

I. ESTUDIOS

NERUDA 1923: EL AÑO DE LA ENCRUCIJADA

Hernán Loyola

Sassani

1

Entre las contribuciones de Dario Puccini a la 'nerudología' quiero destacar y comentar una que me parece de particular valor: el rescate de cuatro cartas de Pablo Neruda al poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty, escritas entre mayo de 1923 y febrero de 1924¹. Se trata de documentos estrechamente vinculados al pasaje desde *Crepusculario* (1923) a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), o sea, y nada menos, a la metamorfosis que desencadenó la mejor (o la verdadera) escritura de Neruda. Más complicado y trabajoso de cuanto podría parecer, ese tránsito cubre casi exactamente el año que va desde febrero de 1923 a febrero de 1924.

La primera de las cuatro cartas, escrita el 13 de mayo de 1923², incluye la frase "Hace tres meses que pensaba escribirle", lo cual nos retrotrae a febrero como período verificable del contacto entre Neruda y la poesía de Sabat Ercasty, probablemente a través del libro *Poemas del hombre* que el poeta uruguayo mismo le había enviado (según declara también la primera carta). Ahora bien, otros documentos convergen a indicar ese febrero de 1923 como el mes en que se configura inicialmente la grande y decisiva encrucijada para la poesía de Neruda. Encrucijada a cuya resolución, un año después, está directamente vinculada la correspondencia con Sabat Ercasty (la última de las cuatro cartas rescatadas por Puccini está fechada el 24 de febrero de 1924).

Por azar poseo un álbum con textos manuscritos por Neruda pre-

¹ Dario Puccini, "Cuatro cartas de Neruda a Sabat Ercasty", *Escritura*, VIII, 16, Caracas (julio-diciembre 1983), 207-216.

² La carta no trae fecha, pero en un pasaje de ella Neruda alude a una prosa suya publicada "ayer 12 de mayo" en *Claridad*. Se trata de un comentario a *Poemas del hombre* de Carlos Sabat Ercasty, incluido en la sección Los Libros, *Claridad* 87, Santiago (12.5.1923).

cisamente en ese febrero de 1923, durante las vacaciones de verano en Bajo Imperial (Puerto Saavedra). En 1971 lo publiqué con el título *Álbum Terusa 1923* porque sus textos fueron escritos para una de las dos principales inspiradoras de los *Veinte poemas de amor* (aquella muchacha de Temuco que *Memorial de Isla Negra* llama Terusa)³. Esos textos, cuya conexión con las cartas a Sabat Ercasty intentaré mostrar, se pueden agrupar en dos series según el tono del discurso lírico: digamos, para entendernos, que unos serían de *tono mayor*, con tendencia al énfasis, a la grandilocuencia y al arrebató; otros en cambio modulan el *tono menor* de la confianza, de la comunicación en voz baja, de la meditación en sordina.

La primera incluye versiones (muy probablemente las originales) de cuatro poemas de *El hondero entusiasta*, los que, respectivamente, comienzan: "Déjame sueltas las manos", "Es cierto amada mía, hermana mía, es cierto", "Canción del macho y de la hembra!" y "Amiga, no te mueras" (el último inconcluso, los demás con algunas variantes respecto a la primera edición del libro, Santiago 1933). En esta serie cabría incluir también los poemas "Playa del sur", que pasó a *Crepusculario*, y "Cuando recuerdo que tienes que morirte", del mismo grupo de los mencionados poemas de *El hondero entusiasta* pero que no fue recogido en el libro⁴.

A la segunda serie corresponden algunos textos en prosa no incluidos en los libros de Neruda, en especial dos, "Aquel bote salvavidas" y "Hoy al atardecer", póstumamente recogidos en *El río invisible* (Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 164-166), y también el que comienza "Pudo esta página quedar sin escribir". A estas prosas hay que agregar dos poemas en verso: "Mancha en tierras de color", que pasó a *Crepusculario*, y "Puerto fluvial"⁵. Hay que agregar también dos textos no originales de Neruda pero afines al *tono menor* de esta serie. Se trata

³*Álbum Terusa 1923* / Textos juveniles inéditos presentados por Hernán Loyola, en *Anales de la Universidad de Chile* n. 157-160 (1971), 45-55. La fecha real de publicación de este volumen monográfico (*Estudios sobre Pablo Neruda* en celebración del Premio Nobel de Literatura 1971) es mayo o junio de 1973, pocos meses antes del golpe militar en Chile y de la muerte de Neruda.

⁴El texto de este poema en *Álbum Terusa 1923* (ver nota 3), pp. 51-52.

⁵Los textos de "Pudo esta página quedar sin escribir" y de "Puerto fluvial" en *Álbum Terusa 1923* (ver nota 3), pp. 48 y 51. El *Álbum* trae otros dos poemas que restaron inéditos hasta 1971: "Ella fue tierra de camino" y "La historia del Príncipe Loco" (*Álbum*, pp. 49-50): poemas que no consideramos aquí en cuanto se insertan en líneas de escritura que, advertibles en *Crepusculario*, no tuvieron desarrollo inmediato en la poesía de Neruda (me refiero a experimentos formales y temáticos del tipo "Morena la Besadora" y "Farewell" por un lado, "Pelleas y Melisanda" por otro).

de la transcripción —de puño y letra de Neruda— de los poemas 1 y 4 de *La cosecha (Fruit-Gathering)* de Rabindranath Tagore⁶.

Los dos poemas que del *Álbum Terusa* pasaron a *Crepusculario* —“Playa del sur” y “Mancha en tierras de color”— textualizan emblemáticamente la oposición entre las dos series. ¿Cuáles son los términos y el significado de tal oposición? Una hipótesis previa es que durante el verano (febrero) de 1923 ha entrado en franca crisis lo que (con Karen Horney) podríamos llamar la *imagen idealizada* del poeta, vale decir la base psicológica sobre la cual habían venido funcionando su vida y su escritura. Imagen contradictoria donde el aristocratismo y la arrogancia, más o menos explícitos en los textos, habían sustituido por años al orgullo genuino para compensar arraigados sentimientos de exclusión, debilidad e impotencia⁷. Ahora bien, hasta ese verano sureño de 1923 Neruda había logrado mantener la contradicción en equilibrio precario: había logrado al menos afirmar en los textos una identidad privilegiada y superior pero siempre amenazada por peligros, obstáculos o dificultades externas, más bien misteriosas, lo cual le había consentido, sin mengua real de la arrogancia, proponer la autorrepresentación de un yo herido, incluso débil, que persistía, sin embargo, en la grande y singular tarea que le estaba destinada. En suma, había logrado apuntalar en los textos una cierta identidad de poeta *ritual* (según los modelos de la modernidad del siglo XIX).

La elaboración de ese poeta ritual alcanzó su momento de mayor fuerza y convicción en los textos de la primera fase de la escritura de *Crepusculario* (textos de 1920 y 1921 como “Pantheos”, “Viejo ciego, llorabas”, “Oración” y “Sinfonía de la trilla”), pero comenzó a vacilar en los de la fase siguiente (textos de la primera mitad de 1922 como “Barrio sin luz” y “Los jugadores”). Los poemas de la última fase, escritos durante los meses finales de 1922 y los iniciales de 1923 (como

⁶De paso tal transcripción certifica documentalmente, por si aún fuese necesario, ser verdad lo que Neruda declaró a propósito de uno de los *Veinte poemas de amor*, objeto de polémicas: “El Poema 16 fue escrito como una paráfrasis a un poema de *El Jardinero*, del poeta bengalí R. Tagore, dedicado especialmente a una muchacha gran lectora de este poeta” (“Pequeña historia”, nota-prólogo del autor a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, edición especial celebrativa “1.000.000 de ejemplares”, Buenos Aires, Losada, Biblioteca Contemporánea n. 28, 7ª edición, 1961).

⁷Por años el muchacho-poeta Neftalí Reyes ha identificado a la Noche (o sea al espacio íntimo del soñar y de los sentimientos) con los aspectos más indeseables de su condición personal: debilidad, inadecuación, bondad, humildad, inofensividad, tristeza, blandura, inconsistencia del carácter, imprecisión de la mirada, carencia de ojos y de manos. Léanse desde esta perspectiva los textos liceanos recogidos en *El río invisible* (Barcelona, Seix Barral, 1981), pp. 13-102.

“Farewell”, “Morena la Besadora”, “El castillo maldito”, “El estribillo del turco” y la serie “Los crepúsculos de Maruri”), traducen el desmoronamiento del poeta ritual. El sujeto de *Crepusculario* cumple en efecto una parábola que va del inicial optimismo a la duda y por fin al pavor y al desencanto. El mundo, que en la primera fase aparecía como un espacio rescatable a través del canto (ver “Oración”, “Sinfonía de la trilla”), en la última ha devenido acumulación de ruinas, ámbito del miedo y del derrumbe (ver “Tengo miedo”).

2

Esta es la situación en febrero de 1923. Confuso y desorientado por la derrota que la última fase de *Crepusculario* textualiza, Neruda está tratando de restablecer un nivel aceptable para su autoconfianza en disgregación. Los textos del verano de 1923, en especial los del *Álbum Terusa*, evidencian que el poeta ha entrevisto dos opuestas vías de solución. Vías que al comienzo son sentidas quizás como una sola, según parece indicar el título *Poemas de una mujer y un hombre* que Neruda anuncia a Alone en carta desde Temuco fechada el 5 de febrero [1923]⁸. Porque factor común a ambas vías es la erótica presencia de una figura femenina, respecto a la cual, precisamente, la inicial tentativa única se bifurcará. Por un entero año el poeta oscilará entre dos líneas de escritura, ensayándolas entrambas (si bien, como veremos, en proporción diversa) hasta el momento de la gran decisión.

Dos vías, entonces, dos líneas de tentativas para salvar al sujeto en crisis. La primera es una *fuga in avanti*, o sea, la intensificación o exasperación del poeta ritual, la potenciación a ultranza de la figura (o identidad) en derrota. Esta línea de ulterior agresividad y expansión, en términos de influencias verificables le ha sido propuesta a Neruda por sus lecturas de Sabat Ercaasty en particular, pero también de D’Annunzio, de Whitman, de Pablo de Rokha, de narradores rusos como Andréiev y Kuprin o escandinavos como Knut Hamsun; por la lección anarquista de Stirner, de Baroja, de sus amigos del área de *Claridad* como Manuel Rojas; y, naturalmente, por Nietzsche.

El poema “Playa del sur” anuncia esta línea. La tiranía del ideal inalcanzable asume en el texto la imagen de un océano enfurecido, implacable, desencadenado contra la costa (la frontera crepuscular del

⁸Cfr. Emir Rodríguez Monegal, *Neruda: el viajero inmóvil* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1977), p. 55. Alone era el seudónimo de Hernán Díaz Arrieta, que por varios decenios fue el crítico literario del diario *El Mercurio* de Santiago.

poeta) y sordo al reclamo menesteroso de un yo disminuido: “La dentellada del mar muerde / la abierta pulpa de la costa / ... / Frente a la furia del mar son / inútiles todos los sueños / ... / ¿Para qué decir la canción / si el corazón es tan pequeño? / Pequeño frente al horizonte / y frente al mar enloquecido. / Si Dios gimiera en esta playa / nadie oiría sus gemidos”. Observe cómo la confesión de pequeñez e impotencia no excluye, antes bien presupone, una arrogancia de imagen y de exigencias que otros versos traducirán con vehementes imperativos: “Arrástrame, viento del mar, / a donde nadie me esperará!”. La desproporción entre el sujeto pequeño y el océano descomunal anticipa la que no mucho después propondrá Neruda (ahora en términos de abierto y grandioso combate) entre el pequeño Hondero y la Noche cósmica.

Porque son las anticipaciones de poemas de *El hondero entusiasta* —incluidas en el *Álbum Terusa*— las que realmente inauguran esta línea de tentativas hacia la superación de la derrota. Su principal característica es que ahora las exigencias y vehemencias del sujeto van enderezadas a una mujer. Los textos proponen como destinataria interna la figura de una Hembra redentora a cuyos poderes eróticos al sujeto exige la misión de refundar en él al poeta ritual bajo una forma exasperada y suprema: la del Hondero, según precisará más adelante el texto de arriba (el futuro pórtico del libro).

Frecuentes imperativos instan a la Hembra a la actividad salvadora: “amárrate a mis alas / ... / Bésame, / muérdeme, / incéndiame”, “Quémate para que me alumbres”, porque “estás para dármelo todo, / y a darme lo que tienes a la tierra viniste / como yo para contenerte, / y desearte, / y recibirte!” (cito por las versiones del *Álbum Terusa*). A través de un lenguaje-delirio hecho de jadeos, síncopas y espasmos el sujeto se exhibe en una situación de menesterosa dependencia. A la insistente postulación *activa* de la Hembra corresponde en el sujeto la más impúdica autopostulación *pasiva*, ávida, voraz, apenas atenuada con arrogantes promesas de gratificación compensatoria: “Déjame poseerte para que en mí perdures”.

3

La segunda línea de tentativas hacia la superación de la derrota es, en diametral oposición a la elocuencia expansiva de la primera, una línea de recogimiento o repliegue hacia una poesía de tono menor caracterizada —junto al tema erótico— por la aparición y creciente presencia de una dimensión del mundo privado de Neruda que la escritura del

poeta ritual de *Crepusculario* (y de los textos precedentes) no admitía sino filtrada o estilizada según modelos literarios canónicos.

Esa dimensión es el vínculo secreto (porque inexpresado) entre la real vida emotiva del poeta (sus más hondos sentimientos y deseos) y un determinado espacio-tiempo (el sur chileno de su infancia, o sea, la región de la Frontera con centro en Temuco, pero en particular el río Imperial y su desembocadura en Puerto Saavedra). Hasta el verano de 1923 ese vínculo ha sido considerado indigno del nivel de expresión poética que el orgullo metafísico (la fórmula es de René Girard) señala a Neruda como condena obligada. Hasta entonces vida emotiva y sur de la infancia han estado separados en los textos. Falta en ellos precisamente el vínculo real. Poemas de amor no escasean en la producción adolescente de Neruda. Y el sur de la infancia alcanza un cierto grado de (estilizada) representación en *Crepusculario*. Pero las dos líneas temáticas se mueven sobre carriles diversos.

Por paradoja, la causa de tal separación es una convergencia a otro nivel. Los temas del amor y del sur no podrán encontrarse mientras ambos estén subordinados a la construcción de una falsa imagen del yo poético y de su tarea, vale decir, mientras ambos sean función de la escritura del poeta ritual. Identidad dependiente a su vez del orgullo metafísico, compensador inestable del sentimiento de impotencia e inseguridad que sofoca al poeta.

El reconocimiento del vínculo en los textos presupone entonces un cambio de identidad en el poeta. Este cambio —del poeta ritual al poeta individual— comienza a producirse en febrero de 1923. El anuncio más significativo o emblemático es el poema “Mancha en tierras de color” (fechado “Febrero 9 ó 10” en *Álbum Terusa*) que comienza aludiendo al patio o huerto de las amapolas multicolores de la casa de la familia Pacheco, en Puerto Saavedra, donde Neruda veraneaba aquel febrero.

El poema parece deliberadamente ligero, sin pretensiones ni elocuencia, sólo un jugar de rimas, casi una bucólica tarjeta postal. En correspondencia, el poeta es en el texto la figura de un muchacho asomándose a un pozo o noria cuyas aguas allá abajo le devuelven una imagen desprovista de connotaciones ideales, ni positivas ni negativas: no un elegido, tampoco un maldito: una pura imagen física, un modesto Narciso: “Inclinado sobre la boca del pozo / del fondo del pozo me veo brotar / como en una instantánea de sesenta cobres / distante y movida. Fotógrafo pobre, / el agua retrata mi camisa suelta / y mi pelo de hebras negras y revueltas”. Autorrepresentación escueta y neutra, distante de la que, determinada por el falso orgullo, domina en *Crepusculario* (oscilando entre el ungido y el excluido) y más distante

aún de la que comienza a perfilarse en los textos paralelos del *Álbum Terusa* que anticipan poemas de *El hondero entusiasta*.

Señal indicadora de un emergente interés del poeta por verse desde una perspectiva propia, individual, sin ajenas mediaciones ideales, como quien se asoma a un enigma por descubrir. La reducción es sólo aparente. Acodarse a los bordes del pozo —arcaico símbolo del autoconocimiento— es imagen de la nueva propensión a indagar el propio secreto en la profundidad y en el silencio⁹.

Esta nueva identidad (el poeta *individual*) parece propiciada o estimulada por lecturas de Tagore y también de Henri-Frédéric Amiel, de cuyo *Diario* Neruda transcribe en el *Álbum Terusa* un fragmento leído el 22 de febrero de 1923 que comienza: “¡Camina! ¡Camina! ¡No te duermas, no te ligués, no te detengas! Este sentimiento inquieto no es la necesidad de cambiar, es más bien el miedo de lo que amo, la desconfianza de lo que me encanta y el malestar de la dicha”. Palabras que Neruda leyó talvez como una invitación a la sinceridad.

El primer contacto entre los temas del amor y del sur —desde la perspectiva del poeta individual— se traduce tímidamente en el *Álbum Terusa* a través de dos textos confidenciales en prosa (y por lo tanto marginales, no incluibles en los libros del poeta): “Aquel bote salvavidas” y “Hoy al atardecer”, póstumamente recogidos en *El río invisible* (1981). Ese primer contacto determina por ahora sólo una especie de suspensión en el vacío, un equilibrio inestable en el *eje de la verticalidad* de un yo tensado por pulsiones contrastantes: una que insiste hacia lo alto (representada en el texto por la figura misma del poeta de capa y libro que, extendido sobre la bancada del bote, con sus ojos externos muy abiertos porfía en mirar hacia el cielo infinitamente azul); y otra que en cambio llama con violencia de asalto desde lo profundo, vale decir, desde el estrato de los recuerdos que “sumergidos en el agua del tiempo” reclaman los ojos interiores del poeta: su memoria personal. La pulsión hacia arriba, sostenida por el poeta a nivel consciente, responde aún a la tiranía del orgullo metafísico, la pulsión hacia abajo, con razón vivida por el yo como un asalto de potencias desconocidas e indefinibles, lo atrae con la fuerza oscura —pero todavía difícilmente aceptable— de la sinceridad de fondo.

⁹ Justo mientras escribo estas notas me llega desde Madrid el número 74-75 (julio-agosto 1992) de la revista *El Urogallo*, en cuya página 19 leo un poema afín de Seamus Heaney, “Personal Helicon”, que confirma imprevistamente la simbología autocognoscitiva de los pozos o viejas norias.

4

La escritura del poeta individual deviene rápidamente impracticable, al menos por un tiempo, para Neruda. Aparte “Mancha en tierras de color”, registro el poema “Vaso de amor” publicado en *Zig-Zag* 938 (10.2.1923), que después será el 12 de los *Veinte poemas*, y “Puerto fluvial” del *Álbum Terusa*, referido a los muelles de Carahue sobre el río Imperial. La intensificación del desaliento al regresar a Santiago no favorece el desarrollo de una línea de escritura que Neruda asocia todavía a la debilidad y a la impotencia de sus “suelos”, es decir al estrato más inaceptable de sí mismo.

Mientras la ciudad aumenta su dolorosa presencia en la última fase de *Crepusculario*, contemporáneamente el sur y sus resonancias de tono menor se cobijan en una escritura que para Neruda implica un prestigio y un alcance menores: la prosa periodística. Sugiero leer desde esta perspectiva las finas prosas de la serie “La vida lejana” —lejana de la ciudad—, publicadas entre junio y julio de 1923 en los números 92, 94 y 97 de *Claridad* (y recogidas en *El río invisible*, pp. 169-179).

El sentimiento de frustración y menoscabo hace prevalecer sin embargo el desarrollo de la línea de la elocuencia y de la exaltación del yo, que irán exasperándose a medida que avanza el año 1923. El 13 de mayo, un día después de la publicación en *Claridad* de una nota sobre *Poemas del hombre*, Neruda escribe su primera carta a Sabat Ercasty anunciándole la inminente aparición de *Crepusculario* y la preparación de otro libro “del cual le mando algo” (ese “algo” podrían ser las versiones originales de algunos poemas del futuro *El hondero entusiasta*, ya manuscritas en el *Álbum Terusa*).

A fines de junio la prosa “El cazador de recuerdos” (de la serie “La vida lejana”, *Claridad* 94 del 30.6.1923) trae una imagen muy viva del conflicto entre la pulsión hacia lo hondo —que ya comienza a ser identificada con la memoria— y la pulsión expansiva y grandilocuente hacia lo alto. Refiriéndose a los recuerdos: “No quiero revivirlos, y casi los odio. Los desentierro, y rompo de nuevo sus viejos surcos para que ahora queden enterrados para siempre. No son mi riqueza: soy más del minuto ignorado que del conocido. [...] Vivo inconteniblemente alzado bajo el fugante látigo del tiempo; y mi corazón prepara el ubicuo flechazo que ha de rebotar temblando en el último horario de las últimas tinieblas”. Un par de meses después, otra prosa perfilará con énfasis creciente la figura suprema de la identidad ritual a que el poeta aspira: “Pero, oídme, yo he de liberarme. ¿Lo comprendéis? El salto hacia la altura, el vuelo contra el cielo infinito, seré yo quien lo

haga, y antes de vosotros. Antes de podirme deberé ser otro, transformarme, liberarme”. (“¡Miserables!”, en *Claridad* 103 del 1.9.1923)¹⁰.

Es evidente la relación que hay entre estas prosas y el poema “El hondero entusiasta” —pórtico del libro homónimo— que creo escrito a comienzos de la primavera, durante uno de esos rápidos viajes al sur en que Neruda renovaba sus fuerzas. Así recordará el poeta la escritura del texto¹¹:

En 1923 tuve una curiosa experiencia. Había vuelto a mi casa en Temuco. Era más de medianoche. Antes de acostarme abrí las ventanas de mi cuarto. El cielo me deslumbró. Era una multitud pululante de estrellas. Vivía todo el cielo. La noche estaba recién lavada y las estrellas antárticas se desplegaban sobre mi cabeza. / Me agarró una embriaguez de estrellas. Sentí un golpe celeste. Como poseído corrí a mi mesa y apenas tenía tiempo de escribir, como si recibiera un dictado. / al día siguiente leí lleno de gozo mi poema nocturno. Es el primero de *El hondero entusiasta*. / Cuando llegué a Santiago, el mago Aliro Oyarzún oyó con admiración mi lectura. Luego, con voz profunda, me preguntó: ¿estás seguro de que estos versos no tienen influencia de Sabat Ercasty? —Creo que estoy seguro, le respondí. Los escribí en un arrebató.

En el grupo de amigos del poeta, Aliro Oyarzún gozaba de cierto prestigio de lector bien informado y al día en literatura internacional, tanto europea como latinoamericana. Por lo cual su pregunta tocó a fondo la vulnerabilidad del falso orgullo, sin dejar a Neruda alternativas válidas de confortación: sólo el mediador mismo (encarnación del modelo ritual inconscientemente venerado) podía salvarlo. Y entonces le escribe. Pone en manos de Sabat Ercasty su propio destino con ansiedad, presionándolo al límite del juego sucio, cargándolo de enorme responsabilidad en caso de respuesta desfavorable¹²:

Lea este poema. Se llama “hondero entusiasta”. Alguien me habló de una influencia de usted en eso. Yo estoy muy contento de ese poema. ¿Cree usted eso? Lo quemaré entonces. A usted lo admiro más que a nadie, pero qué trágico esto de romperse la cabeza contra las palabras y los signos y la angustia, para dar después la huella de una angustia ajena con signos y palabras ajenas. Es el dolor más

¹⁰Las prosas “El cazador de recuerdos” y “¡Miserables!”, recogidas en *El río invisible* (ver nota 7), pp. 177 y 182-183, respectivamente.

¹¹En una conferencia dictada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, julio de 1954, según cita de E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, pp. 53-54. Texto reelaborado por Neruda en *Confieso que he vivido. Memorias* (Barcelona: Seix Barral, 1974), pp. 73-74.

¹²Puccini 1983 (ver nota 1), pp. 213-214.

grande, más grande todavía, que nunca como ahora, y por primera vez (como en otras cosas que le mandé) creía pisar el terreno mío, el que me está destinado a mí solo.

Presumo que esta carta es de la primavera de 1923, quizás octubre o noviembre. Afortunadamente —para Neruda— Sabat Ercasty no se dejó impresionar y respondió que sí advertía algo de suyo en los versos recibidos. Muchos años después Neruda comentará con gran lucidez esa respuesta: “Fue un golpe nocturno, de claridad, que hasta ahora agradezco. Estuve muchos días con la carta en los bolsillos, arrugándose hasta que se deshizo. [...] Estaba equivocado. Debía desconfiar de la inspiración. La razón debía guiarme paso a paso por los pequeños senderos. Tenía que aprender a ser modesto”¹³.

Estas líneas son de 1954. La reacción inmediata fue harto menos objetiva, como se puede suponer, y apenas una máscara de cortesía cubre el despacho de Neruda contra el mediador que lo ha traicionado. Su última carta a Sabat Ercasty, felizmente salvada como las otras tres por Dario Puccini, fue fechada con rigor desacostumbrado “Costa de Bajo Imperial, febrero 14 de 1924”¹⁴:

Querido amigo: Aquí he recibido su última carta, las once hermosas hojas que después de leídas tiré sobre el lomo de la alta marea. He terminado aquí mi nuevo libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, que pienso publicar en el mes de abril. [...] Usted escríbame a la dirección de costumbre; yo, durante algún tiempo, pienso que no le escribiré: no debo tocar la parcela de tiempo que usted debe entregar a su poderoso esfuerzo, a su doloroso afán, iguales a los míos. También creo que estas cartas son completamente inútiles si no tienen un tema estrictamente material: la remisión de un libro, o el viaje, o el proyecto. En estas cartas se fatiga la mano inútilmente y, como uno tiene otros cauces para entregarse, el corazón hace un juego traicionero con las palabras y las letras. No volveré a escribirle: usted mándeme poemas, cambiémonos poemas, con todo silencio y tenacidad. Eso cuando usted tenga copias de más.

Destaco en esta carta —casi cómica de puro transparente— que la movida de réplica del despechado haya sido la decisión de publicar los *Veinte poemas*. Es claro que Neruda escribe la noticia con la rabia de quien lanza una bofetada como respuesta a una ofensa o a un desaire, puesto que el libro que él quería verdaderamente publicar era *El hondero entusiasta*. Neruda quería fundar su rama y su realización como poeta sobre un libro afín a los del mediador. Secundariamente

¹³Neruda, *Confieso que he vivido* (ver nota 11), p. 74.

¹⁴Puccini 1983 (ver nota 1), p. 214.

le interesaba también publicar una compilación de doce o veinte poemas de amor, con expectativas más modestas y personales.

La respuesta de Sabat Ercasty obliga a Neruda a invertir la jerarquía de esos proyectos y con ello a intentar, a última hora, una forma más ambiciosa para los *Veinte poemas*. La frase “He terminado aquí mi nuevo libro” no alude sólo a la escritura reciente de algunos textos integrativos sino, sobre todo, a una fase final de reordenación, selección y disposición de todo el material según exigencias nuevas e imprevistas¹⁵.

5

El verdadero efecto de la carta de Sabat Ercasty es entonces el triunfo —no deseado por Neruda— del poeta individual sobre el poeta ritual como consecuencia del repliegue del despechado hacia una modulación poética secundaria, alternativa a aquella antes privilegiada y que debe ahora abandonar. Repliegue inicialmente obligado o forzado, pero que poco a poco terminará por convencer al poeta mismo a medida que revela su fuerza liberadora. Sin ese repliegue a contrapelo no existirían —o habrían demorado mucho en abrirse paso— los textos de *Tentativa del hombre infinito* y de *Residencia en la tierra*. En otras palabras: la carta de Sabat Ercasty hizo posible de golpe el necesario pasaje de la poesía de Neruda desde la modernidad del siglo XIX (la escritura del poeta ritual) a la modernidad del siglo XX (la escritura del poeta individual)¹⁶.

¹⁵Ya vimos que la línea a media voz de los *Veinte poemas* había comenzado (como la grandilocuente del *Hondero*) un año antes con “Vaso de amor” (poema 12) y que después fue reducida en favor de la línea rival alternativa. Pero no eliminada. Cuando al despuntar la primavera de 1923 se acentúa el delirio del *Hondero* (y con él las expectativas que el poeta le confía), paralelamente crece con discreción —y sin visibles pretensiones— la línea del poeta individual. En este período Neruda publica el poema 4 (“La tempestad”, en *Claridad* 109 del 13.10.1923) y nada menos que el poema 20 (“Tristeza a la orilla de la noche”, en *Claridad* 115 del 24.11.1923), cuya escritura creo prácticamente contemporánea a la del poema-pórtico “El hondero entusiasta” enviado a Sabat Ercasty. La respuesta del poeta uruguayo quizás no había llegado todavía cuando se publica el célebre poema 15 (“Poesía de mi silencio”, en *Zig-Zag* 985 del 5.1.1924). Difícil precisar cuáles —de entre los veinte— fueron los poemas que Neruda escribió durante el repliegue final, tras la respuesta de Sabat Ercasty. Dos me parecen seguros: el poema 1 y la reelaboración definitiva de una versión embrionaria (perdida) de “La canción desesperada”, claves de la tardía organización del libro como parábola *narrativa* de una experiencia amorosa. Al respecto, cfr. mis artículos “Neruda 1924-1926: la travesía de la noche”, *Journal of Latin American Lore*, XII, 1, Los Ángeles (1986), 83-100, y “El joven Neruda ingresa en la modernidad”, *Casa de las Américas* 182, La Habana (enero-marzo 1991), 7-35.

¹⁶No sólo para Neruda fue necesario este pasaje. Entre los poetas de su generación

Tras la respuesta de Sabat Ercasty —con razón recordada después por Neruda como un golpe terrible, visto lo que estaba en juego— el poeta encuentra en el despecho mismo la fuerza para aceptar abiertamente su propia Noche, su condición nocturna (vale decir, la humilde verdad de su circunstancia y de sus sentimientos concretos, reales), y para asignarle incluso la dignidad del Libro destinado a fundar su ser en el mundo, su tarea, su poesía. No sabe aún que está aceptando lo más auténtico de sí, la única base de identidad que por el momento posee. Pero muy pronto comenzará a saberlo.

Al situarse con *Veinte poemas* en el umbral de su libertad interior, Neruda empieza a entender que esa libertad, consustancial a la unidad espiritual o psicológica del sujeto (a ese *yo soy* que el poeta aspira a textualizar), no es un dato *a priori* sino algo que deberá conquistar paso a paso. No sirven para ello ni el delirio ni el golpe de inspiración. Pero en las manos del poeta hay desde ahora, inesperadamente, una pequeña brújula que orientará sus esfuerzos y trabajos futuros.

ABSTRACT

A Pablo Neruda se le plantea una encrucijada luego de haber escrito la mayoría de los poemas de Crepusculario, su primer libro. ¿Intensificación del poeta ritual, a la manera del uruguayo Sabat Ercasty, o repliegue hacia una creación de tono menor, junto al tema erótico? Una oportuna carta de Sabat Ercasty lo inclina por la segunda línea: Poemas de amor antes que Hondero entusiasta.

After writing most of the poems of Crepusculario, his first book, Pablo Neruda experienced a dilemma. Intensification of the ritual poet, in the manner of the Uruguayan Sabat Ercasty, or retreat to a creation of lesser tone, together with the erotic subject? A timely letter from Sabat Ercasty persuades him to take the second line: Poemas de amor instead of Hondero entusiasta.

cabe recordar el pasaje de *Los heraldos negros* a *Trilce* y a *Poemas humanos* en César Vallejo, y el pasaje desde el *Romancero gitano* a *Poeta en Nueva York* en Federico García Lorca. Obviamente, el ingreso a la modernidad del siglo xx se produce en contextos personales e histórico-culturales diversos para cada caso.