

NOTAS PARA UN DIÁLOGO

María Nieves Alonso M.
Universidad de Concepción

“La poesía habla en nosotros
la misma lengua con que hablaron antes,
y mucho antes de nacer nosotros,
las gentes en que hallará raíz nuestra existencia”
Luis Cernuda

Muerte, infancia y la incontenible fascinación por lo deshabitado. Bloques de infancia, allí donde está el comienzo de la angustia de ver lo vivo muriéndose incesantemente, donde está el origen de las pérdidas y las desapariciones, me llaman desde la obra de Pablo Neruda. Ellos hacen eco en la de Antonio Gamoneda¹, poeta de un país que el autor chileno amó y en el cual su voz encontró otras voces que con la suya forman parte del concierto de la gran casa de la poesía en lengua castellana. La relación de Neruda y Quevedo, García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández; el efecto de la guerra civil sobre su poesía y su pensamiento han sido señalados por él mismo y por la crítica. Por su parte, los efectos del paso de nuestro poeta

¹ Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931) pertenece, cronológicamente, a la llamada generación del 50, de la que, sin embargo, lo separan diferencias notables. Vive y ha vivido en León, alejado de grupos y escuelas, creando una obra de extremado vigor y magníficas resonancias personales y colectivas. Es autor de libros de poesía e importantes reflexiones críticas. Entre ellos: *Sublevación Inmóvil* (1960), *Descripción de la mentira* (1977 y 1986), *Blues Castellano* (1982 y 1999), *Lápidas* (1987), *Edad* (Poesía 1947-1986), (1987), *Libro del Frío* (1992 y 2000), *El vigilante de la Nieve* (1995); *Libro de los Venenos. Corrupción y fábula del Libro Sexto de Pedacio Dies córides y Análisis Laguna acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña* (1995 y 1997).

por España representan un capítulo, conocido por todos, de nuestra historia cívica y literaria². Es la década del 30. Por esas mismas fechas, en una ciudad del norte de España, nace un niño, también hijo del pueblo, que tendrá una infancia marcada por la presencia de la guerra y los abandonos. En su obra, como en la de Neruda, el reino de la perdida niñez es encuentro indeleble y necesario con la muerte. Los retornos y recuerdos de esta presencia cruzan como un aire frío las conciencias de estos dos poetas en cuyas obras encuentro las notas de un diálogo nunca deshecho por el desconocimiento, el desinterés o las llamadas “diferencias latinoamericanas”.

“Parral se llama el sitio del que nació en invierno (...) / Yo no tengo memoria, / ni rostros ni figuras / sólo polvo impalpable, / la cola del verano / y el cementerio en donde me llevaron a ver entre las tumbas / el sueño de mi madre (...) y de allí soy, de aquel Parral de tierra temblorosa, / tierra cargada de uvas / que nacieron desde mi Madre muerte” (1968: 493-495). Esta es solo una de las múltiples secuencias, relatos, versos, en los que la “lenta infancia del niño perdido” inscribe su huella de deslumbramiento, pureza y desapariciones en la obra de Neruda. Por su parte, “el niño perdido” en León nombra así el espacio matriz de su vida y de su poesía: “Hay un mar incesante que desconoce el resplandor y la sombra / y resplandor y sombra existen en la misma sustancia / en tu niñez habitada por relámpagos”. Recuerdos de infancia en Parral y en Temuco entrando hasta el bosque donde el niño se pierde y hay muchas aguas; recuerdos de infancia en Oviedo y en León cuando el niño ve desfilar tras las barras de su balcón la historia de España y la convierte en historia personal. En esa memoria personal está el origen. Los personajes y los sucesos, los lugares de este tiempo: “Una infancia que no es una época de la vida y que no pasa. Está siempre en el discurso”, como escribe Lyotard en sus *Lecturas de infancia*³.

² Como ejemplo, recuerdo su ferviente y productiva amistad con García Lorca y Miguel Hernández, su libro *España en el Corazón*, y la hermosa épica del Winnipeg. Y solo unos versos: “Yo vivía en un barrio / de Madrid, con campanas / con relojes, con árboles... y una mañana todo estaba ardiendo... Preguntareis por qué su poesía / no nos habla del sueño de las hojas, / de los grandes volcanes de su país natal? // venid a ver la sangre por las calles. / Venid a ver / la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles!”.

³ Sobre la infancia también se ha dicho: “La fantasía de la memoria del escritor transforma los recuerdos en literatura” (Antonio Tabucchi). “En mi caso se trata de un diálogo. Un diálogo entre el niño que hay en mí y el adulto en que se ha convertido. Pesa en mi obra. A veces siento que me acompaña, me interroga y me juzga” (Elie Wiesel).

Aquí está el nacimiento del miedo y la tristeza, del silencio, de la escisión íntima, de la monotonía, el conocimiento de la inutilidad de cualquier cambio y la amistad de los obreros (Gamonedá 1987: 52-53).

En este tiempo está la muerte de los padres (Neruda) y ocurre la muerte del padre cuyo fin es recordado diariamente por la madre (Gamonedá). Ritornelos y espejos. Este es el tiempo de unos sucesos relatados más tarde; este es el espacio de unos corderos que entregan a los poetas una percepción de la vida y les permiten asomarse al mundo de los adultos.

En efecto, me refiero a unas historias recordadas por Neruda y Gamonedá cuyo coprotagonista es un cordero. Con ellas comienza el relato de las formas del diálogo que postulo.

En el caso del chileno, hay un niño indeciso, vestido de negro y corbata de poeta, que llega al patio donde están los mayores para participar en una acción ritual y, para él, iniciática: “mis tíos están allí todos reunidos, son todos inmensos, debajo del árbol guitarras y cuchillos, cantos que rápidamente entrecorta el áspero vino. Y entonces abren la garganta de un cordero palpitante, y una copa abrasadora de sangre me llevan a la boca, entre disparos y cantos, y me siento agonizar como el cordero y quiero llegar también a ser centauro y pálido, indeciso, perdido en medio de la desierta infancia levanto y bebo la copa de sangre” (*OC*, II, 1968: 1054-1055).

“Eran días atravesados de símbolos. Tuve un cordero negro. He olvidado su mirada y su nombre”, recuerda, por su parte Antonio Gamonedá. “Al confluír cerca de mi casa, las sebes definían sendas que entrecruzándose sin conducir a ninguna parte, cerraban minúsculos praderíos a los que yo acudía con mi cordero. Jugaba a extraviarme en el pequeño laberinto, pero sólo hasta que el silencio hacía brotar el temor como una gusanera dentro de mi vientre. Sucedió una y otra vez; yo sabía que el miedo iba a entrar en mí, pero yo iba a las praderas. Finalmente el cordero fue enviado a la

“No reproducimos recuerdos, producimos, con “bloques de infancia” siempre actuales, bloques de devenir niño (Gilles Deleuze).

“¿mi vida? ¿Es que yo tengo vida? Estos mis años, todavía me parecen niños. Las emociones de la infancia están en mí. Yo no he salido de ellas. Contar mi vida sería hablar de lo que soy, y la vida de uno es el relato de lo que se fue.

Los recuerdos hasta los de mi más alejada infancia, son en mí un apasionado tiempo presente” (Federico García Lorca).

carnicería, y yo aprendí que quienes me amaban también podían decidir sobre la administración de la muerte” (*Lápidas* 1987: 322). Un cordero palpitante, un pequeño cordero; un inmenso bosque del sur, minúsculas praderías: la ilusión de la diferencia y el diálogo con la soledad, el extravío y la muerte...

“Yo que nací en Oviedo en 1931, en 1936, llevaba ya dos años en León, huérfano de padre y con mi madre tratando de secar humedades cabalmente asturianas... Yo nací a la conciencia en 1936 en León... (Zurgai:). “Parral se llama el sitio/del que nació/en invierno.. y de allí soy, de aquel/Parral de tierra temblorosa/tierra cargada de uvas/que nacieron/desde mi madre muerte (...) no sé cuándo llegamos a Temuco. Fue impreciso nacer y fue tardío/nacer/de veras lento, /y palpar, conocer, odiar, amar (Neruda 1968: 494, 495). Oviedo y León. Parral y Temuco. Dos ciudades primordiales, dos primeras formas de ausencia y de revelaciones, se descubren, por otra parte, en el dibujo de la cartografía de la *infantia* de Gamoneda y Neruda. Mapa en que se destaca con luz singular el espacio de la casa, lugar de ausencia pura (muerte del padre/muerte de la madre), pero también ámbito de presencia plena. Los personajes, y símbolos a la vez, del *reino perdido* son en cada caso femeninos, maternos, protectores. La mamadre y la madre rigen, en efecto, dos de las fugas creadoras más bellas de la poesía hispánica del siglo XX. Esa clase de proceso por el que escribir es devenir otra cosa que escritor, no alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de vecindad tal que ya no cabe distinguirse de *una* mujer, de *un* animal, de *una* molécula, de *un* vegetal o de *un* niño. Esos espacios de indiferenciación o indiscernibilidad hombre-niño, por ejemplo, a los que entran precisamente los hablantes de poemas como “La mamadre” (*Memorial de Isla Negra*) y de “Caigo sobre unas manos” (*Blues castellano*), que poetizan espacios del devenir-niño con saltos, cruces, fugas, pasajes entre reinos heterogéneos. Explosiones de los binarismos. Bloques de infancia que no pasan (“viene otra vez, viene otra vez”). Huellas de esa atracción que Blanchot asocia a la figura materna y a la entrega a la soledad esencial de la escritura: “Nuestra infancia nos fascina porque es el momento de la fascinación, ella misma está fascinada, y esa edad de oro parece bañada por una luz espléndida porque irrevelada, pero porque es extraña a la revelación, no tiene qué revelar, puro reflejo, rayo que no es sino la irradiación de una imagen. Tal vez el poder de la figura materna obtenga su resplandor del poder mismo de la fascinación, y podría decirse que si la Madre ejerce esa atracción fascinante es porque aparece cuando el

niño vive por completo bajo la mirada de la fascinación, porque concentra en ella todos los poderes del encantamiento. La madre es fascinante porque el niño está fascinado, y también porque todas las impresiones de la primera edad tienen algo fijo que depende de la fascinación (...) Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recommienzo eterno” (1969: 26-2). Poesía-infancia-muerte-ma(ma)dre-fascinación: cifra del encuentro de dos obras poéticas diversas y esenciales. Una, la del vasto poeta americano, se demora y bifurca, trazando un mapa lleno de desvíos, meandros, islas y literatura. Otra, la del desolado poeta de León, avanza despojada y veloz hacia el “inmenso Alguien sin rostro”. Ambas con una similar y reiterada percepción de ir hacia la muerte que es la luz, la pureza, el agua o el regazo. Y la infancia como Aleph.

En otro nivel, pero también de las proximidades, la crítica afirma que hay en gran parte de estos textos poéticos un importante componente surrealista. En el caso de Gamoneda, ello se observa, principalmente, en *Descripción de la mentira*; en Neruda, está en *Residencias*, pero es perceptible también en otros libros de las respectivas series. Yo no lo creo así, afirma el poeta español hablando de esta atribución. “Cuando digo ‘Hay azúcar debajo de la noche; hay mentira como un corazón clandestino debajo de las alfombras de la muerte’, yo sé, apenas lo he dicho, que estoy rescatando materialidades de mi infancia, cuerpos reconocibles: yo robaba el azúcar, jugaba con las alfombras y mi madre me predicaba con la muerte. No se trata, pues, de imaginiería ‘delirada’, se trata de invocar el tiempo (...): mi tiempo. La realidad es simbólica y yo soy un poeta realista porque los símbolos están verdadera y físicamente en mi vida” (Zurgai 2001: 44). Lo mismo, o similar forma compleja de simbolización y realidad, ocurre, pienso yo, en la obra nerudiana. “Enfermedades en mi casa” o “Agua nupcial”, por ejemplo, son poemas en los cuales se trata de situaciones muy concretas, de símbolos que son a la vez materialidades reconocibles en la vida de su autor y no imaginiería ‘delirada’. Las actividades de la memoria y del pensamiento de Neruda y Gamoneda, por otra parte, son similarmente posteriores a un impulso musical en la generación del poema: “yo no poseo mi pensamiento hasta que no me lo hace sensible/inteligible, mi propia escritura (...) Comprender las palabras a través de su música, experimentar la expresión como una estructura musical es lo que coloca a la escritura y a su autor en la especie poética. Cabe que el poeta, más tarde, se vuelva contra algunas nociones musicales primarias, pero será para modificarlas,

no para abolirlas”. Así afirma el autor de varios poemas dedicados a la música, el tango y un libro de blues⁴. Odas, cantos, la música del mar y de la lluvia, el “piano de la infancia”, son solo las señales más constantes del diálogo de la poesía con la música en la obra del escritor del sur. Así, la poesía es revelación que lleva el saber más allá de la experiencia directa de lo adquirido por el conocimiento enumerativo y el poeta, un creador de imágenes por un camino que es a la vez el de la invención musical y el de la imaginación científica, como si estuviera dotado de un sentido suplementario, dice no por azar el autor de “El arpa”, bello poema del sonido promordial, anterior a la “pluma, pelo, leche, humo, nombres”: cuando “Iba sola la música (...) entre las plantas, naciendo del eclipse... (1967 II: 350).

La relación y el amor por el diccionario no es un lazo menor entre estas poéticas que pueden pensarse lejanas en cuanto al tono y al talante que de ellas hemos privilegiado: “Yo leo los diccionarios, sobre todo los diccionarios antiguos, aunque en ello haya un poco de perversión. Y en el diccionario siento el ‘cuerpo’ de la música. No en las significaciones. Leo dos entradas sin asociación intelectual dada y aparecen unas relaciones musicales, potencialmente físicas. Los tratadistas lo intentan, pero no es posible dar nombre a todas las músicas latentes en el lenguaje. Así son la prisión y la libertad del poeta. Debo añadir que la verdadera tradición no consiste en repetir modelos musicales sino en continuar lo que es inacabable variabilidad” (*Zurgai* 2001:40). Esta es la música de los diccionarios, resume Gamoneda, como si lo dijera el autor de *Arte de Pájaros* y de “Oda al Diccionario”.

La amistad, virtud que hace regalos, es también un rasgo compartido por estos dos poetas. Solo recuerdo, a este propósito, el eco de los hermosos poemas dedicados por Neruda a Federico García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Alberto Rojas Jiménez o Tomás Lago, y algunos de Gamoneda, en los cuales la amistad es la que sostiene frente al tedio, el vacío y el dolor.

⁴ Entre ellos: “Música de Cámara”, “Música” música y blues (For children, Bela Martok), “Divertimento Bela Bartok”, “Blues del nacimiento”, “Blues para cristianos”, “Blues del cementerio”, “Blues del Amo”, “Blues de la casa”, “Tango de la misericordia”, “Tango de la eternidad”. Su admiración por Nazim Hikmet y sus “Negro Spirituals” apunta a la misma idea.

Sin embargo, y a pesar de lo relevante de todo lo anterior, son el dolor, “la angustia de ver lo vivo muriendo incesantemente”, y la continua aproximación al silencio y al olvido, los aspectos que, me parece, potencian la relación sorprendente y provocadora de estas dos poéticas materializantes de la muerte.

Amado Alonso, Jaime Concha, Hernán Loyola, Emir Rodríguez Monegal, Mario Rodríguez, Alain Sicard, Manuel Alcides Jofré, Federico Schopf, entre otros, han escrito páginas imprescindibles sobre la obra de Pablo Neruda, específicamente, en algunos casos, sobre las *Residencias*. Así, Amado Alonso cree que lo que sobrecega en esta poesía es “la certidumbre de que su atroz sentimiento no es una postura adoptada como buena para la construcción de hermosas poesías, sino que es íntegramente valadero. Poeta vidente, poeta vigilante, poeta sobreviviente, “los ojos del poeta incesantemente abiertos, como si carecieran del descanso de los párpados (“como un párpado atrozmente levantado a la fuerza”), ven la lenta descomposición de todo lo existente en la rapidez de un gesto instantáneo, como las máquinas cinematográficas que nos exhiben en pocos segundos el lento desarrollo de las plantas. Ven en una luz fría de relámpago paralizado el incesante trabajo de zapa de la muerte, el suicida esfuerzo de todas las cosas por perder su identidad, el derrumbe de lo erguido, el desvinciamiento de las formas, la ceniza del fuego...” (1951: 12).

En 1981, en casi el otro extremo de la recepción crítica, luego de libros, ciclos, y cambios del poeta, Alain Sicard revisa minuciosamente el pensamiento poético de Pablo Neruda y otorga a las *Residencias* un lugar principal en la obra del poeta. El estudioso francés concluye: “antes que uno de los ejes del pensamiento de Pablo Neruda, lo deshabitado es una dimensión objetiva de la realidad americana (..) la historia de la poesía de Neruda es la de sus relaciones con el tiempo. Tanto cuando intenta exorcizarlo, como en la época de *Odas Elementales*, como cuando decide asumirlo, cual hará a partir de *Estravagario*, el materialismo poético de Pablo Neruda se definirá siempre por su comportamiento en relación con el fenómeno temporal. Hay que buscar la causa en la manera de elaborar, dentro del mundo de las *Residencias*, la noción de materia... (1981: 628-629). Tiempo, materia y muerte, formas de una imaginería recurrente que es también búsqueda de un fundamento (Jaime Concha), se originan en el texto residenciario que es cifra del valor poético mayor de Neruda.

Miguel Casado, Jorge Rodríguez Padrón, Diego Doncel, Ildefonso Rodríguez, Jacques Ancet, Eduardo Moga y otros han iluminado la

materialidad, unidad y “enigmática naturaleza” de la obra de Antonio Gamoneda. También se han referido a esa “dimensión terrestre” de la obra, a su materialismo desolado y han postulado que, por ejemplo, *Edad* es la reunión de un tiempo formado por la poesía de la vida, pues Gamoneda siente su obra como concilio en el tiempo” (Vilas 1993:49) o que en *Blues castellano* hay “una música llena de dolor y llena de belleza, la de la compasión. Padecer con el otro, no olvidarlo, llegar a ser el otro para ser uno mismo” (Fernández de la Sota, *Zurgai* 2001:103). En una aproximación delicada y profunda, Saúl Yurkievich, también crítico de Neruda, afirma que los poemas de Gamoneda “están signados por la infructuosa búsqueda del vínculo primigenio que le permitiría arraigar allí donde el sentido recobra la dulce plenitud de la niñez. Deambula por el territorio familiar en medio de una naturaleza marcada con fuerte presencia pero inhospitalaria... Extinguidos los álamos de la infancia, no conserva patrimonio; en el húmedo hogar fuego, los platos están ciegos, los utensilios en desuso y los palos yertos” (*Zurgai* 2001:106). Navegaciones y regresos. La infancia, la provincia del olvido y la destrucción, los trenes, los aromas.... Alain Sicard y Eduardo Moga han percibido la unidad, sistema y extremada coherencia ética y estética de estos relatos poéticos que nunca cesan, porque han construido el espacio en donde ocurre la experiencia de la muerte y han logrado abrirse al infinito, a lo interminable de la obra. La discontinuidad, el tiempo, la muerte, lo deshabitado, aquello que durando se destruye, el olvido y la memoria, el registro del tiempo vivido que las habitan les dan una existencia inextinguibles en cuanto son y no reportan comienzos ni finales. Por ello, aunque se articulen en una conciencia desolada (permanente en uno y discontinua en otro), el destino compartido de los seres, la ocupación por el otro, la pasión de la mirada, la revelación y la permanencia están allí.

La revisión de los libros, excesivos en uno, austeros en otro, muestra y permite visualizar algunos aspectos de fusión y diálogo que señalan una gran comunión semántica y simbólica que expresa, para mí, una especularidad existencial profunda y escondida por las sombras del ejercicio público y la luz más secreta de una pasión y una quimera compartidas. Una de esas zonas fundamentales es la relación poesía y silencio: “Yo estoy en dependencia del silencio, no sé si al servicio del silencio. El silencio me condiciona y hasta me alimenta... Se habla mucho de silencio. Bonita palabra. Desde mi punto de vista, el silencio es un espacio: el espacio de la memoria, el de la duda, el del miedo (...). En su grado mayor, el silencio es un modo de existir. En la técnica de la escritura es un tiempo para cargar las

baterías”. Esto declara Gamoneda, el poeta que a veces no puede resistir la perfección del silencio y otras lo busca a grandes velocidades (Zurgai 2001: 76-51). Y Neruda pide silencio y ordena callar en *Estravagario*: “Ahora contaremos doce /y nos quedamos todos quietos. /Por una vez sobre la tierra /no hablemos en ningún idioma, /por un segundo detengámonos, /no movamos tanto los brazos. (...). Si no pudimos ser unánimes /moviendo tanto nuestras vidas, /tal vez no hacer nada una vez, /tal vez un gran silencio pueda interrumpir esta tristeza, /este no entendernos jamás, /y amenazarnos con la muerte, /tal vez la tierra nos enseñe /cuando todo parece muerto /y luego todo está vivo” (1968, II: 78-79). El silencio en ambos poetas es, pues, algo más que el fondo sobre el que resuenan las palabras, y la poesía algo más que la literatura. Poesía y silencio son duelo, regocijo, consuelo, fertilidad, presencia a lo que llama el “vasto océano”, el agua quieta y la infinita luz de las fuerzas del cosmos.

Rosa inundada, quebrantado latido, pájaros en el crepúsculo, frío de límites, la oposición mojado/seco; luz/oscuridad, sonido/silencio, la presencia de pelos o cabellos, sal, humedad; las comparaciones, los encabalgamientos, el uso de los dos puntos (:), los ritornelos, el apocalipsis sin Dios, las desapariciones, me parecen similares y reiteradas en *Residencias*, *Descripción de la mentira* y *Libro del frío*. Familiares y comunicantes me resultan también la concepción del silencio y el autoexilio de *Estravagario* y *Lápidas*, la reconstrucción poética de la infancia en la sección de *Lápidas* y “Donde nace la lluvia”, serie inicial del *Memorial de Isla Negra*, y la imposibilidad, desesperanza y desasosiego de *Libro de las preguntas* y *Libro del frío*. ¿Es que va a cesar también esta música? A unos u otros textos regresan las materias esenciales. El deber con la historia, inscrito explícitamente en *Blues castellano* y en *Canto General*, pero también abundante en otros libros, me parece del mismo orden de conciencia, aun cuando la mano que ejecuta tenga en cada caso unos trazos tan distintos y unos devenires tan específicos. La cuestión es que la exploración del mundo material motivada por una angustia profunda y temprana, la noción de poetas absortos en la observación de las cosas y de los seres, la definitiva soledad del ser, la revelación de la contigüidad de los reinos heterogéneos, la fraternidad con o sin esperanza con los que sufren, el contacto con las ruinas y los signos que confusa e incomprensiblemente las nombran, las frases melódicas, los versos largos y los versículos, la búsqueda ansiosa, la naturaleza siempre presente, la ausencia de Dios, el equilibrio o desequilibrio entre intuición y conocimiento, entre deseo y saber, las fuerzas de la

vida retornando como agua, perfume o emociones, unas materias compartidas, pero también unas diferencias señaladas, me entregan las notas para el diálogo que yo quiero. Detrás de todo, la infancia y la fuga. Unas fugas que envían, a uno, constantemente, al silencio y la retracción y, a otro, a lo sonoro y diurno, y a lo silencioso y nocturno. A la búsqueda de una pequeña o de una gran salud, del encuentro de un fundamento o de una serenidad que permita plegar(se en) el vacío sin retroceder ante él.

Variaciones sobre un mismo tema y la noción de poeta antena, vigilante y consciente de que pérdidas y desapariciones constituyen el reverso del silencio que pacifica y vacía del yo que atrapa y se repliega frente al mar, el agua quieta o la luz.

Amado Alonso plantea que, a pesar de que la poesía y el amor son precarios refugios, hay en las *Residencias* una nítida percepción del carácter destructor del fenómeno temporal y por ello se desarrollan continuos despliegues hacia la muerte. Jaime Concha y Hernán Loyola discuten esta aproximación metafísica al fenómeno existencial de la obra y afirman que lo que hay es una intuición y una búsqueda que permiten a Neruda superar la hipertrofiada angustia descrita por Alonso: “Ningún tiempo menos metafísico que el de *Residencia en la Tierra*, por cuanto crece, justamente en la fricción dialéctica, donde se separan la experiencia natural del devenir y el ritmo laboral impuesto a los hombres con rigurosa uniformidad. Se ve entonces claramente que, lejos de su abstracción metafísica, el tiempo nerudiano, en la medida en que recoge estas formas concretas de mensuración del devenir natural resulta ser un tiempo material (...). No hay metafísica del tiempo en *Residencia en la Tierra*, ya lo hemos dicho. Ahora agregamos que por el contrario hay en estos poemas una percatación vertiginosa de la historia misma del tiempo” (Concha 1972: 256). La seguridad que el análisis histórico social da al crítico chileno parece asfixiar y contener toda fuga del sujeto que emerge radiante desde el fondo de la tierra, del dolor y la soledad individual, en un ascenso que parece definitivo y contundente. La verdad es que el sujeto lírico que surge en dicho texto es el vate, el profeta, el poeta épico y gregario que une sus pasos de lobo a los pasos del hombre para ejercer potestad y derrotar las pequeñas muertes que habitan gran parte de los poemas residenciales. El poeta se aparta del tiempo de la verdad horrible para aproximarse al tiempo mítico del origen del ser colectivo y al ritmo histórico del canto. Neruda adquiere la convicción de que la poesía es un arma cargada de futuro y asume que el poeta puede y debe hablar por quienes no han tenido voz y esperan ser liberados

del silencio de la piedra y encontrar la lámpara enterrada por ciclos de muerte y de sombra. Así, el yo precario, en constante desplazamiento y deterioro, sin tecnologías o conocimientos, se vuelve un “yo” central al que se unen los otros “yo” hasta formar una confederación, una gran estructura molar y una máquina de combate alimentada por la ideología, el mito y la utopía. No es, por cierto, el “yo” de *Blues castellano* que deja que la desgracia de los otros entre en su carne y que recupera escenas vergonzantes, cotidianas y de gran intimidad entre los seres. Cuestión, pues, de instrumento y de voz. Gamoneda no escribe cantos épicos, escribe “Malos recuerdos”, “Sabor a Legumbres”, “Agricultura”, “Después del Accidente” o “Blues de la escalera”, todos textos definidos por escenas vergonzantes, mínimas, y en las cuales el yo es ínfimo y dominado por el desasosiego. *Blues castellano* poetiza lo que Levinas llama la única aventura del sufrimiento en la que su inutilidad constitutiva puede adquirir sentido, el único sentido del que es susceptible el sufrimiento: convertirse en sufrimiento por el sufrimiento, incluso inexorable de otro: “Esa atención prestada al sufrimiento de otro (...), a través de las crueldades de nuestro siglo –a pesar de tales crueldades y a causa de ellas–, puede afirmarse como el nudo mismo de la subjetividad humana a punto de erigirse en supremo principio ético –el único incontestable– (...) ¿No debería proseguir una historia que apela a los recursos del yo en cada uno y a su sufrimiento inspirado por el sufrimiento del otro hombre. A su compasión. Que es un sufrimiento no inútil (o amor), que ya no es sufrimiento ‘en vano’ y que tiene sentido pleno?” (Levinas 1993). Aquí reside su gran semejanza, por ejemplo, con *España en el corazón* o *Canto general*, cuyo “nudo mismo” de subjetividad es la perspectiva interhumana del sufrimiento: “con sentido en mí, inútil en los otros”, pero también su gran diferencia: “*Blues castellano* tiene que ver con una manera de pensar el mundo (atravesábamos las creencias diré años después), pero tiene que ver sobre todo, con la voluntad de convertir en poemas sucesos y estados de ánimo que dominaron mi vida a lo largo de treinta años. Lleva consigo el relato de hechos ante los cuales o en los cuales el sufrimiento es asunto natural; hablo en voz baja de alguna esperanza (sé que deducible de las creencias) y es –me importa mucho decirlo– una forma de consolación” (Zurgai 2001:26). *Hablo en voz baja de alguna esperanza...* Esa diferencia que surge, precisamente, de la distinta relación de dichos textos con el principio esperanza.

España en el corazón y *Canto General* exponen explícitamente el deber adquirido por el poeta y la inflexión de un canto que ahora hace bloque

con la historia y el pueblo martirizado por las fuerzas del mal. Cantos, nuevos cantos, odas, himnos, elegías, hasta llegar al gran canto colectivo del fugitivo que no se siente solo en la noche, en la oscuridad de la tierra, porque es “pueblo innumerable”, poseedor de una voz con la fuerza pura para atravesar el silencio y germinar en las tinieblas (1967: 606), expresan el tono de una poesía que en su desarrollo hace bloque con la política, con las grandes fuerzas políticas de la historia y anuncia la empresa de inventar el pueblo que falta y clama por la voz. Invención cuyos indicios se encuentran ya en *Residencia en la tierra*, libro nerudiano que incluye “Reunión bajo las nuevas banderas”, ese bello poema de mística colectiva y superación de las fuerzas del caos conectadas con lo individual y lo metafísico. Es allí donde el poeta abandona el solipsismo para unirse a las fuerzas de la tierra y del infinito: en un proceso de posesionamiento e instalación en un bloque poderoso.

Época del canto en lo fundacional y lo político. Otro ciclo comienza en la producción de Neruda, coexistiendo o alternando con su poesía de amor que también es canto y bloque con la vida y retracción de la muerte. Tres grandes pliegues se ofrecen, entonces, para amparar la existencia: literatura, política, y amor. La fuerza de este último, poetizada en *Los versos del capitán* o *Cien sonetos de amor*, permite, como las otras dos potestades, enfrentarlo todo y llenar cualquier vacío, ausencia o temor. Posibilidad, elegía, celebración y gozo, también las materias de la tierra y la cultura se abren y entregan rotundas, desnudas y propicias para hacer con ellas bloque en los libros de las odas que son posesión e himno de celebración del universo. Glotón, ávido y posesivo, el poeta se adueña del amor, de las cosas y seres con un materialismo poético y una seguridad que no puedo sino denominar exultantes y lúdicas, como lúdico y exultante es su trato con las palabras: “(...) Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrieto... Amo tanto las palabras (*Confieso que he vivido* 1993: 77). Público o privado, totalizador, épico y lírico, puro deseo y puro “yo” escondido en el retórico “nosotros” de lo general y múltiple; a veces distraído –en el sentido que da Ercilla al término– por las fuerzas del amor, por los aromas y los sabores, pero constante en el deseo de fabular el pueblo que falta, sin perplejidad ni confusión, Neruda responde a la ilusión y la compasión, a la mentira del arte (Nietzsche) y al saber del decir del gran pedagogo, del fundador y del amante poseedor de gran salud y de una máquina de guerra imbatible y propicia. Hace bloque con la revolución, se pliega y despliega en el amor y en la palabra política y erótica. Con esas armas, para luchar

con lo finito y producir la infinitud, con esa impureza del deseo, el poeta chileno se fuga hacia lo colectivo y se protege y lo protege de las fuerzas del afuera y del mal olvido que están ahí. Se pliega en la belleza del decir para dar voz a la utopía de la tierra. Entonces aparece el gran riesgo de convertir la poesía en proclama, pura literatura o cartas de amor lexicalizadas o lexicables por la gran impostura de la ilusión y la retórica de palabras que usurpa el lugar del silencio. Ello no ocurre en Gamoneda, cuyo imposible pliegue protector es el silencio y luego la vuelta a la escritura que nunca logra llenar el vacío. Sin embargo, *Estravagario* (1958) y *Memorial de Isla Negra* (1962) muestran pronto a un poeta que, aun cuando sigue fiel a la historia y a los deberes, reclama para sí el derecho al silencio, a la soledad y a vivir estableciendo un contrapunto, tampoco ha estado ausente en los textos de intensa preocupación colectiva y de señalado tono épico.

Construcción adversativa, intensa presencia de los dos puntos y la anáfora. El descubrimiento de la contradicción es uno de los elementos esenciales del ciclo inaugurado por *Estravagario*, al que suceden textos como *Navegaciones y Regresos* (1959), *Plenos poderes* o *La Espada Encendida* (1973), libros en los cuales claramente el poeta vuelve a cumplir en plenitud sus “deberes”. Se trata del “redescubrimiento” de esa ambivalencia o doble militancia que existe también en textos anteriores, aunque ahora se la verbaliza, se declara y se asume como inherente al sentido y a la estética de una escritura que pese a sus pliegues, máquinas y esfuerzos, no logra cubrir el vacío con palabras.

Residencia en la tierra y *Descripción de la mentira* o la conciencia del límite, la destrucción y la luz. *Canto general* y *Blues castellano* o la literatura como disposición colectiva de enunciación. La salud como literatura consiste en inventar un pueblo que falta (Deleuze). *Memorial de Isla Negra* (I) y *Lápidas* (III) o la infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Paisaje de la infancia, paisaje de la muerte. Descubrimiento del sufrimiento, pero también de la “solidaridad terrestre”. *Libro del frío* y *Libro de las preguntas* o las palabras en su esencialidad y límite.

Memorial de Isla Negra y *Lápidas*: el memorial, en castellano, no es un monumento como en inglés; una lápida no es solo un objeto o recuerdo funerario. Hay en estos dos libros conmemorativos, autobiográficos, un movimiento de regreso, ya recorrida parte del camino, de un *entre* (“túnel entre dos claridades”) que no es pliegue o retracción, sino reencuentro con las materias y experiencias de la infancia, verdaderas claves o talismanes que abren puertas y permiten los flujos de ese ser que “durando se

destruye”. Escribir, dicen aquí dos “niños perdidos” fascinados, es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. La memoria del olvido, la soledad, la fragmentación del individuo, la incapacidad del lenguaje, las desapariciones, los restos del yo, no son ya temas secundarios en Neruda y aproximan velozmente a Gamoneda hacia los límites y los manjares de la muerte. La muerte que se ha exorcizado, diferido o recubierto de aromas y literatura vuelve desde los dobladillos de la memoria como madre que espera más allá de las cortinas blancas, más allá del túnel y del olvido.

Casi un ajuste de cuentas con los recuerdos y la poesía, *Memorial de Isla Negra* parece cerrar, como apunta Joaquín Marco (2000: 9), la obra nerudiana. “Edad, edad, tus venenosos líquidos./ Edad, edad, tus animales blancos”, son los versos finales del libro de Gamoneda que parece cerrar una obra con la entrega de su autor al silencio. Sin embargo, solo hasta *Arte de Pájaros* de 1966, Neruda ha publicado ya seis libros más, y después de *Lápidas* o *Edad*, Gamoneda entrega un libro fulgurante como el hielo y la luz de las mañanas más hermosas de la tierra. Si a los seis libros del poeta chileno agregamos los textos póstumos, resulta evidente que Neruda no cesa de escribir ni de atender a las contradicciones, variaciones y regresos que sus libros nunca pretenden ocultar. *La barcarola*, *Incitación al nixonicidio* y *alabanza de la Revolución Cubana*, *Elegía*, *Jardín de Invierno* o *Libro de las Preguntas*, entre ellos, son ejemplo de una escritura que fluye y se expande hacia los bordes, simplificando su retórica torrencial y dando claves de la gran preocupación que está en su origen mismo: “Porque si la argamasa que nació y duró sosteniendo los diseños,/ la hicieron otras manos,/ sucias de barro y sangre;/ yo no tengo derecho a proclamar/ mi existencia:/ Fui un hijo de la luna”. Así escribe Neruda en *Las manos del día*, texto que junto a otros de *Aún*, *Fin de Mundo*, *Geografía infructuosa* y, muy especialmente, *Jardín de Invierno*, dan testimonio de un poeta con una intensa conciencia de la muerte y lo inexacto de los signos y de todo aquello que fue “estrella para relampaguear”. La relación con las fuerzas de la (in)finitud vuelve a ser, como en la obra residenciaria, el gran tema y el único destino: “Voy a rogarte: déjame intranquilo”.

Luz, mar, silencio. No quiero sucumbir en el vértigo de la búsqueda de las semejanzas, no quiero paralelismos arbitrarios, pero pienso en el agua quieta y el infinito abierto ante la mirada llena de luz del otro poeta. El mar y la muerte. El viaje parece haber concluido y yo recuerdo “Sólo la muerte”, uno de los más intensos y definitivos poemas de *Residencia en la tierra* y que ilumina como un relámpago las materias nerudianas para indicar

que las destrucciones son todo lo que queda de nosotros. La muerte vestida de Almirante y el fluir de nuestras vidas que van a dar a la mar.

He estado hablando de un recorrido, de un camino o túnel entre dos claridades, entre dos regazos materiales y dos purezas inenarrables. Esa relación de Neruda y Gamoneda con la muerte que crece y camina con la vida para finalmente abrazarse, hacer bodas escandalosas en el destino hacia la luz del infinito que aquí es también la luz y el fulgor de una obra. Las diferencias del viaje y de los viajeros son, sin duda, grandes y, más que ello, ostentosas y enceguedoras. Bastaría señalar el ejercicio intensamente público de uno, la obstinada condición apartada del otro y el resultado consecuente: “Mi relativo aislamiento me ha privado de participar en montajes generacionales y en mecanismos de promoción, pero la privación se ha vuelto en mi favor: yo me siento más individualizado en el territorio de la poesía (...) He tenido suerte: yo puedo llevar solo mi pobreza. Además vivir en una provincia, ser poco llamado a las plataformas de la notoriedad, aunque pueda molestar al vanidoso que llevo dentro, me proporciona algún silencio, el mínimo necesario, en mi caso, para hacer poesía con cierta responsabilidad. Al fin y al cabo, la pasión real y mayor de la poesía no es otra cosa que un hombre solo, una hoja en blanco y en silencio” (*Zurgai* 2001: 41). Ese silencio tranquilo añorado precisamente por el hablante “incompleto y fusiforme” de *El corazón amarillo*, de tal modo asediado por la maquinaria extravagante de los periodistas, por sus preguntas de cosas idiotas sobre los aspectos remotos de una vida ordinaria, que pide a un sabio decirle dónde puede vivir tranquilo” (2000: 782-783).

La imagen de un caracol. Los pliegues de cada vida y de cada obra, los distintos modos y las variaciones de su despliegue para, al fin, entregarse a las fuerzas del infinito, a la luz que espera tras las sombras y las fórmulas egocéntricas y ansiosas del yo y de lo individual, descubren las diferencias de estos poetas habitados, no obstante, por una misma obsesión –la de la obra y la de la serenidad– e imantados por el mismo regreso a lo deshabitado y salvajemente puro. Ahí está el mar, ahí está la luz: “La memoria es siempre conciencia de pérdida (recuerdo lo que ya no tengo o lo que ya no es); conciencia, por tanto, de conservación del tiempo correspondiente a mi vida y, por esto mismo, conciencia de ir hacia la muerte” (Gamoneda 20001:55). Esta conciencia, temprana en ambos poetas, se va acentuando en uno a través de su obra y retorna con intensidad sorprendente en otro hacia el final de la misma.

Hay tantos libros, tantos versos y ciclos en Neruda y un desnudo discuir del silencio y la palabra en Gamoneda, pero el origen y el destino es uno en la diferencia: la relación profunda con la muerte y la serenidad del silencio. Tras el caos y el deseo está el destino final y el retorno de ciertas materias elementales y sonidos primordiales: “¿Ahí está el mar? Muy bien que pase”. Así escribe Neruda en *El mar y las campanas* (1971-1973), el último de sus libros de poemas:

Por su parte, Gamoneda en el último poema de *Libro del Frío* afirma:

Amé las desapariciones y ahora el último rostro ha salido de mí.
He atravesado las cortinas blancas:
Ya sólo hay luz dentro de mis ojos (2000:123)

El sonido, la música, la soledad, el silencio y el yo en la misma frontera de la desaparición y las fuerzas del infinito. El abrazo a ellas y/o con ellas. Un aprendizaje y una liberación han ocurrido y un(os) hombre(s) han reconocido y recuperado lo que sabían desde aquel tiempo en que jugaban a perderse en sus particulares laberintos. El niño perdido en el bosque y el que se extraviaba en las sendas definidas por las sebes (1987: 322) vuelven a sentir la espesura del bosque, el agua y el frío y saben que “las palabras ya no son más que el canto de la desaparición, es decir, de ‘lo que queda de nosotros’: la perplejidad de contemplar nuestros actos (que pensábamos revolucionarios) ‘en el espejo de la muerte’. A esto y solo a esto hemos llegado”(Gamoneda 2001: 43)... “(Yo) soy una parte del invierno,/de la misma extensión que se repite/de campana en campana en tantas olas /y de un silencio como cabellera,/ silencio de alga, canto sumergido” (Neruda 2001: 939).

El mar lo sabe, el vigilante de la nieve y el hijo de la luna juegan a ser estrella frente al vacío, y el yo poderoso y el yo recatado se aprestan a saborear los manjares de la muerte.

Muchos otros poemas de los libros póstumos de Neruda, muchos poemas de todos los libros de Gamoneda exhiben esta conciencia desolada y el regreso a lo deshabitado del “yo”. Un “yo” que un crítico del poeta chileno ha llamado “desvencijado” y que yo observo desasido (“¿Hay algo más tonto que llamarse Pablo Neruda?”) y musical como lo es Gamoneda, cuyos fragmentos rítmicos entonan el canto de la despedida y el adiós. Gracias violines por esta poesía: Puro es el sonido del aire, la voz azul del aire...: “Luego el color azul invadió el cielo/hasta que todo se llenó de azul,/ porque ése es el deber de cada día,/el pan azul de cada día (2000: 939).

“¿Es la luz esta sustancia que atraviesan los pájaros?/ En el temblor de sílice se depositan cuarzo y espinas pulimentadas por el vértigo. Sientes/ el gemido del mar. Después/ frío de límites”(Gamonedá 2000: 119).

En el principio era la lluvia, en el comienzo está la nieve. Lluvia y nieve vienen de la infancia, del país sin tiempo, del olvido, del espacio de ese primer encuentro y bloque, de ese único aprendizaje y de esa duda: la muerte crece con la vida y ésta ¿no será sino un túnel entre dos vagas claridades?, ¿se fundirá tu destrucción en otra voz y en otra luz?”

El diálogo incesante con la muerte, las visiones infantiles transfiguradas, reelaboradas en el gran archivo de la memoria, en el gran olvido que representa la memoria, trazan una vía de acceso tan valiosa como lo son las múltiples formas de relación cotidianas con la muerte y se traducen en una literatura escrita en apasionado tiempo presente que sucumbe en el huracán de las alondras y dibuja trazos y envía su huella hacia los cielos. Gamonedá y Neruda convierten sus recuerdos, sus hallazgos tempranos en bloques de escritura, en ritornelos interminables que dan a su poesía un *punctum*, en el cual las escenas repiten una y otra vez la pregunta del poeta granadino que también los reúne: ¿Dónde está mi sepultura? La vida puesta en el espejo de la muerte, la verdadera poesía empieza más allá del espejo, lejos de los saberes y decires felices, ahí donde para poder respirar hay que plegar el afuera y construir una tenue o firme resistencia. Ello se logra encontrando la raíz de la belleza en el dolor y aceptando habitar lo deshabitado y deshabitando el yo. Caracol o caracolas, Neruda y Gamonedá hacen este ejercicio, igualmente duro en ambos, pero más natural para el vigilante de la nieve, el apartado, y más distraído para el sobreviviente que se refugia en el bosque y aún en sus últimos libros, transidos por la conciencia de la muerte, escribe: Y ahora, a dolerme el alma y todo el cuerpo, /a gritar, a escondernos en el pozo/ de la infancia, con miedo y ventarrón...” (2000: 678). Se trata siempre de un regreso, de las escenas de la infancia funcionando como un aleph.

En el fondo de todo esto está la sangre de un cordero y en mí imaginación la forma de un rizo, de un giro y de un adiós a las defensas: y los pliegues: “A vivir y a morir hemos venido./ Para eso estamos/ Nos iremos sin dejar huella./ El caracol es la excepción (José Emilio Pacheco 2000: 356). Caracoles defendidos del mundo en su externo interior que los revela y encubre, leo en los ritornelos de Neruda, que se bifurcan, alejan y siempre giran hacia *Residencia en la tierra*, y en los más desnudos y veloces de Gamonedá la misma angustia, el mismo diálogo, la misma pregunta y una

equivalente respuesta. Se fugan hacia distintos lugares y usan diferentes cartas de navegación, tal vez por eso que se llaman diferencias latinoamericanas o por las identidades peninsulares. Tal vez por el monte, la nieve y la hierba; por el bosque, el océano y el Senado. Tal vez la ilusión y la destrucción me indiquen parte del misterio. Pero yo mezclo, construyo con ellos mi propio bloque y me entrego a estas obras abiertas, generosas y sabias. Dejo que la contradicción me posea y amo la presencia y el deseo de Neruda que son la ausencia que admiro en Gamoneda. Entre ellos anda la gran poesía en lengua castellana. Este es, sin duda, un *punctum* perturbador de la poesía para mí. El hechicero de la lengua, gran alquimista, y el purificador; el que posee solo algunas palabras y el que quiere comérselas todas me indican que la muerte es el Gran Otro y que la escritura conjugada en tiempo presente es la vida, que libra de la neurosis y permite bodas escandalosas, y mirar cara a cara a la gran dama. A la otra madre.

Lo que es del frío al frío. Por ello cantan estas obras apasionadas y llenas de misterio, lumbre y belleza suficientes para encender hogueras aquí abajo y esperar con paciencia el tiempo que nos toca. Estamos rodeados de pura muerte, vivimos rodeados de muerte y, al mismo tiempo, de misterio y de música, de uniones pensadas como imposibles y escandalosas.

Hay, entonces, visiones de García Lorca que me confunden y alteran. Entonces recuerdo el relato que recordaba Neruda:

Una noche en una aldea de Extremadura, sin poder dormirse, se levantó al parecer el alba. Estaba todavía lleno de niebla el duro paisaje extremeño. Federico se sentó a mirar crecer el sol junto a algunas estatuas derribadas. Eran figuras de mármol del siglo XVIII y el lugar era la entrada de un señorío feudal, enteramente abandonado, como tantas posesiones de los grandes señores españoles. Miraba Federico los torsos destrozados, encendidos en blancura por el sol naciente cuando un corderito extraviado de su rebaño comenzó a pastar junto a él. De pronto cruzaron el camino cinco o siete cerdos negros que se tiraron sobre el cordero y en unos minutos, ante su espanto y su sorpresa, lo despedazaron y devoraron. Federico, presa de miedo indecible, inmovilizado de horror, miraba los cerdos negros matar y devorar al cordero entre las estatuas caídas, en aquel amanecer solitario (1993:72).

Cortaban el cuello del cordero y la sangre caía en una palangana que contenía los fuertes aliños...Tuve un cordero negro. He olvidado su

mirada y su nombre... De pronto cruzaron el camino cinco o siete cerdos negros que se tiraron sobre el cordero... Tres historias atravesadas por los símbolos. No quiero sucumbir a la imaginación de la analogía patética. No lo haré, solo diré que el horror esperaba a Neruda en el final de sus días y algo le fue arrebatado. Gamoneda camina sereno hacia la luz. Él tiene algún tiempo a su favor; una “pequeña salud” lo acompaña para hacer bloque con la muerte y la pureza. Su aprendizaje le será útil. No obstante, el poeta de la ardiente paciencia y el poeta impaciente del fin están llenos de luz y confirman una existencia y una verdad como un rayo que no cesa: porque escribí, porque escribí estoy vivo y la poesía no habrá cantado en vano.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado, *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951, 2ª edición.
- Blanchot, Maurice, *El Espacio Literario*. Buenos Aires; Editorial Paidós, 1969.
- Casado, Miguel, “Prólogo”, en *Edad*, de Antonio Gamoneda. Madrid: Cátedra, 1987.
- Concha, Jaime, *Neruda 1904-1936*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- Deleuze, Giles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-textos, 1997.
- Gamoneda, Antonio, *Edad*. Madrid: Cátedra, 1987.
- , *Libro del Frío*. Valencia: Germania Serveis gràfics, s.l., 2000.
- , *Libro de los Venenos*. Madrid: Ediciones Sinela, 1997.
- , *Zurgai. Cuaderno Personal*, en Diciembre 2001, pp. 79-102.
- Levinas, Emmanuel, *Entre nosotros. Ensayos para Pensar en otro*. Valencia: Pre-textos, 1993, versión castellana de José Luis Pardo Torío.
- , *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Loyola, Hernán, *Ser y Morir en Pablo Neruda. 1918-1945*. Santiago de Chile: Editorial Santiago, 1967.
- Lytard, Jean François, *Lecturas de Infancia*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- Marco, Joaquín, “Poeta de Senectud, Poeta de Renovación”, prólogo, en Pablo Neruda *Obras Completas III.- De “Arte de Pájaros” a “El mar y las campanas” 1966-1973*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2001, pp. 9-51.
- Neruda, Pablo, *Obras Completas*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1967, 3ª edición.
- , *Obras Completas III.- De “Arte de pájaros” a “El mar y las campanas” 1966-1973*. Barcelona Galaxia Gutemberg, 2000; edición de Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkiench.
- , *El libro de las Preguntas*. Buenos Aires: Planeta, 1991, 2ª edición.
- , *Confieso que he vivido*. Santiago, 1993.

- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la Tragedia*. Barcelona: Alianza Editorial, 1995, 13ª reimpresión.
- , *Estética y Teoría de las Artes*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999. Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo.
- Pacheco, José Emilio, *Tarde o Temprano* (Poemas 1958- 2000). México DF.: Fondo de Cultura Económica, 2000, 3ª edición revisada, corregida y aumentada.
- Sicard, Alain, *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*. Madrid: Edit. Gredos, 1981, versión española de Pilar Ruíz Va.
- W.A.A., *Antonio Gamoneda*. Madrid: Calambre, Colección “El Solitario y sus amigos”, 1993.
- Vilas, Manuel, “La muerte y su Hermano el Miedo”, en VV.AA. *Antonio Gamoneda* 1993, pp. 49-60.
- Zurgai. VV.AA. Bilbao, Diputación Foral de Biskaia, Imprime Berekintza, diciembre 2001.

RESUMEN / ABSTRACT

La relación de Pablo Neruda con la poesía y los poetas peninsulares ha sido destacada en varios estudios. El mismo poeta ha entregado hermosas señales sobre el asunto. En esta línea, “Notas para un diálogo” propone demostrar la vinculación profunda entre el Premio Nobel chileno y Antonio Gamoneda, poeta español (leonés nacido en Oviedo) contemporáneo.

La intuición inicial y los indicios preliminares, surgidos por la lectura de algunos relatos de infancia poetizados por los autores, permite avanzar hasta precisar los elementos de un diálogo temático, léxico y sintáctico que revela una misma proposición estética surgida de una conciencia desolada y en constante regreso a lo deshabitado del yo y con un gran compromiso con su tiempo. La profunda comunidad de la lengua que estos poetas habitan, compleja y diáfana a tiempos, muestra las afinidades y diferencias de unas poéticas que parecen decir: “Estamos rodeados de pura muerte, vivimos rodeados de muerte y, al mismo tiempo, de luz, palabras y silencio. Somos desiertos, pero poblados de tribus, de fauna, de flores”.

Pablo Neruda's relation to peninsular poetry and poets has been well emphasized in diverse studies. The poet himself has left beautiful intimations on this matter. In this perspective, 'Notes for a Dialogue' intends to demonstrate the profound bonds between the Chilean Nobel Prize, and the contemporary Spanish poet, Antonio Gamonal (born in Oviedo).

The initial intuition and the preliminary hints, arising from the reading of some childhood memories poetized by these poets, permit us to advance towards the identification of the elements of a syntactical, lexicographic and thematic dialogue revealing an identical aesthetic proposal born out of a desolate conscience in constant return to an uninhabited self, with full commitment to the age, The profound community of the language binding these poets, shows affinities as well as differences in their respective poetics which may seem to say “we are surrounded by pure death, we live surrounded by death but also by light, words and silence. We are like deserts, populated by tribes, by fauna and flora.