

Estudios:

EL MODERNISMO
Y LOS ORÍGENES
DE LA POESÍA
DE PABLO NERUDA



Luis Veres

Facultad de Ciencias de la Información

CEU San Pablo

Universidad Politécnica de Valencia

Sin duda alguna, y esto es un punto en que la mayoría de la crítica ha coincidido, el movimiento modernista marcó profundamente la poesía de Pablo Neruda o al menos la primera parte de su producción.

Manuel Durán es uno de los críticos que defienden que la estética modernista siguió presente en la obra de madurez del poeta chileno. Para ello, Durán divide el movimiento modernista en Chile en tres sectores: el de los parnasianos de los cuales nunca gustó Neruda; el de los neorrománticos, ejemplificado en Gabriela Mistral, poetisa unida al chileno por lazos de amistad y que posiblemente marcó los primeros pasos de Neruda; y finalmente el de los metafísicos finiseculares como Rimbaud y Baudelaire. De estos tres grupos todos presentes en la obra de Darío, Neruda se decantará por los neorrománticos y por los metafísicos. Octavio Paz en *El caracol y la sirena* señala que esta fue la gran puerta por la que Neruda dio salida a la melancolía de sus primeros versos.

En este período, como atestigua Darío (1), el modernismo no se había asentado en Chile. Acertadamente Alazraki señala que:

"el modernismo que recién entraba en la poesía chilena, antes de consolidarse y dar una obra imperecedera, se apresura a buscar salidas. Apenas usado el nuevo traje, se busca adaptarlo a las nuevas modalidades del posmodernismo. Le es difícil a la poesía chilena, así nos lo indican sus poetas, soltar las amarras de los puertos viejos y seguros del nativismo y de lo popular, y navegar en las aguas nuevas del parnasianismo modernista".(2)

Y más adelante:

"Tal es la situación de la poesía chilena cuando comienzan a aparecer los primeros libros de Neruda. Las conquistas del modernismo han sido incorporadas a la lírica chilena que ahora forma un remanso del romanticismo".
(3)

A pesar de esta situación de inestabilidad del modernismo en el país andino, el poeta araucano vio en su estética una puerta hacia los nuevos rumbos. De

Baudelaire y Darío tomará el simbolismo del que revestirá sus versos de triste melancolía. Ya en "Pelleas y Melisanda" se ve el influjo de Maeterlinck:

Melisanda la dulce se ha extraviado de ruta
Peleas, lirio azul de un jardín imperial,
se la lleva en los brazos como un cesto de fruta.

Según Manuel Durán, la poesía de Neruda se diferencia de la de Darío en la abundancia de citas mitológicas y literarias y de palabras cultas y polisilábicas de las que hace uso el nicaragüense. Este punto es el primero que trata Cardona Peña al comentar *Crepusculario* y el mismo Alazraki apunta:

"Los contactos de Neruda con Darío se producen en esa parte de la lírica del nicaragüense que está más cercana a la sensibilidad del chileno; no la Francia de los Luises, no los exotismos orientales ni las mitologías, sino en esa angustia de vivir, mezcla de duda y desencanto, y esa inquietud por los misterios de la vida presente en Cantos de vida y esperanza".(4)

Si rastreamos podemos encontrar otras huellas de Darío en *Crepusculario*. Ya en el poema "Pantheos" vemos en su inicio:

Oh pedazo de miseria

que recuerda el verso del poema XV de Cantos de vida y esperanza:

Oh miseria de toda lucha por lo finito.

También "Lo fatal" aparece en "Campesina":

Entre los surcos tu cuerpo moreno
en un racimo a la tierra llega

Tu carne es tierra...

frente a:

Y la carne que tienta con sus frescos racimos.

Para Durán, lo que Neruda toma del modernismo para la confección de *Crepusculario* es "la tristeza un poco lánguida" procedente de Verlaine y

Maeterlinck. Un ejemplo de este fenómeno es el poema "Los crepúsculos de Maruri":

LA TARDE SOBRE LOS TEJADOS

(Lentísimo)

La tarde sobre los tejados

cae

y cae.

¿Quién le dio para que viniera

alas de ave?

Y este silencio que lo lleva

todo.

¿Desde qué país de astros

se vino solo?

¿Y por qué esta bruma

—plúmula, trémula—

beso de lluvia

sensitiva

cayó en silencio— y para siempre—

sobre mi vida?

Durán, que analiza este poema señala que la acotación "lentísimo" es un índice poético de musicalidad que producen las aliteraciones y los paralelismos.

Anderson Imbert en un artículo titulado "La prosa vanguardista de Neruda" señala que es en el libro Anillos donde confluyen la mezcla de prosa y poesía, en un conjunto de poemas enlazados, propio de los modernistas, con la corriente de vanguardia. Neruda salta entonces del impresionismo modernista al expresionismo: "la realidad se deformaba en un estallido de imaginación, sentimiento y voluntad". El paisaje confirma de esta manera la idea que el poeta tiene del universo.

Por su parte A. Roggiano rastrea el tema de la soledad en la poesía de Neruda y encuentra su punto de partida en el modernismo; especialmente en Darío:

"El modernismo fue el fin del S.XIX, por lo menos de lo que era más evidente y dramático del siglo: la glorificación del poeta aislado, incomprendido, incomunicable, que llevaba al incierto hombre de "Lo fatal" con que termina la modernidad".(5)

La evasión poética dará lugar a la glorificación del arte por el arte y el modernismo abrirá nuevos caminos para la poesía del S.XX. Se ha señalado la fecha de 1910 como año de la disolución del modernismo. Enrique González Martínez escribe el famoso verso "Tuércele el cuello al cisne" y este ave preciosista, símbolo de la poesía latinoamericana finisecular se sustituye por el "búho": el poeta será un vigía que ha de guiar a las muchedumbres.

En esas mismas fechas Leopoldo Lugones publica *Lunario sentimental*. Lugones innova formalmente y presenta una visión del hombre y del mundo como una duda del ser y de la verdad de las cosas. Para Jorge Schwartz, estas modificaciones en el último modernismo serían claudicaciones ante los nuevos tiempos, pues dice:

"La libertad permite que *la sed de horizonte y de galope* se sacie dónde y cómo le parezca y para ello es necesario que ejerza primero la ruptura con la mala positividad de las convenciones osificadas. Después, o en el curso de la lucha, el escritor va a enfrentar su asunto, que lo llevará de vuelta a sus experiencias vitales y sociales significativas. La libertad, entonces, señala nuevas técnicas y límites, exigiendo el tono justo, la perspectiva cierta. Y el modernista, a su vez, cederá ante el moderno que sobrevive a las modas."(6)

Estos principios son recogidos por Neruda en *Tentativa del hombre infinito* para rechazar los principios de la teoría creacionista como poder universal.

Ya en *Crepusculario* encontramos la búsqueda de sí mismo: el Neruda encerrado en su angustia vital como en un "castillo sin ventanas" o en un "túnel sin salida". Como en Darío aparece una inquietud metafísica en el plano del conocer: no sabe de dónde venimos ni adónde vamos. Así en "Pantheos" dice:

Si quieres no nos digas de qué racimo somos
no nos digas el cuándo, no nos digas el cómo
pero dinos a dónde nos llevará la muerte".

Pero los principios del modernismo pronto desaparecerían de su obra, según Volodia Teitelboim. Este crítico olvida elementos que se mantendrían en su obra de madurez y que veremos más adelante cuando dice:

"Neruda se libra casi al empezar de los modelos del modernismo. Su sentido de la vida natural está determinado en buena parte por la presencia de las tierras húmedas de la Frontera, donde la lluvia, el vapor del agua entre los bosques que circundan la ciudad recién nacida, todo ello lo hace melancolía, pero a la vez ansioso de compañía; donde las flaquezas intelectuales de un ambiente fenicio despertarán en este poeta una respuesta de poderoso y variado registro que se revela contra todas las tiranías del verso establecido, pero a la vez impondrá, por presencia arrolladora, que llena cincuenta años de poesía chilena, su propio dictado, contra el cual ha intentado inútilmente insurreccionarse generaciones sucesivas de poetas".(7)

Lo cierto es que Pablo Neruda, al contrario que numerosos grupos y corrientes poéticas de la Latinoamérica de estos años, jamás despreció el modernismo. Consideró a Darío como el gran poeta de la América anterior, aunque llegara un momento que necesitara quitarse de encima el molde de la poesía decimonónica. El alejandrino con toda su rigidez no gozaba de la flexibilidad necesaria de la que el poeta chileno requería para dar libre cauce a todo su pensamiento.

No fue así la postura de su compatriota Huidobro, que en el "Prefacio a Adam" de 1916, dice, respecto a los poetas antiguos:"la idea es la que debe crear el ritmo y no el ritmo a la idea, como en casi todos los poemas antiguos".(8)

Aquí Huidobro destruye todo el fundamento de la poesía modernista que había cogido al ritmo como base de su expresión..

En Méjico, Manuel Maples Arce también dirigiría sus críticas más duras contra el modernismo. En el manifiesto "Actual n°1", texto pegado en los muros de

Puebla en el año 1921, arremete en contra de la poesía inmediatamente anterior. Es bastante evidente su repudio en la plasticidad de la imagen "los que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez" o cuando habla de la caducidad de la estética anterior en términos de "edores de pulquería y rescoldos de fritanga". Maples Arce abogó por una estética nueva: "de la pesadez nos hemos sacudido los prejuicios" y califica de sagradas las nuevas leyes ("tablas evangélicas"). Finalmente solicita la muerte de la poesía anterior cuando pide "la cabeza de los ruseñores escolásticos que hicieron de la poesía un simple cacareo rapsoniano" y los considera "canales edílicos del domingo burguesista", olvidando que una de las consignas del ideario modernista fue la lucha contra la sociedad burguesa.

Sin embargo, dentro del general desvinculamiento que los movimientos de vanguardia revelan respecto al modernismo, existieron posturas de respeto. Este es el caso de la nueva poesía en Nicaragua. El "Primer manifiesto" de José Coronel de Urtecho, publicado en el Diario Nicaragüense en 1931, se abre con un texto de Rubén Darío: "De las academias líbranos señor". Ellos más bien se decantan contra la mala poesía y respetan el nombre del autor más grande de su literatura. De este modo el mismo manifiesto revela que los vanguardistas en Nicaragua no despreciaron la tradición poética tal y como aparece en otras escuelas de vanguardia como la creacionista. Más adelante dice:

"El movimiento de investigación tiende a descubrir y sacar a la luz toda manifestación artística nicaragüense del pasado, que pertenezca a la vela pura de nuestra tradición nacional, movimiento que supone la anteposición de combatir toda manifestación del pasado que sea espúrea, hechiza, estéril, en una palabra, académica. El movimiento de creación se refiere a nuestras propias obras construidas en un espíritu esencialmente nacional y por consecuencia umbilicalmente personal."(9)

El mismo fenómeno sucede en Cuba, donde el órgano de la vanguardia de dicho país dedica un número monográfico al más grande de sus letras: José Martí .

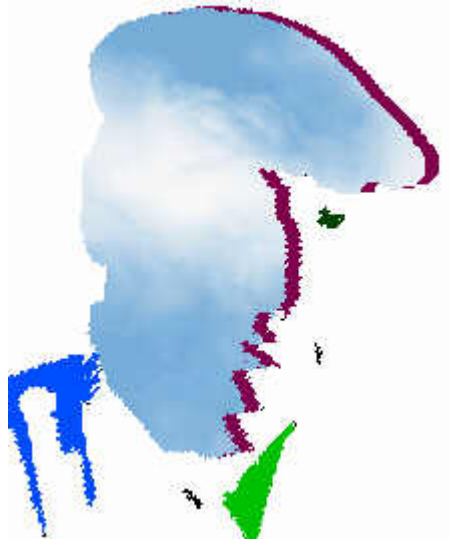
Tal vez por ello Borges escribiera:

"El rubenismo fue nuestra añoranza de Europa. Fue un suelto lazo de nostalgia tirado hacia sus torres, fue un largo adiós que rayó el aire del Atlántico, fue un sentirnos extraños y descontentadizos y finos. Tiempo en que Lomas de Zamora versificaba a Chipre y en que solemnizaban los mulatos acerca de Estambul, se descompuso para dicha de todos. Quede su eternidad en las antologías: queden muchas estrofas de Rubén y algunas de Lugones y otras de Marcelo del Mazo y ninguna de Rojas..."(10)

Un primer ejemplo del distanciamiento del modernismo lo encontramos en Tentativa del hombre infinito:

hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches
corren humos difuntos polvaredas invisibles
fraguas negras durmiendo detrás de los cerros anochecidos
la tristeza del hombre tirada entre los brazos del sueño
ciudad desde los cerros los segadores duermen
debatida a las últimas hogueras
pero estás allí pegada a tu horizonte
como una lancha al muelle lista para zarpar lo creo
antes del alba
árbol de estertor candelabro de llamas viejas
distante incendio mi corazón está triste
sólo una estrella inmóvil su fósforo azul
los movimientos de la noche aturden hacia el cielo

La supresión de la puntuación establece respecto al lector una mayor sensibilidad sobre la unidad estrófica y el desorden sintáctico de los versos. El desorden de las imágenes se estructura alrededor de un símil central en el que se comparan las luces de la ciudad con las de un barco que zarpa. Este nocturno se distancia ya bastante de los de la tradición modernista. Su inicio no se asemeja a una descripción autónoma sino más bien a un canto de la épica moderna. El resultado se asemeja a un plano cinematográfico: cada estrofa representa el plano de una acción. René de Costa habla en este poema de un recurso de zoom fílmico.



El mismo crítico señala que el principal valor del poema reside en la creación de lo extraordinario a partir de un componente léxico de tipo tradicional:

"En el primer canto, por ejemplo, ciertos términos preferidos por el modernismo hispánico (pálido, difunto, invisible, negro, inmóvil, azul), a menudo invocados como epítetos de lo exquisito y lo inefable son utilizados de modo especial. Al retornar el adjetivo a su posición de calificador, después del término modificado, Neruda aumenta su función determinativa, ya que la cualidad especificada no es intrínseca al sustantivo: "hogueras pálidas, humos difuntos, polvaredas invisibles, aguas negras, estrella inmóvil, fósforo azul". El hecho de combinar términos que son poéticamente familiares pero semánticamente divergentes sirve para evitar la incongruencia del oxímoron al crear un conjunto original de imágenes que atribuyen sustancia y forma concretas a la expresión lingüística de una realidad imaginada."(11)

Neruda logra mostrar una nueva versión de una modalidad tan manida en el principio del S.XX como el nocturno, no realizado desde una postura tradicional sino vanguardista, como preludio de la temática del viaje nocturno. Vemos, pues, como Neruda recoge el léxico de la tradición y cómo a partir de un molde del pasado logra un producto novedoso en línea con las nuevas tendencias artísticas.

Pero fue sin duda en *Crepusculario* donde Neruda arrancó de los moldes tradicionales, especialmente en cuanto a esquemas métricos se refiere:

dísticos pareados en "Melisanda" y "El estribillo del turco", dísticos blancos en "Farewell" y "La muerte de Melisanda; cuartetos asonantes en "Dame la maga fiesta", en "Aromas rubios en los campos de Lancoche", en "Aquí estoy con mi pobre cuerpo", en "Hoy que es el cumpleaños de mi hermana"; cuartetos consonantes en "Tengo miedo" y en "El pueblo"; tercetos encadenados en "El padre"; romances en "Me peina el viento los cabellos"; y cuatro sonetos de versos alejandrinos conforme al modelo modernista en "Esta iglesia no tiene...", en "Pantheos", en "Viejo ciego llorabas" y en "El nuevo soneto a Helena". EL verso libre, marca preferente de la nueva poesía, aparece sólo en las composiciones poco relevantes y que escasean a lo largo del libro. Todas ellas de arte menor: "Puentes" y "Los jugadores". Para Hugo Montes en este variado panorama son dos las notas que destacan: la variedad métrica y una gran independencia frente a la retórica anterior. Es por ello que frecuentemente varían las estrofas dentro de una misma composición.(12)

Esta libre concepción de la métrica tradicional traspasa los límites de Crepusculario y llega a los Veinte poemas, aunque desaparece en los libros siguientes donde se impone el verso libre a excepción de sus conocidos Cien sonetos.

Para Hugo Montes este hecho tiene una gran significación: el deseo de distanciamiento por parte de Neruda de los moldes modernistas. Para el crítico chileno, Neruda sigue una trayectoria parecida a la de su amiga Gabriela Mistral, cuyo poemario Desolación se enmarca en la estética rubendariana que será abandonada y depurada en sus libros posteriores.

El alejandrino modernista será el verso adecuado para los Veinte poemas, pues le dará un ritmo lento y una serena melancolía. Al respecto Guillermo Araya dice:

"Parece que una voz profunda y tranquila expusiera sus penas más bien hondas que dramáticas. La melodía del poema se desenvuelve mesurada y lenta, impedimento el arrebató y el dinamismo. Estas impresiones son las que se imponen al leer los poemas 15 y 20 o al escuchar un adecuado recitado de

ellos.>>La canción desesperada<< para expresar la desesperación y la angustia ha debido combatir la majestuosa serenidad del alejandrino con numerosas exclamaciones e interjecciones. En ella hay una apreciable abundancia de oh,ah, y de signos exclamativos. Estos elementos están al servicio del ritmo cortado, desesperado e imprecatorio de este poema".(13)

Para Silva Castro la influencia de Darío pervive en los Veinte poemas como "lastre de lecturas juveniles", de manera que pronto superaría Neruda al nicaragüense en el tratamiento de estos temas:

"zumbando entre los árboles, orquestal y divino...
Ebrio de trementina y largos besos,
estival, el velero de las rosas dirijo..."

El verso se mantiene todavía fundamentado en el componente rítmico y en una musicalidad que se construye por medio del léxico todavía modernista: la sonoridad del verbo zumar, el adjetivo "orquestal" que refuerza este aspecto sonoro; o la construcción "ebrio de trementina", muy recurrente en la poesía anterior e inimaginable en el futuro.

El gusto de Neruda por el modernismo se delata en Crepusculario en la abundancia de citas y nombres clásicos: Helios, Pantheos, Helena, Melisanda; junto a frases de Ronsard y Eça de Queiroz. Como señala, Hugo Montes," la cultura libresca se une a la espontaneidad del poeta virgen, sureño, del Neruda que aún no entra en la juventud plena".

El modernismo aparece de nuevo en la unidad de tono del libro: un tono de penumbra, de crepúsculo y de colores tenues, junto a una actitud de tristeza y depresión: el pueblo provinciano, el amigo, la amada, el padre, todo bajo una óptica melancólica. La difuminación de rasgos y la confusión de planos, junto a una interrelación cromática y musical denuncian de nuevo la presencia del modernismo.

La lengua de Neruda es rica en innovaciones lingüísticas. Su fuerza reside no en la forma sino en el modo de creación. Si analizamos el componente léxico

del libro *Crepusculario*, se distancia de la corriente modernista en cuanto al carácter del neologismo.

Gaston Carrillo Herrera, estudiando este fenómeno, defiende que este alejamiento se produce a partir de *Residencia en la tierra*.

Neruda a los dieciséis años había leído ya a Darío, a Vargas Vila, a Amado Nervo, a Pezoa Veliz, a escritores franceses como Sully Prudhome, André Spire, Henry de Regnier, Paul Fort, Baudelaire, Verlaine y Bataille. Por encima de este universo poético, a Neruda le influye " el mundo natural de la frontera, respirado desde la más tierna infancia, con sus bosques y sus ríos, su noche, su mar y sus trigales".(14)

En el soneto de *Crepusculario* "Esta iglesia no tiene", construye el poema sobre un lenguaje modernista, pero como, o señala J. Concha "si bien desechó el exotismo rubeniano, se conservó su función de superestructura del mundo poético, la que ahora pasó a ser cumplida por un difuso plano de aspiraciones e ideales del poeta".

Esta iglesia no tiene campanarios votivos,
no tiene campanarios ni ceras amarillas,
no necesita el alma de vitriales ojivos
para besar las hostias y rezar de rodillas.
El sermón sin incienso es como una semilla
de carne y luz que cae temblando al surco vivo:
el Padre-Nuestro, rezo de la vida sencilla,
tiene un sabor de pan frutal y primitivo...
Tiene un sabor de pan. Oloroso pan prieto
que allá en la infancia blanca entregó su secreto
a toda alma fragante que lo quiso escuchar...
Y el Padre-Nuestro en medio de la noche se pierde,
corre desnudo sobre las heredades verdes
y todo estremecido se sumerge en el mar...

El soneto construido sobre alejandrinos remite en cuanto versificación, vocabulario y cromatismo a sus raíces parnasianas. Es decir, Neruda renuncia a la reproducción del preciosismo modernista, consciente de su precariedad y su caducidad, pero extrae aquellos elementos que pervivieron en la poesía posterior: versificación, léxico y el trabajo con los colores. Evidentemente, la

versificación es de corte modernista junto al léxico religioso preferido por los modernistas para aportar connotaciones irreverentes: alma, misa, candelabros, sermón, padre-nuestro. El juego con el color aparece en las "ceras amarillas" y la "infancia blanca", juego que remite a la teoría cromática tan usada por la filosofía decadentista.

Pero ya en esta composición, se manifiesta una de las constantes de la poesía nerudiana: su inagotable fusión con la naturaleza.

La elección del vocabulario religioso de origen parnasiano, supone en Neruda una dicotomía entre el mundo religioso y el mundo natural.

Uno de los poemas que muestra mayor madurez en *Crepusculario* es "Tengo miedo", que no deja de precipitar reminiscencias del modernismo más sonoro:

Tiene mi corazón un llanto de princesa
olvidada en el fondo de un palacio desierto.

En la poesía que cierra *Crepusculario*, Neruda no tiene reparos en reconocer las múltiples influencias que acechan los versos del libro. Es el poema "Los crepúsculos de Maruri".

Elementos modernistas también se pueden rastrear en *Residencia en la tierra*, aunque un crítico de la categoría de Saúl Yurkievich lo pasa por alto cuando alude al hecho de que, en la poesía residencial, Neruda le da la vuelta al movimiento poético anterior:

"desmantelar el sistema literario precedente, desarmar los dispositivos placenteros, la estilizada elegancia, los rebuscamientos verbales y los arreglos eufónicos del modernismo."**(15)**

Sin duda Neruda con su *Residencia* trastoca los cánones del modernismo sobre todo en el terreno sintáctico, pero no es menos cierto que siguen apareciendo, aunque en menor medida, rastros del modernismo en determinadas expresiones y vocablos. Por ejemplo en "Tango del viudo":

Y por oírte orinar, en la oscuridad, en el fondo de la casa,
como vertiendo una miel delgada, trémula, argentina, obstinada,
cuantas veces entregaría este caso de sombras que poseo,
y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma,
y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente
llamando cosas desaparecidas, seres desaparecidos,
substancias extrañamente inseparables y perdidas"

La aparición del feísmo, recurso que como afirman Schullmann o P. de la Peña, fue uno de los principales logros del modernismo, junto con una adjetivación de corte modernista, (trémula, argentina), completan, si no desechan la tesis de Yurkievich.

Manuel Durán por su parte señala dos ejemplos en que ese modernismo avanzado no ha desaparecido del todo. El primero corresponde a "Arte poética":

...como si llegaran ladrones o fantasmas,
y en una cáscara de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores,
—posiblemente de otro modo aún menos melancólico—
pero la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

Así, el eminente crítico afirma:

"y de paso observemos la supervivencia de ecos del modernismo tardío, sentimental, tipo Amado Nervo, en la repetición de 'melancólico' y más tarde 'melancólicamente'"(16)

Después en "Walking Around":

Sucede que me canso de ser hombre
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchita impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza

Durán señala en este poema la inversión del símbolo modernista convertido en un objeto antipoético. Y a continuación afirma: "A su manera, distinta desde luego, a la de González Martínez, Neruda le ha torcido el cuello al cisne".(17)

Ya A. Alonso en 1940 había señalado algunas concomitancias entre la poesía de ambos poetas en *Residencia en la tierra*. El citado crítico rastreó el tema de lo erótico en diversas composiciones: *Tiranía*, *Angélica Adónica*, *Oda con un lamento* y, en especial, *Las furias y las penas*, para concluir que el nicaragüense lo había hecho antes, aunque en su época de madurez. El poeta chileno logra aquí un acento propio que se aleja mucho de la retórica dariana.

Pero a mi juicio, el mejor estudio que se ha hecho hasta la fecha sobre la presencia de Darío en *Residencia en la tierra* es el de Gutiérrez Mouat- el cual pone el dedo en la llaga cuando considera a Darío el fundador de las letras latinoamericanas con su *Azul* de 1888 y cuando señala:

"también el acto de fundación emprendido por el poeta nicaragüense aparece repetido en la obra de los grandes poetas latinoamericanos posteriores, que de cara a un espacio cultural ya colmado se ven en la necesidad de colmar nuevos lenguajes poéticos. Este proceso es bastante obvio en Huidobro y Vallejo por cuanto ambos poetas forjan su nuevo idioma desde dentro del modernismo, a contrapelo."(18)

Este aspecto es importante pues Neruda sigue una trayectoria similar, ya que arrancando desde las voces del modernismo es en los *Veinte poemas* y en *Anillos* donde ha tomado una ruta personal que se manifestará más evidentemente en *Residencia en la tierra*, aunque en esta obra seguirán leves ecos darianos. Era imposible permanecer impasible ante el influjo del poeta que había revolucionado las letras hispanoamericanas.

Gutiérrez Mouat comenta que ya en el tercer poema de Residencia el rastro dariano es evidente en el título. "Caballo de los sueños" como símbolo remite a la tradición clásica y sólo hay un poema en la tradición latinoamericana con este título: "pegaso" de Darío. Sin embargo, no creo que Neruda pensara en el poema de Darío cuando creó el suyo, pues las referencias contextuales que ofrece este autor para refutar su tesis no parecen convincentes, aunque si bien es cierto que la utilización de las "violetas envejecidas", las "alfombras del arco-iris" o el "dulce catecismo" recuerdan la retórica de Darío. Veamos a continuación:

De lo sonoro sale el día
de aumento y grado,
y también de violetas cortadas,
de extensiones, de sombra recién huyendo
y gotas que del corazón del cielo
caen como sangre celeste.

Es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

Aunque el tono melancólico no sea suficiente para relacionar ambos poemas, puesto que este aspecto supone una constante nerudiana, no hay duda de que Neruda y Darío utilizaron una forma similar para la expresión de un sentimiento diverso, aunque dependiente de un mismo sujeto angustiado. En su libro, Amado Alonso señaló la intertextualidad entre la "Barcarola y el "Caracol" de Darío. El caracol es una metáfora del instrumento poético, presentado como una cámara de ecos que devuelve lo que la voz del yo le entrega. Es además de naturaleza erótica pues se trata de un "caracol de oro/ macizo y recamado de las perlas más finas", que ha sido tocado por las "manos divinas". Sin embargo, Neruda invoca una figura femenina que pasa a la función de simple intermediario para un fin mayor. La diferencia reside en el fragmentarismo y disgregación de este ser, así como en su atribución de cualidades negativas:

Así es, y los relámpagos cubrirán tus trenzas
y la lluvia entraría por tus ojos abiertos
a preparar el llanto que sordamente encierras,

y las alas negras del mar girarían en torno
de ti, con grandes garras, y graznidos, y vuelos.

Para Gutiérrez Mouat estos textos se caracterizan porque el "yo nerudiano aparece de espaldas a la tradición dariana y a una poética solipsista de la angustia". Esto supone un distanciamiento ciertamente, pues hay que pensar que es con este acento propio cuando Neruda adoptó, con su postura ecléctica al recoger varias fuentes, un tono más personal y una voz con mayor originalidad.

Notas:

1. Citado por Raúl Silva Castro: *Rubén Darío a los veinte años*, Madrid, Gredos, 1956, p. 14.
2. J.Alazraki: *Poética y poesía de Pablo Neruda*, Nueva York, Las Américas, 1965, p.64.
3. Op., cit., p.65.
4. Op., cit., p. 79 y 80.
5. A.Roggiano: "Ser y poesía en Pablo Neruda, del *Castillo sin ventanas* a *Una responsabilidad compartida*", en E.Rodríguez Monegal, *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, 1980,p.249
6. J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991, p.19 .
7. Volodia Teitelboim: "Neruda siempre", en Rodríguez Monegal, *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, 19 , p. 44 y 45.
8. Citado por J.Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991 , p. 75.
9. Carlos Ripoll:, "Índice de la revista Avance", Nueva York, Las Américas, 1969, p.10.
10. Citado por J.Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991, p.336.
11. René de Costa "Tentativa del hombre infinito, notas para una revaloración", en Rodríguez Monegal, *Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, 1980,p.111.
12. Hugo Montes, *Para leer a Neruda*, Buenos Aires, Francisco Aguirre Editores, 1974. .
13. Guillermo Araya, "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", *Bulletin Hispanic*, Université de Burdeaux, 1982, p.154.
14. Hernán Loyola: *Ser y poesía en Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Ed. Santiago, 1976, p.35.
15. Saúl Yurkievich: "Residencia en la tierra, paradigma de la primera vanguardia", en *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Mario Muchnick, 1984, p.56
16. Manuel Durán, " Sobre la poesía de Neruda, la tradición simbolista y la desintegración del yo", en *Simposio Pablo Neruda*, University of South Carolina, 1975, p.134.
17. Op., cit., p.134.
18. Ricardo Gutiérrez Mouat: "La presencia de ciertos textos de Darío en *Residencia en la tierra*", *Hispanamérica*, nº34, diciembre, 1974, p.85.

© Luis Veres 1997

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

