

DARIO PUCCINI

*Dos notas sobre Pablo Neruda**

I

Un poema de Tercera Residencia

Dentro del reducido grupo de poemas del libro *España en el Corazón* que Neruda dedicó a la guerra civil de España, y que luego incluyó en el volumen *Tercera Residencia*¹, hay uno que se aparta del tono general de epopeya y de invectiva, y que se destaca por la originalidad de su fundamento y solución. Se intitula «Cómo Era España». Lo transcribo íntegramente:

*Era España tirante y seca, diurno
tambor de son opaco,
llanura y nido de águilas, silencio
de azotada intemperie.*

*Cómo, hasta el llanto, hasta el alma
amo tu duro suelo, tu pan pobre,
tu pueblo pobre, cómo hasta el hondo sitio
de mi ser hay la flor perdida de tus aldeas
arrugadas, inmóviles de tiempo,
y tus campiñas minerales
extendidas en luna y en edad
y devoradas por un dios vacío.*

*Todas tus estructuras, tu animal
aislamiento junto a tu inteligencia
rodeada por las piedras abstractas del silencio,
tu áspero vino, tu suave
vino, tus violentas
y delicadas viñas.*

*Piedra solar, pura entre las regiones
del mundo, España recorrida
por sangres y metales, azul y victoriosa
proletaria de pétalos y balas, única
viva y soñolienta y sonora.*

*El original italiano de estas notas se publicó en *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma (1965): 225-241.

¹*España en el Corazón* fue publicado separadamente en primera y segunda edición en 1937, en Santiago de Chile (Editorial Ercilla) y en 1938, en España (Ejército del Este, Ediciones Literarias del Comisario). Sólo en 1947 reunió Neruda bajo el título de *Tercera Residencia* (Buenos Aires, Editorial Losada) las poesías compuestas entre 1935 y 1945. El poema reproducido más abajo puede leerse en las páginas 237-9 de las *Obras Completas* de Neruda (Buenos Aires, Editorial Losada, 1ª edición, 1957).

*Huélamo, Carrascosa,
Alpedrete, Buitrago,
Palencia, Arganda, Galve,
Galapagar, Villalba.*

*Peñarrubia, Cedrillas,
Alcocer, Tamurejo,
Aguadulce, Pedrera,
Fuente Palmera, Colmenar, Sepúlveda.*

*Carcabuey, Fuencaliente,
Linares, Solana del Pino,
Carcelén, Alatoz,
Mahora, Valdeganda.*

*Yeste, Riópar, Segorbe,
Orihuela, Montalbo,
Alcaraz, Caravaca,
Almendrales, Castejón de Monegros.*

*Palma del Río, Peralta,
Granadella, Quintana
de la Serena, Atienza, Barahona,
Navalmoral, Oropesa.*

*Alborea, Monóvar,
Almansa, San Benito,
Moratalla, Montesa,
Torre Baja, Aldemuz.*

*Cevico Navero, Cevico de la Torre,
Albalate de las Nogueras,
Jabaloyas, Teruel,
Camporrobles, la Alberca.*

*Pozo Amargo, Candeleda,
Pedroñeras, Campillo de Altbuey,
Loranca de Tajuña, Puebla de la Mujer Muerta,
Torre la Cárcel, Játiva, Alcoy.*

*Puebla de Obando, Villar del Rey,
Beloraga, Brihuega,
Cetina, Villacañas, Palomas,
Navalcán, Henarejos, Albatana.*

*Torredonjimeno, Trasparga,
Agramón, Crevillente,
Poveda de la Sierra, Pedernoso,
Alcolea de Cinca, Matallanos.*

*Ventosa del Río, Alba de Tormes,
Horcajo Medianero, Piedrahita,
Minglanilla, Navamorcuende, Navalperal,
Navalcarnero, Navalmorales, Jorquera.*

*Algora, Torremocha, Argecilla,
Ojos Negros, Salvacañete, Utiel,
Laguna Seca, Cañamares, Salorino,
Aldea Quemada, Pesquera de Duero.*

*Fuenteovejuna, Alpedrete,
Torrejón, Benaguacil,
Valverde de Júcar, Vallanca,
Hiendelaencina, Robledo de Chavela.*

*Miñogalindo, Ossa de Montiel,
Méntrida, Valdepeñas, Titaguas,
Almodóvar, Gestalgar, Valdemoro,
Atmuradiel, Orgaz.*

La característica más evidente de la poesía radica en el hecho de que se compone de dos partes netamente distintas: la primera, de cuatro estrofas, que esboza y evoca un cuadro de España en sus variados aspectos, de paisaje y de humanidad, a la vez tiernos y crudos, suaves y ásperos (en las tres estrofas iniciales, la España en paz; en la cuarta estrofa, después de una rápida disolución, y sólo por un instante, la España en guerra); la segunda, compuesta exclusivamente por una larga y desnuda lista de pueblos y aldeas españolas, en desorden sustancial². Ambas partes pueden describirse como dos caras de una misma realidad, puesta una de ellas como espejo de la otra. El cuadro que se ofrece en la primera se refracta en la segunda: pero es justamente a la segunda parte, luego de aquella breve y fulgurante visión de guerra, a la que Neruda confiere una mayor significación en el poema. Omitiendo, entonces, cualquier otro comentario específico³, fijemos nuestra mirada en la

²Hasta tal extremo son diferentes las dos partes del poema que éste aparece en el volumen de antología titulado *Selección* (publicado por ARTURO ALDUNATE, Santiago de Chile, 1949) privado de la segunda parte (desde luego con el consentimiento de Neruda), es decir, de la larga lista de nombres, a los cuales he hecho alguna corrección, controlando los nombres en textos adecuados.

³Habría que subrayar, además, la estructura correlativa de las cuatro estrofas y, en particular, las numerosas simetrías bilaterales. También se puede incorporar en el mismo orden bilateral el *encabalgamiento* (o *enjambement*) entre el penúltimo y el último verso («única/viva y soñolienta y sonora»), puesto que la aliteración «soñolienta y sonora» lleva implícito el recuerdo del «son opaco» (verso 2) y forma, por lo tanto, un solo miembro conceptual, opuesto a «única viva».

especial «letanía geográfica» (o «topográfica») que da sabor y encanto a todo el poema.

Ante todo, es bastante revelador que ella nazca de una actitud claramente nostálgica, la cual se tiñe, desde luego, de un adecuado tono elegíaco marcado por el imperfecto evocador (Era España...⁴), más bien raro en el Neruda de esa época, y por la alternancia de momentos de descripción objetiva («Era España tirante y seca...» —primera estrofa) y de puntos de vista subjetivos («amo tu duro suelo...», «Todas tus estructuras...» —segunda y tercera estrofas) que concluyen en una visión intermedia («Piedra solar... España...» —cuarta estrofa), no atribuible, por falta de términos de especificación, a ninguno de aquellos dos momentos, de atracción o de desapego de las cosas. En efecto, a diferencia de los otros poemas de *España en el Corazón*, Neruda rememora en éste, con la precisa nostalgia de un bien perdido, el rostro en sí ya atormentado en su condición de paz (en su áspera materia campesina y proletaria) de una España que la guerra civil ha trastornado o endurecido bruscamente. Una leve confirmación de tal actitud se halla en la historia externa del libro, y precisamente en la «noticia» que acompañaba a su primera y única edición española: «El gran poeta Pablo Neruda —se lee allí— convivió con nosotros los primeros meses de la guerra. Luego, en el mar, como desde un destierro⁵, escribió los poemas de este libro...»⁶.

De un exilio más directo y efectivo (aquí la confirmación se hace, por el contrario, relevante) se inicia otra «letanía geográfica», aquella que, bajo la fecha 12-VII-1928, leemos en la página 101 del *Cancionero*, *Diario Poético* de Miguel de Unamuno⁶:

⁴La cursiva es mía.

⁵La «noticia» aparece también citada en el volumen de Alfredo Cardoña Peña, *Pablo Neruda y Otros Ensayos*; Ed. De Andrea, México, 1955, p. 33.

⁶Cf. la edición a cargo de FEDERICO DE ONIS, Ed. Losada, 1953. En las páginas 98-100 de la edición del *Cancionero* hecha por Onis se halla otro romance cuyo título (revelador también de una fricción lingüística) es «Durium - Duero - Douro», en tres redacciones diferentes, en el cual encontramos otro esbozo de «letanía geográfica» o, al menos, el uso adecuado de nombres de ciudades y lugares para evocar el curso del Duero. El romance comienza con estos versos (elegimos la primera redacción):

Arlanzón. Carión, Pisuerga, - Tormes, Agueda,

Avila, Málaga, Cáceres, — Játiva, Merida, Córdoba,
 Ciudad Rodrigo, Sepúlveda, — Ubeda, Arévalo,
 Frómista,
 Zumárraga, Salamanca, — Turégano, Zaragoza,
 Lérida, Zamarramala, — Arramendiaga, Zamora.
 Seis nombres de cuerpo entero, — libres, propios,
 los de nómina,
 el tétano intraductible — de nuestra lengua
 española.

Aunque el *romance*⁷ de Unamuno es anterior en 8 o 9 años a la poesía de Neruda, es improbable que pueda contarse entre las fuentes directas del poeta chileno, ya que las afinidades culturales y literarias entre los dos escritores aparecen como bastante débiles y escasas⁸. Sin embargo, la comparación de las dos «letanías» (o «listas» o «enumeraciones») resulta de provecho, en este caso particular, para la comprensión del poema nerudiano. Mientras tanto, es casi obvio constatar que el fenómeno no está aislado y puede tener otras raíces y otros precedentes. Leo Spitzer, en su ensayo sobre *La Enumeración Caótica en la Poesía Moderna*, toma en consideración el «cosmopo-

mi Duero, ya Douro coges al Támea, - de peregrino recuerdo...

Pero el dato más interesante radica en que, en la tercera redacción, se hallan antepuestos, en calidad de distico, estos versos de *El Laberinto de Fortuna* de JUAN DE MENA (estrofa 162):

*Arlanca, Pisuerga, e aún Carrión
 gozan de nombres de ríos, enpero
 después que juntados llamámoslos Duero
 fazemos de muchos una relación.*

(Deberemos tener en cuenta también este pasaje de *El laberinto*, aunque en mínima parte, cuando examinemos más adelante las fuentes lejanas de Neruda y de Unamuno.)

⁷Se trata de un *romance* con asonancia irregular: terminaciones esdrújulas en o tónica y a final en los octosílabos 2º, 4º y 10.; asonancia ó-a en los octosílabos 6º, 8º y 12.

⁸Única afinidad: la común aversión, a partir de posiciones distintas, frente al «arte por el arte» y la «poesía pura», de la cual fue principal sostenedor y exponente Juan Ramón Jiménez, en los años 20 y 30. Aunque Onís escribe que, al morir Unamuno «dejó una sola obra inédita, este Cancionero» (op. cit., p. 7), debe incluirse el *romance* de Unamuno entre los 52 poemas de aquella obra que fueron publicadas en vida del autor, en revistas, como ha señalado MANUEL GARCÍA BLANCO en *Don Miguel de Unamuno y sus poetas*, Salamanca, 1954, pp. 318-9, y en el prólogo al volumen XIV de las *Obras Completas*; ed. Afrodisio Aguado, Madrid, 1959-1964. GARCÍA BLANCO corrige en la página 188 (nota al texto) la errada lectura de Onís «Arracundiaga, Zamora» (v. 8), como se lee en la revista *Los Cuatro Vientos* (Nº 2, Madrid 1923) y en el manuscrito.

litismo geográfico⁹, pero ignora este otro tipo de «enumeración». (Existen, no obstante, puntos de contacto entre estos modos, y no casuales.) Una línea de caracterización común, como se ha visto, se basa en primer lugar en el sentimiento de nostalgia y de exilio, capaz de imprimir a cada una de las localidades evocadas un poder de acercamiento emocional, casi un impulso de apropiación próximo a un cierto exotismo (que es *gusto* por lo exótico pero que también es voluntarística *familiaridad* con lo exótico, con lo lejano). Hay que hacer notar, en segundo lugar, que la colocación diferente de las dos «letanías» denota ya en ambos poetas una función expresiva diferente y casi opuesta de la letanía: mientras para Unamuno la lista de las localidades españolas está al servicio de la «moral» final, en Neruda, por el contrario, la evocación de España intentada en las cuatro estrofas iniciales tiene un simple valor introductorio, de modo que para él la larga lista de pueblos y ciudades es precisamente la conclusión poética más perfecta (y prácticamente más lógica) del poema. En otros términos, el *romance* encuentra consuelo y satisfacción para Unamuno sólo en los cuatro versos finales de recapitulación; la poesía de Neruda, por el contrario, se concluye, se cumple y se satisface sola y verdaderamente en aquella enumeración interminable: es como si el poeta quisiera expresar mejor, con aquellos nombres de lugares y villorrios, un concepto que ha *esbozado* en la primera parte y que se manifiesta más neto en los versos 7 y 8 («cómo hasta el hondo sitio/de mi ser hay la flor perdida de tus aldeas»).

En relación con la diferente concep-

⁹Cito de la edición española algunos ensayos spitzerianos reunidos en *Lingüística e Historia Literaria*, Ed. Gredos, Madrid 1955. En las pp. 295 y siguientes se lee el ensayo sobre *La enumeración caótica*. El Apéndice IV trata del cosmopolitismo geográfico (p. 351). A los ejemplos de Whitman, Claudel, Jules Romains, Ruben Darío, Rilke («Venecia, Kazán, Roma, Florencia, Pisa, Kiev, Moscú») y de Victor Hugo («... du Gange a l'Oregon./des Andes au Thibet, du Nil aux cordilleres...»), Spitzer hubiera podido agregar aquel de Manzoni, célebre para nosotros: «Dall'Alpi alle Piramidi,/dal Manzanarre al Reno». Aunque hay que advertir que en los dos últimos ejemplos (el de Hugo y el de Manzoni) la enumeración pura y simple (o caótica) es sustituida, en realidad, por una pareja (o serie de parejas) delimitante, precisada en aquellos «da... a» (desde... hasta).

ción literaria y cultural de los poetas se encuentra también el contraste que surge de la confrontación entre los dos poemas: mientras en el fondo del *romance* de Unamuno hay una concepción nominalista y, por lo tanto, trascendente del mundo (los nombres sólo estarían allí para representar los signos de una trascendencia), en cambio el poema de Neruda descansa en una concepción realista e inmanente para la cual los nombres no constituyen sino signos de las cosas, que logran así «hablar» por medio del poeta¹⁰.

De aquí surge la cuarta y última observación: para Unamuno la lista de las ciudades españolas revela una peculiar y exclusiva fruición lingüística (nótese el gusto fonético por las numerosas esdrújulas y por las alteraciones internas y externas) y por consiguiente una intención manifiestamente retórica (el ejercicio lingüístico aparece denunciado, además, por términos inequívocos como «nombres», «intraductible» y «lengua»¹¹; para Neruda, por el contrario, ella tiene solamente la forma caótica (imprevisible, irregular y superabundante) de la directa inspiración poética, de tal modo que el poema resbala desde una fase de evocación realista a una fase de exaltado automatismo surrealista¹². Finalmente,

me parece revelador de la intención poética completamente diferente que se halla en la base del *romance* (y de la enumeración geográfica) de Unamuno el dístico que lo precede:

*Et tout tremble, Irún, Goimbre,
Santander, Almodovar,
sitôt qu'on entend le timbre
des cymbales de Bivar.*

Los cuatro versos no traen indicación del lugar del cual fueron tomados: García Blanco ha podido, sin embargo, encontrarlos en el primer volumen de *La Légende des Siècles* de Victor Hugo, y precisamente en *Le Romancero du Cid*¹³. Lo cual establece un punto de unión evidente de la «letanía geográfica» de Unamuno con el «cosmopolitismo geográfico» de que escribe Spitzer, puesto que Irún, Coimbra, Santander y Almodovar quieren representar los puntos cardinales del reducido (sin embargo fabuloso y heroico) «cosmos» del Cid Campeador, caro a la fantasía «legendaria» de los románticos¹⁴. A través de la idolatrada

desestima de la forma y en este concepto de la inspiración poética parecen haber influido las *fugases* escuelas de los futuristas y superrealistas franceses (Blaise Cendrars, Louis Aragon, etc.), cuyo programa era dejar que se cumplan las asociaciones psíquicas sin entrometerse el poeta con propósito de forma, dejarse invadir por el *caótico* espíritu universal y obedecerle poéticamente...» (p. 147, subrayado por mí). Sobre el especial surrealismo o *superrealismo* español, véase también la introducción de Vittorio Bodini a la antología de los *Poetas Surrealistas Españoles* (Turín, 1964). Sorprende que Alonso juzgue «fugaz» a la escuela surrealista, ya que ella constituye un punto de pasada de una gran parte de la sensibilidad poética del Novecientos. Y sorprende que Spitzer no señale, en su ensayo sobre la *enumeración caótica*, a los poetas surrealistas y a sus «enumeraciones caóticas». Volviendo a Neruda, es preciso decir que no todo se presenta desordenado y caótico en su enumeración. Fuera de la repetición del nombre Alpedrete, en el verso 2 de la 5ª estrofa y en el verso 1 de la 17a. (que puede ser casual), son bastante frecuentes las aliteraciones, que desde luego se alinean en serie homogénea (como en el caso de los numerosos compuestos con «Naval»: «Navamorcuende, Navalperal, Navalcarnero, Navalmorales»). Pero siempre existe el desorden ordenado (perdónese el retrucano), en el cual se corresponden y asocian tantos nombres en el momento de subir a *borbotones* a la memoria.

¹³Cf. Obras Completas de Miguel de Unamuno, vol. xv, p. 949. No se trata, sin embargo, de un fragmento de la VI parte, sino más bien de la V parte de *La Légende des Siècles*, vol. 1, París, 1877, p. 130.

¹⁴Unamuno habría podido elegir este otro pasaje de Hugo, del *Cid Exilé* (ivi, p. 192, vv. 22-25):

¹⁰Recuérdese el comentario de AMADO ALONSO sobre los últimos versos de la poesía nerudiana «Arte Poética» (*Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 11 ed., 1951, pp. 146-7):

«...es una concepción neorromántica de la inspiración, que guarda de la romántica la actitud receptiva y profética del inspirado pero que en lugar del misterioso ente inspirador, espíritu universal que insuflaba en el inspirado un sentido, una forma de la realidad, ahora pone a la realidad misma en su realismo desorden, en su movimiento sin tregua, pidiendo lo profético que hay en el poeta, llamándolo sin más respuesta que un nombre *confuso*. El nombre confuso, lo informe del poema, tiene que expresar simbólicamente lo informe de la realidad...». También el título *Residencia en la Tierra* confirma este dato de fondo de la poesía nerudiana: la residencia o «permanencia» en lo real telúrico es símbolo de toda la poesía en esta fase: quisiera ver en el título *Tercera Residencia* casi evidenciada la tercera y decisiva etapa de tal «permanencia» aquella en que conviven la tierra y el hombre.

¹¹Se sabe qué concepción vitalística tenía Unamuno de la lengua y del lenguaje. Ella se puede deducir también de una significativa *copla* del citado *Cancionero* (p. 326), con fecha 16/vi/29:

*Lengua, lengua, no lenguaje;
lengua que es carne sin hueso;
vendrá la letra, visaje,
calavera para el seso.*

¹²A continuación del pasaje citado arriba, Alonso escribe todavía sobre Neruda: «...En esta

y aquí evocada figura del Cid, Unamuno también propone un itinerario ideal suyo del pequeño «cosmos» hispánico (la lejanía del exilio reduce y al mismo tiempo agiganta las perspectivas), de acuerdo con una selección de los lugares que se revela al fin no sólo fonética, sino también atenta a los «puros valores» (noventayochescos) de la historia y de la religión españolas («Seis nombres de cuerpo entero... el tuétano intraducible...»).

Pero una vez aclarados los contactos no casuales entre la enumeración «cosmopolita» y las que hemos llamado, guiados por el ensayo spitzeriano y por las poesías de Neruda y Unamuno, «letanías geográficas» (un reflejo del «cosmopolitismo», ya sea en forma extrema o paradójica, se puede ver también en el especial «exotismo» de Neruda), nos queda por preguntarnos: ¿de qué sugerencias literarias provienen éstos y otros casos de «letanía geográfica»? Por medio de Unamuno nos hemos remontado al gusto completamente romántico (cosmopolita) de introducir nombres de ciudades, pueblos o ríos en el contexto de una poesía; romántica y popular, aunque menor y periférica, es el caso límite de esta «leyenda» cubana de Francisco Pobeda, compuesta exclusivamente por nombres de árboles indígenas:

*Jaimiquí, Yacuage, Guara,
Yuraguano, Jata, Tea,
Vijáguara, Cuajani,
Yamaguá, carne doncella,*

*Hayabacana, Daguilla,
Siguaraya, Raspa lengua,
Pitajoni, Camaguá,
Júcaro, Arraigán y Ceibas¹⁶.*

*...Dire ces mots: Baxa, Medina del Campo
Vergara, Salinas, Mondragon - les - Tours -
Noires,*

*avec l'intention de nommer des victoires,
ce n'est point d'un loyal Espagnol...*

Otro ejemplo manifiesto de «cosmopolitismo geográfico» se ve, por el contrario, en estos versos tomados del prólogo del mismo libro de Hugo («La vision d'ou est sorti ce livre»):

*...Toutes les villes, Thèbe, Athènes, des étages
de Romes sur des tas de Tyr et des Carthages;
toutes les fleuves, l'Escaut, le Rhin, le Nil,
l'Aar,
le Rubicon disant a quiconqué est César...*

(*Ibid.*, p. VII, vv. 79-82).

¹⁶La «leyenda», fechada en Remedios en 1832, es citada por CINTIO VITIER en el volumen *Lo Cubano*

Sin embargo, en el origen de éste y de aquel poema, de ésta o de aquellas enumeraciones geográficas (o naturalistas), se halla otra «sugestión» literaria fundamental. Es sabido que no hay narración, episodio o paso del Romancero en que no se indique inmediatamente y con exactitud la localidad en la cual tiene lugar el episodio o narración. (Lo cual es, por otra parte, un claro signo del realismo primitivo de los *romances viejos*.) Bastará citar aquí el comienzo de algunos *romances*, à *baton rompu*:

*Saliendo de Canicosa
por el val del Arabiana,
donde don Rodrigo espera
los hijos de la su hermana,
por campo de Palomares...*

Doña Blanca está en Sidonia...

*Por los campos de Jerez
a caza va el rey don Pedro...*

*En Arjona estaba el duque,
y el buen rey en Gibraltar...*

*Miraba de Campo-Viejo
el rey de Aragón un día...*

*En la villa de Antequera
cautiva está Lindaraja...*

*Caballeros de Moclin,
peones de Colomera,
entre sí han hecho un concierto
de Alcalá robar la tierra;
allá van hacer el salto
a los molinos de Huelma...*

Junto al vado de Genil...

Por la plaza de Sanlúcar...

Es frecuente que esta tendencia a la localización, que esta actitud de especificar siempre el dónde (y también el cuándo) de cada «historia», se transforme en nómima

en la *Poesía*; Universidad Central de las Villas, La Habana, 1958, pp. 119-20. El mismo Vitier recuerda la poesía de Unamuno (no la de Neruda). Francisco Pobeda (1796-1881) fue un oscuro «nativista» cubano: Vitier lo llama «rústico versador». Resulta superfluo destacar aquí que el gusto por los nombres exóticos del Nuevo Mundo era ya frecuente, por ejemplo, en Lope de Vega. En su *Arauco Domado* aparece incluida esta canción:

*Piraguamonte, piragua,
piragua, jevizarizagua*

*Bío-Bío
que mi tambo le tengo en el río...*

de localidades o de gente, llenándose a veces el octosílabo de nombres o denominaciones:

*Buen conde Fernán González,
el rey envía por vos,
que váyades a las cortes
que se hacían en León;
que si vos allá vais, conde,
daros han buen galardón,
daros ha a Palenzuela
y a Palencia la mayor;
daros ha las nueve villas,
con ellas a Carrión;
daros ha a Torquemada,
la torre de Mormojón...*

*Reyes moros en Castilla
entran con gran alarido;
de moros son cinco reyes,
los demás mucho gentío.
Pasaron por junto a Burgos,
a Montes-d' Oca han corrido,
y corriendo a Belforado,
también a Santo Domingo,
a Nájera y a Logroño,
todo lo habían destruido...*

*... A Medina de Rioseco
yo por ella la daría
con todo el Infantazgo,
y también le prometía
a Villalpando y su tierra,
o Valladolid la rica,
o a Tiendra, que es buen castillo...*

*El encumbrado Albaicán,
junto con el Alcazaba,
dos horas antes del día
tocaron al alborada;
Vivacontud le responde
con clarines y dulzainas,
y el noble Vivataubín
con pífanos y con cajas.
Luego las Torres Bermejas
Generalife y la Alhambra,
solemnizando la fiesta
alzaron sus luminarias.
Gomeles y Sarracinos,
Tarfes, Chapices y Mazas,
Portavises y Vanegas,
Aliatares y Ferraras,
Adalifes y Bordaiques,
Abencerrajes y Audallas;
Azarques con los Alferves
madrugaron a la zambra,
que le ordenó Reduán
con Muza su camarada,
para allanar el destierro
de Abenzulema el de Baza...¹⁶*

¹⁶Hemos citado, por comodidad, versos dispersos de la antología *Romancero español*, publicada por LUIS SANTULLANO; Aguilar, Madrid, 5ª ed. 1961. Veáanse las páginas 349-50; 568-569; 581; 596; 616; 622; 636; 705, y las páginas 376; 403; 442; 789-90.

Es de suponer, en suma, que en la fantasía poética de Unamuno y de Neruda, en el momento de componer sus «letanías geográficas» —si bien es cierto que en el primero la cosa es más evidente que en el segundo—, hayan operado un recuerdo y una motivación del Romancero y de la épica medieval.

II

Neruda traductor de Joyce

Por lo general, cuando un poeta traduce a otro poeta, somete el lenguaje propio a una tensión tal que a menudo revela sus nervios y fibras más íntimas. He encontrado en la colección de la revista mensual *Poesía* de Buenos Aires, dirigida por Pedro Juan Vignale (con las colaboraciones de J. L. Borges, Fernando Moreno, J. R. Jiménez, García Lorca, Manuel Bandeira, Ungaretti, Eliot, R. González Tuñón, etc.) y precisamente en el número correspondiente a octubre-noviembre de 1933¹⁷, dos poemas de *Chamber Music* de James Joyce, traducidos por Pablo Neruda, y no puedo sino hacer notar puntos evidentes de contacto, al menos para aquellos dos poemas¹⁸, entre el Joyce menor y escritor de versos (¿o también el Joyce mayor y narrador?) y el Neruda de los años 30, en especial de los dos primeros volúmenes de *Residencia en la Tierra*¹⁹. Sin embargo, ni el atentísimo Amado Alonso, quien vivió justamente por aquellos años en Buenos Aires y conoció sin duda la revista de Vignale²⁰, pone a

¹⁷Cf. *Poesía*, año 1, N° 6-7, octubre-noviembre, 1933, p. 17.

¹⁸Aunque semejante *test* pueda parecer anti-histórico y sicologista, he intentado hacer reconocer poesía de tono y estructura «nerudianos» en la *Chamber Music* por un discreto conocedor de la poesía de Neruda, y el experimento ha dado pleno resultado.

¹⁹Justamente del año 33 es el primer volumen de *Residencia en la Tierra* (Editorial Nascimento, Santiago de Chile), del cual la misma revista *Poesía* reprodujo cuatro composiciones (pp. 37-40) en su número 4-5, de agosto-septiembre de ese mismo año. El segundo volumen de *Residencia*, escrito entre 1933 y 1935, apareció después unido al primero en las ediciones «Cruz y Raya» de Madrid.

²⁰En una «crónica romanceada» de Fernández Moreno, incluida en el N° 4-5 de la revista, se recuerda, entre otras cosas, la participación de Amado Alonso en la «Tertulia de los viernes», la cual reunía en aquella época, en Buenos Aires, a Alfonso Reyes, Alfonso de

Chamber Music entre las probables y verosímiles fuentes de *Residencia*. En compensación, el mismo Alonso y Spitzer casi dan en el blanco al poner en relación de algún modo los procedimientos nerudianos en poesía con los de Joyce narrador: Alonso, en el primer capítulo de su obra al referirse a uno de los caracteres distintivos de todo el »arte actual«, definidos con precisión en la »disgregación de lo real« (»Cuando James Joyce yuxtapone los más nimios sucesos internos y externos de un día, pero con la terrible indiferencia de una máquina, evitando una selección e hilvanamiento valorativos o por lo menos lógicos, desintegrada [...] También en la poesía de Pablo Neruda existe tal modo de desintegración, y éste es uno de los trazos más significativos con que se inscribe en el cuadro de nuestro tiempo«)²¹, y Spitzer en el ensayo citado sobre *La Enumeración Caótica en la Poesía Moderna*, allí donde poco después de haber tratado de Neruda y de Salinas, y pasando a otras consideraciones, llama la atención sobre el »torbellino de palabras, de slogans, de frases hechas« que se encuentra en las novelas de Joyce o de Döblin²².

No es posible observar en las dos poesías de *Chamber Music* traducidas por Neruda »desintegración« y »torbellino de palabras« en forma caótica (pues en *Chamber Music*, de 1907, eso aún no aparece), sino más bien otros elementos y caracteres, los cuales por suerte amplían el campo de las afinidades y semejanzas casuales entre Joyce y Neruda.

Transcribiendo aquí sin interrupción las dos composiciones poéticas²³, y poniendo al mismo tiempo en cursiva todos los pun-

tos del texto original y del texto traducido donde se verifica lo que he llamado *tensión* del traductor, se podrá, por un lado, establecer una comparación y descubrir las coincidencias —en qué grado y momento— entre las fantasías poéticas de ambos escritores, y, por otro lado, explicitar las leves diferencias, forzamientos, anomalías y licencias que el traductor ha introducido voluntaria o instintivamente en el cuerpo de los poemas, pensados ya como creaciones autónomas y autosuficientes.

I

*All day I hear the noise of waters
Making moan
Sad as the seabird is when going
Forth alone
He hears the winds cry to the waters'
Mono-tone.*

*The grey winds, the cold winds are blowing
Where I go
I hear the noise of many waters
Far below.
All day, all night, I hear them flowing
To and fro.*

I

*Todo el día escucho el ruido de las aguas
sollozando,
triste como el pájaro del mar cuando al partir
solitario
escucha el grito de los vientos a las aguas,
desolado.*

*Los grises vientos, los fríos vientos soplan
adonde vaya.
Escucho el ruido de muchas aguas, lejos, abajo.
Todo el día, toda la noche las oigo deslizarse
aquí y allá.*

II

*I hear an army charging upon the land
And the thunder of horses plunging,
foam about their knees.*

*Arrogant, in black armour, behind them stand,
Disdaining the reins, with fluttering whips,
the charioteers.*

*They cry unto the night their battlename:
I moan in sleep when I hear afar their
Whirling laughter.
They cleave the gloom of dreams, a blinding flame,
Clanging, clanging upon the heart as upon
an anvil.*

*They come shaking in triumph their long green
hair:
They come out of the sea and run shouting
by the shore.*

*My heart, have you no wisdom thus to despair?
My love, my love, my love.
why have you left me alone?*

Laferrere, Pedro Henríquez Ureña, Pedro Miguel Obligado, Baldomero Sanín Cano, Francisco Romero, y otros:

*Que Amado Alonso en colores
su juventud manifieste,
su rebeldía en cabellos
caídos sobre las sienas.
Dueño y señor de palabras
anticuadas y corrientes,
bien se le puede llamar
señor de vidas y muertes.*

²¹Op. cit., pp. 22-23.

²²Cito todavía por la traducción española del ensayo spitzeriano: op. cit., p. 343.

²³Se trata de los poemas que llevan en el texto los números xxxv y xxxvi, los últimos dos de la colección, que pueden verse en las pp. 39-40 de la 4ª edición de *Chamber Music* (Jonathan Cape, London, 1927).

II

Escucho un ejército cargar sobre la tierra.
 Y el trueno de los caballos precipitarse, con espumas
 sobre las rodillas.
 Arrogantes, con armaduras negras, de pie detrás
 de ellos,
 desdeñando las riendas
 con ondulantes látigos, los aurigas permanecen.

Gritan en medio de la noche sus nombres de batalla:
 yo sollozo durmiendo cuando oigo, lejos,
 sus arrolladoras risas.
 Ellos parten las tristezas de los sueños, con llama
 cegadora,
 golpeando, golpeando sobre el corazón como
 sobre una bigornia.

Arriban sacudiendo en triunfo sus largos cabellos
 verdes:
 salen del mar y corren gritando por la playa.
 Corazón mío ¿has perdido la sabiduría para deses-
 perarte de este modo?
 Amor mío, amor mío, amor mío ¿por qué me
 abandonaste?²⁴

De la comparación de los textos originales y de sus traducciones se extraen en sustancia cuatro observaciones generales, comunes para ambos poemas:

a) Aunque pueda parecer obvio a los lectores más expertos en la poesía nerudiana, hay que decir y repetir inmediatamente que no es en absoluto ajena a la experiencia y a la fantasía del poeta chileno (en la época de la *Residencia* [o en tiempos más recientes], todavía [y casi siempre] despierto a las evocaciones y recuerdos de su infancia en la lluviosa y fría región austral, y ya entonces abierto a las visiones del ventoso y áspero paisaje marino)²⁵ la atmósfe-

²⁴ Propongo corregir en tres lugares el texto de las versiones de Neruda. En el verso 10 del segundo poema debe corregirse, sin duda alguna, *segadora* por *cegadora*. Se podría corregir quizá en el verso 9 del primer poema *mudas aguas* por *muchas aguas*. Menos segura es la corrección en el verso 12 del segundo poema: *arriba* por *arriban*. Es dable pensar en tres errores de imprenta contenidos en la revista de Vignale.

²⁵ Sobre los recuerdos de infancia y sus correspondientes reflejos en la poesía de Neruda, véanse las observaciones contenidas en mi prefacio a *Poesie* de Pablo Neruda: Firenze, Sansoni, 1962, pp. XII-XIII; en la *Nota* final de GIUSEPPE BELLINI para la versión italiana de *Sumario*: Alpignano, Tallone, 1963, p. 118; y en el ensayo de LORE TERRACINI, «Il Sumario di Neruda e la poesia della memoria», en *Paragone*, año XVI, N° 186/6, agosto 1965, pp. 37-56. En el mismo ensayo de Terracini aparece también la alusión a la presencia del mar en la poesía de la memoria nerudiana (p. 44). En la página 247 de la obra citada de Alonso hay una referencia decisiva a los símbolos de la «humedad» y de la «lluvia» para *Residencia*, ratificada por el testimonio de Neruda sobre su Temuco natal.

ra «nórdica» que se vislumbra y se obtiene en las poesías de Joyce. Tal contraste pierde luego gran parte de su consistencia frente a la situación más marcadamente onírica y emblemático-evocativa de la segunda composición poética.

b) En ambas versiones, Neruda «pasa por alto»* (la expresión española me parece que aquí calza mejor) el sistema de rimas y el esquema poético que regula a ambos poemas en el original. En la primera estrofa de la primera poesía Neruda responde con asonancias en *a-o* (*sollozando-solitario-desolado*) a las decididas rimas (*moan - alone - monotone*) del texto inglés, pero en seguida casi se abandona al simple ritmo de los versos.

c) Traduciendo casi indiferentemente el verbo *to hear*, ya por *escuchar*, ya por *oír* (cf. mis subrayados en el texto), Neruda revela que no presta ninguna atención a la construcción anafórica (*I hear - he hears - I hear - I hear*) del primer poema ni al probable vínculo estilístico que existe entre el primero y el segundo en el texto joyciano. (No es por cierto casual que el segundo poema comience justamente con *I hear*...) Hay que atribuir quizás al fenómeno que Alonso ha definido como «desequilibrio entre intuición y sentimiento»²⁶, o quizás a los impulsos alternados de apropiación subjetiva y desapego objetivo, esta intercambiabilidad o alternancia o simple vecindad de *oír* y *escuchar* que se pone de manifiesto en el contexto de la poesía nerudiana de aquel período. Tres ejemplos significativos:

1. *En la noche del corazón*
 la gota de tu nombre lento
 en silencio circula y cae
 y rompe y desarrolla su agua.

Algo quiere su leve daño
 y su estima infinita y corta,
 como el paso de un ser perdido
 de pronto oído.

*De pronto, de pronto escuchando...*²⁷

2. *...de noche rompe mi piel su ácido aéreo*
 y escucho en mi interior temblar su instrumento.

*Yo oigo el sueño de viejos compañeros...*²⁸

*En español en el original (T.).

²⁶ Amado Alonso, op. cit., capítulo II, titulado justamente «Intuición y sentimiento», pp. 33-47.

²⁷ «Lamento Lento», en PABLO NERUDA, *Obras Completas*, ed. cit., p. 150, vv. 1-9.

²⁸ «Colección Nocturna», *ibid.*, p. 151, vv. 27-29.

3. ...Yo escucho entre el disparo de los besos,
escucho, sacudido entre respiraciones y sollozos.

*Estoy mirando, oyendo...*²⁹

d) En ambas versiones Neruda traduce el verbo *to moan*: I, v. 2 y II, v. 8 (gemir, lamentarse) por *sollozar*. Ya que no habría motivo para pensar en un descuido, sostengo que se trata de un forzamiento buscado (*ricercata forzatura*) para hacernos más dramático el sentido de ambos poemas. La observación, por lo demás, es válida también para otras palabras y sintagmas subrayadas por mí en diversos lugares del texto: *monotone* (sustantivo) traducido libremente por *desolado* (adjetivo) —el primero, en Joyce, referido a las aguas; el segundo, en Neruda, al grito de los vientos—; *stand* (estar de pie) traducido por *permanecen* (y al final de la estrofa); *have you no wisdom* traducido por *has perdido la sabiduría*, etc. Para *unto the night*, traducido por *en medio de la noche*, y para *the gloom* (singular y en sustancia »naturalista«), traducido por *las tristezas* (plural y »psicológico«) valen en parte las consideraciones que Alonso dedica al poeta chileno en el capítulo »Sobre la índole de la fantasía de Pablo Neruda«, y más precisamente en el párrafo titulado »Las extensiones que rodean«³⁰. Eso significa que entre los *topos* de la índole nerudiana se encuentra la tendencia a transformar en extensiones y en pluralidad imágenes individuales, circunscritas en el tiempo y en el espacio. Cada elemento contribuye a forzar y a dramatizar (con tendencia a caracterizaciones expresionistas y antropológicas) el tono general de las traducciones frente a los originales.

Si pasamos en seguida a analizar el campo de las influencias, o mejor, de los ecos, de las resonancias y de las semejanzas, éstos son los resultados que se obtienen del estudio del primer poema:

a) En un poema de *El Hondero Entusiasta* se lee un verso que recuerda muy de cerca al *noise of waters making moan*:

*Retumba, atardecida, la queja azul del agua...*³¹

(donde por lo demás, hay una vistosa sinestesia: la *queja azul*).

²⁹ »Agua Sexual«, *ibid.*, p. 196, vv. 41-43.

³⁰ A. ALONSO, op. cit., pp. 254-256.

³¹ PABLO NERUDA, op. cit., p. 134.

b) Una reminiscencia del *seabird*, de su grito que parece casi dirigido a oponerse o a impedir el *monotone* de las aguas, y del lamento (o sollozo) que el poeta oye entre las olas, también de noche se puede quizás percibir en estos versos de la »Oda con un Lamento«:

...un agua como el tiempo, un agua negra desencadenada,

con una voz nocturna, con un grito

de pájaro en la lluvia...

oigo que alguien me sigue llamándome a sollozos

*con una triste voz podrida por el tiempo...*³²

Datos quizá más convincentes se obtienen del segundo poema de Joyce, el cual, mientras en los versos finales puede hacer pensar en ciertos »lamentos amorosos« de alguno de los *Veinte Poemas de Amor*, pertenece en conjunto a la misma familia de los diversos poemas de carácter onírico de *Residencia*, y, particularmente, de »Colección Nocturna« y de »Caballo de los Sueños«. Veámoslo en los detalles:

a) En »Colección Nocturna«, por ejemplo, Neruda describe el sueño como un hacinarse de seres diversos, mezclados caóticamente unos con los otros: lo describe con imágenes como *su ejército entreaabierto*, o siente que él le *galopa en la respiración*, habla de *sus guerreros*, o lo llama finalmente *pardo corcel de sombras*³³.

b) El poema »Caballo de los Sueños« desde el título evoca a los *horses plunging* de *Chamber Music*, pero un más claro reflejo de las imágenes joycianas se advierte en estos versos (aunque referidos a la experiencia onírica):

He oído relinchar su rojo caballo desnudo, sin herraduras y radiante.

Atravieso con él sobre las iglesias,

galopo los cuarteles desiertos de soldados

y un ejército impuro me persigue.

Sus ojos de eucalipto roban sombra,

*su cuerpo de campana galopa y golpea...*³⁴

³² *Ibid.*, p. 193, vv. 23-25 y vv. 29-30.

³³ *Ibid.*, p. 151 y en los versos 13, 15, 21 y 36. En el *pardo corcel de sombra* se podría ver también un eco de *las pardas sombras mudas / que el sueño persuadieron a la gente de Quvedó* (*Obras Completas*, I, Clásicos Planeta, Barcelona, 1963), *El Sueño*, p. 418, vv. 24-25. Pero la cuestión de las fuentes y de la cultura literaria de Neruda está todavía por estudiarse.

³⁴ PABLO NERUDA, op. cit., p. 145, vv. 28-34. El sueño de una tropa armada, a caballo, aparece también en el romance de Góngora que comienza con los versos:

*Al tronco de un verde mirto dos escuadrones vio armados
enamorado Fileno, en la campaña de un sueño.*

Una vez reconocidas las afinidades de la fantasía, y hasta de estilo, entre ambos poetas, me parece que se podría colegir de estos últimos indicios (los cuales sólo son propuestos en tal condición) que la breve experiencia de traductor de Joyce³⁵ consti-

tuye para el Neruda del clima de *Residencia* un dato no secundario. También porque nos puede hacer conjeturar, como se decía al comienzo, una influencia más vasta y dispersa, aunque quizá menos específica y puntual.

Trad.: DR. GILBERTO SÁNCHEZ C.

³⁵No hemos querido profundizar el análisis de algunos felices aciertos de la versión nerudiana, como son los dos primeros versos del primer poema, las robustas aliteraciones en *r* del cuarto verso del segundo, el final de la primera estrofa de este último, etc. La traducción puede dar testimonio también del amplio (y en otras partes anómalo) uso del gerundio

en Neruda. Es necesario recordar, a propósito la observación de A. ALONSO (op. cit., p. 108): «No tendré que detenerme en el abundante uso, gramaticalmente torpe, del gerundio, que, más que entre las estrictas normas del castellano, se mueve en estos versos con la extranjera libertad del *participio presente inglés*» (El subrayado es mío.)