

## Observaciones sobre la estructura de la oda elemental

El regusto de Neruda por lo elemental asoma ya en el segundo volumen de *Residencia en la Tierra*. En los “Tres cantos materiales”, publicados primero en España en 1935 en forma de opúsculo, Neruda entra en la materia de la madera, resbala por las venas del apio, y levanta el estatuto del vino. Pero madera, apio y vino son todavía una forma de acceso a esa “ola de misterios” que se agita tempestuosa en la poesía de *Residencia*: lo elemental está internalizado y convertido en vehículo de visiones y entrevisiones de un mundo cuyo centro es el poeta. El regodeo por las cosas elementales como frutos de la tierra y la celebración de esos frutos como realidad que se debe a sí misma aparece en forma embrionaria en la última parte de *Canto general*. En un poema titulado precisamente “Los frutos de la tierra”, Neruda anticipa ya los temas, la temperatura y, en algún caso, hasta algunas imágenes que tipifican y definen la poesía de *—Odas elementales*:

Quiero comer cebollas, tráeme del mercado  
una, un globo colmado de nieve cristalina,  
que transformó la tierra en cera y equilibrio  
como una bailarina detenida en su vuelo.  
Dame unas codornices de cacería, oliendo  
a musgo de las selvas, un pescado vestido  
como un rey, destilando profundidad mojada  
sobre la fuente,

abriendo pápidos ojos de oro  
bajo el multiplicado pezón de los limones.

.....  
Dadme todas las cosas de la tierra, torcazas  
recién caídas, ebrias de racimos salvajes,  
dulces angulas que al morir, fluviales,  
alargaron sus perlas diminutas,  
y una bandeja de ácidos erizos  
darán su anaranjado submarino  
al fresco firmamento de lechugas.<sup>1</sup>

En el poema siguiente del mismo libro, Neruda anticipa, en miniatura, una poética de la oda elemental: “No escribo para que otros libros me aprisionen/ ni para encarnizados aprendices de lirio,/ sino para sencillos habitantes que piden/ agua y luna, *elementos* del orden inmutable,/ escuelas, pan y vino, guitarras y herramientas” (p. 668). Una versión más discursiva y explícita de esta idea aparece en su conferencia “A la paz por la poesía”: “Nosotros escribimos para gentes sencillas y modestas que muchas veces, muchas veces, no saben leer. Sin embargo, sobre la tierra, antes de la escritura y de la imprenta, existió la poesía. Por eso sabemos que la poesía es como el pan, y debe compartirse con todos, los letrados y los campesinos, por toda nuestra vasta, increíble, extraordinaria familia de pueblos. Yo confieso que escribir sencillamente ha sido mi más difícil empeño”.<sup>2</sup> La poesía de *Odas elementales*, y los tres volúmenes subsiguientes de odas, representa así un esfuerzo de claridad y un intento por convertir al poeta en “el cronista de su época”. El propio Neruda ha contado los orígenes cronísticos de sus odas: “Un periódico de Caracas, *El Nacional*, que dirigía mi querido compañero Miguel Otero Silva, me propuso una colaboración semanal de poesía. Acepté, pidiendo que esta colaboración mía no se publicara en la página de Artes y Letras, en el Suplemento Literario, sino que lo fuese en sus páginas de crónica. Así logré publicar una larga historia de este tiempo, de las cosas, de los oficios, de las gentes, de las frutas, de las flores, de la vida, de mi visión, de la lucha, en fin, de todo lo que podía englobar de nuevo en un vasto impulso cíclico de mi creación”.<sup>3</sup> La definición de poesía como crónica subraya una inversión: lo que importa ahora no son los asuntos del poeta sino los asuntos de todos; la historia del poeta condesciende a la historia de los hombres y las cosas; el poeta se calla para que hable el cronista:

.....  
yo quiero  
que todos vivan  
en mi vida  
y canten en mi canto,  
yo no tengo importancia,

no tengo tiempo  
para mis asuntos  
..... (P. 939)

Y aunque Neruda no deja de contar su historia, porque aun en esta poesía que viste la máscara de la crónica asoma el inagotable tema de las vidas del poeta, en la mayor parte de las odas el cronista esconde su bulto, cuelga su centrípeto yo, se hace invisible, y a partir de esa invisibilidad individual levanta la presencia de los otros. El poema que introduce el primer volumen de odas, “El hombre invisible”, es un manifiesto y una poética de esta noción de poesía-crónica. Neruda encontró en la oda el género poético que mejor se avenía a sus nuevos deberes de poeta. La experiencia personal cede a la experiencia colectiva, el yo, a “los elementos del orden inmutable”. Desde Horacio y Píndaro la oda había tenido esa función pública y hortatoria que ahora Neruda redescubre para su poesía.<sup>4</sup> En contraste con la poesía lírica que ventila la subjetividad del poeta, la oda canta, glorifica y celebra al prójimo, sus experiencias y acciones. Sin embargo, nada más extraño a las odas elementales que los modelos clásicos, neoclásicos o románticos, nada más alejado del ámbito poético de Neruda que las odas pindáricas o anacreónticas o los brillantes ejemplos románticos de Wordsworth, Shelley o Keats. Los grandes hechos de la Historia, con sus héroes, mártires y traidores; los varios rostros de la Geografía con sus ríos, pájaros y bestias; la turbulenta odisea del poeta, entran caudalosamente en la poesía de *Canto general*. Había que redescubrir la grandeza de lo elemental, las maravillas de un tomate, los milagros del picaflor y las hazañas de una abeja. Ya en la elección misma de la oda como forma poética hay una intención y una declaración de principios: la nobleza del género, su tono épico y celebratorio, su rezumada dignidad, descendiendo ahora a esos seres y cosas mínimas. La admiración de Neruda por ese mundo diminuto y olvidado no se agota en sus odas. A lo largo de toda su poesía posterior esta admiración por caracolas y escarabajos alcanza la magnitud de una fe insobornable en esa realidad primigenia que genera sus epopeyas y monumentos de su propia materia. En uno de sus últimos libros, *Las manos del día*, hay un poema que resume ese credo de lo elemental:

Pero el hombre que sale con sus manos  
como con guantes muertos  
moviendo el aire hasta que se deshacen  
no me merece  
la ternura  
que doy al diminuto oceanida  
o al mínimo coloso coleóptero:  
ellos sacaron de su propia esencia  
su construcción y su soberanía.<sup>5</sup>

Pero las odas no se quedan en la pura magia de lo elemental. Neruda las escribe durante sus años más fieles a ese otro credo político que hipoteca un ancho segmento de su poesía: el mar, la lluvia y el invierno son incorporados a la lucha y devienen parte de ese combate en el cual el poeta se sabe soldado. Neruda exige de sus elementales protagonistas tomar partido: o se está con el hombre o con los enemigos del hombre. Todas las cosas están obligadas a salir de sus órbitas milenarias, de su majestad inexorable, de su hermosura estéril, para unirse al destino y al bienestar del pueblo. A las estrellas se les pide:

..... una  
llena como un tonel  
de milenario vino,  
otra  
que sea  
usina  
cargada  
de relojes,  
otra  
con olor a camello,  
a buey, a vaca,  
otra  
repleta  
de pescados,

otra  
con los ladrillos que se necesitan  
en la tierra  
para construir casas a las viudas  
de los obreros muertos,  
otra  
estrella  
con panes,  
si es posible  
con mantequilla en medio.  
..... (p. 1181)

La belleza de la lluvia se agría cuando el poeta recuerda las callampas:

.....  
Los niños  
lloraban en el barro  
y allí días y días  
en las camas mojadas,  
sillas rotas,  
las mujeres,  
el fuego, las cocinas,  
mientras tú, lluvia negra,  
enemiga,  
continuabas cayendo  
sobre nuestras desgracias.  
..... (P. 1033)

El invierno es un hermoso caballo:

.....  
niebla te sube del hocico,  
gotas de lluvia caen  
de tu cola,  
electrizadas ráfagas  
son tus crines,  
galopas  
interminablemente  
..... (p. 1012)

Pero "sus racimos de nieve negra y agua" son como agujas que atraviesan las casas y hieren como cuchillos: comienzan los ataques de tos. La oda concluye:

.....  
Algún día  
nos reconoceremos,  
cuando  
la magnitud  
de tu belleza  
no caiga  
sobre el hombre,  
cuando  
ya no perfores  
el techo  
de mi hermano  
..... (p. 1014-15)

En estos ejemplos no es difícil reconocer una estructura común que se repite en la mayor parte de las odas. Esta estructura se definiría, en líneas generales, en el siguiente esquema: una tesis afirmativa, laudatoria; una negación de esa tesis: eres hermosa (estrella, lluvia, mar) pero mala con los pobres; eres bella pero injusta con el hombre; y finalmente una síntesis que concilia las dos nociones antitéticas: un voto, una promesa, una moraleja, un anuncio, una plegaria, una amenaza. En esta estructura trimembre es reconocible la tríada epódica de la oda clásica que

consistía de una estrofa, una antístrofa y una epoda. La nomenclatura responde al diseño de la oda pindárica que incluía además canciones corales y bailes: la estrofa, de versos irregulares y estructura métrica compleja, refleja la forma de una danza que se repite, como su otra mitad, en la antístrofa. La epoda cierra la oda y es de estructura y extensión diferentes. Muy poco ha quedado de esas odas que se ejecutaban en teatros dionisíacos o en ágoras para celebrar victorias atléticas. Pero en las imitaciones de Píndaro en el siglo XVII reaparece la estructura triádica: Ben Jonson empleó los términos *turn*, *counter-turn* y *stand* para indicar en inglés la estrofa, la antístrofa y la epoda del modelo clásico. Sería equivocado aducir que la oda elemental sigue el formato de la oda pindárica que respondía a necesidades, efectos y alcances muy diferentes, pero Neruda encuentra en la vieja estructura trinaría de la oda un modelo que se adecúa a sus propósitos y conviene a su propio tratamiento del género.

Dado este primer paso conviene aclarar que esta estructura lejos de ser un molde inviolable es apenas en Neruda una guía, un cañamazo sobre el cual el poeta borda su oda. En algunos casos hay separaciones estróficas que pueden o no corresponderse con cada una de las tres partes de la oda. La “estrofa” puede estar formada por una, dos o más estrofas. La misma reserva es aplicable a la “antístrofa”. En algunos casos no llegamos a la materia de la “estrofa” sin antes haber cruzado una presentación, apertura o introducción. Esta introducción forma, muy a menudo, parte de la “estrofa” porque la tesis es una introducción de la materia de la oda. Pero en algunos casos, como la “Oda a Guatemala”, la introducción está desgajada del cuerpo de la oda:

Guatemala  
 hoy  
 te  
 canto.  
 . . . . . (p. 999)

El tema está marcado aquí con rotundidad hímica. La introducción que abre la “Oda a la claridad”, en cambio, tiene una morosidad lírica que deja una estela de ambiguas evocaciones:

La tempestad dejó  
 sobre la hierba  
 hilos de pino, agujas,  
 y el sol en la cola del viento.  
 Un azul dirigido  
 llena el mundo.  
 . . . . . (p. 966)

En muchas odas los primeros versos cumplen una función semejante a estas brevísimas aperturas aunque formen parte de la “estrofa”. En algunos casos el nombre del objeto que se canta va seguido de una imagen brillante (“Oda a la cebolla”, “Oda a la alegría”, “Oda a la alcachofa”); en otras, una metáfora deslumbrante alude al tema de la oda (“Oda al átomo”, “Oda al hilo”); en un tercer grupo, una breve historia introduce el tema a manera de pórtico (“Oda a los números”, “Oda al pájaro sofré”); hay, finalmente, odas en que la introducción se extiende hasta el último verso y las tres partes tienden a fundirse en un solo movimiento.

Ya se puede ver que la estructura trimembre no está exteriormente deslindada. Neruda ha evitado esa facilidad que hubiera cortado las alas de la oda. Más aun: se trata precisamente de la operación contraria, es decir de borrar u ocultar la cuadrícula sobre la cual se dibuja el poema. Pero esa cuadrícula o esquema trinario gobierna la oda desde su espacio interior y determina la dirección de su vuelo. La *tesis* o “estrofa” representa el acercamiento al objeto en su estado natural, es un esfuerzo de contacto elemental, de visión primera y altamente lírica. Por esto mismo la primera parte tiende a la descripción, a la exaltación de cualidades olvidadas, a la revelación de una belleza ignorada, a la presentación íntima, redescubierta, de ese par de calcetines, de esa farmacia, de esa bicicleta que la costumbre y el uso han ido borrando de nuestros sentidos. La “estrofa” los redibuja con todos los colores de que es capaz la paleta de Neruda y volvemos a percibirlos con una intensidad nueva, como si de pronto los tuviéramos ante nuestros ojos por primera vez. La “antístrofa”, en cambio, es una reflexión. Un “sí, pero” desde el cual el poeta reexamina el mar, la lluvia o el edificio con una conciencia social, desde una ideología que se propone reordenar el mundo. En su condición natural, el invierno es un magnífico caballo, pero dentro de un contexto social es el frío de los pobres, un cuchillo

oxidado que lacera, la enfermedad que amenaza. La “antístrofa” replantea el tema desde una perspectiva que devuelve al poeta a sus compromisos y responsabilidades, al valle de lágrimas donde viven los hombres. En otros casos, la “antístrofa” presenta un reverso sin implicaciones sociales o moralizantes: alude apenas a un estado indeseable que debe corregirse, a viejos hábitos que deben suprimirse. En “Oda a mirar pájaros”, por ejemplo, se rechaza la idea de embalsamar pájaros y encerrarlos en vitrinas, y en la “Oda a la tristeza” se prohíbe al “esqueleto de perra” entrar en la casa del poeta que es como decir en “la casa de las odas”. En “Oda al traje” la “antístrofa” es una posibilidad, una pregunta: “Yo pregunto/ si un día/ una bala/ del enemigo/ te dejará una mancha de mi sangre”, pero que al contrastar con la imagen del traje presentada en “la estrofa” conduce a la conclusión epódica de la oda. Esta última parte funciona como una solución o síntesis del conflicto o interrogante o simple oposición entre “estrofa” y “antístrofa”. Veamos algunos ejemplos. En la “Oda al edificio” la primera estrofa, en el sentido de un número determinado de versos y que escribimos sin comillas para distinguirla de la otra, actúa como apertura del poema, es un apretado compendio que contiene en germen la totalidad de la oda. A partir de la segunda estrofa se inicia la tesis o “estrofa”: se celebra la alegría del equilibrio y de las proporciones del edificio, su “unidad vencedora”, los materiales que lo levantan como una “llamarada construida”. Solamente en la cuarta estrofa se plantea el elemento antitético. En esta construcción de roca, arena, acero y madera, “dónde está el individuo?”. La pregunta recuerda los tres primeros versos del poema X de “Alturas de Machu Picchu”: “Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo? / Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo? / Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?” (p. 321), y esencialmente introduce un problema semejante. Machu Picchu es la gran construcción americana, el gran edificio precolombino cuya magnificencia el poeta celebra, elogia y reconstruye, pero en la base de esas “piedras escalares” Neruda descubre “harapos”, “lágrimas” y “un goterón de sangre”. También en la “Oda al edificio” Neruda encuentra entre el cemento y la arena “al hombre pequeñito (que) taladra, sube y baja”. Es ese hombre, el hacedor del edificio, el verdadero centro de la oda, y es hacia ese hombre a quien se dirige el poeta en la epoda:

El hombre  
separa la luz de las tinieblas  
y así  
como venció su orgullo vano  
e implantó su sistema  
para que se elevara el edificio,  
seguirá construyendo  
la rosa colectiva,  
reunirá en la tierra  
el material uraño de la dicha  
y con razón y acero  
irá creciendo  
el edificio de todos los hombres. (p. 980)

En esta última parte de la oda, el edificio pierde sus cualidades concretas, su realidad física, para convertirse en metáfora. El edificio alude ahora a una sociedad que es el producto de todos los hombres y que todos comparten, a un edificio social construido por el hombre y para el hombre.

Hasta una de sus odas más breves, “Oda a la esperanza”, responde dentro de su estrofa única a esa estructura trimembre. Neruda presenta los dones del mar: cielo, movimiento, espacio, luz, espuma, aves, aroma, sal, para luego presentar a los hombres “junto al agua,/ luchando/ y esperando/ junto al mar,/ esperando” (p. 988). La epoda no aparece sino en los dos últimos versos, separados del resto del poema y adoptando la forma de un veredicto que los clásicos llamaban *sententiae*. Es también una “sentencia” porque la solución entre la impávida infinitud marina y el hombre, esperando y luchando, adquiere el tono de una sibilina promesa, de un profético anuncio que reúne mar y hombre: “Las olas dicen a la costa firme:/ ‘Todo será cumplido’”.

Hemos escogido como ejemplo paradigmático para examinar más detalladamente la estructura trimembre de la oda elemental la “Oda al mar”, tema muy caro a la poesía de Neruda y que alcanza en *Canto general* la dimensión de un libro independiente que constituye la penúltima sección del libro bajo el título *El gran océano*. Los primeros 23 versos de la oda forman su “estrofa”. Es la parte del poema menos didáctica y presenta al mar primero en su realidad más concreta e inmediata para convertirlo luego en una suerte de Prometeo golpeándose el pecho, repitiendo su nombre y condenado a un eterno vaivén. Esta

representación antropomórfica del mar recuerda uno de los recursos clásicos de la oda pindárica: el antropomorfismo, una tendencia en la imaginaria que Píndaro llevó a sus extremos:<sup>6</sup>

Aquí en la isla  
el mar  
y cuánto mar  
se sale de sí mismo  
a cada rato,  
dice que sí, que no,  
dice que no, que no, que no,  
dice que sí, en azul,  
en espuma, en galope,  
dice que no, que no.  
No puede estarse quieto,  
me llamo mar, repite  
pegando en una piedra  
sin lograr convencerla,  
entonces  
con siete lenguas verdes,  
de siete perros verdes,  
de siete tigres verdes,  
de siete mares verdes,  
la recorre, la besa,  
la humedece  
y se golpea el pecho  
repiñendo su nombre  
. . . . . (p. 1040)

Como en la mayor parte de las odas, también en ésta la “estrofa” corresponde al contacto primordial con el tema. Neruda no intenta explicarlo o alegorizarlo. El primer miembro de la oda nos confronta con esa realidad elemental de las cosas para las cuales no hay respuesta más allá de su pura maravilla. El mar es un enigma que en su flujo y reflujo recuerda las oscilaciones de un péndulo negándose a revelar su misterio. El poema “Los enigmas” de *El gran océano* proporciona el mejor contexto para leer esta primera imagen del mar. Allí Neruda formula una tirada de interrogantes sobre la joyería del crustáceo, la cristalería de la ascidia, la filigrana de las algas, la electricidad del pólipo, y el marfil del narwhal. Preguntas para las cuales el poeta no tiene respuestas: “El mar lo sabe” dice Neruda. Frente a los enigmas de la vida marina, frente a los secretos de la creación, el poeta se declara derrotado:

. . . . .  
Yo no soy sino la red vacía que adelanta  
ojos humanos, muertos en aquellas tinieblas,  
dedos acostumbrados al triángulo, medidas  
de un tímido hemisferio de naranja  
  
Anduve como vosotros escarbando  
la estrella interminable,  
y en mi red, en la noche, me desperté desnudo,  
única presa, pez encerrado en el viento. (p. 637)

Aquí Neruda es todavía el poeta marcado por su residencia en la Tierra, asediado por interrogantes y misterios cuya única respuesta es la búsqueda misma. *Canto general* es la respuesta de Neruda a América, pero frente al mar, frente a la vastedad inabarcable de lo no humano, se declara “red vacía” de la cual se ríe el viento, “ojos humanos” que fallan ante las tinieblas de la naturaleza, “dedos acostumbrados al triángulo” y que más allá de esa geometría tocan tan solo la sonrisa socarrona de un signo de interrogación. Pero entre *Canto general* y *Odas elementales* su conciencia política plantea a su poesía exigencias más radicales: la poesía debe ser ahora “utilitaria y útil, como metal o harina” (p. 1076) tanto como su poesía anterior buscaba lo profético de su ser (“Arte poética”). En las odas, Neruda retorna a ese mundo natural que lo ha fascinado siempre, pero ya no solamente para evocarlo y para declarar la impotencia humana frente al misterio de sus perfecciones y enigmas, sino para reclutarlo en esa lucha que se propone liberar al hombre y conquistar para todos la cornucopia de los frutos de la tierra. La función de la “estrofa” será pues: hacernos sentir la inimitable hermosura de la naranja, de la gaviota, del tomate o del galope del mar, antes de exigirles “su utilitaria harina”.

Conviene notar aquí que la apariencia versolibrista de la oda es equívoca. Es verso libre en cuanto se niega a un metro uniforme y a formas estróficas regulares, pero no lo es en cuanto combina un número de metros muy definidos con la misma travesura con que descubre los costados más imprevistos del tema. Los que han criticado el desaliño métrico de las odas elementales olvidan o erran por partida doble. Primero, porque desde Píndaro la oda ha tendido a una diversidad de metros combinados ingeniosamente y en esbeltas y ágiles estrofas; el neoclasicismo vio con alarma la tendencia al verso libre de la oda pindárica; los románticos, en cambio, celebraron y practicaron la variedad y libertad métrica de la oda. Segundo, porque si se observa con atención las odas de Neruda se comprueba que sus versos no están escandidos arbitraria o anárquicamente. Muy por el contrario. Neruda evita metros regulares, como lo había hecho siempre la oda, pero combina o escinde metros tradicionales varios. Cualquiera de sus odas manifiesta una clara preferencia por dos metros muy frecuentes en la poesía de Neruda posterior a *Residencia*: el heptasílabo y el endecasílabo. Nótese, por ejemplo, que de los 23 versos que forman la “estrofa” de la “Oda al mar” 15 son heptasílabos, 3, endecasílabos divididos, y uno solo de tres sílabas. El verso de cinco sílabas es el tercero de los metros más empleados por Neruda en las odas. Para enriquecer la flexibilidad y variedad métrica de la oda, Neruda quiebra muy a menudo endecasílabos y heptasílabos creando la impresión de metros más cortos de dos, tres, cuatro o cinco sílabas. Los dos primeros versos de la “Oda al mar” forman un heptasílabo (“Aquí en la isla/ el mar”) que Neruda ha dividido en un verso de cinco sílabas y en otro de tres; los dos versos siguientes de la misma oda forman un endecasílabo (“y cuánto mar/ se sale de sí mismo”) fracturado en un pentasílabo y un heptasílabo. Un segundo ejemplo: la composición métrica de la “Oda al edificio” presenta el siguiente esquema: 28 heptasílabos, 22 endecasílabos, dos versos de cinco sílabas, dos de tres, uno de ocho, y uno de dos, contando los versos divididos (nueve en total) como uno solo. La fractura de un endecasílabo o un heptasílabo en versos más cortos no es ni “absolutamente arbitraria” ni “gratuita” como arguye Raúl Silva Castro: su experimento de cambiar la disposición de los versos, restaurando, en el mejor de los ejemplos que Silva Castro ofrece, 14 versos de metros varios (de 2, 3, 4, 5 y 7 versos) en “Oda al color verde” a cinco endecasílabos regulares,<sup>7</sup> indica precisamente hasta qué punto la variedad de metros y la división de algunos metros tradicionales no es ni arbitraria ni gratuita. No solamente porque la oda pierde esa aérea ligereza que genera uno de sus encantos, sino porque la respiración métrica deja de funcionar con el ritmo ágil, casi juguetón, que constituye uno de sus mayores hallazgos para adquirir una lentitud y pesadez que no convienen ni al tema ni al tratamiento que Neruda aplica a ese tema. Tan elemental como los temas quiere ser su textura: un sistema métrico que de tan adelgazado y fragmentado haga pensar en una libertad total; una composición métrica tan flexible y voluble como la ingeniosa manera de aproximarse a sus temas; una agilidad en el verso que aligera el vuelo imaginativo con que Neruda dibuja una gaviota o traza el zumbido de una abeja. Estilísticamente, además, la división de un verso en dos o la conversión de una sola palabra en verso independiente responde a una función semejante a la inversión del orden normativo sujeto-predicado: es una forma de violar la atonía de la norma para otorgar nueva fuerza expresiva al elemento escindido, invertido o aislado. En “Oda al mar” el segundo verso es “el mar”, aislado de su heptasílabo para subrayar y reforzar la primera alusión al tema. También en “Oda a la magnolia” el poema comienza con un heptasílabo dividido que acentúa el tema de la oda, a un nivel meramente enunciativo, y en el mismo movimiento saca al adjetivo que lo describe de su atonía distributiva: “Una magnolia/ pura”. El procedimiento reaparece en varias odas; en “Oda a la gaviota”: “A la gaviota/ sobre”. En “Oda a la abeja”, en cambio, se mantiene el heptasílabo intacto porque más que subrayar el sujeto de la oda se insiste en una cualidad que se exalta: “Multitud de la abeja”. Un verso implica una pausa rítmica; tal sería la función de ciertas palabras que Neruda convierte en versos independientes. La palabra “entonces”, en el primer miembro de la “Oda al mar”, en su calidad de verso número quince genera una pausa necesaria antes de la serie de cuatro versos anafóricos con que Neruda describe al mar procurando convencer a la piedra con su golpeteo incesante. Nótese que estos cuatro versos de estructura paralela que describen siete lenguas de siete perros, de siete tigres y de siete mares, son también de siete sílabas: una coincidencia que refuerza el sentido del número mágico. Son, a su vez, cuatro metáforas que remiten eficazmente a diferentes modos del mar: las lenguas, a la dimensión plástica del oleaje; los perros, a su mansedumbre; los tigres, a su ferocidad; y los siete mares, a la totalidad marina de los siete océanos.

A partir del verso veinticuatro se inicia la “antístrofa”. Aquí, Neruda explica que del mar no le interesa su inexorable vaivén sino su parte en la apremiante situación humana: “no pierdas tiempo y agua,/ no te sacudas tanto,/ ayúdanos,/ somos los pequeñitos/ pescadores,/ los

hombres de la orilla,/ tenemos frío y hambre”. Al mar se le pide ahora el “pez de cada día” y adoptando un tono de plegaria laica se lo exhorta: “ayúdanos, océano,/ padre verde y profundo,/ a terminar un día/ la pobreza terrestre”. Los andares de oración religiosa pasan a la estrofa siguiente que abre con un ruego que extrema el procedimiento: “Padre mar”. Este procedimiento consistiría en laicizar la oración religiosa tradicional: el clisé se carga de nuevas resonancias expresivas y deviene recurso estilístico. La desacralización de la oración devota y el tránsito de una actitud contemplativamente lírica respecto al mar a una actitud combativamente utilitaria forman un solo movimiento y transmiten un mismo mensaje. El primero funciona al nivel de la forma, el segundo, de la semántica. El resto de esta segunda estrofa reincide en la necesidad de servir al hombre. “El padre mar” no es ahora una divinidad tritónica de siete lenguas verdes: Neruda lo ha convertido en modesto proveedor de alimentos que distribuye su producto entre los hombres: “Sal por todas las calles/ del mundo/ a repartir pescado”. Solamente en su nueva condición de laborioso repartidor de pescado el mar merece una sonrisa del hombre y una palabra afectuosa del atareado minero que “asomando a la boca de la mina” saluda: “Ahí viene el viejo mar/ repartiendo pescado”.

La última estrofa cumple marcadamente su función de epoda: el conflicto entre el mar encumbrado en sí mismo, en su eterno e inconducente vaivén, y el hombre que espera del padre mar “el pez de cada día” se resuelve ahora en una amenaza en que el poeta advierte: “Pero/ si no lo quieres . . .”. Estos dos primeros versos indican ya una postura de combate: si por las buenas no nos ayudas, te obligaremos a alimentarnos. Es paradójico y extraño que Neruda, poeta de lo elemental, fiel hasta en su poesía más última a la inimitable sabiduría del mundo natural, recurra aquí a la tecnología más devastadora:

. . . . .	en tu jardín profundo
entraremos en ti,	plantas
cortaremos las olas	de cemento y acero,
con cuchillo de fuego,	te amarraremos
en un caballo eléctrico	pies y manos,
saltaremos la espuma,	los hombres por tu piel
cantando	pasarán escupiendo,
nos hundiremos	sacándote racimos,
hasta tocar el fondo	construyéndote arneses,
de tus entrañas,	montándote y domándote,
un hilo atómico	dominándote el alma.
guardará tu cintura,	. . . . . (p. 1042-43)
plantaremos	

Esta disyuntiva entre el mar como un mundo poblado de indescifrables enigmas y el mar como un modesto repartidor de pescado replantea desde otra perspectiva uno de los dilemas centrales de toda la poesía de Neruda: su humana atracción por la oscuridad y su militante deber de claridad.<sup>8</sup> Después de su “conversión política” Neruda elude las incógnitas de la oscuridad y abraza un compromiso con la luz, declara a su poesía camarada de combate, de la huelga, del desfile, de los puertos y las minas (“Oda a la poesía”) y vuelve la espalda hacia esa “ola de misterios” que inaplazablemente sube por el alma del poeta (“El hombre invisible”). En las odas elementales, su poesía retorna a la prístina realidad de las cosas, a esas fuerzas y criaturas que se deben al enigma de sus perfecciones, con una ambivalencia que expresa ese dilema: la lluvia es una rosa fresca, un violín negro, hermosura: “te amo/ no porque seas buena,/ sino por tu belleza”; “Amarte, sin embargo”—agrega Neruda—“me dejó en la boca/ gusto amargo,/ sabor amargo de remordimiento”. De la lluvia como del mar y de todas las cosas se exige ahora una respuesta moral. No basta el esplendor de su hermosura, la pasiva contemplación de esa maravilla, la felicidad de sus perfecciones: mientras en el mundo haya desgracias, hambre y pobreza, la poesía está obligada a “trabajar de lavandera”, “a golpear hierros en la metalurgia” (“Oda a la poesía”); la lluvia deberá convertirse en “trabajadora”, “proletaria”, y “fertilizar montes y praderas” (“Oda a la lluvia”); los grandes bosques están “llenos de construcción futura”: papel para los libros y silenciosa madera para la vivienda del hombre (“Oda a la madera”); y el mar, caja de enigmáticas sorpresas, es ahora un ocupadísimo repartidor de pescado. La poesía de las odas no renuncia a la hermosura: la exalta y celebra. Pero a partir de la antístrofa se le exige asumir una responsabilidad moral ante el hombre. El conflicto entre lo que las cosas son y lo que el poeta les pide que sean se resuelve en la epoda: si el mar se niega voluntariamente a repartir pescado, la industria humana lo obligará, con “caballos eléctricos, hilos atómicos y plantas de cemento y acero”, a desprenderse de sus alimenticios racimos. La antístrofa y la epoda convierten así al elemental protagonista en metáfora de las tribulaciones y

luchas del hombre, de sus sueños y esperanzas. Es en la epoda donde Neruda recarga las tintas respecto a su propia responsabilidad política. El proyecto que busca convertir al mar en fábrica recuerda, por su tono y entusiasmo, los planes quinquenales de los Soviets, una etapa de la construcción socialista que no tendrá lugar sino después que “los hombres/ hayamos arreglado/ nuestro problema,/ el grande,/ el gran problema”. Es indudable que las odas elementales reflejan un momento de activa militancia política en la poesía de Neruda. Representan además un esfuerzo por retornar a ese mundo de lo elemental que lo atrajo siempre. La estructura trimembre de la oda posibilita ese doble empeño. En los dos últimos miembros de la oda, Neruda abandona su tema y lo convierte en una metáfora, en un vehículo de sus compromisos políticos. Solo así se comprende que al final de la “Oda al mar”, sin dejar de hablar del mar, Neruda defina dos etapas en la doctrina marxista: la lucha de clases y la construcción de una economía socialista.

La estructura trinaría de la oda elemental no funciona como rígido canon sino más bien como principio constructor, como invitación a una forma que busca celebrar la Creación en su abigarrada multiplicidad y se propone, a la vez, encontrar para todas las cosas un oficio utilitario, un sentido desde el cual todo se redefine en función de las necesidades y urgencias humanas:

.....  
 Quiero que todo  
 tenga empuñadura,  
 que todo sea  
 taza o herramienta.  
 Quiero que por la puerta de mis odas  
 entre la gente a la ferretería. (p. 1130)

La composición de la oda permite a Neruda organizar el material del poema desde una perspectiva doble que realiza al poeta enamorado de lo elemental y le posibilita cumplir con sus deberes políticos. Definido el principio constructor de la oda en términos de una estructura trimembre que asigna a cada parte una función diferenciada pero estrechamente relacionada con el resto, es posible distinguir más claramente sus propósitos últimos: exaltar, celebrar, elogiar, pero en el mismo impulso y medida, exigir, condenar, amenazar. En este sentido la oda elemental se acerca al apólogo o fábula: la historia tiene validez narrativa pero su justificación última descansa en su didacticismo. El sistema de la oda funciona de manera semejante: hay una creación lírica irrecusable que inevitablemente desemboca en una enseñanza, en una advertencia, en una lección y, a veces, en una moraleja. Más que ningún otro género poético la oda elemental transparente al nivel de la forma ese dilema que recorre toda la obra de Neruda: la poesía como expresión de un yo que el poeta quiere salvar y la poesía como una bandera, como un arma de combate, como un compromiso social. Neruda resume todo el drama de esa disyuntiva en un solo verso:

Debo satisfacer o debo ser?<sup>9</sup>

Jaime Alazraki

University of California, San Diego

#### Notas

<sup>1</sup> Pablo Neruda, *Obras completas* (segunda edición), Buenos Aires, Losada, 1962, pág. 667. Las citas subsiguientes siguen esta edición y se indican con el número de página solamente.

<sup>2</sup> Citado por Margarita Aguirre en *Las vidas de P.N.*, Santiago, Zig Zag, 1967, pág. 278.

<sup>3</sup> P. Neruda, “Conferencia” pronunciada en 1964 en la Biblioteca Nacional de Santiago. Incluida en *Antología esencial* (Selección y prólogo de H. Loyola), Buenos Aires, Losada, 1971, pág. 327.

<sup>4</sup> Entre los estudios sobre la oda como género poético que hemos consultado merecen especial mención los siguientes: Carol Maddison, *Apollo and the Nine; A History of the Ode*, London, 1960; George N. Shuster, *The English Ode from Milton to Keats*, New York, 1940; Robert Shafer, *The English Ode to 1660: An Essay in Literary History*, New York, 1966; y especialmente el artículo “ode” en Alex Preminger, ed., *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1965.

<sup>5</sup> P. Neruda, *Las manos del día*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 47.

<sup>6</sup> Carol Maddison, *Apollo and the Nine*, London, 1960, pág. 18.

<sup>7</sup> Raúl Silva Castro, *Pablo Neruda*, Santiago, 1964, pág. 123.

<sup>8</sup> Sobre este tema véase nuestro estudio “Poética de la penumbra en la poesía más reciente de P. Neruda” en *Revista Iberoamericana*, enero-junio de 1973, nos. 82-83, págs. 263-291.

<sup>9</sup> P. Neruda, *Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Losada, 1964, vol. II, pág. 116.