

Aguas aéreas

Nota sobre el *Estravagario*

David Huerta

En 2008 se cumplieron cincuenta años de la publicación del *Estravagario*, libro de poemas de Pablo Neruda. Los críticos y los lectores han señalado, cada grupo en su ámbito, y con sus medios de expresión, la índole de cuerpo extraño de ese libro en el horizonte de la obra a la cual pertenece.

La extrañeza está presente desde el título mismo. Lo podemos interpretar de acuerdo con nuestro humor o nuestra capacidad imaginativa, pero los lectores fieles de Neruda abrigamos una sospecha legítima: el poeta quiso decirnos algo con una significación propia con esa palabra titular; no se trata, de ninguna manera, de un vocablo gratuito, puesto al frente del libro con ese desdeñoso facilismo de ciertos gestos “geniales”. Ese “algo” está como investido de una fiebre y un desconcierto, de movimientos anómalos del espíritu, así como el libro está lleno de palabras puestas en un orden peculiarísimo: poemas sorprendentes, fuera de los discursos comunes de la poesía moderna. Al mismo tiempo, es un libro lleno de ligereza y de sentido del humor; sabemos, por la biografía del poeta, sobre las risas compartidas con su esposa Matilde Urrutia cuando Neruda le daba a conocer los avances del *Estravagario*.

Quien haya leído bien, y repetidas veces, el libro, habrá llegado a entenderlo; pero nadie puede garantizar, ni el mismo Pablo Neruda, una explicación satisfactoria para todos, una aclaración cabal y abarcadora de todas sus aristas. *Estravagario* es una suerte de libro parafísico, una excepción con leyes sinuosas y desorientadoras, fenómenos subterráneos y marginales, líneas discursivas de fuerza y belleza lautreamontia-

nas. Al mismo tiempo, es un libro sencillo, diáfano. Esta oscilación entre transparencia y extrañeza es una de sus características centrales —pero hablar de “centro” ya es empezar a perder el hilo del *Estravagario*: esta colección, esta “silva de varia lección”, es en realidad muchos hilos, un muestrario rizomático de poesía y experiencia, de lenguaje *descentrado* y de lenguaje directamente inteligible.

La palabra “estravagario” ha de entenderse de la siguiente manera: “colección de extravagancias y extravíos”, con esas *eses* provocadoras y subversivas en lugar de las *equis* consabidas: ¿guiño irónico a la ortografía juanramoniana, recuerdo de las titubeantes escrituras del niño Neftalí Reyes Basoalto? Sobre el sufijo “ario” puede consultarse el útil diccionario de María Moliner y, mejor aún, algunos capítulos fundamentales de la poesía latinoamericana: el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, el *Crepusculario* del propio Neruda —su primer libro, del año 1923—, siete lustros anterior a *Estravagario*.

El libro de 1958 tiene una asombrosa cualidad de objeto singular y siente uno deseos —satisfechos a conciencia en estos renglones— de anteponerle el artículo definido: llamarlo, como aquí hago, *el Estravagario*, así como se dice, también, *el Crepusculario*.

En 1958, la poesía de Neruda estaba a medio camino entre las odas elementales, el *Canto general* y la poesía de la última época, con *Memorial de Isla Negra* en el centro de los ciclos de madurez. La poesía histórico-política y la poesía planetaria habían sido intentos —infructuosos, en buena medida—

de borrar el tono “existencial” de *Residencia en la tierra*. Se cita con asiduidad lo dicho y lo escrito por Neruda en contra de ese libro suyo, sobre todo para destacar, por contraste, su estalinismo posterior: Neruda “traicionó”, se dice o se insinúa, la poesía de su primera madurez, para servir al Partido Comunista y al “padre de los pueblos”, el siniestro Koba. Lo cierto es esto: Neruda siguió extrañamente fiel a ciertas inclinaciones de su mente poética y de su sensibilidad puestas en primer plano en las páginas de la primera *Residencia* y revividas, con un tono de juego y de comedia absurda, en la colección poética de 1958. *Estravagario* es una anomalía; pero no es un libro inexplicable o cerrado herméticamente sobre sí mismo, inaccesible. En su biografía personal, en sus andanzas políticas, y especialmente en el proceso de su escritura poética, el *Estravagario* aparece como hecho por partes iguales de exorcismos, de recuperaciones, de calas en el lenguaje y de reafirmaciones de un talante distintivo: el genio profundo y manifiesto de Pablo Neruda. Es uno de sus libros más personales; uno de los más divertidos e intrigantes.

Un lector mexicano se sorprende con el principio, sacado seguramente de un recuerdo de “La bamba”: “Para subir al cielo se necesitan...”, con la peculiaridad de la formación tipográfica en *escalerita ascendente* —de izquierda a derecha, naturalmente—, es decir: ilustrativa de lo dicho por el poeta: la forma de un ascenso, sus instrumentos y sus incidentes. Es de veras escandaloso el hecho siguiente de nuestra vida editorial: algunas ediciones omiten ese primer poema, a todas luces para ahorrarse la composición

tipográfica, el esfuerzo de mediciones milimétricas para armarlo sobre la página; comienzan con el poema “Pido silencio”. Esta composición puede escucharse en la antología de grabaciones hechas por la Universidad Nacional Autónoma de México de sus dos series paralelas, *Voz Viva de México* y *Voz Viva de América Latina*. El disco se titula *Antología: Voz Viva* y fue publicado por la UNAM en noviembre de 2000; contiene grabaciones de varios maestros latinoamericanos (Borges, Rulfo, García Márquez, Neruda, Paz, Arreola, principalmente).

La voz de Neruda es plena e inconfundiblemente chilena. No alcanza uno, empero, a distinguir con toda claridad el acento regional, de Temuco o de Parral, acaso de Santiago; pero la entonación lenta y como deslizando, las pausas y cierto aire de “voz siempre en sordina” le dan una distinción única y lo sitúan como una especie de paradigma de la “voz de Chile”. (La frase “su voz siempre en sordina” es una descripción hecha por Juan Rulfo de la voz de José Gorostiza: ¿cómo describir la voz de Rulfo cuando lee “Diles que no me maten”?).

Es fácil decirlo: “no me gusta cómo lee Neruda sus poemas”. No es tan fácil encontrar un lector como él, capaz de entender y comunicar las intenciones hondas y superficiales de los poemas, y no nada más por el hecho de ser su autor: Neruda entiende, comprende y aprehende como nadie el idioma español —y aun su vertiente regional, si se quiere. No sé si se ha hecho el cómputo estadístico del vocabulario nerudiano; pero no me cabe duda de su extensión formidable, además de la exploración encarnizada de las posibilidades sintácticas y eufónicas de ese vocabulario desplegado en sus poemas. Los subjuntivos resonantes de “Pido silencio” son un ejemplo ilustrativo a la mano: “Ahora me dejen tranquilo. / Ahora se acostumbren sin mí”.

Uno de los poemas cardinales de *Estravagario* es “Caballos”. Los críticos de la poesía nerudiana (Alain Sicard, Hernán Loyola) indican las relaciones de esa composición con otros dos poemas, por lo menos, de los ciclos de odas elementales colindantes con el libro de 1958; esos dos poemas son



Pablo Neruda

la “Oda a una lavandera nocturna”, de las *Nuevas odas elementales* (1955), y la “Oda a un camión colorado cargado de toneles”, del *Tercer libro de odas* (1955-1957).

“Caballos” describe una aparición: la de esos animales magníficos, surgiendo, como una especie de violenta ondulación (grupas, crines, cabezas), de la niebla berlinesa. Son caballos de un circo. La aparición de los animales configura una epifanía: en ellos, a través de ellos, y como rodeándolos, Neruda, el testigo, capta misteriosas dimensiones de la existencia: energías insólitas, perfiles de mundo, horizontes diáfanos y extraños, animaciones aurales de la vida, alientos de almas. Algo similar sucede en la “Oda a una lavandera nocturna”: el poema describe el descubrimiento de todo lo insólito, conmovedor y profundo, en las faenas sencillas de una mujer del pueblo; y en la “Oda a un camión colorado cargado de toneles” hay otra irrupción casi explosiva, disolvente, y como en trance de liquidar, así sea provisoriamente, las vaguedades otoñales con las cuales comienza el poema.

Al releer los tres poemas (1955, 1956, 1958) aparecen las semejanzas en la composición; pero asimismo las diferencias, las divergencias: cada una de las tres piezas tiene un tema definido, anunciado en sus epígrafos titulares.

Una palabra comparten los tres poemas: la palabra *energía*. Aparece en tres marcos diferentes, pero ocupa en cada caso un lugar

decisivo. En “Caballos” está en los ojos de los animales:

Sus cuellos eran torres
cortadas en la piedra del orgullo,
y a los ojos furiosos se asomaba
como una prisionera, la energía.

Esos “ojos furiosos” son parientes cercanos de los ojos de la yegua (*the Nightmare*: “yegua de la noche”) en el famoso grabado de Füssli. La furia se opone a la energía, nítidamente: aprisiona a ésta, la encierra en los cuerpos formidables de las bestias.

El escenario de “Oda a un camión colorado cargado de toneles” difiere de la niebla berlinesa de “Caballos”: es el otoño austral, “cerca de Melipilla”. La energía del camión es un regalo vital, vitalista, para el poeta. Su aparición epifánica desata un cambio en el poeta y un tránsito de temperatura y ambiente en el mundo, de la imprecisión otoñal a la definición luminosa y rotunda de esa máquina, irresistiblemente comparada con seres vivos (un toro, un león, una sandía). Al irrumpir en el otoño infértil, el camión colorado fecunda al poeta; así lo dice Neruda:

...acumuló
en mi pecho
desbordante
alegría
y energía.

La lavandera nocturna presenta otra forma del tema, del fenómeno. La mujer solitaria trabaja en la noche con un vigor y una fuerza enormes:

...los brazos en la ropa,
el movimiento,
la incansable energía.

Lejos estaba Neruda de formular teorías sobre los temas de su poesía. No es difícil, empero, ver cómo *la energía* en los tres poemas forma un conjunto, un haz, una cifra de otros fenómenos o temas. La energía se identifica directamente con la luz, el movimiento, el mar, el amor y el fuego; tiene antecedentes ilustres en literatura: fue un vocablo caro a Stendhal y a muchos de sus admiradores, como Rubén Darío y Antonio Machado.

Las presencias ígneas en la poesía nerudiana son constantes y en esos tres poemas de los años cincuenta también se presentan, manifiesta o implícitamente. La palabra “fuego” no aparece en el poema sobre la lavandera pero varios pasajes aluden a las llamas: la luz de la vela con la cual ella se alumbraba; “...y ardían en su pelo / las estrellas”; la vela es “un astro diminuto”. El sintagma comparativo “como el fuego” aparece en “Caballos” y en la “Oda a un camión colorado cargado de toneles”. La aparición berlinesa de los caballos del circo está en estos cinco versos, de los mejores del *Estravagario*:

Apenas ondularon al salir, como el fuego,
pero para mis ojos ocuparon el mundo
vacío hasta esa hora. Perfectos,
encendidos,
eran como diez dioses de largas
patas puras,
de crines parecidas al sueño de la sal.

Son alejandrinos conversados, sencillos, con cesuras marcadas claramente y hemistiquios diáfanos, tan diáfanos, precisamente, como las presencias dinámicas descritas en ellos, *por medio de ellos*: versos con una cohesión y una musculatura semejantes a las de los caballos.

Una última nota antes de despedirnos de esos tres poemas. En la “Oda a un camión colorado cargado de toneles” creo

discernir una reprobación a la vaguedad y la imprecisión de la poesía simbolista francesa, en particular a la poesía de Paul Verlaine, tan importante para Neruda en sus años formativos. Sería un comentario poético —y correctivo, crítico— del más famoso “poema saturnino”, el de los violonchelos otoñales y la herida de su música melancólica. En el poema de Neruda el otoño carga la pesadumbre de la decadencia y el desgaste de la naturaleza; las hojas caedizas y temblorosas son como una multitud mortal de violines otoñales y traen al mundo un escalofrío, una tristeza irrestañable, disuelta por el camión colorado. Éste es una auténtica fiesta de vida en despliegue de abundancia, movimiento y energía; el otoño, en cambio, es confuso, impreciso, deprimente, desesperante; he aquí el pasaje:

Era sólo
el otoño
cerca de Melipilla,
en los caminos,
y las hojas
postreras,
como un escalofrío
de violines,
se despedían
de los altos árboles.

La primera edición, en Losada, del *Estravagario*, apareció profusamente ilustrada: todos y cada uno de los poemas están acompañados por una imagen. Neruda, su esposa Matilde Urrutia y un amigo —“H. Arce Cabrera”, como se lee en el colofón; con toda probabilidad el poeta chileno Homero Arce— sacaron de libros viejos algunas imágenes para su reproducción en el libro. Hay ilustraciones provenientes de las obras de Julio Verne, de P. Ferat; pero la “mayor parte” de los dibujos fueron tomados de un *Libro de objetos ilustrados*, impreso en “San Luis de Potosí” (*sic*), México, en 1883. El poema “No tan alto” está acompañado por un dibujo “de Guadalupe Posadas” (*sic*): es una calavera a caballo (la montura es otro esqueleto), enarbolando un trapo a modo de paracaídas; los primeros versos son una suerte de consejo para los excesivamente llenos de vida, re-

comendación para pasar por una contundente *humbling experience*.

De vez en cuando y a lo lejos
hay que darse un baño de tumba.

Esto lo escribe, como dice el poema al final, un burlón “profesor de la vida, / vago estudiante de la muerte”. La ilustración de José Guadalupe Posada está en perfecta sincronía —una sincronía sonriente—, en consonancia, con el poema nerudiano.

Las ilustraciones no han vuelto a aparecer, hasta donde sé, en las ediciones sucesivas del *Estravagario*, lo cual no deja de ser una lástima.

Al lado de los alejandrinos de “Caballos”, antes y después de ese poema, hay un gran número de poemas compuestos con una verso poco frecuentado, apenas cultivado por los poetas modernos (una excepción mexicana de los años recientes es Rubén Bonifaz Nuño): el eneasílabo.

Neruda no se parecía a Rubén Darío por la curiosidad formal o el deseo de experimentar con los versos y las estructuras clásicas, para subvertirlas, modificarlas o adaptarlas a las ideas nuevas; no era un poeta de ese talante. Su métrica suele ser la convencional de los años inmediatamente posteriores al modernismo, con incursiones cada vez más intensas en un versolibrismo muy personal; nunca o casi nunca se despegaba completamente de los versos españoles e italianos, con una notable excepción: el *Estravagario*.

Aun los lectores más distraídos reconocen en Neruda a un poeta con un oído excepcional, acaso desperdiciado por una suerte de conformismo métrico; pero en el *Estravagario* las cosas cambiaron. El libro está escrito en el ámbito de las odas elementales y constituye una especie de descanso de la épica torrencial del *Canto general*. Así se comprende la elección de Neruda de ese verso anticanónico, el eneasílabo de ritmo claramente yámbico. Los dos versos citados de “No tan alto” son eneasílabos, desde luego. (Es un modesto eneasílabo, también, el encabezado titular de este pequeño ensayo). ▮