

REALIDAD Y POESÍA
(HUIDOBRO, VALLEJO, NERUDA)

Caracterización de la poesía contemporánea

SUMARIO:

Una nueva realidad engendra una nueva poesía, una poesía acorde con la vida y el mundo modernos. Contemporaneidad en poesía: explícita (nombra lo nuevo) e implícita (vive el mundo nuevo).

El pasado es revisado en todos los órdenes: crítica y caducidad de los valores tradicionales. Reacción contra el simbolismo. La crisis de valores desampara al poeta que ve ante sí una realidad que se desmorona: visión desintegradora de la realidad, soledad, angustia.

Un nuevo auge de los valores vitales (illogicismo contemporáneo), impulsa a captar la realidad por vía intuitiva pura: el surrealismo. La metáfora pura es el adecuado instrumento para expresar nuevas vivencias; su fundamento metafísico.

La poesía moderna quiere incorporar a su dominio nuevas parcelas de la realidad, menospreciadas por la tradición literaria; busca un contacto más directo con las cosas cotidianas. Estilo coloquial y uso del argot. El feísmo: lo que era feo para la

estética tradicional se convierte en bello por su valor expresivo para el arte moderno.

El poeta no se aísla de la sociedad, tiene conciencia histórica y política. No busca nada al margen de su tiempo. Cuando la historia es convertida en deidad, la búsqueda de lo absoluto es sustituida por la deificación de lo social (el marxismo).

La poesía contemporánea es poesía de viajeros, de poliglotos; deja de ser provinciana o nacional; siente necesidad de tomar contacto con todo cuanto se hace en torno suyo. La poesía moderna muestra que lo real es poetizable en su totalidad: la poesía se convierte en una acción del espíritu aplicada al conjunto de lo real.

El propósito que persigue esta exploración es mostrar, tanto cuanto pueda, cómo la realidad que nos circunda, ese mundo nuevo que cohabitamos, que vivimos como contemporáneos, esta original edad nuestra en la que estamos insertados como hombres, este escenario novedoso para la historia de la humanidad en el que se desenvuelve nuestra existencia, genera también, al igual que otros momentos del desarrollo humano, un arte distinto, nuevo, original. Aludiré exclusivamente a la repercusión de la realidad contemporánea en la poesía de nuestro tiempo, y lo haré partiendo de una premisa que juzgo válida: una nueva realidad engendra una nueva poesía. Y la demostración de esta certidumbre se apoyará especialmente en la obra de tres poetas iberoamericanos: Vicente Huidobro (1893-1948), César Vallejo (1893-1938) y Pablo Neruda (1904), porque los tres encarnan valores culminantes para la literatura de nuestro continente y son nuestros representantes más cabales de esa denodada búsqueda que emprendieron las vanguardias europeas por hallar una expresión poética acorde con la era presente. Para hablar de poesía contemporánea, podría muy bien escoger testimonios de poetas europeos, pruebas extraídas del venero original donde se generó y se genera aún el arte nuevo; pero, como sudamericanos nos interesa constatar a través de los poetas elegidos que entre nosotros también se da la voluntad de ser hombres de este siglo, de expresar lo que una sensibilidad distinta capta en derredor, de acompañarnos, a pesar de las distancias y sin perder nuestros peculiares rasgos lingüísticos y culturales, nuestra particular idiosincrasia, a un mundo que vive un ritmo propio dado por nuevas condiciones de existencia modificadoras de las relaciones humanas y que provocan sentimientos característicos de la época.

Pueden desconocerse los logros del arte contemporáneo, menospreciarse sus realizaciones, pero nadie debe considerar ilícita la libertad de innovar, nadie puede negar a ningún poeta el derecho de crear según su designio personal, de querer encontrar, incluso a través de las más sorprendentes osadías, una poesía representativa del mundo en que vive; como lo dice Huidobro: “El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme.”

El poeta posee una especial capacidad receptiva para percibir toda mutación, hasta la más mínima, de la realidad sensible. ¿Cómo no había de ser sacudido por un mundo que vertiginosamente mudaba de aspecto, que lo sometía a sensaciones completamente inéditas para sus antecesores? El auge del maquinismo y la creciente tecnificación en todos los órdenes de la actividad humana han potenciado inconmensurablemente nuestros sentidos naturales: la vista con el descubrimiento y perfeccionamiento de la fotografía y de la óptica ha adquirido la visión cinematográfica, la sideral, la aérea, la submarina, la microscópica y la ultramicroscópica. Lo mismo ocurre con el oído y la radiofonía. El hombre contemporáneo asciende por los aires y desciende hasta las profundidades del mar; se desplaza sobre la superficie terrestre a velocidades cada vez mayores; puede comunicarse en un instante con lugares muy alejados del suyo; a través de los periódicos recibe noticias del día provenientes de las comarcas más remotas; vive concentrado en ciudades populosas, creadas por el desarrollo industrial, asiento de fábricas y de usinas; ciudades electrificadas, erizadas de altos rascacielos, surcadas por miles de vehículos veloces, transitadas por millones de habitantes del más diverso origen, de las más variadas nacionalidades; ciudades unidas por múltiples medios de comunicación con todo el mundo. Toda esta realidad circundante que hace directamente a la vida cotidiana del poeta, que enmarca su existencia, tiene necesariamente que repercutir sobre su sensibilidad. Así lo afirma Apollinaire en su manifiesto póstumo *El espíritu nuevo y los poetas*, que data de 1918:

- 3) Sería extraño que en una época en que el arte popular por excelencia —el cinematógrafo— es un libro de imágenes, los poetas no hubieran intentado componer imágenes para aquellos espíritus contemplativos y más

refinados a quienes no satisfacen de manera alguna las burdas imaginaciones de los fabricantes de films.

- 8) Mientras los aviones no poblaron el cielo, la fábula de Icaro era solamente una verdad supuesta. Hoy ya no es una fábula. Diré más; habiéndose realizado la mayoría de las fábulas, e inclusive superado lo imaginado, cabe al poeta urdir otras nuevas para que los inventores puedan, a su vez realizarlas.
- 11) Los poetas desean, por fin, maquinari la poesía como se ha maquinado el mundo. Quieren ser los primeros en proporcionar un lirismo completamente nuevo a esos medios de expresión que añade al arte el movimiento y que son el gramófono y el cinematógrafo. Pero están todavía en el período de los incunables. Es preciso esperar.

¿Cómo se da esa contemporaneidad en la poesía moderna? De dos maneras, a veces simultáneas, como ocurre en Huidobro, Vallejo y Neruda. Primeramente, de una manera explícita: nombrando todo lo nuevo que aparece en la realidad exterior, y luego de una manera implícita: viviendo el mundo nuevo. La contemporaneidad explícita, la más evidente, la directamente captable, es la menos válida, la menos duradera. El poeta nos habla de máquinas, de trenes, de aviones, de cañones antiaéreos, de paquebotes, de ascensores, de postes telegráficos, de usinas electro-motrices, de los usos y costumbres de la vida en una gran ciudad. Todos estos motivos poéticos modernos, toda esta utilería siglo xx la encontramos con abundancia en la poesía de Vicente Huidobro (1).

De la horca de la aurora penden todas las ciudades
Las ciudades que humean como pipas

.....

Nubarrones de las usinas Nubarrones del cielo

(Hallalli)

(1) Los ejemplos poéticos de Huidobro, Vallejo y Neruda han sido transcritos de las publicaciones siguientes: VICENTE HUIDOBRO, *Poesía y prosa (Antología)*, Ed. Aguilar, Madrid, 1957; CÉSAR VALLEJO, *Poesías completas (1918-1938)*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1953; PABLO NERUDA, *Obras completas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1956.

New York

a algunos kilómetros

En los rascacielos

Los ascensores suben como los termómetros

(Horizon carré)

Un pájaro canta

Es el viento

En las antenas

De Europa

Telegráficas

El viento eléctrico

(Tour Eiffel)

Cien aeroplanos

Vuelan en torno de la luna

APAGA TU PIPA

Los obuses estallan como rosas maduras

Y las bombas agujerean los días

(Alerta, de Poemas árticos)

Miraba allá lejos

El paquebot errante que cortó en dos el horizonte

(Paquebot, de Poemas árticos)

Bajo el bosque afónico

Pasan lentamente

las ciudades cautivas

Cosidas una a una por hilos telefónicos

Y las palabras y los gestos

Vuelan en torno del telégrafo

Quemándose las alas

cual dioses inexpertos

Los aeroplanos fatigados

Iban a posarse sobre los para-rayos

.....

El tren es un trozo de la ciudad que aleja

El anunciador de estaciones

Ha gritado

Primavera

Al lado izquierdo

30 minutos

Pasa el tren lleno de flores y de frutos

(Ecuatorial)

Aquí no aparece solamente una nomenclatura de objetos que son para nosotros familiares, sino algo más esencial para la poesía: vivencias y ritmos propios para la vida moderna. Además de nombrar lo nuevo, usual y cotidiano para todos los hombres de este siglo, el poeta contemporáneo no repara en utilizar vocablos técnicos y científicos que, según la estética tradicional, constituirían flagrantes prosaísmos, ajenos por completo a lo que se consideraba hasta hace poco lenguaje poético. Vallejo los emplea a menudo; estos términos técnicos o científicos caracterizan la voluntad del poeta por ampliar los límites de su expresión. Vallejo se propone abandonar el uso exclusivo de palabras con prestigio literario e incorpora a su lenguaje otras extraídas de todos los órdenes de la actividad humana; actitud voluntaria que participa del intento de crear una poesía en concordancia con nuestra época. De esta clase de expresiones, encontramos en la obra de Vallejo: bromurados, glándulas, pancreático, onfaloideos, decúbito, dentilabial, exósmosis de agua químicamente pura, microbiano, inducciones plásticas, antropoide, psicoanálisis, etc. A veces esta ansia de manifestar la realidad, ese afán de contemporaneidad, hace cometer excesos. En el poema XXXII de su libro *Trilce*, Vallejo remeda el ruido de una máquina:

999 calorías.

Rumbbb..... Trrraprrrr rrach..... chaz

El poeta incurre en una verdadera anomalía. Se aleja, no sólo de la poesía, sino también de la expresión verbal. El lenguaje simbólico de la literatura se ha transformado en onomatopeya pura, y para colmo cacofónica. Pero no debemos alarmarnos; estos fiascos de Vallejo estaban ya implicados entre los riesgos de su aventura poética. En su búsqueda de nuevos medios expresivos, Vallejo suele meterse por callejones que no conducen a ninguna parte.

Decíamos que la contemporaneidad en la poesía moderna se da de dos maneras, a veces simultáneas; de una manera exterior y directamente perceptible: nombrando todo lo nuevo que aparece en la realidad exterior; y de una manera interior, implícita, más esencial: viviendo el mundo nuevo; es decir, comunicando las experiencias peculiares, las relaciones particulares, las vivencias propias del hombre contemporáneo. Al respecto, dice Vallejo en un artículo de la revista "Favorables. París, Poema" que publicara hacia 1926 junto con Juan Larrea: "Poesía nueva

ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras «cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos», y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua ni nada. Los materiales que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que ha hacerlo decir «telégrafo sin hilos», a despertar nuevos temple nerviosos, profundas suspicacias sentimentales amplificando vivencias y comprensiones y densificando el amor; la inquietud, entonces, crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso. Éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice “cinema” poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de una manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.”

No interesa tanto nombrar lo nuevo, sino vivirlo. No importa comunicar fielmente la realidad exterior, ser fotográfico, sino expresar la realidad interior del hombre moderno. La poesía no es el documento de una época; no interesa que sea naturalista o realista con respecto a las cosas que ella nos representa; la poesía es la manifestación íntima, integral, depurada de la vida del espíritu, es el lenguaje del alma humana. Y esta contemporaneidad implícita, vivencial, honda, se da plenamente en los tres poetas elegidos.

En Huidobro:

La magia y el ensueño liman los barrotes
La poesía llora en la punta del alma
Y acrece la inquietud mirando muros nuevos
Alzados de misterio en misterio
Entre minas de mixtificación que abren sus heridas
Con el ceremonial inagotable del alba conocida
Todo en vano
Dadme la llave de los sueños cerrados
Dadme la llave del naufragio
Dadme una certeza de raíces en horizonte quieto
Un descubrimiento que no huya a cada paso

O dadme un bello naufragio verde
Un milagro que ilumine el fondo de nuestros mares íntimos
Como el barco que se hunde sin apagar sus luces
Liberado de ese trágico silencio entonces
En mi propia tempestad
Desafiaré al vacío
Sacudiré la nada con blasfemias y gritos
Hasta que caiga un rayo de castigo ansiado
Trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso

(*Altazor*. III)

En Vallejo:

El dolor nos agarra, hermanos hombres,
por detrás, de perfil,
y nos aloca en los cinemas,
nos clava en los gramófonos,
nos desclava en los lechos, cae perpendicularmente
a nuestros boletos, a nuestras cartas;
y es muy grave sufrir, puede uno orar . . .

(*Poemas humanos, Los nueve monstruos*)

En Neruda:

Herramientas que caen, carretas de legumbres,
rumores de racimos aplastados,
violines llenos de agua, detonaciones frescas,
motores sumergidos y polvorienta sombra,
fábricas, besos,
botellas palpitantes,
gargantas,
en torno a mí la noche suena,
el día, el mes, el tiempo,
sonando como sacos de campanas mojadas
o pavorosas bocas de sales quebradizas.

(*Residencia en la tierra, Un día sobresale*)

Las mutaciones que caracterizan al siglo veinte no se producen solamente en la realidad exterior. Con el auge del maquinismo y el desarrollo industrial se genera también una mutación ideológica, un trastrocamiento de ideas, de creencias, de valores. Cambia no sólo el aspecto del mundo, sino también la concepción que el hombre siempre posee con respecto al mundo en que vive.

Nuestro siglo muda de visión filosófica y científica aplicada a la realidad en sus múltiples aspectos: humano, biológico, físico, metafísico. Es el siglo del psicoanálisis, de la teoría de la relatividad, de la física atómica, de la lógica matemática, de las filosofías existencialistas, del marxismo. Es un siglo lúcido y agudamente crítico; el pasado es minuciosamente revisado. La tradición, la civilización occidental, esos abrigos tan reparadores para el hombre del pasado, sufren quiebras y fisuras en su propio basamento. Así lo vislumbra sin alarma, porque entiende que algo nuevo está surgiendo, un humanista, un espíritu cultivado dentro del marco de la mejor tradición clásica, hablo de Antonio Machado, quien dice en 1931, en su *Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua*: “Triste cosa es ir para viejo y haber por ello hechado la llave de nuestras simpatías — nuestra capacidad afectiva es mucho más limitada que la de nuestra comprensión — y esto en tiempos de tónica juvenil, cuando el mundo se esfuerza en ir para joven y se empeña en las más atrevidas experiencias. Por todas partes las cosas parecen bruscamente cambiar, como si el árbol total de la cultura se renovase por sus más ocultas raíces. Fuerzas poderosas militan hoy contra los que suponíamos más firmes cimientos y más altos objetivos; los postulados de la ciencia, del arte, de la moral, aparecen inopinadamente removidos por nuevas concepciones del espacio, de la materia, de la economía, del Estado, de la familia. Trasmutación de valores, para emplear la expresión nietschiana y, al par, no lo dudamos, creación de otra nueva que han de revelarnos los poetas del mañana” (2). La literatura representativa de ese mundo del ayer no podía satisfacer los anhelos de los poetas que comenzaban a surgir en los años de la Primera Guerra Mundial. Estos jóvenes asistían a la consagración pública, antológica, académica de la poesía simbolista; pero ya se sentían ajenos a ese ámbito artístico. Durante aquellos años se producía simultáneamente la reacción contra el simbolismo y el surgimiento de las literaturas contemporáneas de vanguardia. Y el foco de esta nueva revolución estética es París, como lo fue para el simbolismo. Los poetas nuevos acusaban a los simbolistas de menospreciar gran parte de la experiencia cotidiana, de interesarse exclusivamente por lo raro y exquisito; criticaban su tendencia metafísica,

(2) ANTONIO MACHADO, *Los complementarios y Otras prosas póstumas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1957, pág. 122 y sig.

su inclinación hacia lo crítico, su extremada delectación en el misterio; rechazaban ese individualismo excesivo y esa postura aristocrática muy propia de los simbolistas. Para los poetas de vanguardia, la poesía simbolista aparecía como una especie de rito, como algo demasiado solemne, majestuoso, hierático, cuyo acceso cabía nada más que a los iniciados. Los poetas modernos sentían una viva, impostergable necesidad de cobrar conciencia de la realidad que padecían; no podían encerrarse en el mundo del simbolismo. La realidad los acuciaba, los apremiaba, los obligaba a explorar el mundo cotidiano, a ubicarse frente a los sucesos que protagonizaban. De estos acontecimientos, el más revelador fue la guerra de 1914, una guerra siniestra, mecánica, con instrumentos bélicos que por el maquinismo habían aumentado enormemente su poder de exterminio; esa guerra que toda la cultura occidental no pudo evitar era la manifestación evidente de la crisis de una civilización. Así lo testimonia Tristán Tzara en su ensayo *El surrealismo y la postguerra*: “Cuando digo «nosotros», pienso sobre todo en esa generación que, durante la guerra de 1914-1918, sufrió en la carne de su adolescencia pura y abierta a la vida al ver a su alrededor la verdad burlada, vestida con los despojos de la vanidad o de la bajeza de los intereses de clase. Esa guerra no era la nuestra; nosotros la sufríamos a través de la falsedad de los sentimientos y de la mediocridad de las excusas. Tal era hace treinta años, cuando Dada nació en Suiza, el estado de espíritu de la juventud de ese momento. Dada nació de una exigencia moral, de una voluntad implacable de alcanzar un absoluto moral, del sentimiento profundo de que el hombre, en el centro de todas las creaciones del espíritu, afirmaba su preeminencia sobre las nociones empobrecidas de la sustancia humana, sobre las cosas muertas y los bienes mal habidos. Dada nació de una rebeldía que era común a todas las adolescencias, que exigía una adhesión completa del individuo a las necesidades profundas de su naturaleza, sin consideraciones por la historia, la lógica o la moral ambientes. Honor, Patria, Familia, Arte, Religión, Libertad, Fraternidad, etc., etc., de tantas nociones que responden a necesidades humanas, no subsistían más que esqueléticas convenciones, porque estaban vacías de su contenido esencial.

Habíamos puesto en la cabecera de una de nuestras publicaciones la frase de Descartes: *Tampoco quiero saber que han existido hombres antes que yo*. Eso significaba que deseábamos ver el mundo con ojos nuevos, que deseábamos reconsiderar incluso

hasta sus bases, y poner a prueba su exactitud, las nociones impuestas por nuestros mayores” (3). Cito en extenso el pensamiento de Tristán Tzara porque esclarece la postura ideológica y el sentimiento de todos los artistas modernos que, a principios de este siglo, engendraron un arte nuevo. Esta creación original nacía de una rebelión contra el pasado: “Ninguna de las ideologías, de los dogmas y de los sistemas creados por la inteligencia del hombre debía ya alcanzar a este último en la esencial desnudez de su conciencia. No se trataba ya del rechazo frente a un mundo anacrónico: Dada emprendía la ofensiva y atacaba el sistema del mundo en su inteligencia, en sus bases, porque lo hacía solidario de la estupidez humana, de esa estupidez que culminó con la destrucción del hombre por el hombre, de sus bienes materiales y espirituales... Así, fuimos llamados a tomar como objeto de nuestros ataques los fundamentos mismos de la sociedad, el lenguaje en tanto agente de comunicación entre los individuos y la lógica que constituía su cimiento” (4).

Huidobro vivió en París durante la Primera Guerra Mundial y allí se vinculó con los senáculos literarios vanguardistas; un mismo sentimiento de rebeldía y renovación lo ligaba a sus amigos europeos. En 1918 escribe su poema *Ecuatorial* y en 1919, *Altazor*; de ambos extraje estos pasajes reveladores de esa actitud de toda una generación, a la que alude Tzará:

Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas
y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas
Saliendo de sus nidos

Atruenan el aire las banderas

LOS HOMBRES

ENTRE LA YERBA

BUSCAN LAS FRONTERAS

Sobre el campo banal

el mundo muere

De las cabezas prematuras

brotan alas ardientes

(3) TRISTÁN TZARA, *El surrealismo de hoy*, Ed. Alpe, Buenos Aires, 1955, pág. 25 y sig.

(4) TRISTÁN TZARA, op. cit., pág. 28.

dice Gaetán Picón, la ampliación del horizonte histórico y etnológico, el conocimiento cada vez más profundo de las peculiaridades humanas a través del tiempo y del espacio contribuyen a alejar al espíritu de la idea de lo universal: no hay una verdad única, sino valores y perspectivas. El abigarramiento del mundo real se impone. La idea de culturas reemplaza a la de civilización. La búsqueda de *consensus* racionales se sacrifica por la expresión de vocaciones irreductibles, al derecho y al deber de ser uno mismo, de profundizar su diferencia individual, social, étnica” (5). El tiempo que toca vivir a los poetas contemporáneos no admite, no justifica una poesía de evasión que sólo se complazca en su propio ejercicio, que se fugue de la realidad vital para calentarse al rescoldo de los valores eternos. Así lo cree Vallejo cuando escribe en el poema XXXVI de *Trilce*:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja.

Traduciendo esta estrofa a lenguaje conceptual (es decir, despoétizándola), diríamos que Vallejo nos invita a penetrar, tras de una nueva aventura espiritual, en un mundo desconocido donde no sirven los viejos andadores: ni la armonía tradicional, ni la simetría clásica, ni las reglas tan consagradas como anacrónicas. Nos exhorta a que nos adentremos en nuestros conflictos, en el hombre agónico de nuestro siglo, en las comarcas de la disonancia; a lidiar con nuestras propias vivencias: la angustia, la soledad, la frustración, el sentido desintegrador de la realidad. De este enfrentamiento con el desequilibrio saldrá la auténtica expresión de nuestra época.

Un mundo que se desmorona suscita en el poeta una visión disgregante de la realidad. Esta visión alucinadora que percibe por doquier la destrucción y la muerte, junto con esa soledad que la gran ciudad hace sentir al poeta y lo incomunica, despojan su existencia de todo lo perdurable y le infunden angustia de vivir. Este es un sentimiento repetido a menudo en toda la poesía con-

(5) GAETÁN PICÓN, *Le Style de la nouvelle Littérature*, en *Histoire des Littératures*, t. II, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1956, pág. 192.

temporánea. La imagen de la realidad desintegrándose, con su secuela de soledad y angustia, se da intensamente en el que sigue siendo el mejor libro de Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* (6):

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde el alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.

(*Galope muerto*)

El día de los desventurados, el día pálido se asoma
con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris,
sin cascabeles, goteando el alba por todas partes:
es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto.

.....

Estoy solo entre materias desvencijadas,
la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
rechazada al caer, y sin forma obstinada.

(*Débil del alba*)

Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:
el peso del mineral, la luz de la piel,
Se pegan al sonido de la palabra noche:
la tinta del trigo, del marfil, del llanto,
las cosas de cuero, de madera, de lana,
envejecidas, desteñidas, uniformes,
se unen en torno a mí como paredes.

(*Unidad*)

La crítica al pasado y a la tradición que emprenden nuestros contemporáneos no respeta ninguna de las deidades establecidas dogmáticamente. Y se aplica también a uno de los prejuicios más firmes a través del tiempo: el de la razón considerada

(6) Véase AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951, pág. 30 y sig.

como única vía adecuada para el conocimiento de la realidad. Bergson ataca a la inteligencia analítica y la acusa de parcializar la realidad, de disecarla en fragmentos por no poder considerar sino a un solo objeto por vez, de darnos una visión estática, desmantelada de lo real; y postula a la intuición como la mejor vía de acceso para captar la realidad, porque se consubstancia con ella por simpatía y la percibe en su verdadero ser, constantemente activo; en su integridad, en su perpetuo hacerse. Así la época actual consagra a los medios expresivos del arte como idóneos para alcanzar un conocimiento real de las cosas, a esos mismos medios que la edad precedente, positiva y racionalista en exceso, había excluído. El conocimiento se propone ahora desentrañar aquellas parcelas de la realidad que la ciencia positiva ha dejado en sombras, y para adentrarse en ellas escucha otras voces además de la razón: la intuición y el sentimiento (Freud, Jung, el existencialismo). La inquietud intelectual cobra nuevas resonancias: la filosofía se convierte de pronto en algo así como una poesía de ideas que rechaza toda sistematización rígida; para Bergson la imagen es un recurso de expresión superior al concepto. ¿Cuál es la causa de este escepticismo con respecto a los valores absolutos, de esta relatividad del conocimiento puramente racional?; en gran parte se debe a un nuevo auge de los valores vitales, provocado por la necesidad de desceñirse de todo lo caduco. Tzara lo afirma categóricamente en el ensayo precitado: "Proclamamos nuestro disgusto, hicimos de la espontaneidad nuestra norma de vida, no quisimos que subsistiera una distinción entre la poesía y la vida: nuestra poesía era una manera de existir... Nos parecía que el mundo se había perdido en vanas chochees, que la literatura y el arte habían terminado por ser instituciones que, al margen de la vida, en lugar de servir al hombre, se habían convertido en instrumentos de una sociedad retrasada... Nuestras concepciones de la espontaneidad y el principio según el cual *el pensamiento se forma en la boca*, nos condujeron, en todos los casos, a repudiar la primacía de la lógica sobre los fenómenos de la vida... Dada, que había roto no sólo con la tradicional sucesión de las escuelas, sino también con los valores más, aparentemente, indiscutibles en la escala de los valores establecidos, prolonga la secuencia ininterrumpida de las escuelas y de los poetas y, a lo largo de esta cadena maravillosa se encuentra relacionado con Mallarmé, con Rimbaud, con Lautréamont, más lejos todavía, con Baudelaire y Víctor Hugo, destacando la continuidad del espíritu de rebelión en la poesía francesa, de esa poesía que se

sitúa sobre el terreno de la vida concreta, en el centro mismo de las preocupaciones que, cuanto más localizadas, más toman un sentido de universalidad.

Dada fué una corta explosión en la historia de la literatura, pero potente y con repercusiones lejanas. Correspondía a su naturaleza el poner término a su existencia. Dada fué una de esas aventuras del espíritu en cuyo curso todo fué vuelto a poner sobre el tapete. Procedió a una seria revisión de los valores, colocó a todos sus participantes ante sus propias responsabilidades. De la violencia sacrílega de Dada nació una especie de nuevo heroísmo intelectual, una suerte de civismo literario, si puede expresarse así, una noción insólita en el dominio de la literatura: la del peligro y el coraje morales que, semejantes a los del dominio psíquico, se avenían como elementos de conjunción de un principio categórico: la vida y la poesía no son más que la única e indivisible expresión del hombre en su búsqueda de un imperativo vital” (7).

Tzara quiere que no haya distinción entre la poesía y la vida, postula una vuelta a la espontaneidad vital, que la vida recobre su libre flujo, la vida considerada como el fundamento supremo de nuestra existencia. Este nuevo auge de los valores vitales impulsó a los poetas a captar la realidad por vía intuitiva pura; ellos proclamaron los derechos y la primacía de la imaginación y del sentimiento. De este impulso vital nació el *surrealismo*, como movimiento de liberación del hombre en el orden artístico; es algo así como la codificación de ese vitalismo que señala Tzara, al cual el surrealismo le da coherencia y doctrina. André Breton, el adalid y teorizante de esta tendencia, la define así:

“Automatismo psíquico mediante el cual se propone expresar, sea verbalmente o por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.”

“El surrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación hasta entonces desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en el ejercicio desinteresado del pensamiento. Tiende a desplazar definitivamente a todos los otros

(7) TRISTÁN TZARA, *op. cit.*, págs. 27, 28, 30 y sig.

mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida” (8).

Los ideólogos del surrealismo creyeron descubrir una especie de realidad esencial, de super-realidad, residente en el más profundo sustrato del alma humana, donde desaparece toda distinción entre el sueño y la vigilia, entre fantasía y realidad común, entre subjetividad y objetividad. A ese sustrato se llegaría mediante una actitud poética especial, que tiende a eliminar toda interferencia de la lógica formal, de los convencionalismos de la razón y de los prejuicios morales. El surrealismo, con su decálogo de anti-reglas presididas por la del “automatismo psíquico”, transformó la actitud de abordaje del poeta frente a la página en blanco. La métrica y la versificación clásicas, la distinción tradicional entre lenguaje poético y lenguaje prosaico, la sintaxis y hasta la escritura normal del idioma pasaron a convertirse en obstáculos que el poeta podía saltar a voluntad. Tanto Huidobro, como Vallejo y Neruda, con mayor o menor fidelidad, encuadran sus creaciones dentro de la nueva poética, coincidiendo con los poetas de ultramar en una necesidad de la época que recorre simultáneamente a todo el mundo occidental. De técnica surrealista es este poema de *Trilce*, el libro que Vallejo publica en 1922 adelantándose estéticamente a sus contemporáneos en Hispanoamérica:

Este piano viaja para adentro,
viaja a saltos alegres.
Luego medita en ferrado reposo,
clavado con diez horizontes.
Adelanta. Arrástrase bajo túneles,
más allá, bajo túneles de dolor,
bajo vértebras que fugan naturalmente.
Otras veces van sus trompas,
lentas ansias amarillas de vivir,
van de eclipse,
y se espulgan pesadillas insectiles
ya muertas para el trueno, heraldo de los génesis.
Piano oscuro ¿a quién atisbas
con tu sordera que me oye,
con tu madurez que me asorda?
Oh pulso misterioso.

(*Trilce*, XLIV)

(8) Citado por PHILIPPE VAN TIEGHEM en *Petite Histoire des grandes Doctrines littéraires en France*, Presses Universitaires de France, 1954, pág. 294.

Bretón afirma: "Creo en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una suerte de realidad absoluta, de surrealidad." Y más aún: "Todo induce a creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente. Ahora bien, es en vano buscar a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto." Y el instrumento poético idóneo para llegar a ese punto de consubstanciación con la realidad esencial es la metáfora, ese acto imaginativo que hermana cosas que en la realidad exterior, sensible, nada tienen que ver entre sí. Por eso los poetas surrealistas, entre quienes incluyo a Huidobro, Vallejo y Neruda, hacen un uso novedoso, aunque a veces desmedido, del lenguaje metafórico. Para ellos, la metáfora no es una figura retórica o un simple recurso expresivo; establece una relación de parentesco entre la diversa multiplicidad de objetos, ligándolos entre sí como lo están en su realidad esencial (la realidad es una e indivisa), en la surrealidad. Bretón dice que la surrealidad es a la vez realidad y sueño, espíritu y mundo: más allá de todas las antinomias y de todas las separaciones es totalidad, por ser super-racionalidad, un esfuerzo vehemente para vencer al mundo dividido de la razón y tender hacia la realidad absoluta.

La poesía moderna quiere incorporar a su dominio nuevas parcelas de la realidad, menospreciadas por la tradición literaria; busca un contacto más directo con las cosas cotidianas. Para cubrir toda la extensión de lo real, los artistas contemporáneos oponen, si es necesario, lo poético a la noción tradicional de belleza. La poesía no está destinada a halagar los sentidos, sino que vuelve a ser un medio de acceso, por vía intuitiva, al conocimiento de la realidad. Lo poetizable resulta entonces tan vasto como la realidad misma. Por eso, T. S. Eliot anhela "ser capaz de penetrar por debajo de la belleza como de la fealdad: por debajo del cansancio, del horror y de la gloria." Por eso, Tzara dice que "la poesía está en todas partes, está en estado latente, esparcida sobre la superficie de las cosas y de los seres. Se halla en la novela, en la pintura, en la calle, en el amor de las tarjetas postales, en el amor a secas y los negocios, en el niño y en el alienado. La poesía es, ante todo, antes de llegar a ser poema, *un sentimiento, una cualidad* de las cosas, *una condición* de la existencia" (9).

(9) TRISTÁN TZARA, op. cit., págs. 32 y 33.

Hay dos muestras evidentes de este propósito de la poesía contemporánea de ampliar los límites de su expresión para penetrar la realidad por entero. Una es el uso de vocablos extraídos de todos los órdenes de la actividad humana, especialmente del lenguaje coloquial y popular. El otro síntoma es el feísmo que caracteriza a todas las artes de nuestro tiempo; la poesía moderna explora el mundo en busca de temas de todo tipo y no retrocede ante los más crudos y acres, ante lo feo.

Así como Apollinaire transcribe directamente el estilo hablado, así como utiliza el lenguaje periodístico o el de los indicadores de ferrocarril; así como Eliot se hace eco de las conversaciones callejeras, porque no persigue una musicalidad artificial, sino captar el genio de la lengua hablada; así Vallejo abandona el uso exclusivo de palabras con prestigio literario para conseguir una poesía conectada directamente con la vida real y cotidiana:

Entre tanto, ella se interna
entre los cortinajes y ¡oh aguja de mis días
desgarrados! se sienta a la orilla
de una costura, a coserme el costado
a su costado,
a pegar el botón de esa camisa,
que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!

(*Trilce*, XXXV)

Vallejo suele adoptar el lenguaje corriente e introduce en sus poemas dichos y vulgaridades de origen popular. Ningún poeta seguidor del simbolismo se atrevería a emplear los tecnicismos y vulgarismos que usa Vallejo. A través de sus poemas no sólo medita sobre los problemas fundamentales de la existencia, no solamente experimenta los sentimientos primordiales del hombre, sino que también cumple con sus funciones orgánicas o realiza los actos más triviales de la vida doméstica. Vallejo quiere que la poesía descienda del Olimpo y baje hasta la gran ciudad, que recorra sus calles, sus plazas, sus hoteles baratos, sus cafés, sus fábricas y sus hospitales públicos. La contemporaneidad de Vallejo no radica sólo en que nos comunica vivencias comunes a los hombres de nuestro tiempo, sino también en que las dice con palabras familiares:

El almuerzo con ella que estaría
poniendo el plato que nos gustara ayer

y se repite ahora,
pero con algo más de mostaza;
el tenedor absorto, su doneo radiante
de pistilo en mayo, y su verecundia
de a centavito, por quítame allá esa paja.
Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,
y que no se debe tomar mucho!

(*Trilce*, XXXV)

Si postulamos que la realidad toda entera es poetizable, desaparece para la poesía contemporánea la antigua distinción entre lo bello y lo feo. La poesía ya no es belleza en el sentido tradicional, sino expresión de lo humano, donde las mismas experiencias que en la vida espontánea se dan sin contornos, en sucesión desordenada e ininterrumpida, son sometidas a formas comunicables, a figura, a imagen intuible. Y esta aparición novedosa de motivos desagradables y hasta truculentos otorgan a la poesía actual esa sensación de feísmo. Un equivalente de los monstruos de Picasso, tan humanos o más que las delicadas figuras del Renacimiento, lo constituye en poesía ese feísmo que caracteriza a la obra de Pablo Neruda:

Zapatos bruscos, bestias, utensilios,
olas de gallos duros derramándose,
relojes trabajando como estómagos secos,
ruedas desenrollándose en rieles abatidos,
y Water-closets blancos despertando
con ojos de madera, como palomas tuertas,
y sus gargantas anegadas
suenan de pronto como cataratas.

(*Residencia en la tierra*, *Un día sobresale*)

Me gusta el canto ronco de los hombres del vino,
y el ruido de mojadas monedas en la mesa,
y el olor de zapatos y de uvas
y de vómitos verdes:
me gusta el canto ciego de los hombres,
y ese sonido de sal que golpea
las paredes del alba moribunda.
Hablo de cosas que existen, Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando!
Hablo de la saliva derramada en los muros,

hablo de lentas medias de ramera,
hablo del coro de los hombres del vino
golpeando el ataúd con un hueso de pájaro.

(Residencia en la tierra, Estatuto del vino)

La voluntad del poeta contemporáneo por ser hombre de su tiempo lo incita a participar de la realidad política y social, a tomar posición frente a los sucesos históricos a los que no quiere permanecer indiferente, sino ubicarse activamente en ellos. Acerca de esta participación solidaria del poeta con el acontecer histórico, dice Tzara: "De todas maneras, la poesía está sumergida en la historia hasta el cuello, si me atreviese a hablar de esa manera. Ella no sería lo que es, lo que no es, si la guerra española no la hubiese atravesado como un cuchillo, si Munich no la hubiese hecho enrojecer con ese rojo que es el color más exaltante que conocemos todavía en este mundo, si Vichy no fuese la vergüenza donde el dolor mismo se ha ensuciado con la sangre de tantos inocentes y si los nazis no le hubiesen prestado ese ímpetu que ha levantado un viento de revuelta insurreccional cuyos alcances y cuya gloria nosotros todavía somos demasiado jóvenes para medir"⁽¹⁰⁾. En efecto, así como Louis Aragon y Paul Eluard combaten por la libertad de Francia empuñando el fusil y cantando contra los invasores, Neruda y Vallejo participan de la guerra civil española poniendo su poesía al servicio de la causa republicana. La solidaridad de Vallejo es de naturaleza más profunda que la mera coincidencia ideológica: la conmoción que la guerra le produce es tan intensa, la sacudida psíquica es tan profunda que lo hace retomar la poesía, después de un abandono de quince años. Quiere que en algo el canto de un poeta perpetúa el holocausto de los españoles que mueren por la vida de su pueblo, que combaten en aras de un porvenir venturoso para sus compatriotas, que se pierden para que sobreviva algo que consideran más valioso que sus existencias individuales: la paz, la libertad, la democracia, la justicia.

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,

(10) TRISTÁN TZARA, op. cit., pág. 18.

lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme.

(*España, aparta de mí este cáliz, I*)

Neruda compone su *España en el corazón*, que subtitula *Himno a las glorias del pueblo en guerra*:

Salud, salud,
salud te dicen las madres del mundo,
las escuelas te dicen salud, los viejos carpinteros,
Ejército del Pueblo, te dicen salud, con las espigas,
la leche, las patatas, el limón, el laurel,
todo lo que es de la tierra y de la boca
del hombre.
.adelante, España,
adelante, campanas populares,
adelante, regiones de manzana,
adelante, estandartes cereales,
adelante, mayúsculos del fuego,
porque en la lucha, en la ola, en la pradera,
en la montaña, en el crepúsculo cargado de acre aroma,
lleváis un nacimiento de permanencia, un hilo
de difícil dureza.

(*España en el corazón, Oda solar al ejército del pueblo*)

La crisis de la civilización occidental aparta a los poetas de la confianza en la existencia de valores absolutos, los aleja de las creencias religiosas y los sumerge en la historia. Surge entonces una poesía de lo real, de lo social, ligada a la acción y adaptada a la vida moderna, poesía que se da simultáneamente en toda Europa y en toda América. Los que postulan la revolución poética se afilian a la lucha por la revolución social. En París, hacia 1932, se funda la primera Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, que acoge en su seno a todos aquellos que por su postura ideológica luchaban para modificar la estructura de la sociedad capitalista. Los poetas más destacados de la vanguardia francesa se incorporan a la agrupación. Se busca una identificación de poesía y revolución, y el marxismo, a través del Partido Comunista, se convierte en el puente elegido para conjugar ambos objetivos. “El poeta —según Tzara—, a partir de ese momento, no puede ya abstraerse de la empresa de lo cotidiano. Anuncia el advenimiento de un mundo armonioso, donde el hombre ya no estará en contra-

dicción consigo mismo, pero donde el desarrollo de sus facultades deberá ir a la par con el progreso de la justicia social” (11) El comunismo hace muchos adeptos entre los poetas surrealistas. La doctrina marxista, con su aparente solidez, con sus pretensiones de cosmovisión, con su interpretación de la historia y con sus imperativos de acción, viene a reemplazar en muchos poetas a los valores en crisis, los saca del descreimiento, del desamparo, les da una fe y les brinda una multitud de hombres como camaradas. Pero no todo es sencillo; comienza una pugna por adaptar la expresión poética a los designios de la doctrina que brega por un arte proletario, a los mandamientos del Partido que quiere que sus hombres de letras dejen de lado las apetencias personales y pongan su capacidad creadora al servicio de la Revolución Social. Pablo Neruda suele acceder a esta entrega y, por su condición de militante activo del Partido Comunista, escribe a veces poemas lamentables de donde la poesía ha huído desplazada por intereses ideológicos:

Cuando llegan de Nueva York
las avanzadas imperiales,
ingenieros, calculadores,
agrimensores, expertos,
y miden tierra conquistada,
estaño, petróleo, bananas,
nitrato, cobre, manganeso,
azúcar, hierro, caucho, tierra,
se adelanta un enano oscuro,
con una sonrisa amarilla,
y aconseja, con suavidad,
a los invasores recientes:
*No es necesario pagar tanto
a estos nativos, sería
torpe, señores, elevar
estos salarios. No conviene.
Estos rotos, estos cholitos
no sabrían sino embriagarse
con tanta plata. No, por Dios.
Son primitivos, poco más
que bestias, los conozco mucho.*

(11) TRISTÁN TZARA, op. cit., pág. 34.

No vayan a pagarles tanto.
Es adoptado. Le ponen
librea. Viste de gringo,
escupe como gringo. Baila
como gringo, y sube.

(*Canto general*, V, II)

Si bien Vallejo coincide con Neruda en cuanto a ideología política, no permite que su poesía sea violentada por exigencias exteriores de doctrina o de partido. Sufre una desesperación existencial que supera, en parte, por la vía del humanismo, por su amor hacia los hombres, en especial al hombre de pueblo, al trabajador, al oprimido, al desamparado. Ese humanismo se traduce en una viva inquietud social. Sus viajes a Rusia determinan su adhesión a la doctrina marxista; dos de sus libros, su novela *El tungsteno* y la serie de artículos que tituló *Rusia en 1931* manifiestan esta tónica ideológica. En ambos hace literatura comprometida, pone su prosa al servicio de la revolución del proletariado, quiere contribuir como escritor a la difusión de ciertos ideales políticos y sociales. Pero no desnaturaliza su poesía, como lo hacen otros adeptos de la cultura dirigida y del arte proletario. Si se mancomuna con el obrero, esa solidaridad se traduce en canto, nos la transmite como sentimiento libérrimo, como emoción espontánea configurada en términos de arte:

Éste es, trabajadores, aquel
que en la labor sudaba para afuera,
que suda para adentro su secreción de sangre rehusada!
Fundidor del cañón, que sabe cuántas zarpas son acero,
tejedor que conoce los hilos positivos de sus venas,
albañil de pirámides,
constructor de descensos por columnas
serenas, por fracasos triunfales,
parado individual entre treinta millones de parados,
andante en multitud,
qué salto el retratado en su talón
y qué humo el de su boca ayuna, y cómo
su talle incide, canto a canto, en su herramienta atroz, parada,
y qué idea de dolorosa válvula en su pómulo!

(*Poemas humanos. Parado en una piedra*)

Los mismos fenómenos culturales se producen simultáneamente en América y Europa. La poesía contemporánea es sacu-

dida por acontecimientos e inquietudes mundiales. Ya no hay barreras para las conmociones históricas; de ellas participan ahora poetas de los más apartados rincones del orbe. La revolución rusa, el advenimiento de los totalitarismos, la guerra civil española, la segunda guerra mundial, el choque de Oriente y Occidente preocupan a todos los hombres de este siglo, que viajan y son informados inmediatamente de los acontecimientos que a diario se producen en el mundo. También los movimientos estéticos trascienden en seguida el ámbito donde son gestados para expandirse en todas las direcciones geográficas. Lo estrictamente nacional, lo provincial, lo lugareño pertenece hoy al dominio de las artes folklóricas. La difusión de la cultura se realiza con técnicas modernas que permiten una rápida y dilatada expansión. Pensemos que la mayor parte de nuestra cultura pictórica está hecha sobre la base de reproducciones fotográficas, y que nuestra cultura literaria se ha alimentado sobre todo de traducciones de autores extranjeros. “La gravedad y la frecuencia de los conflictos no es sino la expresión trágica de la solidaridad que se establece entre las naciones a fin del siglo XIX. Comienzan los tiempos del «mode fini»; la unificación debida a las técnicas industriales, la propagación de las mismas ideas científicas y sociales, la multiplicación de contactos y de intercambios, la abolición de las distancias imponen a cada país un ritmo análogo. Surgidas de una misma situación histórica, las diversas literaturas tienden inevitablemente hacia una cierta unidad.

A la identidad de las condiciones sociales se agregan los vínculos cada vez más estrechos que la facilidad de viajar, el conocimiento de otras lenguas y una curiosidad creciente establecen entre los escritores. La literatura contemporánea es una literatura de viajeros, de políglotos. Las traducciones se multiplican y no son ya simples adaptaciones. Los escritores jamás estuvieron informados mejor los unos de los otros” (12).

Que la literatura contemporánea es literatura de viajeros y políglotos lo demuestran plenamente Huidobro, Vallejo y Neruda en sus obras poéticas. Huidobro vive en París durante muchos años a partir de 1916 y escribe unos cuantos libros de poemas en francés: *Horizon Carré* (1917), *Tour Eiffel* (1917), *Hallali*

(12) GAETÁN PICÓN, op. cit., pág. 193 y sig.

(1918), *Saisons Choies* (1921), *Automne Régulier* (1925) y *Tout a coup* (1925). En *Poemas árticos* dice:

Una corona yo me haría
De todas las ciudades recorridas
Londres Madrid París
Roma Nápoles Zurich
Silban en los llanos
locomotoras cubiertas de algas

AQUI NADIE HE ENCONTRADO

De todos los ríos navegados
Yo me haría un collar

El Amazonas El Sena
El Támesis El Rhin

(*Exprés*)

Vallejo abandona Perú en 1923 y desde entonces hasta su muerte, ocurrida en 1938, vive en París la mayor parte de su tiempo. Allí escribe su segundo libro, *Poemas humanos*, donde dice:

Simple ahora te veo, te comprendo avergonzado
en Letonia, Alemania, Rusia, Bélgica, tu ausente,
tu portátil ausente,
hombre convulso de la mujer temblando entre sus vínculos.
Amada en la figura de tu cola irreparable,
amada que yo amara con fósforos floridos,
quand on a la vie et la jeunesse,
c'est déjà tellement!

(*Dulzura por dulzura corazona*)

Neruda, constante andariego por cuatro continentes, dice en *Las uvas y el viento*:

Yo fuí cantando errante
entre las uvas
de Europa
y bajo el viento,
bajo el viento en el Asia.

(*Prólogo*)

La poesía moderna muestra que lo real es poetizable en su totalidad: la poesía se convierte en una acción del espíritu aplicada al conjunto de lo real. No es una copia de la realidad sino una trasposición, una interpretación sentimental, intuitiva, imaginativa. Una poesía que quiere darnos una visión esencial de la realidad no la puede aceptar tal cual se da a nuestras facultades. La realidad en su ser común no alcanza a comunicarnos la densidad y la significación que cobra una vez trasmutada en poesía. Tender hacia las cosas para captarlas en su verdad íntima significa dejar de lado las apariencias y las convenciones, implica descomponer el orden con que la realidad se da a nuestros sentidos y recomponerla según una imagen con que el espíritu del poeta le otorga una nueva figura, una figura hecha con palabras, armónica, comunicable, intuible. El poeta se aparta de lo real inmediato para penetrarlo mejor. La trabazón de pensamientos, de sensaciones, de percepciones propia de un poema de Huidobro, Vallejo o Neruda no reproduce el ordenamiento común de las cosas tal como se dan a nuestra observación inmediata; esa trabazón es de naturaleza poética, tiene una finalidad expresiva y responde a exigencias de carácter estético. Es necesario que la realidad vuelva a ser compuesta por el poeta para que pueda nacer de ella una imagen por fin reveladora, reveladora de esa realidad más verdadera que lo real aparente, de esa realidad más permanente que es una creación del arte.

SAÚL YURKIEVICH