

JAIME CONCHA

PROYECCION DE  
CREPUSCULARIO

---

LAS OBRAS de un escritor que inicia su creación en plena adolescencia presentan un aspecto extraño e inquietante. No se trata sólo de que no haya poetas adolescentes, salvo esos genios precoces que, como Rimbaud, confirman la regla. Vistas desde un punto lejano del camino literario, esas obras representan la selva umbría que debe atravesar todo poeta de verdad, en alerta y en lucha contra sus fieras interiores. El criterio estético condena o compadece, y la observación psicológica advierte que tales productos de la fantasía juvenil están demasiado impregnados de materia humana. No hay distancia entre el poeta y sus poemas; cada verso, en esta edad, es un camino directo hacia los círculos íntimos del sujeto creador. En este respecto, el postulado de la autonomía de la obra literaria es, a lo sumo, una mentira piadosa, o una inexactitud universitaria de moda. El poeta, aislado de sus poemas, no es sino un fantasma biográfico, un ser legendario que no existe, pues él vive como la serie de sus manifestaciones poéticas. Estas, por eso mismo, señalan su verdadera y única biografía, en cuanto son los jalones de su proyecto vital. En una palabra, el poeta y sus poemas forman una unidad concreta, un conjunto inextricable.

¿No es esto una hipótesis excesiva? ¿No estamos ante el esquema de un hombre poético que no come ni duerme?

“Me dormí y recité entonces mis más hermosos poemas”.

Esta paradoja de Huidobro quizás pueda interpretarse más allá de su simple intención onirista. Pero, amén de pruebas poéticas, es claro que, a los veinte años, la experiencia de un poeta es siempre experiencia poetizable. Lo demás, lo que no es material poético, es la región inservible por oposición a la cual el poeta construye su vida. Hay siempre en él una tensa voluntad selectiva destinada a encontrar la ansiada identidad de experiencia y poesía.

Con todo, hay un hecho de mayor significación que atañe al modo específico como se produce la captación de los contenidos de experiencia. Se dan ellos, necesariamente, sub specie verbi, como posibles estructuras de palabras<sup>1</sup>. La nube aquella que se ve en lo alto deja de ser una mancha blanca y viajera y se convierte, fundamentalmente, en la insinuación de un verso. La conciencia perceptiva se obnubila, pierde de vista la presencia concreta de su objeto, alimentando curiosas metamorfosis. Esta segunda razón insiste, como vemos, en que la experiencia del poeta y su poesía son coextensivas: el poeta selecciona lo poetizable *poéticamente*.

Por esta vía nos acercamos a las siempre misteriosas relaciones entre poesía y existencia poética. La esencia de ésta reside en lo que tiene de vocación insustituible, en ser destino que no se puede abdicar. De ahí la exigencia de una permanente vigilia en el mundo, para adherir apasionadamente y rechazar con indignación y con náusea. Es la irremplazable lucidez que prepara la inspiración. Sin aquélla, ésta no habrá de nacer nunca. Es la profunda irritabilidad de todo temperamento poético que explica, muchas veces, tanto gesto externo.

Pero en la búsqueda ardorosa de la existencia poética acecha el peligro: perder definitivamente la dirección de los sueños. Su seducción, su poderosa maravilla se vuelve entonces infierno devorador. Es el duro precio que se paga por ser de este mundo y existir en otro. Y es que la vida no es sólo sueño, sino sueño y realidad<sup>2</sup>.

Parece, a primera vista, como si la civilización ayudara al poeta en su aventura, suministrándole la posibilidad de ensanchar su conciencia natural del mundo y sobrepasar los límites de la percepción. De ahí ciertos productos de la industria social: vino elemental, opio y morfina de los refinados, moderna mescalina, mítico haschisch de Baudelarie. Como diminutos instrumentos de destrucción, son ellos las hostias rituales para aquellos que aspiran empedernidamente al martirio de la poesía. Esta, que pudo ser libre misión, se convierte en apenas un ciego remedo de tragedia. Los paraísos artificiales no auxilian: abren de par en par las puertas del infierno.

Neruda fue doloroso testigo de su generación, de ese grupo de jóvenes que convivieron con él alrededor del año 20. Presenció entonces

<sup>1</sup>Neruda describe, al término de *Crepusculario*, la invasión de las palabras:

“Vinieron las palabras, y mi corazón, incontenible como un amanecer,

se rompió en las palabras y se apegó [a su vuelo. . .”.

(Final).

<sup>2</sup>“La poesía es la realidad detrás de la realidad”.

(Gonzalo Rojas).

cómo el aprendizaje de la creación se transformaba en ellos en una feroz faena de autodestrucción. Domingo Gómez Rojas muere a los 21 años; Aliro Oyarzún desaparece apenas salido de la adolescencia, "sin un libro y sin un hijo", como dijera Pablo de Rokha. Tampoco Romeo Murga alcanzó a ser ciudadano legal de su república<sup>3</sup>. Y después será Joaquín Cifuentes Sepúlveda, a quien recordará más tarde en *Residencia en la Tierra*:

*Su costumbre de sueños y desmedidas noches,  
su alma desobediente, su preparada palidez. . .*

(AUSENCIA DE JOAQUIN)

Y, por último, su amigo entrañable Alberto Rojas, "el guitarrero vestido de abejas" . . .

En cada uno de ellos experimentó Neruda la fragilidad del individuo poético, la crueldad con que alimenta en sí mismo a las potencias hostiles, como suicida precoz y cotidiano. Todos dejaron huellas simples y ardientes en esa extraordinaria revista que fue CLARIDAD<sup>4</sup>.

Allí mismo, en una página de "El cartel de hoy", firmaba Sachka —una de las tantas máscaras que Neruda utilizaba en aquella época— las siguientes palabras:

*Todos, todos, los más altos, los mejores,  
habéis consentido en aniquilaros mutuamente,  
como quien cumple su tarea, como quien  
labra su destino. . ."*

Y en seguida, siempre allí mismo —mientras se editaba su *Crepusculario*— postulaba, frente a la difusión del morbo, una suerte de salud que estaba aún lejos de poseer:

<sup>3</sup>Véase Jorge Teillier: "Romeo Murga, poeta adolescente". (ATENEA, Nº 395, pp. 151-172). Teillier es quien ha escrito con mayor sensibilidad sobre dos miembros de la generación del 20: Murga y Rojas Jiménez (en penetrante y documentado ensayo inédito).

<sup>4</sup>Claridad, se publicó desde el 12 de octubre de 1920 hasta el 21 de enero de 1932, con un total de 140 números. Su vida quedó enmarcada por la muerte de dos jóvenes de sangre entusiasta y generosa: Gómez Rojas y Juan Gandulfo.

*¿Y yo? ¿Quién es éste que os reta, qué pureza  
y qué totalidad son las tuyas?  
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*"<sup>5</sup>.

Quien defina al joven Neruda como romántico, debe tener encuenta, si quiere ser veraz, la salud prometeica de su alma, fuerza y arma forjada para resistir el roce cotidiano con la poesía —el más quemante de los fuegos divinos.

No se puede prescindir de este íntimo imperativo de salvación para comprender la primera lírica de nuestro poeta. Dos hechos atestiguan su importancia: desde un comienzo, a los 19 años, con vidente anticipación de lo que será su destino en este mundo, Neruda concibe su liberación como un ataque *contra el cielo*. Veremos, a continuación, el desarrollo de esta aventura<sup>6</sup>. Por otra parte —y esto es ya claro en este momento— su voluntad de existencia poética nace regida por una necesidad de supervivencia. A la vez, el vacío de sus compañeros dotará al único sobreviviente de esta familia juvenil, de una honda sensibilidad contra los poderes corrosivos de la vida. Será ésa la póstuma solidaridad para con sus amigos<sup>7</sup>.

1. *Crepusculario*, obra inicial de Neruda, publicada por primera vez en 1923, representa la adolescencia poética y vital de su autor. Fruto de los 15 a los 19 años, es literalmente una colección de crepúsculos, presidida por estos cánones estéticos:

<sup>5</sup>*Claridad*, 1º de septiembre de 1923: "El cartel de hoy: ¡Miserables!".

<sup>6</sup>"Fugas heroicas" llama Neruda a este movimiento pugnaz, de intención positiva.

<sup>7</sup>Este sentimiento se divisa ya en *Crepusculario*. El suceso subjetivo se canta siempre en la perspectiva de la muerte. Amenaza inminente o futuro en lontananza, la muerte figura, en la mayoría de los poemas, como una obsesiva sobrepresencia. Hé aquí sólo un par de ejemplos:

"Si quieres no nos digas de qué raci-  
[mo somos,

no nos digas el cuándo, no nos digas  
[el cómo,  
pero dinos adónde nos llevará la  
[muerte..".

(Pantheos).

"Morir y todavía  
amarte más.  
Y todavía  
amarte más y más".

(Amor).

Véanse, aún *Viejo ciego*, *lloras...*, *Ivresse*, *Maestranzas de Noche*, *Grita*, etc. Evidentemente, es posible considerar este leit-motiv de la obra

"Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, "corazón mío" son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo"<sup>8</sup>.

Todavía sus versos están sometidos al imperio de la rima, campana leve que el modernismo conservó por amor a la eufonía; todavía hay en Neruda respeto por el verso medido y por ciertas formas métricas tradicionales. Así, *Crepusculario* comienza con cuatro sonetos alejandrinos, cultivando una preferencia estrófica también grata a Darío<sup>9</sup>. En SENSACION DE OLOR la evocación y contemplación interior se producen estimuladas por una impresión sensorial. Todo esto, unido al virtuosismo en los efectos cromáticos, visible, por ejemplo, en el primer soneto (ESTA IGLESIA NO TIENE...), permiten situar legítimamente el poemario en la sensibilidad postmodernista.

Los relieves plásticos, abundantes y cumplidos, son todos de raíz parnasiana, por su preciosismo y por su ubicación y función dentro del organismo poético. Nos explicamos. Hay un salto irreconstituible entre la plasticidad de *Crepusculario* y la de *Residencia en la Tierra*. En ésta predomina un tipo de expresividad idolátrico, que es posible emparentar con el de estelas y estatuillas precolombinas, sobre todo aztecas; el gesto es convulsivo, la actitud, violentamente expresiva, como provocada por desamparo cósmico:

en varios planos. Por su función más ostensible, constituye un procedimiento técnico de construcción lírica que insiste en los finales abiertos de cada composición. No es un final de remate ni conclusivo; prolonga y distiende la vibración del poema hacia el horizonte último.

Más compleja es la interpretación de este dato de la sensibilidad de *Crepusculario* en relación con el sentido del mundo que él nos revela. Desde luego, predomina —de acuerdo con el antiguo tópico del *carpe diem*— la mención de la muerte como mancha lúgubre destinada a resaltar el resplandeciente goce sensual. Pero, junto a este tema artificial, existe un

sentimiento más entrañable y que perdurará en la poesía de Neruda: la dolorosa evidencia de un vacío que aguarda, solapado y terrible.

Por lo demás, es fácil detectar otra constante conexas. Se trata del motivo de la partida o alejamiento (*El nuevo soneto a Helena, Farewell...*), especie de pequeñas separaciones que adquieren su real sentido en la medida que sugieren esa separación máxima que es la muerte.

<sup>8</sup>"Sobre una poesía sin pureza". Obras Completas, Edit. Losada, p. 1193.

<sup>9</sup>Véase Tomás Navarro T.: "Métrica Española", pp. 388 y 408.

*Sólo quiero morder tus costas y morirme...  
sobre una piedra me arrodillo y lloro...*

Por el contrario, en las páginas primerizas impera el movimiento elegante, seduciendo, más que otra cosa, su captación pictórica:

*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..."*

Como en tantos finales de sonetos parnasianos (De L'Isle, Hérédia), queda flotando ante los ojos una imagen de movimiento, suspendida, diluyéndose elásticamente.

Típicamente postmodernista es, asimismo, la mezcla de elementos religiosos y valores sexuales o, por lo menos, eróticos. MORENA, LA BESADORA finaliza de este modo:

*Bésame, por eso, ahora,  
bésame, Besadora,  
ahora y en la hora  
de nuestra muerte*

*Amén.*

Es claro que al poeta le interesa aprovechar lo archiconocido de la plegaria a la Virgen para hacer más eficaz la expresión de su amor. El procedimiento se hace más hostil, socialmente hostil, cuando el poeta titula ORACION una letanía a las prostitutas.

Todo lo dicho (rima, métrica, aparato sensorial, cromatismo, etc...) justifica el encasillamiento de postmodernista que se asigna comúnmente a *Crepusculario*. Por lo mismo, conviene no olvidar que es éste el único poemario que Neruda ha calificado textualmente como "libro de otro tiempo" (en la dedicatoria a Juan Gandulfo). Además de su significación natural, esta frase tiene otra más profunda. Porque, en efecto, se asombra uno de ver la distancia insalvable que va de él a su colección de poesías más próxima, los *Veinte Poemas* o *El Hondero...* Por muchos rasgos que anuncien el canto inminente (¡y no son tantos!), *Crepusculario* no guarda continuidad con la obra siguiente de Neruda. Es verdad que FAREWELL contiene ya el motivo germinal de los poemas de amor; que hay insinuado, en algunos versos, un pre-

sentimiento de dolor planetario<sup>10</sup>. También se ha señalado la presencia de la protesta social, no suficientemente acusada, con todo. Pero éstas son golondrinas que no hacen verano. *Crepusculario* no es un pórtico, es un hito que señala el paraje cercano, pero que está fuera de él. Una característica suya prueba su prematura disidencia con toda la familia poética que surgirá después. De los *Veinte Poemas* adelante, todas las obras del poeta son unidades cerradamente orgánicas; son, en mayor o menor grado, ciclos poéticos. Pues bien, *Crepusculario* no lo es, y los poemas que lo constituyen presentan la más abigarrada y dispersa motivación. El hecho de que varias composiciones tengan por título fórmulas iniciales de los primeros versos (ESTA IGLESIA NO TIENE... , VIEJO CIEGO, LLORABAS) es ya significativo. *Crepusculario* no nace ni aumenta por desarrollo natural; es un libro de yuxtaposición, cosa esencialmente antagónica con el poetizar nerudiano<sup>11</sup>.

Lo que decimos no impide, por supuesto, que *Crepusculario* prepare la poesía de Neruda desde el punto de vista del manejo de algunos recursos expresivos. Por caso, lo que después será don intuitivo del poeta para conseguir deslumbrantes realizaciones en el plano fónico del verso, es, en el libro que comentamos, esfuerzo consciente, trabajo de aprendiz. Así sucede con lo que se ha denominado la técnica de la variación, según la cual ciertos sintagmas se reiteran oportunamente, pero modificándose, cambiando algunos de sus elementos. El viejo procedimiento del estribillo resulta así renovado, perdiendo su aspecto rígido y mecánico, y operando, más bien, como estribillo psicológico. Aún es rígido, por ejemplo, el estribillo de "La canción de la fiesta", poema anterior a *Crepusculario*. Veamos, sin embargo, el primer soneto de esta obra:

*el Padre-Nuestro, rezo de la vida sencilla,  
tiene un sabor de pan frutal y primitivo...  
Tiene un sabor de pan. Oloroso pan prieto...*

Hay aquí una ondulación musical y flexible, que está regida como por una nota dominante. Pero, al mismo tiempo, se echa de ver el

<sup>10</sup>"La inmensa rojedad de un Sol  
[que ya no existe,  
el inmenso cadáver de una tierra ya  
[muerta...".

(Aquí Estoy...)

<sup>11</sup>"Pero, nunca, *Crepusculario*, tomándolo como nacimiento de mi poe-

sía al igual que otros libros invisibles o poemas que no se publicaron, con- tuvo un propósito poético deliberado, un mensaje sustantivo original". (P. Neruda: "Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos".

*Mapocho*, núm. 3, 1964, p. 179).

cuidado puesto por el poeta para forjar esta melodía, que de ningún modo se le da por añadidura. En este aspecto, puede decirse que en *Crepusculario* hay una atenta exploración a las posibilidades rítmicas dentro de la esfera del lenguaje (variación de elementos, ordenación sintáctica). Más adelante, en cambio, el ritmo nerudiano querrá forjarse en la fragua de la respiración, será casi una reproducción material del mismo aliento humano que inspira vida al poema. De ese intento surgirán rupturas de las leyes del idioma, destrucción sintáctica, etc. . . Pero la maestría ya adquirida y adiestrada desde *Crepusculario* permitirá creaciones de tanta valía poética como BARCAROLA, en la cual la técnica de la variación se ejercita hasta el límite de sus posibilidades expresivas<sup>12</sup>.

Por sobre todo lo que decimos, sin embargo, subsiste un valor máximo en esa obra. *Crepusculario*, en el tiempo que fue escrito y publicado, captó con plenitud la singular actitud anímica de los líricos de entonces, mucho más compleja que su caricatura. Según ésta, parece que todo se redujera, en los poetas del 20, a un melancólico estar en el mundo y a la bohemia consumidora. Se trata, a nuestro juicio, de algo más hondo.

La orientación populista ante la realidad social, iniciada a comienzos de siglo por Pezoa Véliz, se vio detenida entre 1908-1920 por un subjetivismo lírico cada vez más pálido e insignificante. Desde este punto de vista, los libros de Huidobro, por muy ajenos que los sintamos a nuestro panorama literario, no son una excepción en el ambiente.

Sólo hacia 1920-1923, aparece una presión sentimental más verdadera, un tono anímico más homogéneo y persistente. Con lo cual, aunque parezca un aserto escandaloso, se posibilita el seguir en la misma dirección entrevista por Pezoa. En efecto, muchos motivos sociales, en él irremediabilmente exteriores, son cantados ahora desde una subjetividad conflictiva, paradójicamente anhelosa y reticente.

Notables cambios se han producido, mientras tanto, en la situación histórica. Precisamente por eso, la expresión de la conciencia subjetiva entra necesariamente en crisis. Las consecuencias inmediatas de la Revolución de Octubre, la Primera Guerra Mundial, el auge de los movimientos internacionales, no se condicen con la dimensión provinciana de la poesía chilena; y, sobre todo, el carácter combativo y victorioso, en muchos aspectos, de los nuevos tiempos, entra en pugna con el ánimo de los jóvenes poetas, cultivado en corrientes literarias de signo depresivo. A ello contribuía, por supuesto, el sentimiento de

<sup>12</sup>Véase Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Edit. Sudamericana, Bs. As., 2ª ed., 1951, pp. 82-88.

pertenecer a un pueblo aislado de los centros vivos de renovación social y cultural.

El resultado, entonces, es siempre híbrido. Conviven la exaltación y la tristeza en sus formas extremas, siendo eso lo más definitorio en la sensibilidad vital de aquellos momentos de nuestra vida colectiva. CLARIDAD revela, a lo largo de todas sus páginas, una impresionante mezcla de efervescencia y desesperanza, de voluntad e inhibición. Y Domingo Gómez Rojas, en la escisión de su poesía y de su acción, es tal vez el caso individual más representativo de lo que decimos.

La índole acongojada de la emotividad pone a la lírica a la zaga de la marcha histórico-social, la divorcia de la realidad. Pero si bien no hay una aceptación positiva de ella, se advierte, por otra parte, la imposibilidad de continuar con el canto puramente egocéntrico. Se consume el subjetivismo —provisoriamente, por cierto—, justamente porque hay un primer atisbo de la precariedad del yo.

El mérito de *Crepusculario* es ése: expresar vivamente en su momento de transición esa atmósfera sentimental. Y contener, además, la incipiente sospecha de que la captación de la realidad sólo podrá hacerse de una manera totalizadora e integrada. Orgánicamente.

Estudiaremos esa búsqueda de una visión mayor de la realidad a través de un aspecto: la tendencia a eliminar la compensación, en cuanto mecanismo que, frente a las condiciones precarias de la existencia, erige un campo de ideales para mantener el equilibrio espiritual del poeta. Pues lo ambiguo de *Crepusculario* es que siendo poesía determinada desde la realidad, introduce elementos compensatorios con clara conciencia de lo desrealizado de su calidad. Así, “la luz de la luna”, “el cisne en el anochecer”, componentes típicos del gusto modernista, pasan a ser considerados de “mal gusto”. La verdad de la estética citada más arriba se nos explica ahora en virtud de ese doble aspecto del libro: anclaje postmodernista y proyección realista<sup>13</sup>.

2. El yo lírico se manifiesta en *Crepusculario* como ‘alma’<sup>14</sup>. 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:

<sup>13</sup>Ver nota 16. En mínimos detalles puede sorprenderse este hibridismo. Abundan todavía en sus versos los metales suntuarios, caros al modernismo; pero se anuncian otros, de subs-

tancial valor geológico: “la cascada de cobre de tu risa”.

(Nada me has dado).

<sup>14</sup>O también, a veces, con su sinónimo ‘espíritu’.

*alma fragante. . .*

(ESTA IGLESIA NO TIENE. . .)

*yo te doy mi alma entera*

*con sus blancas avenidas y sus canciones*

(CREPUSCULOS DE MARURI, I)

*yo te doy mi alma, ánfora de mieles suaves*

(TODO, AMIGO. . .)

Esta alentadora certeza es de signo contrario, sin embargo, a las impresiones que recoge de la realidad social. Prostitutas, jugadores, ciegos —como efigies predominantes de la vida colectiva; el arrabal, la fábrica y, en general, todo el paisaje urbano manifiesta las condiciones miserables de la existencia social:

*Las ciudades —hollines y venganzas—  
la cochinateda gris de los suburbios. . .*

(BARRIO SIN LUZ)

Incluso los PUENTES, que parecerían ser neutra objetividad, son mudos testigos de acusación:

*¿Qué voz de maldición pasiva y negra  
sobre vosotros extendió sus alas,  
para hacer que siguieran  
el viaje que no acaba  
los paisajes, la vida, el sol, la tierra,  
los trenes y las aguas,  
mientras la angustia inmóvil del acero  
se hunde más en la tierra y más la clava?*

La expresión escueta y sintética de esta suma de experiencias de lo social es ésta:

*Y mirando estos hombres sé que la vida es triste*

(LOS JUGADORES)

Ahora bien, la relación existente entre el palacio encantado del yo y el deprimente orden social define y singulariza la poesía de *Crepusculario* en lo que ella tiene de aventura humana. Es aquí donde ciertas

pertenecer a un pueblo aislado de los centros vivos de renovación social y cultural.

El resultado, entonces, es siempre híbrido. Conviven la exaltación y la tristeza en sus formas extremas, siendo eso lo más definitorio en la sensibilidad vital de aquellos momentos de nuestra vida colectiva. CLARIDAD revela, a lo largo de todas sus páginas, una impresionante mezcla de efervescencia y desesperanza, de voluntad e inhibición. Y Domingo Gómez Rojas, en la escisión de su poesía y de su acción, es tal vez el caso individual más representativo de lo que decimos.

La índole acongojada de la emotividad pone a la lírica a la zaga de la marcha histórico-social, la divorcia de la realidad. Pero si bien no hay una aceptación positiva de ella, se advierte, por otra parte, la imposibilidad de continuar con el canto puramente egocéntrico. Se consume el subjetivismo —provisoriamente, por cierto—, justamente porque hay un primer atisbo de la precariedad del yo.

El mérito de *Crepusculario* es éste: expresar vivamente en su momento de transición esa atmósfera sentimental. Y contener, además, la incipiente sospecha de que la captación de la realidad sólo podrá hacerse de una manera totalizadora e integrada. Orgánicamente.

Estudiaremos esa búsqueda de una visión mayor de la realidad a través de un aspecto: la tendencia a eliminar la compensación, en cuanto mecanismo que, frente a las condiciones precarias de la existencia, erige un campo de ideales para mantener el equilibrio espiritual del poeta. Pues lo ambiguo de *Crepusculario* es que siendo poesía determinada *desde la realidad*, introduce elementos compensatorios con clara conciencia de lo desrealizado de su calidad. Así, "la luz de la luna", "el cisne en el anochecer", componentes típicos del gusto modernista, pasan a ser considerados de "mal gusto". La verdad de la estética citada más arriba se nos explica ahora en virtud de ese doble aspecto del libro: anclaje postmodernista y proyección realista<sup>13</sup>.

2. El yo lírico se manifiesta en *Crepusculario* como 'alma'<sup>14</sup>. 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:

<sup>13</sup>Ver nota 16. En mínimos detalles puede sorprenderse este hibridismo. Abundan todavía en sus versos los metales suntuarios, caros al modernismo; pero se anuncian otros, de subs-

tancial valor geológico: "la cascada de cobre de tu risa".

(Nada me has dado).

<sup>14</sup>O también, a veces, con su sinónimo 'espíritu'.

*alma fragante...*

(ESTA IGLESIA NO TIENE...)

*yo te doy mi alma entera*

*con sus blancas avenidas y sus canciones*

(CREPUSCULOS DE MARURI, I)

*yo te doy mi alma, ánfora de mieles suaves*

(TODO, AMIGO...)

Esta alentadora certeza es de signo contrario, sin embargo, a las impresiones que recoge de la realidad social. Prostitutas, jugadores, ciegos —como efigies predominantes de la vida colectiva; el arrabal, la fábrica y, en general, todo el paisaje urbano manifiesta las condiciones miserables de la existencia social:

*Las ciudades —hollines y venganzas—  
la cochinateda gris de los suburbios...*

(BARRIO SIN LUZ)

Incluso los PUENTES, que parecerían ser neutra objetividad, son muchos testigos de acusación:

*¿Qué voz de maldición pasiva y negra  
sobre vosotros extendió sus alas,  
para hacer que siguieran  
el viaje que no acaba  
los paisajes, la vida, el sol, la tierra,  
los trenes y las aguas,  
mientras la angustia inmóvil del acero  
se hunde más en la tierra y más la clava?*

La expresión escueta y sintética de esta suma de experiencias de lo social es ésta:

*Y mirando estos hombres sé que la vida es triste*

(LOS JUGADORES)

Ahora bien, la relación existente entre el palacio encantado del yo y el deprimente orden social define y singulariza la poesía de *Crepusculario* en lo que ella tiene de aventura humana. Es aquí donde ciertas

conexiones, antes resueltas positivamente en la lírica chilena, comienzan a hacer crisis.

En un primer momento, parece que todas las interrelaciones fuesen satisfactorias para el poeta, pues no hacen otra cosa que sancionar su libertad y perfección. He aquí una autoalusión bien explícita:

*mi espíritu intocado,*

con lo cual muestra estar consciente de su independencia respecto a las posibles asechanzas de una realidad que sólo mancilla. Puro e íntegro, su yo es una especie de subjetividad angélica que compensa las deficiencias de la objetividad<sup>15</sup>. Más aún: el poeta ejerce, a veces, una influencia benéfica sobre lo real:

*mi alma embellece lo que toca.*

Enigmáticamente, el contacto entre el alma y lo real no es recíproco. Aquélla *toca*, pero es *intocada*. La realidad no contamina al poeta, el que, en cambio, la dignifica, estetizándola:

*Flor el pantano vertiente la roca*

Vemos entonces, en vivo, lo que es la compensación, como mecanismo que yuxtapone una esfera ideal a las condiciones reales y concretas. Es distinta de la evasión, con la cual podría confundírsela y de hecho se la ha confundido. Esta sublima sistemáticamente los objetos, tratando de producir un maravilloso imaginativo que suprime lo real en su forma perceptible. En este universo fantástico vendrá a habitar el poeta, a condición de que sea plenamente fantástico. La compensación, por el contrario, es un fenómeno de equilibrio, una suerte de coexistencia entre lo real y lo ideal. Se acepta la fisonomía verídica del mundo, y el poema no se desliga de la circunstancia extraliteraria. Pero, junto a ella —que determina tono y motivos— se alza una región de belleza y perfección que complementa positivamente el mundo lírico<sup>16</sup>.

<sup>15</sup>En un sentido, estrictamente psicológico, la evasión es un grado mayor de compensación, o viceversa. Son heterogéneas, sin embargo, por el tipo de mundo creado que configuran.

<sup>16</sup>No nos corresponde referirnos aquí a la historia de la compensación

en la lírica prenerudiana. Baste mencionar lo que sigue. El postmodernismo fue, en lo fundamental, una tentativa por incorporar zonas de la realidad que las primeras generaciones modernistas habían desdeñado debido al influjo del Darío más seductor

Sin embargo —y esto es lo decisivo— la compensación no se afirma sólidamente en *Crepusculario*. Ya es significativo que los versos recién citados, que expresan la idealización trasmutadora de lo real verificada por obra mágica del yo, aparezcan iniciando un poema que se titula EL ESTRIBILLO DEL TURCO. Recordemos el comienzo:

*Flor el pantano vertiente la roca  
mi alma embellece lo que toca.*

Y luego de una serie enumerativa de anhelos y deseos, el poema termina sorpresivamente:

*—Mentira, mentira, mentira.*

La voz del último verso condena, por tanto, los designios espirituales enunciados como productos de un falso idealismo. Por otra parte, el poeta a veces siente directamente su impotencia para resistir el peso degradado de las cosas:

*Se va la poesía de las cosas  
o no la puede condensar mi vida?  
(BARRIO SIN LUZ)*

Este fracaso del sujeto provoca un doble movimiento, de dirección diferente, aunque con idéntica función: uno de repliegue, otro de coartada.

El primero lo lleva a la alienación idealista, a un enclaustramiento subjetivo que lo hace perder toda vinculación con las cosas y los demás seres. Tal situación se nos describe exactamente:

*Mi vida es un gran castillo sin ventanas y sin puertas  
y para que tú no llegues por esta senda  
la tuerzo.  
(EL CASTILLO MALDITO)*

Pero el poeta adivina, infaliblemente, que la vida tiene una extensión más amplia y que no es posible, en consecuencia, sostenerse en

al gusto de la época. Pero si bien se 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. Representativo de esta actitud en la lírica chilena es C. Pezoa Véliz.

ese aislamiento. De ahí que su alma deje de ser un palacio encantado y se transforme en un 'castillo maldito'.

Esto mismo explica que el poeta busque resarcir su condición menesterosa en un orden superior. La representación simbólica de este reino absoluto son las estrellas.

*y frente a las astrales luminarias que tiñen el cielo  
la inmensidad de mi alma bajo la tarde inmensa*

(AQUI ESTOY. . .)

Queda, entonces, fundada una secreta alianza entre el alma y las estrellas, en que éstas dotan a aquélla de una sensación de infinitud y de grandeza que no podría haber extraído de sus propias fuerzas. La coartada parece dar resultados: el poeta ha hecho cómplice de sus pretensiones al mismo cielo. Porque, en verdad, el origen de ese estrato estelar no es otro que el muy humano de los sueños y aspiraciones del poeta:

*en esta hora yo quisiera  
ver encantarse mis quimeras  
a flor de labio, pecho y mano,  
para que descendan ellas  
—las puras y únicas estrellas  
de los jardines de mi amor—. . .*

(ORACION)

Es, pues, una hipótesis de sus propias *quimeras* lo que da nacimiento a esa región suprema de lo trascendente. Pero la realidad inmediata continúa su esfuerzo invasor, dando pasos victoriosos sobre lo que la rehuye:

*Un río abraza el arrabal como una  
mano helada que tienta en las tinieblas;  
sobre las aguas  
se avergüenzan de verse las estrellas.*

Lo mismo que antes el sujeto lírico, ahora lo perfecto se muestra impotente para perfeccionar el miserable rostro de las cosas. Finalmente, el poeta debe confesar su nueva derrota:

*Padre, tus ojos dulces nada pueden  
como nada pudieron las estrellas  
que me abrasan los ojos y las sienas*

(EL PADRE)

El proceso culmina con la quiebra total del orden estelar:

*Y por la vastedad del vacío van ciegas  
las nubes de la tarde, como barcas perdidas  
que escondieran estrellas rotas en sus bodegas  
Y la muerte del mundo cae sobre mi vida.*

(TENGO MIEDO. . .)

Y Neruda concluye, termina proponiendo, como dirección de la propia vida, un camino inverso al que fuera intentado y frustrado:

*Que se te vaya la vida, hermano,  
no en lo divino, sino en lo humano,  
no en las estrellas, sino en tus manos. . .*

Para cerrar este pasaje, valga un breve colofón retrospectivo. Con clara conciencia de su efímero extravío astral, recordará Neruda más tarde en un fragmento expresamente autobiográfico del *Canto General*:

*Yo deshojé las constelaciones, hiriéndome,  
afilando los dedos en un tacto de estrellas,  
hilando hebra por hebra la contextura helada  
de un castillo sin puertas,  
oh estrellados amores. . .*

El fragmento pertenece a "El Hondero", de la sección YO SOY, y está fechado rememorativamente en 1919, año de la adolescencia augural de Neruda, año también en que se inicia efectivamente la elaboración de *Crepusculario*<sup>17</sup>. La unión de los símbolos refuerza y resume lo que decíamos: hubo un momento de clandestina connivencia entre las constelaciones y el íntimo castillo del poeta, hubo un proceso de 'estrellados amores'. El cual, sí, sólo remata en el hielo, en la ausencia de todo ardor vital. Y es que para Neruda, la vida —esa esencia que todo lo construye— estará siempre, después de esta experiencia, más acá de las estrellas<sup>18</sup>.

<sup>17</sup>En todas sus ediciones, *Crepusculario* ha sido fechado por su autor en 1919.

<sup>18</sup>Todavía en el *Memorial de Isla Negra*, tanto tiempo después:

"Y yo, mínimo ser, / ebrio del gran

vacío / constelado, / a semejanza, a imagen / del misterio, / me sentí parte pura / del abismo, / rodé con las estrellas, / mi corazón se desató en el viento".

La Poesía, I, p. 52).

3. El tenso antagonismo que hemos descrito se complementa todavía con una actitud positivamente panteísta. Ya el primer soneto *ESTA IGLESIA NO TIENE...* estructura su estrato valorativo según la polaridad religión ritual-panteísmo espontáneo. Se rechaza la primera:

*Esta iglesia no tiene lampadarios votivos,  
no tiene candelabros ni ceras amarillas...;*

se adhiere al segundo:

*El sermón sin incienso es como una semilla  
de carne y luz que cae temblando al surco vivo...<sup>19</sup>.*

Este rezo-semilla, plegaria no dirigida hacia lo alto, desciende suavemente al final del soneto para cumplir su vocación subterránea:

*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...*

Bóveda nocturna —superficie de la llanura— inmersión en el mar, son los tres niveles que recorre esta panteísta apelación a lo hondo<sup>20</sup>.

Por eso el poema siguiente de *Crepusculario*, segundo soneto de la edición definitiva, se llamará *PANTHEOS*. Quizás resuena aquí el nombre de uno de los primeros y más importantes poemarios de Carlos Sabat Ercasty<sup>21</sup>. Con todo, si se quisiera señalar con estrictez el significado del panteísmo nerudiano en esta fase de su obra, se advertiría que adopta dos formas diferentes:

1) significa —bien de acuerdo con el sentido propio del concepto— atribuir carácter divino a todo lo que existe. Este aspecto está poetizado de un modo demasiado directo:

*Por sentirte en mis venas como Dios en los ríos  
y adorarte en los tristes huesos de polvo y cal...*

(AMOR)

<sup>19</sup>Esta ley de estructuración se repite internamente en la valoración de la más esencial plegaria cristiana, el Padre Nuestro. Se desestima la superestructura dogmática y teológica de la primera parte, eligiéndose sólo el ruego del hombre por sus necesidades elementales. ¡No el cielo, sino el pan!

<sup>20</sup>Este rasgo, aquí minúsculo, adquirirá dimensión amplísima en *Residencia en la Tierra*. Véase nuestro trabajo "Interpretación de R. en la T...". Separata de *Mapocho*, julio de 1963.

<sup>21</sup>*Pantheos*. Bernani, editor. Montevideo, 1917.

*Perro mío,  
si Dios está en mi verso,  
Dios soy yo.*

*Si Dios está en tus ojos doloridos  
tú eres Dios.  
¡Y en este mundo inmenso nadie existe  
que se arrodille ante nosotros dos!*

(LOS CREPUSCULOS DE MARURI)

2) expresa la identidad de fondo de todas las cosas, la solidaridad substancial de lo existente:

*sin saber si eres carne, si eres sol, si eres luna,  
sin saber si sufriste nuestro mismo dolor.*

(PANTHEOS)

Sin duda, es esta forma del panteísmo la que tendrá mayor desarrollo en la poesía de Neruda<sup>22</sup>.

4. La convicción antiestelar de Neruda se acrecienta e intensifica en las obras posteriores. Su historia refleja con fidelidad las mutaciones sufridas por Neruda en su desarrollo. De ahí que, tomándola como centro de atención, sea posible dar cuenta de esa evolución en toda su sorprendente riqueza de detalle.

En la génesis de *El Hondero Entusiasta* intervienen algunos factores que es necesario describir detenidamente.

El mismo Neruda ha comunicado la circunstancia concreta que motivó el poema:

*...el primero de esos poemas, que da título al libro, lo escribí en una noche extraordinariamente quieta, en Temuco, en verano, en casa de mis padres. En esta casa yo ocupaba un segundo piso casi por entero. Frente a la ventana había un río y una catarata de estrellas que me parecía moverse. Yo escribí de una manera delirante aquel poema, llegando, tal vez, como en uno de los pocos momentos de mi vida, a sentirme poseído totalmente por una especie de embriaguez cósmica<sup>23</sup>.*

<sup>22</sup>Cf. nuestro ensayo citado, pp. 10-11 y *passim*.

<sup>23</sup>P. Neruda: "Algunas reflexiones...", ya cit. Ver también: Jorge

Sanhueza: "Neruda, colaborador y redactor de la revista *Claridad* de la Federación de Estudiantes". *Alerce*, 6, 1964, p. 10.

Dos motivos principales se entrecruzan en el primer poema de *El Hondero*. La conducta rebelde del sujeto ante la omnipresencia estelar y el afán vehemente por vencer su aislamiento. Motivo de las estrellas y motivo del muro. En la masa amplia de la orquestación, sus acordes se reiteran y se multiplican como leit-motiv predominantes:

*Pero quiero pisar más allá de esa huella:  
pero quiero voltear esos astros de fuego...  
Y en él cimbro las hondas que van volteando estrellas!  
y en él suben mis piedras a la noche enemiga!  
Quiero abrir en los muros una puerta. Eso quiero.  
Eso deseo. Clamo. Grito. Lloro. Deseo.*

*Astro por astro, todos fugarán en astillas.  
Mi fuerza es mi dolor, en la noche. Lo quiero.  
He de abrir esa puerta. He de cruzarla. He de vencerla.  
He aquí los astros pálidos todos llenos de enigma!  
Más allá de esos muros, de esos límites, lejos.*

Es el nuevo rostro de las constelaciones y del castillo de *Crepusculario*. Pero aquí el yo poético no es un alma pasiva y contemplativa, sino un sujeto activo, un guerrero que ataca y lucha *contra* las "estrellas absolutas".

Otro factor digno de interés —extrínseco, por supuesto, pero no menos determinante— son las prosas que durante el año 1923 publicaba Neruda en *Claridad*, no recogidas, hasta donde conocemos, en ninguna edición posterior. De hecho, las relaciones entre la prosa y el verso de Neruda están esperando su estudio. Ya que, así como *Residencia* debe mucho de su virtud de comunicación y de su verdad persuasiva a los *Anillos*, los temas y el estilo de *El Hondero* los ensaya Neruda previamente en las siguientes prosas poéticas: "El infinito", de *La vida lejana*<sup>24</sup>; "Piedras en retorno", de *Momentos*<sup>25</sup>; y "Balada polvorienta", de *Los viajes imaginarios*<sup>26</sup>.

La conexión es clara. En ellas se ejercitan ritmos, se acuñan ciertos signos expresivos, maduran símbolos y elementos del poema. Se prepara, en suma, la atmósfera sentimental y los datos intuitivos que en *El Hondero* se constituirán en organismo lírico. Pero, por sobre todo, en las prosas educa en poeta un libre poder de asociaciones y analogías, que el verso sólo expresará después en fórmulas sintéticas. Por

<sup>24</sup>*Claridad*, 16 de junio de 1923. 1923.

<sup>25</sup>*Claridad*, 22 de septiembre de <sup>26</sup>*Claridad*, 19 de diciembre de 1923.

eso, la cargazón de experiencia entrañable, de verdades pacientemente exploradas, provendrá de que el poeta habitó sostenidamente su nuevo universo de palabras.

Más divulgación ha tenido lo que se refiere a la influencia de Sabat Ercasty en esta poesía. Neruda mismo se encargó de aclararlo en la "Advertencia" a la segunda edición de su libro (1933). Posteriormente, ha dejado constancia de ello en una conferencia en 1954 y en las recientes "Algunas reflexiones...", ya citadas.

Varios hechos confirman ese inconsciente influjo. Ambientación atmosférica, ciertos símbolos constantes, como las flechas y los viajes<sup>27</sup>; un poder de organización sinfónica del poema, series verbales expresivas de exaltación espiritual<sup>28</sup>. Cuando Neruda dijo de los versos del poeta uruguayo que eran "agachados socavadores del infinito", resumió, en una fórmula, su asimilación del mundo de Sabat Ercasty<sup>29</sup>.

Con todo, domina excesivamente en sus poemarios más importantes un vago misticismo. Mantiene y conserva como cosa preciosa la esfera de las ilusiones siderales<sup>30</sup> y lo cosmogónico que se da en su poesía no es nunca canto material, como ya se insinúa en Neruda, sino que está elaborado con conceptos científicos elementales, en forma intelectual. *Urania*, de *Pantheos* y *Sinfonía del mar*, de *Poemas del Hombre*, se corresponden mucho más con el *Adán*, de Huidobro (1916), que con la poesía primordialista del joven Neruda<sup>31</sup>.

El contacto con la poesía de Sabat, especialmente con sus *Poemas del Hombre*, hizo consciente al adolescente autor de *Crepusculario* el ideal poético que se estaba formulando hacía algunos meses. Surge él como rechazo de una poesía de tono menor, demasiado abundante en esos y en todos los años, y que también Neruda había practicado en

<sup>27</sup>Ver, en *Pantheos*, los poemas *Urania*, *El árbol* y *El poeta que viene*. Especialmente, pp. 46, 59, 100, 138, 140 (ed. cit.).

<sup>28</sup>Sólo estos ejemplos, tomados de *Poemas del Hombre*, *Libro del Mar* (Montevideo, 1922):

"Asalta, grita, ruge". (*La Altísima Ola*).

"Llora, retuércete, gime..." (Ibídem).

"Desenfrénate, trepada, aúlla". (*La suprema ola*).

<sup>29</sup>*Claridad*, 5 de mayo de 1923.

<sup>30</sup>Ver *El árbol*, ya cit., p. 60; *El*

*hada de la luna* (1918) y *Videncia* (1921), de *El vuelo de la noche*. Y, sobre todo, *La perdida muerte* (1923).

<sup>31</sup>Sobran estos versos para dar una imagen de lo que venimos diciendo: "En el activo germen de la idea. latían en silencio las posibilidades. El deseo de ser despertó el sueño en el reposo sideral de la materia". (p. 37).

Guardando las proporciones —y para definir gruesamente las relaciones entre Sabat y Neruda— podría decirse que el paso de uno a otro es como el que va de Hegel a Marx.

su primera obra. Como ideal que es, consiste en sólo un conjunto de metas propuestas a modo de guía de la conducta lírica. No aporta un plan, una estrategia para conseguir los objetivos que se persiguen. Cierta escritor contemporáneo ha definido el ideal como "un fin sin los medios necesarios para alcanzarlo". Es, a lo sumo, una señal para no perder el camino.

De ahí que predomine en el Neruda de ese tiempo (1923, en los meses que está en prensa *Crepusculario*), la conciencia de lo que debe evitar mucho más que una noción precisa de lo que será su tarea. Comentando dos libros de poemas recién aparecidos, *El Barco Ebrio*, de Salvador Reyes, y *La Puerta*, de Rubén Azócar, juzga que, a pesar de algunas cualidades, son en general libros de "veredas angostas"<sup>32</sup>. El, que ha partido de una obra donde predomina la "sensación de cada día"<sup>33</sup>, adquiere implícita conciencia de las limitaciones de sus versos primerizos y propugna otro estilo, un modo más ancho de dicción y de mundo poético. Las palabras que se leerán a continuación representan, en un aspecto muy relevante —creemos—, una retrospectiva crítica a sí mismo, orientada por una exigencia de amplitud que lo lleva a buscar un registro más abarcador que el de los designios íntimos del yo.

*También de los dos digo esto: que falta en ellos el gran viento que sacude y desgarrar la última raíz y el más escondido designio. El gran latido, el vasto impulso, el número que integra las dimensiones permanentes. Hay un átomo heroico que con su presencia torna y trastorna la médula del arte, hay un elemento titánico que mueve sobre nuestra obra oscura grandes alas que no obedecen a nuestros deseos infinitos y que sin embargo dejan su huella de alas sobre nuestra obra oscura<sup>34</sup>.*

Y en ese mismo espacio crítico, ahora en referencia a otros poetas, establecía lo siguiente:

*Amigos, no es posible reglar y concebir un arte menos lleno de insignificancia, una más grande nobleza, no os es posible aislar vuestras inquietudes de vuestras falsedades y arraigar aunque sólo por una vez en la entrañada boca del surco primero?*

¡Inquietudes y falsedades! Con esta fórmula penetrante, puede decirse que concluye la adolescencia de Neruda. El examen de concien-

<sup>32</sup>*Claridad*, 7 de julio de 1923.

<sup>34</sup>*Claridad*, 7 de julio de 1923.

<sup>33</sup>"Algunas reflexiones...", p. 182.

cia, personal y poético, ha llegado a su fin, pues el joven ha practicado en su alma una dolorosa operación: ha extirpado sus estrellas —esas quimeras ilusas de un reino exquisito— y debe sostenerse tenazmente en su propio y real dinamismo. *Falsedad* es todo lo adventicio, las adherencias externas y superpuestas. Por el contrario, *inquietud* es un principio inmanente de construcción, una energía positiva.

El ataque *contra* las estrellas —aventura lírica— es exacta reproducción de esta aventura humana: la destrucción del cielo personal.

5. *Tentativa del hombre infinito*, uno de los poemarios preferidos de Neruda, continúa las transfiguraciones de lo estelar que estamos describiendo. Como umbral de *Residencia en la Tierra* que es, pertenece palmariamente a una fase de transición en la que todavía se conserva el recuerdo de lo astral y se anuncia ya su eliminación definitiva. Estos versos podrían resumir lo que decimos:

*sólo una estrella inmóvil su fósforo azul  
los movimientos de la noche aturden hacia el cielo.*

Quien conozca la victoriosa invasión de la noche en el mundo de las *Residencias*, comprenderá lo que esos versos auguran en relación con la próxima poesía de Neruda. A su vez, la “estrella inmóvil” es una señal que nos remite al pasado, a un punto lejano en que se detuvo para siempre el proyecto hacia las alturas de un poeta adolescente.

En el segundo fragmento de *Tentativa...*, asoma por primera vez, de un modo nítido, la conciencia telúrica que proveerá a las *Residencias* de los más insólitos descubrimientos:

*mientras tendido sobre el pasto delecto  
ahí pasan ardiendo sólo yo vivo  
tendido sobre el pasto...*

Se inicia aquí, cabalmente, el aprendizaje terrestre del poeta que descifra, en su suelo inmediato, los signos de la vida. Este contacto con la tierra —ahora sólo beso y roce— será después proceso horadante. Se repite, por tanto, en este libro, esa doble dirección que antes observábamos en *Crepusculario*: un movimiento centrífugo que aleja de las estrellas y una gravitación central hacia el planeta, anverso y reverso de una misma conducta poética<sup>35</sup>.

<sup>35</sup>En *Residencia en la Tierra*, como hemos mostrado en otra parte, el cielo se convierte en el país de las supersticiones. Por eso, coherentemente, el

6. A la fase de duda y vacilaciones ante lo estelar representada por *Crepusculario*, al esforzado combate librado en *El Hondero*, al movimiento de olvido que se insinúa en *Tentativa...*, sucede una actitud nueva en esta poesía, determinada ahora por la experiencia del pueblo. Asumida por el poeta su verdad del hombre y de la historia, la estructura estelar pasa a tener una valoración diferente:

*Reino del mediodía más severo,  
arpa de hielo susurrada, inmóvil,  
cerca de las estrellas enemigas.*

(ANTARTICA)

*Y te dije: ...a las más ásperas  
estrellas, a la luna como cárdeno cardo,  
maldice...*

(EL HAMBRE Y LA IRA)

*...amada  
sin nombre, hecha de toda la estructura del polen  
de todo el viento ardiendo sobre estrellas impuras.*

(EL HONDERO)

Siempre con atributos negativos, las estrellas pasan a tener un evidente coeficiente de adversidad, como diría Bachelard. No hay, claro, una subjetividad pugnaz, que se oponga desesperadamente a los signos de la altura, como ocurría en *El Hondero Entusiasta*. Lo que se percibe en una segura certidumbre de que se trata de un orden extranjero, de un orbe separado del hombre y que, por esa misma razón, tiene para él una apariencia hostil.

Sin embargo, esta especie de maniquésimo cósmico que separa rotundamente el bien terrestre del mal estelar, no se compadece con la profunda ambición de totalidad que gobierna la poesía de Neruda. De ahí que ya en un texto contemporáneo a los citados, las estrellas pasan a ser la materia principal del augusto suceso cosmogónico:

*Cuando se trasmularon las estrellas  
en polvo y en metal, cuando apagaron  
la energía y volcada fue la copa  
de auroras y carbones, sumergida*

---

poeta habla de "falsas astrologías" en oposición a la "geografía pura", cien-

cia efectiva de lo terrestre. (Vid. J. Concha: Art. cit., pp. 19-20).

*la hoguera en sus moradas,  
el mar cayó como una gota ardiendo  
de distancia en distancia, de hora en hora...*  
(LOS NACIMIENTOS)

La inmovilidad estelar se contrapone a la energía marina y terrestre. Aquella sólo tiene frente a ésta una neutral indiferencia, una helada lejanía:

*Mientras que como lámparas letárgicas  
dormían las estrellas segregadas  
adelgazando su pureza inmóvil...*

Pero el hombre no se resigna a vedarse la apropiación de las regiones superiores que constituyen su origen. No renuncia a ellas. De ahí que en la hermosísima *Oda a las estrellas* se cante la conquista espacial contemporánea:

*Y entonces,  
arriba!  
a las otras estrellas!*

*A la espléndida costa  
de los nuevos espacios  
llegaremos...*

*descartada la  
antigua astronomía  
vendrá la agricultura  
de los astros,  
ordeñaremos  
los senos de la estrella,  
y en la noche  
mugirá en la distancia  
de los cielos  
nuestra ganadería.*

Desde el fundamento humano y terrestre de la existencia, el poeta recupera y reintegra a su ser, luego de un ineludible divorcio, los perdidos orígenes estelares del universo.

La naturaleza resulta, en consecuencia, dominada en su totalidad. El reencuentro poético anticipa la acción transformadora de la praxis. Mediante ambas, el cielo *nace* de verdad:

*la terrestre  
invasión  
progenitora.*

El cielo es ahora hijo del hombre y de la tierra. Existe, porque dejó de ser panteón.

NOTA: Agradezco a mi amigo Carlos Santander su atención para este trabajo y las valiosas sugerencias con que me ayudó.