

EL LUGAR DE LAS *ODAS ELEMENTALES* EN LA IMAGINACIÓN POÉTICA NERUDIANA

Mauricio Ostria González

El ciclo de las *Odas* domina la producción nerudiana de los años cincuenta (*Odas elementales*, 1954, *Nuevas odas elementales*, 1956, *Tercer libro de odas*, 1957, y *Navegaciones y regresos*, 1959). Pero la sensibilidad de su poética se extenderá más allá de esos libros, por ejemplo, en poemas de *Estravagario* (1958), *Las piedras de Chile* (1961), *Arte de pájaros* (1966) o *Libro de las preguntas* (1974).

La crítica coincide en que las *Odas* representan un cambio, un movimiento significativo en el proceso escritural nerudiano.¹ El propio autor, que acostumbra a marcar estos cambios con 'explicaciones' y miradas retrospectivas,² desarrolla en el poema inicial de *Odas elementales* toda una poética en torno a los deberes del poeta y a la función de la poesía:

yo quiero
que todos vivan
en mi vida
y canten en mi canto,
yo no tengo importancia,
no tengo tiempo,
para mis asuntos,
de noche y de día
debo anotar lo que pasa,
y no olvidar a nadie (1999: 63).

1. Hernán Loyola ve este cambio como negativo, «reflejo de un cierto voluntarismo optimista», «un esquematismo simplificador» (1961: 27-28).
2. Considérese, por ejemplo, los poemas «Explico algunas cosas», de *España en el corazón*, «Alturas de Machu Picchu I», de *Canto general*, «Tenéis que oírme», de *Las uvas y el viento*, «El sobrino de occidente», de *Cantos ceremoniales*, etc., y en el mismo libro de las *Odas elementales*, «Oda a la poesía». Sobre el tema, cfr. Ellis, 1979.

El programa de las *Odas* supone una cierta continuidad con *Canto general*, en cuanto a que la voz del poeta se propone cantar los dolores, las alegrías y las luchas de los hombres («porque ellas son mi canto») y, consecuentemente, excluir sus preocupaciones personales, así como los tonos y temas de su anterior poesía:

Las estrellas no tienen
nada que ver conmigo,
la soledad no tiene
flor ni fruto.

Del mismo modo, la crítica³ ha establecido, con diferentes énfasis, los rasgos caracterizadores de las odas: dominio absoluto del verso breve, ligero, aéreo; de la sintaxis rítmica simple (construcciones reiterativas, paralelas, simétricas, correlativas); de la semántica transparente (sustantivos rotundos, atributos nítidos, formas verbales con efectos dinámicos y plásticos); de instrumentos gramaticales (conjunciones o cláusulas conjuntivas) funcionando como embragues de tonos, giros y matices; de la imaginería chispeante, novedosa, a veces insólita, pero siempre clara, reconocible, basada predominantemente en procesos metafóricos; del temple optimista con proyecciones utópicas y el tono alegre, a veces juguetón, no exento de ligeras ironías y risueñas autocríticas; en fin, del resuelto espíritu solidario y testimonial que trasciende la mera escritura poética para vincularla con la historia y la realidad concreta.

El propio Neruda se ha encargado de remarcar uno de los atributos más notables de las *Odas*: su carácter de palabra recién nacida, de lenguaje originario, de imagen auroral:

En las *Odas elementales* me propuse un basamento originario, nacedor. Quise redescubrir muchas cosas ya cantadas, dichas y redichas. Mi punto de partida deliberado debía ser el del niño que emprende, chupándose el lápiz, una composición obligatoria sobre el sol, el pizarrón, el reloj o la familia humana. Ningún tema podía quedar fuera de mi órbita; todo debía tocarlo yo andando o volando, sometiendo mi expresión a la máxima transparencia y virginidad (1979: 405).⁴

La poesía nerudiana desde sus inicios y hasta las *residencias* se caracterizó por un creciente proceso de complejidad ('hermetismo' lo llamó Amado Alonso) formal y visionaria, un sumergimiento en las profundas aguas de la

3. Así, por ejemplo, Loyola 1961, Foxley 1972, Alazraki 1974, Suárez Rivero 1975, Pring Mill 1979, Sicard 1981, Concha 1999.

4. «Era evidente que las *Odas elementales* surgían como reanudación del esfuerzo de Neruda por lograr el inventario poético de la materia en sus múltiples manifestaciones» (Loyola, 1961: 28).

existencia individual y cósmica, saturado de densas oscuridades, correlativo de un cierto temple depresivo, pesimista, dominado por sentimientos de tristeza, melancolía, soledad que el propio Neruda ha reconocido repetidas veces: habla de *Residencia* como de «libro sombrío y esencial» y reconoce el «clima duramente pesimista que ese libro mío respira» (1979: 404). Y de *Tentativa del hombre infinito*, afirma: «ese libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la oscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino» (1971: 325).

Esta oscuridad, densa, compleja de la poesía nerudiana se vincula, pienso, a la naturaleza imaginaria que predomina en ella. En efecto, el mundo poético construido por esa escritura se sustenta en una relación raigal con el espacio natural del sur de Chile: «Comenzaré a decir, sobre los días y años de mi infancia, que mi único personaje inolvidable fue la lluvia [...]. La lluvia caía en hilos como largas agujas de vidrio que se rompían en los techos, o llegaban en olas transparentes contra las ventanas, y cada una era una nave que difícilmente llegaba a puerto en aquel océano de invierno [...]. Frente a mi casa la lluvia se convirtió en un inmenso mar de lodo» [1979: 11]. «De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo» [1979: 10]. A partir de esa experiencia inaugural, «se comenzó por infinitas playas o montes enmarañados una comunicación entre mi alma, es decir, entre mi poesía y la tierra más solitaria del mundo. De esto hace muchos años, pero esa comunicación, esa revelación, ese pacto con el espacio ha continuado existiendo en mi vida» [1979: 24]. Tiene razón Gaston Bachelard cuando afirma que «el sitio en que se ha nacido es menos una extensión que una materia» [1978: 18]. Por eso, el canto nerudiano no puede sino articularse como acuoso y vegetal: los habitantes de su mundo son la lluvia, los ríos, los océanos, los árboles con su multitud de hojas y raíces, las maderas podridas pululantes de pequeñas palpitantes vidas y unos seres humanos en cierto modo anfibios. Desde un principio, la poesía de Neruda encontró su morada en el agua y en el bosque, su complemento. Ése es el ámbito, ésa la materia que añora en el exilio y a la que desea regresar «hasta llegar al nido de la lluvia» [2000a: 386]. Así, pues, reitero, el bosque lluvioso y frío con su muchedumbre de raíces y ramalajes, de lagunas y charcos y torrentes lodosos, con sus ciclos de muertes y resurrecciones, constituye la sustancia y el orden originario de la poesía nerudiana. Ese paisaje, vivido y soñado, una y otra vez, se yergue en el sistema imaginario profundo que regula las relaciones semánticas y otorga a los diversos temas y estructuras su carnadura diferencial y específica, primera y definitiva fidelidad del poeta a sus raíces: «Las tierras de las fronteras metieron sus raíces en mi poesía y nunca han podido salir de ella. Mi vida es una larga peregrinación que siempre da vueltas, que siempre retorna al bosque austral, a la selva perdida» [1979: 219].

La regencia imaginaria del agua en la poesía de Neruda explica no solo la tendencia a la continua transformación del mundo (piénsese en *Residencia en la tierra*), sino también el carácter tráfuga de imágenes y personajes (incluido los hablantes), así como la continua presencia de la muerte. Afirma Bachelard: «El agua es realmente el elemento transitorio [...]. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana [...] es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal [...]: la pena del agua es infinita» [1978:15]. Así, el Neruda de *Residencia*:

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 (2000: 98).

De aquí que, con la lucidez de costumbre, Jaime Concha advierte que el talante poético dominante en las *Odas*, su luminosidad y transparencia, su optimismo y su confianza esperanzada en la solidaridad de los hombres entre sí y con el cosmos, tiene su fundamento imaginario en la presencia del aire como imagen material dominante: «Entramos en un nuevo bosque, ni vasto ni profundo, sino vivamente aéreo y luminoso, multiplicado en la faz de los objetos singulares que se cantan» (Concha, 1999: 22).⁵ Efectivamente este cambio de signo imaginario es, simultáneamente, recurso y resultado de la búsqueda expresiva nerudiana en procura de un lenguaje claro y transparente, una poesía dialógica que redescubra el mundo para todos los hombres, una escritura en que las cosas y los seres, percibidos en su singularidad material, sensual, espiritual, fulguran como recién creados. Poesía de la claridad.⁶ Ilustran muy bien este cambio las diferentes moradas del poeta. Mientras en *Tentativa del hombre infinito*, la casa se sitúa en medio del bosque y de la lluvia, está deshabitada, como sobreviviendo desde el pasado (toda la descripción se construye con pretérito imperfecto), atrapada en el llanto de la infancia, poblada de sentimientos, objetos y palabras trizados, rotos, olvidados, desgraciados; en fin, erguida como imagen de la desolación y el abandono:

Esta es mi casa
aún la perfuman los bosques
desde donde la acarreaban

5. Véase, especialmente, Concha, 1999: 31-33.

6. «... el ideal de la claridad de la expresión poética predomina consciente y concienzudamente sobre todo lo que pudiera considerarse como un cultivo de cualquier tipo de oscuridad» (Pring Mill, 1979: 262).

allí tricé mi corazón como el espejo para andar a través de mí mismo
 ésa es la alta ventana y ahí quedan las puertas
 de quién fue el hacha que rompió los troncos
 tal vez el viento colgó de las vigas
 su peso profundo olvidándolo entonces
 era cuando la noche bailaba entre sus redes
 cuando el niño despertó sollozando
 yo no cuento yo digo en palabras desgraciadas (1964: 31-32),

en *Nuevas odas elementales*, en cambio, la casa de ‘adobe y madera’ es un espacio amable, el paraíso cotidiano del que se han expulsado las ‘negras monarquías’ y los ‘reptiles mentales’, es taller del intenso trabajo del poeta y ha sido construida y amoblada para que todos la habiten:

Comprendo
 que el comprador de mitos
 y misterios
 entre
 en mi casa de odas,
 hecha
 con adobe y madera,
 y odie
 los retratos
 de padre y madre y patria
 en las paredes,
 la sencillez
 del pan
 y del salero.
 Pero es así la casa de mis odas.

 Para que todos vivan
 en ella
 hago mi casa
 con odas
 transparentes (1965: 7-9).

En sus diversos niveles de estructuración, las *Odas* parecen obedecer a un principio de acumulación, superposición o suma en procura de una visión total: «Estas *Odas* (...) se transformaron otra vez en ese elemento que yo ambicioné siempre: el de un poema de extensión y totalidad», apunta Neruda y agrega: «Concibo, pues, las *Odas elementales* como un solo libro...» 1971: 327). Una totalidad de signo contrario al de la mayor parte de su creación poética. Como señala Alain Sicard, se trata de un «proyecto ambicioso: el de acabar con esa poesía en la que el sujeto del acto poético anula su objeto,

cuando no lo sustituye» (1981: 609). Ahora se procura el esplendor del objeto del canto: las cosas y las gentes y la invisibilidad y transparencia⁷ del sujeto, como se expresa en el poema pórtico de las *Odas elementales*.

Esta nueva perspectiva provoca, como ya se ha dicho, el adelgazamiento del verso, su fragmentación en pequeñas secuencias de pocas sílabas, con acentuación casi siempre llana. El verso corto, con frecuencia producto de la fragmentación de endecasílabos,⁸ acelera el ritmo, lo hace alado y chispeante. Véanse estos fragmentos de las odas al tomate y a la papa:

La calle
se llenó de tomates,
mediodía,
verano,
la luz
se parte
en dos
mitades
de tomate,
corre
por las calles
el jugo.
En diciembre
se desata
el tomate,
invade
las cocinas,
entra por los almuerzos,
se sienta
reposado
en los aparadores,
entre los vasos,
las mantequilleras,
los saleros azules... (1999: 246).

Te llamas
papa
y no patata,

7. «El ser transparente implica no la mera invisibilidad del sujeto poético pregonada en la primera de las odas, sino más bien una acción positiva, que es transparentar todo lo que se desea comunicar» (Pring Mill, 1979: 294).
8. «Las *Odas elementales* presentan la novedad del verso mínimo, de dos tres y hasta unas sílabas, abandonando las de siete, diez y, sobre todo, las de once. Todas las *Odas* son endecasílabas, o tienden a esta melodía, pero Neruda disfraza el endecasílabo, lo corta y recorta» (Cardona Peña, 1955: 71).

no naciste castellana:
eres oscura
como
nuestra piel,
somos americanos,
papa,
somos indios.

Profunda
y suave eres,
pulpa pura, purísima
rosa blanca
enterrada,
floresces
allá adentro
en la tierra,
en tu lluviosa
tierra
originaria,
.....
Papa,
materia
dulce,
almendra
de la tierra, (1963: 108-109).

Es interesante observar que mientras el tomate es representado como una fuerza expansiva que todo lo invade con su forma y color, alegre y luminoso como el verano, la papa se concentra en su ser apretado y profundo, en la pureza dulce de su flor enterrada. También es sugestivo que aunque el tomate y la papa son oriundos de América, el poeta solo se identifica con la raíz india, callada y oscura de la papa y no con la euforia colorida y desbordante del tomate.

Una de las novedades más importantes en la estructuración de las *Odas* es la simplificación de la estructura sintáctica. Nada de las anomalías, extrañezas, desarticulaciones, aflojamientos, mutilaciones de la «sintaxis descoyuntada» de raíz irracionalista con que Amado Alonso (1965) caracterizaba a *Residencia en la tierra* se hace presente en la estructura de las *Odas*. Por otra parte, la sintaxis semántica (relaciones y estructuras de significados) se organiza sobre la base de oposiciones entre objeto y calificativos o entre sujeto y verbo, de modo de suscitar la borrosidad o la fusión de atributos y naturalezas: lo abstracto se hace concreto, lo general, singular, lo espiritual, material, lo natural, cultural y viceversa. De ese modo, se construyen nuevas solidaridades léxicas a través

de las cuales se establecen comunicaciones fluidas entre los distintos órdenes de seres, entre las cosas y los hombres, entre la naturaleza y la cultura, entre el yo y el tú, el poeta y el mundo. Así lo advierte Jaime Concha: «En las Odas (...) se trata de una relación de yo a tú entre el poeta y los objetos que (...) pertenecen a un universo ya pacificado, en equilibrio y en armonía como para sostener un diálogo tierno, a veces travieso y juguetón, con la figura que los convoca» (1999: 19).

La oda nerudiana se distancia de la oda clásica (Foxley 1972, Alazraki 1974, Concha 1999), aunque en muchas de ellas se puede establecer una estructura tripartita (enunciación, transformación, conclusión) y aunque el género se presta muy bien a la nueva perspectiva en la que el diálogo y la relación simpática campean en un mundo casi siempre sereno. No obstante, el canto a héroes o a acontecimientos notables, propio de la oda clásica, es sustituido aquí por el canto a lo cotidiano, lo elemental que, por efecto del mismo canto se torna exultante en su plenitud.⁹ Asimismo, el tono amable, ‘natural’ de las odas nerudianas contrasta con seriedad solemne de las odas tradicionales. Efectivamente, la crítica ha advertido el matiz conversacional (la relación horizontal yo-tú) de las *Odas* y también las fuertes reminiscencias orales, que los textos conllevan.¹⁰

Es verdad que el esfuerzo nerudiano por ejercer el oficio poético como un trabajo, un deber que lo hace invisible y lo convierte en la voz del pueblo, así como el construir una poesía de «condición diurna y meridiana» (Concha, 1999: 25), no perdura. A partir de *Estravagario*, Neruda reclama su derecho a ‘volver a su lugar natural’: «ahora me dejen tranquilo (...). No puedo ser sin que las hojas vuelen y vuelvan a la tierra (...). Lo tercero es el gran invierno, la lluvia que amé, la caricia / del fuego en el frío silvestre» (1972: 13). Ciertamente, en las mismas *Odas*, el poeta incumple su proyecto:

Es verdad que de pronto
me fatigo
y miro las estrellas,
me tiendo en el pasto,
pasa un insecto color de violín,
pongo el brazo sobre un pequeño seno
o bajo la cintura
de la dulce que amo,
y miro el terciopelo

9. «La oda, composición poética que en la antigüedad exaltó héroes y hazañas, presta su carácter a lo esencial y sustancial de la materia que nos rodea, a los elementos» (Suárez Rivero: 84).

10. Cfr. Foxley 1972, Pring Mill 1979, Concha 1999, Bracamonte s.a.

duro
 de la noche que tiembla
 con sus constelaciones congeladas,
 entonces,
 siento subir a mi alma
 la ola de los misterios,
 la infancia,
 el llanto en los rincones,
 la adolescencia triste (1999: 63-64).¹¹

Como quiera que sea, las *Odas* representan el esfuerzo nobilísimo del poeta (¿voluntarismo utópico?) por negarse a sí mismo y poner su creación al servicio del hombre, sin descuidar por eso la función del arte. En definitiva, «esos preciosos caligramas poéticos que definirán el rostro de la poesía nerudiana durante el decenio 1950-1960» (Concha, 1999: 21), dejarán su huella permanente en la simplificación de las estructuras del lenguaje poético nerudiano, en la amplitud de sus registros tonales y de sus dimensiones comunicativas, en los matices lúdicos y en la presencia explícita o implícita del vínculo —esencial para Neruda— entre la poesía y el destino de las gentes: «mi poesía fue regional, dolorosa y lluviosa. Pero tuve siempre confianza en el hombre» (1972: 37). ●

OBRAS CITADAS

- Alazeaki, Jaime. «Observaciones sobre la estructura de la oda elemental», *Mester*, IV, 2, 1974, pp. 94-102.
- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Introducción a una poesía hermética*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Bracamonte, Jorge. «Mirada sobre lo elemental desde la poética en Pablo Neruda», www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/bracamonte.html, s.a.
- Cardona Peña, Alfredo. *Pablo Neruda y otros ensayos*, México, Ediciones de Andrea, 1955.
- Concha, Jaime. «Introducción» a Pablo Neruda, *Odas elementales*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 13-56.
- Ellis, Keith. «Las recapitulaciones en la obra de Pablo Neruda», en A. Sicard, coord., *Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda. La obra posterior al Canto general*, Poitiers, CRJA de l'Université de Poitiers, 1979, pp. 79-97.

11. Así también, por ejemplo, en fragmentos de las odas a «la envidia», al «invierno», «la lluvia», «la madera», «la noche», «el otoño», «la poesía», «un reloj en la noche».

- Foxley, Carmen. «Estructura progresivo-reiterativa en *Odas elementales*», *Taller de Letras*, 2, 1974, pp. 25-39.
- Loyola, Hernán. «Pablo Neruda: itinerario de una poesía», prólogo a Pablo Neruda, *Antología esencial*, Buenos Aires, Losada, 1961, pp. 7-37.
- Neruda, Pablo. *Tentativa del hombre infinito*, Santiago, Orbe, 1964.
- *Nuevas odas elementales*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- *Antología esencial*, selección y prólogo de Hernán Loyola, Buenos Aires, Losada, 1971.
- «Discurso de Estocolmo», *Anales de la Universidad de Chile*, 157-160, 1972, pp. 23-37.
- *Confieso que he vivido*, Barcelona, Argos Vergara, 1979.
- *Odas elementales*, edición de J. Concha, Madrid, Cátedra, 1999, 8a. ed.
- *Residencia en la tierra*, edición de H. Loyola, Madrid, Cátedra, 2000, 6a. ed.
- *Canto general*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 2000, 6a. ed.
- Pring Mill, Robert. «El Neruda de las *Odas elementales*», en Alain Sicard, coord., *Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda. La obra posterior al Canto General*, Poitiers, CRLA de l'Université de Poitiers, 1979, pp. 261-300.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981.
- Suárez Rivero, Eliana. «La estética esencial en una oda nerudiana», en Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck, eds., *Simposio Pablo Neruda*, Madrid, University of South Carolina/Las Américas, 1975, pp. 79-96.