.

Los elementos técnicos de la manera surrealista son el símbolo, la asociación de imágenes y la visión. En la primera *Residencia* se incluye “Arte poética” que explica su menester.

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

¹⁶ Pablo Neruda(1962), *op. cit.*, 162.

como un espejo viejo, como un olor de casa sola
 en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,
 y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores,
 -posiblemente de otro modo aún menos melancólico-,
 pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
 las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
 el ruido de un día que arde con sacrificio,
 me piden lo profético que hay en mí, con melancolía
 y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
 hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.¹⁷

Este poema muestra bien las características del surrealismo a través de la asociación libre de imágenes aisladas, el subconciente, la melancolía y el frenesí, los cuales impiden la fluidez del significado. Sin embargo, el hermetismo de este poema no impide el análisis de su motivo. El comienzo expresa una confesión de la condición de existencia; es decir, una apariencia melancólica domina en los primeros cinco versos en los que destaca una imagen visionaria con tono fúnebre. La voz poética expresa claramente el dolor y la soledad. Los próximos versos (5-9) indican las relaciones establecidas entre la angustia y la circunstancia, las cuales son los orígenes de toda la emoción terriblemente invadiente. Los versos siguientes (10-15) exponen la inquietud síquica del hombre en su “cáscara de extensión fija y profunda” o envoltura corpórea por medio de una concadenación de asociaciones. Entonces el poeta termina el poema con un tono de protesta (versos 16-19), gritando pero sabiendo que su descontento no va a ser respondido. En este momento dominado por la exigencia de decir algo, el poema pronuncia los dos últimos versos (20-21) en una manera precipitada; aquí hay un cierto tono de frenesí. El mayor acierto de este estilo se encuentra en el uso de la imagen nacida del subconsciente: un fenómeno típicamente surrealista. La fuerza y belleza de esas imágenes logran una atmósfera de tensión y pavor de alto nivel estético. Se ofrece una visión del mundo “germinando y desintegrándose”, en el que el hombre es agonista.

En “Ritual de mis piernas” el poeta contempla a su propio cuerpo

¹⁷ *Ibíd.*, 175

masculino con el impulso genético y con la actitud evasiva de la materia seminal. La creación bíblica de la mujer adánica es la intuición mítica que arranca la consideración del propio cuerpo como algo objetivo que no le pertenece al hablante. Desde el primer verso hasta el décimo segundo, las imágenes empiezan a incorporar admirablemente el viejo mito bíblico de la creación de la mujer contribuyendo al impulso del poema hacia una pureza elemental. Vamos a verlo aquí:

Largamente he permanecido mirando mis largas piernas,
 Con ternura infinita y curiosa, con mi acostumbrada pasión,
 Como si hubieran sido las piernas de una mujer divina
 Profundamente sumida en el abismo de mi tórax:
 Y es que, la verdad, cuando el tiempo, el tiempo pasa,
 Sobre la tierra, sobre el techo, sobre mi impura cabeza,
 Y pasa, el tiempo pasa, y en mi lecho no siento de noche
 Que una mujer está respirando, durmiendo desnuda y a mi lado,
 Entonces, extrañas, oscuras cosas toman el lugar de la ausente,
 Viciosos, melancólicos pensamientos siembran pesadas posibilidades
 En mi dormitorio, y así, pues, miro mis piernas como si pertenecieran
 A otro cuerpo, y fuerte y dulcemente estuvieran pegadas a mis entrañas.

Como tallos o femeninas, adorables cosas,
 Desde las rodillas suben, cilíndricas y espesas,
 Con turbado y compacto material de existencia;
 Como brutales, gruesos brazos de diosa,
 Como árboles monstruosamente vestidos de seres humanos,
 Como fatales, inmensos labios sedientos y tranquilos,
 Son allí la mejor parte de mi cuerpo:
 Lo enteramente substancial, sin complicado contenido
 De sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios:
 Nada, sino lo puro, lo dulce y espeso de mi propia vida,
 Guardando la vida, sin embargo, de una manera completa.¹⁸

Lo primero que podemos notar en este poema es que no hay la menor dificultad de comprensión. No obstante, el ímpetu lírico de Pablo Neruda impulsa a fundir la realidad concreta con su personal visión del mundo intelectualizado, llevándonos poco a poco fuera de la realidad por medio de las alusiones simbólicas que no pertenecen al cuadro real. A través de esta

¹⁸ *Ibid.*, 185.

prosa poética Pablo Neruda trenza magistralmente la realidad objetiva (las piernas) con su significación intelectualizada como vemos en las brillantes imágenes y metáforas, las cuales nos producen una emoción delicada. Lo que es más interesante es que Neruda explica de qué nacen las extrañas consideraciones sobre las propias piernas, y sigue declarando que son las piernas desde las rodillas hasta sumirse en el cuerpo; se razona que sean la mejor parte del cuerpo porque son “lo enteramente substancial, sin complicado contenido de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios: nada, sino lo puro, lo dulce y espeso de mi propia vida.” El ritmo que fluye dentro de este poema prosaico es esencialmente emocional e intelectual debido al hecho de que el pensamiento del poeta no sólo está articulado estéticamente sino que los miembros del cuerpo están manifestados decorativamente con una distribución organizada.

En otros poemas como “Madrigal escrito en invierno”, “Fantasmas” o “Lamento Lento”, la soledad erótica despierta el recuerdo melancólico de femeninas imágenes siderales, desaparecidas o ausentes, mientras aquí el poeta empieza a percibir “pesadas posibilidades” en los músculos que suben desde las rodillas. La característica imaginaria vegetal en “como árboles monstruosamente vestidos de seres humanos”, nueva imagen de la mitología india en “como brutales, gruesos brazos de diosa” y tales adjetivaciones como “adorables,” “femeninas,” “brutales” y “monstruosamente” provocan visiones turbadoras de la materia. La fragmentación y la confusión de la realidad inmediata en el proceso de ensimismamiento ahondan la percepción poética y al mismo tiempo depuran la sensación de la existencia elemental, cuyo resultado aparece en el verso veintidós, “lo puro, lo dulce y espeso de mi propia vida.”

La realidad ensimismada está reducida secamente a los dos sexos. La percepción de lo masculino se comunica ahora con imágenes minerales, depuradas o neutras. Lo femenino se identifica con “lo puro dulce y espeso,” y “lo sólido, sutil y agudo” corresponde a lo masculino. De este modo, el proceso depurativo de las imágenes fragmentadas se ha reducido a un par de piernas.

Las primeras estrofas del “Fantasma del buque de carga” nos ofrecen la

imagen del barco en el mar. En ellas se contraponen el orden permanente del mar y su movimiento a la apariencia vulnerable del barco en forma y materia. La sal aparece en olas cuyo movimiento continuo corresponde al rito de la naturaleza. Su función corrosiva será explicada más adelante del poema. En el primer párrafo se ve destacada la caracterización negativa que sufre el barco. Yendo al final del primer párrafo, el poeta describe visiblemente la apariencia del barco en una manera metafórica. La función del buque es representar un mundo histórico determinado, o sea las máquinas exhiben en su funcionamiento de cansancio físico. El movimiento del barco llena la atmósfera de aullido y llanto. O sea, es una metáfora que la fricción mecánica de los metales ya desajustados produce la semejanza de los afligidos sonidos de animales. Desde luego todos estos versos implican destrucción. El poeta juega doble metáfora: primero, el ruido como lamento atrae connotaciones propias del mundo a que pertenece el buque, y segundo, “mascar” subraya la atmósfera de violencia y destrucción de este mundo. Veamos el poema:

Distancia refugiada sobre tubos de espuma,
 Sal en rituales olas y órdenes definidos,
 Y un olor y rumor de buque viejo,
 De podridas maderas y hierros averiados,
 Y fatigadas máquinas que aúllan y lloran
 Empujando la proa, pateando los costados,
 Mascando lamentos, tragando y tragando distancias,
 Haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas,
 Moviendo el viejo buque sobre las viejas aguas.

Bodegas interiores, túneles crepusculares
 Que el día intermitente de los puertos visita:
 Sacos, sacos que un dios sombrío ha acumulado
 Como animales grises, redondos y sin ojos,
 Con dulces orejas grises,
 Y vientres estimables llenos de trigo o copra,
 Sensitivas barrigas de mujeres encinta,
 Pobrememente vestidas de gris, pacientemente
 Esperando en la sombra de un doloroso cine.
 Las aguas exteriores de repente
 Se oyen pasar, corriendo como un caballo opaco,
 Con un ruido de pies de caballo en el agua,
 Rápidas, sumergiéndose otra vez en las aguas.

Nada más hay entonces que el tiempo en las cabinas:
El tiempo en el desventurado comedor solitario,
Inmóvil y visible como una gran desgracia.

.....
.....

Observa con sus ojos sin color, sin mirada,
Lento, y pasa temblando, sin presencia ni sombra:
Los sonidos lo arrugan, las cosas lo traspasan,
Su transparencia hace brillar las sillas sucias.
Quién es ese fantasma sin cuerpo de fantasma,
Con sus pasos livianos como harina nocturna
Y su voz que sólo las cosas patrocinan?¹⁹

La segunda estrofa es la visión de las bodegas del barco, en cuyos lugares dan la impresión mugiente de “túneles crepusculares.” Aquí vienen terribles visiones caóticas en cuanto a la serie de bodegas, las cuales reiteran la concepción orgánica del barco y sus funciones en una parte, y una contradicción interna entre la descripción del barco y su capacidad de dar a la luz en otra. Comparaciones y metáforas han hecho orgánico el mundo de los utensilios. Para este proceso, hay apoyatura inclusive en usos translaticios lexicalizados de los términos como las orejas de los sacos, etc. Si prestamos la atención más cercana, las bodegas del barco son como túneles crepusculares en los que sólo se hace de día cuando en los puertos se abren los portones. Y las bodegas han acumulado un montón de sacos como grey de animales grises, redondos y sin ojos pero con dulces orejas grises (las de sacos). Estas imágenes siguen implicando las sensitivas barrigas de mujeres encintas ya que tienen cargas valiosas como trigo y habichuelas. En esta estrofa es importante que veamos el proceso sentimental y fantástico cuya transformación es típicamente surrealista: lo que ocurre es que el poeta ve el cargamento de sacos en el interior de las bodegas, y la proyección sentimental comienza a tener expresión eficaz cuando identifica las bodegas como si fueran túneles crepusculares o algo grandioso de un lugar cósmico pero sombrío en donde reina la oscuridad y la tristeza por visitas irregulares a

¹⁹ *Ibíd.*, 187.

este lugar casi mitológico. Fuera de este lugar sigue el día tras la noche; pero aquí lo sombrío es el modo normal de ser. Por eso todos los elementos larvados en esa imagen tienen su metamorfosis en los primeros versos de la segunda estrofa: animación de lo inanimado, intervención de un destino personificado mitológicamente en un dios temible. Los sacos se ven como animales juntados por un dios en aquella penumbra. El sentimiento así proyectado demanda a la fantasía que insista en unas imágenes emotivamente extremadas. Entonces la fantasía crea la imagen “sensitivas barrigas de mujeres encinta.” Es un excelente ejemplo de cómo se va estructurando el sentimiento a medida que se plasma la creación poética.

En el comienzo de la tercera estrofa hay ruptura de un ensimismamiento en el mundo y reabre la experiencia del mar. Hay símiles de la alta concentración expresiva, los que se ven frecuentemente en el discurso de *Residencia*. Y el poeta ve la existencia de no corporeidad: “sin presencia ni sombra: los sonidos lo arrugan, las cosas lo traspasan, su transparencia hace brillar las sillas sucias.” Este cuadro expone una presencia particular que no es advertida normalmente por la percepción. Se experimenta a alguien flotando: un rostro fantasmagórico.

Esta estrofa reitera los intentos de caracterizar al fantasma: “observa con sus ojos sin color ni mirada.” Su corporeidad no tiene presencia ni sombra. Sin embargo, su existencia se experimenta a través del olfato, de la percepción visual y de la audición. Y al fin este fantasma no llega a ser un fantasma. El fantasma del Buque de Carga es un buen ejemplo de la poesía surrealista con las extrañas experiencias en varios niveles. Es una serie de contradicciones no resueltas, pero sobre todo está ubicada en el propio mundo histórico en el que el poeta se mueve.

La segunda *Residencia* ofrece una mayor madurez expresiva. Su trabajo en calidad de cónsul en Barcelona y en Madrid le dio la oportunidad de ponerse en contacto con la generación de poetas que se distinguieron alrededor de 1927. Fueron Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, los que habían aceptado decididamente una actitud visionaria. El grupo dio particular atención a los problemas de la retórica, y se logró un agudo ejercicio de la palabra. Neruda participó en estas andanzas literarias e

hizo amistad con la mayoría de ellos. Su admiración por el autor del *Romancero gitano* le dictó su “Oda a Federico García Lorca”. Lorca en ese tiempo había evolucionado ya, quizá debido a su amistad con Dalí, hacia la técnica surrealista, como declara su libro *Poeta en Nueva York*, 1930. García Lorca había explicado sus ideas poéticas en una conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” en 1928. Algunos de los párrafos de ésta pudieran servir para explicar la manera nerudiana:

Las últimas generaciones de poetas se preocupan de reducir la poesía a la creación del hecho poético y seguir las normas que este mismo impone, sin escuchar la voz del razonamiento lógico ni el equilibrio de la imaginación. Pretenden libertar la poesía no sólo de la anécdota, sino del acertijo de la imagen y de los planos de la realidad, lo que equivale a llevar la poesía a un último plano de pureza y sencillez. Se trata de una realidad distinta: dar un salto a mundos de emociones vírgenes, teñir los poemas de un sentimiento planetario. Evasión de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración.²⁰

Por lo tanto, Neruda adquirió una mayor riqueza de procedimientos estilísticos mediante el contacto con García Lorca y Alberti. Por ejemplo, ensaya ciertos efectos musicales, como en la elegía fantástica, “Alberto rojas Jiménez viene volando”, en la que se reitera el estribillo “vienes volando” con monotonía de redoble de tambor. Como lo sabemos, García Lorca compuso el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en el que se da una importancia decisiva al estribillo “a las cinco de la tarde”. En su poema, *El reloj caído en el mar*, logra un efecto paralelo al cuadro de Dalí, La desintegración de la persistencia de la Memoria. Esto sirve de ejemplo para establecer las grandes posibilidades plásticas de este movimiento poético.

La tercera *Residencia* continúa la manera surrealista. La composición “Las furias y las penas”, que lleva una cita de Quevedo como epígrafe, se sitúa en esa trayectoria. El poema se caracteriza por el deseo de expresar la ansiedad

²⁰ Federico García Lorca(1957), “Imaginación, inspiración, evasión”, *Obras Completas*, Madrid, Edición Aguilar, 145.

insatisfecha y por la oscuridad expresiva. Este poema largo termina de una manera inspiradora:

Es una sola hora larga como una vena,
y entre el ácido y la paciencia del tiempo arrugado
transcurrimos,
apartando las sílabas del miedo y la ternura,
interminablemente exterminados.²¹

Hasta la publicación de la tercera *Residencia*, el poeta chileno ha expresado una lucha íntima entre el amor ilusorio y la sed de un gozo espiritual. Es la razón por la que la melodía de *Residencia en la tierra* está llena de quejas y amarguras, y al mismo tiempo, muy lírica y surrealista. La tercera *Residencia* muestra un aspecto desigual ya que es una especie de los “archivos de Neruda” en los que se encuentran los escritos antiguos con otros materiales de valores estilísticos. La sección *España en el corazón* posee independencia propia, e indica una nueva mentalidad. De la preocupación por el *yo*, ha pasado al interés por los otros. El poeta se ha socializado. Este período de la Guerra Civil española es clave para la comprensión de la evolución de su obra. Las artes de aquellos años tienen una interdependencia. El fragmento titulado Bombardeo nos hace recordar el famoso cuadro *Guernica* (1937) de Pablo Picasso. Aquí lo tenemos:

Quién? Cae
Ceniza cae
Hierro
Y piedra y muerte y llanto y llamas,
Quién, quién, madre mía, quién, adónde?²²

En resumen, Neruda muestra una atención cada vez más obsesionada al propio sentimiento. Y su mundo poético evoluciona continuamente a través del progresivo ensimismamiento. En *Residencias* Neruda abandona bellas imágenes tradicionales. Ahora su fantasía poética aumenta vigorosamente a

²¹ Pablo Neruda(1962), *op. cit.*, 249.

²² *Ibid.*, 252.

un nivel que todas las cosas se convierten en espejos deformadores. En la imagen tradicional de Neruda el ensimismamiento consiste en repetidas inmersiones en el sentir, pero en *Residencias* es frecuentemente un sentimiento poderoso, una intuición sentimental del mundo y de la vida así como la muerte, la agonía, la alegría, el ansia, lo risueño, lo amenazador, el amor, el descontento, lo cósmico en su grandeza extensiva y en su perpetua germinación, la personificación, el tiempo, de las aguas, del aire etc. Entonces el sentido unitario está fijo en ese valor general, y las imágenes son como ejemplificaciones sueltas. Desde luego, en su mundo poético, esos sentidos e intuiciones de valor general no se conforman racionalmente ni se explican con un pensamiento racional. Ellos constituyen un pensamiento entrañable.

Antes de *Residencias*, Neruda describía sentimiento poético respetando las leyes objetivas de la realidad representada, y nos contagiaba su sentimiento poético. Pero en *Residencias* tiende forzosamente al sentido único de su fondo emocional. Por eso las cosas no son respetadas en sus estructuras, sino deformadas, revueltas oníricamente híbridas. Para comprender y gustar de la poesía de Neruda, primero hay que evocar el alma poética del lector y dejarse contagiar por la sugestión de las imágenes-símbolos, y luego hay que tratar de tamizar las sugerencias objetivamente.

La mayoría de los poemas de primera *Residencia* fue escrita durante sus cinco años en Asia. Neruda leyó insaciablemente en aquella época, por lo cual reconoce la influencia de sus predecesores, aunque sus críticos creían que sus poemas constaban de una alta individualidad. Pero él mismo dijo en una ocasión:

El mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan ni lo crean. Y, en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que precedieron y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos. Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros, pues, ¿qué sería de mí sin mis largas lecturas de cuanto se escribió en mi patria y en todos los universos de

la poesía?²³

Los nombres citados aquí son sugestivos para conocer el fondo de las poesías del Oriente. Su permanencia en Asia se constituye, en efecto, un período de desolación espiritual. El sentido de aislamiento presenta en muchos de sus poemas de primeras colecciones: la soledad ante la cultura extranjera. No tenía nada en común con los comerciantes ingleses ni con sus administradores con los que tuvo que mantener las relaciones profesionales. Tampoco pudo establecer real contacto con la cultura indígena. Su vida personal no era feliz aparentemente. Su poesía mostró la repugnancia de la existencia con mórbida preocupación por la muerte.

Su obra refleja también el derrumbamiento de la vida a través de una estudiada desagregación de la forma poética. Las reglas organizadoras de estas poesías habitan en su reacción emocional que le suele conducir al caos. Cada tema llega a ser una serie de aproximaciones desintegradas indirectas para aclarar el pensamiento que viene y va como si fuera la marea, girando o alternando el tema central. Las imágenes implican mucho más de lo que relatan, pero a veces son demasiado ambiguas. Otras veces la sintaxis se desintegra, produciendo múltiples ambigüedades. En la primera *Residencia*, “Galope muerto” de 1925 nos da más clara percepción de manejar el hermetismo surrealista que “Arte poética”. Pero “Unidad” conduce a su mundo poético en una manera más fácil, y el cual llega a un nivel fino en “El fantasma del buque de carga” que fue escrito durante su largo viaje de retorno a Chile en 1932. “Establecimientos nocturnos” es el último poema en prosa, que Neruda dejó de escribir pronto.

Muchos lectores del poeta consideran que dos partes de *Residencia en la tierra* son los mejores trabajos de Neruda, pero Neruda lo niega, calificándolas como un producto negativo de su enajenación de temprana época. Aunque esta colección de poesías refleja la conciencia general de esterilidad que es muy frecuente entre los poetas de entre-guerras, es dudoso

²³ Robert Pring-Mill(1975), *Pablo Neruda, a Basic Anthology*, Valencia, The Dolphin Book Co., Ltd., 10.

que la enajenación de Neruda sea de origen social. El pesimismo de la primera *Residencia* añade más intensidad en las primeras secciones del segundo volumen, por ejemplo, en “Walking Around” cuyo primer verso “sucede que me canso de ser hombre” resume el sentimiento de cansancio que domina la mayor parte de ambas colecciones.

La segunda *Residencia* fue escrita durante un período de cinco años. Durante aquel tiempo, creció el reconocimiento público de Neruda, mientras se mostraba gradual aligeramiento de su desesperado humor. Poco después de su regreso a su patria, apareció la segunda edición de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* con algunas correcciones en julio de 1932.

Neruda trató de publicar la primera *Residencia* en Madrid o París, pero no lo logró, y la primera fue publicada en Chile en abril de 1933. En agosto de 1933, Neruda tomó la posición del cónsul en Buenos Aires. Permaneció en la Argentina hasta mayo del siguiente año, y se trasladó para Barcelona. En Buenos Aires encontró otra vez a Federico García Lorca quien llegó a ser uno de sus íntimos amigos. Neruda siguió manteniendo la amistad con Rafael Albertí por correspondencia desde su servicio diplomático en Asia, y en España estos dos poetas españoles introdujeron a Neruda a todos los poetas del Grupo Poético de 27, los líderes intelectuales de aquel tiempo.

III. La conexión con los vanguardistas españoles del grupo poético del 27

Pablo Neruda ya estaba leyendo las obras de los poetas españoles aún antes de que llegara a España. Pero la amistad personal con los poetas españoles comienza en el año 1927, puesto que el Gobierno de Chile le ofrece un puesto de servicio consular en Oriente y Neruda lo acepta en el mismo año. Viajó primero por España donde entabló amistad con los poetas del grupo poético del 27, y siguió su recorrido hacia París, Francia, antes de embarcarse en Marseilles para Rangun, Birmania, donde pasó unos tres años; y luego se trasladó a Colombo, Ceylán, y a Singapur en 1931. En 1933 Neruda toma la

posición del cónsul en Buenos Aires, Argentina, donde trabajó hasta que se trasladó otra vez a Madrid, España, en 1934. Durante aquellos años de servicio diplomático Pablo Neruda leía y escribía incansablemente. Así tuvo contactos con los nuevos cambios culturales – surrealismo y existencialismo – en Europa y en Oriente.

En diciembre de 1934, fue invitado por la Universidad de Madrid para dar la primera lectura de su poesía. En febrero del año siguiente trasladó su trabajo a Madrid, y empezó una muy activa vida literaria en la capital. En abril de 1935, fue laureado por la publicación de un “Homenaje a Pablo Neruda,” para la cual apadrinaron a muchos poetas importantes de España de aquel tiempo. Esta publicación comprendía *Tres cantos materiales* que formó la cuarta parte de segunda *Residencia* más tarde. Entre estos poetas se encontraron Albertí, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas y Miguel Hernández, de quien se hizo íntimo amigo. *Tres cantos materiales* ya empieza a mostrar sentimientos positivos, rompiendo poco a poco el concepto desolado de su primera época y anticipando el nuevo tono de *Odas elementales* tanto en la materia como en la actitud. En cuanto al contraste, es interesante comparar la diferencia de tono entre “Entrada a la Madera” en segunda *Residencia* y “Oda a la madera” en *Odas elementales* o “Apogeo del apio” en contraste a “Odas a la cebolla”.

En septiembre de 1935, segunda *Residencia en la tierra* (1931-35) apareció en Madrid, junto con la edición española de primera *Residencia* (1925-31), y en octubre Neruda llegó a ser el editor de la revista *Caballo verde para la poesía* cuyos primeros cuatro volúmenes habían aparecido poco antes de la erupción de la Guerra Civil. La tercera *Residencia* no apareció hasta 1947 y es una colección de poemas escrita en una atmósfera muy diferente. Solamente los primeros seis poemas bajo la sección de “La ahogada del cielo” son de los mismos caracteres que los de anteriores, aunque “Las Furias y las Penas” (Segunda sección) continua el ambiente desolador -en cuanto al sexo- de la segunda *Residencia*. La segunda sección, “Las furias y las penas” está basado en una cita de Quevedo, y fue escrito mucho más antes que otras piezas de este libro. Cuando Neruda publicó este

poema en un folletín separado, añadió una breve nota, indicando el cambio de su modo:

En 1934 fue escrito este poema. ¡Cuántas cosas han sucedido desde entonces! España, donde lo escribí, es una cintura de ruinas. ¡Ay! Si con sólo una gota de poesía o de amor pudiéramos aplacar la ira del mundo, pero eso sólo lo pueden la lucha y el corazón resuelto. El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor. Marzo de 1939.²⁴

El mundo había cambiado y su poesía había cambiado más dramáticamente de lo que uno puede imaginar; o sea, uno que conoce su poesía *Tres cantos materiales* en la publicación de *Homenaje a Pablo Neruda* en 1935, o, “Sobre una Poesía sin Pureza” en la de *Caballo verde para la poesía* en 1935. El compromiso político llegó a ser un tema especialmente con el comienzo de la Guerra Civil y el asesinato de García Lorca, cuyas influencias fueron tan grandes que la visión egocéntrica de Neruda en *Residencia en la tierra* se había destrozado.

En resumen, la cumbre indiscutible de la poesía hispanoamericana del siglo XX es el chileno Pablo Neruda, cuya obra es la culminación de la evolución de la poesía moderna en América Hispánica. Con la publicación de *Tentativa del hombre infinito* (1926) Neruda se vuelve violentamente contra el pasado poético, como si quisiera realizar una renovación total y a fondo de la poesía; esta obra coincide con el apogeo de las escuelas de vanguardia en Europa. Las ideas, las imágenes, la sintaxis, todo empieza a indicar una nueva modalidad. Tanto la influencia de su amistad con el grupo de vanguardistas españoles como su lectura en las obras surrealistas francesas lo llevaban al hermetismo de *Las residencias I, II y III*. Éstas son las obras más maduras y valiosas que han salido de la pluma de Pablo Neruda y están, por supuesto, en la línea de la inaccesibilidad surrealista. Todos los poemas del período de *Las residencias* dan la impresión de una pesadilla en que se agolpan y aglomeran todos los pensamientos y preocupaciones que obseden

²⁴ Pablo Neruda(1973), *op. cit.*, 260.

al poeta: la insatisfacción síquica, el ansia metafísica de explicar el destino del hombre, el correr del tiempo, motivos de tentación, las pasiones primarias del hombre (incluyendo lo sexual, la ira, el amor), el sentimiento de soledad, abandono, fracaso y desolación, etc.

La poesía de Neruda es como un hilo conductor de lo que está pasando en el subconsciente ya que sus imágenes y lenguaje llegan a ser crípticos y oscuros con un ritmo rápido para no perder detalle del movimiento de la mente. Por esta razón es tan difícil de interpretar: los versos son como silogismos de subconsciente. De acuerdo con las tendencias surrealistas de aquel entonces las obras en *Residencias* están llenas de los elementos oníricos, y esto es la razón por la que no se puede seguir un procedimiento lógico en interpretar las metáforas de oculto sentido. En su obra hay gran fuerza emotiva y exaltación lírica como se ven en tales grandes obras como las de García Lorca y Vicente Aleixandre en el tiempo de entre-guerras.

Bibliografía

- Agosín, Marjorie(1987), *Nuevas Aproximaciones a Pablo Neruda*, Mexico City, Fondo de Cultura Económica.
- Aguirre, Margarita(1967), *Las Vidas de pablo Neruda*, Santiago, Editorial Zig-Zag.
- Alonso, Amado(1968), *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Bahk, Juan W.(1997), *Surrealismo y Budismo Zen: Convergencias y Divergencias*, Madrid, Editorial Verbum, Madrid.
- Concha, Jaime(1963), "Interpretación de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda." Santiago de Chile, Mapocho No. 1-2.
- _____ (1974), *Tres ensayos sobre Pablo Neruda*, Columbia, SC, Univeristy of South Carolina Press.
- De Costa, René(1979), *The Poetry of Pablo Neruda*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- De Torre, Guillermo(1955), *Qué es el Superrealismo*, Buenos Aires, Editorial Columba.
- Feinstein, Adam(2004), *Pablo Neruda; a Passion for Life*, New York, Bloomsbury.
- Flores, Ángel(1974), *Aproximaciones a Pablo Neruda*, Barcelona, Colección Ocnos.
- Gálvez Barraza, Julio(2003), *Neruda y España*, Santiago, Ril Editores.
- García Lorca, Federico(1957), *Obras Completas*, Madrid, Edición Aguilar.
- Gatell, Angelina(1970), *Neruda*, Madrid, E.P.E.S.A.
- Ilie, Paul(1972), *Los Surrealistas Españoles*, Madrid, Taurus Ediciones S.A.
- Léon, María Teresa(1998), *Memoria de la melancolía*, Madrid, Castilia, Madrid.
- Neruda, Pablo(1973), *Obras completas I*, Cuarta edición, Buenos Aires, Editorial Losada S.A.
- Olivares Briones, Edmundo(2000), *Pablo Neruda: Los caminos de Oriente, Tras las huellas del poeta itinerante 1927-1933*, Santiago, LOM Ediciones.
- Pring-Mill, Robert(1975), *Pablo Neruda, a Basic Anthology*, Valencia, The Dolphin Book Co., Ltd.
- Rosales, Luis(1978), *La poesía de Neruda*, Madrid, Editoria Nacional.
- Sicard, Alain(1973), "La Objetivación del Fenómeno en la Génesis de la Noción de Materia en *Residencia en la tierra*." *Revista Iberoamericana*, 82-83, Enero-Junio.
- Yurkiévich, Saúl(1971), *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana*, Barcelona Seix Barral.

Juan W. Bahk
The Citadel
E-mail: bahkj@citadel.edu

Fecha de llegada: 30 de agosto de 2005

Fecha de revisión: 8 de octubre de 2005

Fecha de aprobación: 12 de diciembre de 2005