

UCLA

Mester

Title

La muerte en la obra póstuma de Pablo Neruda: un modo más de estar con Quevedo

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/6xk4x8kf>

Journal

Mester, 23(2)

Author

Ortiz, Amarilis

Publication Date

1994

DOI

10.5070/M3232014413

Copyright Information

Copyright 1994 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

La muerte en la obra póstuma de Pablo Neruda: un modo más de estar con Quevedo

Tras divisar en las obras de Neruda un cosmos poético impregnado de temas relacionados a la muerte, la crítica se ha precipitado en señalar las influencias de Quevedo, descuidando varios aspectos esenciales. Que toda influencia de Quevedo en Neruda implica una presencia de una serie de autores ya absorbidos por la *poesis* de Quevedo, y que la incorporación en las obras póstumas de Neruda de la poética de Quevedo en cuanto a la muerte, está delineada por una rigurosa catástasis de la que carecen las obras anteriores. En la obra póstuma de Pablo Neruda se registran incluso aspectos estilísticos que retornan a Quevedo y al Siglo de Oro. De igual modo, la concepción de la muerte en ambos poetas si bien es un elemento que los une, se anida en ambos a partir de alusiones que los encaminan a conclusiones muy distintas de lo que cada uno cree percibir como realidad más allá de la muerte. Este ensayo parte de la obra de Neruda *Jardín de invierno*, en particular del poema "Con Quevedo, en primavera", en un intento no sólo de destacar y ampliar la presencia de rasgos quevedescos en la obra póstuma de Neruda en cuanto al tema de la muerte, sino de señalar el reciclaje poético como configuración de *topoi* poéticos que ya el poeta del Siglo de Oro había inscrito en su obra. Por medio de Quevedo, Neruda incorpora imágenes poéticas de los antiguos clásicos, y muchas veces se acerca más a éstos que a Quevedo mismo.

En *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Amado Alonso introduce apuntes críticos que destacan la influencia de Quevedo en Neruda. Al establecer un

paralelo entre ambos poetas, el estudioso subraya que la presencia de Quevedo en la obra de Neruda es anterior a 1935, año en el cual Neruda había ubicado su primera lectura de los sonetos de la muerte del poeta español. /1/ Alonso cita un verso del poema Alianza (Sonata) que pertenece a la primera *Residencia* de 1934: "precede y sigue al día y a su familia de oro" (206) el cual es una imitación de uno de los sonetos de Lisi de Quevedo: "En breve cárcel traigo aprisionado, / con toda su familia de oro ardiente" (Ed. Blecua 506). /2/ En *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX*, Giuseppe Bellini señala los contactos literarios entre ambos poetas dando énfasis al concepto de la muerte. Bellini señala los "acentos quevedescos" existentes en conexión al concepto del tiempo según lo refleja Neruda bajo su impresión de Quevedo. Las contribuciones de este crítico no dejan de ser pertinentes ya que representan las semillas de un análisis que una a ambos poetas en relación al tema de la muerte. Estudios más recientes de Pring-Mill, Sicard y Perriam representan una contribución primordial al estudio de la obra póstuma del autor con relación a Quevedo.

Quevedo se nos presenta como uno de los escritores que más obsesionalmente integra el tema de la muerte en sus escritos poéticos y también prosísticos. Este tema es uno de los más destacados, tanto por Quevedo, como por toda una tradición literaria anterior a éste. La imagen simbólica de la muerte encarnada en las estaciones temporales es un recurso realmente antiquísimo. En la Oda VII, Horacio ejemplifica el fluir del tiempo por medio del ciclo de las estaciones, que a su vez funcionan a modo metonímico de la vida y la muerte, al mismo tiempo que son una advertencia del apresurado tiempo: *Diffugere nives, redeunt iam gramina campis / arboribusque comae.* /3/ El invierno se ha esfumado y la llegada de la primavera confirma una vez más el destino humano: *immortalia ne speres, monet annus et alium / quae rapit hora diem.* /4 / La primavera en la oda de Horacio funciona como un escarmiento ante la futura muerte, es un signo

recordatorio de la imposibilidad de un retorno personal a ésta. Para Horacio, la muerte no discrimina, afecta a todos por igual: *Pallida Morsaequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turres*/5/ Asimismo, Séneca integra el tema de la muerte dentro de una doctrina estoica, la cual habrá de convertirse en un leit-motiv en los sonetos de Quevedo. En Séneca desaparece la pusilanimidad hacia la muerte por ser ésta una realidad constante. En el temprano renacimiento, Petrarca incorpora imágenes horacianas del fluir del tiempo en términos de las estaciones de la naturaleza.

Igualmente Quevedo, entre otros poetas del Siglo de Oro, habrá de incorporar imágenes similares de lo transitorio del tiempo. El soneto "Miré los muros de la patria mía" (31-32) es paradigmático de esta representación del tiempo:

Salíme al campo, vi que el sol bebía
 los arroyos del yelo desatados,
 y del monte quejosos los ganados,
 que con sombras hurtó su luz al día.

Aparentemente, éste personifica las condiciones imperiales y el subsiguiente decaimiento nacional, pero el soneto es realmente simbólico del decaimiento humano físico y coincide con la descripción de la naturaleza según los recursos horacianos.

En la poesía de Quevedo, el aspecto de la muerte que con más insistencia se destaca se relaciona a la idea del cotidie morimur. La muerte no sólo es inevitable sino siempre presente para Quevedo, aspecto que le impulsa a la aceptación y la conformidad. Nacer es empezar a morir y vivir es morir constantemente, siendo la muerte final la última de tantas y el inicio de la verdadera vida. En última instancia, Quevedo se suscribe a elementos de la naturaleza que ejemplifican la concepción horaciana del tiempo y de la muerte y los encuadra en un marco estoico senequiano. Neruda medita sobre el tema en gran parte de su poesía, incorporando

también metáforas de la naturaleza que reflejan la poética de Horacio y la aceptación estoica. En *Jardín de invierno*, el tema de la muerte parece plantarse como tópico unificador de toda la colección.

En el ensayo "Viaje al corazón de Quevedo" de los años cuarenta, Neruda expresa admiración e interés por las convicciones filosóficas del poeta español y descarta la imagen satírica que habría de sellarlo. Neruda exhuma la dimensión metafísica de Quevedo por medio del tema de la muerte: "fue entonces mi padre mayor y mi visitador de España. Vi a través de su espectro la grave osamenta, la muerte física, tan arraigada en España... me mostraba lo sepulcral" (17). Es el Quevedo del tiempo y la muerte el que impresiona a Neruda para esa época: "me dio a mí una enseñanza clara y biológica. Si el paso más grande de la muerte es el nacer, el paso menor de la vida es el morir" (18). Más tarde en *Jardín de invierno*, Neruda desentierra las visiones de Quevedo:

aunque mi muerte se atribuya
a mi deficiente organismo...
(es sólo el tiempo el que envejece):
(vive cambiando de camisa
mientras yo sigo caminando). (22)

Como vemos, lo hace con relación a la muerte, incorporando las visiones quevedescas en su propia poética.

En general, la obra póstuma de Neruda está íntimamente unida a la muerte personal. La muerte como tal, física, convive con el poeta, y se plasma como eje temático en que se centra la obra. Recordemos que estos libros "los escribió entre sábanas, cuando la muerte espiaba y le decía cada noche que lo estaba esperando" (Teitelboim 389). Estos versos son más que una expresión literaria, estilística, o ideológica, son realmente autobiográficos ya que son representativos del estado anímico del autor en esos momentos. En este sentido, la obra póstuma de Neruda desempeña una condición

similar al objetivo "autobiográfico" que mueve a Quevedo a la producción del *Heráclito cristiano*. La crítica coincide al sospechar que hubo un profundo cambio en la vida del poeta español que a su vez se refleja en el fluir de esos versos. De hecho, en la dedicatoria de la colección dirigida al lector, Quevedo señala que la esencia de su obra es "lo que me hace decir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho" (Ed. Blecua 19). Al parecer, los dos poetas escriben bajo similares estados personales que provocan la integración de temas graves y solemnes, Neruda frente a la muerte vecina y Quevedo ante "el sentimiento verdadero y el arrepentimiento."

En las últimas obras de Neruda recurren los más comunes motivos de los sonetos serios de Quevedo. En el poema "Celebración" de la colección 2000, se inserta una imitación incluso estilística de la fugacidad del tiempo:

Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda

Hoy es también mañana, y yo me fui

con algún año frío que se fue,

se fue conmigo y me llevó aquel año. (Ed. Jiménez, 338)

De inmediato estos versos se adhieren a las estructuras formales que constituyen el soneto clásico en su incorporación del endecasílabo. La formación de las sinalefas por medio de las vocales al principio y final de las palabras ("hoy es hoy y ayer se fue...") provoca un efecto auditivo de fugacidad, de una urgencia que nos remite a un sentido onomatopéyico—típico del "gongorismo"—de la esencia misma del tema planteado. A pesar de ser un recurso gongorino, vemos que Quevedo también lo incorpora: "soy un fue, y un será, y un...." En general, los versos ya citados del poema "Celebración" se remontan a los versos del soneto metafísico "Ah de la vida" de Quevedo:

Ayer se fue; mañana no ha llegado;

hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto. (4)

Ambos poetas se enfrentan a la fugacidad del tiempo en paralela conjuración dramática. El fluir de éste lo concibe Quevedo como la unión entre la vida y la muerte (pañales y mortaja), y Neruda como la unión entre el invierno y la primavera (jardín de invierno). El presente es realmente inasible y no pertenece ni al pasado ni al futuro: “ayer se fue; mañana no ha llegado, / hoy se está yendo” (Quevedo); “ayer se fue... / hoyes también mañana” (Neruda). Los dos describen el tiempo mediante términos determinados por un “hoy”, “ayer”, “mañana”. En los últimos versos correspondientes surgen referencias que integran y definen al “yo” de la voz poética por medio de la temporalidad. La temporalidad define la existencia y la condición del “yo”: “soy un fue” (Quevedo), “y yo me fui” (Neruda).

Por medio del título “*Jardín de invierno*,” Neruda introduce las bases del *oppositorum* dialéctico característico del Siglo de Oro, el cual habrá de plasmarse en la colección, adjunto al dilema quevedesco de la muerte y la vida como acontecimientos coexistentes en un espacio común. En este título el jardín se describe por medio de una topografía (invierno) incompatible con su existencia. El jardín es frío y nieve, y por ello se destruye como tal. El título invoca vida y reproducción a la vez que arrastra consigo la presencia de la muerte (invierno) en la configuración de su existencia misma. Al igual que en la oda de Horacio, el jardín aquí se convierte en un signo recordatorio de la muerte. En cuanto al aspecto físico espacial, Neruda anhela estar “retirado” —como lo está Quevedo— en la soledad de su propio “jardín”,

de su propio "recinto". La voz poética observa los acontecimientos de la naturaleza mientras está sumergida en una "vida retirada" que le permite la meditación. Y precisamente, el poeta chileno desea estar retirado en el *locus amoenus* de su Isla Negra, cuya representación simbólica es también el "recinto", es el "jardín", es "estos campos"; al igual que el Quevedo retirado en la Torre de Abad, el Quevedo que también exclama estar "Retirado en la paz de estos desiertos" (105).

En el poema "A un perro muerto" de *Jardín de invierno*, Neruda incorpora una dicotomía similar a la unión de los opuestos quevedescos:

Esta es la hora
de las hojas caídas, trituradas
sobre la tierra, cuando
de ser y de no ser vuelven al fondo
despojándose de oro y de verdura
hasta que son raíces otra vez
y otra vez, demoliéndose y naciendo,
suben a conocer la primavera. (10)

Las dualidades del poema "demoler y nacer", "hojas caídas y raíces", "caer y subir", "ser y no ser", se remontan a los sonetos de Quevedo en los cuales las imágenes transitan a través de cualidades opuestas: presencia/ausencia, ayer/hoy, fue/será, pañales/mortajas, etc. También, al ubicar "esta es la hora" al principio de la estrofa, el poema sugiere que "esta hora" en específico, apunta hacia un ahora permanente que abarca un espacio en el que vida y muerte subsisten a la vez, de igual forma que subsisten "pañales y mortajas". "Esta es la hora" en la cual permanece ese ciclo biológico del nacer y del morir que a continuación de los versos describe el poeta. En "Con Quevedo, en primavera", Neruda también parte de similares imágenes quevedescas, y ya el título nos remite a una presencia explícita del poeta español. Neruda está específicamente acompañado por Quevedo y de

hecho, es muy posible que aquel haya querido estar acompañado por éste al final de su vida.

“Con Quevedo, en primavera”

- 1 Todo ha florecido en
 estos campos, manzanos,
 azules titubeantes, malezas amarillas,
 y entre la hierba verde viven las amapolas.
 El cielo inextinguible, el aire nuevo
 6 de cada día, el tácito fulgor,
 regalo de una extensa primavera.
 Sólo no hay primavera en mi recinto.
 Enfermedades, besos desquiciados,
 como yedras de iglesia se pegaron
 a las ventanas negras de mi vida.
 12 y el sólo amor no basta, ni el salvaje
 y extenso aroma de la primavera.

- Y para ti qué son en este ahora
 la luz desenfrenada, el desarrollo
 floral de la evidencia, el canto verde
 de las verdes hojas, la presencia
 18 del cielo con su copa de frescura?
 Primavera exterior, no me atormentes,
 desatando en mis brazos vino y nieve,
 corola y ramo roto de pesares,
 dame por hoy el sueño de las hojas
 nocturnas, la noche en que se encuentran
 24 los muertos, los metales, las raíces,
 y tantas primaveras extinguidas

que despiertan en cada primavera.

He dividido el poema en cuatro partes. La primera corresponde a los versos 1-7 y se centra en la descripción de "estos campos" en primavera, caracterizados por su fertilidad y sus tonalidades: "azules titubeantes", "malezas amarillas", "amapolas". La llegada de la estación da un sentido de apertura que incluye lo terrenal y lo celestial. La segunda parte, versos 8-13, consiste igualmente de una descripción ya no del recinto exterior sino del recinto interior, de la voz poética. La tercera parte, versos 14-18, arranca con la integración de un "tú", adjunto a un cuestionamiento de qué significa para el receptor la presencia de la reproducción primaveral, ya que para la voz poética es recordatoria de las "enfermedades" y los "besos desquiciados". La cuarta y última parte, versos 19-26, se convierte en una especie de apóstrofe dirigido a la primavera misma. Es una especie de ruego, de súplica, de que en vez de recordarle lo invernal y lo marchito (corola y ramo roto), le regale una muerte análoga a la de las hojas que más tarde vuelven a renacer.

En este poema, la voz poética se describe a sí misma en términos invernales, incorporando el recurso clásico de la ausencia de la primavera en el ser. Antes de Quevedo, Petrarca exclama, "*primavera per me pur non è mai*" (Ed. Armi 10). Quevedo, imitando a su poeta favorito, se adhiere también a las imágenes estacionales para describir el ser. Neruda integra reflexiones análogas en su verso "primavera exterior, no me atormentes", el cual, como señala Perriam, es similar al sentir que surge en los versos de Quevedo. Pero es la descripción del "yo" poético en el verso petrarquesco *primavera per me pur non è mai* la que precisamente incorpora Neruda en su verso "Sólo no hay primavera en mi recinto", la cual posiblemente haya adquirido vía Quevedo. En Quevedo no encontramos, sin embargo, ningún verso en que se inscriba tan fielmente este recurso petrarquesco./6/

En sus versos, Petrarca simboliza el tiempo como enemigo que ataca

sin avisar, que nos toma desprevenidos, *A mezza via, come nemico armato* (Ed. Armi 436).⁸ Quevedo también incorpora motivos similares: “Feroz, de tierra el débil muro escalas” (33). Aquí el poeta personifica la llegada de la muerte por medio de referencias bélicas que nos remiten a una especie de ataque “feroz” al muro, de igual forma en que se constituye la imagen de Petrarca como *nemico armato*. Sin embargo, Quevedo modifica la imagen ya que se identifica con la tierra misma, siendo el cuerpo el “débil muro.” Al emplear la imagen, Neruda se acerca más a Quevedo que a Petrarca en su incorporación de lo terrenal como elemento metafórico del cuerpo. En el poema “Otoño”, Neruda incluye la invasión del tiempo (soldado) a la tierra como una que simultáneamente ataca el recinto exterior y el recinto interior: “el Otoño, vestido de soldado, /...el Otoño invasor cubre la tierra” (91).

En la segunda estrofa, la descripción de la voz poética se revela en términos concretos y sólidos, como “recinto”. Contrario a la “primavera exterior”, este recinto no consiste de abundancias ya que se caracteriza por cualidades decadentes, por elementos herméticos como paredes, yedras, ventanas. “*Qual per trunco o per muro edera serpe*” (Ed. Armi 440), exclama Petrarca al referirse a la sensación que produce la cercanía de la amada. A la voz poética del poema de Petrarca le abarca el amor como si éste fuese yedra, está descrito en términos de pared, de muro. Quevedo acude constantemente a la imagen del cuerpo/casa: “entre en mi casa; y vi que, amancillada/ de anciana habitación era despojos” (32). El poeta también incluye en sus sonetos amorosos la metáfora cuerpo/prisión: “La vida es mi prisión, y no lo creo” (336). Antes de Petrarca y Quevedo, Séneca emplea la imagen cuerpo/casa identificando el cuerpo con la tierra (piedra) que también desintegra el tiempo: “las piedras de mi propia edad ya se desmoronan” (Epístola XII, ed. Crosby 115). En general, el cuerpo surge representado por piedras/muros/casa/prisión que simbolizan la vejez para Séneca y Quevedo y el amor para Petrarca. La metáfora del cuerpo

como casa/muro se instaura en la poética de Neruda de manera que nos remite a Séneca y a Petrarca por medio de Quevedo. Para Neruda, el "yo" es un recinto en que "Enfermedades, besos desquiciados, / como yedras de iglesia se pegaron / a las ventanas de mi vida" (31).

En su estudio de este poema, Christopher Perriam propone que el receptor a quien se dirige la voz poética en el verso 14 ("y para ti...") nos recuerda el clásico escarmiento "barroco" en el cual la voz poética se dirige a un amigo que es avisado ante la cercanía de la muerte. Partiendo del conocido Licio gongorino de "menos solicitó veloz saeta", Perriam sugiere que posiblemente la voz poética, quien en estos momentos ya es un "avisado", se dirija a un amigo "engañado" con el propósito de advertir ante la fugacidad del tiempo. Más tarde, el estudioso señala que el apóstrofe, además de dirigirse al amigo ficticio, podría ser también una proyección del "yo" poético. Perriam concluye que el "tú" y el "yo" son dos engañados ante un sufrimiento en común ("no me atormentes"). No debemos creer, sin embargo, que el apóstrofe sea un aviso ni tampoco que se dirija a un "engañado". En primer lugar, el apóstrofe es una pregunta -no un consejo o un aviso- que manifiesta la *incertidumbre* del "yo" en esos momentos. En este apóstrofe hay dos posibles receptores. Primero existe un "tú" que podría ser el "amigo" al cual se dirige la pregunta. Pero ese "tú" puede que no sea un amigo solamente, sino la primavera misma, a quien sí se dirige la voz poética en el verso 19 ("primavera exterior, no me atormentes"). En este verso, el apóstrofe va dirigido a la primavera, por lo cual, podríamos asumir que es al mismo receptor (primavera) a quien éste va dirigido en el "y para ti" del verso 14. Sin embargo, ese "tú" receptor es posiblemente Quevedo, no olvidemos que Neruda *está* con Quevedo en primavera. El apóstrofe no es un simple aviso, ni a la primavera ni a Quevedo, ni tampoco a los ausentes receptores que Perriam señala ("amigo" y "yo"). La intención de Neruda va más allá de un simple aviso, la *pregunta*

que plantea el apóstrofe es más bien un intento de iniciar un diálogo, de establecer un intercambio *con Quevedo*. La presencia explícita de Quevedo en el título y la presencia implícita de éste dentro del soliloquio es un deseo y una insistencia de crear ese diálogo, es un recurso más para “estar con Quevedo.” Además, la interrogación de la voz poética me parece que sugiere una necesidad de saber qué significa la primavera para Quevedo, pues en el fondo, Neruda prefiere creer que ésta trae consigo las posibilidades de un posible regreso, de un renacer. Neruda espera por lo menos una reiteración de esa esperanza por parte del poeta español, quien posiblemente ha renacido adjunto a la primavera. El apóstrofe se dirige a la primavera y/o a Quevedo, pero en última instancia, se dirige a ambos porque Quevedo es primavera, Quevedo está en la primavera.

Por último, recordemos que la muerte no se manifiesta como un hecho extraordinario en la concepción quevedesca, sino como un acontecimiento cotidiano y constante. La muerte es la conclusión de todas las previas y diarias muertes que provocan los años. Es por ello que Quevedo invoca la presencia de ésta: “Llegue rogada, pues mi bien previene;/Hálleme agradecido, no asustado;/ Mi vida acabe, y mi vivir ordene” (9). Lo que identificamos como “muerte” es para Quevedo la conclusión de una vida ya estructurada a partir de una serie de muertes de los órganos vitales y de la apariencia física. En este sentido, la muerte final debería corresponder a un verdadero vivir: “Mi vida acabe y mi vivir ordene.” Partiendo de este verso, notamos que la percepción del verdadero vivir de Quevedo es una que se construye a partir de valores religiosos. En la frase “mi vivir ordene”, Quevedo parece apuntar hacia el concepto cristiano de una vida eterna.

Jose María Balcels nos recuerda que a partir de los escritos del *Heráclito cristiano*, en particular las reflexiones del poeta posteriores a *La cuna y la sepultura*, se incorpora en la obra de Quevedo una concepción de la muerte en el sentido cristiano. En la “Virtud militante”, Quevedo afirma

que "el justo que se salva nace en la sepultura a vida sin muerte, donde la muerte corporal le sirve de partera a *eterna vida* (Ed. Buendía 1416)./7/ Además, continúa Balcells, en una de sus cartas, el poeta reitera su posición de que morimos para nacer a *segunda vida* y que lo que sigue a la muerte es la *resurrección* (Ed. Buendía 1425)./8/ La concepción de otra vida en la poética de Quevedo encierra los principios de la fé cristiana y a la vez los del estoicismo. Me parece que el soneto citado antes "Ya formidable y espantoso suena" (9), escrito mucho antes de sus reflexiones ascéticas, ya sugiere la creencia cristiana de la vida eterna que más tarde se plasma en la escritura posterior. En este poema y en esas reflexiones, el poeta inserta las alusiones a la "vida eterna", a "segunda vida", a la "resurrección", adjunto al concepto senequiano del nacer para morir y morir para nacer.

Es precisamente el segundo fragmento de la dicotomía "nacer para morir y *morir para nacer*" el esencial para la voz poética en "Con Quevedo, en primavera" y el aspecto que provoca una especie de optimismo frente a la presencia de la muerte. A pesar de que ambos poetas se unen en lo más íntimo en un esperanzado renacimiento, éstos entienden el *morir para nacer* de formas muy distintas. Para Quevedo, la religión determina el renacer, y para Neruda, el factor que lo determina es la naturaleza. La muerte es, por un lado, un elemento positivo en el sentir de Neruda, ya que ésta supone la conclusión de las enfermedades, de la soledad y del desamor. Pero más importante aún, es que ésta significa una posible compenetración con la naturaleza y como consecuencia, un subsiguiente regreso: "dame por hoy el sueño de las hojas nocturnas / la noche en que se encuentran los muertos / los metales, las raíces". Ese "sueño" presupone un renacer posterior que es paralelo al próximo retoño de las hojas que hoy son amarillas. El renacer nerudiano es uno terrenal, primaveral, es ser parte de "tantas primaveras extinguidas / que despiertan en cada primavera"; mientras que el renacer para Quevedo es uno de inspiración religiosa por medio del cual la voz

poética aspira a una "vida eterna".

Si en "Alturas de Macchu Picchu", Neruda prefigura las varias muertes y la muerte final, como algo realmente "chico" e insignificante, compenetrándose con ello a la percepción quevedesca de una muerte final e insignificante ante tantas otras; en *Jardín de invierno*, esta percepción de la muerte se instala con mayor rigor y a veces surge representada como un aspecto positivo en el sentir del poeta. De igual modo que la muerte y "el sentimiento verdadero y arrepentimiento" inspiran a Quevedo a la creación de sus sonetos graves de la muerte; son los años y la enfermedad, los que impulsan a Neruda hacia un último esfuerzo de escritura. El día de su cumpleaños, Neruda entrega los manuscritos de su última entrega poética, y tres meses más tarde habrá de expirar bajo los bombardeos y el caos nacional. En esos momentos de creación poética, su vida es un jardín de invierno en el cual desfilan sus memorias, sus melancolías, desengaños y Quevedo. Pero ese invierno que penetra la habitación y el alma del poeta chileno es uno, que si bien lo encamina a la muerte, también lo conduce a una posible primavera, a un retoño. La muerte, pero también la vida, son el hilo unificador entre Neruda y Quevedo, la muerte como último peldaño hacia la vida, ya que si "viviendo mueres", "muriendo naces".

Amarilis Ortiz

Vanderbilt University

NOTAS

1 Los "Sonetos de la muerte" de Quevedo data de 1935. Sorprende que en los volúmenes de 1935-36 de su revista literaria *Caballo verde para la poesía* no se incorporen impresiones o estudios críticos sobre Quevedo.

2 En varias ocasiones Neruda ha expresado su admiración hacia Quevedo. Véase "Viaje al corazón de Quevedo" (*Viajes*, 1955). Aquí Neruda ubica su "descubrimiento" de los sonetos graves de Quevedo hacia 1935. A. Alonso comenta que Neruda le había dicho cómo este verso de *Residencia en la tierra* ya había sido escrito por Quevedo. No nos cabe duda que Neruda había leído a Quevedo antes de mediados de los años treinta pero es por primera vez que se compenetra con el Quevedo de los sonetos graves de la muerte en su estadía en esos años en España, antes de estallar la Guerra Civil.

3 Oda VII, libro IV. "La nieve ha desaparecido y ha regresado a los campos el trigo y las hojas a los árboles."

4 Oda VII, libro IV. "No esperes lo inmortal: te advierten el año y la hora que roba el bello día."

5 Oda IV, libro I. "La muerte pálida patea con el mismo pie los albergues de los pobres y las torres de los ricos."

6 En su visita a Florencia, unos obreros le regalan a Neruda una edición de Petrarca del año 1500. No podemos descartar del todo una posible imitación directa del poeta italiano.

8 El énfasis es mío. Citado por Balcells. p.142-43.

9 Citado por Balcells, p.143.

OBRAS CITADAS

Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1954.

Balcells, José María. *Quevedo en "La cuna y la sepultura"*. Madrid: Biblioteca de crítica literaria, 1981.

Bellini, Giuseppe. *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. New York: Torres, 1976.

Neruda, Pablo. "Viaje alrededor de Quevedo." *Viajes*. Santiago: Nascimento, 1955.

- . *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Losada, 1974.
- . *Jardín de invierno*. Buenos Aires: Losada, 1974.
- Perriam, Christopher. *The Late Poetry of Pablo Neruda*. Oxford: Dolphin, 1989.
- Petrarca, Francisco. *Sonnets & Songs*. Ed. Anna Maria Armi. New York: Pantheon, 1946.
- Pring-Mill, Robert. "The Winter of Pablo Neruda." *Times Literary Supplement* 3. 838. (1975): 1154-56.
- Quevedo, Francisco. *Obras completas*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1963.
- . *Obras completas*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1974.
- . *Poesía varia*. Ed. James Crosby. Madrid: Cátedra, 1982.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1981.
- Teitelboim, Volodia. *Neruda*. Madrid: Michay, 1984.