

PERE GIMFERRER

## EL ESPACIO VERBAL DE NERUDA

Conocemos bien la prehistoria poética de Neruda: sus *Juvenilia* delatan a un epígono tardío del Modernismo. En métrica y ritmo, no se alejó nunca de esta raíz, ni podía hacerlo: no hay más verso español contemporáneo que el generado por Rubén Darío mediante la combinación de la métrica garcilasista, la de cancionero, ciertos préstamos de la métrica francesa y alguna aproximación al hexámetro latino, y de todo ello hay muestras en Neruda. Lo específico de nuestro poeta no reside, pues, en la hechura acentual del verso que aborda —esto es, en su sonido—, sino en su configuración léxica, semántica e imaginística, y lo peculiar de ella es el paso de las categorías previstas en el Modernismo —y que, en lo esencial, no iban más allá de la sinestesia, presente ya en Bécquer— hasta el irracionalismo, esto es —a nuestros efectos—, la imagen alógica, que se sostiene exclusivamente por su poderío fónico y su capacidad de plasmación visual.

Más acentuadamente que otros poetas de evolución similar a la suya —Alberti, Éluard o Aragon—, Neruda continúa usando este sistema imaginístico incluso en las zonas de su obra que requieren mayor diafanidad, y dice mucho de su éxito expresivo y estético la circunstancia de que ni su poesía amorosa ni su poesía política hayan dejado de

conciar el asentimiento de los lectores: visiblemente, estos —como, a veces, tampoco los de García Lorca— no se han creído en el caso de pararse a analizar imágenes que, en sí, no son analizables en la forma habitual, lo cual evidencia el enorme poder de captación que tienen tales imágenes.

Tiempo atrás, y ocupándome de otro dominio idiomático, yo me detuve en una en concreto, de carácter amoroso, de tan innumerables imágenes: «... y una campana llena de uvas es tu piel». Este verso, sin particularidad métrica alguna —es un alejandrino a la española, formado por dos hemistiquios, el primero de los cuales, a diferencia de lo que ocurriría en francés, termina en palabra llana—, nada debe ni a Góngora ni a Mallarmé ni siquiera a Rubén Darío: como máximo, tendría su precedente en algún pasaje de Rimbaud.

Veamos de cerca, en efecto, por qué triunfa esta imagen; nuestro asentimiento —el de cualquier lector— a ella no depende, por cierto, como queda dicho, de la recomposición analítica, del mismo modo que, en un sistema imaginístico distinto, el asentimiento a una imagen de Góngora no depende tampoco de su siempre posible explicación racional o lógica; en este sentido, y únicamente en este, cabría establecer un paralelismo entre Góngora y Neruda, en la medida en que el poderío de la imagen y de su acuñamiento verbal es tal en ambos casos que preexiste a cualquier examen de la naturaleza de su génesis y prescinde de ella.

Hablamos, en suma, de la «piel» de una mujer, y esta «piel» es «una campana llena de uvas». «Campana» se asocia inmediatamente a metal, y a una determinada forma: dado el carácter atávico de la palabra nerudiana, no sería totalmente absurdo pensar en la remota cultura comúnmente llamada en los manuales «del vaso campaniforme» pero, por una parte, ya que está «llena de uvas», esta «campana» es solo forma, no puede evocar sonido alguno, ya que, o bien las uvas suplantán al badajo o bien, de haberlo, impe-

dirían que sonara; por otro lado, es evidente que la textura material de las «uvas» se desplaza a la de la «campana», y sustituye la dureza del metal por la suavidad pulposa del fruto, sin por ello desmentir el volumen campaniforme y sugiriendo sin duda —aunque las uvas pueden a veces tener otros— el color verde, que puede revestir también a veces el metal de la campana.

La reformulación lógica aproximativa —totalmente distinta de la lógica férrea, aunque poéticamente irrelevante, a la que pueden remitirse los versos gongorinos— sería, pues, más o menos la siguiente: la piel de la mujer amada, hechura de su cuerpo, tiene la ensanchada y majestuosa ondulación de la campana y la suavidad y lozanía de un inmenso racimo de uvas; todo lo cual, naturalmente, está muy lejos de equivaler a «y una campana llena de uvas es tu piel», del mismo modo que, aunque se haya originado de otra forma, en Góngora el verso «los raudos torbellinos de Noruega» no equivale a su traducción en lenguaje lógico por «los halcones», aunque, desde el punto de vista lógico, tal trasposición resulte irreprochable.

Lo que singulariza a Neruda —y sin duda no se habría dado, de todos modos, sin el precedente gongorino— es la suprema audacia a la que (salvo, como quedó dicho, Rimbaud) no había llegado ningún poeta antes del siglo xx: sin más asidero que su propio sentido, tanto innato como adquirido, del poder de plasticidad de las palabras —así en lo fónico como en lo visual— las utiliza solo como sonido e imagen justificados en sí mismos, autónomos respecto a cualquier otra realidad; cierto que, en lo profundo, cabe decir lo mismo de todo poeta —no ya de Góngora sino también de Dante o de Virgilio—, pero cosa totalmente distinta es que el punto de partida ya equivalga resueltamente a lo que al cabo nos daría el examen del funcionamiento estético del verso en su consideración final (en el análisis) a la vez que inicial (en la lectura, que por defini-

ción precede a aquel). Aquí el usual fin es ya a la vez inicio: no se arriba a la autonomía del verso respecto al dominio de la lógica, sino que se parte de dicha autonomía como territorio propio.

En español —y Neruda cita a pocos poetas que escriban en otros idiomas, y de los que pudo leer en su lengua original solo parecen haber dejado huella duradera en él Rimbaud y Lautréamont— el camino que emprende, ya desde por lo menos *Residencia en la tierra* y en algunos aspectos incluso antes, es desde luego un camino peligroso: la plena posesión del idioma y la capacidad imaginativa (hay, tanto en léxico como en imágenes, poquísimas repeticiones, y no he visto ninguna literal) son el único modo de no caer en lo gárrulo o en la palabrería; llegado ya muy pronto a su total madurez expresiva, el antaño joven poeta modernista está tan seguro de sí mismo que podrá pasar de escribir «mi alma es un *carrousel* vacío en el crepúsculo» (*Crepusculario*, 1923) a escribir «noches deshilachadas hasta la última harina», «las hojas de color de ronco azufre», «como una espada envuelta en meteoros», «ramo de sal, cerezo de alas negras» (*Canto general*, 1950): el examen de cada uno de estos versos puede esbozarse, desde luego (el primero reemplaza lo negro de la noche por lo blanco, al modo gongorino; el segundo incluye personificación, desplazamiento cromático y sinestesia entre color y sonido; el tercero —del que puede ser protagonista, en una de las dos lecturas viables, el propio poeta— es de visionario de una cosmogonía épica; el cuarto, referido a Machu Picchu, intersecciona el reino vegetal, el mineral y el animal, y hace confluír lo marítimo y lo celeste), pero tal examen, aquí solo indicado sumariamente, nos llevará a parajes semejantes a los que se abrieron ante «y una campana llena de uvas es tu piel». Los versos de Neruda nos resultan tan intangibles y definitivos porque tienen siempre su estribadero en una expresión que es a la vez la más audaz y la más consolidada posible.

La poesía de Neruda vive, pues, ante todo del granero del idioma, y eso en un doble sentido: por una parte, hay en español buen número de palabras susceptibles de evocar imágenes con plena independencia de su carga semántica (en una dirección semejante a esta se orientaron en castellano, hacia los años veinte y treinta, Lorca, Alberti y Aleixandre, y en francés —aunque con resultados poéticamente inferiores en general, porque la tradición literaria de la lengua lo permitía menos— Tzara, Breton como poeta, el primer Éluard e incluso Juan Larrea); por otra parte, se da el salto desde la imagen incongruente en su estricto sentido verbal inmediato (lo que en inglés se llamaría su «importe» [*«import: what is implied, meaning»*, según Oxford]) pero congruente respecto a una base lógica previa, tal vez facticia a veces, que visiblemente no tiene otro cometido real que hacer plausible el uso y la existencia misma de tal imagen, como en el caso de Góngora y también el de Mallarmé. Desde esta base, digo, se da el salto hacia, esencialmente, la misma clase de imagen, pero desprovista —por entender el poeta que no lo precisa ya— de pagar peaje a un presunto asidero lógico que habita en una zona conceptual distinta de la propia de la operación poética.

Esto, naturalmente, ya existía en Dante («*in loco d'ogne luce muto*», «*là dove'l sol tace*») y, con menos audacia, por la coartada bisémica, en Racine («*une flamme si noire*»); pero en Neruda es extremado y sistemático: las imágenes se sustentan exclusivamente en el instinto expresivo del autor, cuyo sistema poético es autorreferencial, y, en todo caso, remite únicamente a la historia de la lengua, entendiendo por tal no la historia morfológica o semántica de los vocablos o la evolución de su empleo en la anterior literatura en español, sino la formulación ajena a menudo a su sentido lógico que fónica y semánticamente han adquirido en el momento en que Neruda los emplea; por supuesto, tal sentido sería a su vez también transitorio, solo un momento más en la his-

toria de cada vocablo, de no ser porque el poema de Neruda los fija y esculpe: ya no serán, en lo sucesivo, las palabras tal como aparecían en el uso común en 1923 o en 1950, por ejemplo, sino las palabras tal como aparecen en tal o cual verso concreto de tal o cual poema concreto de Neruda publicado en 1923 o en 1950, pero intemporal y perenne en lo sucesivo, ni más ni menos que ocurre, pongamos por caso, con el verso de Góngora «gigantes de cristal los teme el cielo», que existe perdurablemente incluso con independencia de que el verso anterior nos entere de que alude a unos «montes [...] de nieve armados».

Que no haya ido —no haya podido ir— más allá en ganancia estética que Góngora en nada enturbia o empaña la grandeza y el arrojo del gesto decisivo de Neruda: solo podía resolverse a dar tal paso quien supiera que el lenguaje le iba a acompañar indefectiblemente en el trayecto; en contra de la apariencia superficial, solo un extremo rigor verbal interno podía asegurar el resultado, imposible además en cualquier otra lengua románica o germánica con toda probabilidad. Por sí solo, Neruda ejemplifica la aportación específica del español a la poesía occidental contemporánea.