

## *Genealogía de la canción desesperada de amor*

Cada vez que lo pienso más me afirmo en la idea de que la palabra poética es una intuición sintética emocional. Intuición porque es visión plena, alógica y repentina. Sintética, porque condensa y cristaliza las representaciones que circulan en el cerebro de cada uno. Y emocional, porque es exclusivamente personal, es decir, individualmente circunstancial tanto en el acto de la producción, como en el de la previa implantación en el cerebro de tales representaciones con sus conexiones, intensidades y cuantías, que son siempre subjetivas.

Se dice, y con razón, pero inconscientemente por aludir sólo al último momento de la aparición, que la poesía brota como una fuente. Lo interesante es pensar que el chorro cristalino que aparece no es más que el resultado último y visible de la impregnación húmeda del terreno circundante, por el agua venida de fuera, de su ramificación y gradual canalización subterránea para traerla a su vera, de la filtración y decantación que ha tenido en el camino, y de la idoneidad de la última capa del suelo para que a la par que contiene y represa esa linfa, le dé libre salida en un sólo punto, que es la *boca*, ya enteramente suya.

En algunos estudios míos sobre la poesía de Antonio Machado he tratado de poner de manifiesto este fino proceso de elaboración interna, base de la creación literaria y entraña del estilo, y en mi investigación en el *I Simposio de Literatura Española de Salamanca* (1981) teorice sobre lo que llamo *lenguaje literario*. No está constituido por *palabras-signo* o menciones abstractas y aisladas, sino por *matrices-representativas* de toda especie y dimensión, entre las que tienen particular importancia artística las de forma y estructura, y en las que ya están en germen todas las posibilidades literarias de cada autor. Son suyas solamente por la *recepción*

*selectiva* que de ellas ha hecho y no por *originación radical* en su yo, ya que la esencia del yo es la pura capacidad de subjetivizar —representándose— todo lo que está fuera de él, y primordialmente en este campo literario, de lo literario antecedente. Lo que sí será enteramente propio y original del autor, es la creación animada que sobre esas representaciones realice, entre todas las de su *lenguaje literario* en relación con el *lenguaje literario* de la comunidad. Y esta obra se convertirá a su vez, para los demás, en una nueva matriz representativa. Su fuerza y eternidad poéticas dependerá, según he indicado al principio, de la capacidad de intuición, de emoción y de síntesis con que haya sido homofacturada.

Pablo Neruda en esa etapa postrimera de la vida en la que el poeta dice la mayor cantidad de verdad posible acerca de los entresijos procreadores de sus descendientes literarios, declara en sus *Memorias*: «Yo no creo en la originalidad. Es un fetiche más, creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe. Creo en la personalidad a través de cualquier lenguaje, de cualquier forma, de cualquier sentido de la creación artística. Pero la originalidad delirante es una invención moderna y una engañifa electoral». Y añade en la página siguiente: «En los momentos de mayor trance creador, el producto puede ser parcialmente ajeno, influido por lecturas y presiones exteriores» (*Confieso que he vivido. Memorias*, 1974, p. 369 y 371). Pues bien, voy a referirme a la línea genealógica literaria que ilustra y encuadra uno de sus libros más tempranos y famosos: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de 1924.

Si de este título extraemos las dos palabras esenciales y animadoras del conjunto, nos encontramos con *amor* y *desesperación*, no exentas de contradicción recíproca cuando se trata de un amor satisfecho. Y si libremente reordenáramos estos términos en busca de su más exacto significado, tendríamos *Desesperación en veinte poemas de amor y una canción* o *Amor en veinte poemas y desesperación en una canción*, para venir a parar al primitivo título, con la sola intercalación de un término exegetico: *Veinte poemas de amor —con el remate de— una canción desesperada*. Es decir, no se trata de un libro de versos donde se reúnen unos determinados poemas sueltos, sino que es un único y amplio poema de 475 versos, articulado en veintiún fragmentos, numerados por el autor del 1 al 20, con una coda final. Por eso ninguno de ellos lleva título propio, sino que su encabezamiento es su primera frase: «Cuerpo de mujer...», «En su llama mortal...», «Ah vastedad de pinos...», con la única excepción del último que se denomina independientemente «La canción desesperada», no por oposición, sino por lo que tiene de cima y síntesis de todo lo anterior; y que lógicamente es más amplio.

Pero este singular título queda indeciso en el aire, sino le añadimos con la máxima urgencia el nombre del autor, que es lo que imanta todos sus términos. Esto es lo que sentimos también al leer su contenido, y a

partir de ahora el del resto de la obra nerudiana: la presencia actuante y coactiva del creador con su poderoso individualismo.

Su obra inicial e inmediata «Crepusculario» (1923) es diferente. Juvenilmente desorientado, va con paso incierto y tambaleante en busca de *vozes ajenas* muy distintas, para «desatar la oscura ebriedad de mi alma», nos dice en *Final*. Distribuida en partes diversas y con títulos variados, se ejercita Neruda en múltiples temas de época o del modernismo. Hay cuadros sociales y estampas impresionistas, oraciones carnales, jardines ausentes y fragancia de lilas y hasta ecos nostálgicos de amor romántico en *Farewell y los sollozos*:

Fui tuyo, fuiste mía. ¿Qué más? Juntos hicimos  
un recodo en la ruta donde el amor pasó.  
Fuí tuyo, fuiste mía. Tu serás del que te ame,  
del que corte en tu huerto lo que he sembrado yo.

que traen a la memoria recuerdos becquerianos de «Alguna vez la encuentro por el mundo» o «Y ella prosigue alegre su camino»...

Cuenta Neruda de este mismo año 1923 de *Crepusculario*, que estando una noche en el silencio de su casa de Temuco, abierta la ventana de su cuarto al cielo antártico, embriagado de emoción cósmica y de inspiración escribió, casi delirantemente, «como si recibiera un dictado» un poema, que luego figuraría al principio de *El hondero entusiasta*. Cuando se lo leyó más tarde a un amigo de Santiago, éste le preguntó: «¿Estás seguro de que esos versos no tienen influencia de Sabat Ercasty? «Ya intranquilo, se lo envió inmediatamente a este poeta uruguayo haciéndole igual pregunta, y pronto recibió una noble carta en la que alababa su magnífico poema, pero terminaba diciéndole: «sí hay algo de Sabat Ercasty en sus versos». Y comenta Neruda: «Fue un golpe nocturno, de claridad, que hasta ahora agradezco... Estaba equivocado. Debía desconfiar de la inspiración» (*Memorias*, p. 73-74).

Pero en realidad, ¿qué había pasado? Sencillamente que su *lenguaje literario* o mejor *poético* en este caso, estaba impregnado de las recientes *representaciones* derivadas de la *poesía* de Ercasty grabadas en su cerebro, que afloraban inconscientemente como propias, porque no se habían sedimentado y mezclado con otras de igual fuerza por él recibidas, para crear sobre ellas, por síntesis, la palabra auténtica y suya.

Este desengaño le lleva a un nuevo tipo de poesía, la de los «Veinte poemas», según él mismo nos dice. Pasa de la poesía que califica de *cíclica* y *elocuente* y Rubén hubiera denominado plural y bella, a otra más sencilla y armónica con su propio mundo. Pero, ¿qué trae de su primera etapa? En primer lugar su devoción por el potencial representativo que tienen las palabras: «Yo soy una palabra de este paisaje muerto», dice en la composición de *Crepusculario* titulada *Maestranzas de noche*, donde nos antici-

pa la visión desolada del puerto de estos *veintiún poemas*. También viene con la anárquica afirmación de su yo literario, después de haber tanteado insatisfactoriamente rutas ajenas y, consecuentemente, con un rabioso anhelo de originalidad, aguzado y escarmentado con el descubrimiento de la influencia de Ercasty sobre su poema, que él rehizo y retocó durante diez años antes de publicarlo. Pero su *nueva* poesía ¿de dónde iba a salir? ¿Qué arquitectura o esquemas iba a tener? ¿Con qué lenguaje de representaciones los iba a llenar?

En sus *Memorias* nos dice lo suficiente para conocer el fondo de realidad sobre el que se levanta el amplio poema (págs. 74-76): Amores juveniles con la morena *Marisol*, vivaz y alegre chica de Temuco, rodeada por las aguas del puerto y la luna sobre las montañas; y amores con la estudiante *Marisombra* de la capital, boina gris, ojos suavísimos, sosiego físico y apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe. Pero siempre, también en Santiago, con el recuerdo arrollador de las aguas y los árboles del sur. Y la *Canción desesperada* escrita en un bote abandonado de un barco naufrago, cerca de los viejos muelles de Carahue y de la desembocadura del río Imperial, con tabloneros rotos y aleteo de gaviotas. «Cerca de mí — dice — todo lo que existió y siguió existiendo para siempre en mí poesía: el ruido lejano del mar, el grito de los pájaros salvajes, y el amor ardiendo sin consumirse como una zarza inmortal». «Creo que no he vuelto a ser tan alto y tan profundo como en aquellos días».

Este relato vital, en líneas generales, y dentro de la libertad sublimadora de la lírica moderna, coincide con el desarrollo del libro. El recuerdo aún vibrante de estos amores, y aún de algún otro, aflora intermitentemente a estos versos, pero nunca hacen historia. Son puntos de partida o estímulos, no trama. Incluso en alguna ocasión se condensan tanto en una sóla significación, la de mujer, que la relación amorosa desaparece, y sin embargo la sustancia pasional del poema continúa ardiendo. Su misma forma de aparición irregular y alterna nos denuncia su relativismo, en el que está latiendo el ambivalente y al final evasivo dilema de Bécquer «yo soy ardiente, yo soy morena» — «mi frente es pálida, mis trenzas de oro». En términos generales se puede decir, que la apasionada *Marisombra* de la capital, hasta con su «boina gris y el corazón en calma» del fragmento 6, predomina en la primera parte; y la serena *Marisol* como aire de espiga y humo — «caracola terrestre», «clara niña», «niña mía» — se asoma principalmente a la segunda, aunque ya se anticipe en el apartado 3, al igual que *Marisombra* reaparece tardíamente en el 18. Pero todo es vago y contingente, porque el recuerdo brota antitético a la situación real tantas veces, y, sobre todo, porque aquí está sometido a su función poética.

De ahí que al final, el poeta-amante margine la realidad de las dos amadas en el canto 16 — «mi alma nace a la orilla de tus ojos de luto» —, y emerja por encima la mujer ideal inasequible, y que en el 17 la mujer-amor no sea más que una interrogación de fuego, y en el 18 una ausencia

imposible — «amo lo que no tengo» —, y en el 19 y 20 una lamentación nostálgica del amor abandonado y del amor perdido, para encrespase en la canción final con un lamento por el naufragio de la mujer-amor integral — carne y cópula: agua y harina — en el momento de partir.

Desde luego que este proceso es ya literatura y no realidad corriente y moliente, y literatura poemática de conjunto, que el autor construye sobre esquemas subyacentes y representaciones anímicas y poéticas selectivamente asimilados en su *lenguaje literario*, sobre el que trabaja en busca de una nueva representación poética original.

Su título novedoso y numerador de 20 y 1, que hacen veintiuno ya que *poema* y *canción* son intercambiables, se debe por un lado a la transigencia con la moda de la composición breve e impresionista, nunca más seguida que durante el modernismo, y por el otro al designio de destacar reflexivamente en portada la palabra *desesperación* como contraste a tanto amor fácil, sensual y voluptuoso de la época, sin llegar a un título tildeable de romántico y ridículo, como sería, por ejemplo, el de *Poema de amor y desesperación*.

La conciencia de integridad de todo el libro está en él omnipresente, según hemos visto desde el principio de este trabajo, y comprende forzosamente a esa *Canción desesperada* final, que no es más que la síntesis y la cima del poema entero. Ella condensa e intensifica — de ahí su excelencia — los motivos que han ido apareciendo antes: el del *nocturno*, repetido una y otra vez (7, 8, 11, 17, 20); los *muelles abandonados*, como el amante, al partir, son los mismos del fragmento 18 y están insinuados en el 13; la *sima del tiempo* (20); las *horas locas de amor* y de ansia (1, 4); la *atracción de la carne que se hace ternura* (13, 10); el *consuelo de mujer* en la ansiedad y el hambre, la soledad y la sed (1, 3, 5, 12, 14, 17, 18, 19); y de nuevo la *descarga de pasión* (9) y de ternura; y el *corazón por siempre enamorado* (1, 19); y el *naufragio de amor* (7); y la hora de *partir* («es hora de seguir otro camino, donde ella no sonría», «Ay seguir el camino que se aleja de todo», canto 11, en mitad del poema total). Incluso el léxico más nerudiano y evocador de la *Canción* final, es en buena parte reiteración del anterior: «Emerge tu recuerdo» - «emerges de las cosas» (15), «furia de buzo ciego» - «remolino de furia» (11), «emigran negros pájaros» - «de mí huían los pájaros» (1). Una representación del recuerdo de amor tan asombrosa y al parecer tan intuitiva como la del dístico

«Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas, aún los ramos arden picoteados de pájaros.»

no es, sin embargo, más que la reelaboración sintética y emocionada de dos menciones anteriores: la de «viento de los sepulcros... dispersa tu raíz soñolienta» (11) y la de «los pájaros nocturnos picotean las primeras estrellas» (7).

A veces el molde representativo primario que está en la conciencia del poeta deriva de una obra ajena, y se percibe la relectura de la misma para intensificarlo y exaltarlo en el caso de repetición. Así, en el pasaje que hemos denominado nueva descarga de amor, de los dísticos «Oh la boca mordida...» «Oh la cópula loca...», tan cercanos a los versos de Ruben Darío de *Prosas profanas*

«...de la boca loca que hace arder el beso, que el mordisco invoca.

¡Oh los blancos dientes de la loca boca.»

*El faisán*

o «Tu sexo fundiste  
con mi sexo fuerte», de *Mía*

La primera representación de amor de la *Canción desesperada*, «Era la alegre hora del asalto y el beso. / La hora del estupor...», está también montada sobre una hechura poética de Ruben, muy grata sin duda a Neruda que la reitera insistentemente por su eficacia inicial evocadora, y que aparece en *Cantos de vida y esperanza*: «era la hora de la melodía, / hora de ocaso y de discreto beso; / hora crepuscular...». Pero no tiene la inmediatez concreta que en el caso anterior.

En alguna ocasión del libro, vemos cómo la reminiscencia se esfuma en un ámbito más amplio, emocional y nostálgico, como el del apartado 10; que parece un *aria triste* de Juan Ramón Jiménez, y que Neruda crea premeditadamente dentro de ese clima de melancolía, para remansar el ardor pasional y creativo de la obra conjunta.

Pero lo más interesante es penetrar en su entrada esencial poemática, y descubrir la estructura profunda sobre la que se asienta y organiza, y la significación poética que busca, o que logra. Pero ¿cuál es la genealogía de todo ello?

«Los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* son un libro doloroso y pastoril» nos dice Pablo Neruda en sus *Memorias* (página 75). La palabra *pastoril* con su sentido literario muy específico, sorprende extraordinariamente, pues absolutamente nada hay en él de este género. No creo que sea un deficiente sustitutivo de adjetivos como *agreste* o *campesetre* para significar una ambientación en la naturaleza rústica, pues no es la tierra sino el mar, con la desembocadura de un río y con su orilla oceánica, lo que casi obsesivamente se nos presenta. Donde sí encaja perfectamente la palabra *pastoril*, es atendiendo a la filiación del poema de Neruda, y haciéndola remontar a la *I Egloga* de Garcilaso de la Vega, que crea la canción excelsa de amor y dolor, y que está en la conciencia indeleable de todo poeta en español. Pero es que aparte de la concepción general creadora, hay en lo concreto del estilo huellas claras para afirmar

la presencia de Garcilaso en el *lenguaje literario* de Neruda, según vamos a ver.

Si leemos el apartado o poema 5, una serie de representaciones poéticas garcilasianas van apareciendo en orden sucesivo, así:

*el enajenamiento amoroso de lo propio,*

«Y las miro lejanas mis palabras.  
Más que mías son tuyas.»

idea desarrollada bellamente en el soneto V:

«y cuanto yo escribir de vos deseo  
vos sola lo escribiste, yo lo leo  
tan solo.»

*la yedra amorosa,*

«Van trepando en mi viejo dolor como las yedras» y también en el poema 6: «Apegada a mis brazos como una enredadera.»

Y en la Egloga (135-6):

«viendo mi amada hiedra,  
de mí arrancada, en otro muro asida.»

*las manos de la amada,* refiriéndose a sus palabras,

«Voy haciendo de todas un collar infinito  
para tus blancas manos, suaves como las uvas.»

Y en la Egloga (270-3):

«¿Dó está la blanca mano delicada,  
llena de vencimientos y despojos  
que de mí mis sentidos le ofrecían?»

«mi voz dolorida» dice también Neruda en esta composición 5, con el mismo acento que «el dolorido sentir» y «mi temerosa voz» de Garcilaso; y en la 17 «Tanta pasión de llanto anudada a mi cuerpo», que parece otro eco de «con importuno llanto... No me podrán quitar el dolorido sentir».

Pero es sobre todo el cauce y el curso del poetizar mismo, la herencia más valiosa y profunda recibida por Neruda, pues Garcilaso crea, con emoción moderna, el soliloquio del *yo* amante invocador en medio de la naturaleza y del enigma de la vida, que el poeta actual utiliza como cosa propia. La amada de la Egloga I es ya un eje generador de idealidad poética, frente a la interrogación que ella propia implica en esa proyección cósmica del poeta: «¿Quién eres tú, quién eres?» demanda Neruda al final

del canto 17, y como eco magnificado repite Aleixandre en *Sombra del paraíso* veinte años más tarde, «¿Quién eres, dime?... ¿Quién eres, quién?». De su bella incógnita se deriva su potencialidad de presencia y de ausencia, de materia concreta y sensual y de idealidad infinita, pues es ausencia en la presencia, y en la ausencia potencia de recuerdo y de deseo.

Por supuesto, que aún dejando a un lado el marco cultural que encuadra la canción de Garcilaso, entre su poema y el de Neruda hay muchas diferencias: el paisaje sensitivo y armonioso del primero —verde y oro—, y el paisaje impresionista y violenta —gris y negro— del segundo; luz y tiempo interpretados como música, o en anárquicos desgarros de existencia y de pasión. Y la amada, bella estatua, toda forma, casi diosa en Garcilaso, y en Neruda fruta y tierra refrescantes de ansiedad. Y sin embargo hay más emoción de verdad en el prototipo renacentista de Garcilaso donde aún vibra su pasión por Isabel de Freire, que en las siluetas fluctuantes de *Marisol* y *Marisombra*, cuya frivolidad ha de reforzar sin gran éxito en busca de lo femenino profundo, acudiendo al tipo comburente de mujer-carne de Ruben Darío, o tratando de superar el vacío sentimental con la tríada de variantes becqueriana. Pero a pesar de estas diferencias y otras muchas, la tesitura intelectual creadora de Garcilaso y Neruda es la misma, porque están manejando una misma matriz representativa de forma, para aplicarla a sus respectivos lenguajes literarios.

Pero en esta línea de los grandes poemas de amor y dolor en que me muevo, en torno al libro de Neruda, hay otra gran creación entre él y Garcilaso, que es el *Canto a Teresa* de Espronceda, de máximo interés para nuestra investigación, y que significa la más bella expresión lírica del Romanticismo, en poema largo, como la Egloga de Garcilaso lo es para el Renacimiento.

Entre ambas hay profundas similitudes, y no creo que Espronceda hubiera logrado tan hermoso y ponderado producto literario, sino hubiese tenido a la vista el prototipo de Garcilaso. El esquema elocutivo formal es el mismo que hemos visto en la *Egloga* renacentista y en los *Veintiún* poemas modernos, pero bastante ampliado en su desarrollo en busca de mayor contraste y de una dramatización social y personalista. Fundamentalmente el aumento se hace al principio, con la descripción brillante de la felicidad del poeta en comunión con los valores sociales de la época y el canto delirante a la *mujer*: «Es el amor que al mismo amor adora» «memoria / acaso triste de un perdido cielo» —*sombra del paraíso* dirá Aleixandre—. Y este ideal sublime del hombre lo hace realidad propia: ¡Oh, Teresa! Pero pronto será, por la traición de la amada, sima de dolor y desesperación:

«Mas ¡ay! que es la mujer angel caído  
o mujer nada más y lodo inmundo.»



Y ampliación hay también al final, con la execración dramática y social de la pecadora y desgraciada Teresa, intercalada con recuerdos de la felicidad perdida, para llegar a su cruel expiación por la muerte, que el poeta remata con un sarcasmo también social.

El poema, como se vé, está montado sobre una doble evocación desde el presente, como el canto de amor y de dolor de Garcilaso, del que toma sus encantadoras aperturas: «¿Dónde volaron ¡ay! aquellas horas?» («¿Dó están agora aquellos claros ojos?»), para la primera; «¿Quién pensara jamás, Teresa mía,?» («¿Quién me dijera, Elisa, vida mía?»), para la segunda. Y las reminiscencias continúan salpicando todo el poema romántico: «Amor de allí arrancado, allí nacido» («Viendo mi amada hiedra / de mí arrancada, en otro muro asida»); «Aun parece Teresa que te veo» («Verte presente agora me parece»); «Y aun miro aquellos ojos que robaron / a los cielos su azul» («¿Dó están agora aquellos claros ojos / que llevaban tras sí, como colgada / mi alma?»); «¿Cómo caíste despeñado al suelo?» («¿Cómo te vine en tanto menosprecio?»).

Pero aún más que la transferencia de las representaciones del lenguaje poético de Garcilaso a Espronceda, nos interesa la de las de Espronceda a Pablo Neruda. Como es sabido, el autor del *Canto a Teresa* es el poeta de la *desesperación* por antonomasia, no sólo por otras composiciones auténticas o atribuidas, sino por este poema donde hay estrofas como las que se inician con «Huid, si no queréis que llegue un día», «¡Oh! ¡cruel! ¡muy cruel!», donde se llega a la máxima altura paroxística. — Realista, dramáticamente, se nos podrá hoy objetar. Pero, ¿es que la desesperación es de clase distinta?... Neruda, en el título, califica a sus poemas de *amor y desesperación* y lo pueden ser, *ma non troppo*. Falta la *realidad desesperada* según hemos visto en su relación con la mujer amada. También falta en Garcilaso, se nos podrá seguir diciendo. Pero hay en él un tensor más hondo y lírico: la realidad sentimentada, emocionada. Aparte del título la palabra desesperación no vuelve a aparecer más que una sola vez, en el poema 8, donde dice «Soy el desesperado». Como se ve, es una definición a priori. Y la desesperación es un a posteriori desgarrador. Al finalizar los veintiún poemas, no los cierra con la palabra imprescindible para una composición específicamente titulada *la canción desesperada*, sino con un sustitutivo demasiado evasivo: «Es la hora de partir. Oh abandonado».

Las sugerencias sueltas de Espronceda están dispersas y muy asimiladas en los primeros poemas, pero surgen poderosas en la Canción *desesperada*, como telón de fondo creador de un clima pasional y de una serie de representaciones *inspiradores*, que el poeta elabora ardorosa y profundamente, y después *expira* con lograda forma, síntesis y emoción. Evidentemente ha habido una segunda lectura, como con Rubén, para reavivar matrices representativas antiguas, en *el trance creador*.

Pertenecen al primer grupo menciones como «En tí los ríos cantan», del poema 3 («Tu fuiste un tiempo cristalino río»); «como una lengua lle-

na de guerras y de cantos», del 4 («En mi voz... / Ya al caballero, al trovador soñaba»); «Eres como la noche, callada y constelada / Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo», del 15 («Una mujer. Deslízase en el cielo / Allá en la noche desprendida estrella»); «eres como una nube», del 16 («Blanca es la nube»); «Mariposa de sueño», del 15 («como dorada mariposa»). También «las hojas secas» con las que intermitentemente juega Neruda, son de ascendencia esproncediana y becqueriana.

La *Canción desesperada* brota con el inicial «Emerge tu recuerdo en la noche en que estoy», afín al del *Canto a Teresa* «¿Porqué volvéis a la memoria mía, / Tristes recuerdos del amor perdido?». Y muy pronto la abrupta imprecación maldecidora «Oh sentina de escombros», que parece un eco del «estanque en fin de aguas corrompidas, / Entre fétido fango detenidas» en el que se hunde la amante de Espronceda. Y después, «Era la alegre hora del asfalto y del beso» con resonancias de Rubén, pero también de «Y aquellas horas dulces que pasaron», «Horas de confianza y de delicias», dedicadas a Teresa; y el recuerdo a la infancia desvelada, «En la infancia de niebla mi alma alada y herida» («Tierno quejido que en el alma hiere»), «Hice retroceder la muralla de sombra» («¡Ay! de tu luz en tanto yo viviere / quedará un rayo»); «Como un vaso albergaste la infinita ternura, / y el infinito olvido te trizó como a un vaso» («Llanto tal vez vertiendo de ternura»); «Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas» («Sólo quedó una tumba, una memoria»). Y todo ello recortado de vez en cuando con el estribillo quejumbroso «*todo en tí fue naufragio*» «originado en la representación esproncediana de la amante como «Nave contra las rocas quebrantada / ...en las olas tal vez naufraga tabla», y en la reiteración rítmica garcilaso del «Salid sin duelo lágrimas».

Pero si el *Canto a Teresa* está, como hemos visto, en la línea garcilasiana de los grandes poemas de amor y dolor, hay que incluir en ella también el que constituye, de forma entrecortada como los *Veinte poemas de amor y la canción desesperada*, la mayor parte de las *Rimas* de Bécquer, cuya ordenación de felicidad en medio de la naturaleza y de la vida al ser amado, de traición y abandono por la amada, y de tristeza amarga y desolación infinita hacia la muerte, representan un sólo proceso poemático, paralelo al de Espronceda a pesar de su disposición fragmentada, y que no deja de estar influido por éste en algunas ocasiones. Románticos ambos, son también distintos por temperamento, vida y sensibilidad. La gran carga y tensión social de Espronceda que estrema las dramáticas octavas de su poema, es algo muy distinto a ese bisel de voz solitaria y doliente de Bécquer, que aletea y canta como un pájaro oprimido por la mano fatal de su destino.

También Bécquer está en la conciencia creadora de los poemas de Neruda, según hemos visto en alguna ocasión relativa a representaciones del desarrollo del tema. Lo está también en representaciones sueltas de su lenguaje literario: «Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma», dice Neruda

en el fragmento 7, y Bécquer en la rima XIX, «Cuando sobre el pecho inclinas / La malancólica frente / Una azucena tronchada / Me pareces». Si leemos, por ejemplo, el canto 20, no podremos menos de percibir una serie de claras, vagas, reminiscencias becquerianas.

Elemento fundamental del libro de Neruda es no sólo la ambientación, sino el diálogo sentimental y cósmico con el mar antártico, poderoso y gris, de la orilla y el puerto de su natal Temuco. Recordemos lo que dice de que siempre ha ido con él. Pero ¿qué representaciones literarias le ayudan a expresarlo? Porque el problema poético no es vivir el tema, ni siquiera sentirlo, sino representarlo. Y ésto sólo puede hacerse con matrices o moldes reflectores que hemos recibido previamente y alojado en nuestro cerebro, no con unidades sueltas de signos verbales aislados. Espronceda y Bécquer dan entrada al mar en sus grandes poemas de amor, a veces con comparaciones tan hermosas como las de las rimas «Tu eres el huracán» y «Olas gigantes, que os rompéis bramando». Pero no es ésta la tesitura de Neruda, para el que el mar no es un elemento comparativo, sino sustantivo de su amor y sobre todo de su yo. En esta dirección la orientación viene del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty cuyo *Libro del mar de Poemas del hombre*, había quedado muy grabado en su conciencia. Está muy cercano a sus *veintiún poemas de amor*, ya que se publicó en 1922, es decir dos años antes. Y a pesar de la anécdota en torno a su influencia, y de la preocupación de Neruda de borrarla, asimilándosela, vibra en este libro, no sólo en su sentido general sino en las representaciones aisladas. Si leemos en el poema 9 «dormido en la garganta de las afortunadas / islas blancas y dulces» nos acordamos, por contraste, de la personificación de Ercasty «Las islas gritan con su pecho negro», o si al final de la *Canción desesperada* iza la imagen «De pie como un marino en la proa de un barco», me parece que está montada en el recuerdo de «yo voy sobre la proa profunda de peligros». Y lo mismo me pasa con expresiones tan insólitas entonces, como «ebriedad» o «las bocinas del viento».

Y con el mar se enlaza el elemento más original que Neruda trae a los grandes poemas de amor, y que es la angustia existencial: «de tu mirada emerge a veces la costa del espanto», dice en medio del canto 7. Cuando a la mitad de esta investigación hacía la enumeración de los motivos principales de la *Canción desesperada* en relación con los de todos los poemas anteriores se destacó desproporcionadamente el de la soledad, ansiedad y hambre y sed existencial, en relación con el consuelo de mujer. Como veíamos allí, anima y se expande por todo el libro desde el canto 1 hasta el último. Es, «mi viejo dolor», «mi agua desvorante», «la última rosa» y «mi ansiedad última». Por eso su *corazón da vueltas como un volante loco con ansiedad de piloto y furia de buzo ciego*. Por eso es fundamental para comprender todo el poema, su logro, y también su fracaso emocional y personal, el canto 17. En la soledad inmensa del mar que se abre como un

abanico en llamas, pone sólo su grito hispido. «¿Tú, mujer, qué eras allí, qué raya, qué varilla?», pregunta al recordarlo.

Era la gran novedad del poema de Neurda, pero la que muestra la fragilidad de su tema de amor, de su drama de amor, de su desesperación. De seguro, que no conocía entonces la lírica de Unamuno, que desde el ángulo religioso desarrollaba con sublime castidad espiritual el mismo problema, con un repertorio mucho más rico de representaciones intelectuales, pero con menos vibrante intuición descriptiva. Neruda monta su elocución del tema, en los moldes utilizados para los motivos anteriores, con fuerza sintética y troqueladora. Y de este tema de la angustia existencial en relación con el amor, arrancará Vicente Aleixandre para producir *Sombra del paraíso*. Pero no trato de hablar de este bello poema, sino de señalar este título como el hito último de una de las líneas troncales de la lírica española y universal más importantes, en la que están los nombres de Garcilaso, Espronceda-Bécquer, Neruda y Aleixandre.

Por supuesto, que al hacer esta investigación no he pensado para nada en esa perquisición rastreadora de lo que se llama *fuentes o influencias* en relación con la originalidad de un autor, porque creo que *nada* es original en la unidad más simple literaria, y *todo* es original en la composición poemática. Trato de poner un ejemplo de creación sobre lo que llamo *lenguaje literario* es un autor ilustre y original.

CESAR REAL DE LA RIVA

Universidad de Salamanca,  
(España)