



Pablo Neruda: genealogías de la imaginación

Selena Millares

Aspero privilegio del poeta, cuyo camino de perfección es calle de todos y que debe viajar a eternidad por el camino real que demasiadas músicas urgen; torpeza del poeta, cuyos versos más íntimos y decisivos de su entraña de sombra, nacerán en labios ajenos.

Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*

de un modo tácito o explícito, guiños y palimpsestos instituyen la poesía de Pablo Neruda como espacio proteico y espejeante, entramado de voces cuyo movimiento de diálogo con la tradición incluye en su apertura una tercera instancia: la del lector cómplice. Neruda reitera a su modo la dinámica interna que imprimiera Lautréamont a sus *Cantos de Maldoror*, configurados como absorción y transformación de textos anteriores, y convierte su escritura en sistema de claves que invitan a descubrir esa trama secreta o velada. El poeta chileno, desde su personal recepción creadora de la tradición, incluye esa otredad, y la polifonía de sus versos implica un homenaje constante a los maestros venerados. Esa actitud dialógica, institucionalizada por la poesía áurea, retorna en las letras contemporáneas tras el paréntesis que en el romanticismo le opone un arraigado prejuicio, contrario a la árida concepción neoclasicista de la imitación aristotélica. A pesar de su talante antilibresco y aparente autodidactismo¹, Neruda reconoce sin embargo el magisterio de sus antecesores para afirmar con rotundidad: "Yo no creo en la originalidad. Es un fetiche más, creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe"².

Ese diálogo fecundo dibuja en su obra una singular geografía, en la que ocupa un amplio territorio Walt Whitman, uno de los grandes patriarcas de la poesía de nuestro siglo. A él le dedica el conocido discurso "El albatros asesinado" —pronunciado en el PEN Club de Nueva York en 1971—, donde declara con orgullo al poeta de Manhattan su mayor acreedor. Neruda tradujo en los años treinta algunas secciones de *Song of myself*, y diversos testimonios señalan ciertos versos de "Starting from Paumanok" como epígrafe original —eliminado de la versión definitiva— del poema 6 de *El hondero entusiasta*; por otra parte, la deuda explícita de este libro hacia el poeta whitmaniano Carlos Sabat Ercasty indica que el contacto con *Leaves of Grass* fue también indirecto⁴. Desde Whitman se proyectan en toda su poesía —especialmente a partir de *Canto general*— el mesianismo profético, el panteísmo y la comunión erótica con el cosmos, pero también los catálogos omnívoros, la profunda preocupación social y la consideración de la vida como eterno juego dialéctico con la muerte que la engendra; "un hueso es una flor", dirá José Martí en su espléndido ensayo sobre el Poeta Gris⁵. La muerte como engendradora de vida

se traslada al plano social; los versos de Whitman — "Not a grave of the murder'd for freedom but grows seed for freedom"⁶— hallan su analogía en el mensaje reiterado del *Canto general*: la sangre de los héroes muertos es savia del árbol de los libres, el árbol del pueblo. También comparten ambos esa escritura desatada, torrencial y espontánea de ímpetu romántico —pero donde el yo enaltecido se lee como pluralidad que integra al Poeta Cosmos— así como el motivo del viaje inmóvil que el simbolismo francés reivindica y la vanguardia interpreta en innumerables manifestaciones.

Su común consideración de la poesía como orgánica, materia viva, explica símbolos compartidos: el árbol de la vida representa la eterna cadena de nacimientos y muertes, y también la propia obra literaria. Whitman rechazaba la poesía imitativa: "You shall stand by my side and look in the mirror with me"⁷; en lugar de llegar a conclusiones para satisfacer al lector, le ofrece tan sólo el sabor del árbol del Paraíso, el bien y el mal en su mutua necesidad. Todo tiene cabida en una escritura que considera tan valiosa una brizna de hierba como el movimiento de las estrellas; Neruda repite la actitud en su célebre manifiesto "Sobre una poesía sin pureza" y la materializa en sus *Odas elementales*, que dignifican la sencillez de lo humilde. Por otra parte, el panerotismo de Whitman es una de las actitudes que más intensamente fecundan los versos nerudianos. Ya José Martí defendió con vehemencia ese lenguaje considerado como lascivo por la incomprensión de la época. Whitman reivindicaba las palabras prostituidas por la falsedad de las convenciones para devolverles su fuerza primigenia: "Press close bare-bosom'd night (...) Still nodding night -mad naked summer night"⁸; Neruda sigue sus huellas: "Noche marina, estatua blanca y verde,/te amo, duerme conmigo (...) sueño y agua tiemblan en las copas de tu pecho acosado de vertientes".

El ímpetu del verso whitmaniano comparte su magisterio con los códigos simbolistas, también en el aire de la época, para cuya presencia en las letras hispánicas fue decisiva la aparición de la antología de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún *La poesía francesa moderna* (1913). El arte de la sugerencia, la consideración del poeta como vidente y el misterio de las correspondencias se hallan renovados en la poética nerudiana que, al calor de su tiempo, se suma a la alquimia del dolor y la hechicería evocatoria de poetas como Baudelaire, o Verlaine, evocado en cierto verso de "La canción desesperada",

"Sobre mi corazón llueven frías corolas", que deja transparentar su homólogo francés, "Il pleut dans mon coeur (...) comme il pleut sur la ville"¹⁰. Es también significativa la versión que en *Crepusculario* se hace del emblemático *Peleas y Melisanda* de Maurice Maeterlinck; el enigma de lo invisible, lo trágico cotidiano, amenazan al hombre y motivan una renovada angustia. La transposición del teatro a la poesía no puede sorprender, dada la naturaleza simbólica, plena de musicalidad y sugerencia, de la obra original del dramaturgo belga. Impresionistas y malditos, herméticos y estetizantes configuran en palabras del propio Neruda la otra mitad de la manzana de la creación: si intentáramos separarlas nos cortaríamos el corazón¹¹; Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé o Maeterlinck serán presencias inexcusables en su primera poesía, y su enseñanza ya no lo abandonará.

En dos polos temporales repercute el peculiar estigma de la vanguardia, que late tanto en el onirismo visionario de *Residencia en la tierra* (1935) como en lo cotidiano maravilloso del *Libro de las preguntas* (1974). La vinculación entre este último y las greguerías de Gómez de la Serna, al que Neruda nombró "el Picasso de nuestra prosa maternal"¹², se materializa en la renovación de la metáfora greguerizante, de tan fecunda andadura, con la adición del ingrediente poético. Neruda le dedicó a Ramón un prólogo en la edición de 1971 de sus *Obras selectas*, y en él lo considera gran representante del surrealismo, incomprendido en su genio y su optimismo trágico; locura, invención y tragedia enmascarada se entretajan en su talante juguetón de "gran oso de azúcar". El *Libro de las preguntas*, con su humor festivo o melancólico, podría entenderse como homenaje tácito a las greguerías; sin embargo, Neruda siempre realiza su manipulación creadora del modelo originario, y las *preguntas* se diferencian por su profundo lirismo y ternura, sustento de uno de los libros más granados y también más desatendidos del poeta chileno: "De qué ríe la sandía/ cuando la están asesinando?"; "Es verdad que el ámbar contiene/ las lágrimas de las sirenas?"¹³.

En general, Neruda ofrece una ambigua actitud ante la vanguardia, y muy especialmente el surrealismo. En "Los poetas celestes" (*Canto general*) ataca con acidez al movimiento y lo descalifica por mantenerse ajeno al dolor humano, al compromiso que en ese momento de auge del fascismo considera una exigencia moral; las mismas razones lo enfrentan con los *mandragoristas*

chilenos, que instituyen su credo poético en torno a una asepsia que fraguó una encendida polémica. Sin embargo, es surrealizante *Residencia*, al igual que muchos otros momentos de su poesía, como la sección VI del *Canto general*, "América, no invoco tu nombre en vano", cuyo tono sómnico y visionario delata su origen. La incorporación de las técnicas y actitudes surrealistas halla su momento más pleno en *Estravagario*, obra en que otro gran poeta, Nicanor Parra, sale al encuentro de sus versos. La recurrencia a lo maravilloso, el absurdo y el humor delatan esa filiación secreta en poemas notables, como "Baraja", para testimoniar esa gran paradoja de Neruda, cuya sensibilidad, a pesar de los designios de la razón y el compromiso, no puede escapar a la seducción de lo que Carpentier calificara como cantos de sirena de la vanguardia: el poeta-Ulises sabe de su embrujo, y aunque logra esquivarlos nunca podrá liberarse de su huella y su memoria.

El fecundo diálogo con la antipoesía de Nicanor Parra se vio ensombrecido por discrepancias personales que quebrantaron una amistad en tiempos sólida e intensa. Parra, en 1953, dirige a Neruda una "Salutación" poética cuando éste retorna de su destierro, donde lo nombra hermano mayor y maestro, y en 1962 le dedica un discurso laudatorio en la Universidad de Chile; posteriormente, en sus declaraciones reconoce que la antipoesía se formula como oposición a ese magisterio, pero también en función de él¹⁴. Asimismo, la corriente de simpatía entre ambos queda patente en el texto de Neruda que avala la primera edición de los *Poemas y antipoemas* (1954), después eliminado por Parra: "Esta poesía es una delicia de oro matutino o un fruto consumado en las tinieblas. Como lo mande el poeta Nicanor nos dejará impregnados de frescura o de estrellas"¹⁵; Neruda, por su parte, no incluyó en libro el poema "Una corbata para Nicanor", publicado en 1967 en la revista *Postal* :

El
hace
vino
de
estos
frutos
brutales
que
brotan
de
su
propia

parra
...
Este es el hombre
que derrotó
el suspiro
y es muy capaz
de encabezar
la decapitación
del suspirante¹⁶

La distribución tipográfica, que representa con tono divertido el objeto que se regala, contribuye al carácter lúdico de la composición. Ese aprovechamiento de lo visual se acentúa en *Estravagario* (1958), cuya primera edición incluye numerosas ilustraciones posteriormente eliminadas; a la misma actitud se acerca la hibridez de los artefactos parrianos o la hermosa versión ilustrada que de los *Poemas y antipoemas* ofrece Nascimento en 1971. *Estravagario* se abre con una serie de manos que acompañan al caligrama inicial, tras lo cual gestos macabros debidos a Guadalupe Posada ilustran con esqueletos que ríen y bailan los poemas "No tan alto" y "Laringe", quizá los más parrianos del libro; asimismo, "no me hagan caso", ilustrado con un payaso equilibrista, se acerca a la autoironía del antipoeta. El proceso de desmitificación sigue en marcha en el poema "Bestiario", desenfadado diálogo con pulgas, gatos o arañas. Sin embargo, hay que anotar que también existen distancias entre ambas escrituras: la melancolía otoñal y el culto al amor son signos nerudianos ausentes en la antipoesía. Parra fundó su revolución en la negación de su maestro, que toma de esa insurgencia innumerables elementos antes ajenos a su escritura, como la reivindicación del lenguaje popular e incluso vulgar, la narratividad, el dialogismo, el humor negro o la autoironía, que se continúan en libros posteriores, especialmente una obra póstuma: *El corazón amarillo*.

Pero en los versos de ambos late también una voz antigua, reconocida y reivindicada: Francisco de Quevedo. De su mano descende Neruda en su etapa residenciaria a las dolorosas entrañas del conocimiento, de donde retorna afectado por una profunda conmoción, que se proyecta con fuerza en *Estravagario* y sella con su "reino del espanto" toda su producción posterior. Mientras, se produce un amplio paréntesis en que el canto vitalista de la poesía social y la exaltación de la naturaleza y la vida ven unido su whitmanismo al quehacer de otro gran poeta español, Luis de Góngora, y el hechizo alucinatorio de sus versos. En más de una ocasión criticó el poeta

chileno esa poesía de "belleza congelada", pero no pudo sustraerse a su poder encantatorio. El prejuicio hacia su actitud no comprometida se deja vencer poco a poco por su misterio —"porque la poesía de Shakespeare, como la de Góngora y la de Mallarmé, juega con la luz de la razón, impone un código estricto, aunque secreto"— y llega a proyectar abiertamente esa presencia:

las catedrales se incendiaron,
en Góngora temblaban los rubíes¹⁸.

El imaginario barroco español será una verdadera revelación para Neruda, que en él encuentra el reino de la hipérbole, la pasión y la desmesura que caracterizan a su propia escritura, y aunque comulga especialmente con Quevedo y su incisiva crítica social (de su pesimismo se hará eco en su etapa última), no puede sustraerse a la hipnosis gongorina; paradójicamente, veremos en la poesía del *Canto General* y la sencillez primaria de *Odas elementales* un gran influjo del preciosismo de Góngora, que contribuye a crear una fiesta de color y luz en cada verso.

Una de las claves que testimonian la asunción del gesto barroco es el peculiar uso nerudiano del oxímoron, recurso que si bien no es exclusivo de ese movimiento llega a convertirse en signo definitorio por la intensidad de su presencia. Luis de Góngora hace en *Soledades* referencias metafóricas a la miel y al mar como "líquido oro" y "líquido diamante" respectivamente. El oxímoron extrema el contraste, y logra un impactante efecto estético. Quevedo, por su parte, llama a las lágrimas de amor "alma en líquido fuego transformada". Neruda recurre textualmente a esa variante y la energía es, en *Odas elementales*, "llama líquida, esfera/ de frenética púrpura", y en *Memorial de Isla Negra* los peces, ante la acción del cuchillo, derraman "fuego líquido y rubíes".

La recreación sobre los modelos se ejerce también en el plano de los oxímoros coloristas que desde Petrarca fecundan toda la poesía áurea, y lo que pudo ser una tediosa repetición de esquemas se convierte en reto para rescatarlos de la erosión semántica. El de más elevada frecuencia será el que enfrenta los colores blanco y negro con el matiz preciosista añadido: la tierra es *estrella negra* y el río es *plata sombría* (*Odas elementales*); la mujer es *nácar negro* o *nardo negro* (*Versos del Capitán, Cantos Ceremoniales*); en *Arte de pájaros*, el cormorán es

nieve negra, el pingüino es *luto nevado* y el queltehue es *nieve blanca* y *nieve negra*. El genio creador de Neruda institucionaliza, asimismo, un oxímoron con un tercer color, el rojo; de este modo, transforma la naturaleza estetizante de la imagen petrarquista, que fusionaba el rojo y el blanco, en otra muy diferente, de connotación pasional y violenta, basada en los colores rojo, negro y blanco. Los ejemplos, múltiples, visualizan la originalidad y fuerza expresiva de esta modalidad y así, por ejemplo, la malvenida (flor chilena) es *clavel de nácar negro* en *Odas elementales*, y España, en *Las uvas y el viento*, es *granada roja y dura, topacio negro*.

Finalmente, cabe hacer referencia a la metáfora casi impresionista que en las *Soledades* de Góngora nombra al vino como *topacios carmesíes* y *pálidos rubíes*, imagen recreada por Neruda en la "Oda al vino" en los siguientes términos:

Vino con pies de púrpura
o sangre de topacio (...)
que recuerden en cada gota de oro
o copa de topacio
o cuchara de púrpura
que trabajó el otoño
hasta llenar de vino las vasijas...¹⁹

En la otra gran cima gongorina, *Fábula de Polifemo y Galatea*, unifica el poeta cordobés el agua del arroyo y la piel de Galatea con la misma metáfora, *crystal*. Acis acerca su boca al arroyo, *sonoro crystal*, y bebe mientras observa extasiado a la ninfa dormida, *crystal mudo* ("su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,/ al sonoro cristal, al cristal mudo"²⁰). Neruda realiza una sorprendente transposición de la escena a los amantes adánicos de *La espada encendida*:

El le dijo: He caído
en tu insondable transparencia. Veo
alrededor de mí, como en el agua,
debajo de un cristal, otro cristal.

Y me ahogo en un pozo cristalino²¹.

En lo referente al otro gran artífice del barroco hispánico, *Viaje al corazón de Quevedo* es un documento que habla por sí solo de la fecundidad de su descubrimiento: "La innovación formal es más grande en un Góngora, la gracia es más infinita en un Juan de la Cruz, la dulzura es agua y fruta en Garcilaso (...) la amargura es más grande en Baudelaire, la videncia es más sobrenatural en

Rimbaud, pero más que en ellos todos, en Quevedo la grandeza es más grande²². Lo considera el mejor poeta espiritual de todos los tiempos, y son de hecho sus poemas metafísicos, de los que publicó una antología en la revista *Cruz y raya* en diciembre de 1935, los que más le impresionan. Pero también admira su actitud combativa —"su obra fue retirar caretas de los altos enmascarados, para preparar al hombre a la muerte desnuda"²³— y la originalidad de su poesía amorosa, que se manifiesta de un modo muy especial en *Cien sonetos de amor*. Quevedo, con su pasión vital, hondura humana y sentido agónico, conmocionó a Neruda y se instaló para siempre en su escritura. La continuidad que parte de *Residencia en la tierra* desemboca en su obra póstuma para mostrar una relación espejeante, solidaria y dialógica que con citas explícitas, alusiones o tácitos homenajes vuelven una y otra vez sobre los versos del maestro.

El primero en anotar esa filiación fue Amado Alonso, quien en su célebre estudio sobre la poesía residenciaria²⁴ señaló diversas concomitancias formales, entre las que destaca el origen quevedesco (confirmado por el poeta chileno) de las metáforas que asocian al día con una *familia de oro* y a la risa con *relámpagos*. La fecunda andadura de esta última merece cierta atención, pues aunque Neruda la heredara de Quevedo su historia es más compleja y se remonta a Dante, Petrarca y Poliziano²⁵. Las dos recurrencias observadas por Alonso se continúan en otras obras nerudianas y son objeto de numerosas reformulaciones, pero la relación entre ambos va más allá de la constatación de analogías específicas y se proyecta fundamentalmente en su peculiar concepto de Eros y Thanatos.

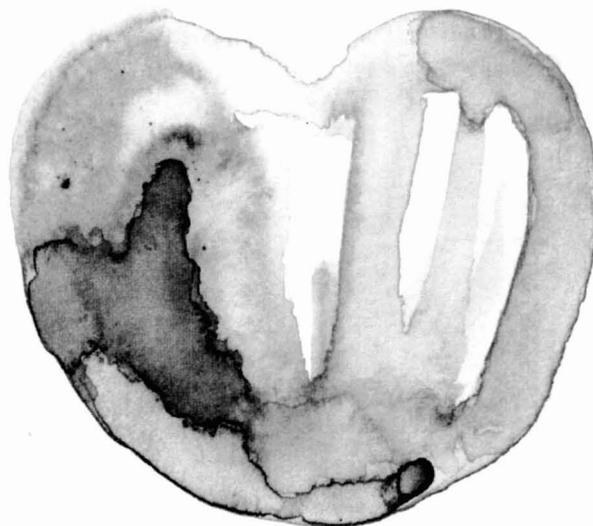
La originalidad de Quevedo en el tratamiento de lo amoroso se fundamenta en su configuración formal: la recurrencia a la "ceniza enamorada" que se opone a la norma neoplatónica. Las alusiones a la pervivencia del amor en la materia, en el cuerpo, son frecuentes; en "Muere de amor y entiérrase amando", por ejemplo, los huesos arden en llamas en la tumba. Ya Borges en *Otras inquisiciones* anotó que el punto de partida del célebre verso "polvo serán, mas polvo enamorado" es el texto de Propertio, "Ut meus oblito pulvis amore iacet"²⁶. El "magnus amor" del poeta latino es precedente de la visión quevedesca, que funde ese sustrato con la tradición petrarquista, asimilada a la idea platónica de la muerte como liberación del alma de la prisión terrenal y del sufrimiento amoroso. Lo original de

la recreación de Quevedo es la concepción ígnea de ese amor, que Naumann ha explicado certero: "Ninguna imagen le obsede en su poesía amorosa tan exclusivamente como ésta. Se siente preso en el incendio de su alma, un incendio que le oprime como prodigio o como horror. El amor como fuego se convierte en el ámbito en que Quevedo ineludiblemente se vive a sí mismo...".

La sensibilidad nerudiana ya había acusado la impresión de esa actitud, como se demuestra en *Viaje al corazón de Quevedo* - "Polvo serán, mas polvo enamorado... Está en este verso el eterno retorno, la perpetua resurrección del amor"²⁸- y la renueva en distintos momentos de su obra; valgan como muestra los siguientes versos de *Cantos ceremoniales*, versión poética de la historia de Manuela Sáenz y Simón Bolívar:

y en una sola barca viajará la barquera
 otra vez, con el sueño y el Amante soñando,
 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 arena²⁹.

La recurrencia se hace sistemática en *Cien sonetos de amor*, donde la actitud se funde con el panteísmo antes anotado; el fuego de los amantes perdura en la naturaleza y su eternidad: "Tú caerás conmigo como piedra en la tumba/y así por nuestro amor que no fue consumido/ continuará viviendo con nosotros la tierra"³⁰.



También quevedesco es el progresivo dominio de la muerte en la obra de Neruda, que enlaza *Residencia y Estravagario* sobre un paréntesis de encendido vitalismo y se instala desde entonces de modo decisivo en su poética. De los *Sonetos de la Muerte* que Neruda antologara en 1935 destaca precisamente ese concepto agónico que lo vence poco a poco y lo aleja del voluntarismo histórico que motiva sus cantos épicos y sociales, en un proceso de introversión existencialista aún más doloroso por la ausencia de Dios. Los ejemplos de ese diálogo textual son múltiples, aunque quizá el paralelismo más representativo entre ambos poetas sea el de la expresión verbal de la temporalidad, ya constatada por diversos autores. Efectivamente, es definitiva en Quevedo esa configuración formal, cuya originalidad llama la atención desde el primer contacto con su poesía metafísica:

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado³¹.

Esas peculiares estructuras temporales se reiteran en numerosos momentos de la escritura nerudiana. Aparecen por primera vez en los poemas XLIX y LXXVII de *Cien sonetos de amor*, donde todavía puede verse algo del entusiasmo que definiera etapas anteriores, aunque teñido de cierta melancolía. Sin embargo, en la siguiente manifestación —*Barcarola*, si seguimos la linealidad cronológica— la asunción del dramático devenir del tiempo se hace angustioso y pleno de resonancias quevedianas:

...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 frío³².

Invasión de angustia, la poesía de Neruda se ensombrece progresivamente, y Quevedo es el personaje que habita sus últimos poemarios poblándolos de muerte; de *Geografía infructuosa* son los versos "fui un pobre ser: soy un orgullo inútil,/un seré victorioso y derrotado"³³. Pero será la obra póstuma, determinada por el dolor de la enfermedad y la conciencia de las postrimerías, la que presente un mayor acercamiento al modelo español. "Enigma para intranquilos" (*El corazón amarillo*) es un poema donde la obsesión por el tiempo y la muerte enlaza sus versos con la poesía metafísica de Quevedo y su desolada lucidez; en 2000 la crisis se agudiza:

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 año³⁴.

El primer verso es una cita textual del "caballero del conocimiento", como llamara en el ensayo mencionado al maestro barroco. La quevediana angustia del tiempo mina finalmente la poesía de Neruda hasta sus más íntimos cimientos.

El itinerario hasta aquí establecido muestra la secreta configuración de la poesía nerudiana como movimiento alterno de homenaje y también de profanación, de actualización y reescritura; en suma, de reconocimiento humilde del magisterio de sus antecesores. Tradición y originalidad se confabulan en una poesía intencionalmente espejeante y proteica, integrada en ese *árbol del conocimiento* que la alimenta con su savia y la hace suya para incorporarla al libro único y universal, tal y como lo reconociera otro compañero de viaje, Oliverio Girondo: "Ambicionamos no plagiarlos ni a nosotros mismos, a ser siempre distintos, a renovarnos en cada poema, pero a medida que se acumulan y forman nuestra escueta o frondosa producción, debemos reconocer que a lo largo de nuestra existencia hemos escrito un solo y único poema"³⁵.

notas

¹ En *Oda al libro* leemos: "Yo no quiero ir/vestido de volumen,/yo no vengo de un tomo,/mis poemas/no han comido poemas,/devoran apasionados acontecimientos,/se nutren de intemperie,/extraen alimento de la tierra y los hombres./ Libro, déjame andar por los caminos/con polvo en los zapatos/y sin mitología:/vuelve a tu biblioteca,/yo me voy por las calles" (*Odas elementales*, Cátedra, Madrid, 1982: 162).

² Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona, 1974: 369.

³ V. Jaime Alazraki, *Poética y poesía de Pablo Neruda*, Las Américas, New York, 1965:87.

⁴ La importancia de Whitman en las letras americanas desde el modernismo ha sido objeto de un certero análisis por parte de Fernando Alegría: "Pero si estos poetas [Martí, Darío, Nervo, Tablada, Lugones] descubrieron el nombre y la personalidad de Whitman, no fue sino una generación posterior -la que con el mexicano Enrique González Martínez le retorció "el cuello al cisne"- la primera en penetrar más allá del verbalismo de Whitman para descubrir las ideas filosóficas, religiosas y políticas con que éste forjara su concepción del mundo. Los poetas del posmodernismo sintieron el intenso misticismo de Whitman y se dieron cuenta de que en él había mucho más que ese nacionalismo romántico que impresionara tanto a Darío y Chocano" (*Walt Whitman en Hispanoamérica*, Studium, México, 1954: 248).

⁵ José Martí, *Ensayos y crónicas*, Anaya & Muchnik, Madrid, 1995: 91.

⁶ "No hay ninguna tumba de un asesinado por la libertad que no produzca una semilla para la libertad" (Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New York, Norton & Co., 1972: 49).

⁷ "Permanecerás a mi lado y juntos miraremos el espejo" (Whitman, 1972: 780).

⁸ "Abrázame, noche de senos desnudos (...) Noche serena que me llama -loca y desnuda noche de estío" (Whitman, 1972: 49).

⁹ Pablo Neruda, *Canto general, en Obras completas*, Losada, Buenos Aires, 1973: 690.

¹⁰ "Llueve en mi corazón/como llueve en la ciudad", Paul Verlaine, *Anthologie poétique*, Bosch, Barcelona, 1984: 178. A su vez, el poema de Verlaine sigue un significativo epígrafe de Rimbaud: "Il pleut doucement sur la ville".

¹¹ Neruda, 1974: 404.

¹² Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Seix Barral, Barcelona, 1978: 393.

¹³ Pablo Neruda, *Libro de las preguntas*, Losada, Buenos Aires, 1975: 29, 30.

¹⁴ Mario Benedetti, *Nicanor Parra o el artefacto con laureles, Los poetas comunicantes*, Marcha, México, 1981: 46.

¹⁵ Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Nascimento, Santiago, 1954.

¹⁶ Pablo Neruda, *El fin del viaje*, Seix Barral, Barcelona, 1982: 37-9.

¹⁷ Neruda, 1978: 70.

¹⁸ Neruda, 1973: 937.

¹⁹ Pablo Neruda, *Odas elementales*, Cátedra, Madrid, 1982: 271.

²⁰ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, en Dámaso Alonso, *Góngora y el 'Polifemo'*, Gredos, Madrid, 1985: 543.

²¹ Neruda, 1973: 494.

²² *Ibid.* : 540.

²³ *Ibid.*: 543-4.

²⁴ Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Sudamericana, Buenos Aires, 1954.

²⁵ Respectivamente: "la tua faccia (...) un lampeggiar di riso dimostrommi" (Dante, *Purgatorio*); "e'l lampeggiar de l'angelico riso" (Petrarca, *Canzoniere*); "Volta la ninfa al suon delle parole, / lampeggio d'un sì dolce e vago riso" (Poliziano, *Stanze*). En Antonio Prieto, *Sobre literatura comparada* (1966), recogido por Pilar Palomo, *La poesía de la edad barroca*, SGEL, Madrid, 1975: 125-7. La distorsión barroca de Quevedo utiliza la misma fórmula para visualizar la carcajada cruel de la desdéniosa Lisi, con lo que destruye el sereno equilibrio de las versiones anteriores.

²⁶ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Alianza, Madrid, 1989: 42.

²⁷ Walter Naumann, 'Polvo enamorado'. *Muerte y amor en Propertio, Quevedo y Goethe*, en Gonzalo Sobejano (comp.), *Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, 1978: 336.

²⁸ Neruda, 1973: 544.

²⁹ *Ibid.*: 928.

³⁰ *Ibid.*: 865.

³¹ *Ibid.*: 865.

³² *Ibid.*: 106, 122.

³³ *Ibid.*: 571.

³⁴ Pablo Neruda, *Defectos escogidos. 2000*, Lumen, Barcelona, 1977: 67-8.

³⁵ Oliverio Girondo, *Obra*, Losada, Buenos Aires, 1994: 149.