



SELENA MILLARES

PABLO NERUDA Y LA TRADICIÓN POÉTICA: SOMBRA Y LUZ DE UN DIÁLOGO ENTRE SIGLOS

En 1954, cuando Neruda celebraba su 50 cumpleaños donando a la Universidad de Chile su biblioteca, arrojaba luz nueva sobre una de las paradojas más singulares de su perfil creador: tras su aparente actitud antilibresca —un signo generacional que cultivó como hijo de la vanguardia—, latía la devoción hacia la tradición poética, con la que mantuvo un controvertido diálogo: fecundo, constante y a menudo secreto. Si en los años treinta Lorca lo retrataba como poeta más cerca de la sangre que de la tinta, el propio Neruda, todavía en los cincuenta, declaraba en sus versos: «Libro, déjame libre», «... cuando te cierro / abro la vida». No obstante, los tiempos cambian, y al quimérico anhelo de originalidad de raíz romántica le suceden, con el clima de la posguerra, el escepticismo y el desencanto. El propio poeta chileno se desplaza desde el autorretrato como *hombre infinito* —que da título a uno de sus primeros poemarios— hacia ese *hombre invisible* que protagoniza sus *Odas elementales*, para desembocar, al compás de los nuevos tiempos, en el *hombre inconcluso* —un drama entre dos vacíos— que nombra en una de sus últimas entrevistas, ya en 1970. Es en esas últimas décadas cuando más insiste en el reconocimiento a sus maestros, y se acoge a la plegaria de Apollinaire, que pedía piedad para quienes se movían en la frontera entre la tradición y la

invención; su gesto delataba la inevitable melancolía que la búsqueda de originalidad provoca en todo creador, sea clásico, como Juana de Asbaje —«Oh siglo desdichado y desvalido / en que todo lo hallamos ya servido...»—, o contemporáneo, como Julio Torri: «los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio».

En Neruda, esa melancolía —o angustia de las influencias, en términos de Harold Bloom— emerge una y otra vez, en forma de sucesivos homenajes, guiños y profanaciones a los maestros amados: «El mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan ni lo crean —nos recuerda el poeta en 1962—. Y, en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que precedieron y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos. Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros». En esos últimos tiempos vemos incluso cómo hace reconocimientos a los textos bíblicos, o a los poetas *torrremarfileños* o *decadentes*, como Góngora o Baudelaire, que antes siempre mantuvo en la sombra, para focalizar a los del compromiso humanista, como Quevedo; esas declaraciones se desgranán en términos inequívocos ya en sus memorias, póstumas: «Del mismo modo que me gusta el “héroe positivo” encontrado en las turbulentas trincheras de las guerras civiles por el norteamericano Whitman o por el soviético Maiakovski, cabe también en mi corazón el héroe enlutado de Lautréamont, el caballero suspirante de Laforgue, el soldado negativo de Charles Baudelaire. Cuidado con separar estas mitades de la manzana de la creación, porque tal vez nos cortaríamos el corazón y dejaríamos de ser».

Queda así conjurado, al fin, aquel veto y prejuicio de otro tiempo, para abrir las compuertas al intercambio dialógico, motor de la evolución del arte de todos los tiempos, que se construye como un inmenso sistema de vasos

comunicantes. Lo que desde la más remota antigüedad se entendía como juego de fuentes e influencias —una visión jerárquica, que Pedro Salinas jocosamente llamó *crítica hidráulica*—, se considera, a partir de los años sesenta, como diálogo fecundo que teje la trama polifónica del arte universal; así lo entendieron, tempranamente, creadores como Whitman y Shelley, y también los críticos, como Bakhtin o Bloom, el cual entiende la crítica como «arte de conocer los caminos secretos que van de poema a poema». Ya no es cuestionada la originalidad del poeta, que desde los tiempos más antiguos fundamenta su tarea en un doble movimiento de *imitatio* y *aemulatio*: no en vano, Petrarca recordaba que «las abejas no merecerían fama si no convirtieran lo que encontraron en algo mejor y nuevo». Ese debate abierto fue acusado por Neruda en muchos momentos, tanto en sus declaraciones como en sus versos. Así, por ejemplo, en sus memorias comenta que no cree en la originalidad, «un fetiche más, creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe», y ya antes, en palabras pronunciadas en la Biblioteca Nacional de Santiago, en el año 1964, afirmaba: «... no es la originalidad el camino, no es la búsqueda nerviosa de lo que puede distinguirlo a uno de los demás, sino la expresión hecha camino, encontrado a través, precisamente, de muchas influencias y de muchos aportes». Asimismo, en sus versos pueden rastrearse numerosos ejemplos de esa zozobra, como en el poema «Ayer», de *Fin de mundo*, donde delata, con un humor no exento de cansancio, las críticas y cuestionamientos desde todos los frentes: «Mientras tanto yo me enredaba / con mi calendario ancestral / más anticuado cada día / sin descubrir sino una flor / descubierta por todo el mundo». Tradición e invención señalan así, en definitiva, una bipolaridad que atormenta al escritor, prisionero en sus violentos campos magnéticos. Queda patente, por ejemplo, en sus dos odas al libro; en la primera lo increpa como enemigo de la vida natural —«... vuelve a tu biblioteca, / yo me voy

por las calles»—; en la segunda, en cambio, lo transmuta en «lámpara / clandestina /, estrella roja», y le rinde homenaje ferviente. Esa imaginaria lámpara estará constituida por innumerables voces en el caso nerudiano, pero cabe señalar dos focos centrales: el Romanticismo —con sus secuelas posrománticas, simbolistas y modernistas— y el Barroco, cuyas poéticas de la desmesura sintió como afines el nobel chileno.

EL ROMANTICISMO Y SU ESTELA: DE WHITMAN A DARÍO

Esa filiación de Neruda fue detectada por Lorca en la conferencia antes citada, donde afirma que en él «cruje la voz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa, de América», y a esa misma pulsión se refiere Gabriel Celaya cuando, ya en 1970, lo ve como «un poder ctónico desencadenado, un volcán y un torrente que lo arrastra todo en sus enumeraciones caóticas, un río gigante que todo lo arrasa y lo borra, una selva en perpetua germinación». Se trata de visiones europeas de un poeta hispanoamericano que, fiel al mestizaje consagrado por Martí, metaboliza la herencia de una tradición cultural de siglos desde la inmediatez portentosa de su realidad continental. El propio Neruda se autorretrata al mismo tiempo como «americano errante, / huérfano de los ríos y de los / volcanes» en *Las uvas y el viento*, y como «hijo de Apollinaire o de Petrarca» en la póstuma *Elegía*. De todo ello se desprende, entonces, una doble imagen del autor: de un lado, la del poeta popular, y del otro, la del lector apasionado que, consciente de su deuda hacia los grandes maestros de la palabra, urde con sus versos una secreta trama de homenaje hacia ellos, y muy especialmente hacia Walt Whitman, al que Neruda considerara su maestro primero, y de cuya obra se conservan aún, en las bibliotecas del poeta, nada menos que treinta y cinco ejemplares —todos en inglés—, datados entre 1860

y 1972. Sus homenajes son constantes, y entre ellos cabe destacar la «Oda a Walt Whitman» contenida en *Nuevas odas elementales*, que insiste en el aprendizaje de la americanidad y el humanismo, a partir de «su firmeza de pino patriarca, su extensión de pradera, / y su misión de paz circulatoria». Se trata de versos de 1955, aunque el tributo ya quedaba patente, algunos años antes, en la sección IX de *Canto general*: «Dame tu voz y el peso de tu pecho enterrado, / Walt Whitman, y las graves / raíces de tu rostro / para cantar estas reconstrucciones!». Mucho después, en las páginas apesadumbradas de su última etapa, reaparece igualmente como una sombra protectora y fértil, en especial en *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*: «Es por acción de amor a mi país / que te reclamo, hermano necesario, / viejo Walt Whitman de la mano gris». La proyección de esa interacción dialógica en los versos de Neruda es variada, y puede detectarse especialmente en la universalización del sujeto poético —que adquiere una dimensión cósmica y mesiánica—, los catálogos omnívoros, el renacer de lo épico y el arraigado compromiso social. Destaca igualmente en ambos el protagonismo y la trascendencia del mundo vegetal, signo de un panteísmo que se traduce, a menudo, en una concepción panerótica del universo. Esta le valió a Whitman el anatema de una sociedad puritana y pacata, que llegó a censurar su obra acusándola de obscena. Sin embargo, su papel como emancipador del deseo frente a los tabúes de la moral al uso habría de dejar honda huella en Neruda, que asumió las conquistas logradas por su predecesor; así, por ejemplo, en los versos de Whitman la tierra es «parda, generosa y parturienta», un «útero fecundo e infinito», y en Neruda es «útero verde, americana / sabana seminal, bodega espesa...». Pero ninguna concomitancia formal será tan destacada entre ambos poetas como la enumeración caótica, que Leo Spitzer considera fundada por Whitman; la marejada de las vanguardias se encarga-

ría de legitimar el recurso, y ya tempranamente Amado Alonso ponderaría los catálogos de *membra disjecta* que en *Residencia en la tierra* son índice, en su opinión, de una poética expresionista acorde con las grandes aportaciones de su contexto literario.

En la estela de Walt Whitman se situarán otros autores que también Neruda leyó con fervor, como Edgar Lee Masters, Vladimir Maiakovski o Carlos Sabat Ercasty, con los que establece igualmente un fértil flujo de intercambios. Al primero lo considera como uno de «los mejores poetas de la época poswhitmaniana»; una primera edición de su obra central —*Spoon River Anthology*, de 1915— figura todavía en los anaqueles de su biblioteca, con señales autógrafas, práctica totalmente inusual en Neruda, cuya bibliofilia guardaba un respeto casi sagrado hacia las páginas de los libros. Al igual que para Rulfo y su *Pedro Páramo*, será fundamental la referencia de Masters para la configuración de «La tierra se llama Juan», sección de *Canto general* donde los personajes del pueblo, a veces desde la tumba, narran sus vidas.

También el futurista ruso Mayakovski, al que retrató Neruda como inventor de «una alianza indestructible entre la revolución y la ternura», está entre los precursores más amados, a pesar de que en sus versos no se transparente esa escritura más que tangencialmente. No obstante, sus prosas le rinden tributo fervoroso en múltiples ocasiones, como en el texto «Sobre Mayakovski», publicado en México, en 1943, por la Sociedad de Amigos de la URSS, y en el que rememora el descubrimiento primero de su poesía: «... un poeta hundía la mano en el corazón colectivo y extraía de él las fuerzas y la fe para elevar sus nuevos cantos. La fuerza, la ternura y la furia hacen de Mayakovski hasta hoy el más alto ejemplo de nuestra época poética. Whitman lo hubiera adorado». Los homenajes se continúan en los años cincuenta, cuando le dedica el texto «Nuestro gran hermano Mayakovski», donde destaca el que haya sido el primer poeta de

la historia que convierte al partido comunista y al proletariado en materia poética. En el mismo discurso habrá de alabar sus sátiras contra la burocracia y su «vitalidad verbal que llega a la insolencia». Más tarde, ya en los años sesenta, alaba sus «versos escalonados que parecen regimientos que asaltan posiciones con el ritmo crepitante de sus olas sucesivas, envueltas en pólvora y pasión».

Finalmente, en la nómina de poetas whitmanianos destaca el uruguayo Carlos Sabat Ercasty y su rica cantera de imágenes, que Neruda habrá de transmutar con su personal alquimia desde muy temprano. Ya en 1940, Amado Alonso se ocupaba de esa filiación en lo relativo a la herencia simbólica y la vocación cósmica del poeta chileno, aunque no señalaba la común interacción con la poética whitmaniana en este último aspecto. Los símbolos que comenta son esencialmente cinco: las abejas, las espadas, las flechas, las espigas y la fruta; esta última, como representación de lo erótico y placentero, es un recurso antiguo, si bien en el caso de Sabat y Neruda ha desaparecido la reminiscencia de lo prohibido, para convertirse en signo de un sensualismo trascendente:

La encendida manzana de púrpura y de fuego,
la uva fosforescente de licores y llamas,
las chispas de la espiga y el incendio del vino
resplandecen y danzan en la luz de tu cuerpo.

(Sabat, *Vidas*)

... en la piel de las uvas / me pareció tocarte.

Era de nácar negro, / era de uvas moradas...

Bienamada, tu sombra tiene olor a ciruela

... tus senos son como dos panes hechos / de tierra cereal...

(Neruda, *Los versos del Capitán*)

También el posromanticismo francés —particularmente la escuela simbolista— tendrá un espacio importante en el panteón personal del poeta chileno; aunque de un modo controvertido y a menudo secreto: supuso la puerta de entrada a la poesía por parte del joven estudiante santiaguino, pero el compromiso político asumido por el Neruda de los años treinta lo llevaría a un claro distanciamiento de esas propuestas. El tratamiento satírico de «Los poetas celestes» en el *Canto general* se hace índice de esa actitud crítica y distante. No obstante, la escritura nerudiana está jalonada de guiños y evocaciones de aquellos compañeros de viaje que, tempranamente, le enseñaron el viejo oficio de la poesía, y en su biblioteca se multiplican las ediciones de los poetas franceses finiseculares. Los datos son elocuentes: hay en ella nada menos que once ediciones de Mallarmé, diecisiete de Laforgue, dieciséis de Baudelaire, diez de Lautréamont, ocho de Musset, veintiocho de Nerval y cuarenta y una de Rimbaud. Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, voces centrales de la nueva escuela simbolista, tendrán en la poética nerudiana un protagonismo subterráneo pero innegable, con sus atmósferas de hastío y de tedio —*spleen* y *ennui*— que se hacen signo de época, y que están muy presentes en el primer Neruda. El vértigo ante el *gouffre* —el abismo de lo desconocido— se proyecta obsesivamente en la textualidad de la época: «Tengo miedo del sueño como se tiene miedo de un gran agujero» (Baudelaire); «Yo huyo, pálido, deshecho, obsesionado por mi mortaja, / y temiendo morir cuando me acuesto solo» (Mallarmé). Los postsimbolistas Maeterlinck y Rilke, también en el panteón nerudiano, insisten en ese temor, en esa fragilidad del ser, y frecuentan igualmente la expresión «tengo miedo»; el poeta chileno continúa esa herencia: «Tengo miedo. La tarde es gris y la tristeza / del cielo se abre como una boca de muerto»; «En tus brazos se enredan las estrellas más altas. / Tengo miedo».

El desasosiego, la melancolía y el hastío que provoca la gran ciudad se visualizan a menudo en la imagen recurrente de los hospitales, presente por ejemplo en Mallarmé («Cansado del triste hospital y del incienso fétido...») y Baudelaire («... los agonizantes en el fondo de los hospicios / lanzan su último estertor en hipos desiguales»). Neruda adoptará también esa imagen, muy especialmente en *Residencia en la tierra*, en poemas como «Walking around» («... a hospitales donde los huesos salen por la ventana, / a ciertas zapaterías con olor a vinagre, / a calles espantosas como grietas»), o «Enfermedades en mi casa» («... tantos hospitales con rodillas quebradas, / tantas tiendas con gentes moribundas»). No puede dejar de recordarse, a este respecto, que Neruda tradujo en 1926 pasajes de los desolados *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, cuyas imágenes terribles de la gran ciudad —un París retratado como un cúmulo de hospitales y moribundos— debieron impresionarle hondamente. En definitiva, la honda crisis espiritual que signa las postrimerías del siglo XIX se verbaliza en una escritura pesimista y nihilista, amarga y apocalíptica, que se detiene en lo grotesco y deforme, y que entona un tácito lamento por la pérdida de Dios. La latencia de esa crisis en el primer Neruda culmina en *Residencia en la tierra*, uno de los grandes poemarios metafísicos de la vanguardia histórica: «... y no hay nadie sino unas huellas de caballo, / no hay nadie sino el viento, no hay nadie / sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar, / nadie sino la lluvia que crece sobre el mar».

Índice de ese malestar será el recurso a la expresión violenta, feísta, descarnada, que quiere conjurar ese desgarrón afectivo. *Las flores del mal* de Baudelaire se instalan en esa órbita, al igual que *Los cantos de Maldoror* del francouruguayo Lautréamont, que Rubén Darío describiera en términos inequívocos: «... no se trata de una “obra literaria”, sino del grito, del aullido de un ser sublime martirizado por Satanás». Neruda lo idolatra en sus dos rostros —maldi-

to y converso—, y en el extenso poema que le dedica en *Cantos ceremoniales* —«Lautréamont reconquistado»— justifica su poética del mal como antídoto necesario contra el *mal del siglo*: «... fabricó lobos para defender la luz, / acumuló agonía para salvar la vida, / fue más allá del mal para llegar al bien». La intensa vinculación de Neruda con los maestros simbolistas, declarada por el propio poeta en sus prosas y testimoniada por los homenajes implícitos en sus versos, llega en algunos casos a manifestarse en verdaderos *palimpsestos*, donde se vislumbra ese rumor de voces antiguas detrás de imágenes específicas que ilustran, una vez más, un diálogo permanente y fecundo. En cuanto a Baudelaire, Neruda habla tempranamente —corren los años veinte— de su «alma simple», escondida tras otra «espúreamente venenosa que tiene mucho de postizo», y lo presenta como un poeta de la soledad, escondido tras el «hastío imperial del *dandy* Charles». Como poeta de la amargura lo ve en su «Viaje al corazón de Quevedo», ya en 1942, y en los sesenta reitera su homenaje explícito al incluirlo, con Darío, Góngora y Rimbaud, entre sus grandes maestros. Califica su dandismo como un modo de rebeldía, y considera a sus personajes negativos tan necesarios como los héroes positivos: «Al poeta debemos exigirle sitio en la calle y en el combate, así como en la luz y en la sombra», comenta en sus memorias.

Maligna o amarga, al poeta chileno le imanta vivamente la *alchimie de la douleur* que, desde el título de un poema de Baudelaire, parece dar nombre a la poética de ese triste Midas que cambia, según sus palabras, el oro en hierro y el paraíso en infierno. Su angustiado pesimismo late tras algunas imágenes nerudianas que parecen rendirle tributo. Cabe en primer lugar recordar algunas de las figuraciones de la muerte que hace Neruda, donde parece destellar la escritura de Baudelaire: de entre ellas destaca especialmente la que la presenta como un enemigo interior, que fluye como un río a través de las venas, consumiendo la vida: «Oh dolor

del dolor! Corre el tiempo, la vida / y el oscuro enemigo que nos va desangrando / crece y se fortifica con la sangre perdida!». La imagen baudelairiana del enemigo interior enlaza con la de la luna como conspiradora nocturna de la muerte, también presente en los primeros escritos de Neruda, donde este recrea el momento de su propio nacimiento —que conlleva el fallecimiento de su madre— en los siguientes términos: «Cuando nací mi madre se moría [...]. / Por eso llevo / un *invisible río* entre las venas, / un invencible canto de crepúsculo / que me enciende la risa y me la hiela». La metáfora del río invisible con que se representa a la muerte fluye exacta desde un poema de Baudelaire: «y, cuando respiramos, la Muerte a nuestros pulmones / desciende, *río invisible*, con sordos lamentos».

En cuanto a Arthur Rimbaud, a pesar de que son pocas las ocasiones en que se manifiesta directamente su escritura en la textualidad nerudiana, las numerosas evocaciones que de este hace el poeta chileno hablan de una presencia poderosa y antigua que siempre lo acompaña. Del poeta maldito, «errante y amargo», le imantan la rebeldía y la videncia; lo nombra ángel rebelde y «grandioso derrotado, el más glorioso de los insurgentes perdidos». En *Confieso que he vivido* recuerda cómo lo releía, junto con Quevedo o Proust, en los tiempos en que, con un cargo diplomático en Oriente, preparaba *Residencia en la tierra*, y en una entrevista concedida en enero de 1970 leemos: «También me influenciaron en mi época los simbolistas franceses, con esa escala luminosa desde Rimbaud hasta los menos conocidos o más desprestigiados». Igualmente, le rinde tributo en sus versos: en *Nuevas odas elementales* retorna a su figura con más intensidad, y dedica la hermosa «Oda a Jean Arthur Rimbaud» al centenario de ese joven rebelde —al que aquí llama «arcángel iracundo»—, que participó en los sucesos revolucionarios de la Comuna y que su época no supo aceptar. La iconoclastia de Rimbaud arremetió, en efecto, tanto contra la poesía tra-

dicional como contra los poderes de los «asmáticos burgueses», «burócratas gordos» y «rentistas con monóculo» que pululan por su poema «A la música». Su incitación a la revuelta es radical: «Industriales, príncipes, senados: / ¡pereced! Poder, justicia, historia: ¡abajo! / Esto se nos debe. ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Llama de oro!». Precisamente esa vertiente social va a ser la que Neruda privilegie en las dos ocasiones en que le rinde homenaje explícito al más famoso texto de Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, particularmente a la composición titulada «Adiós», donde habla de la «ardiente paciencia» que permitirá la victoria final. Ese oxímoron, que habla de una pasión contenida y constante, es recordado por Neruda en el discurso que pronuncia con motivo de la recepción del Premio Nobel de Literatura en 1971; dos años después, el poeta chileno reitera la mención, ya como un guiño secreto, en el poema «Mar y amor de Quevedo».

Finalmente, cabría anotar una última intersección de poéticas, que incluye además a Verlaine. En la composición que cierra *Veinte poemas de amor*, «La canción desesperada», aparece una imagen muy decidora: «Sobre mi corazón llueven frías corolas». De su inspiración simbolista hablan las metonimias recurrentes (*corolas* por *flores*, *corazón* por *poeta*) y el paisaje interior insinuado, donde la lluvia se hace emblema de un sentimiento de melancolía. En *Residencia en la tierra* la imagen reaparece, pero con un grado de objetivación mayor: «las vocales se inundan, el llanto cae en pétalos». Bajo el verso nerudiano late otro de Verlaine —«Llueve en mi corazón / como llueve en la ciudad»—, que a su vez se superpone a otro de Rimbaud, que aparece como epígrafe del poema que lo contiene: «Llueve dulcemente sobre la ciudad». A esa confluencia de registros se añade la voz del postsimbolista Maeterlinck y su drama *Pelleas y Melisanda* —del que Neruda hace una versión en *Crepusculario*—, cuyo protagonista exclamará: «¡Diríase que llueve sobre mi corazón!».

Por último, cabe anotar unas líneas en torno al Modernismo —versión hispánica del Simbolismo—, de intensa presencia en las prosas y versos de Neruda, quien llama a los integrantes de ese movimiento «satanes, ángeles oscuros, sacerdotes martirizados de lo más fantasmal y perdido, comedores de estrellas, pescadores de la noche sombría». A Julio Herrera y Reissig le dedicó un número monográfico de la revista que dirigía en Madrid, *Caballo Verde para la Poesía*, con motivo de la antología que preparaba la casa Aguilar. Manuel Altolaguirre imprimió ese número doble, pero antes de que se cosieran los pliegos estalló la Guerra Civil, y la revista desapareció entre los bombardeos. Neruda califica ahí a Herrera y Reissig como «clásico de toda la poesía», que «sublima la cursilería de una época, reventándola a fuerza de figuraciones volcánicas». También enaltece a López Velarde, del que destaca su «líquido erotismo» y su dulzura, pero también su compromiso con la historia, para concluir: «En la gran trilogía del Modernismo es Ramón López Velarde el maestro final, el que pone el punto sin coma [...]. Sus grandes hermanos, el caudaloso Rubén Darío y el lunático Herrera y Reissig, han abierto las puertas de una América anticuada, han hecho circular el aire libre...».

En cualquier caso, ninguno de los nombres mayores del Modernismo americano es parangonable a Rubén Darío —en especial *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*— como ascendiente de la poética de Neruda, en cuyas bibliotecas se conservan aún nada menos que veintiún ejemplares de sus obras: tres de *Azul...* y de *Los raros*, dos de *Cantos de vida y esperanza* y de *Canto a la Argentina y otros poemas*, y algunos otros títulos, además de las obras completas del nicaragüense, y rarezas como una edición de *Abrojos* de 1887 y otra de *Las rosas andinas* de 1888. Esa poderosa presencia bibliográfica es índice de una veneración que se manifiesta muy tempranamente, ya en los llamados *Cuadernos de Nefthalí Reyes*, que recogen sus versos de adolescencia («este

del verso raro y cálido / que salta y que brinca de frío / y que en el rostro moreno pálido / se parece a Rubén Darío»).

Pero la primera mención de verdadero interés se produce en el discurso escrito y leído «al alimón» con García Lorca en el PEN Club de Buenos Aires en 1933, donde ambos recuerdan «su incertidumbre incandescente, su descenso a los hospitales del infierno, su subida a los castillos de la fama, sus atributos de poeta grande, desde entonces y para siempre, imprescindible». También son reseñables los comentarios contenidos en el ensayo «Viaje al corazón de Quevedo», donde lo parangona a Francisco de Quevedo como padre del idioma, «a quien pasaremos la mitad de la vida negando para comprender después que sin él no hablaríamos nuestra propia lengua, es decir, que sin él hablaríamos aún un lenguaje endurecido, acartonado y desabrido». En 1973 insiste en esa valoración cuando redacta sus memorias, *Confieso que he vivido*, donde comenta la revolución que Darío supuso para el idioma: «Pero Rubén Darío fue un gran elefante sonoro que rompió todos los cristales de una época del idioma español para que entrara en su ámbito el aire del mundo. Y entró». Por último, no puede evitarse, en este recorrido, recordar el amplio episodio que, bajo el título «R. D.», le dedica al maestro en *La barcarola*, de 1967, con motivo del centenario de su nacimiento y que fue publicado originalmente en la revista chilena *Atenea*. Se trata de una emotiva semblanza biográfica, donde lo llama «mi padre poeta» y lo imagina a su llegada a Valparaíso, debatiéndose entre sus sueños y su miseria: «Bajo el largo gabán tiritaba su largo esqueleto / y llevaba bolsillos repletos de espejos y cisnes». Los versos se suceden majestuosos y solemnes, con una configuración métrica inusual en el autor, quien sigue aquí, como en todo el poemario, el modelo de los versos de arte mayor darianos. Hernán Loyola ha explicado esa opción por el clima de homenajes a Darío que domina durante la gestación de *La barcarola*, que evoca las cadencias musicales

e hipnóticas de poemas darianos como «Marcha triunfal», asimilados desde la infancia por figurar en todos los manuales escolares chilenos. Cabe también recordar los guiños y homenajes implícitos en los propios versos nerudianos; así, por ejemplo, el poema «Lo fatal» de Darío, con su célebre lamento —«y la carne que tienta con sus frescos racimos, / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos, / ¡y no saber a dónde vamos, / ni de dónde venimos!»—, es homenajeado por Neruda en los siguientes versos de «Pantheos»: «Si quieres no nos digas de qué racimo somos, / no nos digas el cuándo, no nos digas el cómo, / pero dinos a dónde nos llevará la muerte...».

En definitiva, la topografía del intercambio fértil de Neruda con sus «acreedores» poéticos del Romanticismo y Simbolismo se hace tan magnética como inabarcable. Pero también lo será la del diálogo con los maestros del Barroco español, cuyo encuentro dejó una impronta indeleble en su poética.

LA LÁMPARA BARROCA: QUEVEDO Y GÓNGORA

En sus prosas, anota Neruda que «los únicos verdaderos ríos de España son sus poetas; Quevedo con sus aguas verdes y profundas, de espuma negra; Calderón, con sus sílabas que cantan; los cristalinos Argensolas; Góngora, río de rubíes». Los versos celebérrimos de *España en el corazón* testimonian la conmoción producida no solo por el reencuentro con «el agua verde del idioma», o por su definitiva conversión política, sino también, y muy especialmente, por el intercambio con lo que él mismo llamara los «ríos del canto»: los poetas vivos —Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández...— y también los que desde los siglos de oro fecundaban su quehacer; a todos ellos rinde frecuente homenaje en sus ensayos y memorias, y también en sus versos. En ellos, por ejemplo, Garcilaso de

la Vega es, con Ovidio, dios del Danubio en la sección de *Las uvas y el viento* dedicada a Rumanía, presidida por un epígrafe de la «Canción III» del poeta toledano; también tiene palabras para él en el acto inaugural de la Fundación Pablo Neruda para el Estudio de la Poesía, el 20 de junio de 1954, cuando presenta, al desprenderse de su biblioteca, los pequeños tesoros que esta guarda, y entre ellos destaca «mi primer Garcilaso que compré en cinco pesetas con una emoción que recuerdo aún. Es del año 1549». Se conservan además, en sus anaqueles, ejemplares de Garcilaso de la Vega editados en 1765 y 1817 en Madrid, y en 1946 en Buenos Aires (este último, con el homenaje de Rafael Alberti). Asimismo, acusa Neruda la latencia de Jorge Manrique, al que dedica un poema completo en sus *Nuevas odas elementales*, donde lo llama «buen caballero / de la muerte». De él conservaba Neruda un ejemplar de *Coplas de don Jorge Manrique, hechas a la muerte de su padre don Rodrigo Manrique*, publicado por Antonio de Sancha en Madrid, en 1779, y su huella se siente en el retorno al tópico del *ubi sunt* que hallamos en *Memorial de Isla Negra* —«Y cómo, en dónde yace / aquel / antiguo amor? / [...]. Dónde está el amor muerto? / El amor, el amor, / dónde se va a morir?»—, y también en *Fin de mundo*: «Dónde está ahora aquella gente? / Y aquella nación qué se hizo? / Lincoln y Whitman qué se hicieron? / Dónde están las nieves de antaño?».

La trilogía del renacentismo español que seleccionan las afinidades de Neruda se completa con la figura fundamental de Alonso de Ercilla, al que llama «inventor de Chile» en el artículo «Nosotros, los indios», publicado en *Ercilla* en julio de 1969. Mucho antes, en marzo de 1962, en el discurso «Mariano Latorre, Pedro Prado y mi propia sombra», adelantaba las razones de esa condición fundacional: «Nuestro primer novelista criollo fue un poeta: don Alonso de Ercilla». Años después, en *Incitación al nixonicidio*, una de sus obras más combativas ideológicamente, lo sitúa, junto con

Whitman y Quevedo, en la tríada de acreedores mayores de su poesía social, y le dedica los tres poemas finales.

De todo ese marco de referencia que, a partir de los años treinta, compone la tradición hispánica para Neruda, sin duda cabe destacar como prioritario el de la edad barroca, con su desgarro y desmesura, más afines a su espíritu romántico que la serenidad y la armonía precedentes. Entre sus preferencias se encuentran Pedro de Espinosa y su «Fábula del Genil» —situada entre el bucolismo garcilasiano y el preciosismo gongorino—, y, más especialmente, el conde de Villamediana, cuya muerte trágica lo impactara vivamente, al que dedica una elegía sobrecogedora en *Residencia en la tierra*. En julio de 1935, la revista *Cruz y Raya* publica una selección de poemas de Villamediana realizada por Neruda, «En manos del silencio». Los textos que selecciona son esencialmente amorosos, y el título elegido evoca la naturaleza clandestina de su relación con la reina, que le costaría la vida. Tras la reproducción de una carta de Góngora a Cristóbal de Heredia, a quien aquel relata, con fecha de 23 de agosto de 1622, la muerte del conde, incluye Neruda su propio homenaje —la mencionada elegía, «El desenterrado»— para devolverle la vida en su imaginaria resurrección («... hasta su corazón quiere morder manzanas»), y también desde la permanencia de su palabra poética, a través de la reproducción de treinta y tres composiciones de Villamediana; en la segunda se halla el verso con que Neruda titula la serie: «En manos del silencio me encomiendo, / por no perder lo que sufriendo callo / por lo que con mis lágrimas os digo».

Por lo demás, cabe anotar que aún perviven en los anaqueles de Neruda tres valiosos ejemplares de las obras del conde de Villamediana: una de 1634, otra de 1635 y la tercera sin fecha. No obstante, serán Quevedo y Góngora quienes dejen en su escritura una huella más fértil y permanente. Su devoción hacia ellos se respira en sus versos y prosas, y también se puede palpar físicamente en su biblioteca: hay

en ella un total de diecinueve volúmenes de Quevedo, fechados entre 1609 y 1971 —la poesía filosófica del poeta madrileño es una de las lecturas favoritas de sus últimos años—, y también ocho de Góngora, fechados entre 1634 y 1948. La presencia de ambos se entrelaza en la textualidad de Neruda, y si bien es Quevedo el que lo acompaña hasta sus últimos versos, no ha de desdeñarse el papel de Góngora. Entre los ejemplares de Quevedo abundan las ediciones de las obras completas, y también las de su producción satírica y de *Los sueños*. En cuanto a Góngora, de él conservaba Neruda varias ediciones de sus obras completas, además de una edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de 1923.

En general, los aspectos que testimonian el diálogo de Neruda con los clásicos hispánicos son, esencialmente, el léxico arcaizante, la recurrencia a tópicos —como el de la rosa, o el mencionado del *ubi sunt*— y mitos grecolatinos, la forma del soneto y el conceptualismo cancioneril. Se trata de claves que tienen su lugar de máxima presencia en *Cien sonetos de amor*, poemario inscrito en una genealogía que parte del *Canzoniere* de Petrarca, y que se ramifica por los siglos de oro, ya en la serena belleza del renacentismo garcilasiano, ya en el barroco violento de los sonetos a Lisi de Quevedo. El vitalismo de Neruda no se hace eco de la pena de amor por ausencia o desdén, que cederá a la plenitud de la presencia; por otra parte, ya en un tiempo en que las preocupaciones métricas han pasado a un segundo plano, los sonetos serán más libres e imperfectos, «de madera» según el propio poeta: «... pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto».

No obstante, de todos los signos clasicistas sembrados en la poética nerudiana, ninguno tiene tanta presencia y arraigo como el oxímoron de más neto perfil barroco, si bien su antecedente está en Petrarca, autor que Neruda también frecuentó, y del que conservaba un espléndido incunable de 1484, aún presente en su biblioteca. En *Confieso que he vivido*

comenta Neruda el impacto que le produjeron «los tercetos deslumbrantes, el apasionado atavío, la profundidad y la pedrería, de los Alighieri, Cavalcanti, Petrarca, Poliziano» que «iluminaron a Góngora y tiñeron con su dardo de sombra la melancolía de Quevedo».

La trama intertextual se hace tan rica como compleja, especialmente cuando se trata del oxímoron, ese recurso emblemático de la era barroca —y también de la poesía ascética y mística—, consistente en unir dos conceptos aparentemente antitéticos para provocar una particular tensión expresiva. Cabe, por ejemplo, recordar los que se construyen en torno a los vocablos *líquido* y *fugitivo*, ambos connotadores de movimiento y, sin embargo, acompañados por expresiones que lo niegan. Góngora, en *Soledades*, representa al mar como «líquido diamante» y a los arroyos como «líquidos cristales», expresión que usa igualmente Quevedo para referirse al agua de una fuente: «Yo vi presa del yelo la corriente / que, en líquidos cristales derretida, / despide alegre la parlera fuente...». Quevedo, además, frecuenta la variante *fuego líquido*; las lágrimas de amor son «alma en líquido fuego transformada». Neruda, por su parte, en una de sus odas nombra a la energía como «llama líquida, esfera / de frenética púrpura», y en *Memorial de Isla Negra* nos cuenta cómo, ante la acción del cuchillo, los peces derraman «fuego líquido y rubíes». En cuanto al segundo vocablo anotado, *fugitivo*, la ninfa que protagoniza la gongorina *Fábula de Polifemo y Galatea* es definida como «fugitivo cristal» en expresión preciosista; asimismo, cuando Polifemo la sorprende con Acis, ve «correr al mar la «fugitiva nieve». En *Soledades* reaparece la fórmula para señalar al mar como «fugitiva plata». La escritura nerudiana se hace eco del recurso en diversas ocasiones: en *Canto general* las danzarinas son «estatua fugitiva», y en *Las piedras de Chile* las aves son «plata fugitiva».

No obstante, ninguno de los oxímoros de raigambre clásica tendrá en la obra del chileno tanta fecundidad y proyec-

ción como el que ronda el cromatismo del rojo y el blanco, que de nuevo se remonta a las formulaciones de la lírica amorosa petrarquista. Las versiones cromáticas de Góngora, con su fusión de los colores rojo y blanco, son de referencia imprescindible: «Purpúreas rosas sobre Galatea / la alba entre lilios cándidos deshoja: / duda el amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada o nieve roja». Este tipo de oxímoron abunda también en Quevedo: «En nieve y rosas quise floreceros»; «... la ardiente rosa en vuestra nieve pura». Neruda se hará heredero de esta modalidad, como puede constatarse, por ejemplo, en su definición de la ciruela como «clavel cristalino», que aúna el preciosismo y el colorismo del poeta cordobés.

La productividad de esos paradigmas ha de proyectarse en nuevas propuestas con infinidad de variantes que renuevan la tradición y la rescatan de la erosión semántica. La de más elevada frecuencia es la que enfrenta los colores negro y blanco, y los ejemplos, que se extienden por toda la escritura de Neruda posterior a la etapa española, son innumerables: Chile es una cinta de «espuma blanca y negra» y el cabello de la amada es «llama negra» en *Las uvas y el viento*; la mujer es de «nácar negro» en *Los versos del Capitán*; el invierno tiene «racimos de nieve negra», el pasado es «harina negra» y la tierra es «estrella negra» en *Odas elementales*; el cielo es «diamante negro» en *Nuevas odas elementales*; los acantilados son «de nieve y alas negras» en *Navegaciones y regresos*; Manuela Sáenz tiene piel de «nardo negro» en *Cantos ceremoniales*; el río es en *La barcarola* «plata sombría» que cae en la sombra; en *Arte de pájaros*, el cormorán es «nieve negra», el pingüino es «luto nevado» y el queltehue, «nieve blanca y nieve negra».

La lectura creadora de los clásicos por el poeta chileno se extiende además hacia una versión nueva, en una dimensión ya visionaria, al complicar la dualidad del blanco y el negro con un tercer color: el rojo, de connotación violenta o pasional. Así, por ejemplo, en *Las uvas y el viento*, el dolor por Es-

pañía la convertirá en «granada roja y dura, topacio negro», y la referencia a Stalingrado evocará igualmente imágenes convulsas: «Toda la noche se iba desangrando [...] / Palidecía con la nieve negra / y toda la muerte cayendo...»; en *Cien sonetos de amor*: «... estallan las granadas del sol y las estrellas, / se viene abajo el cielo con la noche sombría, / arden a plena luna campanas y claveles...».

Góngora aparece así como imprescindible compañero de viaje —a veces clandestino, otras declarado—, como en «Erratas y erratones», de 1969, donde leemos: «... el idioma español, es un cauce infinitamente poblado de gotas y sílabas, es una corriente irrefrenable que baja de las cordilleras de Góngora hasta el lenguaje popular de los ciegos que cantan en las esquinas». De hecho, en los propios versos nerudianos emergen referencias inesperadas y directas al poeta cordobés: en *Canto general*, los vinos de Jerez son «... catedrales / en cuyos corazones gongorinos / arde el topacio con pálido fuego»; en *Estravagario*, «San Francisco es un almanaque / lleno de fechas gongorinas...»; en *Cantos ceremoniales*, la descripción de la faena taurina culmina con la visión de la sangre: «... las catedrales se incendiaron, / en Góngora temblaban los rubíes ...». Neruda no hereda la críptica estructura latinizante ni la ornamentación extremada, sino la sensualidad, la luz, el cromatismo y el vitalismo de su modelo. Las afinidades son tales que, en ocasiones, podemos encontrar verdaderos palimpsestos, en los que se transparenta nítido el paradigma original. Valga mencionar la imagen que con el cristal representa simultáneamente la belleza del agua y de la piel: en *Fábula de Polifemo y Galatea*, Acis dirige su boca al arroyo para beber agua mientras contempla a la ninfa dormida: «... su boca dio, y sus ojos cuanto pudo, / al sonoro cristal, al cristal mudo»; la escena se repite entre los amantes adánicos de *La espada encendida*, de 1970: «Él le dijo: He caído / en tu insondable transparencia. Veo / alrededor de mí, como en el agua, / debajo de un cristal, otro

crystal. / Y me ahogo en un pozo cristalino». Otro ejemplo nítido es el que metaforiza el vino blanco y tinto a partir de topacios y rubíes respectivamente. Puede encontrarse en *Soledades*, en una compleja propuesta formal, de un cromatismo casi impresionista por la fusión de los colores: «... en vidrio topacios carmesíes / y pálidos rubíes». No deja de sorprender en la sencillez de las odas nerudianas esa recurrencia, que al feísmo del residenciario «Estatuto del vino» le opone un nuevo preciosismo: «... vino con pies de púrpura / o sangre de topacio». Reaparece la metáfora en el *Tercer libro de las odas*, donde el poeta apostrofa al primer día del año en los siguientes términos: «... te beberemos / como / si fueras un topacio». Las posibilidades de la imagen son explotadas por Neruda en otras ocasiones; en el mismo libro, el limón es descrito al modo gongorino: «... en gotas / resbalaron los topacios...»; posteriormente, retorna el recurso en el poema «Locos amigos», de *Memorial de Isla Negra*, de nuevo con la elisión del término real de la metáfora: «... entre botellas rojas que estallaban / a veces derramando sus rubíes...».

En cuanto a Quevedo, Neruda lo nombra con devoción en 1939 como «padre de nuestras palabras y de nuestro silencio», en su ensayo «Quevedo adentro», uno de los innumerables homenajes que le rinde, y que tienen su más cumplida muestra en la conferencia «Viaje al corazón de Quevedo». Se trata del único ensayo extenso que dedica a un escritor, y delata la honda impresión que le produjo el encuentro con una escritura que lo signa para siempre, y de la que publicaría una antología de poemas amorosos y filosóficos en 1935, en la revista *Cruz y Raya*. Define Neruda el destino de ese *viaje* como un «infierno terrestre, arrasado por la angustia humana», y establece unos fundamentos para justificar su elección —que quedan citados en el epígrafe precedente— hasta concluir: «Hablo de una grandeza humana, no de la grandeza del sortilegio, ni de la magia, ni del mal, ni de la palabra: hablo de una poesía que, nutri-

da de todas las substancias del ser, se levanta como árbol grandioso que la tempestad del tiempo no doblega y que, por el contrario, lo hace esparcir alrededor el tesoro de sus semillas insurgentes». Neruda ve en su maestro al «más grande de los poetas espirituales de todos los tiempos», y enaltece su actitud crítica y combativa, proyectada en la célebre «Epístola satírica y censoria», a cuyos tercetos encadenados retornará todavía en una de sus últimas obras, *Incitación al nixonicidio*, donde reitera los homenajes explícitos al poeta madrileño, y lo nombra «caballero del conocimiento» y «padre mayor», en pasajes estremecidos de devoción y gratitud hacia su magisterio.

Amor y muerte serán los ejes sobre los que gravite la fascinación nerudiana por ese paradigma hispánico, a pesar de la gran distancia entre la visión que de esos temas tienen ambos poetas. El amor en Quevedo tiende a presentarse como platónico y atormentado; en Neruda, en cambio, muestra una plenitud gozosa. En cualquier caso, sea carnal o espiritual ese sentimiento, lo que merece aquí atención es la originalidad de la expresión quevedesca, que Neruda se apropia para metabolizarla según sus propios códigos, no sin antes rendir tributo al maestro, como se desprende de sus notas sobre el célebre soneto «Amor constante más allá de la muerte»: «Jamás el grito del hombre alcanzó más alta-nera insurrección: nunca en nuestro idioma alcanzó la palabra a acumular pólvora tan desbordante. “Polvo serán, mas polvo enamorado”. Está en este verso el eterno retorno, la perpetua resurrección del amor». Quevedo a menudo se inscribe en la tradición platónica, que identifica el amor eterno con lo espiritual, pero en ocasiones hace una propuesta innovadora: esa «ceniza enamorada» que es emblema de la pervivencia material del amor. En el poema «Muere de amor y entiérrase amando», por ejemplo, los huesos arden en llamas en la tumba del amante: «Aún arden, de las llamas habitados, / sus huesos, de la vida despoblados [...] /

Fue mi vida a mis penas semejante: / amé muriendo, y vivo tierra amante». Las alusiones a la pervivencia del amor en la materia, en el *cuerpo*, son recurrentes: «Espíritu desnudo, puro amante, / sobre el sol arderé, y el cuerpo frío / se acordará de Amor en polvo y tierra»; «Del vientre a la prisión vine en naciendo; / de la prisión iré al sepulcro amando, / y siempre en el sepulcro estaré ardiendo». Neruda, por su parte, ha de aportar a esa tradición su propia lectura creadora, muy especialmente en *Cien sonetos de amor*, con infinidad de manifestaciones. Su formulación se aleja del modelo aportando una nota distintiva esencial, centrada en la ausencia del componente cristiano y la aproximación a posturas panteístas, que afirman el eterno retorno de los ciclos: «... y allí donde respiran los claveles / fundaremos un traje que resista / la eternidad de un beso victorioso». La manifestación de esa recurrencia no acaba aquí. Neruda reitera su concepción de la perennidad del amor, unida a su naturaleza ígnea, en *Fulgur y muerte de Joaquín Murieta*, donde el héroe muere junto a la tumba de su amada «y ardió el amor allí donde moría». Como último ejemplo cabría recordar la historia de «la insepulta de Paita», Manuela Sáenz, la amante de Bolívar, en una bella versión poética inserta en *Cantos ceremoniales*: «... los dos, ahora reunidos en la verdad desnuda: / cruel ceniza de un rayo que no enterró la muerte, / ni devoró la sal, ni consumió la arena».

Finalmente, puede recordarse la configuración formal de la temporalidad, tan definitoria del poeta madrileño, como paradigma que igualmente deja honda huella en el chileno. Ya Manuel Durán ha comentado al respecto que el verso quevedesco «Hoy pasa, y es, y fue...» hace de los tiempos verbales «un uso completamente nuevo en su época [...], yuxtapone los tiempos, y al colocarlos uno tras otro nos comunica la sensación exacta del tiempo en movimiento». La originalidad del recurso no deja indiferente a Neruda, que vuelve a él en muchas ocasiones. Lo hallamos por primera

vez en ese libro tan quevedesco que es *Cien sonetos de amor*, particularmente en los poemas XLIX y LXXVII. El primero reinterpreta el modelo hacia una visión esperanzada: «Es hoy: todo el ayer se fue cayendo / entre dedos de luz y ojos de sueño, / mañana llegará con pasos verdes: / nadie detiene el río de la aurora». En el segundo caso, el mensaje se mantiene, aunque con menor énfasis: «Hoy es hoy con el peso de todo el tiempo ido / con las alas de todo lo que será mañana [...]. / Hoy, ayer y mañana se comen caminando, / consumimos un día como una vaca ardiente...». Sin embargo, en las siguientes manifestaciones de *La barcarola*, la temporalidad se hace ya angustiosa: «Es ahora la hora y ayer es la hora y mañana es la hora...»; «Se fue ayer, se hizo luz, se hizo humo, se fue, / y otro día compacto levanta una lanza en el frío...». Progresivamente, la poesía nerudiana va ensombreciéndose, poblándose de muerte; en *Geografía infructuosa* se incluye el poema «Ser», donde leemos: «... fui un pobre ser: soy un orgullo inútil, / un seré victorioso y derrotado». Los ejemplos contenidos en la obra póstuma serán los más cercanos al paradigma quevediano; en *El corazón amarillo*, el poema «Enigma para intranquilos» insiste en la obsesión por el reloj y la hora fatal: «... no se sabrá ya más si ayer se fue / o lo que vuelve es lo que no pasó»; en 2000, el diálogo con la muerte se desenvuelve desde esa serenidad que es fruto de un largo aprendizaje, el de la vida, el de la poesía:

Hoy es hoy. Ha llegado este mañana
preparado por mucha oscuridad [...].

Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda.
Hoy es también mañana, y yo me fui
con algún año frío que se fue,
se fue conmigo y me llevó aquel año.

CODA

En definitiva, la poética *prometeica* defendida por los románticos —alusiva al héroe mítico que usurpa su poder a los dioses en un acto de rebeldía luciferina— deriva hacia lo que podría llamarse, paralelamente, una poética *arácnida*: la nueva metáfora hablaría de aquella hábil tejedora, Aracne, que con su soberbia retó igualmente a la diosa Atenea; esta, enfurecida, la convierte en la araña que laboriosa y humilde teje su red anónimamente, ya sin ninguna pretensión de grandeza. De este modo, cada poeta participa en ese vasto taller que es, en palabras de Neruda, el mundo de las artes; de algún modo, el poeta parece sumarse a esta metáfora cuando se refiere a los poetas venideros como los que un día «hilarán en el ronco telar interrumpido / las significaciones de mañana». Tradición y originalidad se confabulan así en una poesía intencionalmente espejeante, dialogante y proteica, integrada en un movimiento universal que tempranamente nombró Lautréamont en términos certeros: «La poésie doit être faite par tous. Non par un».

