

**Del himno a la
canción: la poesía
coloquial de
Pablo Neruda**

Álvaro
Salvador
*Universidad
de Granada*



En 1954, coincidiendo con su cincuenta cumpleaños, Pablo Neruda publica en Buenos Aires un nuevo libro titulado *Odas elementales* que desde el primer instante sorprende a críticos y lectores por la novedad introducida en la trayectoria del poeta chileno. Neruda, como sabemos, es ya un poeta universalmente consagrado desde la aparición, cuatro años antes, de su obra más ambiciosa hasta entonces: el *Canto General*, que pretendió ser la gran epopeya contemporánea del continente americano. En estos años, Neruda acaba de reintegrarse, tras un largo exilio, a la vida cultural de su país y parece disfrutar de una serenidad y una madurez que el continuo peregrinaje de años anteriores le había negado siempre. Por otra parte, no sólo la situación de su propio país es más alentadora que la de épocas precedentes, sino que la mayoría de los restantes países de América Latina parecen gozar también de una situación esperanzadoramente estable y, lo que es más, la situación política internacional, en la que Neruda por su militancia comunista se halla inmerso desde años atrás, parece sufrir también un cambio de sesgo importante. No es de extrañar que el crítico y poeta Eugenio Florit se pregunte, al dar cuenta de la recepción de las *Odas*, «¿tendrá acaso este libro algo que ver con la nueva ofensiva de la paz?» Efectivamente, en 1953 le es concedido a Neruda el premio Stalin de la paz y en el mismo año, cuando interviene en el Congreso Continental de la Cultura celebrado en Santiago de Chile, pronuncia un discurso significativamente titulado *A la paz por la poesía*, del que podemos entresacar algunos párrafos que sin duda iluminan sobre las preocupaciones y el estado de ánimo que embargan a Neruda en ese momento:

El mundo está respirando con ansiedad el aire de una futura paz en Corea y del término de la espantosa guerra fría que en realidad nos está helando las almas. Los grandes escritores de Estados Unidos tienen el deber de dialogar con los valores culturales de la Unión Soviética.¹

1953 es también el año de la muerte de Stalin y, por tanto, el momento de arranque del largo proceso de deshielo que pondrá en marcha su sucesor Nikita Krushchov. Una época en la que los principios del internacionalismo proletario van a sufrir un profundo replanteamiento que afectará sensiblemente a las concepciones sobre el arte y la cultura. En este mismo discurso, afirmará Neruda:

El mayor problema en estos años en la poesía, y naturalmente, en mi poesía, ha sido el de la oscuridad y la claridad. Yo pienso que escribimos para un Continente en que todas las cosas están haciéndose (...) Somos naciones compuestas por gentes sencillas, que están aprendiendo a construir y a leer. Para esas gentes sencillas escribimos.²

Indudablemente, a gentes sencillas parecen estar dirigidas las *Odas...*, las cuales sorprendieron a lectores y crítica precisamente por la sencillez y claridad que ofrecía su

¹ NERUDA, P., «A la paz por la poesía», diario *El siglo*, Santiago de Chile, 31-6-1953..

² *Ibid.*

factura. Veamos unos versos del que nos parece, desde un punto de vista analítico, uno de los poemas más significativos del libro, titulado precisamente así, «Oda a la sencillez»:

Sencillez, te pregunto,
me acompañaste siempre?
O te vuelvo a encontrar
en mi silla sentada?³

Tanto la pregunta como la disyuntiva parecen ser capciosas, porque lo cierto es que el segundo término de la disyunción hace imposible que la respuesta a la primera pregunta no sea afirmativa. Sin embargo, esa sencillez, esa claridad, y la naturalidad de expresión, de interlocución hacia el lector, sorprendieron notablemente a los críticos. En unos casos a favor, como el ya citado Eugenio Florit, quien después de expresar su incomodidad con la poesía anterior de nuestro poeta («muy a menudo, la poesía de Neruda se nos presentaba como un monstruo, pesadilla de formas bellas y de contornos antipáticos. Y mucho de palabras, y palabras y palabras...»), no duda en afirmar entusiásticamente —lo que añade valor a su crítica— las excelencias de su nuevo libro:

Podrá seguir escribiendo versos, tal vez mejores; ojalá sea así. Pero el nuevo libro de Pablo Neruda es de tal excelencia que no creo posible la superación(...) estos versos son tan claros, tan poéticos, y estas palabras pequeñas tan llenas de lirismo de total calidad, que su lectura nos deja la alegría, la profunda alegría de poder escribir con entusiasmo.⁴

Y cita a continuación otra estrofa del poema que hemos comentado:

Ahora
amor mío
agua
ternura
luz luminosa o sombra
transparente
sencillez
vas conmigo ayudándome a nacer,
enseñándome
otra vez a cantar,
verdad, virtud, vertiente,
victoria cristalina.⁵

³ NERUDA, P., *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 3ª ed., vol. I, pág. 1.164.

⁴ FLORIT, E., «Un nuevo acento de Pablo Neruda», *Revista Hispánica Moderna*, t. XXII, 1956, págs. 34-36.

⁵ NERUDA, P., *O. C.*, *op. cit.*, pág. 1.166.

No obstante, no todas las críticas fueron tan entusiastas. Recibió numerosos comentarios adversos, sobre todo de escritores de izquierdas, siendo especialmente significativos los de Pablo de Rokha, el otro gran poeta social de Chile, quien en su libro titulado *Neruda y yo* dedica a las *Odas* comentarios como el siguiente:

«La elementalidad sencilla que practica y predica equivoca las categorías marxistas. Los objetos no son objetos, en Neruda, no son vivencias, son inercias, son negación de la realidad, epifenómenos; plantea el existencialismo, y sus poemas son ahistóricos: idealismo.⁶

El peso del marxismo grosero, del mecanicismo real-socialista, es evidente en estas consideraciones. De cualquier modo, la incomprensión hacia el giro que Neruda imprime a su poesía con este libro, ha pervivido a lo largo de los años en otros críticos menos interesados y más académicos, como por ejemplo el italiano Antonio de Melis, quien en su introducción en italiano a la poesía de Neruda dice:

el repudio de la visión trágica se acompaña [en las *Odas*] de un cansancio, de una carencia de vigor fantástico y, a la vez, de un modo muy significativo, de un extremo refinamiento de la técnica artística en sus aspectos más exquisitamente artesanales.⁷

O bien Alain Sicard, que en su magnífico trabajo *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, califica el proyecto de las *Odas* como «realismo utópico», desconfiando de su efectividad porque, según él, «al confundirse con las otras formas del trabajo humano, al renunciar a lo que constituye su diferencia, el trabajo poético se niega a sí mismo en tanto que trabajo».⁸

Parece evidente que, tanto en una como en otra consideración, subyace una cierta concepción de la poesía como algo fundamentalmente diferenciado del resto de las actividades humanas y emparentado con los subsuelos del alma o de la psiquis. Es decir, lo que no gusta o no acaba de convencer a estos críticos, es el hecho de que estos poemas se hayan concebido y elaborado como un resultado de la normalidad, como un producto de la realidad cotidiana, del día a día más humilde de un hombre que escribe, sobre todo teniendo en cuenta que ese hombre es, nada más y nada menos, que el Gran Vate Pablo Neruda. Es, por tanto, una concepción más idealista que marxista, más moderna que revolucionaria la que separa a estos críticos de la nueva propuesta poética que propone el poeta chileno. El mismo, curándose en salud, había anticipado ya en sus poemas el rechazo que seguramente producirían en alguno de sus lectores, movido sin duda por la conciencia del giro copernicano que pretendía introducir en su poética o quizás, también por las reacciones aisladas que habían provocado algunos de ellos al aparecer con anterioridad en

⁶ RHOKA, P., *Neruda y yo*, Santiago de Chile, Multitud, 1956, pág. 5.

⁷ MELIS, A. de, *Neruda*, Florencia, La Nuova Italia, 1976, págs. 72-73.

⁸ SICARD, A., *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981, pág. 611.

algunas revistas. Lo cierto es que en su «Oda a la sencillez», tras los primeros versos que hemos citado y con conciencia clara de que la sencillez no había sido su compañera más asidua, a pesar de la capciosa pregunta, continúa:

Ahora
no quieren aceptarme
contigo,
me miran de reojo,
se preguntan quién es
la pelirroja.⁹

Pero, ¿en qué consiste la originalidad de las *Odas*? Leamos el poema completo. «Yo no la conocía o recordaba», dice Neruda respondiéndose y respondiéndonos, por fin, de un modo claro y directo a la pregunta de los cuatro primeros versos. La sencillez seguramente sí que estuvo conmigo, porque la sencillez forma parte de la verdadera vida y de la verdadera poesía, pero yo no la frecuenté, yo no la conocí o no la recordaba, como aquellas personas que vagamente nos son presentadas en una fiesta tumultuosa o de quienes tenemos alguna noticia lejana. Sin embargo, ahora, se va con ella, «se entrega a su torrente de agua clara». La originalidad de estos poemas está en relación directa con la trayectoria anterior del poeta. Los principios que la presiden: claridad frente a oscuridad —como él mismo nos decía en su discurso—, sencillez, cotidianidad, alegría, normalidad en suma, no nos dicen nada o pueden decirnos muy poco, si no los enfrentamos con lo que hasta ese momento fue el proyecto poético de su autor, las grandes obsesiones que lo originaron y lo movieron, los temas que lo interpretaron y las formas que fueron utilizadas para su composición. Será, pues, imprescindible realizar un recorrido, somero y esquemático dadas las condiciones de espacio y tiempo de que disponemos, pero recorrido al fin por la trayectoria poética anterior a la publicación de las *Odas*.

LA NOCHE OSCURA

Ya en sus primeros libros, *Crepusculario* y *Veinte poemas de amor*, cuando Neruda es todavía un poeta adolescente que tantea las formas heredadas de la tradición anterior, aparecen algunos de los rasgos que caracterizarán más tarde a su poesía más madura. Entre ellos, quizá el más característico sea el que podríamos definir utilizando una imagen de regusto clásico como «cárcel del alma» o exacerbación de la subjetividad. El poeta se enfrenta en ellos, desde su mentalidad adolescente, a la presencia inquietante del otro, otro que en este momento queda representando por un antagonista amoroso. Inútil sería ahora insistir sobre la trascendencia que los *Veinte poemas...* han tenido para la poesía amorosa de nuestro siglo, intentando ser un manifiesto anti-Bécquer, es decir anti-norma oficial de lo que en aquellos años se consideraba un discurso poético amoroso, introduciendo la ironía distanciadora para provocar ese efecto de quiebra:

⁹ NERUDA, P., *O.C.*, op. cit. pág. 1.164.

«Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Yo la quise, y a veces ella también me quiso.
Ella me quiso, a veces yo también la quería.
Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.¹⁰

No obstante, el solipsismo es evidente. El poeta, más que del amor, habla en todo el poemario de cómo su subjetividad sufre los estragos del objeto amoroso, incluso de cómo esa subjetividad poética es capaz de inventar el sentimiento, para «poder» elaborar el poema. Con libros posteriores, el *Hondero entusiasta*, *Tentativas del hombre infinito*, etc., ese subjetivismo va a ir intensificándose y desplazándose desde la oposición adolescente con el otro (amoroso) hasta un enfrentamiento más general con el mundo, con la realidad. Y en este punto, que coincide con la elaboración de su libro culminante, *Residencia en la tierra*, se producen dos cambios significativos: la simple realidad, como mundo exterior, se transformará en Naturaleza con mayúsculas, situándose Neruda en el centro de lo que hasta ese momento había sido la tradición más relevante, el ingrediente ideológico más significativo de la literatura latinoamericana del siglo XIX: el naturismo. Por otra parte, esa maduración de lo real en natural —que por supuesto tiene unas razones no sólo ideológicas sino también factuales, materiales— corre paralela a una maduración de lo amoroso contemplativo en directamente sexual. Podríamos decir, pues, que el conflicto entre el yo y el otro se replantea ahora como un conflicto entre el yo y la Naturaleza, tendiendo un puente orgánico, material o natural, la sexualidad, que sin embargo no es suficiente para solucionar los conflictos que acarrea la condición prometeica del hombre, su espiritualidad o racionalidad:

Y aunque cierre los ojos y me cubra el corazón enteramente,
veo caer agua sorda,
a goterones sordos.
Es como un huracán de gelatina,
como una catarata de espermatozoides y medusas.
Veo correr un arco iris turbio,
veo pasar sus aguas a través de los huesos.¹¹

No es de extrañar, pues, que los procedimientos surrealistas sean asociados a la elaboración de estos poemas y que en ellos, como muy bien ha señalado Jaime Concha, se destaquen fundamentalmente dos imágenes obsesivas: por una parte la imagen de la noche, considerada desde un punto de vista positivo, en la más pura tradición romántica aunque reelaborada ahora por el surrealismo desde presupuestos pseudocientíficos como el reino del

¹⁰ *Ibid.*, págs. 102 y 103.

¹¹ *Ibid.*, pág. 232.

subconsciente y de los sueños, el lugar del origen y de la manifestación del proceso creativo, el lugar también de la sexualidad, del erotismo creador. Por otra, la imagen de la desintegración constante ya señalada por Amado Alonso¹², de un continuo deshacerse de los objetos de la realidad y de la naturaleza, pero también del propio sujeto poético que continuamente se diluye, se fragmenta. *Residencia...* puede considerarse un texto surrealista no porque sea automatismo irracional o simple ejercicio creacionista, sino porque es la persecución de una articulación *arraigada* que busca sus fundamentos en la estructura misma de lo que llamamos el inconsciente. De cualquier modo, sea desde una ortodoxia surrealista o no, el texto de *Residencia...* nos trasmite la agonía, la impotencia de un yo poético que, a pesar de asumir su condición natural y de intentar fundirse, diluirse con los elementos naturales, no encuentra su fundamento ni su razón de ser espiritual, no encuentra su lugar en el mundo como «poeta» en su sentido más estricto, como voz de los hombres. En este sentido son enormemente significativos los versos finales del poema titulado «Arte poética» que, de algún modo, pretende encerrar el sentido programático del libro todo:

pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.¹³

Lo profético que hay en él, es decir, su condición de poeta, de vate tal y como lo entiende la tradición idealista, no puede realizarse desde esa posición solipsista. Los objetos, esos humildes integrantes de la realidad llaman sin ser respondidos, y este verso me parece extraordinariamente significativo. Neruda es ya consciente en este momento no sólo de la importancia de los demás hombres que esperan las revelaciones que su voz les puede transmitir, sino incluso de la llamada de esos insignificantes objetos de la realidad más humilde que esperan ser nombrados.

La salida de este laberinto es suficientemente conocida. El camino se inicia en las mismas *Residencias...*, en la *Tercera* concretamente, cuando Neruda, en contacto directo con la realidad de la Guerra Civil española, comienza a adquirir una conciencia social radical y a cambiar sustancialmente sus presupuestos estéticos. *España en el corazón* (1936) será el punto de partida más emblemático, aunque ya se aprecia el cambio en poemas anteriores como «Las furias y las penas» o «Reunión bajo las nuevas banderas», y el *Canto General* (1950) el momento culminante de una nueva poética que intenta romper el círculo vicioso anterior mediante una salida directa, no solamente hacia la realidad o hacia la naturaleza, sino hacia la colectividad. El yo poético de Neruda se articula ahora en una relación dialéctica con el nosotros, que quiere incluir en sus aspiraciones a todo el pueblo americano. De ahí que el nuevo canto sea un canto pretendidamente general, totalizante:

¹² ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1940, pág. 20.

¹³ NERUDA, P., *O.C.*, op. cit., pág. 189.

Sube a nacer conmigo, hermano.
Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado....
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta...
Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre (14).

Como muy bien ha señalado Saúl Yurkievich:

Realidad, percepción y expresión, cambian de una poética a otra. La una presenta un mundo permanente, natural, a través de una visión mítica (...) y mediante un lenguaje metafórico, oscuro(...); la otra presenta un mundo histórico social, progresivo, a través de una visión no personal, que se quiere objetiva, y mediante un lenguaje claro y unívoco.¹⁴

No obstante, a pesar de que el lugar del sujeto poético nerudiano ha cambiado considerablemente de posición, su protagonismo no ha desaparecido en absoluto. Proclama la necesidad del canto de los desheredados pero a través de su propia voz poética que ahora cobra sentido y contenido al enriquecerse con los himnos de los hombres y los pueblos. El *Canto General* es un proyecto himnístico cuyos elementos, si exceptuamos el contenido social proletario que los rellena, no difieren en demasía de los que caracterizaron proyectos semejantes a lo largo de la tradición ilustrada.

A pesar de todo, como hemos dicho, a través de este giro en su poética Neruda promueve un nuevo diálogo entre la subjetividad del poeta y su relación con el mundo. Diálogo nuevo que se expresa claramente en el manifiesto «Sobre una poesía sin pureza», publicado en *Caballo Verde para la poesía*, Madrid, 1935:

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas,... y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recuerdo de un magnífico tacto.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, págs. 347 y 348.

¹⁵ YURKIEVICH, S., «Mito e historia: dos generadores del *Canto General*», *Revista Iberoamericana*, Núms. 82-83, 1973, págs. 198-203.

¹⁶ NERUDA, P., «Sobre una poesía sin pureza», en *Caballo verde para la poesía*, Madrid, Octubre, 1935, Nº 1, pág. 5.

No es éste el lugar para que nos detengamos en la polémica que sostienen los jóvenes escritores españoles de estos años con los postulados del arte puro, pero sí me interesa destacar en los fragmentos citados un aspecto directamente relacionado con el motivo central de nuestra exposición. Como podemos ver, Neruda no sólo se interesa por el carácter impuro de los elementos naturales o de los objetos que componen la realidad exterior al poeta, sino sobre todo por la impureza que provoca la cualidad social que, a su juicio, los caracteriza: su valor de uso, el carácter de herramienta que todos ellos presentan para el hombre. Esa cualidad instrumental es la que quiere asociar con la poesía y con la labor del poeta, pero lo interesante en relación con las *Odas* es que allí aparecerán por primera vez todos estos elementos de la realidad natural o simplemente material, revestidos de este carácter instrumental en estrecha relación con la vida —entendido este término en todos los sentidos— del hombre.

Jaime Alazraki señala ya un primer esbozo de este «regusto elemental» en el segundo volumen de *Residencia...*, concretamente en los poemas titulados «Tres cantos materiales» en donde canta a la madera, el apio y el vino. Aunque el mismo Alazraki hará la salvedad de que aquí Neruda todavía los utiliza como «una forma de acceso a esa ola de misterio» que caracteriza a estos libros. Estará más claro para él el antecedente en el Canto General, en el poema titulado «Los frutos de la tierra», donde enumera todo un universo de sencillos elementos naturales con los que quisiera fundirse, o en el poema siguiente, «La gran alegría» (los dos pertenecen a la última sección del *Canto...*), en donde podríamos advertir una anticipada poética de la oda elemental: «No escribo para que otros libros me aprisionen/ ni para encarnizados aprendices de lirio,/ sino para sencillos habitantes que piden/ agua y luna, elementos del orden inmutable/ escuelas, pan y vino, guitarras y herramientas».¹⁷ No obstante, como objetará más adelante Jaime Concha, en estos poemas, incluidos los del *Canto...*, Neruda no ha abandonado todavía el tono himnico de su poesía, ni tampoco la voz o la vibración que son completamente distintos, incluso opuestos a los de las *Odas*...¹⁸ De cualquier modo, las investigaciones de Alazraki son muy valiosas en la medida en que pueden iluminarnos respecto a cómo la elaboración de las *Odas*... no es un fenómeno aislado o casual, incluso motivado por el cansancio o por la falta de fuerza poética como en algún momento se dijo, sino el producto de un proceso de reconstrucción poética que Neruda pone en marcha en 1935, cuando decide romper con la poética tradicional —incluida su propia tradición—, y embarcarse en la aventura de construir una poesía cercana a las preocupaciones y a la sensibilidad vital de una «inmensa mayoría».

EL REALISMO DE LAS ODAS

Tres factores, fundamentalmente, son los que introducen la novedad en esta especie poética que Neruda desarrolla en cuatro libros: las *Odas elementales* (1954), *Nuevas odas elementales* (1956), *Tercer libro de odas* (1957) y *Navegaciones y regresos*

¹⁷ ALAZRAKI, J., «Observaciones sobre la estructura de la oda elemental», *Mester*, UCLA, IV, Abril de 1974, págs. 94-102.

¹⁸ CONCHA, J., «Introducción» a *Odas elementales* de Pablo Neruda, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 19.

(1959). En primer lugar el abandono definitivo del solipsismo, del subjetivismo aislante y castrador. El primer poema del primer libro, que intencionadamente no se subtitula oda, sino simplemente «El hombre invisible», es muy significativo: «Yo me río,/ me sonrío/ de los viejos poetas,/ yo adoro toda/ la poesía escrita/ (...) pero me sonrío,/ siempre dicen yo,/ a cada paso/ les sucede algo,/ es siempre yo/ por las calles/ sólo ellos andan/ o la dulce que aman/ nadie más/(...)/ yo quiero/ que todos vivan/ en mi vida/ y canten en mi canto,/ yo no tengo importancia,/ no tengo tiempo/ para mis asuntos.../ »¹⁹

Desde este abandono de la subjetividad tradicional —que no de la individualidad, Neruda parece ser muy lúcido en este sentido— la mirada que se proyecta sobre el mundo exterior es muy distinta a la proyectada en obras anteriores: «Yo te pedí que fueras/ utilitaria y útil,/ como metal o harina,/ dispuesta a ser arado,/ herramienta,/ pan y vino,/ dispuesta, Poesía,/ a luchar cuerpo a cuerpo/ y a caer desangrándote,»²⁰ dice Neruda a la poesía en la oda que le dedica. Y esa petición de utilitarismo, de instrumentalidad, parece ser ya muy distinta de la vocación himnica que había presidido su etapa social anterior. Esta nueva mirada que Neruda proyecta sobre los objetos elementales que le rodean —cebolla, alcachofa, tomate, calcetines madera, números, pero también aire, agua, fuego, amor, tristeza, etc.— es el segundo gran rasgo que caracteriza la novedad de estos poemas.

Nueva mirada que, inevitablemente, implica una nueva conformación formal, una nueva formalización, estructuración, de estos poemas que pretenden ser la culminación de la poética de su madurez. Como muy bien ha señalado Jaime Concha, apenas si podemos hablar de metáforas en las *Odas*, en todo caso estos poemas están regidos por una sucesión de sinécdoques. El abandono de la metáfora, de la imagen espectacular arrebatadora, es sin duda un síntoma claro de la caducidad de los procedimientos de vanguardia. Pero no sólo eso, es también indicio de la reconciliación de Neruda con la tradición del arte menor; no es casualidad que una de las odas del segundo libro esté dedicada a Jorge Manrique. Efectivamente, las odas están construidas con versos breves —a veces brevísimos— entre los que destacan los heptasílabos, seguidos de endecasílabos, pero en su mayoría partidos en dos secuencias, y pentasílabos. No obstante, no existe ninguna norma estrófica. Como señala Concha,

es posible ver el módulo de las Odas como un punto de intersección de una tradición y una renovación en la métrica hispánica: la tradición del verso de arte menor y la renovación versolibrista que tuvo lugar en las primeras décadas del presente siglo.²¹

Por otra parte, y en contra de lo que pudiera parecer a simple vista y proclamaron algunos críticos apresurados, la estructura de las odas es enormemente compleja y está elaborada, tal y como demostró Robert Pring-Mill en su análisis de los manuscritos

¹⁹ NERUDA, P., O.C., op. cit., págs. 1003-1007.

²⁰ *Ibid.*, pág. 1148.

²¹ CONCHA, J., op. cit. pág. 36.

con una gran precisión y un dificultoso trabajo de composición. Sin embargo, el resultado nos parece —utilizando las palabras del mismo crítico— «una delicada aleación de humorismo, de nostalgia agrícolce, pero irónica (con un si-es-no- de capricho) y de agudeza en las percepciones».

Estos poemas nos muestran, por tanto, la arribada de Neruda a las orillas del territorio poético que andaba buscando desde la crisis expresada en los años treinta. Un territorio que, pardójicamente, se caracteriza por la construcción de una poesía con vocación populista que regresa a los fundamentos de la tradición popular o popularista después de haber atravesado el desierto de las prácticas vanguardistas. Es curioso, pero como señala Julieta Gómez Paz, «podríamos decir, aunque parezca paradójico, que Neruda ha adoptado la visión burguesa de la realidad»²². No es así, desde luego, sobre todo si tenemos en cuenta los contenidos y la estructuración dialéctica de las odas que siempre plantean un nuevo enfrentamiento entre la belleza sencilla e intrínseca de los objetos naturales que canta y el valor de uso que ellos mismos pueden ofrecer a los hombres, pero lo cierto es que en muchos momentos su canto alegre y claro de la vida y de la transparente luminosidad de la realidad nos recuerdan no sólo a Alberti o Salinas, como señalaba Florit, sino incluso al mismo Jorge Guillén del *Cántico*.

De cualquier modo, lo verdaderamente importante es observar cómo Pablo Neruda a través de estos poemas construye una nueva elaboración literaria que intenta dar respuesta al problema de la individualidad del poeta y su relación con el mundo que le rodea. Es, por tanto, una poesía realista (el mismo Neruda lo afirma en su «Oda a la gaviota»: «Perdóname/ gaviota/ soy poeta realista/ fotógrafo del cielo»²³, pero elaborada con un realismo nuevo que nada tiene que ver con el hasta entonces dominante incluso en la misma obra del poeta. Un realismo que se basa fundamentalmente en la concepción del poeta como un ser más normal que sobrenatural, y de la poesía como una actividad más del intelecto o la sensibilidad, o ambas a la vez, de ese ser normal que de su posible capacidad demiúrgica o de revelación. Neruda, para decirlo otra vez con palabras tomadas de Julieta Gómez Paz, «destrona la monarquía de los sueños y, poeta realista, canta a un mundo coherente, lógico, racionalmente estructurado, el mundo del sentido común, y lo canta en odas transparentes»²⁴.

CONCLUSIONES

Es curioso que, en un momento en el que la poesía hispánica se halla sumida en una polémica entre los partidarios de una poesía que recupere el antiguo carácter sagrado del poeta y lo exprese a través de irracionalismos vanguardistas, y los que defienden la necesidad de una poesía de sesgo realista, basada en la relación natural de los seres normales con su cotidianidad, en el sentido común, y en la materialidad del poema como

²² GÓMEZ PAZ, J., «Odas elementales», en *Aproximaciones a Pablo Neruda*, ed. de Angel Flores, Barcelona, Ocnos, 1974, pág. 224.

²³ NERUDA, P., *op. cit.*, pág. 1268.

²⁴ GÓMEZ PAZ, J., *op. cit.*, pág. 224.

cualquier otra experiencia de la vida, también el ejemplo de Neruda nos conduzca a la misma conclusión. Sobre todo teniendo en cuenta que de aquella generación venturosa, incluidos los poetas españoles, si exceptuamos algún vate extravagante que aún hoy se obstina en ser voz oracular de lo inexpresable y simultáneamente cronista de la insolidaridad y el exterminio de los pueblos, incluso el suyo propio, todos los demás —aunque por caminos diferentes— llegaron a conclusiones parecidas: Antonio Machado, Luis Cernuda, César Vallejo, Rafael Alberti, etc, etc.

Neruda, con sus *Odas elementales*, no sólo culmina con gran brillantez el proceso de construcción de su propia poética que en su obra posterior se regirá ya por estos cánones —recordemos ese gran texto representativo de su última etapa, *Memorial de Isla Negra*— sino que, junto a otros grandes poetas de su momento, abre el camino a las generaciones futuras, a la poesía conversacional, coloquial, cotidiana, de la experiencia, que las distintas generaciones del ámbito hispánico desarrollarán a lo largo de los años cincuenta y sesenta. Como señalaría Nicanor Parra, el gran continuador de la tradición poética chilena, Neruda con sus *Odas elementales* no sólo resuelve el gran conflicto del hombre moderno, el paso del yo al nosotros, sino que además inaugura una poesía que podría calificarse como «poesía para después de la revolución.»²⁵

²⁵ NERUDA, P. y PARRA, N., *Discursos*, Santiago de Chile, Nascimento, pág. 31.