

PRIMERA APROXIMACIÓN AL USO DEL ENEASÍLABO EN PABLO NERUDA

Hernán Loyola

Univeristà di Sassari

a *Cedomil Goic*

1

El eneasílabo es el verso nerudiano por excelencia. Ningún otro fue usado por el poeta chileno con tanta constancia y sistematicidad (desde los 15 años hasta los 69 que tenía al morir). Ningún otro con tanta intencionalidad, indicadora de cambios de humor o de propósitos en la evolución de su poesía. En eneasílabo es el verso amigo a que Neruda recurre cada vez que necesita conferir al mensaje poético una cierta solemnidad *personal*, íntima, conexas a su propia escala o sistema de valores, o bien cuando necesita aligerar —con una forma de sesgo popular— la solemnidad que desde afuera le solicita la trascendencia de ciertas comunicaciones o de ciertos temas. Es decir, cada vez que necesita hacer oscilar el tono del poema entre la solemnidad y la levedad, cuando no quiere ser ni demasiado solemne ni demasiado ligero. Tal preferencia tiene que ver, creo, con la ambivalencia misma del eneasílabo, tradicionalmente indeciso entre ser el último de los versos de arte menor o el primero de los versos de arte mayor. Y tradicionalmente indeciso, también, entre ser un verso culto o un verso popular.

El eneasílabo es de uso antiguo pero no frecuente en la versificación castellana. Ocurre ya en casi la mitad de los versos del *Auto de los Reyes Magos* (siglo XII), sobre todo en forma trocaica, con acentos en cuarta y octava: «Dios criador, qual maravilla, / no se qual es aquesta strela». También aparece en *Santa María Egipcíaca* (siglo XIII) mezclado con versos de otros metros. Cinco poesías eneasilábicas (tres son de Villanadino) se hallan en el *Cancionero de Baena* (siglo XV). La versificación culta del siglo XVI tiende a eludir el uso del eneasílabo, marginándolo al territorio popular (estribillos y letras de baile): «Marido, vendamos los bueyes» (Valverde); «Abaja los ojos, casada, / no mates a quien te miraba» o «Lindos ojos habéis, señora» (Juan Vázquez). Con esta misma modulación popular el eneasílabo reaparece en los poetas cultos del siglo XVII: «Esta sí que es siega de vida, / esta sí que es siega de flor» (Lope); «Borbollicos hacen las aguas / cuando ven a mi amor pasar» (Tirso). Iriarte y Luzán en el siglo XVIII; Rosalía de Castro, Espronceda y Zorrilla (y también americanos como Bello y Heredia) durante el siglo XIX, reproponen con éxito y brillo la ambivalente tradición (popular y culta) del eneasílabo. Pero son los poetas del modernismo, y en particular Darío (con Nervo, Chocano, Lugones, Gabriela Mistral y otros), quienes confieren al viejo verso un nuevo y soberbio prestigio, una espléndida revitalización.

Neruda es el gran continuador de esta tarea a lo largo del siglo XX. Con toda probabilidad el eneasílabo le llega a través del Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza* (1905), de *El canto errante* (1907) y de *Poema del otoño y otros poemas* (1910).

Al primero de estos libros pertenece la célebre “Canción de otoño en primavera” cuyos polirrítmicos enneasílabos iniciales serán citados incluso en algún tango:

*Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro,
y a veces lloro sin querer.*

Del mismo libro es también “El soneto de trece versos” (el primero: «De una juvenil inocencia»). En el poema “El canto errante” (que inaugura el libro homónimo) los enneasílabos se disponen en dísticos, según modelo que arranca desde la tradición medieval y que Neruda a su vez evocará —pero con enneasílabos blancos— en algunos poemas y hasta en un entero libro de su producción tardía, como veremos más adelante. Se disponen en cambio en tercetos monorrimos los enneasílabos polirrítmicos de “Santa Elena de Montenegro” y en sextetos (con rima AABCCB) los enneasílabos trocaicos de “El clavicordio de la abuela” (ambos textos en el libro *Poema del otoño y otros poemas*, 1910). Darío ensayará incluso la décima enneasílabo en su “Balada de la bella niña del Brasil”, del libro *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). Todos estos ejercicios del poeta nicaragüense —mínima parte de su formidable contribución al enriquecimiento de la tradición lírica castellana— serán para Neruda una lección temprana que sin embargo nunca olvidará.

2

El recurso al enneasílabo comienza en Neruda con poemas de 1919 manuscritos en el *Cuaderno Neftalí Reyes 1918-1920 [CNR]*¹ y todavía inéditos. El primero es “La mirada” (sin fecha en *CNR*, escrito muy probablemente en junio de 1919, cuando Neftalí aún

¹*Cuaderno Neftalí Reyes 1918-1920*: cuaderno escolar de cubiertas encartonadas en el que el adolescente Neftalí Reyes transcribió —a fines de 1920— trece poemas de otros autores (dos de Sully Prudhomme, tres de Baudelaire, uno de Verlaine, uno de Henri de Régnier, dos de Paul Fort, uno de André Spire, uno de Henri Bataille, uno de Jean Richepin y uno de J. Hübner Bezanilla) y más de 160 poemas originales compuestos entre comienzos de 1918 y noviembre-diciembre de 1920. De éstos sólo cinco pasaron a *Crepusculario*: “Pantheos”, “Sensación de olor”, “Campesina”, “Maestranzas de noche” y “El nuevo soneto a Helena”. Otros pocos serán póstumamente recogidos en *El río invisible. Poesía y prosa de juventud* (Barcelona: Seix Barral, 1980). 11-54. Al morir Neruda este cuaderno, y otros dos también manuscritos por él, eran conservados por su hermana Laura Reyes Candia. Según mis noticias Laura, al morir a su vez en 1977, confió los tres cuadernos —y su entera biblioteca nerudiana— a Rafael Aguayo Quezada en cuanto profesor de la sede Temuco de la Universidad Católica de Chile y, también, en cuanto sobrino de Laura, según el mismo Aguayo Quezada, quien posteriormente —en 1982— puso a remate en Londres el legado nerudiano que le había sido confiado. Tengo a la vista la convocatoria de Sotheby Parke Bernet & Co. relativa al remate de tres lotes nerudianos: 165, “Important collection of over ninety autograph and typed letters and cards” [4.950 libras esterlinas]; 166, “Collection of literary papers and books by Neruda” [3.850 libras esterlinas]; 167, “The important *Cuadernos de Temuco*: three exercise books containing Neruda’s earliest collections of poems, including nearly one hundred and ninety original poems, most of them in his own hand, some in the hand of his sister Laura Reyes, the majority unpublished” [14.850 libras esterlinas]. Entre corchetes, las sumas en que los respectivos lotes fueron rematados por Sotheby’s —según información del profesor Robert Pring-Mill, de Oxford University. La Taylorian Library, vinculada a esa universidad, hizo esfuerzos por adquirir (¿salvar?) al menos los cuadernos y documentos para su importante colección nerudiana, pero el remate subió a cifras fuera de su alcance. Desconozco el actual paradero de los *Cuadernos de Temuco*. Ignoro además si Aguayo Quezada ha informado a la comunidad científica —chilena e internacional— sobre el destino de los preciosos

no cumplía quince años) que comienza: «Quiero que oculte la mirada / todo dolor del corazón, / que sea mansa y sea clara, / plena de mística emoción...». Más adelante *CNR* trae “La emoción fugitiva”, poema fechado el 23 de julio: «Vamos buscando la emoción / que no podemos encontrar / en este tedio siempre igual / que nos envuelve el corazón». En agosto escribe Neftalí un poema en tres partes —título global: “Desde mi soledad...”—, de las cuales la segunda es un soneto eneasílabo que comienza: «Hiperestesia dolorosa / que se incubó en mi soledad». Las otras dos partes del poema son sonetos alejandrinos. La influencia de Darío es advertible no sólo a nivel de léxico sino también en la estructura de la composición (la “Oda a Mitre” pudo haber sido el modelo). No será la última vez que Neruda intercale fragmentos eneasílabos en poemas dominados por metros mayores (por ejemplo en “José Miguel Carrera” de *Canto general*, IV). También de 1919 son los poemas eneasílabos “En el país encantado” (4 de octubre), “Música diabla” (octubre), “Lluvia lenta” (30 de noviembre) y uno sin título que comienza: «Me he de volcar en un poema» (13 de diciembre).

Al llegar a Santiago en marzo de 1921 Neruda trae consigo el cuaderno *Helios*, proyecto de libro que después abandona. Sus textos (exceptuando los que pasaron a *Crepusculario*) serán salvados póstumamente en el volumen *El río invisible. Poesía y prosa de juventud* (Barcelona: Seix Barral, 1980, en adelante *RIV*), pp. 55-102. La compilación incluye un curioso soneto eneasílabo, en el que dominan los esdrújulos, dedicado a Jacobo Nazaré: «Este muchacho hiperestésico / sufriente de un mal metafísico, / lejano del ritmo genésico / del endecasílabo físico [...]» (*RIV*, 72). En la primera contratapa interior del cuaderno *Helios* Neruda escribió en eneasílabos, con posterioridad a juzgar por la diferente grafía, lo que parece un pórtico para el proyecto de libro (ver “Canción” en *RIV*, 57-58).

En esta primera etapa de la escritura de Neruda el eneasílabo sirve a variadas intenciones del poeta, según hemos visto. Y según confirmará *Crepusculario* con dos textos de 1921: “Oración” y “Sinfonía de la trilla” (secciones inicial y final), cuya oposición ciudad/campo no excluye, sin embargo, una convergencia en la optimista autorrepresentación ‘profética’ del sujeto. Textos de 1923 harán del eneasílabo, en cambio, el vehículo del pesimismo y del desencanto que han invadido el ánimo del poeta: ver al respecto “Mariposa de otoño”, “Me peina el viento los cabellos” y en particular “Playa del sur”. En sintonía, algunos fragmentos de “Pelleas y Melisanda” (La cabellera, La muerte de Melisanda, Canción de los amantes muertos).

documentos y materiales que le confió Laura Reyes, o si ha tenido el cuidado de dejarlos accesibles a los estudiosos actuales y futuros de Neruda (y de la cultura chilena del siglo XX). Cito aquí por una copia fiel y cuidadosa del *Cuaderno Neftalí Reyes 1918-1920* que yo mismo, previdentemente, hice en 1965 para mi uso personal, anotándola además. Agrego que por entonces me di también el feliz trabajo de copiar (y de anotar) el cuaderno *Helios*, un proyecto de libro manuscrito por Neruda a fines de 1920 y comienzos de 1921. Ejemplares adicionales de tales copias, que entregué al propio poeta, hicieron posible la publicación de buena parte de los textos que figuran en el volumen *El río invisible*, arriba citado. En el tercer cuaderno, que desgraciadamente no tuve la precaución de copiar, Neruda y su hermana habían manuscrito en Temuco —antes del viaje a Santiago en marzo de 1921— sobre todo composiciones de otros poetas (Víctor Hugo, Gabriela Mistral, Augusto Winter, Eduardo de la Barra, entre los pocos que recuerdo). Difícilmente se podría subestimar la importancia de tal documento para el estudio de la formación de base del poeta Pablo Neruda. Esperemos que haya ido a parar a manos que lo sepan valorar —y que lo den a conocer con la dignidad científica que merece.

El recurso al eneasílabo decae al mínimo en *El hondero entusiasta*, donde ocurre sólo en el poema 9 («Canción del macho y de la hembra!») en combinación con heptasílabos, endecasílabos y otros metros. La crisis de comienzos de 1924 (el pasaje desde el *Hondero* a los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*) exige al poeta una versificación de mayor aliento, que sostenga mejor su nueva identidad y sus renacientes ambiciones. Por eso en *Veinte poemas* el eneasílabo aparece sólo incidentalmente y aislado (como ese «Tú estás aquí. Ah tú no huyes» del poema 14) o bien, con mayor frecuencia, mimetizado como elemento de versos de más larga y solemne extensión. Por lo general en combinación con heptasílabos: «muñeca triste y dulce, para que no estuvieras triste / ... / Entre los labios y la voz, algo se va muriendo» (poema 13); «Tu presencia es ajena, extraña a mí como una cosa» (poema 17). Lo mismo sucede en *Tentativa del hombre infinito*, libro escrito durante 1925: «los movimientos de la noche aturden hacia el cielo»; «Oh matorrales crespos adonde el sueño avanza trenes»; «como entre tú y tu sombra se acuestan las vacilaciones».

3

Ausente o sumergido por un tiempo, el eneasílabo reaparece en los ‘madrigales’ de la primera *Residencia en la tierra* [1925-1932]. En “Madrigal escrito en invierno” [1925] y en “Fantasma” [1926] el retorno parece inseguro o vacilante, entremezclado con decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos y hasta con algún octosílabo. Las nuevas ambiciones proféticas del sujeto residenciario —que acaba de abandonar el refugio restaurador del sistema Noche-Sur para emprender otra vez, y en otras condiciones, la gran salida hacia el mundo— dejan poco espacio al menudo desahogo sentimental. Ello podría explicar las vacilaciones métricas en los dos textos mencionados, que tratan de conceder lo menos posible a propósitos ‘menores’. Pero de todos modos el eneasílabo les imprime su tónica dominante, según confirmará Neruda mismo algunos años más tarde en carta a Héctor Eandi desde Batavia, lugar de destierro donde el íntimo fracaso de su matrimonio resucita nostalgias eróticas vinculadas a la misma (ahora lejana) figura femenina y que determinan la escritura de “Lamento lento”. La carta a Eandi es del 5.9.1931: «Le envió unos versos que tienen algo de curioso, por su paralelismo que pudiera parecer deliberado, pero que no lo es. “Madrigal escrito en invierno” fue escrito en 1925, publicado en 1926, y “Duelo decorativo” [“Lamento lento”] lo escribí hace unos días, sin recordar absolutamente la otra cosa. Sin embargo se parecen tanto. Ambos son producto de mi viejo deseo de hacer una poesía del corazón, que consuele aflicciones, como las canciones y tonadas populares, como la música de las ciudades, pero sin elementos populares, lo que sería un error, ya que no podemos forzar nuestra cabeza intelectual con expresiones ajenas». (en Aguirre, 102). Difícilmente se podría formular mejor la ambivalencia de la modernidad del siglo XX (que en Neruda se extiende desde *Veinte poemas de amor*, 1924, hasta *Nuevas odas elementales*, 1956) con su reivindicación del imaginario de lo oscuro y de lo bajo —una de cuyas formas es la representación *seria y afirmativa* de lo popular— unida a altas exigencias aristocráticas a nivel de expresión. Y la ambivalencia del eneasílabo, entre lo popular y lo culto, ya que en “lamento lento” el dominio de este metro es abrumador (18 de los 20 versos son eneasílabos). Lo mismo sucede en “Cantares” y en “Trabajo frío”, otros dos textos residenciarios escritos en Batavia en 1931 y también conectados a la nostalgia erótica del sujeto, o sea a sus aflicciones del corazón.

De la segunda *Residencia*: registro el uso del eneasílabo en el poema-pórtico “Un

día sobresale”, escrito en Chile a mediados de 1933. Uso incidental pero intencionado, buscando marcar momentos significativos del texto: «De lo sonoro salen números / ... / en torno a mí la noche suena / ... / pitazos en la niebla ronca / ... / A lo sonoro el alma rueda / ... / a lo sonoro el alma acude / ... / Desde el silencio sube el alma / ... / De lo sonoro sale el día / ... / caen como sangre celeste». Ecos aislados resuenan, siempre con ritmo eneasílabo, en los otros poemas de la sección inicial: «Sin embargo sus pasos suenan» (“Sólo la muerte”); «sonaría como la muerte» (“Barcarola”); «En el silencio crece el viento» (“El sur del océano”).

4

Hasta donde me ha sido posible verificar por ahora, el eneasílabo desaparece de la poesía de Neruda (o de nuevo se esconde o mimetiza en la fluctuación métrica) durante un largo período: desde 1933 a 1948, salvo la breve irrupción de los fragmentos “Los gremios en el frente” y “Triunfo” de *España en el corazón* (1937), compilación después recogida en *Tercera residencia* (1947), y el texto “Hacia los minerales” del capítulo XI de *Canto general*. El poeta-agonista —emerso de la segunda *Residencia* (¡El ejemplo de García Lorca!) en sustitución del poeta-testigo de la primera— prefiere enfrentar con elocuencia métrica de neto arte mayor las tareas que le propone el brusco desarrollo de su visión del mundo y de sí mismo, su nueva conciencia histórica: tareas del combatiente antifascista en el espacio Europa (guerra civil española, segunda guerra mundial), tareas del cronista-cantor-revelador en el espacio América.

Esta dualidad del sujeto nerudiano explica, en parte, por qué hasta comienzos de 1948 la escritura de *Canto general* ha avanzado relativamente poco. Por complejas razones el cronista americano no quiere o no puede conferir a su discurso poético la combatividad del alter ego, del antifascista europeo. La unificación de las dos identidades paralelas precipita —en el contexto internacional de la guerra fría— gracias a la clandestinidad a que el presidente González Videla constriñe al senador Neruda: ese año de clandestinidad forzada (1948) consiente al poeta Neruda acelerar la completación de su *Canto general* y con ello la radicalización política de su escritura (en el espacio América).

El cambio de velocidad favorece (¿o hace obligado?) el retorno del eneasílabo. Prácticamente ausente de los capítulos de *Canto general* escritos antes de 1948 (II, VI, VII y XI, y además algunos poemas dispersos en el resto de la obra), el viejo verso amigo acude una vez más a dar una mano al poeta, ahora determinado a concluir de prisa su proyecto. Particularmente abundante será el recurso al eneasílabo en los capítulos ‘históricos’ del libro (I, III, IV y V), necesitados ahora de un vehículo expresivo ágil pero al mismo tiempo capaz de conjugar —según los casos— la crónica y la épica, lo narrativo y lo lírico, la descripción y el elenco, lo popular y lo solemne. En la lista de presencias que sigue marcaré con un asterisco (*) los textos en que el recurso al eneasílabo es total o dominante; con dos (**) los que incluyen bloques eneasílabos en posición intercalada o final —evocando el modelo de la dariana “Oda a Mitre”; en los demás textos (sin asterisco) la presencia de eneasílabos es irregular, intermitente, fluctuante o incidental.

Capítulo I, *La lámpara en la tierra*: ii, “Algunas bestias”; iii, * “Vienen los pájaros”; v, ** “Minerales”; vi, * “Los hombres”.

Capítulo III, *Los conquistadores*: ii, ** “Ahora es Cuba”; iv, ** “Cortés”; v, “Cholula”; vii, * “Guatemala”; viii, * “Un obispo”; ix, * “La cabeza en el palo”; xii, * “Ximénez de

Quesada”; xiii, **“Cita de cuervos”; xv, “La línea colorada”, xvii, “Las guerras”; xix, * “La tierra combatiente”; xxi, “Valdivia”.

Capítulo IV, *Los libertadores*: * “Los liberadores” («Aquí viene el árbol, el árbol»); i, “Cuauhtémoc”; i, “Fray Bartolomé de las Casas”; iv, * “Surgen los hombres”; vii, ** “El empalado”; x, * “Lautaro entre los invasores”; xii, ** “El corazón de Pedro de Valdivia”; xiii, * “La dilatada guerra”; xvii, * “Comuneros del Socorro”; xviii, * “Tupac Amaru”; xxii, ** “Mina”; xxiv, ** “José Miguel Carrera”; xxvii, ** “Guayaquil”; xxviii, * “Sucre”; xxx, ** “Toussaint L’Ouverture”; xxxv, * “Balmaceda de Chile”; xxxvii, * “Sandino”; xxxviii, ** “Hacia Recabarren”; xxxix, * “Recabarren”; xl, “Prestes del Brasil”; xlii, * “De nuevo los tiranos”.

Capítulo V, *La arena traicionada*: i, ** “Los verdugos”, ** “El doctor Francia”, ** “Ecuador”, * “García Moreno”, ** “Los brujos de América”, * “Las satrapías”; ii, ** “Las oligarquías”, * “Promulgación de la Ley del Embudo”, * “Elección en Chimbarongo”, * “La crema”, * “Los poetas celestes”, * “Los explotadores”, * “Los siúuticos”, * “Los validos”, * “Los abogados del dólar”, * “Diplomáticos”, * “Los burdeles”, * “Procesión en Lima”, * “La Standard Oil Co.”, * “La Anaconda Copper Mining Co.”, * “La United Fruit Co.”, * “Las tierras y los hombres”; iii, ** “Los muertos de la plaza”; iv, * “Crónica de 1948 (América)”.

Los bloques eneasílabos en posición intercalada o final suelen marcar el pasaje desde el apóstrofe o la reflexión solemnes a la rápida narración de eventos significativos. Esta modulación del eneasílabo, en función similar a la del octosílabo de los romances tradicionales, desarrolla variantes con narrador-protagonista (popular) en varios poemas del capítulo VIII, *La tierra se llama Juan*: ii, * “Jesús Gutiérrez”; iv, * “Olegario Sepúlveda”; ix, * “José Cruz Achachalla”; xii, * “El maestro Huerta”. Función desiderativa —una especie de plegaria por el retorno del espíritu del leñador Lincoln en la política internacional de Estados Unidos— asume en cambio el eneasílabo en el *quinto poema del capítulo IX, *Que despierte el Leñador*, mientras en el **sexto modula la despedida-saludo del poeta en posición final. Todavía otras funciones del eneasílabo conexas al mundo popular en el capítulo X, *El fugitivo*: el retrato de un artesano rural en el *segundo poema; al cierre del **quinto, menosprecio de corte y alabanza de «el alto pueblo de los pobres»; y una solemne invocación ineasílabo en el poema *trece, al cierre del entero capítulo. No menos solemne es la elegía * “Los héroes” (capítulo XIII, *Coral de Año Nuevo para la patria en tinieblas*, iii), dedicada a la memoria de dos obreros, Félix Morales y Ángel Veas, asesinados por la policía de González Videla en Pisagua.

De los capítulos escritos (en su mayor parte o totalmente) durante 1948-1949, no recurren al eneasílabo el XII, *Los ríos del canto*; el XIV, *El gran océano*; y el XV, *Yo soy*. Neruda aspira en ellos a una forma de elocuencia que no es la de esa especie de épica menor (por su frecuente conexión con valores o dimensiones populares) que *Canto general* suele formalizar a través del eneasílabo. Por razones similares este verso no abunda en *Las uvas y el viento* (1954): ocurre con incidencia variable en los poemas * “Estás en toda partes” y ** “Con mi amigo de Praga” del capítulo V; * “Primera aparición del ángel” y * “El ángel solidario” del capítulo XX. Tampoco abunda —pero por razones en cierto modo opuestas, ligadas a propósitos de adelgazamiento y sencillez para el lenguaje poético— en *Los versos del Capitán* (1952), *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1956) y *Tercer libro de las odas* (1957).

5

En 1956 Neruda viene fuertemente sacudido por las revelaciones del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (informe de Jruschiov sobre Stalin) y por los acontecimientos de Budapest, lo cual, sumado a ciertas crisis privadas (traspaso de los 50 años de edad, separación de Delia del Carril, inicio de una nueva vida junto a Matilde Urrutia), determinará en su poesía una clara redimensión del optimismo histórico que en particular había impregnado el ciclo precedente (1945-1955) y, más en general, un radical reajuste del estatuto del sujeto. Síntomas de tal ruptura —que en otro lugar he descrito como el atormentado tránsito de la poesía de Neruda desde la modernidad a su específica posmodernidad— son visibles a partir del *Tercer libro de las odas* (casi todas ellas fechadas en 1956), donde ya han desaparecido, por ejemplo, la autorrepresentación orgullosa y expansiva del sujeto, el optimismo histórico y el ímpetu edificante de los finales, es decir, los rasgos que habían caracterizado a los dos primeros volúmenes de ‘odas elementales’.

Pero es *Estravagario* (1958) el libro que proclama de hecho la ruptura, el brusco viraje o reacción de Neruda contra los excesos o ilusiones de su anterior poesía militante, vinculada a valores utópicos de acción y comunicación (transformadoras del mundo) y a ideales de realización individual. *Estravagario* marca el momento en que el sujeto nerudiano deja de autorrepresentarse como sujeto en desarrollo, en movimiento hacia una meta u horizonte personal, renunciando con ello, en adelante, a la persecución del autorretrato definitivo. El momento, en suma, de la crítica y abandono de la modernidad (del siglo XX) y el ingreso en su peculiar posmodernidad.

Ahora bien, uno de los aspectos más (secretamente) intencionales del libro es el abrumador dominio del eneasílabo en el plano de la versificación: de sus 68 poemas, sólo 16 utilizan otros metros. Una vez más Neruda recurre al verso amigo en un momento crucial. Esta vez no le sirven las virtualidades épicas del eneasílabo (que fueron tan útiles al discurso público, es decir cívico y militante, de *Canto general*) sino otras más afines al temple lírico de los ‘madrigales’ de la primera *Residencia*. Porque ahora Neruda convoca al eneasílabo como vehículo expresivo de su voluntad de retorno al mundo íntimo y privado, o mejor, de distanciamiento crítico (que no de abjuración) respecto a la centralidad pública que por un par de decenios había gobernado su poesía.

De este modo el eneasílabo asume en *Estravagario* inéditas funciones carnalescas —o antipoéticas, si se prefiere— de ironía, comicidad, exorcismo o desacralización. En primer lugar respecto del sujeto mismo y de su autobiografía, incluso del propio nombre que en *Canto general* había servido para designar seriamente a la figura pública del sujeto (el hermano Pablo, el camarada Neruda) y que ahora viene desacralizado para indicar el último reducto de privacidad que resta al yo, fastidiado por intrusos e impertinentes: «Por eso en estos cortos días / no voy a tomarlos en cuenta, / voy a abrirme y voy a encerrarme / con mi más pérfido enemigo, / Pablo Neruda” (“El miedo”).

Pero en *Estravagario* el eneasílabo es el vehículo no sólo de la operación autodesacralizante del sujeto sino de la entera impostación lingüística y retórica de una obra que parece querer compensar de golpe, con la brusca exacerbación del absurdo, de la paradoja o de la *boutade*, los excesos apolíneos —claridad, edificación, ‘realismo’— de los libros precedentes. Vehículo de la constante distorsión irónica del lenguaje que se manifiesta, por ejemplo, en la modulación anómala de los verbos («Todos me piden que dé saltos, / que tonifique y que futbole», «Yo me pregunto si las ranas / se vigilan

y se estornudan») y de los pronombres («y no sólo cuento contigo / sino que no cuento sintigo»); o en la yuxtaposición de elementos heterogéneos con efecto cómico o extrañante: «Pasó un perro, pasó una monja, / pasó una semana y un año», «Yo todos los días pongo / no sólo los pies en el plato, / sino los codos, los riñones, / la lira, el alma, la escopeta».

6

Cumplida su misión de ruptura, el eneasílabo vuelve a sumergirse en la fluctuación métrica de la poesía de Neruda por otro decenio. En el episodio "R.D." [Rubén Darío] de *La barcarola* (1967) parece un homenaje dentro del homenaje —al maestro nicaragüense— este verso de 27 sílabas métricas descomponible en 3 eneasílabos: «la noche de antárticos ojos navega cubriendo la costa con su matrimonio de espinas». Durante ese decenio ha comenzado a hacerse visible otro signo macroscópico de la posmodernidad nerudiana: la percepción apocalíptica de la historia presente (y más en general del siglo XX), forma que asume la crítica del poeta a las utopías racionales de la modernidad. Otro episodio de *La barcarola* propone la ficción de un astronauta que huye del mundo y de la historia proyectándose a un espacio verdadero de pureza, de soledad y de silencio. En los años siguientes dos libros, *Las manos del día* (1968) y *Fin de mundo* (1969), se configuran como momentos de una operación simbólica de vaciamiento y liquidación: mientras el primero despliega una crítica radical de todo el quehacer precedente del Yo (buscando reajustar su estatuto) el segundo propone a su vez una crítica igualmente extrema de la actividad del Otro.

Con *Fin de mundo* el eneasílabo retorna en gloria y majestad. Todos los poemas del libro —con excepción del "Prólogo"— vienen escritos en ese verso, que Neruda retoma con propósitos de severidad y trascendencia. Vuelve el poeta público, vuelven los grandes temas contemporáneos, la política mundial, pero esta vez en clave muy diversa. *Fin de mundo* es la contrapartida (posmoderna) de *Canto general* y de *Las uvas y el viento*. El sujeto asume ahora la figura del testigo de cargo contra los crímenes del siglo XX (es decir, de la última modernidad): «La sangre cubría las zanjas / y saltaba de guerra en guerra / sobre millones de ojos muertos / que sólo miraban la sangre. / Esto pasó. Yo lo atestiguo». Pero el testigo acusador se sienta al mismo tiempo en el banquillo de los acusados, culpable por complicidad («hasta que todos compartimos / la batalla de la mentira») o por asunción personal de la vergüenza colectiva («me costó aprender a morir / con cada muerte incomprensible / y llevar los remordimientos / del criminal innecesario»).

Ahora, en *Fin de mundo*, el eneasílabo formaliza la crítica al 'socialismo real' (en cuanto propuesta de realización de la moderna utopía) desde el interior de la trinchera comunista que el poeta no ha abandonado ni abandonará. Neruda confía a la temperada solemnidad del eneasílabo la misión de precisar el reajuste que ha madurado su visión del mundo y de la historia contemporánea. Y con ello el reajuste de su poética. Cualquier otro metro habría supuesto riesgos de exceso o de déficit en el tono deseado para tan importante mensaje.

7

Dos breves episodios (LII, "Animales", y LXV, "Volcán") de *La espada encendida* (1970) evocan todavía el uso que del eneasílabo había hecho el primer capítulo de *Canto*

general, pero ahora en un contexto de ficción mítica muy diverso del propuesto por el gran libro de 1950. El poema “A José Caballero, desde entonces” de *Geografía infructuosa* (1971) prolonga en cambio el discurso eneasílabo de *Fin de mundo*, pero ahora dentro de un juego de combinaciones con versos cortos (tri-, tetra-, penta- y hexasílabos).

Aparte estos casos, la fase final de la poesía de Neruda preferirá disponer los eneasílabos (que usará con parsimonia pero, como siempre, con intencionada deliberación) en dísticos blancos. Cabe registrar dos importantes textos. Uno es el poema “El campanario de Authenay”, de *Geografía infructuosa*, que aparece dividido en tres partes. La primera es una serie de 6 estrofas de 2 versos (un endecasílabo y un heptasílabo cada una, salvo la tercera que trae dos endecasílabos blancos). La segunda parte va entre paréntesis, como en el lejano “Farewell” de *Crepusculario*, y como entonces se trata de una digresión reflexiva dispuesta ahora en 15 dísticos eneasílabos blancos. La tercera (11 estrofas) vuelve a la combinación inicial de endecasílabos y heptasílabos, pero a partir de la cuarta estrofa de esta sección (desde «en la infinita estrella horizontal / de la terrestre Normandía») los heptasílabos vienen sustituidos por eneasílabos, menos en la octava estrofa (verso 58). Para sus reflexiones de invierno —y “El campanario de Authenay” es una de las más bellas— Neruda vuelve a los modelos formales que su maestro Darío le enseñó en primavera.

Según anticipamos ya, “El canto errante” (pórtico del homónimo libro de 1907) sería el modelo de los dísticos eneasílabos (blancos) nerudianos que coronarán (y despedirán) la larga amistad entre el poeta y el viejo verso con un entero volumen: *Libro de las preguntas*, póstumamente publicado por Losada (enero de 1974): «Hay algo más triste en el mundo / que un tren inmóvil en la lluvia? / ... / Qué pensarán de mi sombrero / en cien años más, los polacos? // Qué dirán de mi poesía / los que no tocaron mi sangre?». En verdad la fórmula había sido previamente ensayada unos quince años antes —siempre en eneasílabos— en el poema “Por boca cerrada entran las moscas” de *Estravagario*: «Por qué con esas llamas rojas / se han dispuesto a arder los rubíes? / ... / Dónde compra pintura fresca / la cola de la lagartija?». Aquel poema traía una coda conclusiva en la que el poeta mismo anticipaba, irónicamente, las razones y el dramático significado de la futura acumulación de preguntas en el *Libro*:

*Es tan poco lo que sabemos
y tanto lo que presumimos
y tan lentamente aprendemos,
que preguntamos, y morimos.
Mejor guardemos orgullo
para la ciudad de los muertos
en el día de los difuntos
y allí cuando el viento recorra
los huecos de tu calavera
te revelará tanto enigma,
susurrándote la verdad
donde estuvieron tus orejas.*

En primera aproximación me he limitado aquí (por razones de espacio) al simple itinerario del eneasílabo en la obra de Neruda. Restaría por establecer, entre otros aspectos métricos relativos a este verso, una estadística de las preferencias rítmicas (frecuencia comparada de eneasílabos trocaicos, dactílicos, mixtos o polirrítmicos) en relación con la evolución (períodos) de la escritura nerudiana. Y por cierto habría que

examinar más a fondo las fluctuaciones y los cambios de orientación que —en el uso del verso amigo— he indicado a lo largo del presente trabajo, poniéndolos en relación con el uso de otros versos y, más en general, con el desarrollo de las estructuras retóricas en Neruda².

Sassari, septiembre 1995

²Sobre el eneasílabo he consultado: T. NAVARRO, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, New York, Las Américas Publishing Co., 1966; A. QUILIS, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969; J. SAAVEDRA MOLINA, "Tres grandes metros: el Eneasílabo, el Tredecasílabo y el Endecasílabo", *Anales de la Universidad de Chile* 61-62 (1946), pp. 5-23; J. VICUÑA CIFUENTES, *Estudios de métrica española*, Santiago, Nascimento, 1929. Sobre otros aspectos: M. AGUIRRE, *Pablo Neruda / Héctor Eandi. Correspondencia durante 'Residencia en la tierra'*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980; la introducción y notas a mi edición crítica de *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1987, 1991. Sobre *modernidad / posmodernidad* en Neruda, remito a mis ensayos "Neruda 1923: el año de la encrucijada", *Revista Chilena de Literatura* 40 (1992), 5-16; "Neruda 1924-1926: las manos de la noche", *Atenea* 470 (1994), 169-187; "El joven Neruda ingresa en la modernidad", *Casa de las Américas* 182, La Habana (1991), 7-35; "Neruda entre modernidad y posmodernidad", en L. IÑIGO MADRIGAL, ed., *Los Premios Nobel de Literatura Hispanoamericanos* (Ginebra, Ediciones Patiño, 1994), 39-56, y a la voz *NERUDA* que he escrito para el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)* de la Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas.