

2010

Madrid en ruinas: la poética trasatlántica de Neruda y Alberti

Cecilia Enjuto Rangel

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Rangel, Cecilia Enjuto (Primavera-Otoño 2010) "Madrid en ruinas: la poética trasatlántica de Neruda y Alberti," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 71, Article 23.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/23>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

MADRID EN RUINAS: LA POÉTICA TRASATLÁNTICA DE NERUDA Y ALBERTI

Cecilia Enjuto Rangel
Universidad de Oregon

*L*as ciudades en ruinas derrumban la visión de la historia como un progreso espacial y temporal. Las ruinas nos remontan a un pasado destruido y perdido, y señalan proyectos frustrados, futuros incompletos. Los poemas sobre las ruinas modernas revelan una punzante crítica a los desastres de una versión arrolladora del progreso moderno en defensa de un “progreso” alternativo, social y ecológico. Pero en los poemas de la Guerra Civil, las ruinas no son sólo productos de una modernidad que se come a sí misma, cuya construcción se sostiene de la destrucción de una parte de la ciudad. Las ruinas de la guerra no evocan un pasado histórico enterrado, si no un presente desgarrador e inmediato.

La Guerra Civil española movilizó políticamente a toda una generación de poetas de ambos lados del océano Atlántico, desde César Vallejo y Nicolás Guillén hasta Miguel Hernández y Luis Cernuda. La poética trasatlántica de la Guerra Civil se construye entre ruinas; la destrucción de la realidad democrática y de la convivencia plural los lleva no a crear otra realidad, inventada, redecorada, si no a repensar los trazos de la historia, del pasado y del presente, a través de los poemas sobre ruinas. Muchos textos que reaccionan a la Guerra Civil proyectan imágenes chocantes para impactar al lector y buscan la esperanza en la acción política. Sin embargo, otros denotan una nostalgia por el pasado perdido y se hunden en un pesimismo apocalíptico. Evitando caer en lugares comunes que dividen la poesía vanguardista entre poesía “pura” o “intimista” y poesía política o “comprometida,” propongo que el contexto de la guerra resulta determinante para pensar en una poética que demuele los parámetros de lo estrictamente “nacional”. La Guerra Civil, también como fenómeno internacional, lleva a estos escritores a evadir una visión narcisista y melancólica de las ruinas. La guerra los obliga a posicionarse

política y estéticamente, a ‘sufrir’ lo que Walter Benjamin, quien murió a las puertas de una España fascista y acorralado por los Nazis y los estalinistas, llamaría “un despertar histórico”.

En poemas como “Explico algunas cosas” de Pablo Neruda, y “Madrid -otoño” de Rafael Alberti, se utiliza el topos de las ruinas para criticar e interpretar históricamente las causas y los efectos de la destrucción; ellos no se limitan como los poetas románticos a regodearse ante la hiedra y el musgo de las columnas rotas. La representación de un Madrid en ruinas en Neruda y Alberti demuestra que la Guerra Civil fue un evento histórico, cuyas traumáticas consecuencias todavía percibimos, que transformó la poesía latinoamericana y española, en lo que podríamos llamar una poética transnacional, y específicamente trasatlántica.

Desde las crónicas de Indias y la poesía barroca hasta la literatura de fines del siglo XIX, Darío y Unamuno, y las Vanguardias mismas, los escritores de ambos lados del Atlántico siempre han estado en constante diálogo, y tradicionalmente en tensión. Hispanoamérica se constituye entre dos polos, entre el deseo de distanciarse de España y el de entablar puentes con la península, un Hispanismo, cuya práctica cultural y discurso político son también sumamente polémicos.¹ La Guerra Civil resulta ser crucial para la generación de poetas vanguardistas, pero como Luis García Montero señala, el proceso de politización de esta poesía no se debe sólo al contexto histórico:

Fue la crisis del propio callejón sin salida de la sublimación intimista... la que provocó una búsqueda de alternativas en la intención social. El yo en crisis que forma parte de una multitud hueca intenta recuperarse a sí mismo a través de un nosotros rehumanizado. Por eso no creo que deba entenderse el acercamiento de los vanguardistas a la política como una infección exterior a sus procesos creativos, motivada por las circunstancias extremas de la época.²

El “yo en crisis” de los vanguardistas estaba exhausto de sí mismo. Alberti, Neruda, Lorca, y Vallejo, entre otros, abandonan los paseos por la ciudad moderna como búsquedas del ser a través de la calle / poema.³ Desde finales de los veinte y principios de los treinta, estos poetas ya estaban más preocupados por hacer una poética de crítica social y política, y dar voz a un “nosotros rehumanizado.”

Estos poetas latinoamericanos y españoles hacen de su poética política un proyecto “trasatlántico” que, contrario a la postura no intervencionista de las primeras potencias, considera como deber solidarizarse con la causa republicana a través de textos, muy conscientes de su valor histórico. Michel de Certeau subraya en *The writing of history*: “the past is a treasure placed in the *midst* of the society that is its memorial, a food intended to be chewed and memorized. History is the “priviledge” ... that must be remembered so that one shall not oneself be forgotten.”⁴ Las ruinas en los poemas de Neruda y Alberti no apuntan

al pasado histórico, pero están conscientes de su trascendencia temporal, e impiden la indiferencia y el olvido. En el contexto del setenta aniversario del principio de la Guerra Civil, estos poemas se sitúan en los inicios del proceso de construir la memoria colectiva, y de escribir la historia de la Guerra Civil.

España en el corazón surge literalmente de los restos de la guerra. A falta de papel con que imprimir el manuscrito, el libro nace del reciclaje, de la basura, los recuerdos, los deshechos, de las ruinas mismas. Manuel Altolaguirre imprimió el libro de Neruda con la ayuda de soldados republicanos en un monasterio catalán en 1938. Como cuenta Altolaguirre: “No sólo se utilizaron las materias primas (algodón y trapos) ... sino que los soldados echaron en la pasta, ropas y vendajes... trofeos de guerra, una bandera enemiga y la camisa de un prisionero moro.” En un momento simbólico, los restos de la guerra se materializan en el texto; el libro mismo sugiere una continuidad con su referente histórico. *España en el corazón*, como producto reciclado, es una promesa de renacer ecológico, que surge de los deshechos, y contrarresta la visión nihilista y apocalíptica de la guerra con una poética esperanzadora.⁶

En “Explico algunas cosas”, Neruda abandona las preguntas retóricas sobre la naturaleza y los problemas metafísicos que predominan en su fase intimista por un tono más prosaico, que va al gran: “Os voy a contar todo lo que me pasa.” El uso del vosotros se puede leer como otra forma de solidaridad con los españoles.⁷ El Madrid de la República se idealiza y se contrasta radicalmente con el Madrid destruido. La capital de la casa de las flores, de sus amigos, de la abundancia del mercado se viste de sinestesias, sinécdoques, oxímorons y personificaciones: “pan palpitante,” “un profundo latido de pies y manos”, y un “solo frío”.⁸

En este poema, la armonía que se huele y se mastica en el mercado de ese Madrid de la República, se quema cuando “una mañana todo estaba ardiendo”. La repetición en esta segunda parte intensifica metafóricamente la repetición de las bombas; el contraste con el desde entonces” subraya el fuego, la pólvora y la sangre. Con los apóstrofes nostálgicos a sus amigos, Raúl González Tuñón, Rafael Alberti, y Federico García Lorca, les recuerda la época en la que en su casa estallaban geranios en vez de bombas. Neruda critica y parodiza ferozmente las alianzas entre fascistas, Nazis, mercenarios moros, la rancia aristocracia y la Iglesia Católica: “Bandidos con aviones y con moros, / bandidos con sortijas y duquesas, / bandidos con frailes bendiciendo.” Neruda le habla en vosotros a dos destinatorios, el que le increpa por su poesía y su experiencia, y a los bandidos, los generales traidores, a los que se dirige directamente. Los apóstrofes a sus amigos contrastan con el apóstrofe a los generales traidores. Con el imperativo, “mirad mi casa muerta, / mirad mi España rota,” el hablante les recrimina a los generales los efectos de su insurrección y nos obliga a los lectores a mirar la casa / país destruido.

La poesía de la Guerra Civil parte de la necesidad del poeta de “contar su historia,” y logra lo que Walter Benjamín ha llamado un “despertar” histórico.

Cuando en “Explico algunas cosas”, Neruda nos dice: “Os voy a contar todo lo que me pasa” nos está pidiendo que lo escuchemos, que escuchemos su historia dentro de la historia de un Madrid en guerra. El tono informal y prosaico nos pide otro acercamiento a la poesía, como testimonio histórico, que es a la misma vez testimonio personal, íntimo. Cuando al final del poema, se dirige de nuevo al lector con:

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!

Neruda nos obliga a ver, nos pide que seamos testigos de la historia. Ya no quiere hablarnos del sueño, si no que quiere provocar en el lector un despertar de la conciencia. Benjamin reflexiona sobre cómo el despertar se conecta con la memoria, el ejercicio de recordar: “awakening is the great exemplar of memory: the occasion on which it is given to us to remember what is closest, tritest, most obvious.”⁹ En esta ocasión, Benjamin se refiere literalmente al acto de despertarse, después del sueño, y de reconocer, adquirir conciencia. Como muchos críticos han señalado, desde una perspectiva psicoanalítica, el despertar es un acto traumático en sí, y puede estar marcado por un imperativo ético, el de adquirir conciencia de la realidad.¹⁰ Estos poemas de Neruda y Alberti obedecen a ese imperativo ético, a esa necesidad de testimoniar, de dejar huellas poéticas ante lo perecedero, ante la destrucción.

Como parte de las convenciones del topos, los poemas de ruinas tienden a aludir a un río, una luna, o un espectador específico, para “alcanzar” lo histórico, la conciencia, y darle “autenticidad” a su representación del pasado. En “Explico”, sin embargo, el río, testigo y rastro de la violencia del “presente textual”, es la sangre de los niños que corre por las calles. Las ruinas no son columnas o estatuas rotas de un pasado lejano y perdido, si no pedazos de un presente inminente, y en ese sentido, el poemario mismo es un agente histórico, que quiere provocar en sus lectores una concienciación política.¹¹ En su tercer prólogo a *Caballo verde para la poesía*, Neruda describe su poética: “en casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre.”¹² En *España en el corazón* sobresalen las imágenes surrealistas y sangrientas; una nueva poética oscurecida como sugiere Adorno en su *Teoría Estética*: “The darkening of the world makes the irrationality of art rational: radically darkened art.”¹³ En el poemario de Neruda hay múltiples poemas que muestran, más allá de la violencia vengativa de “Explico,” una visión

más pesimista, apocalíptica y “oscurecida” de las repercusiones de la guerra.¹⁴

En su libro *Catástrofe y olvido*, Jean-Louis Déotte apunta a algunas preguntas claves sobre las ruinas en la producción cultural de la memoria colectiva: “¿qué es lo que arruina un acontecimiento... (una experiencia, un testimonio)? ¿Qué otra huella puede dejar que no sea más que cenizas?”¹⁵ Los poemas de Neruda y Alberti le hablan a sus contemporáneos, pero también responden de forma indirecta a estas preguntas, luchando contra una política del olvido, y convirtiendo sus textos en testimonios que mantienen la memoria colectiva enraizada, conectada a su historia. Entre otros poemas, “Canto sobre unas ruinas” de Neruda y “Madrid-otoño” de Alberti se escriben tras los primeros e intensos meses de la guerra, y se publican en la revista que dirige Neruda con Nancy Cunard, *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*. La estética trasatlántica de la guerra y los poemas de la revista se proponen, en primer lugar, alentar a los soldados en el frente; en segundo plano, solidarizar a sus lectores con la causa republicana, indignándolos, movilizándolos y motivándolos a ser agentes históricos; y en tercer lugar, son textos que dan comienzo y determinan la memorialización de la guerra.¹⁶

Después de julio de 1936, Madrid fue un campo de batalla, y se convirtió en uno de los símbolos de la resistencia republicana. A través del apóstrofe en “Madrid-otoño”, Alberti personifica a la ciudad en ruinas, revela su cuerpo herido y la representa como madre, embarazada del futuro. Su destrucción es el producto de los bombardeos fascistas, sin embargo la ciudad se fortalece al identificarse con los ciclos naturales, con un otoño, cuya muerte se transformará en un renacer primaveral. La voz poética se dirige a la ciudad en el primer verso: “Ciudad de los más turbios siniestros provocados... / yo quisiera furiosa, pero impasiblemente / arrancarme de cuajo la voz, pero no puedo.” De la ciudad angustiada, lívida, emerge la furia de la voz poética, que quisiera mezclar su llanto y su canto con “la sangre tirada” de los muertos.¹⁷ El texto comienza y termina con una voz, un llanto, un grito de vida, que combate la catástrofe de la ciudad.

En los poemas sobre ciudades en ruinas es frecuente que el hablante se identifique con un transeúnte que recorre las calles, los monumentos, los fragmentos del pasado. En “Madrid-otoño” la voz poética se describe como testigo de un presente; es un “yo” que no nace del silencio, sino que quiere arrancarse la voz para volver a él.¹⁸ El recorrido de la voz poética, como un “viaje a la semilla”, va desde los espacios más alejados, las afueras de la ciudad, hasta llegar al interior, al vientre de esta Madrid / madre. El viaje por la capital le obliga a particularizar la mirada, a dar testimonio de los escombros, “los barrios en ruinas,” las casas vacías, el cuerpo tiroteado y el germen de un mañana esperanzador.¹⁹

La metáfora de Madrid desnuda como un árbol otoñal se sugiere en la segunda estrofa. El hablante camina por las afueras: “voy las hojas difuntas pisando entre trincheras, / charcos y barrizales.” La personificación de las

hojas caídas evoca un paralelismo con los cuerpos muertos de los soldados en las trincheras. La metáfora del otoño en el poemario de Alberti, *Capital de la gloria* (1936-1938), encierra una visión de la guerra como un proceso natural, la muerte es parte del ciclo de la naturaleza. Esto no quiere decir que la muerte sea inevitable, pero, en una época en la que lo espiritual ha sido monopolizado por el bando enemigo, quizás la única esperanza que le queda a un ateo es que los cuerpos se reciclen, y la muerte se integre en un proceso de renovación natural.²⁰ En “El otoño y el Ebro” Alberti también explora la comparación de los soldados republicanos, resistentes como los árboles en otoño; sin hojas, parecen vulnerables, fríos y secos, pero por dentro están vivos: “Pero como los troncos, el hombre en la pelea / seco, amarillo, frío, mas por debajo, verde.”

En “Madrid-otoño” tanto los árboles, la naturaleza, como los edificios, símbolos de la ciudad, son víctimas de un “cielo temeroso de explosiones y llamas.” La memoria histórica y artística también se ve amenazada con borrarse: “Y corre un escalofrío al pensar tus museos / tras de las barricadas.” Ante la destrucción cultural por las bombas fascistas, la renovación natural surge como arma. El recorrido por un Madrid destruido, de “avenidas de escombros y barrios en ruinas” culmina y se enfoca en lo particular:

Hay casas cuyos muros humildes, levantados
a la escena del aire, representan la escena
del mantel y los lechos todavía ordenados,
el drama silencioso de los trajes vacíos...

Las casas sin muros revelan el teatro de la vida cotidiana, interrumpido por las bombas. Los “trajes vacíos” apuntan de forma metonímica a los cuerpos ausentes, los que habitaban las casas. Los poemas de guerra suelen centrarse en el campo de batalla, pero con los aviones Nazis, los fascistas llevan el campo de batalla a la ciudad, y sus víctimas no son sólo soldados, si no ciudadanos de todas las edades. Los “trajes vacíos” evocan a los muertos, fantasmas característicos del topos de las ruinas.

En las últimas estrofas, Madrid se expone, y se personifica con un cuerpo herido pero vivo: “la frente de tu frente se alza tiroteada... / pero tu corazón no lo tapanán muerto.” El apóstrofe a la ciudad intensifica su presencia.²¹ Neruda también desarrolla el apóstrofe a la ciudad herida en “Madrid, recién herida, / te defendiste.” Pero la ciudad del poema de Alberti se representa además como una mujer embarazada:

Ciudad, ciudad presente,
Guardas en tus entrañas de catástrofe y gloria
El germen más hermoso de tu vida futura.
Bajo la dinamita de tus cielos, crujiente,
Se oye el nacer del nuevo hijo de la victoria.
Gritando y a empujones la tierra lo inaugura.

La ciudad y la tierra se unen en este espacio poético, en el que lo natural y lo cultural no se contraponen, sino que se alían. La típica oposición entre la ciudad y el campo se abandona; la barbarie de la modernidad de aviones con bombas, que por primera vez en la historia atacan a la población civil, es el proyecto “civilizador”, “masculino”, “católico” que se condena en estos poemas. “Madrid-otoño” culmina con una visión, en la que la ciudad tan cerca de la muerte da a luz a un “nuevo hijo,” una respuesta vital, cuyo grito silencia y opaca al cielo dinamitado.

Tanto el libro reciclado de Neruda como las metáforas de renovación natural de Alberti determinan una poética trasatlántica de posibilidades de cambio. Esta poética surge de la guerra, con imágenes apocalípticas desgarradoras, pero, y hay que matizar que no siempre es así, muchos textos concluyen como “Explico” y “Madrid-otoño,” con un mensaje que se aferra a la esperanza, a la necesidad de cambio histórico.

Hoy en día, en España y Latinoamérica rige una particular obsesión por la política de la memoria. En ciertos sectores de la sociedad, prevalece el imperativo ético de recordar, de recuperar textos perdidos, de evadir la indiferencia. Después de años de dictaduras, en las que se imponían el silencio y el olvido colectivo e institucional, los gobiernos, y en particular algunos líderes comunitarios, han empezado, aunque no siempre con éxito, una campaña a favor de la recuperación de la memoria histórica. De ahí, el interés por rescatar y escuchar los testimonios del pasado. ¿Se puede considerar la poesía de la Guerra Civil española como testimonial? No siempre estos poemas emanan de experiencias personales, pero sin duda, son testimonios, cuyas metáforas, personificaciones y apóstrofes delinear una crítica política e histórica. Neruda y Alberti nos exigen de diversas formas que, con ellos, seamos testigos de la historia, y en ese sentido, contribuyen “avant la lettre” a la memorialización de la guerra, a recordar cómo se destruyó la convivencia. Giorgio Agamben indica en *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo* que:

En latín hay dos palabras para referirse a testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término “testigo,” significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él.²²

La experiencia de los eventos históricos, el trauma de la Guerra Civil, lleva a estos poetas latinoamericanos y españoles a sentir la urgencia ética de contar, de “explicar algunas cosas,” de ofrecer su testimonio. En ocasiones, los poetas se pueden situar como “tercero,” ojos que ven y que gritan los horrores de la guerra, aunque claramente Alberti y Neruda se posicionan como republicanos, independientemente de si era comunistas o no en ese momento, españoles

o chilenos. Lo fundamental de esta poética trasatlántica de la guerra es que devela el imperativo ético de “testimoniar.”

“Explico” es un poema que intenta ser más autobiográfico que “Madrid-otoño”, el cual comienza con un deseo frustrado de arrancarse la voz; son dos formas distintas de acercarse a las ruinas. Neruda quiere desnudarse, mostrar su experiencia personal, hablarle a sus amigos, mientras que Alberti quiere borrar su voz individual en señal de respeto por los muertos. Ambos poemas aluden respectivamente al cambio estético de Neruda y Alberti; cambio que se puede leer paulatino aunque se sugiera que fue repentino y tajante, y que separa a la poesía del pasado, preocupada por el “sueño” y las “hojas”, de la del presente, la poesía revolucionaria. Neruda reflexiona explícitamente sobre este cambio de prioridades poéticas con las preguntas retóricas que enmarcan al texto. Peter Wesseling en su libro sobre Alberti, *Revolution and Tradition*, indica que este cambio en su trayectoria poética también se ficcionaliza en “Madrid-otoño”: “The images that begin and end it symbolize the process of change Alberti felt he was undergoing during the war and that he saw mirrored in the social, cultural and political crisis of the twenties and thirties.”²³ Wesseling destaca que la crisis personal de Alberti de los años veinte “is the ‘point of departure’” de este poema. “Madrid-otoño” comienza con ese yo en crisis, que furiosamente quiere “arrancarse la voz,” que huye de sí mismo, y que contrario al texto de Neruda, es un yo que no predomina en el resto del poema. El “nosotros rehumanizado” adquiere una nueva voz con el grito final, el nacer, el “despertar” del hijo de la victoria.

A pesar de sus diferentes voces, para Neruda y Alberti, la poesía se vuelve un arma política contra el fascismo, un vehículo para lograr “un despertar histórico.” Su obra desea ser una forma de provocar un estado de emergencia “real” como el que sugiere Benjamin:

The tradition of the oppressed teaches us that the “state of emergency” in which we live is not the exception but the rule... our task (is) to bring out a real state of emergency, and this will improve our position in the struggle against Fascism.²⁴

El Madrid en ruinas de los poemarios de Neruda y Alberti ejemplifica una poética trasatlántica, que obliga a sus lectores a ser testigos de la historia más allá de sus filiaciones nacionales, a movilizarse políticamente, y a escribir la historia de la Guerra Civil. Los poetas latinoamericanos y españoles se unen contra una política de indiferencia y del olvido que demuestra que las guerras también se luchan con las palabras.

NOTAS

1 Arcadio Díaz Quiñones en su conferencia “Usos y abusos del hispanismo” el mes de marzo del 2006 en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, trazó el desarrollo del Hispanismo como disciplina en Hispanoamérica y Norte América. En su ponencia argumentó que figuras claves como Federico de Onís, Américo Castro y Pedro Henríquez Ureña hacen del hispanismo un tipo de “revival” de lo español, cuya práctica cultural margina y excluye a lo africano y lo indígena de lo “hispanoamericano”.

2 Luis García Montero. “El poeta y la ciudad,” (Conferencia núm. 6). *Fundación para la cultura urbana*. Caracas: colección cuadernos, 2005. García Montero en el prólogo “La poesía de Rafael Alberti” destaca el “cambio” de Alberti a una poesía de más compromiso político, y argumenta que: “Sin embargo, no sería real una separación absoluta de la nueva poesía política con el proceso de su obra anterior... La unión que la vanguardia configura entre la estética y la ética, la búsqueda de transformación paralela de poesía y sociedad, conduce, lógicamente, a Rafael Alberti a una paulatina toma de postura política.” (Luis García Montero. “La poesía de Rafael Alberti”. *Poesía (1920-1930) de Rafael Alberti. Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1988. p. LXXI).

3 Ejemplos de esto pueden ser el Neruda de “Walking around,” o el Vallejo del poema VII de *Trilce*: “Rumbé sin novedad por la veteada calle / que yo me sé.”

4 Michel de Certeau. *The writing of history*. Trans. Tom Conley. New York: Columbia University Press, 1988. p. 4.

5 Manuel Altoaguirre, “Carta a José Antonio Fernández de Castro,” *Obras Completas III*, Pablo Neruda. (Buenos Aires: Editorial Losada, 1957) 908-909.

6 Con este libro, Neruda abandona su postura anti-intelectual, y busca en la cultura de los libros, una poética que dialogara con el pasado y el presente, y que tuviera claramente una función política: “Me pareció encontrar una veta enterrada, no bajo las rocas subterráneas, sino bajo las hojas de los libros. ¿Puede la poesía servir a nuestros semejantes? ¿Puede acompañar las luchas de los hombres?” Pablo Neruda, *Confieso que he vivido: Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1974. p. 196.

7 Una parte de la crítica ha tendido a subestimar *España en el corazón* como una obra de propaganda política, y se malinterpreta como “transparente” y más sencilla que sus poemarios previos. Robert Pring-Mill indica que lo que sucede con *España en el corazón* es “its failure to achieve any real distancing from the immediacy of war.” (Robert Pring-Mill. *Pablo Neruda: A Basic Anthology* (Oxford: The Dolphin Book Co., 1975) XXXVII.) Pring-Mill sugiere que “Explico algunas cosas” y “Canto sobre unas ruinas” ejemplifican lo mejor de la colección, pero que también hay poemas que “degenerate into raucous diatribe, such as ‘Sanjurjo en los infiernos.’” A pesar de que “Sanjurjo” no es un gran poema satírico, la insistencia de Pring-Mill en la falta de distanciamiento de Neruda ante la inmediatez de la guerra no es una crítica convincente. “Explico algunas cosas” intensifica su efecto poético precisamente porque revela “la inmediatez” de la guerra. Manuel Durán and Margery Safir subrayan cómo la poesía de Neruda tenía que

ser “clara” y explícita para que fuese accesible a mayor número de lectores: “To attain its goal, the poetry must reach a vast public, it must be clear, direct, unequivocal.” (*Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda* (Bloomington: Indiana University Press, 1981. p. 79) Este poemario, por otro lado, lejos de ser “fácil” y “transparente,” me parece que combina un lenguaje prosaico con metáforas surrealistas, bastante complejas. Coincido con Jaime Alazraki en que este poemario más que revelar un lenguaje poético “claro,” aboga por claridad política: “La poesía de Neruda abandona los antros oscuros de la inconsciencia para elevarse a la claridad de la conciencia.” (*Poética y poesía de Pablo Neruda* (New York: Las Americas Publishing Company, 1965, p. 189.)

8 Nelson Orringer argumenta que en este poema: “... Neruda anhela restaurar el equilibrio burgués de la sociedad española. Al comentar la nueva dirección de su poesía y su aparente olvido de su país natal, no mira hacia delante como los utópicos marxistas, sino hacia atrás con nostalgia. Recuerda la paz de la República en el barrio madrileño de Argüelles, salpicado de bellas y picantes impresiones sensoriales: su casa llena de geranios... el mercado de frutas vendibles que llegaban al horizonte... en resumen, un comendio de una sociedad capitalista en armonía.” (Orringer, Nelson. “*España en el corazón de Neruda y su solidaridad generacional.*” *La Chispa 87, Selected Proceedings*, ed. Gilbert Paolini, (New Orleans: Eighth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, Tulane Univ., 1987) 203. Apesar de que sí hay una idealización nostálgica de la “armonía” en la época de la República, yo no considero que su representación del mercado sea meramente simbólica de una sociedad capitalista y de la sociedad de consumo. Neruda subraya la abundancia de frutos y demás alimentos para destacar la vitalidad que luego contrasta con la destrucción de la guerra, y el hambre y la muerte que invaden las calles de la ciudad.

9 Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 1999. p. 389.

10 Me refiero a la teoría psicoanalítica y a la reflexión de Cathy Caruth sobre el “imperativo ético” de despertar en la obra de Freud y Lacan. (p. 112) *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.

11 Como Marx sugiere: “The reform of consciousness consists *solely* in... the awakening of the world from its dream about itself.” Karl Marx. *Der historische Materialismus: Die Frühschriften* (Leipzig 1932) vol. 1, p. 226 (letter from Marx to Ruge; September 1843).

12 Pablo Neruda, “Conducta y poesía,” Prólogos a la revista *Caballo verde para la poesía* Madrid, (Oct. 1935 - Jan 1936), *Obras Completas*, Vol. III, (Buenos Aires: Losada, 1957 (4th edition, 1973) 639.

13 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (1970), ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedmann, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997) 18-19.

14 En contraste con “Explico algunas cosas” y “Madrid-Otoño”, “Canto sobre unas ruinas,” no proyecta un posible final esperanzador y no identifica las ruinas como españolas, lo cual abre las posibilidades de que esos restos sean una repercusión de algo que amenaza a toda sociedad moderna democrática. Aunque no tengo tiempo de analizar en detalle este texto tan complejo, en diálogo también con el Barroco,

me interesa mencionarlo porque revela otra cara del poemario de Neruda: una más pesimista, más apocalíptica, más radicalmente “oscurecida”. “Canto sobre unas ruinas” también subraya los imperativos a un vosotros, “ved” y “mirad”, obligándonos a presenciar la destrucción. Al final, al espectador/lector sólo le queda el rastro imperceptible del dolor: “mirad sobre la cal y entre el mármol / deshecho / ha huella – ya con musgos – del sollozo.” Por el contrario, en “Explico” del cuerpo del niño mutilado salen balas vengativas, y del cuerpo herido del Madrid de Alberti nace “el hijo de la victoria”.

15 Jean-Louis Déotte. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa y el Museo*. Trad. Justo Pastor Mellado. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998. p. 25.

16 “Canto sobre unas ruinas” de Neruda y “Madrid-Otoño” de Alberti se escriben tras los primeros e intensos meses de la guerra, y se publican en la revista que dirige Neruda con Nancy Cunard, *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*.

17 Salvador Fajardo subraya, en su análisis de este poema, que el hablante se presenta paradójicamente: “The poet’s own emerging presence is self-contradictory and is born in the depths of the city, in its chaotic center of fear, out of this very contradiction: destruction is birth. It is the city that gives birth to the poet as it gives birth to its own new being.” (“Icons of War in Alberti: “Madrid-Otoño.” *The Spanish Civil War in Literature*. Ed. Janet Pérez and Wendell Aycock. Texas: Texas Tech University Press, 1990. p. 124).

18 Robert Havard sugiere que esta violencia contra su persona poética demuestra un deseo de ser “impersonal”: whether out of a feeling of inadequacy in the face of such momentous events, or a reluctance to intrude upon the grief of others, he seeks to lose his poetic persona, “arrancarme de cuaje la voz”... As a communist, he knows that mass suffering is not to be appropriated by an individual. Only by identification with those who suffer is the poet validated.” *The Crucified Mind Rafael Alberti and the Surrealist Ethos in Spain*. Rochester, NY: Tamesis, 2001. p. 223. Esta lectura plantea que para evadir la perspectiva de una literatura burguesa, Alberti se aproxima a una poesía de “impersonality,” en la que intenta deshacerse de su voz. Sin embargo, en ese mismo verso en el que subraya ese deseo de “arrancarse la voz,” también apunta que no puede. La imposibilidad del silencio lo lleva a revestir su voz poética, no a perderla, si no a encontrarla entre las trincheras y las ruinas de la ciudad.

19 Fajardo también apunta a la estructura del texto a través de la mirada poética: “the poet’s gaze identifies, incorporates the multiple wounds of war. The exploration follows concentric circles from the city’s outer limits (stanza 2), to streets and neighborhoods (stanza 3), to vacant homes (stanza 4), and then outwardly, as vulnerable body on the plain, extended for death or for birthing (stanza 5).” p. 125.

20 Esta última reflexión parte de una conversación con Pedro García Caro sobre este texto.

21 Jonathan Culler en su ensayo “Apostrophe,” lo describe como un tropo que destaca el proceso comunicativo, y que suele hacer de lo ausente, una presencia inmediata. Culler indica que a través del apóstrofe: “a poem may invoke objects, people, a detemporalized space with forms and forces which have pasts and futures but which are addressed as potential presences.” *The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca:

Cornell University Press, 1981. p. 149.

22 Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo, Homo Sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2000, p. 15.

23 Peter Wesseling. *Revolution and Tradition. The Poetry of Rafael Alberti*. Valencia: Albatros, 1981. p. 67. Wesseling también argumenta esta lectura al subrayar que “the poet wants to leave the “sótanos lívidos’ of the alienation of the past in order to “walk the city” (“pisarte”).” (64) Coincido en este deseo de abandonar la oscuridad de los sótanos sin salida, pero también hay que reiterar que pisar tiene unas connotaciones violentas que no las tiene “el caminar por la ciudad.” Ese “paseo” o recorrido por un Madrid en ruinas esta marcado por la violencia tras su paso.

24 Walter Benjamin. “Thesis on the Philosophy of History.” *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. London: Fontana Press, 1994. p. 248-249.