

Elementos modernistas en Crepusculario, de Neruda

Si unánimemente solemos considerar el período comprendido entre 1895 y 1900 como el de mayor auge del Modernismo, no es tan sencillo encontrar idéntica coincidencia en el establecimiento de la fecha final de dicho Movimiento Literario.

Sin embargo, ya nos parece cargado de augurios el título del libro publicado por Rubén en 1910, *Poema de Otoño*. A partir de dicha fecha comienza a pensarse que no todo es belleza. Así, herido de muerte por el mandato del mejicano González Martínez¹, el cuello del cisne deja de tener la forma del asa de un ánfora griega para alcanzar su total ocaso con la muerte de Darío en 1916.

No obstante, las huellas modernistas persistirían aún durante algunos años, hasta el extremo que todavía en 1935 Juan Ramón² llega a afirmar: «... En la poesía joven está más clara la presencia de Rubén Darío que en la intermedia. Todos los poetas de mi generación le debemos mucho a Darío, incluso Unamuno, que pertenece al Noventa y Ocho pero hoy está Darío más vivo que nunca. Aparte de esto, puede decirse que nos hallamos en pleno modernismo. Hay actualmente en España un gran entusiasmo por la poesía. Por lo demás, el modernismo existirá siempre —con el nombre que sea, porque el nombre se lo ponen los demás—, ya que no se trata de una escuela sino de un movimiento permanente.»

Prescindiendo de las reservas que podamos mantener respecto a la aceptación total de las palabras del poeta de Moguer, es evidente que

¹ Enrique González Martínez, *Los Senderos Ocultos*, Mocerito, 1961.

² Juan Ramón Jiménez, «El Modernismo poético en España y en América», *La Voz*, Madrid, 18-III-1935.

la poesía escrita en lengua española con posterioridad a 1920 tiene un arranque perceptiblemente modernista.

En medio de este panorama poético entra en el mundo literario un joven chileno que medio siglo después llegaría a alcanzar el Premio Nobel de Literatura; nos referimos, claro está, a Pablo Neruda, cuya evolución estética expresa Jaime Alazraki³ en los siguientes términos, diciéndonos que es «primero de factura modernista, después de parentesco vanguardista, luego, plegándose a la poesía combativa, llamada social en la jerga literaria, para finalmente seguir direcciones que son creación del propio Neruda».

Según Margarita Aguirre⁴, algunas de las composiciones que integran *Crepusculario* datan de 1920, pero, como es de todos conocido, el libro no aparece hasta el año 1923.

Por regla general suele decirse que es en esta obra inicial en donde se encuentran los rasgos más relacionados con el modernismo que pueden hallarse en Neruda, siendo éstos escasos y referentes a las menciones de piedras preciosas, etc. Sin embargo, una lectura mínimamente atenta de *Crepusculario* nos ofrece un panorama muy distinto. En este sentido he procurado agrupar aquellos elementos que pudiesen tener un arranque modernista y que más destacan en los poemas del libro mencionado.

De 1894 data la más antigua definición que del Modernismo nos da el propio Rubén: «... De esta conjunción admirable ha nacido y se ha desarrollado en América lo que generalmente se llama Modernismo, que no es otra cosa que el verso y la prosa castellanos pasados por el tamiz del buen verso y de la buena prosa francesa.» Por ello, Jean Franco⁵ afirma que «Francia fue la fuente más importante de abastecimiento, en parte porque se consideraba la civilización francesa como el modelo más elevado de elevancia, y en parte porque un gran número de acaudalados latinoamericanos vivían en París breves o largos períodos y allí adoptaban criterios de valoración franceses». No obstante, Federico de Onís⁶ advierte que el Modernismo no es, en modo alguno, un afrancesamiento de las letras hispánicas. Durante todo el siglo XVIII y XIX, nuestra literatura no hace más que vivir a la sombra de las corrientes literarias francesas. Sin embargo, ahora, aunque derivada de ellas, surge una nueva actitud que da vida

³ Jaime Alazraki, *Poética y poesía de Pablo Neruda*, Las Américas Publishing Company, New York, 1965, pág. 7.

⁴ Margarita Aguirre, «Cronología de Pablo Neruda», en las *Obras Completas de Pablo Neruda*, Edit. Losada, Buenos Aires, 1968, p. 9 del vol. I.

⁵ Jean Franco, *La Cultura Moderna en América Latina*, Edit. Joaquín Mortiz, México, 1971, p. 20.

⁶ Federico de Onís, Introducción a la *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*, Edit. Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1961, página XIV y XV.

a nuestra poesía y que será patrimonio exclusivo de las lenguas hispanas.

Cuando Neruda escribe *Crepusculario* todavía flota en el ambiente —y más en el de provincias— la esencia poética modernista. Por ello, el entronque con la poesía francesa que hemos venido comentando se mantendrá en el poeta chileno, lo que lleva a Fernando Alegría⁷ a decir que «la poesía francesa es parte tan integral de la tradición hispanoamericana como la española». Y dentro de la más pura tradición poética francesa se encuentra «El Nuevo Soneto a Helena», cuya huella de Ronsard reconoce el propio Neruda en el primer verso: «Cuando estés vieja, niña (Ronsard ya te lo dijo)», aparte que la manera de tratar el latino tema del *Carpe Diem* es totalmente francesa, conservando, incluso, el nombre de Helena:

«Cuando estés vieja, niña (Ronsard ya te lo dijo),
te acordarás de aquellos versos que yo decía.
Tendrás los senos tristes da amamantar tus hijos,
los últimos retoños de tu vida vacía...

Yo estaré tan lejano que tus manos de cera
ararán el recuerdo de mis ruinas desnudas.
Comprenderás que puede nevar en Primavera
y que en la Primavera las nieves son más crudas.

Yo estaré tan lejano que el amor y la pena
que antes vacié en tu vida como un ánfora plena
estarán condenados a morir en mis manos...

Y será tarde porque se fue mi adolescencia,
tarde porque las flores una vez dan esencia
y porque aunque me llames yo estaré tan lejano...»

Por otro lado, temas tan importantes como los relacionados con el clasicismo grecorromano llegan indirectamente a los modernistas, es decir, a través de Francia, y se aprovechan introduciendo de nuevo en la poesía toda la cultura mitológica, al igual que la escandinava, a la que quizá se recurriese por lo que encerraba de medieval y legendaria.

Así, *Crepusculario* se abre con el nombre de una divinidad griega, Helios, cuyo tercer poema titula «Pantheos», escrito, como la Helena del *Nuevo Soneto*, con H, a la manera griega, subrayando, de este modo, la esencia helénica de dos vocablos de indiscutible origen griego.

El mismo origen tiene la estructura de la fábula de Pelleas y Melisanda, cuyo ambiente nos evoca con insistencia el recuerdo de la

⁷ Fernando Alegría, «La Evolución Poética de Pablo Neruda», en *Aproximaciones a Pablo Neruda*, simposio organizado por Angel Flores, Edit. Ocnos, Barcelona, 1974, p. 9.

Mitología. Así, «zumba el vuelo perdido de las lechuzas ciegas», recia- mente, las aves de Atenea.

A pesar del paralelismo que la fábula nos pudiese evocar con Poli- femo y Galatea o con Acis y Galatea, no me parece razonable pensar ya en un influjo del barroco español —innegable, por otro lado, en Neruda, pero en años posteriores— estudiado y comentado por Sainz de Medrano⁸.

Y entre los recuerdos del mundo griego no podía faltar la pre- sencia del ánfora, tantas veces expuesta en las composiciones moder- nistas, que ya hemos tenido ocasión de encontrar en el primer terceto del «Nuevo Soneto a Helena», como recipiente de sentimientos.

Otro anhelo de los modernistas fue la creación de un ambiente de vaguedad y ensueño, recuerdo, al mismo tiempo, de galantes épocas pasadas. En este sentido, el jardín juega un papel fundamental, sien- do, tal vez, los jardines recorridos por el Marqués de Bradomín⁹ los más ilustres ejemplos.

Esta carga simbólica es la que encierra el jardín en «Inicial»: «He ido bajo Helios, que me mira sangrante / laborando en silencio mis jardines ausentes.» Otro tanto ocurre en «El Encantamiento», de Pelleas y Melisanda:

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

En este último caso, el jardín es calificado de «imperial», concepto muy presente en los modernistas, ya que una de las etapas históricas que más atractivo ejerce en el Modernismo, aparte, claro está, del siglo XVIII, es la correspondiente al Imperio. Prescindiendo del re- cuerdo de Marquina, etc., la misma «Marcha Triunfal» de Rubén está impregnada de espíritu imperial. No obstante, en el ejemplo de Ne- ruda es evidente que el adjetivo no tiene otra intención que la simple- mente evocadora de una época pasada y refinada.

Elemento inseparable del jardín es la fuente, en la que los poetas modernistas admiraron su valor escultórico, el sonido que en sus pie- dras producía el agua, o, simplemente, el ejemplo de fugacidad que pudiera ofrecer.

En *Crepusculario* aparecen dos fuentes, una en «Inicial» y otra en «La Muerte de Melisanda»:

⁸ Luis Sainz de Medrano, «Sobre Neruda y los Clásicos Españoles». Separata de *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núms. 2-3, Madrid, 1973-1974.

⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de Otoño, Sonata de Invierno y Sonata de Primavera*.

«A la sombra de los laureles
Melisanda muere en silencio.

Por ella llenará la fuente
un llanto trémulo y eterno.»

De las flores que pudiésemos considerar como modernistas, tal vez sea la rosa una de las que cuenta con más larga tradición y, por lo general, como expresión de belleza, a pesar que Jorge Guillén¹⁰ escribiese: «La palabra 'rosa' no es más poética que la palabra 'política'. Por supuesto, 'rosa' huele mejor que 'política', simple diferencia de calidades reales para el olfato.» En *Crepusculario* esta flor encierra diversas significaciones: los propios versos del poeta en «Inicial»; fuente de placer, principalmente erótico, en «Morena la Besadora». Amado Alonso¹¹ ya puso de manifiesto esta actitud diciendo: «No cabe duda de que en esa poesía amorosa de juventud, *todo rosal* lleva una carga muy especial de apetito erótico, pero, en fin, el rosal se refiere a lo apetecible de la vida.»

En «Barrio sin luz», la rosa es algo tan puro que corre el peligro de perder a poca costa su pureza; es una manera más de presentar lo bello, como volverá a ocurrir en «Mariposa de Otoño», en la «Sinfonía de la Trilla» y en «La Muerte de Melisanda».

Y si la rosa, como tantas otras flores, son llevadas a la poesía por los modernistas es debido a la belleza que encierran; belleza que no es sólo visual, sino que se extiende en toda una gama amplia de sensualidad, destacándose entre sus cualidades el aroma. Los dos ejemplos de esta línea que hallaron en *Crepusculario* están en «El Nuevo Soneto a Helena», en donde además evocan la idea de fugacidad de la hermosura, y en «Sensación de Olor» que, aparte del título, se abre con unos versos claramente ambientales:

«Fragancia
de lilas...»

Indisolublemente unido al Modernismo está lo exótico y con ello nos encontramos en varias ocasiones a lo largo de las páginas del libro que venimos comentando. De hecho, en «Esta Iglesia no Tiene», la presencia del incienso y de los lampadarios votivos nos sugiere todo un mundo fastuoso; mundo que no se intensificará en «Tengo Miedo», en donde las evocaciones rubenianas son innegables:

«Tiene mi corazón un llanto de primavera
olvidada en el fondo de un palacio desierto.»

¹⁰ Jorge Guillén, *Lenguaje y Poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 195.

¹¹ Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, 4.ª edición, p. 224.

Y entre las muestras de exotismo hemos de citar el lujo y suavidad expresados por medio de la seda en «Mancha en Tierras de Color». Como crítica es la descripción de «La Cabellera» de Melisanda:

«Pesada, espesa y rumorosa,
en la ventana del castillo
la cabellera de la Amada
es un lampadario amarillo.»

Y el poema siguiente, «La Muerte de Melisanda», vuelve a estar presente el castillo, con todas sus sugerencias legendarias.

Como también se encuentran dentro de la misma línea de exotismo las Quimeras de la «Oración» y los rojos de «Aquí estoy con mi pobre cuerpo», rojos que surgen del metal noble por excelencia como es el oro:

«Aquí estoy con mi pobre cuerpo frente al crepúsculo
que entinta de oros rojos el cielo de la tarde:

.....
me basta con sentir frente a mi cuerpo triste
la inmensidad de un cielo de luz teñido de oro.»

Y relacionado con la temática de castillos, princesas, sedas, oros, etcétera, aparece en la «Sinfonía de la Trilla» *un relincho de cristal*, como en «La Muerte de Melisanda», «habrá galope de corceles / lunarios ladridos de perros».

Pero el Modernismo, en su afán por crear un mundo de belleza alejado del real, recurre a la búsqueda de animales que por su colorido y forma —como es el caso del cisne—, o por los lugares en los que viva pueda contribuir a la evocación del exotismo que venimos aludiendo. Esto es lo que ocurre con el tigre en «Aromas Rubios en los Campos de Loncoche», así como con las mariposas en «Sinfonía de la Trilla», en donde ellas, todas dulzura, colorido y suave fragilidad, llegarían a trillar; simbolismo —la expresión de la delicadeza suma— que vuelve a aparecer en la «Canción de los Amantes Muertos»: «Cuando moría una mariposa / lloraban los dos.»

Por otro lado, el empleo del vocablo «lebrél», así como el de «corcel», nos vuelven a hacer pensar en pasados esplendores históricos. No en vano surgen en «La Cabellera» y en «La Muerte de Melisanda».

No obstante, las huellas modernistas en este libro inicial de Neruda no se reducen a la utilización de determinados conceptos, sino que también afecta al empleo del léxico, ya que es frecuente que nos hallemos ante participios de presente con toda su carga expresiva de acción captada en plena realización: «*rosas tremantes*» en «Inicial»; «*mancha volante*» en «Mariposa de Otoño»; «*tarde doliente*» en «Me-

lisanda». Otro tanto podemos decir del recurso a los cultismos, como en «Pantheos» cuando considera *albas* las manos; en «El Nuevo Soneto a Helena», el ánfora está *plana*; en la «Oración» podremos leer *impolutas* y *laceria*; como las *alamedas bifrontes* y el *terraplén yacente* en los «Aromas Rubios en los Campos de Loncoche»; y *La mariposa volotea* en «Mariposa en Otoño»; hasta que el cuerpo de Melisanda llega a ser una *hostia*.

Finalmente, la métrica es elemento de capital importancia en el Modernismo, tanto por las innovaciones estróficas como por la reactivación de formas de remoto origen y ya poco usuales. En este sentido, Navarro Tomás¹² considera el alejandrino como verso principal en tal período. Y en *Crepusculario*, Neruda nos ofrece cinco composiciones en alejandrinos, de las que cuatro, precisamente, son sonetos, el tipo de poema que adoptó Darío «definitivamente con los cuatro de *La Revolución Francesa*, los cuatro de *Azul*, 1888, y los muchos otros que compuso después. Su ejemplo fue inmediatamente seguido por Julián del Casal, Salvador Díaz Mirón, Salvador Rueda y los poetas posteriores»¹³.

En la breve exposición que suponen las presentes páginas hemos podido comprobar cómo el libro inicial de Neruda, *Crepusculario*, presenta una huella modernista mucho más profunda y marcada de lo que con suma generalidad suele pensarse, acostumbrados como estamos al autor de las *Residencias*, del *Canto General*, de las *Odas*, etc.

Pablo Neruda, el Pablo Neruda que hemos llegado a considerar como una de las figuras más claras de lo que consideramos como poesía política, antagónica, por lo tanto, del Modernismo, nos ofrece en su trayectoria estilística un vivo ejemplo de lo que Tamayo Vargas¹⁴ considera como origen de la poesía actual cuando escribe: «la poesía de hoy arranca de una síntesis de modernismo y antimodernismo. Búsqueda de un lenguaje, por una parte. Franca revolución, por otra, hacia temas más simples y más en contacto con el hombre mismo y su medio ambiente». Esta última idea constituiría más tarde el anhelo del poeta, motivado por el contacto con la crueldad de la guerra y que expone en «Explico Algunas Cosas», de *España en el Corazón*, indiscutible punto de partida de su poesía social y política:

«.....
¿Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?»

¹² Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Edit. Guadarrama, Madrid-Barcelona, 1974, 4.ª edición, pp. 419 y ss.

¹³ Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, 424.

¹⁴ Augusto Tamayo Vargas, Introducción a *Nueva poesía peruana*, El Bardo, colección de poesía, Barcelona, 1970, p. 7.

Venid a ver la sangre por las calles.
¡Venid a ver
la sangre por las calles,
venir a ver la sangre
por las calles! »¹⁵.

JUAN JOSÉ AMANTE BLANCO
Universidad Nacional Educación a Distancia

¹⁵ Pablo Neruda, *Obras Completas*, Edit. cit., p. 277.