

# UN AUTORRETRATO ESPIRITUAL DEL JOVEN NERUDA<sup>1</sup>

por Carlos Cortínez

Tulane University

La expresión *amigo*, que titula el poema desde la 3ª edición de las Obras Completas y que se repite en cada una de sus divisiones estróficas, no es exclusiva en *Crepusculario* del poema que me propongo analizar<sup>1</sup>. En otros dos poemas importantes del libro —“Ma-

\* Texto de la Conferencia pronunciada por el autor en el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile, en la primavera de 1978.

## <sup>1</sup>AMIGO

1

*Amigo, llévate lo que tú quieras,  
penetra tu mirada en los rincones,  
y si así lo deseas yo te doy mi alma entera.  
con sus blancas avenidas y sus canciones.*

2

*Amigo —con la tarde haz que se vaya  
este inútil y viejo deseo de vencer.*

*Bebe en mi cántaro si tienes sed.*

*Amigo —con la tarde haz que se vaya  
este deseo mío de que todo rosal  
me pertenezca.*

*Amigo,  
si tienes hambre come de mi pan.*

3

*Todo, amigo, lo he hecho para ti. Todo esto  
que sin mirar verás en mi estancia desnuda:  
todo esto que se eleva por los muros derechos  
—como mi corazón— siempre buscando altura.*

*Te sonrías —amigo. Qué importa. Nadie sabe  
entregar en las manos lo que se esconde adentro,  
pero yo te doy mi alma, ánfora de mieles suaves,  
y todo te lo doy... Menos aquel recuerdo...*

*...Que en mi heredad vacía aquel amor perdido  
es una rosa blanca que se abre en silencio...*

riposa de otoño” y “Final”— el hablante lírico apela a los amigos.

En “Mariposa de otoño”, la invocación resulta coherente con el desarrollo del poema, puesto que aparece luego que el hablante ha repetido que ‘le decían’ algo (“No tienes nada./ No estás enfermo. Te parece.”) Estas expresiones no pueden provenir sino de sus amigos: lo delata el uso del pronombre familiar, el tuteo. Así pues, cuando más adelante la voz lírica expresa: “Todo se va en la vida, amigos. Se va o perece” no causa asombro el apelativo *amigos*: es la esperada contraparte del diálogo que se entrevera con lo expositivo del poema.

En “Final” tampoco sorprende del todo la mención de los ‘amigos’ que constituye una variante de la tradicional apelación al lector<sup>2</sup>. Son éstos, los que han completado la lectura del libro, los destinatarios de la confesión final del autor de que tales poemas han sido forjados en parte por sentimientos personales del poeta y en parte estimulados por la tradición poética, surgiendo como respuesta o remodulación de voces ajenas.

Pero en el poema “Amigo” inserto en la sección “Crepúsculos de Maruri”, sección que su autor ha considerado la principal del libro, la mención *amigo* es no sólo más insistente sino, al parecer, más específica. ¿De qué amigo se trata? Por cierto que no descubriremos de la lectura del poema o del libro entero la identidad biográfica, si la hay, del ‘amigo’ en cuestión. Se hace más verosímil pensar que la referencia pueda ser en efecto, específica, en el poema “Saudade” (única vez, aparte de los poemas ya citados, en que se utiliza la palabra ‘amigo’ en el libro). Pudiera ser que esta mención —“un noble y buen amigo mío ( y de las estrellas)” — correspondiera a una persona determinada, amigo por entonces del poeta, debido a la referencia entre paréntesis que, al no revelar conexión temática con el resto del poema, sólo cabe explicar como alusión privada.

Acaso el poema “Amigo” tuviera también en cuenta como destinatario concreto a aquél al que se alude en “Saudade”. Pero ese dato, aunque fuese posible averiguarlo, no tiene verdadera relevancia cuando lo que intentamos es leer con claridad el poema.

Al no haber razón para suponer que el tal amigo sea alguno en particular, ni tampoco el lector eventual, hemos de entender, pues, que se trata de cualquier amigo, cualquier ser humano que se haya hecho merecedor a tal calificativo de parte del hablante. Así, distendiendo el verso primero, puede leerse: “a ti, a quien ya he ofrendado mi amistad, te permito que tomes de lo mío lo que desees.”

<sup>2</sup>“Yo lo comprendo, amigos, yo lo comprendo todo./ Se mezclaron voces ajenas a las mías, / yo lo comprendo, amigos.” *Ibid.* p. 82.

El siguiente verso contiene una cierta incongruencia. "Penetra tu mirada en los rincones" parece invitar a que se hurgue en un universo muy poblado sin descuidar las áreas de acceso más difícil, evidente despropósito si se trata de una habitación vacía, como se nos informará luego.

El verso tercero parece ayudar al amigo puesto en situación de escoger qué ha de llevarse de esa habitación desnuda. La oferta se reafirma para que no trepide en llevarse algo como su alma, de tanto valor que pudiera no considerarla incluida en la autorización general. Por esto el verso reitera a la vez que señala el objeto obsequiado: "mira, no temas aceptar en obsequio aunque sea mi alma, que es, verdaderamente, lo que debes llevarte de mí, y llevártela entera (aunque me dejes a mí sin nada)."

El cuarto verso describe sintética y elogiosamente el objeto en cuestión, el alma propia, vista como un espacio generoso y alegre. No es infrecuente que los poetas se refieran a su dimensión espiritual utilizando el símil de un espacio físico dotado de intimidad<sup>3</sup>: las sendas interiores, las galerías secretas, los pliegues del alma... Pero aquí el poeta confiere a su alma una dimensión superior. Las 'blancas avenidas' dotan al espacio interior de una magnitud que excede ámbitos íntimos. Las 'canciones' modifican el dato anterior, esto es, la dimensión desmesurada del alma (capaz de albergar avenidas), tal como lo hace también el adjetivo de color. Esta alma, entonces, tiene la amplitud de una ciudad pero no la fealdad mediocre habitual de las urbes<sup>4</sup>.

La primera estrofa nos ha dejado con la sensación de apertura ilimitada, de un hablante dispuesto a la generosidad hasta el extremo máximo. Ningún sacrificio se advierte en ello: las 'blancas avenidas' y las 'canciones' que pueblan la intimidad del poeta configuran un espacio, aunque sin estridencias, alegre.

\*

La estrofa siguiente contiene un ruego, que es, a la vez, una confesión. Le pide al amigo que le extirpe el deseo de vencer. La mera petición ilustra con un nuevo dato sobre la condición del hablante retratada anteriormente: no hay en él un depósito de generosidad fácil, que emane de una naturaleza privilegiada, angelical. No; el

<sup>3</sup>Véase G. Bachelard, *Poética del Espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

<sup>4</sup>No se olvide que el tema de la mezquindad urbana, que adquiere relieve en *Residencia en la tierra*, ya se anticipa en versos sueltos de *Crepusculario*, como en aquel "Barrio sin luz": "Las ciudades —hollines y venganzas—, / la cochinado gris de los suburbios, / la oficina que encorva las espaldas, / el jefe de ojos turbios." *Ibid.*, p. 55.

poeta es un hombre como todos, deseoso de triunfos y posesiones. La amistad aquí adquiere cualidad curativa. Adviértase cómo se alternan las confesiones de imperfección del hablante (dos variantes del egoísmo) con nuevas ofertas, esta vez de bienes elementales: agua y pan.

El 'amigo' deviene no sólo en receptor de bienes: al aceptar lo que se le ofrece permite al hablante superar mezquindades. El hablante, por su parte, recibe así tanto o más de lo que entrega. La amistad queda, a consecuencias de esta estrofa, establecida como una relación dinámica y equilibrada. Pócima curativa, pero no de efecto instantáneo: adviértase la lentitud ritual de la primera petición: "con la tarde haz que se vaya este inútil y viejo deseo de vencer." No pide la eliminación inmediata de su egoísmo sino que confía en llegar a superarlo luego de un lapso, el lapso propio de una amistad extendida en el tiempo.

La oferta siguiente es simple sólo en apariencia: "bebe en mi cántaro si tiene sed." No busquemos en ella precisión realista. Porque entonces el objeto mentado resultaría obviamente fuera de lugar. El espacio físico que enmarca al poema en su inicio es la habitación del poeta. Lo señalan así los 'rincones' de la primera estrofa y los 'muros' de la tercera, además de la mención directa a su 'estancia desnuda'.<sup>5</sup> Así pues, hablar de 'cántaro' en una habitación normal de este mundo occidental resultaría extravagante: el ciudadano santiaguino del siglo XX si tiene sed abre un grifo y acerca un vaso y bebe, y quien le proporciona el agua no le ha dado un bien comercialmente valioso.

Sin embargo, la palabra *cántaro* cumple una importante función en el poema. Es una de cuatro palabras que, diseminadas en diferentes estrofas, le otorgan una pátina de nobleza, enriquecen la textura que en el resto es deliberadamente pobre.

Se entiende por 'cántaro' una vasija, hecha generalmente de barro, para almacenar el agua. Agua que debe almacenarse es necesariamente agua más valiosa que la que puede echarse a correr abriendo el grifo de una cañería. En la oferta del agua no hay, pues, una burla, sino un hondo sentido simbólico que tiene, tal vez, origen evangélico<sup>6</sup> y que también poetizara Gabriela Mistral.<sup>7</sup>

<sup>5</sup>Hay aquí una conexión biográfica evidente, a la que apunta el título de la Sección: los 'crepúsculos de Maruri' son los que el poeta contemplaba en la pensión de calle Maruri 513, en Santiago de Chile, donde llegó a vivir Pablo Neruda en marzo de 1921. (Véase P. Neruda, "La pensión de la calle Maruri" en *Memorial de Isla Negra*, y *Confieso que he vivido*, Buenos Aires Losada, 1974, p.44. También H. Loyola, *Ser y morir en Pablo Neruda*, Santiago, Ed. Santiago, p. 55).

<sup>6</sup>Evangelio según San Juan, Cap. IV.

<sup>7</sup>"Recuerdo gestos de criaturas / y son gestos de darme el agua". Gabriela Mistral, "Beber", *Tala*.

Aunque no se menciona directamente el contenido del cántaro, la lógica del poema nos obliga a pensar que se trata de agua y no, por ejemplo, de vino, que contradiría la ascética elemental del hablante o le agregaría un posible valor sacramental (como en el conocido poema de Trakl "Ein Winterabend") torciendo la intención del poema.

El cuarto verso de la estrofa repite la fórmula del inicial y esto da a las dos peticiones el mismo carácter de ruego sin urgencias. Esta segunda confesión es menos ominosa: el poeta reconoce su afán de posesión, debilidad atenuada por la naturaleza de lo ambicionado. 'Todo rosal' es fórmula que no representa tampoco valor comercial. La tradición de la rosa como símbolo de la belleza desinteresada es demasiado conocida para que insistamos aquí sobre ella.

Así pues, la segunda estrofa contiene dos peticiones al amigo: que mediante el ejercicio de la amistad pueda llegar el poeta a superar su afán de vencer, esto es, de derrotar a otros, y su afán de poseer la belleza. También contiene dos ofertas: saciar la sed y el hambre del amigo con su propio pan y agua. Hay perfecta simetría en la estrofa y una lógica clara y simple la preside: la amistad está vista como el sentimiento que mueve a dar al otro lo que éste precisa para sí. Como *vencer* implica vencer sobre otro, derrotar, se le rechaza; como *poseer* (aunque sea la belleza de una rosa) significa privar a otro de esa misma posesión, también se le rechaza. Este esfuerzo por no tener ventaja alguna sobre el otro encuentra la recompensa del perfeccionamiento espiritual: se dan bienes de escaso valor material pero de alta significación simbólica y se recibe, en cambio, un incremento espiritual: la superación del egoísmo.

\*

La tercera estrofa se inicia con una declaración sorprendente. El poeta dice que *todo* lo ha hecho para su amigo. No es posible todavía saber a qué se refiere el 'todo'. Por esto la estrofa se detiene en gesto explicativo. El 'todo' es algo que es posible ver sin mirar y que está en la habitación del poeta, elevándose por los muros, buscando altura. En vano trataremos de encontrar un objeto material que corresponda a tal enunciado. Sin embargo, el poeta ha dicho que todo lo *ha hecho*. Y lo ha hecho para ofrendarlo. La dificultad en resolver esta declaración enigmática nos mueve a especular pensando en objetos invisibles, lo que, a estas alturas del poema, no es del todo sorprendente si se recuerda que en la primera estrofa ofrecía el poeta su 'alma'.

Pero ahora aparece en juego un nuevo elemento de la intimidad del hablante. Ese 'todo' que se ofrece y que no se define directamente tiene una cualidad similar a la del 'corazón' del poeta: ambos se elevan, buscan altura. Técnicamente este 'corazón' no difiere del 'alma' ofrecida, ambos objetos constituyen metonimias que representan al hablante lírico. Pero es posible que la doble fórmula implique una distinción, por lo demás tradicional, en la persona total del poeta. 'Alma' como principio espiritual y 'corazón' como centro corporal.<sup>8</sup> Así, leeríamos que el poeta tiende, todo él, en cuerpo y espíritu, a elevarse por sobre la accidentalidad de lo cotidiano y material. Pero es curiosa la fórmula empleada para señalar la aspiración de perfección: "todo esto que se eleva por los muros derechos." Aparece el alma —y el corazón—, la intimidad del poeta, como tratando de superar un marco estrecho. Una habitación en la ciudad, austera pero sin rasgos negativos, que no logra aprisionar la expansiva disposición del poeta. La fuerza espiritual de éste es, si no visible en su pieza, fácilmente detectable por quien ya ha demostrado seguramente afinidad para con ella. Los muros no le impiden el ascenso, al contrario, se afirma en ellos en pos de altura.

La presencia un poco fantasmal e hipotética del 'amigo' se hace más personal en la estrofa siguiente, cuarta del poema. Luego de las ofertas generosas, el poeta advierte una sonrisa en su interlocutor. No es la sonrisa satisfecha o agradecida sino una, a lo mejor, incrédula, a lo peor, burlona. ¿Qué puede haberla provocado? ¿La incompreensión de los motivos de la amistad? ¿El autoelogio implícito? ¿La franqueza directa con que el sentimiento se expresa? Acaso todo ello influye en el ánimo del amigo, quien se nos revela aquí, de paso, también como un ser corriente e imperfecto. No cabe comprender la grandeza que origina esta serie de ofertas y confesiones. Si su naturaleza escéptica le priva de una comprensión absoluta, no importa, el hecho no ofende al poeta. El sabe que tanta sinceridad no es habitual en el trato humano y la actitud de reserva que la sonrisa delata, es, en consecuencia, perfectamente lógica.

Los versos siguientes reafirmarán todo lo expresado en el poe-

<sup>8</sup>"El yo lírico se manifiesta en *Crepusculario* como 'alma'. No hay ninguna excepción a esta modalidad, que supone sólo una mínima determinación del sujeto poético. En cuanto 'alma', éste constituye un recinto privilegiado que se adorna con atributos prestigiosos." Jaime Concha, "Proyección de *Crepusculario*" en *Aproximaciones a Pablo Neruda*, Barcelona, Ocnos, 1974. p. 30.

ma, pero ya no desde un idealismo abstracto, esperanzado de establecer una relación amistosa, sino luego de una decepción concreta, la del gesto incomprendido. Se insiste no obstante en que el amigo ha de llevarse no cualquier cosa, sino lo más valioso, el alma del poeta. La descripción ya iniciada en la estrofa inicial se hace más específica: el 'alma' es un "ánfora de mieles suaves". Lo notable de esta expresión es que no constituye una metáfora súbita, desconectada del resto. Representa, en cambio, un estadio más avanzado que a la vez culmina y sintetiza lo que ha ido quedando dicho en el poema. El alma, demasiado abierta en los versos iniciales, aquí se torna más íntima, adquiere una forma. El ánfora es al cántaro lo que la miel al pan y el agua. Es el mismo refinamiento que va implícito en la distinción entre lo espiritual y lo corporal.

Luego de esta expresión condensadora, verdadero hallazgo metafórico, viene una repetición que sirve de explicación retrospectiva. Queda patente la norma valorativa del hablante cuando afirma: "yo te doy mi alma (...) y todo te lo doy." De todas sus pertenencias, es su alma la única que posee un valor en sí. Esto despoja de apariencias hiperbólicas al 'todo' de la estrofa anterior y se nos aclara por qué es posible verlo sin mirarlo y cómo es que, no obstante ese 'todo', la estancia está desnuda. (Lo está porque ningún objeto material cuenta frente al único que de veras vale).

\*

Y ahora viene un giro sorpresivo, tanto más significativo cuanto que cierra el poema: "y todo te lo doy... Menos aquel recuerdo...// ...Que en mi heredad vacía aquel amor perdido / es una rosa blanca que se abre en silencio..."

Lo sorpresivo en este final es doble: primero, el hecho de que la amistad incondicional y reiterada encuentra aquí un límite: el amigo queda sin acceso a una zona privada; y luego, que el tema del poema, la amistad, se abandone ahora al introducirse el del amor y su secuela dolorosa.

El recuerdo es de un amor perdido, se nos dice con cierta reticencia. Pero ni el amigo recibirá mayor información ni nosotros sabremos otra cosa que lo que permite entrever la imagen final: en el territorio del poeta, despoblado de bienes, tiene no obstante presencia (junto al alma ofrecida) el recuerdo de un amor perdido. Y ese recuerdo ni se ofrece ni se ahuyenta: se le acepta como un bello dolor.

Este final fuerza a reconsiderar el tema del poema. Si él fuera simplemente la amistad, esta última torsión resultaría postiza.

Tampoco parece conveniente considerarlo como una valoración comparativa entre ambos sentimientos, amor y amistad. Más propio nos parece aceptarlo como el intento de un boceto espiritual del poeta. La insistencia en el 'amigo' sería el recurso apropiado para provocar el tono confesional restando pretensión al poema. No es lo mismo intentar la definición propia en imágenes poéticas a edad madura, como lo hace, por ejemplo, Antonio Machado, que afrontar la empresa cuando se es apenas un adolescente, como lo era el Neruda de *Crepusculario*. En cambio, el uso de la forma dialogal permite la creación del ámbito cerrado de la confesión adolescente entre amigos, ofreciendo una circunstancia irreprochable para que el joven poeta intente bosquejar la topografía de su intimidad, más que con el trazo firme del que se define, con los titubeos propios del que se indaga.

Si aceptamos la proposición de que el poema constituye el retrato de una interioridad, vale el preguntarnos por el resultado de tal esfuerzo exploratorio. ¿Cómo le parece a Pablo Neruda su propia alma a esa altura, aun escasa, de su vida? Es indudable que no sólo del poema "Amigo" sino de la totalidad de *Crepusculario* emerge una imagen de gran robustez espiritual en el poeta. Es un alma inmensa<sup>9</sup> y generosa<sup>10</sup>, austera, volcada hacia el interior, que vive de sentimientos nobles más que de ambiciones o halagos materiales. Es un alma alegre (capaz de albergar canciones) que sabe sublimar un dolor, no olvidándolo sino mediante su absorción estoica. Es, admitámoslo, el retrato de un alma juvenil, pero los rasgos idealistas que transmiten la generalidad de los restantes poemas del libro son intensos y en perfecta concordancia con esta visión personal y algo más explícita que Neruda ofrece de sí mismo en "Amigo".

Es siempre interesante, cuando uno se detiene en el libro primerizo de un escritor, lucubrar sobre el destino que allí parece prefigurarse. ¿Cuál será el desarrollo posterior de esa nueva voz? ¿Se

<sup>9</sup>Más adelante, en la misma Sección de *Crepusculario*, termina uno de los poemas con este verso: "la inmensidad de mi alma bajo la tarde inmensa".

<sup>10</sup>A diferencia de la 'inmensidad' del alma, su generosidad no es mencionada por el poeta, pero podemos detectarla en varios poemas del libro: "El ciego de la pandereta", "Oración", "El estribillo del turco" (no obstante su misterioso final); "Los jugadores", "Hoy que es el cumpleaños de mi hermana", "Mujer, nada me has dado" y "Sinfonía de la trilla".

abrirá a nuevos territorios o quedará allí profundizando en el mismo círculo conquistado por su primer libro? ¿Será un creador fecundo? ¿Enmudecerá pronto? Tales y mayores especulaciones quizá se formularon también al surgir *Crepusculario* en 1923 y aparecer con él Pablo Neruda en el horizonte poético de su país. La crítica le fue favorable desde siempre y muchos vieron, ya entonces, al formidable creador que los años confirmarían. Pero ahora que su vida ya se ha cumplido, todavía nos queda la posibilidad, si no de profetizar, de comparar. ¿Cuánto del Neruda maduro apunta ya en ese adolescente de *Crepusculario*?

Tal vez lo que primero surge a la vista son las diferencias. Frente a la voz pura que escuchamos en "Amigo", ingenua, está todavía fresco el recuerdo de un Neruda con propósito político y no del todo indiferente a las vanidades terrenales. La espiritualidad, no por laica menos intensa, que revela "Amigo", discrepa también del giro 'impuro' que Neruda buscó para su poesía posterior. A los sentimientos de amor y amistad, que tan naturalmente se apoderan del joven poeta de "Amigo", vinieron pronto a añadirse los de sensualidad y odio, si bien moderada siempre aquélla por una reverberación poética y explicable éste por su motivación política.

Pero acaso la diferencia que aparece más nítida en la confrontación es la austeridad severa del joven pensionista de la calle Maruri frente a la exuberancia avasalladora del propietario de Isla Negra. Léase, por ejemplo, el poema "Posesiones" de uno de sus libros tardíos, *Geografía infructuosa*, y, aun descartando lo que pueda haber en él de actitud irónica, lo que nos queda es la imagen de un hombre que no sólo admitió poblar su estancia de objetos materiales sino que deliberadamente los buscó y amó, sin encontrar en ello motivo de reproche alguno. La voz poética se enorgullece en sus 'posesiones' de 1972 tanto como aquel joven de los años veinte se complacía en exhibir la desnudez de su habitación<sup>11</sup>.

*El brillo  
del cristal desprendido y sorprendido  
sería un pez moviéndose en el cielo  
si no llegara al establecimiento:  
es bueno el pan o el sol sobre tu mesa:*

<sup>11</sup>Y no es éste un poema de excepción. La misma actitud se refleja en incontables poemas, especialmente en las odas elementales. Acaso el más explícito sea "Oda a las cosas" de *Navegaciones y regresos*: "Amo las cosas loca, / locamente. / Me gustan las tenazas, / las tijeras, / adoro / las tazas, / las argollas, / las soperas, / sin hablar, por supuesto, / del sombrero. / (Etc.)"

*hay que tener el mar en una copa:  
la rosa en libertad es mi enemiga.*

*Tener palabra y libro, boca y ojos,  
tener razón y luna, hallar  
la silla fresca cuando tienes sombra,  
el agua tuya para tu propia sed.*

*Yo busqué por los montes y las calles  
las evidencias de mi propiedad  
muchas veces más claras que el rocío  
otras veces amargamente hostiles:  
con arañas y espigas,  
piedra, fulgor, caderas,  
prodigios forestales o industriales,  
vinos de honor, palomas, bicicletas:  
agrupé los mensajes  
de mi sabiduría,  
fui siempre fugitivo y posesivo  
amé y amé y amé lo que era mío  
y así fui descubriendo la existencia,  
uva por uva me fui haciendo dueño  
de todas las ventanas de este mundo<sup>12</sup>.*

El complejo proceso de progresiva extroversión de Neruda, o lo que, usando la fórmula de Hegel, podríamos llamar la penetración de la vida sustancial en la vida subjetiva, queda insinuado en este contraste entre el poema de *Crepusculario* y el de *Geografía infructuosa*. Acaso una de las razones de la superioridad de *Residencia en la tierra* frente al resto de la obra de Pablo Neruda, resida en que corresponde al momento intermedio de su desarrollo, cuando el poeta comenzaba a abrirse hacia el mundo exterior conservando aún una poderosa intimidad, ese raro equilibrio entre el yo y las cosas.

*Crepusculario* prelude líneas temáticas sobre las que su autor insistirá más adelante. El horror a lo urbano y el odio a lo burocrático, dos caras de una misma moneda que circula con insistencia en *Residencia en la Tierra*, está ya en "Barrio sin luz"<sup>13</sup>. La preocupación social, la identificación con las víctimas del tra-

<sup>12</sup>"Posesiones", *Geografía infructuosa*. Buenos Aires, Losada, 1972, p. 29.

<sup>13</sup>Vid. nota 4.

bajo, que adquiere preponderancia en pasajes del *Canto general*, tiene su antecedente en "Maestranzas de noche"<sup>14</sup>. Así también la estrecha identificación del poeta con la naturaleza encuentra en "Aromos rubios sobre los campos de Loncoche" y en "Dame la maga fiesta", sendos poemas de *Crepusculario*, su primera formulación<sup>15</sup>.

Pero aún concentrándonos sólo en el poema 'Amigo' es posible detectar varios elementos en embrión que encontrarán desarrollo en algún momento de la obra posterior de Neruda.

A) Comenzando acaso por lo más superficial: la conexión frecuente de poemas que abordan situaciones internas, movimientos anímicos, con elementos de la realidad circunstancial. En "Amigo" esta vinculación la sorprendemos sólo en el título de la sección en la que el poema se inserta: crepúsculos de Maruri<sup>16</sup>. Pero esto basta para que las consideraciones que se hacen sobre la amistad, el amor y el dolor no surjan desde el vacío; la perspectiva ha quedado allí latente.

B) El reconocimiento de un yo valioso (aunque imperfecto y deseoso de superación) es evidente en "Amigo" y característica constante en la obra nerudiana. Aunque con altibajos, desde el extremo de un yo superlativo en que el poeta es el representante del género humano que carga con su destino, hasta el humilde ser transparente que se confunde con la masa, o el individuo lleno de torpezas manuales a quien le ocurren percances indignos, la valoración profunda del yo, en una forma que ojos críticos ven aproximarse a la egolatría clínica, estará siempre presente en el trasfondo del hacer y el decir nerudianos. Le restan arrogancia a la actitud las frecuentes confesiones de imperfección<sup>17</sup>, si bien éstas son siempre relativas a lo accidental, pues lo sustancial permanece invariablemente noble.

C) La presencia constante del amor en la obra de Pablo Neruda, que le ha valido ser considerado el gran poeta erótico de la lengua castellana, es obvia en libros forjados en torno al tema (*Veinte poemas y Cien sonetos*), pero es también una presencia

<sup>14</sup>"Fierro negro que duerme, fierro negro que gime / por cada poro un grito de desconsolación. / (...) / Y entre la noche negra —desesperadas— corren / y sollozan las almas de los obreros muertos."

<sup>15</sup>"Yo soy una palabra de este paisaje muerto / yo soy el corazón de este cielo vacío: / cuando voy por los campos, con el alma en el viento, / mis venas continúan el rumor de los ríos." ("Aromos rubios en los campos de Loncoche"); "Dios —de dónde sacaste para encender el cielo / este maravilloso crepúsculo de cobre? / Por él supe llenarme de alegría de nuevo, / y la mala mirada supe tornarla noble." ("Dame la maga fiesta").

<sup>16</sup>Vid. nota 5.

<sup>17</sup>Que le lleva incluso a titular uno de sus libros póstumos como *Defectos escogidos*.

subrepticia que asoma a propósito de cualquier asunto, por alejadas que parezcan sus órbitas. Tal como aparece el tema inesperadamente al final de "Amigo", así también surge cuando el autor está inventariando la realidad del mundo natural o en sus condenaciones y aplausos políticos. La épica nerudiana siempre dejó un resquicio para que aflorase la lírica sentimental.

D) Por último, hay también en este poema una actitud frente al dolor personal que permanecerá más o menos inalterable en su obra posterior. Es una actitud de sobria contención, que no rehuye expresarlo pero que lo hace siempre con la clara voluntad de superarlo<sup>18</sup>.

\*

Una última cuestión que no podemos evitar preguntarnos frente a estos versos tempranos de Neruda: ¿es "Amigo" realmente un texto con valor poético?

Como sabemos, según Vossler, para que exista poesía es necesario que haya *anomalía*; según Croce, *singularidad*; según Bousño, *procedimientos*.

La validez de esta pregunta se justifica porque el texto en análisis parece apartarse muy poco, o nada, del lenguaje llano. Su aparente simplicidad resalta notoriamente cuando lo confrontamos con la abundancia de procedimientos poéticos que habían utilizado hasta hacía poco tiempo los poetas modernistas, o con los que el mismo autor activa en, digamos, las *Residencias*.

Una mirada atenta, sin embargo, nos revela que "Amigo" utiliza, muy finamente, procedimientos que distancian su lenguaje del hablar llano, tornándolo sutilmente expresivo.

La rima es oscilante y se deja ir desde la consonancia a la asonancia sin excesivo rigor, tal como el ritmo vacila entre endecasílabos y alejandrinos con cierta indolencia o descuido.

Hay una doble serie anafórica que se anuda en el poema. El vocativo inicial 'amigo' encabeza las frases hasta el momento en que las repeticiones se centran en 'todo' y 'todo esto' y se relega entonces a una función secundaria.

En armonía con esta moderación estilística está el empleo de un vocabulario de casi absoluta llaneza. Sobre él resaltan apenas, como ya he anticipado, cuatro palabras cuya cualidad de escogidas sólo se percibe por el contraste con el resto del texto. La falta de lujos verbales en este poema se corresponde no sólo con la sen-

<sup>18</sup>Dos ejemplos de épocas distintas y de dolores de diferente entidad: "Enfermedades en mi casa" de *Residencia en la tierra*, y "Un perro ha muerto" de *Jardín de invierno*.

sibilidad postmodernista imperante sino también con la austeridad que el hablante lírico proclama para su mundo.

Curiosamente, no se trata de cuatro palabras aisladas sino de dos parejas de términos análogos: *cántaro-ánfora*, *estancia-heredad*. No son palabras cultas propiamente, pero sí, traen un cierto refinamiento al texto sobre el que vale detenerse.

Primero, 'cántaro', tiene la misión de darle al acto de beber un valor simbólico, esto es, sacar a los protagonistas del marco cotidiano proyectándolo a una situación que, aunque no se precisa, se adivina más comprometida. (Si esto parece hilar demasiado fino, experimenté el efecto en el mismo verso de la palabra que pudo haberse esperado: vaso, copa, botella, agua, vino, refresco. Cualquiera que sea la sustitución que se intente resta al verso sugestión. Igual cosa ocurre si se piensa en una palabra más específica, como por ejemplo, cantimplora, o pozo, que favorecería el dramatismo pero desconectaría al verso del ámbito inicial del poema).

Luego, la palabra 'ánfora', que semánticamente corresponde al mismo paradigma que 'cántaro', aporta un matiz de elegancia y arcaísmo, muy adecuado para distinguir entre la satisfacción de necesidades materiales y espirituales, entre la elementalidad del agua que contiene uno y la cualidad de las 'mieles suaves' (producto final de un complejo proceso natural) que ofrece el otro.

La otra pareja de vocablos que se eleva de la media corresponde también a un mismo paradigma semántico: 'estancia' y 'heredad'. Al dejar de lado habitación, pieza, cuarto, —cualquiera de ellas más frecuentes en el uso normal de la lengua— y escoger 'estancia', pareciera que el poeta quisiera compensar con la dignidad del tratamiento la miseria de una habitación sin ornamentos. Pero al volver a referirse al ámbito que encierra su mundo y sus pertenencias, el poeta escoge certeramente 'heredad', cuya infrecuencia sin robustecimiento la hermana con 'estancia', pero ampliando su significación a un espacio físico mayor, con el doble propósito de hacer resaltar su orfandad de bienes (mayor territorio, pero igualmente vacío) y permitir que el símbolo final, la rosa blanca, se abra en un ámbito natural.

Pienso que es esa necesidad de proteger la naturalidad de la última metáfora, de modo que surja sin violencia del contexto, la razón determinante para que el ámbito cerrado (rincones y muros) se transforme en un espacio más dilatado mediante el paso casi imperceptible, pero semánticamente impecable, de la voz 'estancia' a 'heredad'. (Estancia, en una acepción, vale como 'habitación', y, en otra, como 'hacienda de campo'. Es esta ambigüedad la que le permite servir de puente entre el espacio de

una habitación donde el poema se inicia y el de un terreno de cultivo, donde concluye).

\*

Quiero terminar este análisis observando con cuidado la clausura del poema: la rosa blanca que se abre en silencio. No ofrece problema la comprensión del símbolo: la rosa es blanca porque es un amor (equivalente en cuanto sentimiento a la belleza de una rosa) perdido (aquí la comparación opera considerando que la rosa tiene habitualmente una tonalidad roja, y, aunque *físicamente* el blanco sea la suma de todos los colores, aquí, *poéticamente*, representa la falta o pérdida del color rojo habitual).

Las rosas no se abren con estruendo, de modo que no es novedad afirmar que esta rosa blanca se abre en silencio, pero lo que está operando en el trasfondo es una sinestesia dentro de la metáfora: el blanco como un color *mudo*, frente al color rojo que tiñe las rosas que simbolizan amores felices o realizados.

Es un digno final para un poema de elaboración muy cuidada, no obstante su aparente sencillez y la irregularidad de ritmo y rima. La rosa blanca caracteriza al color (placentero, si cabe el calificativo) que conserva una belleza apagada y que, no obstante corresponder a un objeto posible del mundo real, es, dentro del poema, un objeto transformado: la rosa blanca es una rosa *inesperadamente* blanca, aceptada como tal.

Esta coloración nos obliga a reconsiderar retrospectivamente las 'blancas avenidas' de la estrofa inicial. En la relectura se abre la posibilidad de que esa blancura no cumpla allí un valor únicamente positivo de limpieza y apertura, sino acaso esté preanunciando la ausencia de pasión correspondida (las *canciones* en tal caso serían, seguramente, doloridas).

Dos contrastes paralelos vienen a hacerse visibles mediante la imagen final. El primero es que al amigo se le ofrece *todo* y para sí mismo el poeta conserva *menos que nada* (el recuerdo de un amor perdido). Y el segundo es el contraste irónico entre los deseos confesados del hablante de poseer *todos los rosales* y la realidad de su destino que lo obliga a conformarse con *menos de uno*, con una sola rosa, y ésta, aún, blanca. (Nada objetivo hay, por cierto, que favorezca a una rosa roja frente a una blanca, sólo que es este caso el poema establece su propia valoración a partir del simbolismo tradicional que acerca el rojo a la pasión amorosa).

\*

En suma, que este desmenuzamiento analítico no pretende reemplazar sino precisamente posibilitar frente al poema la sencillez e ingenuidad que su lectura parece requerir. Y tal actitud es el primer paso hacia la meta de un trato honrado y objetivo con la poesía. Así lo da a entender Pfeiffer cuando afirma: "Hay que lograr, ante todo, la pureza del sentimiento: (...) no quedarnos insensibles ante lo que nos parece obvio"<sup>19</sup>. O, más brevemente, con palabras de T. S. Eliot: "understanding begins in the sensibility".

<sup>19</sup>Johannes Pfeiffer, *La poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951. p. 14.