

“REALISMO POÉTICO” DE PABLO NERUDA:
LA “ODA A UN ALBATROS” Y
“EL ALBATROS” DE BAUDELAIRE *

Jürgen von Stackelberg
Profesor Emérito de la Universidad de Göttingen

Pensando en el mayor poeta de Chile y en la permanencia de su obra, a propósito del centenario de su nacimiento el año 2004, se vienen a la mente una serie de los más apasionados y tristes poemas de amor o un conjunto de poemas particularmente oscuros, melancólicos y quizás surrealistas, o se recuerda al portavoz comprometido de su patria, del subcontinente americano y del comunismo mundial, es decir, uno se pregunta si Pablo Neruda alcanzó su mayor importancia con los *Veinte poemas de amor*, de 1924, con las tres partes de *Residencia en la tierra*, que empezó a aparecer en los años treinta y se completa en 1947, o con su *Canto General* de 1950. En Alemania se conoce sobre todo al poeta político. Esto se debe a las traducciones y selecciones de Erich Arendt, de Berlín Oriental, las que gracias a las publicaciones de la editorial Luchterhand alcanzaron también amplia difusión en el lado occidental. Es significativo a este propósito que la antología publicada en 1963 por Suhrkamp-Verlag, realizada por Arendt, recoge 34 poemas del *Canto General*, y solo 22 del resto de la obra de Neruda. La importancia de este poeta parecía estar vinculada a su comunismo y, en consecuencia, parecía disminuir con el quiebre de los diversos regímenes comunistas.

* Traducción del alemán de Irmtrud König y Hugo Montes

Desde hace tiempo estoy en desacuerdo con esta impresión. La poesía política en la obra de Neruda no es preeminente cuantitativamente y menos aún, cualitativamente. Una presencia mucho mayor tienen las poesías acerca de temas cotidianos de cualquier tipo, sobre cosas y hombres corrientes, que él llamó “Odas”. Solo las tres colecciones de *Odas elementales* ocupan más de 500 páginas en la edición completa de 1957 ([2]1962). A esto se agregan no pocos poemas del mismo tipo en colecciones posteriores, como *Navegaciones y regresos* o *Las piedras de Chile*. Por el contrario, las tres colecciones de las *Residencias* cuentan solo 135 páginas, y 380 el *Canto General*.

Así, no solo se debe atender al autor de la nada convencional lírica amoratoria¹, o de la lírica de la desesperación y del caos, ni al portavoz de los oprimidos y los explotados de su patria y del comunismo mundial, sino también al descubridor de los elementos de la naturaleza y de la realidad humana, que hasta entonces no había tenido cabida en la lírica y que él hizo objeto de su poesía con una mirada por lo general amorosa, a menudo humorística y no rara vez con un tono burlesco. No se me ocurre cómo podría llamarse a esta poesía sino “realista” y en mi pequeño libro sobre Neruda del año 2002, *Pablo Neruda. Politische Lyrik und Poetischer Realismus*, he procurado mostrar el camino que lleva a ella. Si mi apreciación es correcta, al compromiso político le correspondió en este proceso una función catalítica. Porque, a diferencia de otros poetas o escritores, para cuya producción el partidismo era un obstáculo, el compromiso para Neruda fue fructífero. Una mirada a su obra muestra que con la incursión en la poesía política, su más bien escasa producción anterior aumentó a una caudalosa corriente. Nació la obra lírica probablemente más copiosa de nuestro tiempo, y ésta tomó formas variadas que sería completamente absurdo reducir solo a la dimensión política.

Cómo se generó a partir del compromiso una poesía realista se deduce además de una singularidad formal de las “Odas”. Me refiero a los versos breves de esta poesía, consistentes a veces en una sola palabra o una sílaba,

¹ Hugo Montes señala en la Introducción a una nueva edición de los *Veinte poemas de amor*, de 1989, que esa colección de poesía amoratoria había alcanzado un millón de ejemplares vendidos en 1961; desde entonces hasta fines de la década del 80 esta cantidad se había duplicado. Ciertamente, entretanto la cifra de dos millones ha sido sobrepasada.

que surgen por primera vez en los poemas del tiempo de la guerra civil española, por ejemplo en el final de “Explico algunas cosas”². Esto es tanto más notorio porque Neruda antes había escrito casi únicamente versos largos, como es explicable considerando la lucha expresiva que subyace en su poesía. Pero ahora él quiere ser comprendido, ahora él quiere “actuar”. Así obliga a los lectores por medio del quiebre de líneas en sus poemas a una lectura lenta, que avanza de detalle en detalle. Impresas en líneas extensas, las “Odas” de Neruda ciertamente no habrían requerido tanto espacio, como yo digo. Pero ni aun así habrían sido menos en cantidad y significación que las poesías políticas.

Como ejemplo ilustrativo de cómo esto se da en las *Odas elementales* puede tomarse la “Oda a un albatros viajero” (*Tercer libro de las odas*) (en vez de la “Oda a la gaviota” que ya he comentado en mi libro). Es lo que hago ahora. Como se trata de un poema dedicado al albatros, se ofrece una comparación con el “Albatros” de Baudelaire. En lo que sigue quiero decir algo al respecto, pero al mismo tiempo subrayar que esta comparación no puede ser considerada como un estudio de fuentes. Ciertamente, Neruda, que conocía *Las flores del mal*, leyó el poema, pero es igualmente cierto que su oda acerca del albatros viajero no es una réplica a Baudelaire. Salvo pocas excepciones en su obra juvenil, Neruda no fue incentivado en su producción por modelos literarios. Es un signo ininterrumpido de su obra el que ella no es “literatura de literatura”, sino “literatura de la realidad”. Neruda leyó mucho y, como tantas otras cosas, también coleccionó libros. Conocía especialmente la poesía francesa, y por supuesto también a los grandes españoles de antaño y ahora. No ocultó su particular deuda poética con Walt Whitmann, Lautréamont y Rimbaud, pero cuando él mismo escribía fue más bien lo visto, observado y experimentado que lo leído su fuente de inspiración. Quizás pueda decirse: es precisamente eso lo que justifica llamarlo un “realista poético”.

La “Oda a un albatros viajero” –Erich Arendt la llama “Oda a un albatros en gran vuelo viajero”– no debe ser tan conocida como para no transcribir el texto. Yo cito este poema de más de cuatro páginas en la edición del año

² Me refiero a la reiterada repetición de la frase “Venid a ver la sangre por las calles” en diferentes tipos de líneas. Si bien esta misma técnica se encuentra solo a veces en las *Odas*, el principio de la línea breve caracteriza a ésta sin excepción.

1956 con algunas omisiones: quien lo desee puede leerlo in extenso (En mi edición de las *Obras Completas* en un tomo, publicada en 1957 en Losada, pp. 1293-1297). No parece indispensable, por ser tan conocido, poner el texto del poema del albatros de Baudelaire en el original. Se encuentra en segundo lugar de las *Flores del mal*.

Oda a un Albatros viajero

Un gran albatros
gris
murió aquel día.
Aquí cayó
en las húmedas
arenas.

En este

mes
opaco, en
este día
de otoño plateado
y lloviznero,
parecido
a una red
con peces fríos
y agua
de mar.

Aquí

cayó
muriendo
el ave magna.
Era
en la muerte
como una cruz negra.
De punta a punta de ala
tres metros de plumaje
y la cabeza curva
como un gancho
con los ojos ciclónicos
cerrados.

Desde Nueva Zelanda
cruzó todo el océano
hasta
morir en Chile.

¿Por qué? ¿Por qué? ¿Qué sal
qué ola, qué viento
buscó en el mar?
¿Qué levantó su fuerza
contra todo
el espacio?
¿Por qué su poderío
se probó en las más duras
soledades?
¿O fue su meta
la magnética rosa
de una estrella?
Nadie
podrá saberlo, ni decirlo.

Ningún sendero, ninguna isla mostró al albatros su camino; su vuelo duró días y noches; atravesó soledades y espacios, estaba lleno de energía, conocía la dirección, venció el sol y sombras y arribó a la lejana desconocida costa de Chile.

Pájaro extenso, inmóvil
parecías
volando
entre los continentes
sobre mares perdidos,
un solo
temblor de ala,
un ágil
golpe de campana y pluma:
así cambiaba apenas
tu majestad el rumbo
y triunfante seguías
fiel en el implacable,
desierto
derrotero.

Hermoso eras girando
apenas
entre la ola y el aire,
sumergiendo la punta
de tu ala en el océano
o sentándote en medio
de la extensión marina
con las alas cerradas como un cofre
de secretas alhajas,
balanceado
por las solitarias
espumas
como una profecía
muda
en el movimiento de los salmos.

Allí el poeta pide excusas al ave porque ninguna estatua lo celebra como héroe, ya que hay sólo estatuas humanas:

Allí tendrán en medio
de los tristes laureles
oficiales
al hombre de bigotes
con levita o espada,
al que mató
en la guerra
a la aldeana,
al que con un solo
obús sangriento
hizo polvo
una escuela
de muchachas,
al que usurpó
las tierras
de los indios
o al cazador
de palomas, al
exterminador
de cisnes negros.

Si,
no esperes,
dije,
al rey del viento,
al ave de los mares,
no esperes
un túmulo
erigido
a tu pobreza,
y mientras
tétricos ciudadanos
congregados en torno a tus despojos
te arrancaban
una pluma, es decir,
un pétalo, un mensaje
huracanado,
yo me alejé
para que,
por lo menos,
tu recuerdo,
sin piedra, sin estatua,
en estos versos vuele
por vez postrera contra
la distancia
y quede así cerca del mar tu vuelo.

Oh capitán oscuro,
derrotado en mi patria,
ojalá que tus alas
orgullosas
sigan volando sobre
la ola final, la ola de la muerte.

Tal como Neruda había pedido en la “Oda a la gaviota” que ésta “desgrane” en ella una “semilla” para así continuar viviendo, o como en la “Oda al elefante” (*Navegaciones y regresos*) le pide a éste perdón por no haber intervenido cuando fue apresado y por eso le dedica una oda, así ahora la “Oda al albatros” debía hacer las veces de un monumento.

Nos enfrentamos, pues, con la poesía de un amante de la naturaleza que se esfuerza por aprehender su amor o admiración en la palabra y este “aprehender” tiene en primer lugar carácter de participación: un día de octubre

plateado y lloviznero, o sea, en primavera, puesto que nos encontramos en el hemisferio sur del globo, ocurrió que un albatros aterrizó en la húmeda arena de la costa chilena y murió. Si bien el poeta llama al pájaro primero “gris”, después “negro” (“como una cruz negra”), es de suponer, sin embargo, que se trata de la especie de albatros mayor, cuyas alas abiertas –como dice en el poema– pueden alcanzar hasta tres metros o más, independientemente del hecho de que las aves jóvenes –según indica el “Kosmos-Vogelführer” de Bruun, Delius y Svensson– tienen las alas más bien café oscuro con blanco, y ya mayores las tienen absolutamente blancas. Aquí Neruda llama “viajero” al albatros; en el libro *Arte de pájaros* habla de “Albatros errante”. Allí, el poeta agrega el nombre latino: *Diomedea exulans*. Es decir, estamos perfectamente informados. Acaso la cabeza, “curva como un gancho” se refiere al pico curvado en forma de punta hacia abajo, es imprecisable (le sirve al albatros para sujetar los peces que ha aprisionado). Indudable es en todo caso, que este poderoso pájaro marino, que pesa ocho o diez kilos y es un “volador perfecto” capaz de seguir por muchos días y noches un barco sobre un mar tempestuoso, según consigna nuestro *Kosmos-Vogelführer*. Una edición más antigua, y por lo tanto más extensa y detallada, del *Diccionario Brockhaus* especifica que el albatros es avistado a menudo a distancias de “varios cientos de horas de la costa” y con “capacidad de nadar con rapidez”. En vuelo bajo generalmente sigue el ondular de las olas. Es oriundo del hemisferio sur, del Pacífico, y particularmente de los alrededores del Cabo de Hornos. Acaso el albatros de Neruda vino volando desde Nueva Zelanda hasta Chile, puede ponerse en duda, más allá de la precisión de las informaciones ornitológicas que se procuraba el poeta. Pero aunque solo hubiera volado desde la punta del subcontinente hasta la casa de Neruda en Isla Negra, cerca de Valparaíso, su vuelo habría dejado tras sí casi 3.000 kms, según se puede comprobar en el mapa. Se trata, en todo caso, de una “enorme hazaña” que la oda de Neruda se propone destacar.

Si la palabra “naturalismo” no estuviera ocupada con connotaciones muy diversas, sería eventualmente aun más apropiada que “realismo” para designar la poética de Neruda, dada su observación exacta de la naturaleza. “Realismo” es la expresión más adecuada tan solo porque es más abarcadora e incluye la realidad humana –más allá del mal uso que pueda dársele. Observando bien, podría llamarse “realista” en nuestro poema tanto el vuelo del albatros “entre la ola y el aire”, como “realista” también el sumergirse de las puntas de las alas en el océano y la referencia a la capacidad

natatoria del ave que desciende sobre las olas “como un cofre”. Todo esto corresponde a los datos de nuestro *Kosmos-Vogelführer*, aunque la dicción de Neruda parece demasiado peculiar para ser llamada “científica”. El “cofre” (¡un prosaísmo!) se explica, por lo demás, a partir de lo que sigue, donde se habla de las “secretas alhajas” que este guarda en sí. Aquí termina el “realismo” y empieza la poesía.

Esto es tanto más evidente cuanto, si seguimos leyendo, este cofre “balanceado por las solitarias espumas”, lo cual es posible, al mismo tiempo actúa “como una profecía/muda/en el movimiento de los salmos”. ¿Qué tienen que hacer aquí los salmos? Quien conoce a Neruda sabe por experiencia que tales cosas incomprensibles a veces se aclaran con la lectura siguiente, pero a veces no. Puesto que el programa de la perfecta claridad, al que el poeta se ha adscrito desde su paso al *engagement*, para ser comprendido por todos, nunca lo cumplió absolutamente. Hasta en sus últimos poemas se encuentran rastros de la antigua oscuridad y nada es más significativo para Neruda que su reconocimiento de que le ha costado un gran esfuerzo escribir con claridad. Esto tampoco lo logra siempre en nuestro poema. Así puede considerarse comprensible si se dice del albatros que se asemeja en su vuelo de continente en continente a un “solo temblor de ala”; pero, ¿por qué el poeta compara esto con “un ágil/golpe de campana y pluma”? ¿Cómo llega aquí la campana? ¿Qué podría significar? ¿A dónde va el vuelo, qué impulsa al albatros a emprender su enorme viaje? ¿Es el viento, del cual se dice en *Arte de pájaros* en una inversión paradójica, que es guiado por el ave?

En alta mar navega el viento
Dirigido por el albatros.

¿Acaso el ave quería probar sus fuerzas en la lucha con el espacio y las soledades? ¿O lo atrajo una estrella, que Neruda llama por esta razón magnética? No se sabe, dice el poeta. Pero las sugestivas preguntas han cumplido su eficacia poética.

Es preciso, pues, como en general en Neruda, no olvidar la palabra adjetiva “poético”, que debe subordinarse a la palabra sustantiva “realismo”. Solo con este adjetivo tiene sentido hablar del realismo de Neruda. El mismo se ha expresado al respecto en forma contradictoria. Escribe una vez en sus Memorias: “...detesto el realismo cuando se trata de poesía” (*Confieso que he vivido*, 1974, 395). Sin embargo, en “La verdad”, un poema de *Memorial de Isla Negra*, dice que ama igualmente el realismo y el

idealismo. Y luego se llama a sí mismo “un poeta realista” en la “Oda a la gaviota”, de la que antes se habló. En todo caso, Jorge Edwards sabía bien lo que decía cuando afirmaba en *Adiós poeta* que su amigo quería llegar a ser un “poeta realista” (Cfr. Traducción alemana en Luchterhand 1992, 32).

Tanto acerca del “realismo” y la “poesía”, que en nuestra oda son válidos en términos iguales. Pero, ¿y el *engagement*? Este se manifiesta cuando el poeta habla de las estatuas que los hombres levantan a sí mismos, pero no para el albatros, a pesar de que la merecía tanto más: estatuas para hombres de bigotes, para los asesinos de aldeanas, para los militares que destruyen escuelas y matan niños, para los latifundistas que usurparon las tierras de los indios, para los cazadores de palomas (es decir, inocentes) y para aquellos que exterminan los cisnes negros. Recuérdense a este propósito que Neruda cuenta en sus Memorias que una vez cuando era niño llevó a su casa un cisne malherido, lo cuidó y a pesar de eso murió –sin canto. Fue una experiencia clave: desde entonces Neruda supo que los poetas mienten.

Aunque las alusiones son escasas, ellas hablan tanto del compromiso motivado por razones pacifistas, socialistas como ecológicas del poeta chileno, lo que nos lleva a la comparación contrastiva con Baudelaire que habíamos anticipado. Baudelaire parte en su poesía al albatros (en “Spleen et Idéal” de las *Fleurs du Mal*) también del fenómeno natural y pasa luego, como Neruda, a los hombres. Pero el énfasis y el sentido del poema de Baudelaire son totalmente otros. Neruda había tomado en serio al albatros por sí mismo, a él dirige su empatía poética, y casi cabe decir que podría faltar el paso a los hombres sin que al poema faltara nada esencial. Baudelaire, en cambio, habla de los albatros solo porque ellos le permiten ilustrar su condición de poeta; no cuentan por sí mismos, sino por la comparación, y ésta está al servicio del poeta. Aquí como allá, los hombres salen mal parados, es cierto. Se podría avanzar todavía un paso y llamar también “realista” el modo como Baudelaire describe el trato que dan los marineros al albatros: ellos atrapan las aves y se burlan cuando avanzan torpemente y a tropiezos sobre la cubierta y las molestan con sus pipas. De hecho, los albatros son atrapados “con un anzuelo”, según nos confirma (una vez más) el *Brockhaus* de 1892 y eso a pesar de que ¡“su carne aceitosa es indigerible”! Los “hommes d’ équipage” de Baudelaire representan evidentemente al vulgo, que no comprende el alto vuelo del poeta; pero éste, como el albatros, vuela “sobre las nubes” y se burla de las tormentas como de los arqueros que pretenden derribarlo. Es un exiliado entre los

hombres y, como ocurre a los albatros, sus alas gigantes le impiden caminar.

Según Hugo Friedrich (y otros) esta comprensión del poeta moderno no requiere mayores aclaraciones. Quizás cabría señalar que la descripción que hace Baudelaire del vuelo del Albatros no es correcta –pero la verdad es que el ave en sí tampoco interesaba realmente al poeta de la gran ciudad. Rechazar, como hace Baudelaire, la sociedad y el espíritu mercantil y mezquino de la burguesía para adherir al ser esotérico y elitista del poeta, no es algo que interese a Neruda. Según su convicción, el camino hacia el comunismo llevaba a los países capitalistas a un futuro mejor. Y como hijo de un conductor de locomotoras, como estudiante bohemio y lírico revolucionario, nada lo une a la burguesía, a la que Baudelaire pertenecía y despreciaba. “Sobre mi mala educación” no es la única poesía en la que Neruda se presenta como espantaburgués. Jorge Edwards informa en *Adiós poeta* que Neruda había tenido en su escritorio una vieja foto de Baudelaire, pero la de Rimbaud, que agregó después, le caía indudablemente mejor (p. 25). La distancia de Neruda de la burguesía no fue, como en el caso de Baudelaire, la del dandy. Cuando él describe la fealdad, la suciedad o el alienante efecto de la gran ciudad, es porque la ve desde la perspectiva de aquel que “creció en los bosques”. Este efecto es descrito en forma particularmente expresiva en dos poemas de *Memorial*: “El niño perdido” y “El tren nocturno”.

En la ciudad, el poeta se sentía perdido, en los bosques del sur chileno está en su casa. Origen e ideología (o también “cosmovisión”) corresponden por lo tanto a algo muy distinto en Neruda que en Baudelaire. Cuando el poeta en su escrito programático “Sobre una poesía sin pureza”³ de 1935 se pronuncia contra los representantes de la “poesía pura”, un Paul Valéry o un Juan Ramón Jiménez, en el fondo se despide de la tradición poética que se retrotrae a Baudelaire. Pese a algunas semejanzas estructurales con gran parte de la lírica moderna, puede hablarse con y desde Neruda de un “cambio de paradigmas” en la historia de la poesía. Con el compromiso y

³ Ciertamente, Neruda ha subrayado en forma reiterada que no es su asunto “teorizar” acerca de su poesía, pero el número de autorreferencias en su obra es muy grande. Y no solo se trata de considerar los poemas titulados “Arte Poética”, sino, por ejemplo, también la poesía introductoria de las *Odas elementales*: “El hombre invisible”, el discurso de Estocolmo con motivo de la entrega del premio Nobel, etc. Casi siempre cuando Neruda habla de su

con la incorporación al Partido Comunista de Chile, que salvó a Neruda de su aislamiento, su poesía tomó no solo un tono más alegre, sino que se afinó al mismo tiempo su sentido por las cosas sencillas. En cuanto poeta de la tierra, del aire, del agua, de los árboles y de los animales, Neruda se acerca mucho más a Francisco de Asís que a Baudelaire, aunque no era precisamente un devoto cristiano. Léase “Bestiario”, el poema de *Estravagario* que comienza con los siguientes versos

¡Si yo pudiera hablar con pájaros,
con ostras y lagartijas!

¿Quién no escucha ahí al poeta del *Cántico de las criaturas*, el que alababa al “hermano sol”, la “hermana luna” y la “hermana agua”, y que podía conversar con las aves?⁴

Termino con un par de observaciones adicionales acerca de la diferencia entre Baudelaire y Neruda, que surgen de la comparación entre los dos poemas al albatros. El poema de Baudelaire al albatros precede al poema “Elevación”, en el cual es descrita nuevamente la posición del poeta, simbolizada en el ave escarnecida que tambalea torpemente sobre la cubierta del barco, como un vuelo por alturas supraterráneas:

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par-delà le soleil, par delà les éthers.
Par-delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité
.../...

infancia –¡Y con qué frecuencia lo hace!– implica también a su poesía. El camino hacia la poesía de lo cotidiano, emprendido por Neruda en su “poesía de la madurez”, ha sido continuado sobre todo por Nicanor Parra con sus *Antipoemas*. Léase su “Manifiesto” con el refrán “¡Los poetas bajaron del Olimpo!”.

⁴ No he hablado de la simbología del albatros, que Neruda presentó en su discurso en el PEN Club, en 1971, como embajador de su país en Nueva York. El texto de ese discurso se encuentra bajo el título “El albatros asesinado” en *Para nacer he nacido*, p. 441. Ahí, Neruda menciona las diversas clases de albatros que hay en Chile y dice que su país tiene la forma de un albatros “con las alas extendidas” y opina que el delegado del mundo financiero norteamericano, Mr. Hennesy, mantiene preparada en su papeles comerciales la flecha que habrá de herir al albatros en el corazón...

Si al final de este poema se dice que aquel que es capaz de elevarse a las más altas cimas, es capaz también de entender “sin esfuerzo/el lenguaje de las flores y de las cosas mudas” pareciera una anticipación de la íntima relación con la naturaleza que se expresa en las odas de Neruda. Pero la impresión engaña. La poesía de Baudelaire no quiere ser “realista”; ella “descompone lo creado en sus elementos y recrea de los materiales acumulados y sus principios, cuyo origen se encuentra en lo más hondo del alma, un mundo nuevo; ella produce la percepción de lo nuevo”⁵. La naturaleza es solo un diccionario, dice alguna vez el autor de las *Flores del mal*⁶. El poeta no puede menos que asumir este vocabulario, pero en realidad solo lo utiliza para dar forma a una creación de su “imaginación”. Esta se alimenta por un lado del horror al materialismo o utilitarismo de los contemporáneos, por el otro, de una nostalgia constante y nunca satisfecha de lo ideal. A esto se agrega el descubrimiento del mal y de lo feo como un elemento de la lírica.

Esto último también lo encontramos en Neruda. Pero está allí en su poesía sencillamente porque es un elemento de la realidad. En ninguna otra parte esto se da tan claramente como en la “Oda a la gaviota”, cuyo ávido hurgueteo en las sucias aguas del puerto el poeta expresa tanto como la belleza de su vuelo. La poética de Neruda no es selectiva y no contrapone a la realidad habitual el cuadro imaginario de un “ideal”, cualquiera sea su índole; el poeta más bien busca su inspiración en lo más hondo de la realidad misma, para la cual tiene una mirada intuitiva. Es lo que ha llevado a compararlo con un “volcán” (así, por ejemplo, en Enrique Anderson Imbert *Historia de la literatura hispanoamericana*, 1954, II, 189). Las imágenes y las comparaciones de Neruda parecen, en efecto, emerger con violencia eruptiva desde lo profundo a la superficie. Hugo Montes habla en su libro *Poesía actual de Chile y España* de un “encuentro directo y casi ciego con el mundo subterráneo del hombre y con las cosas” (1963, 119). Y Anderson Imbert escribe: “Neruda se zambulle en su mar de sentimientos: sale a respirar junto con nosotros, que lo miramos desde la orilla y cada vez que sube

⁵ Cito por el “Salón de 1859” de Baudelaire, en la formulación de K. Kloocke, en el Epílogo de *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen*, texto bilingüe francés y alemán, edición Reclam, 1998, 486.

⁶ Cito según Kloocke, *ibídem*.

trae una imagen-pezu" (189). La imagen se anuda al relato de Neruda sobre los pescadores rusos, que en el invierno hacen un agujero en el hielo y echan su anzuelo para pescar en lo profundo un pez: así se ve él como poeta. Esto coincide con lo que también Hugo Montes ha observado y es que en Neruda se da algo así como una "autocorrección lírica" (por ej., en "El reloj caído en el mar"): ahí el poeta se interrumpe a sí mismo en el poema, para ofrecer una segunda versión, con la cual él piensa que llega más cerca de la realidad. ¡Tanto le importa ser un "realista" poético!

Para los simbolistas, el realismo era una afrenta. Pintar la realidad era tarea de novelista del tipo de un Balzac o de un Flaubert, no de ellos. Y también el convencionalismo de los "parnasianos" era para ellos un espanto. Se trataba de inventar símbolos lo más ambiguos posible, y si además, como es el caso de Baudelaire, se persevera en las formas antiguas, adjudicarles un contenido nuevo, a menudo chocante. Puede ser que Neruda se aúne con su simbolismo, sus imágenes y comparaciones particularmente arbitrarias, a la tradición simbolista, con la cual él naturalmente estaba familiarizado, pero no era su intención, una vez que había hallado su propio lenguaje poético, espantar a los lectores. Particularmente sus odas no debían causar extrañeza: ellas son muy "aprehensibles", sencillas y sobrias, y convencen al lector incluso cuando transitan hacia metáforas que no puede traducir a un lenguaje conceptual. No puede hablarse, como en el caso de Baudelaire, de una discrepancia entre forma y contenido. Neruda no rimbaba y tampoco escribió sonetos⁷.

Permanece la dificultad de comprender como obra de un mismo poeta, la poesía temprana, solipsista y hermética, y las poesías posteriores, distanciadas del yo del poeta y orientadas hacia las cosas y los seres humanos. Creo que esto apunta solo a un matiz o un énfasis distinto y no a una diferencia esencial. Porque también los tempranos poemas de *Residencia* son poemas que reflejan la realidad, si bien una realidad quebrada, desintegrada o incluso caótica. ¿Dónde estaría la intención de oponerle una idealidad,

⁷ ¿Es necesario decir que los *Cien sonetos de amor*, que Neruda escribió en 1959, no son propiamente sonetos? Solo lo parecen desde el punto de vista óptico o por rasgos de impresión, y constituyen un homenaje burlesco a Petrarca, pese a que Matilde Urrutia, a quien están dedicados, no era una Laura, y Neruda era algo bien distinto a un trovador petrarquista.

como en Baudelaire? Desde el “realismo negativo” justamente ha salido uno “positivo” con el cambio hacia el *engagement*. Por lo tanto, no se trata de remozar un concepto estético anticuado, o incluso acusar a Neruda de un retroceso más atrás del simbolismo. Como pareciera afirmar Jiménez cuando señala que Neruda es “un gran mal poeta”. Si fuera necesario se podría hablar, para contrarrestar esta afirmación, de un “neorrealismo”. Pero yo prefiero contrarrestar con el adjetivo “poético” la supuesta condición retrógrada del concepto realismo.

Y luego debería añadirse que Neruda ha considerado su paso de lo oscuro a la claridad no solamente como un progreso, donde la posición ulterior ha dejado obsoleta a la anterior. Puede que él haya rechazado su anterior poesía residenciaria desde esta visión posterior, pero no la ha eliminado de su obra. Y su recuerdo alimenta más de una vez su poetizar. Los primeros apartados de “Alturas de Machu Picchu” la recapitulan tanto como los poemas de *Memorial de Isla Negra*, que están dedicados a la retrospectión. Aún en las *Odas elementales* ocasionalmente hay reflejos de esto. Así, en la “Oda a una estrella”, en la cual el poeta describe cómo él toca “desde un rascacielos” el firmamento y se apodera de una estrella. Entonces la lleva consigo a su casa, la guarda “debajo de la cama”, para que nadie viera la luz que irradiaba –sin embargo, la presencia escondida de la estrella le resulta tan irritante que ya no logra cumplir con sus actividades cotidianas. Finalmente la envuelve “con cuidado en su pañuelo” y se dirige con ella a un río, la deposita en el agua y observa cómo se aleja “igual que un pez insoluble/con su cuerpo de diamante”. La alegoría es transparente: la estrella alude probablemente a la “poesía metafísica” de la primera época de Neruda, tal vez también a una idealidad poética en general⁸, lo que sigue sin embargo concierne al “poeta de la cotidianidad”, a nuestro “realista”, que se avergüenza de sus recaídas en su proyecto anterior y finalmente se despidió de ella, proceso en el cual la poesía, como muestran los versos finales, se mantiene intacta. Yo he interpretado esta oda en mi libro sobre Neruda en este sentido (p. 83 y ss.) y ligo esta interpretación a una apología de las *Odas elementales*. Este escrito misceláneo está al servicio de esta misma intención.

⁸ En mi libro sobre Neruda opino que el uso del adjetivo “celeste” con el cual Neruda designa la estrella que había bajado del cielo (“celeste estrella”), podría también representar

Es preciso llamar la atención sobre las *Odas elementales* para conocer el “realismo poético” de Neruda, porque en ellas el poeta expone algo muy diferente de las palabras del “Discurso de Estocolmo”, pronunciadas con ocasión del Premio Nobel. Neruda explica en éste que el realismo es una consecuencia del compromiso poético, lo que coincide con nuestra tesis, pero que le es una obligación y una carga: “Nos imponemos un realismo que posteriormente nos resulta más pesado que el ladrillo de las construcciones”, dice. Las *Odas elementales* tienen otro tono. En ellas no predomina el énfasis del “Discurso de Estocolmo”, sino la serenidad y ligereza de un poeta que se complació en la realidad común y sencilla: el placer de vivir en éstas prevalece sobre la participación en el sufrimiento de la humanidad.

Añadamos, por último, que pueden llamarse privilegiadas las relaciones de Neruda con Baudelaire. Dice en sus “Memorias” que ya como alumno del Liceo de Temuco “había empezado a traducir sus versos”, con los que impresiona profundamente a las tres viudas francesas del sur.

una alusión al poema “Los pactos celestes” (*Canto General*, 446 en mi edición). “Los poetas celestes que Neruda nombra generalizando algo vagamente “gidistas” y “rilkistas” son duramente atacados desde la postura del compromiso social:

No hicisteis nada sino la fuga:
 vendisteis hacinado detritus
 buscasteis cabellos celestes
 plantas cobardes, uñas rotas,
 “Belleza pura”, “sortilegio”
 etc.

Que la estrella de la oda simboliza algo así como la extravagancia [Verstiegenheit] de la poesía juvenil –“metafísica cubierta de amapolas” como lo llama en “Explico algunas cosas”– se puede desprender quizás también de “Sabor”, donde ya en el comienzo se habla de las “falsas astrologías”, que dejaron en el poeta un “sabor solitario”. Solo podía tratarse de ideas o doctrinas que nada tienen que ver con la realidad cotidiana, irrealistas, idealistas o incluso “metafísicas”.

RESUMEN / ABSTRACT

La comparación de la “Oda a un albatros viajero” de Pablo Neruda (*Tercer libro de las odas*) con el poema “El albatros” de Baudelaire sirve para mostrar la diferencia esencial entre ambos poetas. Neruda conocía bien a Baudelaire y ciertamente lo admiraba, pero cuando en 1956 escribió su poema sobre el albatros no intentó, a la manera de Baudelaire, usar el ave como un símbolo del poeta, sino procuró describir el admirable vuelo tal cual es en la realidad. Puede, por lo mismo, ser llamado un “poeta realista”, a pesar de las restricciones con que ocasionalmente se refirió a este concepto. De hecho, la carrera poética de Neruda no culminó en el compromiso político, sino se orientó a lo que justamente se puede llamar realismo poético (o naturalismo), la principal característica de sus “Odas elementales”.

A comparison of Neruda's Ode to a travelling Albatross (“Oda a un albatros viajero” in his Tercer Libro de las Odas) with Baudelaire's poem, “The Albatross”, shows the essential difference between these two poets. Neruda was well acquainted with Baudelaire and there is no doubt he admired the French poet, but when in 1956 he wrote his poem on the albatross, his idea was not to use the bird as a symbol for the poet, but to describe its marvellous flight as it really is. For this reason, Neruda can be considered as “a realist poet”, despite the restrictions he himself made to the concept on different occasions. Neruda's poetical development did not, in fact culminate only in a political commitment, but was oriented to what in strict justice can be called poetic realism (or naturalism) the main characteristic of his “Elementary Odes”.