

Poesía de amor sin pureza

Juan Pellicer

A Brigitte y Robert

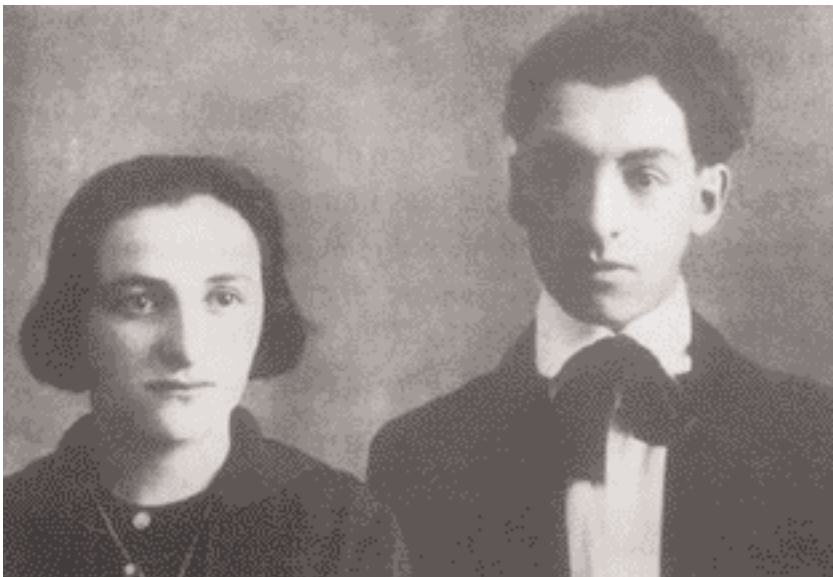
*¿Qué dirán de mi poesía
los que no tocaron mi sangre?*
Pablo Neruda

Cuando Pablo Neruda llegó a España en 1934 para servir en los consulados chilenos, primero en el de Barcelona y luego en el de Madrid, acudía también a una cita de la historia con la literatura. Mientras que la incipiente democracia republicana luchaba por consolidar su viabilidad, una generación de jóvenes poetas, la célebre generación del 27, luchaba también por consolidar su obra. La vocación democrática y socialista de Neruda fue congruente con la generosidad de su vocación poé-

tica. Por eso, sus coetáneos —Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Bergamín, Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, García Lorca, Guillén, Miguel Hernández y Salinas— lo recibieron más que amistosamente: algunos de ellos lo llegaron a querer fraternalmente. La presencia del poeta chileno, a esas horas, en la tierra española, está plena de significación.

La década de los veinte se había ido en España entre los últimos traspies de frágiles coaliciones políticas y de otra incompetente monarquía, al principio, y de la aparente prosperidad de una anacrónica dictadura, supuestamente ordenada y progresista como las que habían estado de moda en el siglo XIX, pero que no resistió la avasalladora realidad de la depresión económica del 29. En esa misma época, los “ismos” —desde el creacionismo y el ultraísmo hasta el surrealismo—, efímeros renovadores del arte y de la literatura, habían contribuido a lo que Ortega y Gasset denominó, precisamente al mediodía de la década, en 1925, “la deshumanización del arte”.¹

Ortega intentaba explicar la deshumanización a partir de la impopularidad del arte nuevo ya que, según él, la mayoría de la gente —“la masa” — no lo “entendía” pues dicho arte no parecía tener como referente a la realidad que rodeaba al hombre. Arte nuevo dedicado exclusivamente a los iniciados y que el ensayista español ilustraba con la poesía de Mallarmé, la música de Debussy y la de Stravinsky, “ciertas obras de Picasso”, las bromas da-



Pablo Neruda con su hermana Laura, 1918

¹ Véase Ortega y Gasset.

daístas, etcétera. Ortega opinaba que “el nuevo estilo [...] consiste en eliminar los ingredientes ‘humanos, demasiado humanos’, y retener sólo la materia puramente artística” (381). A pesar de negarse, acaso sólo retóricamente, a discutir la posibilidad de un arte puro, reconocía la existencia de “una tendencia a la purificación del arte [que] llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista” (359).

Efectivamente, ya había sonado, unos años antes, la hora de la poesía pura. Fue Juan Ramón Jiménez, “el príncipe de los poetas puros” (Blanch, 48), su más ferviente promotor. Su obra, que creció animada por el espíritu del Modernismo, consistió siempre, hasta el final, en el incansable esfuerzo por despojar a la poesía de todo lo que resultara accesorio u ornamental. Había que quedarse sólo con la esencia pura de lo poético. A la empresa del gran poeta andaluz iban a sumarse muchas de las jóvenes voces, no sólo las más “intelectuales” y “cerebrales” de la generación del 27, que reconocieron el de Juan Ramón como un paternal liderazgo.

La noción de “poesía pura” que implica la obra de Juan Ramón, linda con lo inefable. Su lectura nos hace percibir la pureza —y también la unidad— a lo largo del itinerario que sigue la secuencia de sus versos, poemas y libros. La mera evocación de los títulos de sus primeros libros proyecta la pureza a la que aspiraba su poesía: *La soledad sonora*, *Domingos (apartamientos)*, *El corazón en la mano*, *Bonanza*, *Pureza*, *El silencio de oro*, *Sonetos espirituales*, *Eternidades*. Precisamente en este último se encuentra el célebre poema que mejor define a su “poesía pura”:

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.
Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre! (1959:555)

La pureza de la poesía se refería no solamente a su desnudez sino también a su alejamiento del vulgo, y seguramente que por eso Juan Ramón resolvió dedicar su *Segunda antología poética*, la de 1920, “A la minoría, siempre”, y su *Poesía* y su *Belleza*, ambos de 1923, “A la inmensa minoría”. Pero ¿quién era esa “minoría”? En primer lugar, lo opuesto al democrático “todos” pues advertía el propio Juan Ramón que “la decadencia de un artista se anuncia casi siempre por su adopción de la perezosa idea de ‘el arte para todos’” (1990:168). Y poco después acabaría de definir, aunque dudosamente, su noción de minoría:

¿Arte para todos? No, nunca; siempre para algunos (mejor, en último caso, para ninguno).

Pero para esos algunos que pueden estar, que están en cualquier parte; no entre las gentes llamadas cultas ni escogidas, no entre la minoría precisamente. (1990:265)

No todos los puristas coincidían con el poeta de Moguer; si él asociaba pureza con desnudez, el purismo, en rigor, se afirmaba en la concepción de la poesía como un arte eminentemente no representativo o referencial, concepción que era dogma de fe común a muchos “ismos” de la época. El purismo coincidía en el tiempo con la propuesta formalista de “desfamiliarizar” el lenguaje

...a treinta años de su muerte y a cien de su nacimiento, hoy podemos preguntarnos con Neruda, “¿qué queda de las pequeñas podredumbres, de las pequeñas conspiraciones del silencio, de los pequeños ríos sucios de la hostilidad?”.



Con Diego Rivera en la casa "Michoacán" en Santiago de Chile, 1953

para hacerlo poético y también con los creacionistas y ultraístas que creían en la creación poética de un objeto "nuevo" despojado de emociones y de sentimentalismo. La "desfamiliarización" iba a lograrse a fuerza de violentar el lenguaje, lo que a su vez provocaría dificultades para su comprensión y, por lo tanto, una efectiva defensa contra la vulgaridad. Aquí fue donde coincidieron las diversas versiones del purismo.

Resulta indispensable para poder apreciar el significado de esta etapa histórico-literaria, el espléndido estudio de Anthony Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* sobre un muy extenso corpus integrado por los números publicados entonces por setenta y cuatro revistas literarias. La diversidad de voces por las que se expresó el nuevo purismo vanguardista provocó numerosas evasiones de la realidad cotidiana. En una carta de Jorge Guillén, de 1927, acaso el purista más "intelectual" de su generación, que transcribe Geist, inspirada por las ideas sobre la poesía pura de Paul Valéry, leemos

que "la poesía pura es matemática o química —y nada más— [...] todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía" (120). Asimismo, el estudio de Geist comenta dos significativas encuestas levantadas por dos revistas de la época, una de 1927 y otra de 1935, que revelan la trayectoria de la "poesía pura" bajo un clima literario no siempre ajeno a las relaciones entre la política y la literatura. No es sorprendente que en 1927, bajo la dictadura, la mayoría de los escritores participantes en la encuesta se pronunciaran por el divorcio de la literatura y la política, mientras que en 1935, bajo la república, la mayoría simpatizara con la politización del ambiente literario. Mientras que en 1927 se celebró el tercer centenario de la muerte de Góngora —otro príncipe de las minorías—, en 1935 se conmemoró el centenario del Romanticismo y ese mismo año Pablo Neruda levantaría su voz contra la pureza de la poesía.

La tan llevada y traída pureza ya había sido desafiada antes. En 1929, en un artículo titulado "Hacia el poe-

ma impuro”, el poeta Antonio de Obregón, luego de localizar a la poesía pura en ascéticos laboratorios, concluye al manifestar su preferencia por “la otra poesía, que no tenemos más remedio que llamar impura” (Geist, 197). Pero fue Neruda, en 1935, quien iba a consagrar la impureza como ideal poético. Efectivamente, en el primer número de la revista literaria que había fundado al llegar a Madrid, *Caballo verde para la poesía*, publicó su célebre artículo titulado “Sobre una poesía sin pureza”. En su brevedad —apenas una página—, cabe toda una poética. Además, como apunta el gran nerudista Robert Pring-Mill, puede leerse como un manifiesto al cual prácticamente todos los poetas hispánicos de entonces con inquietudes sociales se adherirían (1975:XXV).

Dicho texto quiere reivindicar el valor poético del contacto de la poesía con el hombre y con la tierra, con las cosas y, finalmente, con la “confusa impureza” propia de los seres humanos. Neruda invita al lector a contemplar los objetos gastados por el uso —ruedas, sacos, barriles, cestas, herramientas—, sí, las cosas tradicionalmente más prosaicas y menos poéticas, y reconocer el valor poético que el uso —el trabajo— les confiere o incorpora. El gasto humano que enriquece las cosas. Así quiere el texto que sea la poesía:

...gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada [...] y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. [...]

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, “corazón mío” son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo (1999:IV, 381).



Con Matilde Urrutia



Con su amigo K. Salzgeber, 1928



Con Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros en México. Acta de la firma de un ejemplar para la primera edición de *Canto general*, 1950

La publicación estuvo muy lejos de pasar desapercibida. Juan Ramón Jiménez se dio por aludido, nunca perdonó a Neruda y seguramente que pensaba en ese texto cuando se refirió al “enorme contagio” de la poesía de Neruda proveniente de “la parte más putrefacta de su escritura” (1981:177) e *iracundo de yel y sin sentido*, lo descalificó como “un gran mal poeta” (1960:218). Sin embargo, acaso sea éste de Neruda el texto que mejor defina el carácter profundamente humano de su poesía ya que ésta acabó significando precisamente lo contrario al panorama que Ortega había intentado trazar y explicar diez años antes como la deshumanización del arte. En efecto, la obra de Neruda, gracias a Hernán Loyola, otro gran nerudista, hoy recogida en cinco gruesos volúmenes, es tal vez el más grande monumento, entre la poesía hispánica del siglo XX, dedicado a la humanización del arte. Como en el hombre de carne y hueso, el hombre de la calle, ahí se congregan alturas y caídas, grandilocuencia e intimidad, ironía y sentimentalismo, ira y agudeza, melancolía y erotismo, luces y sombras, ternura y madurez, vergüenza y nobleza, humildad y generosidad, pasado y presente, política y amor.

Si decir “impuro” en este contexto equivale a decir “humano”, la poesía de amor de Neruda es doblemente impura pues hay impureza en el discurso poético y también en el amor que canta. Dentro del muy ancho caudal que forma su poesía amorosa, *Los versos del capitán* pueden leerse como la más completa síntesis que glori-

fica lo puro y lo impuro que marcaron toda su poesía y particularmente la infinita humanidad del gran amor de su vida —Matilde. Ya sabemos que Neruda los publicó anónimamente en Nápoles en 1952 —una brevísima edición de cincuenta ejemplares (Neruda, 1974:301, Urrutia, 112)—,² y luego en Argentina (1953, 1954, 1958, 1959) hasta que los reconoció como suyos en 1962 (Pring-Mill, L). También sabemos que la razón del anonimato fue que no quería herir a Delia del Carril pues cuando los publicó aún estaba casado con ella (Neruda, 1974:301).

El poemario está formado por cuarenta y siete poemas distribuidos en siete partes: “El amor” (16 poemas), “El deseo” (3), “Las furias” (12), “Las vidas” (8), “Oda y germinaciones” (6), “Epitalamio” (1) y “La carta en el camino” (1). El conjunto va introducido por la ficción de una carta-explicación con la que la supuesta destinataria de ellos —Rosario de la Cerda—³ los envía para que sean publicados; en la carta describe, a grandes rasgos, el amor que la había unido al supuesto autor de los versos a quien, por su parte, identifica como un capitán navegante oriundo de un “pequeño y lejano país de Centro América” (9) que había participado en la

² En realidad fueron solamente cuarenta y cuatro ejemplares (Neruda, 1999:I, 1220).

³ Matilde se llamaba Matilde Rosario Urrutia Cerda.



Con los otros ganadores del Premio Nobel, 1971

Guerra Civil española del lado de la República. En realidad, según la propia Matilde reveló varios años después, fue ella la que efectivamente escribió la carta a instancias de Pablo (Neruda, 1999:I, 1221).

Gracias a un cuidadoso trabajo de Pring-Mill (1987), ahora sabemos que el orden en el que aparecen los poemas en el libro no obedece al orden en el que Neruda los escribió. Esto, como lo advierte el propio Pring-Mill, es de significativa importancia a la hora que se quiera emprender un exhaustivo estudio de las relaciones intertextuales que se establecen como consecuencia de la sucesión de los poemas, sucesión que va determinando, paso a paso, poema a poema, la totalidad de su significado. Hoy sólo quiero mostrar algunos rasgos de este poemario que verifican la poética de la impureza en los términos que el propio Neruda había expuesto en 1935. El poeta ubica al amor en la tierra, lo asocia con ella hasta

identificarlo con ella; lo libera así de la cámara herméticamente blindada donde los puristas querían aprisionar la poesía. En efecto, la tierra y el barro son la residencia favorita de todas las impurezas —y no olvidemos que el hombre ha creído estar hecho de barro o de maíz o de madera, que vienen siendo, al fin y al cabo, lo mismo que la tierra. Por eso el primer poema no ubica a su amada en la tierra sino, al contrario, a la tierra en ella. Su significativo título —“En la tierra”— cobra cabal significado en el último verso: “Y me inclino a tu boca para besar la tierra” (15). Es efectivamente el primero de los poemas que cumple puntualmente su carácter de definidor como en las partituras musicales la clave que las inicia definiendo el tono. Cuerpo de tierra pues “suben tus hombros como dos colinas” (15) lo que permite, ya establecida la imagen, el paseo terrestre de los pechos de ella sobre el de él. Así queda colocada la primera piedra

El poeta ubica al amor en la tierra,
lo asocia con ella hasta identificarlo con ella;
lo libera así de la cámara herméticamente blindada
donde los puristas querían aprisionar la poesía.



En México, ca. 1950

de los cimientos del contexto interno del poemario. Alternando símiles con metáforas, la tierra /arcilla de la que ella está hecha llega a “corresponder” a las manos del poeta-alfarero; es tan íntima y justa esta correspondencia que las rodillas, los senos y la cintura de ella resultan inseparables del cuerpo de él que, por su parte, aparece como “tierra sedienta” de aquéllos; y él y ella acaban unidos “como una sola arena” (17). Es la arena que, como la nieve, todo lo empareja.

Paralelamente a esta correspondencia o adecuación perfeccionada por la arena, se presenta muy simétricamente otra correspondencia, la de la tierra y el mar, unidos también por la arena pues la plenitud del amor —“copa plena”— se expresa en la coincidencia temporal de los espacios:

hoy, este día fue la inmensa ola,
hoy, fue toda la tierra. (18)

En este íntimo contacto con la tierra, que abarca el agua y el viento, se encuentra la residencia de la razón del amor:

Pero no amo tus pies
sino porque anduvieron
sobre la tierra y sobre
el viento y sobre el agua,
hasta que me encontraron. (19)

Contacto con ella evocado cuando él toca la madera (en América no sólo de tierra y de maíz los hombres fueron hechos, sino también de madera):⁴

La madera de pronto
me trajo tu contacto. (21)

Y cómo no recordar aquí los versos de Carlos Pelli- cer, contemporáneo de Neruda, cuya poesía revela sig- nificativas afinidades, sobre todo por lo que se refiere a la impureza:

Cuando a un árbol le doy la rama de mi mano
siento la conexión y lo que se destila
en el alma cuando alguien está junto a un hermano.
(I, 382)

Más adelante, el capitán retoma la asociación del beso y la boca con “el sabor de tierra” (27) y pronto, en el poema “La infinita”, la tierra ya se habrá convertido en territorio y éste, por el puente de un símil, en la metáfora del cuerpo de ella que el poeta recorrerá *eter- namente*.

y eres blanca y azul y extensa como
la tierra en la vendimia.

⁴ Véase el *Popol Vuh*.



Con Juan Rulfo y Mario Vargas Llosa en Isla Negra, 1969

En ese territorio,
de tus pies a tu frente,
andando, andando, andando,
me pasaré toda la vida. (30)

En el siguiente poema, “Bella”, la hiperbólica exaltación de la amada alcanza su mejor momento mediante el uso anafórico y epifórico del apóstrofe *bella* que vibra penetrante como nota de clarín. Esta repetición marca la desbordante euforia de un toque de “Gloria” que se repite insaciable en el ánimo del poeta perdidamente enamorado. Las imágenes de la sonrisa, manos, pies, cabellera, ojos, senos, cintura, caderas, piel y uñas, que proyectan las estrofas enmarcadas por esas luminosas y sonoras apóstrofes, están todas construidas con tierra o con referentes íntimamente asociados con la tierra, como lo son la piedra y el agua.

En efecto, en la primera estrofa, la sonrisa aparece como el “relámpago de espuma” que provoca el agua “en la piedra fresca / del manantial...”; en la segunda, la imagen está en el caminar; en la tercera, en la cabellera de cobre; en la cuarta, a la hora de llegar a los ojos y, animado por encontrar que ahí hay ríos, al concebir una de las más felices metáforas cuando le declara a su amada que “mi patria está en tus ojos”. Difícil, por no decir imposible, encontrar una mejor declaración de amor sobre todo para un patriota a carta cabal como lo fue el poeta. Las demás imágenes del poema reiteran la asociación del

amor a ella con la tierra: sus senos son como panes de tierra /cereal, su cintura como un río, y la curva y el aroma de su cuerpo como tesoros escondidos por la tierra.

La presencia de la tierra y de la patria en este poema es el antecedente inmediato del que lleva el título de “Pequeña América”. Pero entre uno y otro hay veintiséis poemas. Pring-Mill comprueba, con los manuscritos en sus manos (1987:179), que en realidad el poeta escribió “Pequeña América” inmediatamente después de “Bella” pero que, a la hora de ordenarlos para su publicación, alteró el orden de aparición. Sin embargo, la distancia que ahora los separa no altera, a mi juicio, su íntima vinculación; acaso suceda con ellos igual que con esas involuntarias separaciones de los amantes que suelen unirlos aún más.

Efectivamente, la imagen de la amada convertida en territorio, como sucede en “Pequeña América”, tiene su más próximo antecedente en el texto de “Bella”, el que a su vez desarrolla esa intercambiabilidad de imágenes que, como vimos, ya estaba anunciada en “La infinita”, la que por su parte la había recogido del *Canto general*, particularmente de “La lámpara en la tierra” cuando describe la topografía y la hidrografía del continente, sistema de imágenes que ya estaba prefigurado en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, especialmente en el primero de ellos cuando alude a “las blancas colinas” del cuerpo de la amada, el parecido de ella con el “mundo en tu actitud de entrega”, y cuando descubre



Con Salvador Allende, 1973



Con David Alfaro Siqueiros, ca. 1960

su “cuerpo... de musgo”. Esta apasionada imagen de la amada convertida en América revela otra relación intertextual, la que une a este texto con uno de Pellicer, publicado en 1924. En este último, el poeta enamorado de su “América mía” (I, 83), la palpa, la aprieta con toda su mano, la acaricia, pasa la noche con ella, celebra su noviazgo que los une, le lleva serenata, etcétera. Es

probable que este poema de Pellicer sea, en términos transtextuales, hipotexto⁵ de “Pequeña América”.

“John Donne ya había identificado a su amada con América”, me advierte mi hijo Juan Christian, “en su ‘Elegy 19 To his Mistress Going to Bed’”. Efectivamente,

⁵ Véase Genette, 7-17.

una estrofa del poema así lo hace; el poeta demanda la anuencia de su amada para acariciarla *ad libitum*, con la insólita elocuencia de meras preposiciones (que sirven de proposiciones): “Before, behind, between, above, below”, llamándola mi América, mi reino, mi mina de piedras preciosas y se felicita por ser su descubridor. ¿Conocerían Pellicer y Neruda este poema de Donne? No lo sé; pero lo que sí sé es que la América de Donne es un hábil recurso retórico de calentura cortés; en cambio, es el contexto histórico, político y cultural —básicamente bolivariano— el que ilumina la visión de América que comparten Pellicer y Neruda.

“Pequeña América” es ese instante feliz en el que el amor a la tierra —la patria— coincide con el amor al ser deseado; es entonces cuando esos dos amores, por obra y gracia del lenguaje poético, aparecen intercambiables:

Cuando miro la forma
de América en el mapa,
amor, a ti te veo:
las alturas del cobre en tu cabeza,
tus pechos, trigo y nieve,
tu cintura delgada,
veloces ríos que palpitan, dulces
colinas y praderas
y en el frío del sur tus pies terminan
su geografía de oro duplicado. (86)

La mirada —lectura de las cosas— identifica las correspondencias analógicas para que inmediatamente después vaya a verificarlas el tacto de las manos y el de los pies: ramas y tierras, frutas y agua, piedras gastadas por las aguas, y “la espesura roja del matorral” (86). De este modo se configura una topografía erótica en la cual el significante expresa el maridaje de los dos significados, o mejor dicho, el acoplamiento de dos significados en el lecho del significante, acoplamiento que, en este contexto eminentemente amoroso, bien puede contemplarse como una cópula ideal. Es por eso que puede decir el poeta: “Y así mi patria extensa me recibe, / pequeña América, en tu cuerpo” (86) y agregar que “veo en tu piel, en tu color de avena, / la nacionalidad de mi cariño”, eco, o al menos variación, del “mi patria está en tus ojos” (86).

Ha quedado establecido el doble significado —tierra (patria) / amada—, unido en un común significante y en los mismos términos que expone el “Epitalamio”, el penúltimo poema de la colección; como su título indica, se refiere a la boda “que reúne tu boca y la mía / en una flor eterna” (111), en la que “la tierra oscura / es nuestro nombre” (111), donde hay “un nombre que es el tuyo y es el mío, / nuestro nombre de amor, un solo / ser...” (113) y que termina “como si no supiera cantar / sino cuando tú cantas” (113). De este modo el poema propone la cifra para la lectura del poemario pues se trata de un verdadero

epitalamio que si bien se refiere a las bodas del amante con su amada, también puede referirse a las figuradas “bodas” de dos significados “normalmente” diversos —el de la patria y el de la amada. He ahí el doble sentido del epitalamio. Es en esta última boda, la de los significados, donde se cifra también lo que puede acabar siendo una poesía de amor sin pureza ya que la intercambiabilidad del destinatario del amor —patria y amada— implica una efectiva mezcla o confusión de sentimientos que determina la *confusa impureza* del producto.

Como sucede en *Los versos del capitán*, la impureza no se desprende solamente, como quería Neruda en 1935, del “contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico” (IV, 382), ni tampoco solamente porque con frecuencia están animados por “el gastado sentimentalismo” que finalmente entraña “lo poético elemental e imprescindible”. No, a estas impurezas, a las que desde luego no es nada ajeno el poemario que nos ocupa, como ya vimos, hay que agregar la mezcla de significados y amores en un significante común y, por lo tanto, “impuro”.



Con Matilde y Gabriel García Márquez en Barcelona, 1970



Hoy no nos sorprende que aquellas hostilidades entre puristas e impuristas de los años veinte y treinta del siglo pasado hayan estado dominadas más por las emociones que por la razón ni tampoco que ya hayan pasado a la historia. En efecto, la poesía está mucho más allá de querellas circunstanciales. Las ha sobrevivido siempre. Por eso, a treinta años de su muerte y a cien de su nacimiento, hoy podemos preguntarnos con Neruda, “¿qué queda de las pequeñas podredumbres, de las pequeñas conspiraciones del silencio, de los pequeños ríos sucios de la hostilidad?”. Y responder con su inconfundible voz ya inmortal: “Nada, y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre” (1999:IV, 384).^[1]

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanch, Antonio. *La poesía pura española*. Madrid: Gredos, 1976.
 Donne, John. “Elegy 19 To his Mistress Going to Bed” en *The Complete English Poems*. Londres: Penguin Books, 1996.
 Geist, Anthony L. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias*. Barcelona: Editorial Labor, 1980.
 Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

- Jiménez, Juan Ramón. *Segunda antología poética*. Madrid: Calpe, 1920 (con *jen* el original).
 ———. *Libros de poesía*. Madrid: Aguilar, 1959.
 ———. *Españoles de tres mundos*. Madrid: Antonio Aguado Editores, 1960.
 ———. *Prosas críticas*. Madrid: Taurus, 1981.
 ———. *Ideología*. Barcelona: Anthropos, 1990 (con *jen* el original).
 Neruda, Pablo. *Los versos del capitán* (1952). Buenos Aires: Losada, 1961.
 ———. *Confieso que he vivido*. México: Seix Barral, 1974.
 ———. *Obras completas*, I-V. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
 Ortega y Gasset, José. “La deshumanización del arte” (1925) en *Obras completas*, II. Madrid: Revista de Occidente, 1955. pp. 353-385.
 Pellicer, Carlos. *Poesía completa*, I-III. México: CONACULTA, 1996.
 Pring-Mill, Robert. *Pablo Neruda. A Basic Anthology*. Oxford: The Dolphin Book, 1975.
 ———. “La evolución de *Los versos del capitán*: su composición y su reorganización”. *Ibero-Amerikanisches Archiv*. N. F. Jg13 H.2 1987. pp. 175-189.
 Urrutia, Matilde. *Mi vida junto a Pablo Neruda* (1986). Barcelona: Seix Barral, 1997.
Popol-Vuh. Ed. A. Recinos. México: FCE, 1968.