

# MIGAS DE NIETZSCHE: EL SUBTEXTO DE *EL HONDERO ENTUSIASTA*

POR

ALFREDO LOZADA

*Louisiana State University*

La vacilación en la relación sentimental es, temática y psicológicamente, un rasgo fundamental de la poesía y de la biografía del joven Neruda, según indiqué en otro lugar. También observé entonces que a esta vacilación la sostiene literariamente un individuo con ribetes de anarquismo intelectual, teñido por vagos anhelos e inquietudes, entre los cuales se halla el deseo siempre insatisfecho de amar y los deseos de libertad personal. Entre los principales mentores que contribuyen a la formación de este egoísmo exaltado incluí entonces a Max Stirner, Amiel, Whitman, Nietzsche<sup>1</sup>. Ahora, completando la descripción de dicho individualismo exagerado y del papel de ciertas difundidas ideas de Nietzsche en la constitución del mismo, voy a trazar el sesgo particular que llegó a adquirir en *El hondero entusiasta*, escrito en 1923-1924 y publicado dos veces en 1933<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Alfredo Lozada, «Pablo Neruda: cartas a una amada ausente», *Symposium*, XXXII, 3 (Fall, 1978), 235-253.

<sup>2</sup> La investigación ha descuidado *EHE* dejándose llevar, al parecer, por el repudio inicial de la obra por parte de Neruda debido a que mostraba la influencia de Carlos Sabat Ercaasty, según lo indicó el poeta en la «Advertencia» a la segunda edición, donde también relegó *EHE* a la categoría de «documento de una juventud excesiva y ardiente». Neruda añadió allí que, en la forma publicada, *EHE* resultaba un libro trunco, con muchas de sus composiciones inconclusas. Sería inútil, sin embargo, al cavilar ahora sobre la estructura del libro actual, ponerse a pensar en el supuesto libro original. Si es que existió, ya no existe; y de existir, sería simplemente otro libro, diferente del que tenemos, que es el que Neruda debió de ordenar al darlo a la imprenta. Téngase presente al respecto que al referirse a sus libros, al menos a los del comienzo, Neruda fue con frecuencia algo descuidado con los detalles. A causa de esta inatención a las minucias, las subsiguientes declaraciones del poeta tocantes a *EHE* discrepan entre sí en algunos puntos. No vale la pena, con todo, insistir en esto. Lo mejor es olvidarse de las elabora-

En *Defectos escogidos*, libro póstumo de Neruda, se halla un testimonio externo del magisterio individualista que ejerció Federico Nietzsche entre la juventud santiaguina durante la segunda década de este siglo:

Adolescentes éramos todos, tontos enamorados  
del áspero tenor de Sils-María,  
ése sí nos gustaba,  
la irreductible soledad a contrapelo,  
la cima de los pájaros águilas

La prueba interna, intratextual, de dicho magisterio («migas de Nietzsche en las pobres cabezas») se encuentra, según dije, en *EHE*.

Hablando de la relación intertextual, hay desde luego varias maneras en que un texto —a veces un minitexto representativo y esencial— se entreteje con otro. Los enlaces van desde las relaciones que aparentan las citas parciales de un texto incrustadas en otro por razones externas

ciones respectivas anteriores a la final de 1974 (en las *Memorias*) y preferir ésta, que combina con más cuidado la versión de 1954 y la de 1964, que fue la más reflexiva.

Reseñaré en este lugar varios comentarios anteriores sobre *EHE*. Juvencio Valle señaló en 1947 que un impetuoso frenesí carnal recorría *EHE* (cit. por Raúl Silva Castro, *Pablo Neruda*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S. A., 1964, p. 59). Alfredo Cardona Peña vio a los poemas de *EHE* como «himnos a la noche estrellada» donde culminaba el tema amoroso y cósmico de *VPACD* (en *Pablo Neruda y otros ensayos*, México: Ediciones de Andrea, 1955, p. 27). En 1964, Raúl Silva Castro enumeró caóticamente con respecto a *EHE*: «el estilo anheloso [...] verbos sin comentarios [...] frases sin verbo [...] la angustia de existir [...] tono de confesión personal, directa, con exaltación de forma, llena de imperativos y de apremios [...] contradicciones [...] la furia erótica [...] el valor plástico de las imágenes [...] cariz antisocial [...]» (*ob. cit.*, pp. 57-59). Desde el punto de vista del tema, Jaime Alazraki definió a *EHE* como «el poema de la sed y el deseo que aún no llegan a saciarse; el deseo se queda en la sed [...] sin alcanzar el agua ansiada [...]» (en *Poética y poesía de Pablo Neruda*, New York: Las Américas Publishing Co., 1965, p. 109). Según Hernán Loyola, contra el tiempo y la muerte Neruda propone el sexo como forma de salvación en *EHE* y en *VPACD*; en *EHE*, en particular, propone el sexo «en cuanto significa una embriaguez vital y liberadora, capaz de justificarse a sí misma [...]» (en *Ser y morir en Pablo Neruda*, Santiago de Chile: Editora Santiago, 1967, p. 56). En este trabajo puntualizo que lo que Neruda llegó a afirmar en *EHE* es un vitalismo instintivo en el que el placer sexual juega sólo una parte. Desde hace tiempo vengo insistiendo en que la poesía de Neruda es más compleja de lo que aún se asevera; en este y en otros estudios he tratado de patentizar las modalidades de dicha complejidad y, yendo más allá del mero análisis textual, he tratado de precisar el contexto histórico de la poesía, es decir, las relaciones literarias, filosóficas y biográficas que, habiéndola nutrido, ayudan a entenderla adecuadamente.

(parasitismo al revés, como sucede con los epígrafes de algunos poemas de Echeverría) hasta las asimilaciones acabadas del texto foráneo. Entre éstas, las conexiones más interesantes y provechosas son aquellas que entablan una relación dialéctica entre los textos comunicantes a través de la cual se acepta esencialmente el texto ajeno, se lo revisa y se pacta con él, o se lo rechaza y subvierte (dos ejemplos de trabazón dialéctica: *El hermano asno* y Nervo, *Las montañas del oro* y Darío). *EHE* no sostiene relación dialéctica alguna con el texto fundamental nietzscheano —consigna ideológica e imágenes centrales—, que, absorbido sin transformación, se desempeña más bien como subtexto estructurador.

*EHE* continúa en parte el tratamiento antitético del amor empezado en *VPACD*. De los doce poemas de que consta el libro, tres expresan la pasión amorosa como un compuesto de placer y dolor (2, 5, 11); el poema inicial comunica el sufrimiento que causa el deseo de trascender la dicotomía placer-dolor; las composiciones restantes desarrollan la asimilación del dolor al placer; esto, que es temáticamente lo nuevo, se hace mediante la afirmación de la vida instintiva que acepta vitalmente el dolor, de acuerdo con algunas nociones generales del ideario de Nietzsche. Repasaré los poemas agrupándolos del modo siguiente: *a*) poemas 2, 5, 11; *b*) poema 1; *c*) poemas 3, 4, 7, 8; *d*) poemas 6, 9, 10, 12. Mi propósito, la delineación del subtexto del libro, impone la agrupación indicada y el método de la exposición nuclear condensada. Además, no me interesaría la lectura morosa de cada poema de *EHE*. Me parece que, en general, se trata de composiciones de escaso desarrollo orgánico. Y que esto es así no sólo porque se quiso formular un primitivismo interior más forzado que vivido íntimamente, sino porque se lo impuso a la lírica amorosa de apremio y confesión. De este modo se nos entregó una poesía enunciada directamente antes que trabajada, iterativa, con texturas figurales de escaso interés, en la que a veces se yuxtaponen simplemente las exhortaciones sentimentales opuestas.

Los poemas 2, 5 y 11 son tres variaciones que expresan el deseo amoroso como una amalgama de dolor y placer. El poema 5 encaja más bien dentro de *VPACD* por el léxico, el tono, el arreglo en dísticos y en asonancia (-ea). El pretexto lírico es el presentimiento de la pérdida de una amada ausente contrapuesto a la promesa eufórica de una ofrenda de amor con la que se quiere anular mágicamente la pérdida. Este pretexto se difunde a través de una naturaleza bucólica traspasada por un lamento melodramático («Amiga, no te mueras») que, en voz quebrada, repite a modo de estribillo un amante con ofertas de fauno modernista. Característicamente, pues, el poema se construye binariamente, con la vacilación entre el sentimiento deprimido y la complacencia erótica.

El poema 2 desenvuelve con bastante intensidad la experiencia del deseo biológico como una vivencia incontenible. El agua oceánica es el correlato correspondiente; las metonimias de marea y resaca imparten el avance, rompimiento y reflujó del deseo. Una vieja proyección mítica («cielo estrellado»: «mar») metaforizada floralmente («agua de la resaca que desde las estrellas / se abre como una inmensa rosa», 13-14)<sup>3</sup> exterioriza la pasión cósmicamente. Esta agua universal, prepotente e invasora, se abre, crece y arrastra en su bajar a la pareja, desgarrándola en una ternura dolorosa, de la que brota un entrecortado anhelo de lo imposible (29-37). El placer y el dolor quedan como dos irradiaciones del instinto sexual con que se palpa la pareja («mariposa sangrienta / que con sus dos antenas de instinto me ha tocado!», 44-45). El poema se cierra repitiendo la presión inicial.

En la poesía 11 la expresión acuciosa y polar del deseo se enrosca en una imagen floral femenina: «guirnalda atroz y dulce» (19). La mujer encarna complementariamente el deseo y su satisfacción («Eres la sed y lo que ha de saciarla», 15). La tensión del deseo, asimiladora, finalmente se descarga casi de manera conceptista: la sed se sacia o apaga en la sed (25-26).

Los tres poemas anteriores, del primer grupo, no tienen nada de Nietzsche, cuyo magisterio se deja ver en los grupos siguientes. En la composición 1, del segundo grupo, la matriz es la expresión de un deseo de ir «más allá», elipsis adverbial componente del sintagma «más allá del bien y del mal», título de una de las obras de Nietzsche. Este título devino la fórmula en que se encapsuló popularmente, en la década de los veinte, la postura nietzscheana extramoral del «espíritu libre», afirmador enérgico («entusiasta») de la voluntad de poder. Como bien se sabe, esta noción de Nietzsche estuvo emparentada en su origen y en sus ramificaciones ideológicas con la concepción de la voluntad de vivir de Schopenhauer, a la cual aquélla pretendía desbancar. Nietzsche había dado a Dios el golpe de gracia y llevado a todas partes las nuevas de su muerte; había enseñado que en el mundo no había moral, sino moralidades; y había predicado que el individuo afirma la voluntad de poder liberando su vitalidad instintiva, viviendo la existencia plenamente más

<sup>3</sup> La metáfora del «mar» sideral, que ya se dio en el poema inicial (20-21), reaparece varias veces en la poesía de Neruda. También se la encuentra en *Zaratustra* («El caminante»). En cambio, el símil del agua como una mano atrevida que avanza acariciando ocultamente, vs. 15-16, tiene precedente, entre las lecturas de Neruda, en el poema 11 de *Song of Myself*, en la imagen acuática de la mano invisible que acaricia a los bañistas en la playa (*An unseen hand also pass's over their bodies*).

allá de los límites impuestos por la tímida moral convencional. En nuestro poema, la matriz («ir más allá») se expande mediante la figura de un *hondero* que reitera el anhelo directamente con sencillas declaraciones volitivas («He de abrir esa puerta. He de cruzarla. He de vencerla», 39). El *hondero* y sus armas simbólicas (el arco, la flecha, la piedra) son figuraciones verticales del texto nietzscheano<sup>4</sup>. También le pertenecen los signos complementarios del muro, la pared, la puerta, la sombra, como iconos obstaculizadores del intento de ir más allá; el escenario nocturno estrellado donde se afana el *hondero*, y los gestos agresivos de trastorno y destrucción del orden establecido («quiero voltear esos astros de fuego», 12; «astro por astro todos volarán en astillas», 37), ademanes estos que evocan otros análogos de *Zaratustra* («¡Oh Zaratustra [...] piedra de honda [...] destructor de estrellas!»). Con tales gestos, el *hondero* ha de arrancarle simbólicamente su sentido o finalidad al enigmático cosmos (57), y ha de vencer a la «sombra» (68), volviéndola fructífera, creando en ella (69), acaso eternamente (67).

«Ir más allá» entraña fundamentalmente, pues, un ingente esfuerzo asimilador, creador, en el sentido totalizante nietzscheano de creación artística y de trascendencia biológica. Las imágenes respectivas están recargadas de connotaciones genésicas. El *hondero* es seminalmente «Todo de sueños vastos caídos gota a gota. / Todo de furias y olas y mareas vencidas» (26-27). Sus deseos son las «piedras» que él arroja a la metafórica noche «enemiga» (31), a la que también ataca con otras imágenes de penetración y asalto («La flecha, la centella, la cuchilla, la proa», 70), con una de las cuales expresa vívidamente la penetración del impulso procreador: «El salto de la espada a pesar de los brazos» (47).

El intento de ir más allá es también un esfuerzo doloroso. La ima-

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra* (Madrid: EDAF, Ediciones Distribuciones, S. A., 1969). A pesar de la fecha dada, esta versión anónima tiene trazas de ser más vieja; por esta razón la preferí a la reciente de Andrés Sánchez Pascual (1978). Aquí llamo a la obra *Zaratustra*, según ya se vio. Esta cita de «De viejas y nuevas tablas» contiene varias de las imágenes indicadas: «¡Ay! ¿Qué mirada no se ha oscurecido en esta embriaguez de crepúsculos? [...] ¡Para que un día me halle [...] dispuesto para mí mismo y para mí más oculta voluntad, un arco que arde en deseos de conocer su flecha, una flecha que arde en deseos de conocer su estrella...! Una estrella [...] dichosa de la celeste flecha que la destruye [...]» (3). Veamos también este par de «El prólogo de Zaratustra»: «amo a los grandes despreciadores [...] son flechas del deseo dirigidas hacia la otra orilla» (4); «Se acerca el tiempo en que el hombre no arrojará por encima de los hombros la flecha de su deseo, en que la cuerda de su arco no sabrá ya vibrar» (5). Y finalmente, de «De los hijos y el matrimonio»: «Arrojaré esta pregunta en tu alma como una sonda [...]». (Véanse además «De los mil y un objetos», «De los alucinados del otro mundo», «La canción de la noche».)

ginería cósmica y la reiteración verbal del dolor («Sufro, sufro y deseo. Deseo, sufro y canto», 41, 28) son, respectivamente, signos de la magnitud del empeño y de la intensidad del dolor involucrado. Y el dolor parece ser para el hondero, como lo fue para Nietzsche, un elemento intrínseco de su universo («Mi fuerza es mi dolor», 38). Sin embargo, el sufrimiento se queda en el poema como un elemento insistentemente negativo. Las simples reiteraciones enunciativas del padecer, que no comunican por sí mismas, desde luego, la intensidad poética del dolor, están muy lejos de sugerir la conmovedora conquista lírica ni, menos, la celebración del sufrimiento a través del sufrimiento a la manera de Nietzsche. Iteraciones vacías, sin mediatización concreta y personal, incongruos trasposos verbales del hondo dolor de Zaratustra, son muletillas de la impotencia creadora del personaje en su arranque hacia la sobreplenitud. Adquieren aun un complaciente cariz exhibicionista al conjurar un grupo espectador, entre benévolo y asombrado, que atestigüe la calidad sobrehumana del dolor del hondero: «¡Ah, mi dolor, amigos, ya no es dolor de humano!» (28, 82). Se podría decir que el clamoroso hincapié en el sufrimiento ahoga el impulso creador amoral. De todos modos, el poema se agota entre los ademanes del transporte hacia el más allá y las voces del dolor, entre el despegue y el encogimiento, exhibiendo circularmente un titanismo fracasado. El hondero es la honda («Hago girar mis brazos como dos aspas», 1, 85) y el deseo que reluce en la honda («Gira mi brazo entonces y centellea mi alma», 53)<sup>5</sup>. El deseo, la sed suya, hace posible el agua salvadora... que arrastra inexorablemente al sentimiento deprimido:

49 Soy [...].

51 La dolorosa sed que hace próxima el agua.

52 La resaca invencible que me arrastra a la muerte.

<sup>5</sup> La sinécdoque «piedra»: «hondero», gracias a la cual éste se lanza a sí mismo a lo alto, se halla en *Zaratustra* con función parecida: «¡Oh Zaratustra! [...] ¡Piedra de la sabiduría, te has lanzado en el aire [...]! ¡A ti mismo es a quien has lanzado tan alto [...]!» («La visión y el enigma»). En este mismo texto de Nietzsche el espíritu de la pesadez provoca a Zaratustra —piedra arrojada hacia lo alto— advirtiéndole que la piedra caerá sobre él mismo: Zaratustra será su propia lapidación. En *EHE*, las piedras lanzadas por el hondero caen sobre él, hiriéndole (P 1: 75). Algunas imágenes menores de *EHE* se despejan un poco recordando a *Zaratustra*. El hondero se llama a sí mismo «el lejano» (P 1: 7, 35). Trabucando el precepto bíblico Zaratustra inculcaba el amor no al prójimo, sino al lejano, es decir, al superhombre venidero («Del amor al prójimo»). En *EHE*, «el lejano» conlleva la voluntad de ir más allá. Finalmente, las imágenes del perro y la del aullido, relacionadas con el deseo en *EHE* (P 1: 50; P 2: 20; P 4: 23; P 7: 21; P 11: 20), se reiteran en *Zaratustra*; véase, por ejemplo, «La visión y el

El vaivén psicológico se refleja bien en la textura formal del poema. Si la voluntad del más allá enfila los alejandrinos uno tras otro, la sintaxis del sufrimiento los deja repitiéndose entrecortadamente, sin desarrollarlos y aun sin eslabonarlos entre sí. Confesando el fracaso del intento, el hondero llega a quedar como un *ecce homo* emblemático con la cara torcida por el dolor, ovillado en sí mismo, «doblado en un nudo de anhelos infinitos» (61) que salen de él y regresan a él: «He aquí mis piedras ágiles que vuelven y me hieren» (75). Al final, de pie, el hondero sigue clamando en su esfuerzo, igual que al principio.

La composición inicial se deja leer entonces como un poema que, en busca de su visión, se queda declamando entrecortadamente el dolor que cuesta ir «más allá» («Grito. Lloro. Deseo») sin trascenderlo. Digamos que descabeza la poetización de la voluntad de acción instintiva que, liberada de toda «moralina», debe afirmar vitalmente la existencia en su amalgama de placer y dolor; las composiciones restantes se encargan de desarrollar esta doctrina a su manera.

Las imágenes centrales del poema inicial reverberan en casi todos los demás poemas. Estas composiciones, donde aún se barajan con sentido deprimido los tópicos del tiempo, la muerte, la nada, están estructuradas líricamente por el motivo liberador de asimilar el dolor al placer dentro del marco de la relación amorosa, que se desenvuelve característicamente con los altibajos de la atracción y el rechazo de la mujer. A través de esta relación, la voluntad de poder, el instinto vital llega, siguiendo la guía de Nietzsche, a desplegarse libérrimo, ávido de goce y sufrimiento.

El subsiguiente grupo de poesías, compuesto por los números 3, 4, 7 y 8 está cruzado por la petición a la mujer como liberadora del deseo

---

enigma». Esta constatación de la huella de Nietzsche en el joven Neruda puede ampliarse relejendo las crónicas que de 1921 a 1925 Neruda contribuyó para *Claridad*. Entre estos escritos, «El muro» (14 octubre 1922) es la colaboración que más claramente acusa la impronta de *Zaratustra*. Estos trozos de prosa poética, cuyo personaje es un «liviano saltarín», «fácil bailador», «ardiente cantador», se inspiran en el episodio del volatinero de «El prólogo de *Zaratustra*», en el simbolismo del «baile» (el goce dionisiaco de la fuerza vital) y en el correspondiente del «bailarín»; estilísticamente, son características la indirección, las exhortaciones y las oraciones breves. Al año siguiente, en un «Saludo al escultor Tótila Albert» (*Claridad*, 117, 8 diciembre 1923), en oraciones como las siguientes se barajan la imagen del hondero, la voluntad de sobrepujarse, la energía activa y eterna: «Alabo [...] a quien resbaló la flecha y a quien hizo saltar la piedra centelleante [...] al que empujó su corazón hasta hacerlo sediento y anhelante de su propia inquietud. De estos hombres rebalsa un fluido de fuerza en acción eterna [...]».

y del dolor. Es una petición encontrada, pues vacila entre el llamado a la mujer y su rechazo. En el poema 3 despunta la intuición de que todo, incluso el deseo individual, muere (5-6, 9-10) y el correspondiente sentimiento de cansancio vital (6, 7, 25). Esta situación ordena inicialmente los núcleos de la relación amorosa: la evocación de la amada, la petición de amor y el rechazo de la mujer. En la evocación de la enamorada entran un eco garcilasiano<sup>6</sup> e imágenes acuáticas (1-2) y astrales (4, 8, 11); en las últimas («guirnalda encendida», «fogonazo de luces») se concreta bien la dinámica del deseo gracias a la motricidad circular, envolvente y explosiva que sugieren<sup>7</sup>. El tono de la petición amorosa (7, 12-14, 17-18, 21) es urgente, directo; el del rechazo es tan brusco («Aléjate. Extínguete») que aparentemente necesita justificarse. El rechazo se debe a no querer depender sentimentalmente de la mujer (24), y aun a la reacción contra el deseo erótico mismo, según lo aseguran las peticiones de flagelación con los «látigos del hielo» y de soledad (25-27). Hay, además, otro motivo poderoso y nuevo del rechazo: ya se insinúa la imposición de una voluntad masculina de aniquilación entregada al dolor y la pasión («abierta a la marea de los llantos / ardiendo en el ciclón de las furias» (30-31).

En el poema 4 se evocan la ternura y la pena de la amada (1-8, 38-45); entre la evocación se reitera el reclamo amoroso (16-29) y se insinúa la explicación del comportamiento masculino vacilante entre el deseo y el abandono de la mujer («mi silencio absorto y mi afán de ti», 4). La incierta conducta masculina se debe a la «guerra oscura» en el corazón del hondero, quien, entre el desgarre carnal, se ha sentido crecer más allá de la mujer (30-31), bien que se trate de un «más allá» tantálico (32).

La voluntad masculina justifica, pues, su anhelo de libertad unilateral debido a que su capacidad de crecimiento vital es superior a la de la mujer. El poema 7 reitera el contraste sentimental entre el hondero y la amada. Los enunciados negativos deprimidos del hondero a causa del vacío y la esterilidad que siente a su alrededor («¡Ya no hay nada en la tierra! / [...] / Sólo la sombra estéril partida por mis gritos. / ¡Y la pared del cielo tendida contra mi alma!»; 13-26) están netamente intercalados entre exaltaciones metafóricas de la amada (1-12) e imáge-

<sup>6</sup> En «Mi gesto, mi ansiedad cuelgan de tu mirada» (3) influyó el pensamiento poético de estos versos de la «Egloga primera»: «¿Dó están ahora aquellos claros ojos / que llevaban tras sí, como colgada, / mi alma doquier que ellos se volvían?»

<sup>7</sup> De igual dinamismo erótico tenemos «cinturón de estrellas esforzadas» y, por contraste, «guirnalda de metales fríos», de dinámica apagada; ambas imágenes son de *THI*, vs. 25, 250).



nes sueltas que evocan su desnudez (27-38). De este modo, enclaustrado el hondero en el abrazo femenino, el poema comunica formalmente que la mujer es física y espiritualmente la confortadora del varón. También expresa, abiertamente, que el deseo y el espanto del hondero han parido a la amada (7). Es decir, que la mujer confortadora está hecha por el hombre y es para él.

La voluntad de ir más allá, que en el poema 1 pugnaba sin éxito por zafarse de sus límites, ansía correr libremente en la poesía<sup>8</sup>. Ciertos gestos temáticos ya presenciados (la apremiante petición amorosa, 1-6, 38-41; la afirmación de que la mujer es hechura del varón, 35; el dolor del anhelo creador, 13-20; el rechazo de la mujer, 39) se repiten y sirven de base del deseo nuclear del hondero de afirmarse en la existencia como una fuerza elemental destructora. Un icono volcánico, un fuego-líquido, incorpora la fiebre del deseo. Reintegrado de algún modo a la unidad primordial donde se tocan o encadenan el mineral, el vegetal y el animal (20, 23-26), el hondero quiere dejarse ir libremente como un «río terrible» de «lava loca» que, destruyendo todas las cadenas, vaya orgiásticamente más allá del bien y del mal, inundando y

45 destrozando,  
46 quemando,  
47 arrasando  
48 como una lava loca lo que existe

Por el ritmo del irse libre, comunicado con gerundios e infinitivos, por el apremio sexual y el afán destructor de un individuo implícitamente más allá de toda ley, hecho una ley él mismo, el anarquismo lírico de los versos citados recuerda el de los versos siguientes de «La canción de la melancolía», donde se traduce entusiastamente a Zaratustra como un animal de presa agresivo y falaz, magnífico, rampante e inocente —el buen salvaje nórdico, sin duda:

Más familiarizado con las selvas que con los templos [...]  
Olfateando todo bosque virgen,  
Olfateando anhelante y deseoso  
De correr pecadoramente sano, y polícromo, y bello [...]  
De correr robando, deslizándome, mintiendo,  
Con belfos lascivos [...]  
Bienaventuradamente sediento de sangre<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Zaratustra, p. 398, en la traducción de A. Sánchez Pascual.

Finalmente, en el grupo integrado por los poemas 6, 9, 10 y 12 la voluntad de poder se explaya más segura en la dirección de la afirmación sin trabas de la vitalidad instintiva. El poema 6 es un apremio erótico a la amada, justificado tácitamente por la intensidad misma del deseo masculino. El hondero clama con urgencia que lo deje libre para poseerla, libre también del compromiso sentimental (1-2, 15-16). No es amor lo que siente por ella, sino sólo deseo (18). El deseo es una fiebre que grita desde él (10). La mujer no conoce tanta intensidad (7). Su destino es rendirse totalmente al varón (21-23), y el destino de él es desearla y recibirla (24-26).

El poema 9 es una «canción» a la fuerza elemental instintiva en que el hondero deseaba convertirse (Poema 8), un canto a la sexualidad pura, al nivel elemental del macho y de la hembra. La amada es ahora simplemente la «hembra»; «alma» es sencillamente otra metáfora de la fuerza genésica («Mi alma derramándose en tu carne extendida», 5). En el acoplamiento parecen borrarse las distinciones tradicionales entre un sexo y otro; la unión, en la que se fundamenta el proceso de mejora ética del hombre (5-6), se lleva a cabo con la naturalidad de las cosas y formas elementales («Me recibes / como al viento la vela», 11-12), ajenas a las nociones diferenciadoras de inseminador e inseminada («Te recibo / como el surco a la siembra», 13-14); la hembra misma puede desgarrar como una espada (23). Perdida la tristeza (22), el destino del macho es el «nafragio» en el «agua» infinita femenina. Sólo por eso se viene a la tierra (28-30).

Situada así la pareja en un nivel rudimentario, la mujer queda desviada hacia el primitivismo. La desviación se encona en el poema 10, una evocación incierta de la amada ausente. La incertidumbre, que refleja la desazón amorosa, se comunica reiteradamente mediante el relativo neutro indeterminado (*lo que*) empleado con referencia a la mujer, y a través también del juego antitético ausencia-presencia: «Eres lo que está dentro de mí y está lejano» (6, 8, 9, 11). La mujer queda así definida con respecto a la incierta desazón amorosa del varón. La exhortación inicial precisa imperiosamente la definición: la mujer es la esclava del varón, con respecto al cual sus emociones primarias son el deseo y el temor del hombre («¡Esclava mía, témeme. Amame. Esclava mía!»).

Así llegamos al poema 12, estructurado por la revelación de una manera de vivir ejemplar. Una voz exclamativa («¡Es cierto!») proclama anticipadamente la verdad de la revelación, afirmando su carácter de pauta existencial. La revelación se comunica mediante tres símiles que omiten la cosa comparada, o sea, la pareja humana, protagonistas obvios de la búsqueda. Manifiestan la revelación, en el primer símil, la imagen

de unas bestias que pastan en un presente actual, y en el segundo, la presencia evocada de unos antiguos pobladores humanos de la tierra; el genérico «castas» facilita el traslado de la imagen actual a la evocada, pues comprende el nivel zoofílico de aquélla y el arquetípico del ser humano primitivo de ésta:

- 4 Como las castas ebrias que poblaron la tierra
- 5 matándose y amándose como las castas ebrias!

«Matarse» y «amarse» son aquí sinédoques de «vivir». De modo que «Nosotros dos debemos vivir matándonos y amándonos» es el contenido ejemplar que los dos símiles revelan. Dos símiles posteriores traspasan la misma comparación paradigmática al reino vegetal (6-8) y al oceánico (10), insistiéndose en la naturalidad, el determinismo y la pujanza del modo de vida revelado. El poema 12 concreta, pues, la afirmación de la vida instintiva de creación y destrucción que *EHE* ha venido desarrollando. La verdad existencial de la pareja humana se cumple en la liberación absoluta de la fuerza vital entregada al acoplamiento y la aniquilación. «Ebrio» es el adjetivo clave del poema. Reiterado, insiste en que la vida ha de vivirse instintivamente como una intoxicación o locura vital bajo cuyo ciego y poderoso impulso se acepta plenamente el placer y el dolor. Tal es el empuje de los designios de la tierra (9). Y todo es inocente, natural. La amada es la «hermana» (1). El empuje hacia su cuerpo es como el latido de la corola abierta o el de la ola en el mar (6-8). En la carne de la mujer, la pareja afirma finalmente el sediento retorno de su propio reflejo («Y tú, en tu carne, encierras / las pupilas sedientas con que me miraré cuando / estos ojos que tengo se me llenen de tierra», 11-13).

Según se ha visto, pues, en *EHE*, una voluntad de dominio llega a desplegarse energéticamente como un fogoso deseo de libertad radical, de ir «más allá», sobrepasando los límites de la condición humana constreñida por la nada, el sufrimiento, la represión del sexo, el temor a la muerte, la moral convencional. Esta voluntad de ser más circunscribe su liberación dentro del radio de la relación erótica, cifrándola en una acometividad «natural» por la que se quiere vivir la existencia torrencialmente tanto en el goce como en el sufrimiento. Al hacerlo así, traspasa los lazos sentimentales y descarta la vacilación y la tristeza: el amor es una de las bajas; la mujer queda en un nivel inferior, esclavizada como emancipado instrumento del placer. Llegándose finalmente al nivel rudimentario del macho y de la hembra, se afirma la liberación

transfiguradora de la pareja a través del goce anárquicamente enajenado del placer sexual y de la aniquilación, bajo el signo de la vuelta eterna.

Según también se ha visto, el subtexto de *EHE* está integrado por imágenes, frases e ideas capitales de Federico Nietzsche, asimiladas por Neruda con energía, redundancia y fragmentariamente, algo al modo del poderoso agitador de Sils-María. El ideario esencial correspondiente es el de *Así hablaba Zaratustra*. Allí, por lo menos, debió encontrar el joven poeta las vivencias esenciales que lo impresionarían vivamente. La noción raigal de la voluntad de poder se encuentra diseminada por todo el libro (véase «De la victoria sobre sí mismo»). La sobrecogedora intuición del eterno retorno, tan penetrantemente impartida en «La visión y el enigma» y en «El convaleciente»; la del entrelazamiento de todas las cosas; el canto de sirena de la embriagada medianoche secretando su espantosa sabiduría, murmurando embrujadoramente que la alegría es más profunda que la pena porque tiene sed de dolor, porque quiere la profunda eternidad de todas las cosas («La canción de la embriaguez»); la visión, en fin, de la alegría, el baile frenético y mágico sobre el horroroso abismo del eterno retorno —todo esto debió de seducir al joven poeta, quien, por otra parte, sólo apenas llegó a asimilarlo y expresarlo—. También se leen en *Zaratustra* otras conocidas nociones de Nietzsche recogidas claramente en *EHE*: el trastrueque de los valores sentimentales, o sea, al endurecimiento emocional y la supeditación femenina («El hombre debe ser educado para la guerra, y la mujer, para solaz del reposo del guerrero. [...] ¿Vas con las mujeres? ¡No olvides el látigo!», «De las mujeres viejas y las mujeres jóvenes»). Recuérdese, además, en el último poema (12) del libro la imagen de las castas viejas que poblaron la tierra amándose y matándose. La imagen calca opacamente la de las razas antiguas entregadas dionisíacamente, bien por influjo primaveral o de la bebida, a orgías de voluptuosidad y crueldad (*El nacimiento de la tragedia*, 1-2); y evoca asimismo la de la magnífica bestia primitiva, las hordas de monstruos humanos retozones entregados inocentemente a los placeres del triunfo y la crueldad, que Nietzsche admitía históricamente en la base —no en la cima— de las razas nobles y fuertes, en las que él fundamentaba su moral radicalmente aristocrática (*La genealogía de la moral*, I)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> En ciertas páginas de Baroja pudo Neruda, lector asiduo del escritor vasco, haber reforzado sus lecturas de Nietzsche, particularmente en *Camino de perfección* y «Nietzsche y su filosofía», donde, entre otras cosas, se hallaría con la conocida imagen del «carvívoro voluptuoso errando libremente». Véase la esforzada relación *Nietzsche en España* de Gonzalo Sobejano (Madrid: Editorial Gredos, Sociedad Anónima, 1967, pp. 103-105).

El texto básico de Nietzsche, las imágenes y gestos que diseñan la afirmación vitalista de los instintos naturales del individuo estructuran submarinamente, pues, el lirismo erótico enardecido y anarquizante de *EHE*. Son las «migas» del filósofo alemán que recogió el poemario. Es evidente, también, que otros migajones de la hogaza quedaron fuera de consumo. La visión nietzscheana de la existencia como algo terriblemente solitario, ambiguo y falaz, la profunda intuición del sufrimiento correspondiente, la intensidad que sacraliza todo el conjunto y se le acerca dionisiacamente se transparentan apenas, según ya se sugirió, en dicho libro. También quedaron fuera de *EHE* entre otras cosas, el lirismo tan apretadamente intenso y personal de las mejores páginas de *Zaratustra* y, por cierto, las contradicciones, el infierno privado del filósofo del anhelo. Un anhelo de lo sobrehumano que lo llevó a predicar que había que destruir para salvar; un anhelo con que moldeó la figura del superhombre liberado y liberador, icono terapéutico por el cual se salvaba él mismo del odio al otro, el hombre pequeño, encarnado paradigmáticamente en el judío lleno de tristeza y compasión, cuyo eterno retorno lo colmaba de horror.

Por lo demás, en cuanto al registro artístico del texto foráneo, el mérito literario de *EHE* es intrínsecamente escaso, según se anticipó al comienzo. Las fallas que se apuntaron para el primer poema —por ejemplo, la forzada y tosca intensidad, la reiteración de simples enunciativas, la falta de mundo íntimo y concreto, el carácter fragmentario e incoexo— pudieran muy bien extenderse a otras partes del libro. Son, con todo, fallas a la vista, que se deben fundamentalmente a que el seductor texto nietzscheano fuera absorbido a partes, con entusiasmo ciertamente, pero sin una duradera convicción.

Como sea, Neruda no volvió a insistir en las «migas» que recogió de Nietzsche. El primitivismo dionisiaco y la sujeción femenina —correlatos, por otro lado, del entusiasmo por la emancipación sexual, por el «amor libre» que cundió entre la juventud modernista durante la segunda década del siglo— no se repitieron. En cambio, dentro de la línea generalmente afirmadora de la exaltación del individuo debida a Nietzsche, sí se sostuvo en su sencilla eficacia el anhelo ascensional, la voluntad de descollar. En el joven Neruda esta voluntad de encumbrarse se manifestó psicológicamente en el deseo de ir más allá de sus contemporáneos<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Neruda manifestó directamente en prosa su deseo de sobresalir. Léase el enérgico reto que él lanzó en 1923 a sus compañeros de generación; fustigándolos y contrastándose con ellos, el joven escritor afirmó así sus aspiraciones:

«¿Y yo? ¿Quién es éste que os reta, qué pureza y qué totalidad son las tuyas? Yo, también como vosotros [...] empequeñecido, maculado [...]

y, literariamente, en la preferencia desde 1923 por los grandes temas, los vastos escenarios cósmicos —nocturnos y estrellados sobre todo, contemplados al modo romántico desde alguna cima— y por las perspectivas cíclicas en donde creyó rutilar los símbolos primarios del placer-dolor —el agua y el fuego—, entre los que anclaba la poesía, asimilándolos entre sí.

Al fin de cuentas, pues, *EHE* queda por su valor documental. Señala temáticamente la liberación de los límites estrechos de la poesía sentimental anterior confinada al canto de la presencia ausente de la amada (*VPACD*). Pero sobre todo el libro queda como el testimonio biográfico de un mocil temperamento poético más *entusiasta* que reflexivo, excesivo y ardiente como añoró Neruda en 1933, enardecido temporalmente por el trágico nihilista de Röcken. Al alejarse a su tiempo del primitivismo enajenadamente violento como respuesta al abismo del eterno retorno, Neruda se dedicó, como bien se sabe ya, a elaborar intensa y concentradamente su propia experiencia imaginativa del horror de la existencia como un espectáculo recíproco de gestación y aniquilación (RT).

Dije antes que Neruda dejó sin publicar *EHE* en 1923 porque demostraba la influencia de Carlos Sabat Ercasty. Aquí he hablado, en cambio, del parentesco con F. Nietzsche en este libro. En otro lugar trataré de zanjar la discrepancia que, por otra parte, es sólo aparente, pues el verboso y ecléctico Sabat recogió también algunas «migas» de Nietzsche.

---

culpable [...]. Pero, oídme, yo he de liberarme [...]. El salto hacia la altura [...] yo seré quien lo haga antes de vosotros. Antes de podirme deberé ser otro, transformarme, liberarme [...]» («¡Miserables!», *Claridad*, 103, 1 septiembre 1923).