

EL ESCRITOR Y SU PÚBLICO. DEL 'DISCURSO AL ALIMÓN' AL
MONÓLOGO DRAMÁTICO (LORCA, NERUDA, PARRA)

*THE WRITER AND HIS PUBLIC. FROM THE 'DISCURSO AL ALIMÓN' TO
THE DRAMATIC MONOLOGUE (LORCA, NERUDA, PARRA)*

Niall Binns

Universidad Complutense de Madrid
nbinns@filol.ucm.es

RESUMEN

En la década de los treinta *Residencia en la tierra* y la escritura sobre la guerra civil española de Pablo Neruda así como el primer libro de Nicanor Parra, *Cancionero sin nombre*, plantearon cambios en la relación del poeta con su público lector. La figura siempre deslumbrante de Federico García Lorca –que Neruda conoció en persona; Parra, a través de sus romances– incidió decisivamente en estas nuevas relaciones. De manera más o menos directa, Lorca preparó el terreno para el papel público que asumiría Neruda como poeta a partir de 1936 y también para el monólogo dramático que emplearía Parra a partir de su libro inaugural y que se convertiría más tarde en una seña de identidad de la antipoesía.

PALABRAS CLAVE: Federico García Lorca, Pablo Neruda, Nicanor Parra, romance, monólogo dramático, guerra civil española

ABSTRACT

In the 1930s, Pablo Neruda's *Residencia en la tierra* and his writing on the Spanish Civil War, together with Nicanor Parra's first book, *Cancionero sin nombre*, prompted changes in the relationship between the poet and his readers. The dazzling figure of Federico García Lorca –whom Neruda knew personally; Parra, through the reading of his "romances"– was decisive in this new relationship. More or less directly, Lorca paved the way for the public figure Neruda would become as a poet from 1936 onwards and also for the dramatic monologue which Parra would use in his opening book and which would later become a distinctive trait of his antipoetry.

KEY WORDS: Federico García Lorca, Pablo Neruda, Nicanor Parra, "romance", dramatic monologue, Spanish Civil War

Recibido: 18/09/2009 Aceptado: 20/10/2009

INTRODUCCIÓN¹

El primer discurso de sobremesa que marcó la poesía chilena fue el discurso al alimón que protagonizaron juntos en Buenos Aires, en la primavera de 1933, Federico García Lorca y Pablo Neruda, durante un banquete organizado por el PEN Club. En los años siguientes, Lorca se convertiría en una figura central para la poesía de Chile y de todo el mundo de lengua española. Fue, se ha dicho siempre, un modelo pernicioso. Puede que así sea, en general. Pero quisiera indagar, en estas páginas, sobre la naturaleza y el alcance del impacto muy fértil –nada pernicioso, creo yo– que tuvo Lorca no sólo en Neruda, sino también en Nicanor Parra, y específicamente en la relación que ambos poetas establecerían con su público, sus lectores, a raíz del contacto con el granadino.

NERUDA Y LAS MÁSCARAS

Situémonos, para empezar, en los primeros meses de 1932. Neruda, después de media década en el Lejano Oriente, vuelve a Chile con un libro de poesía bajo el brazo, que nadie ha querido publicar y con la primera de sus grandes colecciones. Recordaría con nostalgia, en sus memorias, esa colección de “máscaras recogidas en Siam, en Bali, en Sumatra, en el archipiélago malayo, en Bandoeng...”, máscaras “doradas, cenicientas, de color tomate, con cejas plateadas, azules, infernales, ensimismadas”, máscaras que había visto en bailes rituales frente a los templos de Java (V: 542). Para la presentación en público de sus nuevos poemas, Neruda montó un decorado basado precisamente en esas máscaras, y tras una de ellas, de tamaño imponente, se ocultó para leer. Su primer recital tuvo lugar en mayo de 1932, en la Posada del Corregidor. Lo comentaría en *El Mercurio* Roberto Meza Fuentes: “Detrás de la máscara oriental la voz del poeta nos llega como desde un país de ensueño (...). En la vieja casa de la colonia, ocultándose a sí mismo para mostrarnos, libre de gesto y además, la esencia de su poesía, Pablo Neruda nos ha descubierto un mundo nuevo” (Olivares 2000, 353-354). Repetiría la experiencia en el Teatro Miraflores, en noviembre. Allí estaban, entre el público, el viejo modernista peruano José Santos

¹ Leí una primera versión de este artículo en el memorable Congreso Internacional de Poesía Chilena “Chile mira a sus poetas”, celebrado en la Universidad Católica a finales de octubre de 2009. Surge de la investigación que estoy llevando a cabo como director del proyecto “El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica”, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia de España (HUM2007-64910/FILO).

Chocano y el joven Volodia Teitelboim, que en su biografía de Neruda ofrecería una detallada descripción del evento:

Se descorrió la cortina. En el escenario había máscaras orientales pintadas. Eran como biombos o telones extraños. Producían una sensación de ópera china y despedían un aire remoto y enigmático. De repente surgió detrás de las máscaras enormes, más altas y más anchas que el cuerpo de un hombre, una voz arrastrada, gangosa, nasal, como de lamento.

El recital, previsiblemente, produjo asombro y desconcierto en los asistentes, más aún cuando vieron, al final, que el poeta no revelaría su cara ni para agradecer los aplausos (141).

¿Cómo explicar esta extraña y efectista puesta en escena? Pablo de Rokha lo tenía claro. En un artículo publicado en *La Opinión*, definió a Neruda como “el amo, el dueño y la víctima de la máscara”. Como “aquella gran máscara” tras la cual se había ocultado en los “teatros reaccionarios”, su nueva poesía era pura superficie para esconder el vacío, pura “pose lírica”, forma sin fondo, y “virtuosismo técnico, es decir, retórico” (Zerán, 175). Pero lo que buscaba Neruda era, entre otras cosas, imprimir al recital ese aire de extrañeza ritual que asociaba con las máscaras desde su estancia en Oriente, y que de alguna manera tenía que ver —a su juicio— con los poemas de *Residencia en la tierra*.² En una carta de 1929, ya había hablado de ellos

² Neruda recordaría, en 1962, una extraña experiencia relacionada con las máscaras que tuvo de adolescente, cuando llegó de improviso al viejo caserón de Pedro Prado, encontrándolo aparentemente deshabitado: “No distinguí a nadie en la entresombra del zaguán, pero me pareció oír un patente o peregrino ruido de cadenas que se arrastraban. Entonces, de entre las sombras, apareció un enmascarado que levantó hacia mi frente un largo dedo amenazante, impulsándome a caminar hacia la gran estancia o salón de los Prado, que yo también conocía, pero que ahora se me presentaba totalmente cambiado. Mientras caminaba, un ser mucho más pequeño, con túnica y máscara que lo cubrían completamente y encorvado con el peso de una pala llena de tierra, me seguía, echando tierra sobre cada una de mis pisadas”. Al llegar a un salón grande, en medio de la casa, logró divisar “adosados a los muros, una docena o más de sillones o siales y sobre ellos, en cuclillas, otros tantos enigmáticos personajes con turbantes y túnicas que me miraban sin decir una palabra, detrás de sus máscaras inmóviles. Los minutos pasaban y aquel silencio fantástico me hizo pensar que estaba soñando o me había equivocado de casa o que todo se explicaría. (...) Comprendí que había penetrado en una de las ceremonias secretas que debían celebrarse siempre en alguna parte y en todas partes. Era natural que la magia existiera y que adeptos y soñadores se reunieran en el fondo de abandonados parques para practicarla. Me retiré tembloroso. Los circunstantes, seguramente llenos de orgullo por haberse mantenido en sus singulares posiciones, me dejaron ir, mientras aquel duende redondo,

como “un montón de versos de gran monotonía, casi rituales, con misterio y dolores” (V: 944), y la puesta en escena –junto a la lúgubre, envolvente monotonía de la voz del poeta– servía para intensificar la atmósfera litúrgica. Así lo reconocería Santos Chocano, en un artículo publicado en Buenos Aires: “Entre la máscara, cada poema y la manera como lo recita su autor, hay una misteriosa armonía... A medida que avanza la recitación, la poesía va cobrando un tono mayor que acaba por fingir el jadeo de un órgano de iglesia” (Gálvez Barraza, 39).

Ponerse una máscara en un recital significa ocultar al público cualquier gesto facial de emoción y dificultarle la identificación con el poeta que lee. Para entender esta especie de sabotaje al público, habría que pensar en la complicidad emocional que inspiraba, con tanta naturalidad, la obra anterior de Neruda. No era difícil, para un lector masculino, reconocerse en un poema como “Farewell”, y ya se sabe la identificación multitudinaria que han suscitado los *Veinte poemas...* Todo uso de la primera persona en un poema es, desde luego, una invitación a la identificación, un esfuerzo por seducir al lector, por ligarlo emocional e ideológicamente al punto de vista del hablante.³ Esta invitación, evidentemente, resulta más persuasiva cuando el autor implícito no desautoriza el punto de vista del hablante, es decir, cuando –como suele ocurrir– autor implícito y hablante hablan juntos, opinan juntos, se emocionan juntos; y son aún más eficaces la seducción y la identificación cuando, en un recital, hablante, autor implícito y el autor real –en carne y hueso, allí, leyendo– coinciden, tres personas en una sola voz, sobre todo si exponen una arquetípica experiencia de amor, deseo o desamor. Pero el Neruda de 1932 era un poeta que se había separado de los demás. Era alguien “dotado de corazón singular y sueños funestos” (“Arte poética”), era un “sujeto de sangre especial” (“Comunicaciones desmentidas”), que había vivido una experiencia límite, su temporada en el infierno, y la expresaba en un lenguaje trabado, desgarrado, y para muchos de sus lectores de antes sin duda indigesto. Su poesía ya no era una ofrenda del discurso arquetípico del macho enamorado, lujurioso o abandonado. Neruda temía, quizás, el rechazo, la no identificación de sus lectores de antes. La máscara le permitía esconderse de ellos pero sobre todo le sirvió para marcar las distancias, para buscar efectos de asombro y para impedir una identificación con la voz poética que no fuese una identificación en la perplejidad.

que más tarde conocí como Acario Cotapos, me persiguió con su pala hasta la puerta, cubriendo de tierra mis pisadas de fugitivo” (IV: 1089-1090).

³ “Any use of a first-person voice initiates (even if in the end it is not fully sustained) an identification of the reader with the ‘I’ who speaks. The first-person ‘I’ is always, in some sense, a seduction” (Wolosky 111).

Ha hablado el poeta Juan Eduardo Cirlot del misterio y la vergüenza que forman parte de toda transformación en ese momento ambiguo en que algo “se modifica lo bastante para ser ya ‘otra cosa’, pero aún sigue siendo lo que era”. “Por ello –dice Cirlot– las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida” (Cirlot, 307-308). No cuesta trasladar estas palabras analógicamente a la poesía de Neruda, larval en *Crepusculario* y los *Veinte poemas...*, y ahora en la fase de crisálida del “caballero solo” encerrado en su “residencia solitaria”, del personaje “marchito, impenetrable” que pasea su angustia por las sastrerías y los cines. *Residencia en la tierra* es un forcejeo con el lenguaje para encarnar una nueva voz, para convertirse en otra cosa. Y no es extraño que Neruda recurriera a las máscaras para este forcejeo, porque ya las asociaba con la idea de la transformación. En una crónica enviada desde Rangún en 1928, describió un viejo danzarín malayo que llevaba sobre el rostro una “careta de laca roja” y cuya “triste danza de suburbio” –frente a un templo– reveía en sus sueños. El texto termina con un enigmático anhelo de otredad: “Es que aquél era mi traje. Yo quisiera ir vestido de bailarín enmascarado; yo quisiera llamarme Michael”. La máscara lo permite: las identidades se permutan, la piel se cambia: el cónsul Ricardo Reyes, el poeta Pablo Neruda, Michael el danzarín.

Ahora bien, si el poeta aspiraba a la metamorfosis, su nueva voz –el nuevo Neruda– exigía una transformación paralela en los lectores. Cada autor *original* –lo decía William Wordsworth– “ha de encargarse él mismo de *crear* el gusto necesario para apreciar su obra” y ha de sufrir primero la incomprensión de los lectores (Wordsworth 368). Leamos, entonces, el enmascaramiento de Neruda –y el aire de rito iniciático– como un signo de la transformación que se estaba operando en su propia poesía, pero también, sobre todo, como un ejercicio de extrañamiento que él mismo imponía para obstaculizar la complicidad epidérmica de sus lectores de antes y para intentar cultivar y crear al nuevo lector –de *corazón singular y sangre especial*– que ahora necesitaba.

Neruda gozó de algunos buenos lectores en Chile, pero las grandes figuras o lo rechazaban o no estaban entonces en el país. En Buenos Aires, donde llegó en agosto de 1933, tampoco se interesarían por su obra los jerifaltes del campo intelectual: ni Eduardo Mallea, director del Suplemento Literario de *La Nación*, ni Victoria Ocampo y el grupo Sur, ni la élite intelectual de los “Amigos del Arte”.⁴ Pero el 13

⁴ Antes de viajar, Neruda había intentado contactarse con Eduardo Mallea e incluso le envió uno de los costosísimos ejemplares de la primera edición de *Residencia en la tierra* (V:

de octubre de 1933 conoció al “nuevo lector” que buscaba, Federico García Lorca, que había desembarcado el día antes en Argentina. “Qué poeta!”, diría Neruda más tarde; “Nunca he visto reunidos como en él la gracia y el genio, el corazón alado y la cascada cristalina” (V: 529).

EL LEGADO DE LORCA EN NERUDA. LA TOMA DE CONCIENCIA DEL PÚBLICO

Lorca tuvo una recepción apoteósica en Buenos Aires. La prensa lo celebraba como “el mayor renovador actual tanto de la lírica como del teatro hispanos, y no sólo españoles” (Gibson II: 265). *Bodas de sangre* estaba teniendo un éxito sin precedentes para un autor español, y en los meses siguientes Lorca estrenaría en Buenos Aires *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa* y *El retablillo de don Cristóbal*. Dio cuatro conferencias en “Amigos del Arte” y antes de que terminara 1933, Victoria Ocampo ya había publicado en Sur una nueva edición del *Romancero gitano*.

Durante seis meses –según su biógrafo Ian Gibson– será difícil abrir la prensa sin leer algo acerca del prodigio andaluz que ha caído como una tromba sobre la ciudad. Lorca pronunciando conferencias; Lorca recitando; poemas de Lorca; Lorca tocando el piano; Lorca deambulando por Corrientes o Florida o reunido con amigos y corifeos en el café Tortoni; Lorca en Tigre (paraje que le encanta y que visita con frecuencia); Lorca con Lola Membrives; Lorca con Eva Franco; Lorca en tal o cual banquete u homenaje; Lorca comiendo en un restaurante de la Costanera, lugar que a menudo insistía en visitar para poder contemplar el río... Dentro de poquísimo tiempo todo Buenos Aires sucumbirá ante los múltiples dones y la simpatía del poeta español. (Gibson II: 268)

No es extraño que Lorca haya percibido el valor de Neruda, que se haya percatado en seguida de las búsquedas y angustias compartidas, de las venas comunicantes que iban y venían entre *Residencia en la tierra* y *Poeta en Nueva York*.⁵ Sí es extraño –y

968-970). Pero las puertas de *La Nación*, como señala Edmundo Olivares, no se le abrieron. Tampoco funcionaron las gestiones para que diese una conferencia y un recital en la asociación “Amigos del Arte” o para establecer relaciones con Victoria Ocampo y el grupo Sur (2000: 427).

⁵ Para ambos poetas, el libro más vanguardista de su repertorio los alejaba de la inmensa popularidad que había suscitado su obra anterior. Neruda, en sus memorias, habla con ciertos reparos del éxito del poema “Farewell”, de *Crepusculario*, “que hasta ahora se sabe de memoria mucha gente por donde voy. En el sitio más inesperado me lo recitaban de memoria, o me pedían que yo lo hiciera. Aunque mucho me molestara, apenas presentado en una reunión,

es un alarde de generosidad– el hecho de que en pleno apogeo de su triunfo haya reconocido en público ese valor y que haya invitado a Neruda a auparse al carro, a compartir el éxito. El “discurso al alimón”, como ha dicho Hernán Loyola, no era “sólo una *performance* espectacular sino un pacto de sangre entre los dos poetas” (Neruda IV: 14). Un pacto de sangre, pero también una iniciación para Neruda, una incitación para que se despojara de la máscara y se enfrentara sin complejos al público. Lorca, por supuesto, era un conferenciante magistral, que solía salpicar sus recitales con comentarios y reflexiones;⁶ Neruda, en cambio, rehuía las conferencias, despreciaba la prosa utilitaria de “ideas” y en su lectura del *Miraflores*, escondido tras la máscara, dejó los comentarios a Tomás Lago. Por otra parte –como celebraba con júbilo Carlos Morla Lynch–, Lorca, hablando, era “invencible, maravilloso, expresivo, no sólo en su labia, sino en el lenguaje de sus manos, de sus brazos, de su boca, de su cabellera desordenada, de su ser entero” (Morla Lynch, 311); Neruda, con su “voz lenta, monótona, nostálgica, como cansada” (392), carecía en principio del don, de la “llama sagrada” (344) del granadino, pero de la mano de éste, al alimón, se estrenó como conferenciante, y como conferenciante –además– con un mensaje –la vigencia de Rubén Darío– que en principio debe de haberle resultado muy ajeno.

Antes de 1933 no hay constancia de un interés especial de Neruda por Darío, pero la verdad es que a Neruda –como a muchos de sus coetáneos en Chile– le

alguna muchacha comenzaba a elevar su voz con aquellos versos obsesionantes y, a veces, ministros de Estado me recibían cuadrándose militarmente delante de mí y espetándome la primera estrofa”. Comenta, a continuación, que “años más tarde, Federico García Lorca, en España, me contaba cómo le pasaba lo mismo con su poema ‘La casada infiel’. La máxima prueba de amistad que podía dar Federico, era repetir para uno su popularísima y bella poesía. Hay una alergia hacia el éxito estático de uno solo de nuestros trabajos. Éste es un sentimiento sano y hasta biológico. Tal imposición de los lectores pretende inmovilizar al poeta en un solo minuto, cuando en verdad la creación es una constante rueda que gira con mayor aprendizaje y conciencia, aunque tal vez con menos frescura y espontaneidad” (V: 450).

⁶ Después de asistir a una conferencia de Lorca en Granada, Morla Lynch comenta: “es asombrosa la seguridad que tiene en sí mismo y la serena confianza con que avanza en su camino, que Dios ha querido para él liso y limpio de guijarros como la avenida de un parque. En el curso de su disertación, el menor tropiezo, un leve error o una vacilación cualquiera adquieren el carácter de un adorno, de un chiste oportuno, de una pausa decorativa. A todo le saca partido. (...) He observado que, para elevarse a estas cumbres, tiene él que dominar a la asistencia, planear sobre ella, ser ‘él’ quien mande e impere, quien someta a su auditorio y lo ate al carro de su elocuencia. Y esto lo obtiene cuando quiere –cuando le interesa y cautiva el ambiente en que se encuentra–, porque posee la llama sagrada y el fluido magnético para hacerlo” (Morla Lynch, 344-345).

aterraban las influencias y le obsesionaba la búsqueda de una voz original: suya, sólo suya. Ahí está la carta que envió a Carlos Sabat Ercasty, en 1923, preguntándole si veía en el poema “El hondero entusiasta” alguna influencia suya. “Cree Ud. eso?” –dice, angustiadísimo–: “Lo quemaré entonces. A Ud. lo admiro más que a nadie, pero qué trágico esto de romperse la cabeza contra las palabras y los signos y la angustia, para dar después la huella de una angustia ajena con signos y palabras ajenas. Es el dolor más grande, más grande todavía, que nunca como ahora, y por primera vez (...) creía pisar el terreno mío, el que me está destinado a mí solo” (V: 932).

Es notable, en este sentido, que Neruda, que creía sin duda haber encontrado por fin ese terreno suyo, no haya reconocido ninguna lectura “productiva” o inspiracional durante el proceso de escritura de *Residencia en la tierra*. Leyó y admiró a los “ingleses”, sí, pero eran novelistas –Lawrence, Huxley, Conrad y Joyce–; pero cuando mencionó a poetas –a Borges, a Huidobro– en sus cartas de la época, era sólo para hablar mal de ellos. De la mano de Lorca, sin embargo, Neruda aceptaría convertir el “Gran Banquete de Homenaje” del PEN Club, dedicado “a los dos poetas extranjeros que nos visitan”, en un homenaje a Rubén Darío, “poeta de América y de España”. La postura de Lorca era clara: sin Darío, que vivió tanto en Chile como en España, no estaría allí ninguno de los dos. Darío hacía posible esa hermandad en el presente, era el gran vínculo con la tradición:

Como poeta español [Darío] enseñó en España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y de generosidad que hace falta en los poetas actuales. Enseñó a Valle-Inclán y a Juan Ramón Jiménez, y a los hermanos Machado, y su voz fue agua y salitre, en el surco del venerable idioma. Desde Rodrigo Caro a los Argensolas o don Juan Arguijo no había tenido el español fiestas de palabras, choques de consonantes, luces y forma como en Rubén Darío.

Esta apelación a la generosidad logró contagiar a Neruda, que fue capaz –¡cuánto le habrá costado!– de reconocer al Darío más cercano a su propia obra –el de los “Nocturnos” y “Lo fatal”–, a Darío “con sus terribles dolores del corazón, su incertidumbre incandescente, su descenso a los espirales del infierno” (Neruda IV: 369-371). Es un momento clave. Neruda reconoce, por primera vez, que su voz forma parte de la gran tradición poética de la lengua.⁷

⁷ En 1962, Neruda reconoció la importancia que tuvo para él la “generosidad” literaria de Lorca: “Federico García Lorca, aquel gran encantador encantado que perdimos, me mostró siempre gran curiosidad por cuanto yo trabajaba, por cuanto yo estaba en trance de escribir o terminar de escribir. Igual cosa me pasaba a mí, igual interés tuve por su extraordinaria creación.

Los espacios de *Residencia en la tierra* son espacios marcados por la soledad, hasta que la “Oda a Federico García Lorca” congrega en uno solo, en el que rodeaba a Lorca, los espacios de la amistad de Buenos Aires y Madrid.⁸ En la capital española, el espacio de la amistad –reconstituido *a posteriori* en *España en el corazón* como un *locus amoenus*– se concretaría en la Casa de las Flores, donde se instaló Neruda a finales de 1934 (“era / una bella casa / con perros y chiquillos”). De la mano de Lorca, ya se sabe, Neruda fue acogido en Madrid con un entusiasmo parecido al que el propio granadino había vivido en Buenos Aires. Memorablemente, Lorca lo había presentado, en la Universidad de Madrid (la Complutense de hoy), como un poeta “más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta”, un poeta al que “le falla[ba]n los dos elementos con los que han vivido tantos falsos poetas, el odio y la ironía” (Olivares 2001, 172-173). Las estrategias escénicas de esos ya lejanos recitales

Pero cuando yo llevaba a medio leer alguna de mis poesías, levantaba los brazos, gesticulaba con cabeza y ojos, se tapaba los oídos, y me decía: ‘Para! Para! No sigas leyendo, no sigas, que me influencias!’ Educado yo mismo en esa escuela de vanidad de nuestras letras americanas, en que nos combatimos unos a otros con peñones andinos o se galvanizan los escritores a puro ditirambo, fue sabrosa para mí esta modestia del gran poeta. También recuerdo que me traía capítulos enteros de sus libros, extensos ramos de su flora singular, para que yo sobre ellos les escribiera un título. Así lo hice más de una vez. (...) El mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan ni lo crean. Y, en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que precedieron y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos. Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros, pues, qué sería de mí sin mis largas lecturas de cuanto se escribió en mi patria y en todos los universos de la poesía?” (IV: 1095).

⁸ “Si pudiera llenar de hollín las alcaldías / y, sollozando, derribar relojes, / sería para ver cuando a tu casa / (...) / llego yo con Oliverio, Norah, / Vicente Aleixandre, Delia, / Maruca, Malva Marina, María Luisa y Larco, / la Rubia, Rafael, Ugarte, / Cotapos, Rafael Alberti, / Carlos, Bebé, Manolo Altolaguirre, / Molinari, / Rosales, Concha Méndez, / y otros que se me olvidan” (I: 333). En una entrevista de junio de 1973, Neruda recordaría su experiencia en Argentina como una experiencia marcada por la amistad: “Bueno, mis recuerdos de la Argentina son un poco tristes, porque mis amigos han ido desapareciendo, y yo soy un hombre de amigos y la Argentina era, y seguramente seguirá siendo, un país de amigos. Un hombre de amigos y un país de amigos, es algo serio, profundamente serio. Yo pongo la amistad como una de las dimensiones de mi propia vida. / En verdad, la Argentina es para mí una época inolvidable y el recuerdo de Norah Lange o de Oliverio, de Raúl González Tuñón y de Amparito, de la Rubia Rojas Paz y su salón literaria, al que acudíamos con Pepe González Carbalho y luego vino Federico García Lorca” (Olivares 2001: 89).

con máscara en Santiago eran ahora innecesarias. Ya no hacía falta esconderse. La transformación –aparentemente– se había realizado, la crisálida se había abierto; gozaba Neruda una plenitud vital y un reconocimiento fervoroso entre sus pares. En la Casa de las Flores, colgó en las paredes su colección de máscaras y montó fiestas de disfraces en un “ambiente entre bohemio y circense” (Morla Lynch, 451). Las máscaras servían ahora sólo para asustar a los amigos (Olivares 2001, 128), para los juegos de la amistad.

A la Casa de las Flores en ruinas volvería Neruda en julio de 1937, durante el Congreso de Escritores Antifascistas. En sus memorias cuenta la triste visita que hizo con Miguel Hernández. Hubo escombros por todas partes, libros y papeles por el suelo, y las máscaras habían desaparecido. Los dos poetas decidieron, al final, abandonar la casa sin llevarse nada (V: 541-542). En realidad, Neruda no volvió a la casa sólo con Miguel Hernández. Estuvo con ellos, entre otros, Amparo Mom, la mujer de Raúl González Tuñón. Para ella, también, fue el último adiós a Madrid. En la casa de Neruda, decía, “quedaba encerrado, en medio de la guerra, el recuerdo de todos nuestros amigos de España. (...) Allí, en casa de nuestro gran camarada Pablo Neruda, quedaba también encerrada la luz ardiente que ha dejado Federico García Lorca” (Mom, 14).⁹

⁹ El relato de Mom complementa la descripción que ofrece Neruda en sus memorias, con alguna leve diferencia (según la argentina, recogieron libros y objetos de valor): “Para llegar hasta La Casa de las Flores, en donde había vivido Pablo Neruda hasta el mes de diciembre de 1936, era necesario entrar en la misma zona de guerra. Un deseo personal y sentimental nos llevaba hacia esa casa. Neruda, que había tenido que abandonarla cuando el enemigo llegó a ultrajar casi sus puertas, y nosotros, un grupo de amigos, queríamos volver a ver esta casa que guardaba recuerdos inolvidables de alegría y de felicidad. Era necesario abandonar la camioneta que nos había acercado hasta los primeros parapetos y, armados con nuestro salvoconducto, recorrer a pie varias cuadras internándonos en plena ciudad destruida y fortificada. Sentíamos, eso es, sentíamos un gran silencio posado sobre este barrio antes tan bullicioso. De cuando en cuando oíamos el ¡tac! seco de alguna bala perdida que llegaba de la Ciudad Universitaria. Y enseguida allí mismo, alguna ronda de niños jugaba confiadamente detrás de un parapeto de tanteos desbordado ya por los leales. Y después, y siempre, el eco redondo y lejano de los cañones. Llegamos a la Casa de las Flores. Éste era antes parte de un edificio nuevo que formaba un bloque de una manzana. Toda la parte que mira hacia el Este, donde aún estaba la casa de Neruda. Tuvimos que subir siete pisos. No hay un solo departamento que esté sano. Recuerdo que al pasar por el sexto piso abrí una puerta y me encontré con el vacío. Toda una pared había desaparecido. Una cama de bronce con restos de colchón y sábanas todavía, un retrato intacto, un montón de escombros, una cortina que caía de una puerta sin vidrios, y otros objetos sin importancia, adquirían allí una dramaticidad terrible. Después, el departamento de Neruda aún con la puerta sellada con el timbre del Consulado de Chile. Al llegar a la casa nos advirtieron los soldados que no nos asomáramos a las ventanas que dan al oeste porque eran

Más que una despedida a Lorca, Neruda relaciona la vuelta a la Casa de las Flores con un cambio de etapa en su vida y en su poesía. En “Las máscaras y la guerra” –uno de esos pasajes de prosa poética, destacados en cursiva, que abundan en sus memorias–, describe amorosamente su colección perdida y se imagina a los milicianos de la República –que habían ocupado la casa– asomándose a las ventanas con las máscaras puestas para asustar a los soldados moros:

Muchas de [las máscaras] quedaron en astillas y sangrientas, allí mismo... Otras rodaron desde mi quinto piso, arrancadas por un disparo... Frente a ellas se habían establecido las avanzadas de Franco... Frente a ellas ululaba la horda analfabeta de los mercenarios... Desde mi casa treinta máscaras de dioses del Asia se alzaban en el último baile, el baile de la muerte... Me senté mirando los despojos, las manchas de sangre en la estera... (...) Me pareció vacía España... Me pareció que mis últimos invitados ya se habían ido para siempre... Con máscaras o sin máscaras, entre los disparos y las canciones de guerra, la loca alegría, la increíble defensa, la muerte o la vida, aquello había terminado para mí... Era el último silencio después de la fiesta... Después de la última fiesta... De alguna manera, con las máscaras que se fueron, con las máscaras que cayeron, con aquellos soldados que nunca invité, se había ido para mí España... (V: 544).

Despedirse de España y despedirse de las máscaras era un mismo acto. La transformación que Neruda creía haber consumado en España no era tal. Los últimos poemas de *Residencia en la tierra*, escritos en España, le habían conducido al triunfo pero seguían encarnando una angustia y un ensimismamiento que, a partir de la guerra civil, sucumbirían al nuevo optimismo comprometido del poeta y serían interpretados por Neruda como signos de una profunda alienación ya superada. En Oriente, en Chile, pero también en Buenos Aires y en Madrid, después de conocer a Lorca, había vivido y escrito bajo el signo de la máscara, separado de los demás, sin nada que decir todavía a su público lector. Ahora, en cambio, las máscaras yacían entre las ruinas de Madrid. Había llegado, para el poeta, el momento de enfrentar la realidad sin tapujos, sin máscaras, de cambiar de rumbo e incorporar en el realismo de su nueva poética

blanco perfecto desde la Ciudad Universitaria. A pesar de la advertencia, algunos de nuestros compañeros tuvieron la osadía de hacerlo y a los pocos momentos se oyó el tac! seco de una bala. Apresuradamente recogimos una cantidad de libros, los más importantes de la colección magna de Neruda, y algunos objetos de valor abandonados allí desde el mes de diciembre” (Mom, 14).

el odio y la ironía, esos dos elementos cuya ausencia en Neruda había celebrado Lorca.¹⁰

El dolor por la muerte de Lorca fundó la “conversión” política de Neruda, pero más allá de este dolor, que catapultó a Neruda hacia la militancia antifascista, el legado más duradero del granadino en su obra –aprendido en ese discurso al alimón de 1933– sería la conciencia de estar hablando y escribiendo frente a un público, como conferenciante pero también –a partir de septiembre de 1936– como un poeta portador de un mensaje, poseedor de una causa. Después de salir de España en enero de 1937, Neruda se dedicó a dictar conferencias sobre la guerra civil. La primera, poco después de que se instalara en París, tuvo lugar el 20 de enero. Fue un homenaje a Lorca en el que participaron también Robert Desnos y Jean Cassou, y al que acudió Neruda a pesar de la desaprobación explícita del cónsul general de Chile en España, Tulio Maquieira, que le advertía en una carta: “No, mi querido Neruda, todavía no ha llegado la hora de García Lorca. Controle sus propios sentimientos, despréndase un poco de la intoxicación ambiente y se convencerá que conmigo está hablando la prudencia” (Olivares 2001, 382).¹¹ Pero la muerte de Lorca era una herida fundacional,

¹⁰ Alain Sicard lo ha comentado, respecto a “Explico algunas cosas”: “El poeta hace como si arrancara la vieja máscara de los signos para dejarnos frente a la desnuda y terrible presencia de la sangre por las calles”, sin ver que esa sangre “no corre según las leyes de la naturaleza –o de la historia– sino según las leyes de la escritura” y que esa transparencia que buscaba en su estilo no era más, en realidad, que otra máscara (Sicard 25-26).

¹¹ La carta tiene fecha del 9 de enero de 1937: “Respecto de su conferencia sobre García Lorca, considero de mi deber manifestarle mi desaprobación. Hay discusiones acerca de si el poeta amigo está vivo o muerto; Ud. sostiene esta última disyuntiva. Bien. Pero en tal caso, García Lorca habría perecido como víctima de la beligerancia en que está dividida España. Hacer su elogio en estos momentos, en que las pasiones arden al rojo vivo, importa una incitación muy indiscreta a la polémica y hasta exponer, como una bandera de combate, su nombre ilustre, dando así ocasión a los energúmenos del bando contrario para ensañarse en su memoria que debe ser sagrada para sus amigos. Es inútil que Ud. me diga que su conferencia no será política porque tendrá que serlo por definición en estas circunstancias. No, mi querido Neruda, todavía no ha llegado la hora de García Lorca. Controle sus propios sentimientos, despréndase un poco de la intoxicación ambiente y se convencerá que conmigo está hablando la prudencia. Bien sabe Ud. que su conferencia está destinada a retumbar en el cenáculo chileno como las bombas de Franco en Madrid. Imagínese Ud. el efecto que causará en el Ministerio el hecho de que Ud., que acaba de ser indultado del reproche de comunista, aparezca ahora coincidiendo con el izquierdismo en el usufructo del nombre de García Lorca, prestando a la maniobra política el prestigio del nombre de Ud. y la neutralidad de su carácter de Cónsul de Chile en Madrid. Será inútil que Ud. jure y perjure que su conferencia no ha tenido intención política porque las gentes continuarán atribuyéndole, con todas las consecuencias, ese sentido íntimo.

insoslayable para Neruda, y éste no pudo renunciar a la conferencia. Las últimas palabras son sencillamente estremecedoras:

Yo no he querido aumentar estas angustias ni turbar vuestras esperanzas, pero recién salido de España, yo, latinoamericano, español de raza y de lenguaje, no habría podido hablar sino de sus desgracias. No soy político ni he tomado nunca parte en la contienda política, y mis palabras, que muchos habrían deseado neutrales, han estado teñidas de pasión. Comprendedme y comprended que nosotros, los poetas de América Española y los poetas de España, no olvidaremos ni perdonaremos nunca el asesinato de quien consideramos el más grande entre nosotros, el ángel de este momento de nuestra lengua. Y perdonad que de todos los dolores de España os recuerde sólo la vida y la muerte de un poeta. Es que nosotros no podremos nunca olvidar este crimen, ni perdonarlo. No lo olvidaremos ni lo perdonaremos nunca. Nunca. (IV: 393)¹²

UNA PLAGA DE ROMANCES

Si Neruda mantuvo vivo el recuerdo de Lorca en sus discursos y conferencias, no participó en la resurrección del romance que tuvo lugar en Hispanoamérica a partir de septiembre de 1936, debido tanto al *Romancero gitano* del poeta mártir como al romancero de la guerra promovido en España por Rafael Alberti y su periódico *El Mono Azul*. No deja de ser curioso que no haya romances en *España en el corazón*, pero hay que recordar que los vínculos de Neruda con Lorca se forjaron a

Como es natural, Ud. no podrá dejar de hacer alusión en su conferencia al fin trágico del poeta y por ende a sus convicciones políticas. Eso bastará para desatar la tempestad” (Olivares 2001: 382-383).

¹² Lorca seguiría presente en sus intervenciones públicas a lo largo de la guerra, pero un círculo se cierra el 13 de diciembre de 1937, cuando Neruda, junto a González Tuñón, ofreció en el Teatro Municipal de Santiago una “charla lírica” titulada “Tempestad en España”, que era, en esencia, un nuevo discurso al alimón dedicado no a Darío sino a la guerra civil. Olivares transcribe una reseña del acto publicada en *Ercilla*: “Pocas veces escuchó Santiago un espectáculo intelectual de mayor calidad literaria y emocional que la charla lírica ‘Tempestad en España’, realizada el último lunes en el Teatro Municipal. Pablo Neruda —el vigoroso poeta de *España en el corazón*— y el escritor argentino Raúl González Tuñón, que publicará en estos días *A las puertas del fuego*, dialogaron ante un auditorio vibrante y tenso. Aquél puso la nota poética y patética dicha con su inmenso ámbito imaginativo y éste dio el brochazo humano, lírico, vestido con suave ternura” (2001: 470).

raíz del entonces poco conocido y todavía inédito *Poeta en Nueva York*. En cambio, el Lorca que murió en 1936 fue, para la gran mayoría de poetas y lectores, el autor del *Romancero gitano*, y su muerte desencadenó, previsiblemente, una plaga de romances tan doloridos como unidimensionales. Resulta curioso, en este sentido, estudiar el prólogo y la estructura del *Romancero de la guerra española* publicado en Santiago por María Zambrano en 1937. La filósofa pretendía explicar al lector chileno el porqué de la vuelta al romance en España,¹³ pero también reconocía el peligro de un estancamiento poético en lo popular, advirtiendo que “la revolución no puede consistir en un retroceso y mucho menos en una suplantación de las formas, ya idas, de arte en una pseudo cultura popular” (Zambrano 7). El libro comienza con el homenaje a Lorca de Antonio Machado, “El crimen fue en Granada”, sigue con treinta y tres romances escritos por poetas conocidos como Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, José Bergamín, Emilio Prados y Miguel Hernández, pero también por poetas populares como Luis Tapia y un anónimo “miliciano”. El penúltimo poema, en cambio, no es un romance, sino un poema en endecasílabos de la gaita gallega de González Tuñón; y el último es el primero de los poemas españoles de Neruda: su “Canto a las madres de los milicianos muertos”. Es como si las reticencias expresadas en el prólogo se encarnaran en la selección, como si para Zambrano el romance fuera en el fondo una forma perniciosa, y como si los caminos de los poetas hispanoamericanos –Tuñón y Neruda– señalaran la que tendría que ser la evolución futura de la poesía.

En 1937, los dos poetas más leídos, venerados e imitados de la lengua eran ya Lorca y Neruda. Por un lado, la música popular y las deslumbrantes imágenes del *Romancero gitano*; por otro, el oscuro versolibrismo de *Residencia en la tierra*, que ahora se estaba convirtiendo en un exaltado versolibrismo militante. Esta hegemonía duraría años. Así lo lamentaría, a comienzos de los años cuarenta, el crítico argentino Ángel José Battistessa. No les costó a “nuestros muchachos” remedar a Lorca: “unos ángeles agitanados, alguna jaca moruna, un ¡ay! de peteneras, con sus cuchillos y sus peces, y ahí estaba el poema”; pero Neruda tampoco les supuso más problemas que “los muy cómodos de la reiteración y el remedo. De la noche a la mañana, bajo el signo profuso y ciertamente sugeridor del poeta chileno, un desasosiego cósmico ha venido a conturbar a estos risueños y despreocupados muchachos y, por largos meses,

¹³ Para el oído español, decía, era todavía “la forma poética más sencilla y elemental”, y permitía que el poeta culto se reencontrara con el pueblo, porque “mientras (...) Rafael Alberti hace romances para que el miliciano alegre sus negras horas de tedio en las trincheras, en las trincheras mismas nacen también espontáneamente y sin propósito alguno, como flor de los campos, el romance, relatando hechos o reflejando esperanzas” (Zambrano, 7).

acaso por este último par de años, todo se les ha vuelto sobresalto visceral o nocturno y solitario planeo del alma” (Rama 118-119).

Para una generación joven de poetas chilenos, que crecían bajo la sombra de Neruda y los otros grandes vanguardistas, Lorca el romancista y los romances de la guerra eran un modelo más seductor, mucho más liberador. “García Lorca pasa por Rancagua”, titula Fernando Alegría al apartado de su *Poesía chilena del siglo XX* dedicado a Óscar Castro, autor del célebre romance “Responso a García Lorca”. Pero Lorca no sólo pasó por Rancagua, sino también por Concepción, donde el joven Gonzalo Rojas publicó su “Romance al poeta muerto”, y por Santiago, donde Jorge Millas escribió su “Memoria romance a Federico García Lorca” y Carlos Préndez Saldías su romance “In memoriam. A Federico García Lorca”.

EL LEGADO DE LORCA EN PARRA. EL ROMANCE Y EL MONÓLOGO DRAMÁTICO

El más fructífero rescate del romance lorquiano fue, sin embargo, el de Nicanor Parra, que en 1937 publicó *Cancionero sin nombre*, en el que pretendía –según él mismo ha dicho– “aplicar a Chile el método que Lorca había hecho suyo en España” (Morales 32).¹⁴ En dos sentidos, esta chilenización del “método” de Lorca fue más allá de una simple reiteración del léxico del granadino, de las alusiones a Los Angeles, la luna, el nácar y las dalias. Para empezar, el éxito de *Romancero gitano* significó una dignificación, en el ámbito de la poesía culta, de una forma popular y legitimaba algo que sería una de las grandes conquistas de Parra: el cuestionamiento, en el campo intelectual chileno, de la frontera que dividía –de manera tajante– la poesía popular de la poesía culta. *Cancionero sin nombre*, en sí, es ya una especie de fusión entre el romance lorquiano y la tradición oral chilena, pero el alcance de esta legitimación es duradero en Parra. Sin el precedente de Lorca es difícil imaginar, por ejemplo, que un

¹⁴ Al reseñar *Cancionero sin nombre*, el crítico de *La Nación* de Santiago, Domingo Melfi, hizo hincapié en la dificultad de escribir bajo la influencia de Lorca: “Los poetas chilenos que abordan el género del romance, están condenados a ser los discípulos de García Lorca”, aunque no dejaba de señalar que “a pesar de la sombra presente del poeta fusilado”, brillaban en el libro de Parra “la espontaneidad, la frescura, la gracia liviana y humana de lo popular”, y un contenido “nuestro” en la mezcla de “tristeza, alegría y burla, la burla chilena, hecha de quejumbre y fatalidad de desengaño” (2 de abril de 1939). En *Crónica mínima de una gran poesía* (1941), Andrés Sabella celebraría “los romances, chilenísimos en sus bases”, de *Cancionero sin nombre* (36) y afirmaría que “Nicanor Parra, que posee garganta criolla, barniza sus romances recientes con sangre chilena” (48).

libro como *La cueca larga* (1958) conviviera en el canon, en términos de igualdad, con los libros de “antipoemas”.

El segundo aspecto del “método” lorquiano nos remite, otra vez, a la máscara. Un artefacto de Parra de 1972 dice: “Cuándo van a entender / Éstos son parlamentos dramáticos / Éstos no son pronunciamientos políticos”. Los que hablan en la antipoesía no son el autor; son personajes, o versiones enmascaradas del autor. Es algo en el que ha seguido insistiendo el poeta, sobre todo a raíz de su incursión en el mundo de Shakespeare. “No hay que tomar las declaraciones que aparecen en los *Antipoemas* como ideas suscritas por el autor”, dijo en 1990; “No hay que tomar las locuras del rey Lear por locuras de Shakespeare. La antipoesía es un parlamento dramático y por él circulan libremente variados personajes, diferentes voces” (Larraín, 4). En Neruda, el yo poético y el autor implícito hablan juntos siempre: aunque el lenguaje se vuelva opaco, aunque la comunicación con el lector se complique, aunque el recitador se oculte detrás de una máscara, no se desautoriza nunca al hablante. En Parra, en cambio, el empleo sistemático del “monólogo dramático” hace que los hablantes estén expuestos a una desautorización constante por parte del autor implícito. Me refiero a esa reacción básica del lector, cuando siente que el autor *no puede estar de acuerdo* con lo que dice este sujeto. En tales circunstancias, el lector deja de ser cautivo, no puede permanecer pasivo, está frente a dos puntos de vista, el del hablante y el del autor implícito; dos, en realidad tres puntos de vista, si tomamos en cuenta al interlocutor silencioso, dentro del poema, al que suele dirigirse el personaje de turno. En *The Poetry of Experience*, su estudio del monólogo dramático en la poesía anglosajona, Robert Langbaum analizó el conflicto esencial de “sympathy versus judgement” que suscitaba esta forma poética, el efecto ambivalente creado en el lector de identificación o empatía con el yo del poema pero a la vez de distancia crítica y enjuiciamiento (Langbaum 75-108).¹⁵ Los monólogos dramáticos de Parra sacuden al lector, por primera vez en la poesía chilena, de su estado de pasividad y le obligan a tomar partido, a enjuiciar. La “pasión crítica” de la modernidad se instala

¹⁵ “Not only can the speaker of the dramatic monologue dramatize a position to which the poet is not ready to commit himself intellectually, but the sympathy which we give the speaker for the sake of the poem and apart from judgment makes it possible for the reader to participate in a position, to see what it feels like to believe that way, without having finally to agree. There is, in other words, the same split between sympathy and judgment that we saw at work in our relation to the duke of My Last Duchess. The split is naturally most apparent in those dramatic monologues where the speaker is in some way reprehensible, where sympathy is in conflict with judgment, but it is also at work where sympathy is congruent with judgment although a step ahead of it. The split must in fact be at work to some degree, if the poem is to generate the effect which makes it a dramatic monologue” (Langbaum 105).

en el lector a partir de los monólogos dramáticos de Parra, de manera muy evidente en poemas como “El peregrino” de *Poemas y antipoemas*, destacadamente en los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, y de manera deliciosamente ambivalente en los *Discursos de sobremesa*.¹⁶

Ahora bien, los monólogos dramáticos existen en Parra desde que empezó, en *Cancionero sin nombre*, a aplicar el “método lorquiano”. Los romances de Lorca son, básicamente, poemas narrativos, con ocasionales diálogos entre los personajes, y en algún caso con interpelaciones o diálogos del narrador “García Lorca” con sus personajes.¹⁷ La potencialidad dramática del *Romancero gitano* se pudo ver con claridad cuando en 1933 el mismo mundo andaluz se trasladó al teatro en *Bodas de sangre*.¹⁸ Parra, en cambio, aprovechó el dramatismo de los romances lorquianos sin cambiar de género, sin abandonar la poesía. La mayoría de los poemas de *Cancionero sin nombre* son monólogos en primera persona de sujetos neuróticos, demasiado desquiciados e incoherentes para ser identificados con el autor implícito. Los títulos llegan incluso a identificar, a veces, quiénes son los personajes que hablan: “El novio rencoroso”, “Protesta del marido”, “El novio se muere por su prima”, “Pregunta del marido deficiente”, y el poema en dos partes “Batalla entre la madre y el hijo taimado”.

En una antología que recoge textos de autores chilenos sobre la guerra civil española, Hernán Soto incluyó dos textos de *Cancionero sin nombre*, “Asesinato en el alba” y “El matador”, como “poemas inspirados en la muerte de García Lorca” (Soto, 98-100). No creo que lo sean. Quisiera concluir hablando, precisamente, de “El matador”, el poema que abre el libro de Parra. Es un monólogo dramático en toda regla: es evidente desde el inicio que el que habla no es el autor; por otra parte, el hablante se dirige dentro del poema a otro personaje. El título podría, en principio, aludir tanto al mundo taurino de Lorca como al hecho de su fusilamiento. Pero el

¹⁶ Véase Marlene Gottlieb (1996).

¹⁷ Véase, sobre todo, la segunda estrofa de “Muerte de Antoñito el Camborio”: “Antonio Torres Heredia, / Camborio de dura crin, / moreno de verde luna, / voz de clavel varonil: / ¿Quién te ha quitado la vida / cerca del Guadalquivir? / Mis cuatro primos Heredias / hijos de Benamejí. / Lo que en otros no envidiaban, / ya lo envidiaban en mí. / Zapatos color corinto, / medallones de marfil, / y este cutis amasado / con aceituna y jazmín. / ¡Ay Antoñito el Camborio, / digno de una Emperatriz! / Acuérdate de la Virgen / porque te vas a morir. / ¡Ay Federico García, / llama a la Guardia Civil! / Ya mi talle se ha quebrado / como caña de maíz” (Lorca, 266-267).

¹⁸ Lo señalaría Melchor Fernández Almagro en su reseña de *Bodas de sangre* en 1933: “El *Romancero gitano* entrañaba elementos dramáticos que ahora se desarrollan plenamente hasta plasmar en formas corpóreas que sólo la escena admite o revela” (Gibson II, 229).

poema no explora ninguna de estas alternativas. El personaje que habla es un ser violento y delirante que anuncia, desde el comienzo, que va a matar a un ángel: “Déjeme pasar, señora, / que voy a comerme un ángel, / con una rama de bronce / yo lo mataré en la calle. // No se asuste usted, señora, / que yo no he matado a nadie” (Parra, 591). Hablar de Lorca muerto como un ángel no sería, desde luego, una novedad. Neruda, ya lo hemos visto, lo llamaba “el ángel de este momento de nuestra lengua”. Ahora bien, mucho más interesante es, me parece, leer este poema como una especie de arte poética, lo cual nos obliga a considerar algo que volverá a aparecer en muchos antipoemas posteriores. Para hacerlo, hay que revisar la no identificación que hemos visto entre el hablante y el autor implícito. En principio, resulta claro que el autor no puede respaldar las afirmaciones delirantes del personaje. Es decir: el que se dirige a la “señora” no es el autor. Toca matizar: no es el autor, pero más bien –en este caso– *no lo es del todo*. Lo que tenemos es, a mi juicio, una especie de máscara del autor, grotesca, deforme y notoriamente agresiva, parecida a la de poemas posteriores como “Autorretrato” y “Epitafio”, a la que advierte a sus lectores –en “La montaña rusa”– que bajarán de la antipoesía “echando sangre por boca y narices”, o bien a la del vanidoso anciano hambriento de premios de los Discursos de Sobremesa. En “El matador”, creo yo, en esta ambigüedad entre el *es* y *no es el autor quien habla*, se escuchan los primeros dolores de parto de la antipoesía. Escrito más de quince años antes de *Poemas y antipoemas*, puede leerse como una poética, como un anuncio temprano de esa iconoclastia desacralizadora, sobre todo si se toma en cuenta la forma del monólogo dramático. Porque ¿quién es esa señora a la que se dirige el personaje si no la Musa (una Musa, por cierto, escandalizada), guardiana del claustro sagrado de la poesía, donde revolotean felices las flores y Los Angeles, los símbolos predilectos de Lorca?:

Deme un membrillo, señora,
que voy a morirme de hambre.

Por los helados galpones
llegaré hasta los altares,
con mi revólver de acacia
nadie podría atajarme.

No me mire usted, señora,
con esos ojos tan grandes.

Gritaré: ¡abajo las dalias!
y se asustarán Los Angeles,
con mis chicotes de mimbre
los corretearé a la calle.

No me mate usted, señora,
que yo no he matado a nadie.

Al más miedoso de todos
mi gilet voy a enterrarle,
por el obscuro cemento
correrá su fresca sangre.

Cállese, buena señora,
que yo no le callo a nadie.

Le atravesaré las sienas
con una espada de naipe,
regimientos de palomas
despertarán en su carne.

[...]

Dos sacerdotes de esperma
me matarán esta tarde,
por provocar a los santos,
por desorden en la calle,
por derramar en la iglesia
un litro y medio de sangre. (591-592)

Así, escudado tras la máscara –como Neruda cinco años antes, en la Casa del Corregidor–, Parra entra peleando en el campo de la poesía, apoyándose en Lorca pero agrediéndolo a la vez, mordiendo la mano que le da de comer, dispuesto a arremeter contra todos y consciente, también, de la lucha que podrá desencadenar su atrevimiento. Es una lectura parcial. Termino, por tanto, con un matiz. Para interpretar el poema así, evidentemente –y es lo que suele ocurrir en casi todas las interpretaciones de Parra–, he tenido que mutilar lo que es, en el fondo, el rasgo central y realmente revolucionario de su obra: ese empleo sistemático del monólogo dramático, esa grieta abierta entre el hablante y el autor implícito por la que ha entrado, en la poesía chilena y para el público lector de la poesía chilena, el gran soplo crítico de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 1998.
- Gálvez Barraza, Julio. *Neruda y España*. Santiago, Ril, 2003.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929). 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona, Crítica, 1998, 2 Vols.
- Gottlieb, Marlene. "Nicanor Parra o El método del Discurso". *Atenea* 473, 1996: 71-94.
- Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. 1957. Chicago, The University Of Chicago Press, 1985.
- Larraín, Ana María. "& Remember: Hacéis mal en sacarme de mi Tumba". *El Mercurio, Revista de Libros*, 23 de septiembre de 1990: 1-4.
- Mom, Amparo. "Entrando en Madrid". *Aiape. Por La defensa de da cultura. Órgano de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas Y Escritores. Sección Uruguaya*, Montevideo, II: 22, Diciembre De 1938: 12-14.
- Morla Lynch, Carlos. *En España con Federico García Lorca (Páginas de un Diario Íntimo, 1928-1936)*. Madrid: Renacimiento, 2008, 2ª Ed. Revisada.
- Neruda, Pablo. *Obras completas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999-2002, 5 Vols.
- Olivares Briones, Edmundo. *Pablo Neruda: Los caminos de oriente. Tras las huellas del poeta itinerante (1926-1933)*. Santiago, Lom, 2000.
- . *Pablo Neruda: Los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*. Santiago, Lom, 2001.
- Parra, Nicanor. *Obras completas & Algo +*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo De Lectores, 2006.
- Sabella, Andrés. *Crónica mínima de una gran poesía*. Santiago, Nascimento, 1941.
- Sicard, Alain. "El Rostro Como Máscara: Autobiografía e Historia en la obra de Pablo Neruda". En Ángel Flores, *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, México, Fce, 1987: 26-33.
- Teitelboim, Volodia. *Neruda*. Madrid, Michay, 1984.
- Woloksy, Shira. *The Art of Poetry: How to Read a Poem*. Oxford, Oup, 2001.
- Wordsworth, William. *Poems Including Lyrical Ballads and The Miscellaneous Pieces of the Author*. Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme And Brown, 1815, Vol. I.
- Zambrano, María. "El Romancero de la guerra". En *Romancero de la guerra española*, Santiago, Editorial Panorama, 1937: 5-7.
- Zerán, Faride. *La guerrilla literaria. Huidobro, De Rokha, Neruda*. Santiago: Bat Ediciones, 1992.