

ESTRAVAGARIO DE PABLO NERUDA: EL CAMBIO POÉTICO COMO EXPRESIÓN DE UNA «CRISIS ABIERTA»

OSVALDO RODRÍGUEZ P.
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

En este trabajo se estudia el cambio que representa *Estravagario* de Pablo Neruda, como expresión textual de una «crisis abierta».

Particular importancia tienen en este estudio las referencias a los procedimientos textuales y paratextuales (ilustraciones) que definen el nuevo estatuto poético del sujeto lírico.

ABSTRACT

In this paper the change as textual expression of an «opened crisis» which is represented by Pablo Neruda's *Estravagario* (1958) is analysed.

Special importance has the references to the textual and paratextual proceedings (illustrations) which define the new poetic state of the lyric subject.

Es un hecho indiscutible que *Estravagario* (1958)¹ representa un giro radical en la evolución poética nerudiana, sólo comparable con

el que experimenta su obra a raíz de la publicación de *España en el corazón* (1936). Mucho se ha especulado sobre estos dos golpes de timón con los que Neruda cambia el curso de su poética en distintos momentos de su producción literaria.

Abundan los argumentos extraliterarios y las simplificaciones reductoras que explicarían el «signo inverso» de ambas escrituras. Lo que sucede es que con frecuencia se olvida que la obra nerudiana, por ser cíclica, debe estudiarse en el curso de su evolución. El mismo Neruda ha dicho que «la poesía es el resultado de mi crecimiento natural»², de modo que no caben comparaciones excluyentes para explicar cambios tan importantes como el de *Estravagario*, libro que señala el curso último y definitivo de su poética.

Consolidado el ciclo de las *Odas* (1954, 1956 y 1957) y las etapas precedentes que jalonan su natural crecimiento poético, el escritor está en condiciones de dar un nuevo giro a su poesía. Formalmente el fino verso de las *Odas* se ensancha desde *Estravagario* para dar cabida al discurrir reflexivo. Desde su madurez y con el reconocimiento ya universal de su obra, Neruda está en condiciones de replantearse las coordenadas individuales y sociales de su poesía.

¿Qué es lo que determina, entonces, el cambio de una poética generalmente aceptada y celebrada, con la cual Neruda parecía sentirse cómodo? ¿Cuáles son las razones del cambio y de este cuestionamiento? Podríamos pensar, a primera vista, que tal transformación responde a la práctica nerudiana de renovarse cada vez que cree agotado un ciclo poético. Algo de eso debe haber, pero el signo desenfadado de ese «desacato» hace pensar también en otras causas.

Hay razones de carácter extraliterario, como en su tiempo las hubo para «España en el corazón», que explicarían la transformación de los patrones estéticos que sustentaban el mundo poético nerudiano hasta el momento en el que se gesta *Estravagario*. De todas maneras el germen de este cambio ya se anuncia en el ciclo anterior. Hernán Loyola señala, al respecto, la significativa distancia que existe, p.e., entre la «Oda al tiempo» (*Odas elementales*) y la «Oda al tiempo venidero» (*Tercer*

libro de las Odas)³. Fernando Alegría, por otra parte, advierte la existencia de dos sentimientos, en apariencia contradictorios, que atenúan el preciosismo gongorino de las Odas: «una alegría suave, saludable, y una cierta melancolía de varón maduro y sabio»⁴, sentimiento lírico que ya nos sitúa en *Estravagario*. Jaime Concha se remonta más atrás todavía, cuando advierte que «las páginas de *Las Uvas y el Viento* están sembradas de gestos y guiños picarescos del posterior *Estravagario*»⁵.

Sin lugar a dudas, *Estravagario* es una obra clave en el decurso lírico nerudiano, particularmente significativa por ser la expresión textual de una «crisis abierta» que se cierne sobre su última etapa poética hasta alcanzar su obra póstuma. Es la textualización de una «crisis» porque representa un cambio, sin duda conflictivo, en la época otoñal del poeta: pero también es una «crisis abierta», en tanto y en cuanto este cambio no se oculta sino que se manifiesta, con explícito desenfado, sobre el lector.

De acuerdo con estas coordenadas de lectura proponemos un estudio del cambio poético de *Estravagario*, centrado, en primer lugar, en los procedimientos textuales que muestran la ruptura de esta obra con toda su poesía anterior y la instauración de una nueva poética fundada, principalmente, en la voluntad trasgresiva y desmitificadora del sujeto lírico.

Luego estudiaremos la materialización del cambio poético como un intento frustrado de liberación del «yo», frente al devenir temporal y la muerte; para concluir con la opción nerudiana por el amor, como vía de reencuentro y recuperación del «yo», en la etapa otoñal de la vida y la obra del poeta.

1 EL EFECTO ESTÉTICO DE LA SORPRESA Y LA POESÍA COMO TRASGRESIÓN

La voluntad trasgresora del sujeto poético tiene una sorprendente manifestación festiva en los prolegómenos de *Estravagario*. El

título, las ilustraciones, los signos gráficos y el ideograma que preceden al cuerpo poemático así lo demuestran. Lo primero que llama la atención son las reminiscencias fónicas de su primer libro poético (*Crepusculario*, 1923) en el título de esta colección de crepúsculos otoñales. Jaime Concha dice, al respecto que «el poeta se desanda y su volumen trae un nuevo espíritu juvenil, una juventud al revés, puesta ya en el marco y en el límite de la madurez o de la vejez»⁶.

Las innegables contradicciones del libro tampoco pasan desapercibidas para la crítica inmediatamente posterior a la publicación de *Estravagario*. Mercedes Rein, desde la revista *Marcha*, de Montevideo, advierte que tales contradicciones desconciertan al lector mejor intencionado⁷. De hecho, este «navegante estravagario» con el que se sorprenden los críticos de la época subvierte las expectativas de lectura de un público no acostumbrado a este Neruda. Los testimonios de la crítica son variados y contradictorios. Hugo Acevedo se pregunta, desde la revista *Ficción* de Buenos Aires, si habrá un segundo *Estravagario* y se responde a sí mismo: «Ojalá que no, porque es un libro amargo, porque es un libro, peor que lujoso, exquisito, porque es un libro egoísta» y agrega el siguiente comentario que resume gran parte de la opinión crítica de entonces: «*Estravagario* es un libro exquisito si la inteligencia es capaz de penetrar cualquier hecho con el bisturí de la ironía, aún con el sarcasmo; pero si la inteligencia es, p.e., la capacidad de vivir limpiamente [...] y en lucha sin cuartel contra todas las potencias atentatorias del bien, de la libertad, de la alegría y del porvenir venturosos, como ha vivido hasta hoy Pablo Neruda, *Estravagario* es un libro torpe»⁸.

Otros críticos de la época reprochan también a Neruda la falta de unidad, el prosaísmo y la trivialidad de algunos de sus versos. A Mercedes Rein, por ejemplo, no le gusta el espíritu burlón que rezuma *Estravagario*, representado gráficamente por las ilustraciones de la primera edición: «no porque éstas tengan mucha gracia —dice— sino por la falta de ingenio o encanto de que hacen alarde». Agréguese a esto la opinión de Hugo Acevedo sobre el «gusto

atroz» de las ilustraciones de *Estravagario* y se tendrá el panorama completo de la crítica que no entendió en su momento las nuevas coordenadas poéticas de Neruda.

Lo cierto es que el escritor consigue su objetivo: subvertir con su escritura trasgresora el horizonte de expectativas de lectura. Se trata, por tanto, de un «extravío» provocado y en ese «vagar fuera de lo convencional» el escritor implica a los lectores capaces de seguirlo en ese «salto a la transparencia» con que se despide en su «Testamento de Otoño». El poeta, desmitificado ahora, se sitúa en el mismo nivel que en el de todos los hombres. Intenta comunicarse con ellos, sobresaturando el discurso lírico con múltiples guiños textuales y paratextuales, para reducir la distancia con el lector y hacerlo partícipe de su propia conmoción existencial y poética en el momento del cambio.

Los elementos paratextuales que, desde el comienzo, hacen de *Estravagario* un libro de sugerencias abiertas al lector, nos sitúan en esta línea de provocación creadora con la que el poeta apela al lector. Las ilustraciones, desgraciadamente excluidas después de la edición de 1958, son quizás los procedimientos paratextuales más relevantes de la obra. Tales dibujos, en cuya elección también participó el poeta, pertenecen al *Libro de Objetos Ilustrados*, publicado en San Luis de Potosí, México, 1883, de la edición de las *Obras Completas* de Julio Verne. Destaca también un dibujo de José Guadalupe Posada que representa a la muerte como un esqueleto, de pie, saltando con una sábana sobre un caballo caracoleante, con crines y cola agitados por el viento de la carrera. Esa imagen carnavalesca de la muerte ilustra paradójicamente uno de los poemas más quevedescos del libro, el que comienza con esta prevención al lector en términos de sentencia popular:

De cuando en cuando y a lo lejos
hay que darse un baño de tumba.
(«No tan alto», *Estravagario*)

La manifestación lúdica de la ambigüedad, de la ambivalencia del título y sus ilustraciones, se hace extensiva a toda la obra. Los gestos macabros, los esqueletos que ríen y saltan, el dibujo de un reloj bailando que ilustra un poema tan metafísico y quevedesco como el titulado «No me hagan caso», la trompa de caza que acompaña al poema «Pido Silencio»; con lúdica ironía, pone de relieve ante el lector, aquella visión antinómica y contradictoria del «yo» y de la realidad, asumida con humor por el hablante lírico.

Destaca entre los dibujos un personaje vestido como Charlot, con sombrero, bastón y levita, cuya figura intrigante aparece y desaparece a lo largo de toda la obra. Es también una imagen carnavalesca que vemos caminar con parsimonia, saltar una valla, despedirse con una banderita en la mano, o bien, lo encontramos meditando cuando el texto sugiere movimiento. Tal hombrecito atareado y torpe de *Estravagario* que representa a un Charlot nerudiano o a un Neruda disfrazado de Charlot es interpretado por J. Tausin como «una expresión irónica del «yo», por lo que esta figura tiene de caricatura y, particularmente, por la función de contrapunto del dibujo respecto de los poemas que ilustra»⁹.

Indudablemente, es la representación de la figura del «yo», desmitificado en la contradicción, la que el poeta participa a sus lectores. La imagen individualizada del sujeto, representada irónicamente por estas ilustraciones, hace ostensible la nueva visión del poeta respecto de sí mismo y de la realidad. A propósito de esto la crítica antes mencionada nos recuerda: «Qué lejos estamos de las pinturas de Rivera y Siqueiros, que adornaban las guardas del *Canto General*, con sus evocaciones de la América prehispánica y del pueblo, el pueblo que en la ilustración de Siqueiros parece ser negación de los rostros individuales»¹⁰.

De acuerdo con esta práctica gestual con la que Neruda llama la atención del lector para compartir con él la experiencia de la contradicción, cabe también destacar las ilustraciones de la cubierta y

de la sobrecubierta del libro de 1958. La portada muestra la figura enigmática de un hombre de pie sobre la cubierta de un submarino (probablemente el del capitán Nemo de las *Veinte mil leguas...*). Abstraído, con la mirada perdida en el horizonte marino, este hombre observa el crepúsculo (¿otra reminiscencia de *Crepusculario*?).

En abierto contraste con la figura estática de la portada, la sobrecubierta del libro representa un violento combate. Es una especie de autocita ilustrada de su poema «Furiosa lucha de marinos con pulpo de colosales dimensiones». Este gigantesco pulpo mitológico, terror de los mares, es con toda probabilidad el llamado Krankl, mencionado antes que Julio Verne por Víctor Hugo en la obra *Los trabajadores del mar*, uno de los libros favoritos de Neruda¹¹.

De nuevo el poeta intenta reducir la distancia con el lector. Ahora, procura compartir la experiencia fantástica del viaje infantil a bordo de su «navegante estravagario». La aparente ingenuidad de estas ilustraciones marinas, como la de los dibujos que acompañan a los poemas, tienen un signo enigmático y ambivalente que desconcierta, pero al mismo tiempo incitan al lector a penetrar más allá de la engañosa sencillez con la que se nos presenta la obra.

Como si los signos para provocar al lector fueran pocos, en la primera edición del texto que estamos comentando, aparece una serie de dedos índices, distribuidos en línea vertical con los que se sobresatura de señales al lector para que éste, a vuelta de página, se encuentre con otra sorpresa. Se trata del primer poema, sin título, cuyos versos se distribuyen en forma de escalera o de ala pronta a remontar el vuelo. Es la imagen de un ascenso o vuelo de palabras, cuyos versos se adelgazan en la lejanía hasta interrumpirse abruptamente en el borde superior de la página:

tan
 si
 ce
 ne
 se
 cielo
 al
 subir
 Para

Escalera ascendente o viaje alado, lo cierto es que de nuevo el poeta, con lúdica ironía, provoca al lector para que éste remonte el vuelo, continúe el ascenso y complete el sentido de esta canción infantil y popular, conocida por todos. El juego del poeta con el lector culmina con la ruptura de sus expectativas porque al reverso de la página, donde se completa el verso y el poema, se invierte violentamente el alado movimiento ascendente por su contrario: el pesado descenso a la realidad de su condición terrestre. Cambia con ello también el lúdico registro infantil de los primeros versos y se reemplaza, a vuelta de página, por la caótica imagen del mundo adulto:

dos alas
 un violín,
 y cuántas cosas
 sin numerar, sin que se hayan nombrado,
 certificados de ojo largo y lento,
 inscripciones en las uñas del almendro,
 títulos de la hierba en la mañana.

Es natural que estos procedimientos poéticos, que hacen ostensible el cambio de *Estravagario*, hayan resultado insólitos para los lectores acostumbrados al Neruda de las *Odas* y del *Canto General*. El poeta, liberado de ataduras externas, asume el desacato como norma discursiva porque se trata de compartir la experiencia de la búsqueda en el «extravío». En suma, *Estravagario* subvierte, con desenfado trasgresivo, las expectativas del lector acostumbrado

al discurso misionero, ciertamente dogmático, del *Canto General* (1950) y de las *Odas*: «No ando con un dogma debajo del brazo para dejárselo caer en la cabeza a nadie», dice Neruda en sus *Memoorias*¹².

Pasado el escollo penitencial que supone la construcción de un lector idóneo —como diría U. Eco—, los siguientes libros de Neruda se hacen más densos. La imagen del «yo» y del mundo progresivamente gana en profundidad. El discurso poético, sin prescindir de lo concreto, como es característico en Neruda, recupera a partir de esta obra lo que Sáinz de Medrano define como «esa propiedad magnífica del lenguaje que es la ambigüedad»¹³.

2 LA ALIENACIÓN DEL «YO» Y SU REENCUENTRO EN EL «NOSOTROS»

Hemos visto que son múltiples los signos de *Estravagario* que perfilan la visión contradictoria del «yo» y la realidad asumida por el poeta con aparente desenfado. En tal sentido, uno de los procedimientos textuales más relevantes que pone en vigencia Neruda es el humor antipoético. Éste es un humor engañoso que se resuelve en la paradoja y en el contrasentido irónico mediante el cual el poeta pretende exorcizar inquietudes trascendentales. La evidencia de la multiplicidad del «yo», por no haber vivido una, sino muchas vidas irrecuperables, se resuelve transitoriamente con un arranque irónico o francamente carnalizado del «yo». Es el caso, p.e., de los poemas «Muchos somos», «Pastoral» o el titulado «Sobre mi mala educación».

Desde esta perspectiva *Estravagario* representa una «crisis de identidad» que pone de manifiesto, por el humor, la condición esencial del sujeto. A este respecto, uno de los rasgos formales que muestran la multiplicidad del ser nerudiano y su afán de compartir con el lector la experiencia de la búsqueda, son las diversas representaciones del «yo». El «yo» es, indistintamente, un «tú», un «noso-

tros», y es a través de esa ambivalencia como se manifiesta su inessentialidad, nos dice J. Tauzin¹⁴.

La «crisis» de *Estravagario* pone de relieve, por otra parte, el problema de la incomunicación, el que adquiere cierto registro dramático cuando el poeta de *Estravagario* busca inútilmente comunicarse con los otros. El deterioro de la convivencia y la angustia de la comunicación que Hernán Loyola hace extensivo a todo el ciclo 1958-1967, se manifiesta en la carencia de un interlocutor válido¹⁵. Por eso Neruda evoca a César Vallejo, en el poema que tiene por título sólo la inicial del apellido del amigo muerto. Desaparece en esta composición el registro irónico y se impone por un momento el desencantado escepticismo de quien siente haber perdido toda posibilidad de comunicarse:

Y ahora busco a quien contar las cosas
y no hay nadie que entienda estas miserias,
esta alimentación de la amargura...

El ensimismamiento y la consecuente reivindicación de la soledad, parecen imponerse frente a la incomunicación y a la pérdida de la identidad que supone para el poeta la red de relaciones sociales en las que se siente atrapado. Es la rebelión del poeta alienado frente a la presencia intrusa de los otros que atentan contra su intimidad. Los poemas «Vamos saliendo» y «Por fin se fueron» son buena prueba de ello. Los «otros» sacan al «yo» de sí, lo alienan, coartan su libertad de acción y de expresión, replegándolo al silencio y a la soledad. Tal sentimiento lírico se inscribe en el marco de la «crisis abierta» de *Estravagario* y explica, en parte, ese «Cierta cansancio»; poema clave de esta obra que G. Bellini relaciona con el libro póstumo de Neruda, titulado *El corazón amarillo*¹⁶.

La imagen nerudiana del «corazón», metáfora de reminiscencias románticas pero de raíz quevediana («Mi corazón está lleno de furias y penas») ilustra uno de los poemas más relevantes de *Estra-*

vagario: «No me pregunten». El amplio volumen del corazón representado por el dibujo parece contener todo el dolor acumulado del poeta que acusa «cierto cansancio» de vivir:

Tengo el corazón pesado
con tantas cosas que conozco,
es como si llevara piedras
desmesuradas en un saco,
o la lluvia hubiera caído,
sin descansar en mi memoria.

Pero no todo es repliegue y soledad en *Estravagario*. De hecho, Neruda reconoce la imprescindible trabazón social del hombre que hace necesaria la comunicación con los demás. En tal sentido se impone el movimiento contrario al repliegue inicial porque, del mismo modo como el momentáneo «cansancio de vivir» implica el reclamo de una nueva vida, así también el repliegue del «yo» en el silencio, supone su despliegue en la comunicación:

Pero porque pido silencio
no crean que voy a morirme:
me pasa todo lo contrario:
sucede que voy a vivirme.

El «vivirme» con que termina este poema —«Pido silencio»— no reivindica tampoco el aislamiento del «yo». Son muchos los signos que demuestran todo lo contrario. Como señala J. Tauzin, «el yo pierde sus fronteras cuando se generaliza en un tú, en nosotros, de modo que lo individual de la experiencia del poeta no lo separa, sino que lo deja igual, idéntico a los otros¹⁷. Esto explica que el acto poético en soledad sea, paradójicamente, un acto de habla que busca la comunicación con el otro (véase, p.e., «Soliloquio en tinieblas»).

El sujeto poético de *Estravagario* se define por esa nueva disposición lírica del hablante que, habiendo cumplido su papel misionero en las *Odas*, recobra para sí y para su poesía la perspectiva del hombre común, para compartir con él la experiencia de la soledad, la duda, la

incertidumbre. No hay por tanto, restricción alguna en esta apertura de *Estravagario*. Al contrario, son nuevos temas, nuevas formas y, en definitiva, una nueva visión del «yo» y del mundo, las que se incorporan a su poética, más bien, a la totalidad humana de su poesía.

Si algo hay que destacar en la «crisis» que representa *Estravagario*, además de la recuperación del «yo» en el «nosotros», es dicha apertura y lo que ésta tiene de profundización en el mundo interior y contradictorio del hombre, considerado sin parcializaciones previas. El mismo Neruda dice en la recepción del Premio Nobel (1971):

En mi poesía entran por parejas medidas la soledad y la solidaridad, el sentimiento y la acción, la intimidad de uno mismo, la intimidad del hombre y la secreta revelación de la naturaleza¹⁸.

Libre de las ataduras que limitaban la expresión de la totalidad de lo humano, el sujeto de *Estravagario*, lejos de parcelar la realidad, la integra en sus múltiples contradicciones. El «yo», instalado en el centro de su escenario poético, participa de ellas como un hombre común, como todos los mortales, sin mitificación misionera alguna. Desde tal perspectiva se explica también el estatuto del sujeto lírico respecto de dos temas fundamentales que muestran a *Estravagario* como la experiencia compartida de una «crisis abierta». Nos referimos al devenir temporal y la muerte.

3 EL «YO» FRENTE AL DEVENIR TEMPORAL

Hay que destacar en *Estravagario* el motivo del regreso a la infancia, a través de la memoria o el recuerdo. Son muchas y muy variadas las interpretaciones de la crítica sobre este tema. Lo cierto, desde nuestro punto de vista, es que este impulso nerudiano de regresión se manifiesta como un viaje interiorizado que busca la permanencia del «yo» en su estación otoñal. Por eso, el viaje que tiene la particularidad de no situarse en el espacio propiamente,

sino en el tiempo, es el del «viajero inmóvil», como lo define Rodríguez Monegal¹⁹.

La experiencia poética de este viaje simbólico en el tiempo es también, como el momentáneo aislamiento del «yo», un estado transitorio que busca el equilibrio necesario para vivir el presente. Del mismo modo como el poeta se repliega a la soledad para reencontrar su condición contradictoria en los otros, el sujeto de *Estravagario* emprende el viaje al pasado para exorcizar los fantasmas que inquietan su presente. Desde ese «hoy», asumido en lo que tiene de multiplicidad y contradicción, el poeta puede convivir con el recuerdo. Tal es uno de los sentidos fundamentales del poema «Carta para que me manden madera». «El perfume de la madera — señala D. Rhodes— es un estímulo para el recuerdo, para la memoria, sin la cual no hay permanencia sino alienación en la estación otoñal del poeta»²⁰.

La regresión al universo infantil indica la progresiva disolución del «yo» en el tiempo. La imagen de la lluvia que borra los contornos del jinete en el poema «Galopando en el Sur» cumple esa esencial función reductora. El enfrentamiento pasado/presente crea en *Estravagario* una innegable tensión poética que se manifiesta en forma de incertidumbre, porque ambas temporalidades tienden a confundirse, anulando con ello la seguridad del «yo». La ensoñadora evocación del pasado borra las fronteras entre la realidad y el recuerdo. Por tal razón, en «Regreso a una ciudad» el poeta se despide de ese pasado por el peligro de interferencia que éste tiene en relación con su presente:

Adiós, calles sucias del tiempo,
 adiós, adiós, amor perdido,
 regreso al vino de mi casa,
 regreso al amor de mi amada,
 a lo que fui y a lo que soy,

 es peligroso caminar

hacia atrás porque de repente
es una cárcel el pasado.

Del mismo modo como con las superposiciones entre la realidad y el recuerdo pelagra la identidad del ser, los sueños, imprescindible momento de la libertad sin trabas, generan la incertidumbre. «Sin acudir al recuerdo o al sueño —dice J. Tauzin—, las intermitencias del yo corresponden a una multiplicidad que pone en peligro la identidad»²¹. Tal sentimiento de inseguridad o incertidumbre se expresa en clave de humor en los poemas «Muchos somos», «Escapatoria» y «Demasiados nombres». En este último, el escritor se pregunta con fingida ingenuidad:

Cuando duermo todas las noches,
cómo me llamo o no me llamo?
Y cuando me despierto quién soy
si no era yo cuando dormía?

Otro registro poético muy diferente, pero indisolublemente unido a la visión del tiempo nerudiano en *Estravagario*, es el que se manifiesta a través de la desolada imagen del «yo» frente al devenir temporal que amenaza la permanencia del poeta en su otoño. En este punto también *Estravagario* representa el germen de una tensión ciertamente dramática que se proyecta a su obra posterior, particularmente a su poesía póstuma. Etapa esta última estudiada por G. Bellini a partir de su filiación barroca y quevedesca²².

Según el autor citado, la proximidad Neruda-Quevedo se manifiesta particularmente en la interpretación del tiempo como elemento destructor. Desde este punto de vista se explicarían sus representaciones simbólicas: el «polvo» (en su significación corruptora y destructiva) y la «ceniza» (ligada indirectamente al concepto de la muerte), en poemas tales como «No me hagan caso», «Cierto cansancio» y «Ya se fue la ciudad». Por otra parte, la conciencia del tiempo como «desengaño» barroco también se manifiesta a través

de uno de los símbolos claves de la última etapa poética nerudiana: el mar. La imagen eterna e inmutable del océano hace patente la transitoriedad del «yo» y, en general, la de todos los hombres.

Así como en «Carta para que me manden madera», el poeta dice: «la lluvia ya no me conoce», del mismo modo en el poema «Desconocidos en la orilla», el «yo» no se reconoce en el infinito marino:

He vuelto y todavía el mar
me dirige extrañas espumas,
no se acostumbra con mis ojos,
la arena ya no me reconoce.

La indiferencia del mar, eterno e inmutable, frente al mundo transitorio, perecedero, crea ese sentimiento de «desengaño», del cual nos habla Bellini a propósito del poema «No me hagan caso». El mismo autor afirma en relación con esto: «frente a la inmensidad del océano, el poeta descubre la dimensión de su propia insignificancia, como también la de la humanidad entera»²³.

Si la dolorosa incertidumbre generada por la crisis existencial del poeta pone en tela de juicio la convivencia humana y la comunicación entre los hombres, así también el sujeto de *Estravagario*, que ha decidido recuperarse para sí en la permanencia de su estación otoñal, se enfrenta a la muerte con la angustia de cualquier hombre ante su inevitabilidad. Ni el humor que desmitifica o relativiza, ni el contenido dolor con su nota sombría, son suficientes para resolver la incógnita del «yo» frente a la fugacidad de la existencia humana.

Por último hay que señalar que el registro reflexivo nerudiano adquiere una forma dialógica. El poema «Soliloquio en tinieblas», es un diálogo del «yo» consigo mismo. Diálogo que se abre a los «otros» que hay en él para resolverse finalmente en una interrogante irónica. Del mismo modo, en el poema «Por boca cerrada entran las moscas», la sucesión de interrogantes iniciales de sello irónico culmina con estos versos de filiación quevedesca que ponen de relieve la transitoriedad del hombre:

Es tan poco lo que sabemos
 y tanto lo que presumimos
 y tan lentamente aprendemos,
 que preguntamos y morimos.

4 EL «YO» FRENTE A LA MUERTE

Como hemos visto, en *Estravagario* no puede separarse el humor del contenido dolor frente a la muerte y el devenir humano. En el poema titulado «Y cuando vive» la interrogante adquiere la forma de una peregrinación del «yo» que busca en «los otros» una explicación sobre lo que es la muerte. El poeta después de preguntar a los «sabios sacerdotes», a «los médicos» que lo reciben con un bisturí en cada mano, recibe la respuesta más sabia a su inquietud. Se la dan los enterradores: «Búscate una moza robusta,/ y déjate de tonterías». El brutal realismo de la respuesta contrasta con la larga peregrinación, del mismo modo como el sorprendente efecto del humor relativiza, de manera inesperada, la angustia de la búsqueda.

También en el poema «Cierta cansancio» el «yo» se desdobra y se proyecta a los «otros» para compartir su cansancio vital. El dístico que inicia el poema: «No quiero estar cansado solo,/ quiero que te canses conmigo», cubre con una capa de ambigüedad al interlocutor, pero los versos finales del poema resuelven dicha ambigüedad con una explícita invitación a compartir la condición humana en sus continuas muertes y resurrecciones:

Cansémonos de lo que mata
 y de lo que no quiere morir.

Otro poema, también con título de interrogante —«Cuánto pasa en un día»— confirma esa visión dialéctica de la muerte, fundada en el morir y en el renacer, en tanto condición de la vida que con-

tinúa. Tal es el sentido del exultante saludo con que termina el citado poema:

Salud por la noche y el día
y las cuatro estaciones del alma.

Es importante dejar constancia que en otras composiciones, como ocurre con el poema titulado «Laringe», la enunciación lírica excluye a «los otros» para dejar al «yo» solo frente a la muerte que lo acecha. También el poeta finge un diálogo con «Ella», pero esta vez es un diálogo personal, de tú a tú: «Ahora va de veras, dijo/ la Muerte y a mí me parece/ que me miraba, me miraba». El fingido pavor de la acechanza se resuelve en irónicas imágenes del «yo» que intenta escapar: «me hice humo/ para que la cenicienta/ pasara sin reconocirme./ Me hice el tonto, me hice el delgado,/ me hice el sencillo, el transparente..». Finalmente el «yo» detiene su huida. Se pluraliza y la increpa: «Muerte, hija de puta,/ hasta cuándo nos interrumpes?». El poema termina con una alusión paródica a Santa Teresa de Jesús que expresa una fingida elevación mística, para subvertirla con el exabrupto antipoético que pone de relieve la incontenible alegría del «yo» al salir del peligro de la muerte:

Si digo como la gallina
que muero porque no muero
denme un puntapié en el culo
como castigo a un mentiroso.

El efecto antipoético de la sorpresa con que el autor intenta neutralizar, por el humor, el dramatismo de la muerte adquiere, en ocasiones, la forma de una imagen carnavalesca, como comentamos al comienzo de este trabajo, a propósito de las ilustraciones. Es el caso del poema «No tan alto» que comienza con este dístico: «De vez en cuando y a lo lejos/ hay que darse un baño de tumba». Tales versos expresan, en clave de humor, una sentencia popular que previene al hombre contra el orgullo, notación de indudable raíz barroco quevedesca.

La corriente ética, también próxima a Quevedo, que fluye desde el fondo de *Estravagario* como expresión de la transitoriedad humana no excluye, como hemos visto, el humor. Pero su más alta realización se encuentra, a nuestro juicio, en la honda reflexividad del discurso lírico, el que, en ocasiones, culmina con una sentencia constativa de la real dimensión del ser. Es el caso, p.e., del poema titulado «Desconocidos en la orilla», donde el sujeto frente al mar, exclama como para sí mismo:

... hay que darse cuenta de pronto
de la poca cosa que somos.

En definitiva, aunque la muerte se presente en clave de humor, persiste en *Estravagario* el lírico sentimiento de dolor ante el devenir temporal de la transitoriedad de la vida. Sobre todo, ahora que el poeta intenta recuperarse para sí en el amor y en la permanencia de su otoño. Aunque la pluralización del «yo» y la visión dialéctica de la muerte pueden verse como precedentes de *La Espada Encendida* (1970), creemos que *Estravagario* está más cerca del lírico sentimiento de la muerte, representado en su proyección colectiva por *Fin de Mundo* (1969) y en su dimensión personal por *Geografía Infructuosa* (1972).

5 LA RECUPERACIÓN DEL «YO» EN EL AMOR

Hemos dejado para el último una de las expresiones líricas más relevantes de la «crisis abierta» que se manifiesta en *Estravagario*. Se trata del amor, tema fundamental para entender la voluntad del sujeto de recuperarse para sí en la permanencia de su estación otoñal. El hecho de suspender momentáneamente sus *Cien Sonetos de Amor* (1959), para escribir *Estravagario*, revela la urgencia del poeta por definir su nuevo estatuto lírico. Con irónico desenfado se plantea frente a la presencia intrusa de los «otros», que interfieren el uni-

verso privado que se construye con Matilde. Luego de pronunciarse contra el odio en su «Testamento de Otoño» alude a esa «crisis» personal en los siguientes versos, dirigidos a su amada y a los detractores de su unión:

aunque no acepten nuestras vidas
unos cuantos hijos de puta.

La apetencia de reposo en el amor explica también las concomitancias de *Estravagario* con libros posteriores, p.e., *La Barcarola* (1967) concebida, según H. Loyola, «como una conversación con Matilde en la intimidad del hogar»²⁴. La imagen de la casa, como la del mar de Isla Negra, y la misma imagen de Matilde, rectora del nuevo universo nerudiano, representan el equilibrio frente a la incertidumbre del «yo» y la inestabilidad del mundo. Después de constatar la multiplicidad de sus vidas y de experimentar, como todos los hombres, la conciencia de la transitoriedad humana, más patente aún por la urgencia de su amor otoñal, el poeta opta finalmente por la permanencia en su nuevo ser en el siguiente «desideratum» existencial: «No quiero cambiar de planeta».

En aquel «planeta» el poeta fija su residencia otoñal porque allí germina una nueva vida y desde allí puede proyectarse a los demás. En tal sentido, la imagen de la casa se manifiesta como símbolo del recogimiento y del despliegue del «yo». Ella es expresión simbólica de lo íntimo, pero también de lo universal, porque en su esfera se dan cita todos los espacios. Es notable la dimensión dinámica que tiene la imagen de la casa que crece junto al poeta, como si participara de su nuevo nacimiento en el amor sin contradicciones. Desde allí, el sujeto puede construirse y confirmarse en el recuerdo. Tal es el sentido de las imágenes sinestésicas que inician el poema «Carta para que me manden madera»:

Ahora para hacer la casa,
traiganme maderas del Sur,

tráiganme tablas y tablones,
vigas, listones, tejuelas,
quiero ver llegar el perfume,
quiero que suenen descargando
el sonido del Sur que traen.

Asumida la multiplicidad del «yo» en su devenir vital, el poeta está en condiciones de convivir con el aroma de la infancia a través del recuerdo que no interfiere, sino que confirma su propio crecimiento. El poeta ha cambiado definitivamente de planeta, como lo declara en los siguientes versos del poema antes citado: «Tal vez aquella tierra triste/ se mueve en mí como un navío:/ pero yo cambié de planeta».

El nuevo universo nerudiano reconoce, pues, su residencia en la casa única y múltiple, desde la cual el poeta se proyecta a la diversidad de lo real. Como «viajero inmóvil» evoca desde allí sus *Navegaciones y Regresos* y, como amante complacido, termina sus *Cien sonetos de amor* (ambos libros de 1959). La casa es también el espacio íntimo de la reflexión, donde el sujeto se cuestiona el «ser» y el «deber» de la poesía y de sí mismo como poeta. Es el caso, p.e., de *Plenos Poderes* (1962) y fundamentalmente, *Las manos del día* (1968). Allí también hace el balance de su historia personal y poética (*Memorial de Isla Negra*, 1964). En Isla Negra también se gestan y adquieren sentido libros tales como *Una Casa en la Arena* y *Arte de Pájaros* (ambos de 1966). En relación con esta última obra, cabe recordar una anécdota que cuenta Matilde en sus *Memorias*:

En primavera —dice Matilde— nos íbamos un poco antes del amanecer, con unas mantas, a una quebrada que hay en Isla Negra. Llegábamos sin hacer ruido y nos tendíamos inmóviles. Al poco rato comenzaba el concierto de trinos más maravilloso que es posible imaginar, con infinitas variaciones. Había diversos instrumentos que preguntaban y una orquesta alada que respondía. Es así como comenzó a nacer ese libro *Arte de los Pájaros*²⁵.

En fin, puede decirse que «Con ella» (utilizando el nombre de uno de los poemas claves de *Estravagario*), Neruda instala defi-

nitivamente su residencia en la tierra. Nótese el cambio de perspectiva lírica del poema recién aludido con relación a su poesía amoratoria anterior. En los siguientes versos constatamos de nuevo una evidente relación con *La Espada Encendida*, donde los amantes se unen para desafiar juntos el infinito:

Ahora nos necesitamos
no sólo para los claveles,
no sólo para buscar la miel:
necesitamos nuestras manos
para lavar y hacer el fuego,
y que se atreva el tiempo duro
a desafiar el infinito
de cuatro manos y de cuatro ojos.

La imagen de Matilde es muy diferenciada de la del ciclo anterior, como señala H. Loyola: «Ahora el poeta reclama del amor, sin conflictos y sin fisuras, funciones de integración y estabilidad dentro de lo incierto», para agregar a continuación, «en la integración del amor y del trabajo está la clave que derrotará al tiempo: un infinito de cuatro manos y cuatro ojos»²⁶. Como la imagen de la casa que contiene el universo, así también Matilde es la síntesis y, por tanto, la superación de todas las mujeres, de todos los amores. Sólo así puede explicarse la recreación lírica del amor juvenil perdido entre las múltiples vidas del poeta. Nos referimos al poema que comienza y termina con una interrogante: «¿Dónde estará la Guillermina?». En otras ocasiones el amor se manifiesta en su afán de perdurabilidad más allá de la muerte. De hecho los siguientes versos con que Neruda se dirige a Matilde en su «Testamento de Otoño», son una auténtica glosa del famoso soneto de Quevedo («Polvo serán, mas polvo enamorado»):

Alguna vez si ya no somos,
si ya no vamos ni venimos
bajo siete capas de polvo
y los pies secos de la muerte,
estaremos juntos, amor,
extrañamente confundidos...

Tal sentimiento lírico, de permanencia y de proyección en el amor, entra en conflicto con la imagen acechante de la muerte y la polvorienta corrosión de la temporalidad. La tensión dramática provocada por este conflicto se reduce, pero no se resuelve, con el humor antipoético de *Estravagario*. El exabrupto con que el sujeto repudia a la muerte, más bien, pone de relieve el temor de la separación en los siguientes versos con los que termina la invocación a la amada en el poema final de *Estravagario*:

Que no nos separe la vida
y se vaya al diablo la muerte!

6 A MODO DE CONCLUSIÓN: EL «DOBLE FONDO» DE *ESTRAVAGARIO*

Terminado su «Testamento de Otoño», la última imagen del «yo» en *Estravagario*, nos lo muestra dando un salto acrobático que ilustra gráficamente el nuevo estatuto del sujeto poético de la obra: una recuperación del «yo» que se integra al común de los hombres para experimentar y expresar la ambivalencia, la duda, la soledad, el amor, el humor, el dolor²⁷. «Lo grande de las alegrías/ es el doble fondo que tienen», afirma Neruda en el Poema «Aquellos días», verdadera glosa de esta «crisis abierta» que es *Estravagario*.

No es casual, por tanto, que un verso del poema recién citado sea el único epígrafe del libro. La autocita en cuestión es excluida en las ediciones posteriores a la de 1958, como se hace con los paratextos que estudiamos en la primera parte de este trabajo. Omisión que, a nuestro juicio, representa una seria restricción significativa, particularmente en un texto clave como *Estravagario*.

El texto del epígrafe es muy breve: «... todo el mar que me recibía...». Los puntos suspensivos que lo enmarcan y la ambigüedad del enunciado actúan como un guiño que desafía la curiosidad

del lector, impulsado a indagar el origen del fragmento por los signos gráficos y por el carácter incompleto de este enunciado reflexivo. Comprobada su procedencia, porque la autocita incluye la página de referencia como una pista más para el lector, de nuevo se subvierten las expectativas de lectura con el irónico comienzo del poema «Aquellos días» que contiene el epígrafe en cuestión:

Las brumas del Norte y del Sur
me dejaron un poco Oeste
y así pasaron aquellos días.

Una vez más la práctica textual de la sorpresa antipoética pone en juego sus mecanismos para llamar la atención del lector desprevenido. No hay equívoco en la reflexividad del enunciado ni en la del poema, que glosa el desconcierto del «yo», atrapado por la crisis de «aquellos días». Lo que sorprende al lector, encandilado aún por la luminosidad de las *Odas*, es ese «doble fondo» que hace de *Estravagario* un texto ambiguo, por la visión ambivalente que representa. La «crisis abierta» de *Estravagario* culmina, pues, con la recuperación del «yo», pero en su dimensión humana, «nada más que humana». Desde esta perspectiva el poeta, libre de toda restricción paralizadora, abre su poesía para incorporar a ella toda la complejidad del ser y de la realidad. El mismo Neruda confirma en sus *Memorias* lo que lleva a la práctica en la «crisis abierta» de su «navegante estravagario»:

Soledad y multitud seguirán siendo deberes elementales del poeta de nuestro tiempo. En la soledad, mi vida se enriqueció con la batalla del oleaje en el litoral chileno. Me intrigaron y me apasionaron las aguas combatientes y los peñascos combatidos, la multiplicación de la vida oceánica, la impecable formación de «los pájaros errantes», y el esplendor de la espuma marina²⁸.

NOTAS

- 1 Todas las citas y referencias textuales de *Estravagario* se hacen por la edición ilustrada de Losada (Buenos Aires), del 18 de agosto de 1958.
- 2 NERUDA, P.: *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona, Seix Barral, 1974, edic. de 1983, p. 424.
- 3 LOYOLA, H.: «El ciclo poético 1958-1967: tres aspectos». En *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, año CXXXIX, 157-160, enero-diciembre, 1971, p. 236.
- 4 ALEGRÍA, F.: «La evolución poética de P. Neruda», en *Aproximaciones a Pablo Neruda. Simposio*, Ángel Flores editor, Barcelona, Ocnos, 1974, p. 14.
- 5 CONCHA, J.: «Neruda, desde 1952: No entendió nunca la lucha sino para que ésta terminara», en *Coloquio Internacional sobre P. Neruda (La obra posterior al Canto General)*, Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-Americaines, 1979, p. 61.
- 6 *Ibidem*.
- 7 REIN, M.: «El *Estravagario*, testamento de otoño de P. Neruda», en *Marcha*, Montevideo, 5 de dic., 1958, p. 20.
- 8 ACEVEDO, H.: «Neruda: *Estravagario*» (Reseña), en *Ficción*, núm. 21, septiembre-octubre, 1959). Buenos Aires, pp. 128-129.
- 9 TAUZIN, J.: «Sobre *Estravagario*: el desacato», en *Coloquio Internacional sobre P. Neruda (La obra posterior al Canto General)*, Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-Americaines, 1979, p. 343.
- 10 *Ibidem*.
- 11 EDWARDS, J.: *Adiós, Poeta...*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990, p. 87.
- 12 NERUDA, P.: *Ob. Cit.*, p. 358.
- 13 SÁINZ DE MEDRANO, L.: «El último Neruda», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 287, Madrid, mayo de 1974, p. 400.
- 14 TAUZIN, J.: *Ob. Cit.*, p. 348.
- 15 LOYOLA, H.: *Ob. Cit.*, p. 241.
- 16 BELLINI, G.: «La poesía póstuma de P. Neruda: entre la angustia y la esperanza», en *Coloquio Internacional sobre P. Neruda (La obra posterior al Canto General)*, Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 1979, pp. 35-36.
- 17 TAUZIN, J.: *Ob. Cit.*, p. 345.
- 18 NERUDA, P.: *Ob. Cit.*, pp. 453-454.
- 19 RODRÍGUEZ MONEGAL, E.: *Neruda: el viajero inmóvil*, Caracas, Monte-Ávila Editores, 1977.
- 20 RHODES, D.: «*Estravagario*: Neruda frente al otoño», en *Revista de Estudios Hispánicos*, USA, Montgomery, Ala, 1983, vol. 17, núm. 2, p. 206.
- 21 TAUZIN, J.: *Ob. Cit.*, p. 349.

- 22 BELLINI, G.: *Quevedo y la poesía Hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*, N. York, Eliseo Torres Sons, 1976.
- 23 *Ibidem*, p. 72.
- 24 LOYOLA, H.: «Itinerario de P. Neruda y esquema bibliográfico», en *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, CXXXIX, 1957-1960, enero-dic., 1971, núms. 157-160, p. 20.
- 25 URRUTIA, M.: *Mi vida junto a Pablo Neruda. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 244.
- 26 LOYOLA, H.: «El ciclo poético 1958-1967: tres aspectos», cit. pp. 246-247.
- 27 TAUZIN, J.: *Ob. Cit.*, p. 357.
- 28 NERUDA, P.: *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1974, edic. de 1983, p. 422.