

Pablo Neruda, emblema y precedente

Noemí MONTETES MAIRAL. Universidad de Barcelona

Para José Francisco Ruiz Casanova

Mucho se ha venido polemizando, matizando y vuelta a matizar acerca de la más o menos decisiva influencia de Neruda en el proceso de rehumanización y compromiso de la poesía española en los años 30. Mientras se mantuvo la postura que defendía la indiscutible impronta innovadora del poeta chileno con su célebre poemario *Residencia en la tierra* (1935) o con la creación de la polémica revista *Caballo verde para la poesía* (1935-36)¹, se situó el comienzo del movimiento rehumanizador de la poesía en un momento mucho más cercano a la fecha del estallido de la guerra civil.

Por contra, estudios posteriores han demostrado fehacientemente que hay que adelantar para mucho antes de 1935 la fecha del inicio de la *rehumanización* o del comienzo del compromiso social en poesía que vendría a combatir el purismo lírico personificado en España principalmente en la obra de Juan Ramón Jiménez. A partir de ahí cabría preguntarse hasta qué punto no desempeñaría Neruda un papel similar al de cualquier otro poeta que publicase entre 1933 y 1936 un poemario de reivindicación anti-intelectual o de arrebato sentimental, en la línea del creciente neorromanticismo. O al de otros intelectuales u hombres de letras, como Bergamín, Alberti o Prados, quienes decidieron en su día aventurarse a tomar las riendas de una publicación periódica enfocada al análisis y la creación poética. ¿O es que quizás el único punto de singularización literaria de Neruda fue su aportación editorial con el manifiesto publicado en el primer número de *Caballo verde para la poesía*, el celeberrimo "Sobre una poesía sin pureza"²?

¹ Consúltense al respecto los diferentes estudios de Juan Cano Ballesta, uno de los críticos que más ha argumentado acerca de la irremitable huella de Neruda en el proceso de renovación poética dentro del ámbito español, cfr. (1968), (1973) y (1972).

² Casi que no vale la pena citar fragmentos de un texto de sobras conocido. Un manifiesto que habitualmente se ha leído de muy diversas maneras, a menudo de manera excesivamente lateral, reincidiendo en sus aspectos más escandalosos: "Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas", y olvidando sus posiciones más tradicionalistas, de cercanía neorromántica difícilmente iconoclasta: "La sagrada ley del madrigal (...) La flor, el trigo y el agua (...)

Varias son las razones que nos impulsan a revocar estas últimas afirmaciones. Neruda, sí, se sumaría al conjunto de poetas españoles del 27 y del 36 que comenzaban a experimentar un viraje sustancial de enfoque poético en sus obras, pero lo haría con categoría de líder. De líder y de renovador lírico. Neruda desembarcó en España de la mano de Lorca con el prestigio que le confería la popularidad y la calidad de sus versos. Al llegar a la península se sumaría al regocijo ambiental de exaltación poética³, de *rehumanización* o *trascendentalización* lírica, de compromiso social y político —que no sólo existían, sino que se hallaban certeramente encaiminados. Y logró —en gran parte gracias a su carisma y afán polemizador— alzarse en abanderado de esta corriente regeneradora.

Con Neruda la poesía aún saldría más a la prensa y a la calle de lo que ya

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer. “corazón mío” son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo”. Lo que pretendía Neruda consistía primordialmente en ampliar el espectro de miras e inspiración poéticas sin restricciones ni prejuicio ninguno. O, en todo caso, si algún aspecto habría de refutar sería precisamente el injustificado rechazo por el mero hecho de rechazar.

Por otro lado, cabría apuntar también el eco de su manifiesto en años venideros. Así, no únicamente se le habrá de relacionar siempre, de ahí en adelante, como al poeta *impuro* por antonomasia, sino que en los manifiestos editoriales de las diversas revistas fundadas con posterioridad se haría necesaria la mención a favor o en contra de los dictámenes de Neruda. Cfr., p. e., el manifiesto que abrirá *Garcilaso* en mayo de 1943, en el cual se califica el texto de Neruda de “ecléctico con pretensiones de audaz y definitivamente equivocado en su concepto final: ‘Quien huye del mal gusto cae en el hielo’”, o inclusive en la heterodoxa *España*, que en el número 38 (1949), en su editorial “Poesía y Vida. Prosaísmo” leemos: “La poesía moderna quiere ser humana, engranarse y arraigar en la realidad impura que nos rodea y nos constituye” para más tarde matizar: “Pero ha de advertirse que para huir del alquitarado idealismo de la poesía pura no es necesario zambullirse en la realidad bruta, desprovista de poesía”. Sin embargo, como señala J. Lechner en la “Nota preliminar” que abre la edición facsímil de la revista, las propuestas de Neruda no eran tan innovadoras en el conjunto de la realidad literaria europea, y no hay más que leer la obra de Laforgue, Eliot, Pound y Brecht para advertir este hecho.

³ No se trata de ninguna boba exageración. En los años 30 se *sentía* realmente en la calle la popularidad de la poesía, lo cual, para la sociedad española, ya es todo un mérito. A las pruebas me remito: “Otra de las características notables que se puede constatar en la Feria del Libro de este año [1935] es el renacimiento de la devoción a la poesía. Hay un “stand” casi totalmente dedicado a la exposición de las primorosas ediciones de nuestros más renombrados poetas contemporáneos: Machado, Salinas, Juan Ramón Jiménez, Domenchina, Aleixandre, Guillén. Se nota que el estrecho círculo de devotos en torno a los poetas se ensancha, siempre dentro de las relativas posibilidades que rodean la poesía moderna. Sin embargo, un poeta, y de los más delicados y magníficos, Federico García Lorca, con su “Romancero gitano” y sus poemas a la muerte de Sánchez Mejías, arrebató el primer puesto de ventas a todos los autores, a todos los géneros literarios y a las obras de tipo técnico y científico que se cotizan en la feria. También éste es un fenómeno digno de mención y hasta de estudio” (Prats 1935, 2).

lo había estado haciendo hasta entonces. La obra de Neruda se identificaba con la corriente neorromántica que propugnaba el arrebato lírico o el retorno a la tradición sin olvidar las innovadoras sugerencias lingüísticas vanguardistas, compatibles asimismo con el compromiso social y político. De ahí que se le haya venido enmarcando literariamente como el máximo exponente de todas las corrientes estéticas sin acabar de militar total ni definitivamente en ninguna y hacerlo en todas ellas.

Cada uno de los manifestaciones literarias de Neruda lograba un eco instantáneo en la prensa periódica, hasta esos extremos alcanzaba su considerable popularidad: desde la publicación del controvertible manifiesto a la aparición de cada una de las entregas de su célebre revista, la edición de *Residencia en la tierra*, la manifestación de las diferentes polémicas literarias encabezadas por él, etc. Si revisamos unas cuantas de estas noticias en la prensa periódica habremos de apreciar con meridiana claridad hasta qué punto no es desacertado defender el papel predominante del poeta chileno en el cambio poético experimentado por la poesía española durante estos años.

Por lo que respecta a las notas en la prensa, podríamos componer un primer apartado con aquéllas que optan por hacer hincapié estrictamente en la crítica de su obra poética. En segundo lugar tendríamos aquellas otras que prefieren realizar política poética y dibujan a Neruda como el abanderado del movimiento de la poesía impura, en polémica con la figura y la poética defendida por el *sublime* poeta de Moguer⁴.

Por lo que respecta a las primeras –aquellas que se hacían eco de sus sucesivos actos poéticos–, su recepción crítica se inicia con la mención del homenaje que representantes de varias generaciones poéticas españoles le rinden al poeta chileno⁵,

⁴ Por lo que respecta a los cambios que a lo largo de la historia se darían entre Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda, primeramente enemigos poéticos irreconcilibles para más tarde, cercana ya la muerte de Juan Ramón Jiménez, aproximar sus distanciados puntos de vista, remito al excelente artículo de Ricardo Gullón (1971, 141-166). En él Gullón irá detallando cada uno de los puntos de fricción, enemidades y roces literarios entre ambos a través de los años, así como su acercamiento final, basándose en diversas cartas de mutua disculpa y artículos en varias revistas de Hispanoamérica donde habrían de matizar sus diferencias estéticas en los años 30, encarándolas respecto a las poéticas de ambos en los años 40 y 50. Consúltense al respecto los artículos de Juan Ramón Jiménez: “El Modernismo poético en España e Hispanoamérica” o bien su curso sobre el Modernismo literario, dictado en la Universidad de Puerto Rico en el año 1953. Por otro lado, cabe asimismo convenir en que tanto Juan Ramón Jiménez como Pablo Neruda admiraban y reconocían el común magisterio de Rubén Darío en su obra.

⁵ Se trataba del *Homenaje a Pablo Neruda*, que contenía los poemas “Entrada a la madera”, “Apogeo del apio” y “Estatuto del vino”, publicado en abril de 1935. Se abrió con el siguiente manifiesto: “Chile ha enviado a España al gran poeta Pablo Neruda, cuya evidente fuerza creadora, en plena posesión de su destino poético, está produciendo obras personalísimas, para honor del idioma castellano. / Nosotros,

prosiguen con la recepción crítica de los diferentes números de *Caballo verde para la poesía*⁶, las sucesivas reseñas de *Residencia en la tierra*⁷ o inclusive observamos un artículo en el que destaca como hecho sociológico el alcance de las múltiples tertulias que se celebraban en los diferentes cenáculos literarios, incluyendo a Neruda en la nómina de los poetas que se reunían alrededor de la redacción de *Cruz y Raya* (Ontañón 1935, 6). Revista ésta, no lo olvidemos, que impulsará en gran manera los primeros pasos del que habrá de denominarse posteriormente como *grupo Escorial*, así como, incluso, pautar la estructura editorial de esta emblemática revista de postguerra.

poetas y admiradores del joven e insigne escritor americano, al publicar estos poemas inéditos -últimos testimonios de su magnífica creación- no hacemos otra cosa que subrayar su extraordinaria personalidad y su indudable altura literaria./ Al reiterarle en esta ocasión una cordial bienvenida, este grupo de poetas españoles se complace en manifestar una vez más y públicamente su admiración por una obra que sin disputa constituye una de las más auténticas realidades de la poesía de lengua española", y lo firmaban tanto componentes de la generación del 27: Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, García Lorca, Guillén y Salinas; como de la generación del 36: Miguel Hernández, José Antonio Muñoz Rojas, Leopoldo Panero, Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano-Pajá y Luis Felipe Vivanco. Será reseñado en *El Sol* el 14-VI-1935.

⁶ El 19-X-1935 en *El Sol* se menciona la presentación de la revista y se reproduce íntegro el manifiesto "Sobre una poesía sin pureza", p. 2; la publicación del nº 2 también se señala en este mismo periódico el 23-XI-1935, p. 2. *El Heraldo de Madrid* también se hace eco de la aparición del primer número de *Caballo verde para la poesía* el 26-IX-1935 junto al término de la revista *El Gallo Crisis*, p. 7.

⁷ El 2-I-1936 aparece en *El Sol* un excelente artículo laudatorio para con su maestro de Miguel Hernández, reseñando la aparición del poemario. Por lo que respecta a *El Heraldo de Madrid*, inicialmente se menciona su pronta publicación en las ediciones de *Cruz y Raya* el 26-IX-35, p. 7; se acusa el recibo del poemario el 10-X-1935, y al cabo de una semana aparece una reseña de Miguel Pérez Ferrero (17-X-1935, 4).

⁸ La polémica da comienzo a raíz del artículo de Miguel Pérez Ferrero, "Aire polémico en la poesía" (8-XI-1935, 6), donde el crítico compara las posturas extremas de las direcciones de las revistas *Caballo verde para la poesía* y *Nueva poesía*: "...nos encontramos con esta declaración de guerra hispalense a Madrid, o a hombres coincidentes en Madrid y venidos de distintas partes de Europa y América", y agrega algunos de los nombres que en la revista de Neruda colaboran, así como el vigoroso manifiesto publicado, "Sobre una poesía sin pureza" que "ha sido ya combatido por otro, respuesta en otra publicación aún más reciente, también sólo de poesía. Esta nueva revista, que se titula *Nueva Poesía*, de presentación y, salvo alguno, de originales más inferiores que los que se insertan en la primera, se halla asistida por Jorge Guillén...". Y tras listar una relación de los colaboradores de *Nueva Poesía*, añade que estos "se pronuncian por la 'poesía pura'", para finalizar afirmando que "el caballo galopa con buenos poemas. Y, lo que es aún mejor, con buenos poetas, que es lo interesante, y además... con el manifiesto". La respuesta no se hace esperar, y los directores de *Nueva Poesía* presentan sus quejas en *El Sol* (12-XI-1935, 2), criticando el subjetivismo demagogo de Pérez Ferrero y su excesiva inclinación por los colaboradores de la otra revista en detrimento de la que ellos dirigen -a excepción de Jorge Guillén. El tiempo ha acabado dando la razón a la subjetiva intuición poética de Pérez Ferrero y ha relegado al olvido a los indignados editores de *Nueva Poesía*.

En lo referente a su papel predominante en las polémicas sobre la poética del compromiso, destaca la promovida por el manifiesto "Sobre una poesía sin pureza" y las ampollas que levantó entre los componentes de la purista *Nueva Poesía*⁸, amén de los numerosos artículos de diversos críticos que se acogieron a la polémica suscitada⁹.

Con Pablo Neruda la *trascendentalización* lírica que se comienza a operar en los años 30 sustituyendo al *inmamentismo* poético de los 20 se acentúa y se enriquece de compromiso social, de angustia interna universalizada, de politización. Y uno de sus más valiosos méritos es que esta poética propugnada por Neruda no es excluyente, sino que su enorme capacidad de creación engloba –de manera análoga a su manifiesto– todas aquellas expresiones artísticas que se enfocan desde el alma y para el ser del hombre. No desdeña la inteligencia, simplemente la sitúa en un segundo plano. Y su influjo congregador habrá de fecundar a variadas y sucesivas generaciones de escritores en España e Hispanoamérica¹⁰, ya opten estos por una postura políticamente comprometida afín a la suya o radicalmente contraria: lo fundamental reside en la calidad de su verso, en la altura de su voz.

Existe idéntica intensidad en el compromiso poético de aquellos poetas denominados *personalistas* frente a aquellos otros calificados como *sociales*. Incluso podríamos postular la existencia de una valentía mayor entre los primeros al percibir que el sentimiento de saberse íntimamente *arrojados*¹¹ podía resultar mucho más duro y difícil de sobrellevar que el de los que lograban expurgar su conciencia de dolorosos recuerdos defendiendo a capa y espada el deber social y político aplicado a su propia

⁸ Siguiendo este precepto, Guillermo de Torre publicará en *El Sol* el artículo "Arte individual-Literatura dirigida" (26-I-1936, 2) donde defiende que el buen escritor debe ser un heterodoxo, pero no un político. Tal indicación es desoída por Alberti cuando, a raíz de la aparición de *Destierro infinito* de Serrano Plaja abandera el uso de la poesía como si de un arma se tratase (19-VI-1936, 2).

¹⁰ Siebenmann afirma lo contrario, defiende que Neruda influirá mucho en Alexandre y Miguel Hernández, pero sin embargo presentará "poca influencia sobre la lírica española de postguerra" (1973, 385). Se trata de una afirmación que incurre en el error, y no únicamente en lo que respecta a la primera generación de postguerra, o en la poética del compromiso social, sino que también habría de influir -aunque en menor medida- sobre algunos de los poetas de la segunda, siendo uno de los más evidentes el caso de Ángel González. Por lo que respecta a la generación del 36, en este breve artículo se marcan varias pautas, y la influencia del escritor chileno entre los exiliados -Serrano-Plaja, Sánchez Barbudo, etc.- se halla fuera de toda duda.

¹¹ Cfr. el artículo de Aranguren "Características del pensamiento de la generación del 36", en el que comenta la acuñación del término de esta manera: "Yo creo que las fundamentales características [de esta generación] consisten (...) en que los hombres del 36 somos todos, en un sentido o en otro, hombres "arrojados" (...) incluso los que parecen no haber sido "arrojados", los que parecen haber aceptado el hecho mismo que nos ha constituido dentro de España, sin embargo, también se sienten, seguramente, muy "arrojados" dentro de sí mismos" (1968, 114).

obra literaria. Citemos a uno de los más acertados críticos que hayan escrito y reflexionado sobre las generaciones del 27 y 36 para demostrar lo afirmado. Según la opinión de Luis Felipe Vivanco, este grupo de poetas (el que después daría en denominarse *grupo Escorial*) no sólo se compromete humana y estéticamente, sino que se *involucra*. Si para los *comprometidos* la poesía es un instrumento de la lucha social, este grupo, en cambio, se responsabiliza de su vocación artística hasta el punto que su realidad lírica trascendida es más importante que su propia realidad *personal*: aúnan verdad poética (ingenio, imaginación, arte, técnica) y sinceridad (alma, instinto, estremecimiento vital) a fin de implicarse en lo personal y lo universal para, de este modo, lograr la íntima unidad entre poesía y espíritu: "Su obra es más importante que ellos, porque es el más que han alcanzado fuera de ellos mismos" (1974, 137).

Su obra se constituye en su máxima altura trascendente, intrahistórica e histórica, temporal y eterna. Para ellos el objetivo del arte no se da como medio, sino como fin en la obra misma, siendo su palabra *palabra-fundante*. De ahí que el compromiso sea todavía mayor en el grupo que abandera la poesía como "realidad intimista trascendente" que entre aquellos que conciben el arte como un proceder¹².

Y si la publicación tanto del célebre manifiesto como de la primera *Residencia en la tierra* habría de suponer un revulsivo que incitase al replanteamiento poético y vital, tras la guerra civil española el compromiso poético, político y estético de Neruda habría de madurar a la búsqueda de nuevos y más anchos cauces expresivos. La obra que se desarrollaría en su mente y en su pluma durante más de diez años sería *Canto general*, poema épico americanista de largo aliento que renegaba del triunfalismo hispano y se alineaba junto a los débiles, los héroes anónimos y los vencidos. Con él Neruda establecía un puente de comunicación con la "épica de la intrahistoria" que identificaba la estética de la generación del 98, y cuyo afán de manifestarse en lo humano radical también habría de definir el "realismo intimista trascendente" de los hombres del 36. Y no sólo eso. Frente a la poética de la generación del 27 –mayoritariamente minimalista, inmanente y lineal, cuyo punto de apoyo era el verso–, la del 36, por el contrario, recuperando la herencia elegíaca y espiritualista de los grandes poetas del 98 y asumiendo la vocación globalizadora de Neruda, optará por fijar su atención en la totalidad del poema, ambicionando la pulsación de lo actual y lo eterno a la hora de alumbrar sus versos.

La recepción del *Canto general* nerudiano en España fue compleja y delicada

¹² Una opinión similar defiende Francisco Pérez Gutiérrez, quien afirma que hubo un segundo distanciamiento del Régimen de los más políticamente comprometidos con él en un inicio, amén de su primera frialdad inicial, y concluye que "aquella distancia y este distanciamiento se abrieron paso y convergieron al fin en un intimismo, en un cultivo de los ámbitos de lo íntimo, de los más hondos círculos del hombre interior" (1988², 16).

da. Por un lado, la publicación del poema “Alturas del Macchu Picchu” en *España* (1947, 637-639) causó admiración unánime¹³, pero la edición completa del poemario en 1950 llenó de estupor al escaso público español que tuvo acceso al libro. Si bien la calidad del mismo se hallaba fuera de toda duda, y el giro estético marcado en el mismo generaría importantes frutos, asimismo cabe indicar que las desacertadas alusiones e insultos a determinados poetas¹⁴, así como la versión hostil de la conquista española, opuesta al triunfalismo glorioso del descubrimiento descrita en el *Canto general*, dañarían en gran medida la imagen amable que muchos de ellos aún conservaban del poeta chileno.

Todos los poetas que componen el denominado grupo Escorial –Rosales, Panero, Vivanco y Ridruejo–, se saben herederos de la poética de la intrahistoria noventayochista, creadores ellos mismos de una serie de obras líricas en las cuales se manifiesta abiertamente el afán totalizador, elegíaco y existencial de una poética que ambiciona la estructura cíclica para dar mejor respuesta a sus inquietudes estéticas. Neruda con su *Canto general* venía a sumarse espléndidamente a esta renovación lírica que retornaba al existencialismo el compromiso con la vida diaria. No obstante, frente a este estado de espíritu común, lo que deshermanaba a estos poetas españoles respecto del chileno consistía principalmente en que los primeros pretendían realizar una poética cuyo eje partiese de la sola intimidad y de ella trascendiese. No concebían una poética que no brotase de la propia interioridad. Por el contrario, el punto de partida de la poética nerudiana se ampliaba a la comunidad americana. Era un solo poeta encargado de una tarea ímproba, pero el vigor potencial de su capacidad lírica era tan poderoso que él solo se bastaba para llevar a cabo el objetivo de trascender la existencia de la colectividad.

¹³ Incluso en la violenta invectiva que Leopoldo Panero le dirige desde su *Canto personal* no puede dejar de admitir la excelsa calidad de los versos del chileno, especialmente conseguidos en este poema: “No he estado en Macchu Picchu, aunque te hable:/ es tu mejor poema y lo contemplo/ hermosamente virgen y durable” (1956², 38).

¹⁴ Los insultos más graves aparecen concretamente en dos poemas. En el primero de ellos, “Los poetas celestes”, critica la falta de compromiso artístico, político y humano de muchos de ellos en momentos acuciantes: “Qué hicisteis vosotros, gidistas/ intelectualistas, rilkistas/ misterizantes, falsos brujos/ existenciales, amapolas/ surrealistas...” (1992, 318). En el segundo, “A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España”, los denuestos se nominalizan con terrible agresividad: “No estoy solo desde que has muerto. Estoy con los que te buscan./ Estoy con los que un día llegarán a vengarte (...) Que sepan los que te mataron que pagarán con sangre./ Que sepan los que te dieron tormento que me verán un día./ Que sepan los malditos que hoy incluyen tu nombre/ en sus libros, los Dámasos, los Gerardos, los hijos/ de perra, silenciosos cómplices del verdugo,/ que no será borrado tu martirio, y tu muerte/ caerá sobre toda su luna de cobardes” (1992, 521). A partir de estas palabras entendemos cabalmente versos de Panero como los siguientes: “Tus insultos de perra son tu anillo/ de Judas, agarrado a tu pescuezo,/ con trágico vaivén verdiamarillo” (1956², 42).

De este modo, si no nos dejamos cegar por el primer impulso de rechazo y la respuesta agresiva de estos poetas ante los denuestos de Neruda contra compañeros y maestros suyos; si eludimos la nota que abre el *Canto personal* de Panero según la cual el prólogo que introduce el poemario, firmado por Ridruejo, es secundado también por Vivanco y Rosales; si tratamos de interpretar las absurdas invectivas del prologuista y del poeta a lo largo de sus interminables tercetos de infamato recuerdo como meros mecanismos de defensa y de respeto a los maestros literarios; si no olvidamos, pero sí tratamos de minimizar esta primera reacción y rastreamos la huella de Neruda en la obra de los cuatro una vez las aguas volvieron a su cauce, observaremos hasta qué punto esta precipitada reacción no fue más que un error, y que Neruda, no sólo como poeta, sino como hombre e, inclusive como político, dejó honda huella en la vida y la obra de todos y cada uno de ellos.

La reacción de Panero es quizás la más conocida, debido a la pública réplica del poeta astorgano a la provocación nerudiana. La respuesta se hizo esperar tres años y, pese a que de esta tardanza podría inferirse que Panero publicaría una obra equilibrada, lo cierto es que tanto el prólogo de Ridruejo como la larga sarta de tercetos encadenados destilan un panfletarismo fascistoide y maniqueo que no sólo incurre en los mismos errores que ambos habrían de afearle a Neruda –convertir el arte en un mero instrumento de expresión política– sino que, y en esto radica el peor defecto del *Canto personal*, Panero estructura una réplica poética –e ideológica– de escasa calidad estética.

No obstante, como señalamos con anterioridad, el rechazo de Panero a Neruda se limita únicamente a la redacción del *Canto general* y a su posicionamiento político, totalmente opuesto al suyo. Es a partir de esta afirmación que cobran pleno sentido estas palabras de Panero, pronunciadas el mismo año de la publicación del *Canto personal* y repetidas pocos días antes de su muerte, en agosto de 1962. El significativo título de la conferencia, por otro lado, es “El sentido moral de la poesía española”:

La gran potencia creadora de César Vallejo y Pablo Neruda se explica, por ejemplo, desde esa situación de encrucijada entre la tradición de la palabra y el contenido virginal de la vivencia poética. Y esta sustancial renovación americana del lenguaje lírico, injertado de angustia telúrica y existencial, henchido y reprimado por ella, aclara y explica, a su vez, la fuerte influencia y la progresiva impregnación americana de la actual poesía española (1973, 309).

Ridruejo fue el poeta de los cuatro que menos habría de sentir la influencia de Neruda en sus versos. Para el poeta soriano lo más le irritaba y disentía de la poética nerudiana era el que su *canto* fuese *general*, ya que para Ridruejo la íntima esencia del *canto* residía en su naturaleza *personal*:

Lo personal, lo que es experiencia y vida propia, es, en poesía, lo verdadero, lo que tiene realidad y puede ser expresado como palabra viva. La poesía es la palabra viva, y la palabra viva se da de persona a persona, de hombre a hombre (...) Toda poesía, la más comunicada, la más popular, la más dolorida del dolor de los hombres y de su pobreza y de su muerte es, antes de serlo, intimidad personal sincera. Lo demás es literatura (...) es la retórica insultante de Neruda, hecha de prejuicios y consignas (...) poesía a sueldo: a jornal de odio o de vanidad o de codicia. Leopoldo Panero hace, simplemente, poesía humana (...) ante todo, una poética frente a una retórica (En Panero 1956², 11-12).

Con el correr de los años Ridruejo se acercaría progresivamente –y así lo iría señalando en los sucesivos libros de memorias, recopilaciones de artículos y reflexiones políticas que publicaría a lo largo de su vida– a la ideología de Neruda, pero difícilmente lograría sustraerse del acento radicalmente personalista que siempre impregnó sus obras de creación lírica.

La vida y la obra de Vivanco, contrariamente a la de Ridruejo, apenas presenta altibajos. Transcurre serenamente, en un estado perenne de contemplativa meditación que le induce a coincidir, ahora sí con Ridruejo, en que la poesía debe partir necesariamente de la propia intimidad, y de que sólo a partir de esta premisa inicial puede concebirse la poesía social¹⁵. De todos modos, Vivanco desde el principio de su vida hasta su final no dejó de manifestar, de modo más o menos notorio, su abierta admiración por la obra de Neruda. Y lo que de él admira es precisamente esa disposición para, partiendo del sentir individual, lograr abarcar el de su comunidad; trascendiendo su íntima realidad poética trasciende, del mismo modo, la realidad vital esencial de toda la humanidad, a la que se ha entregado en poética comunión:

la dicción de Neruda (...) consiste en ir directamente al hombre, y venir directamente de él, por los términos extremos de su desesperación; que es lo que son, precisamente, sus palabras (...) ese deber original es un deber de totalidad, y, al cumplirle Pablo Neruda, cumple, él, por todos, es decir, nos suprime a todos y se queda él solo, dándole a su soledad ese valor preciso de que un hombre cumpla y cuente por todos los hombres juntos (1933, 155-158).

Tras este texto, habremos de esperar a la publicación de su *Diario* (1946-1975) para advertir hasta qué punto la identificación poética de Vivanco hacia el

¹⁵ Así habría de señalarlo José M^o Valverde: “Ahora comprendo que la objetividad contemplativa de Vivanco era y debe ser el prelude para una posible observación del ser humano en torno. Porque era, ante todo, el buscar el equilibrio interior del hombre, su raíz moral, y solamente desde ahí es posible que la poesía asuma de veras un carácter social, como hoy en día, justamente, se pretende” (1976, 121-122).

maestro no se limitaba al campo poético, sino que progresivamente su simpatía y admiración ocupó los ámbitos humano y político, como también habría de sucederle a Ridruejo y Rosales, especialmente al primero. Ejemplos de lo expuesto aparecen en diversos capítulos de su *Diario* e, incluso, llega a dedicarle un poema, "Mutismo de Pablo", a su memoria, que finalmente sería incluido por la viuda de Vivanco cerrando su poemario póstumo *Prosas propicias* (1976, 176-178). De entre todos los fragmentos, quizás el más extenso y emotivo sea el que redacta tras la muerte del nobel chileno:

La muerte de Pablo Neruda me ha cogido en este aislamiento. Ha muerto con Allende y con el régimen socialista de Allende (...) Ahora, su nombre será invocado por todos los "derecha" españoles. Me alegro de haber bajado a Barajas y haberle dado un abrazo, a su paso por Madrid (...) Pablo ha muerto siendo comunista y, sobre todo, siendo antifranquista. ¡Y tan gran poeta! (...) Me he escrito, primero, el poema sobre Pablo titulado *Mutismo de Pablo*. Un poema en su línea comprometida, pero no marxista. Leí un trabajo de Luis sobre la poesía de Neruda, que es un prólogo para un libro que hace Noguera (1983, 231).

Si elaborásemos un criterio que valorase el grado de influencia, de cercanía estética y de admiración mutua entre Neruda y cualquiera de los cuatro poetas del grupo Escorial advertiríamos sin dificultad que quien se halló más cerca humana, poética y amistosamente del poeta chileno fue Luis Rosales. De hecho, la sintonía estética entre ambos se advierte ya desde el comienzo de los años 30. Atendiéndonos estrictamente al criterio cronológico en lo que a la cercanía e influencia del poeta chileno en la obra de Rosales respecta, deberíamos comenzar recabando en la revista *Cruz y Raya*. En *Cruz y Raya* y en el poeta Juan de Tassis, conde de Villamediana.

Neruda realizaría una breve antología de Villamediana en *Cruz y Raya* (1935?, 97-144)¹⁶; Rosales, en *Escorial* (1943, 67-88). Podría ser mera casualidad si se tratase de cualquier otro poeta conocido y estudiado de nuestro Siglo de Oro, pero llama la atención que en menos de diez años –y con una guerra civil de por medio– dos poetas que ya mostraban similitudes poéticas y posteriormente presentarán en muchos más aspectos paralelismos líricos, realicen sendas presentaciones de un poeta apenas comentado y escasamente estudiado de nuestro período barroco. Máxime cuando se trataba de un momento en el que tanto los poetas del 27 como los

¹⁶ Miguel Hernández aludirá a esta recuperación del conde en el poema que dedicará a su maestro chileno, "Yo te veo entre vinos minerales/ resucitando condes, desenterrando amadas", en "Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda", de *Poemas sueltos* (1935-36). Realmente el poema de Neruda no podía haber logrado título más adecuado: ciertamente, Neruda está *desenterrando* al conde del olvido y la colectiva despreocupación.

del 36 se afanaban por erigirse en escuderos de Garcilaso –a unos meses vista del cuarto centenario de su nacimiento–, y se trataba de abandonar las influencias líricas barrocas y su virtuosismo formal en favor del sereno comedimiento renacentista.

Por lo que a las presentaciones respecta, a pesar de la brevedad de ambas cabe señalar que Rosales, al contrario que Neruda, no se limitaría a esta sucinta incursión en la vida y la obra del poeta barroco, bien al contrario. Durante toda su vida, Rosales estudió con ahínco la lírica del Siglo de Oro, dedicándole especial atención a la figura del conde de Villamediana, como habremos de comprobar con posterioridad.

Por otro lado, entre ambos poetas el orden jerárquico es evidente: Neruda se yergue como maestro, situándose Rosales en el ámbito del discípulo influido por la aureola lírica del poeta mayor. También Neruda es quien primero presenta a Villamediana, dándolo a conocer en un momento en el que, como reiterará posteriormente el propio Rosales en su presentación de las “Cartas” de Villamediana: “su obra poética no ha merecido aún estudio detenido; no ha sido apenas, conocida ni respetada” (1943, 79).

De ahí que Rosales no únicamente le dedique esta publicación, sino que según vaya realizando estudios sobre el Siglo de Oro irá situándolo cada vez más cerca de su propia postura como poeta, es decir, que lo mostrará como un autor esencialmente espiritualista, doloridamente humanado, de verso desnudo y fundamentalmente emotivo. Y opuesto al retoricismo huero culterano, primando la expresión poética de la vida por encima de la belleza del verso.

Paralelamente, la obra de Neruda irá influyéndole en progresión creciente: primeramente el vitalismo encendido, de trascendente materialidad de *Residencia en la tierra*, es decir, un viraje estilístico del tecnicismo lúdico al existencialismo desnudo del sentir con el que pretende presentarse la nueva poesía, también la suya propia¹⁷:

Por entonces se publicó en Madrid *Residencia en la tierra*. Ya conocía sus poemas, pero una cosa es conocerlos y otra vivirlos, habitarlos. Fue mi libro de cabecera, mi movilización, mi despertar. Hay libros que nos agradan, libros que nos enseñan y libros que nos hacen: yo fui la hechura de ese libro (...) la lectura de ese libro producía en mí un temblor hondo, tiritante, una dulzura, un calor húmedo (...) No era tan solo una lectura: era un contacto.

¹⁷ “Vallejo y Neruda, junto con Federico, son los primeros en quitar a fondo el juego de la poesía, en efectuar un quiebro sobre la experiencia de la vanguardia (...) Neruda y Lorca incorporan la pasión, la pasión desnuda, en bruto, la pasión que busca el metal en la entrada de la mina (...) Sin estos tres poetas no entendería mi poética” (Matamoro 1992, 285).

Sentía su voz poética como una lengua que me hablara envolviéndome, pues solamente el tacto puede dar esa cruda sensación de evidencia y contigüidad que a mí me daba su lectura (...) es la catarsis artística, y tras la catarsis, nos sentimos despellejados de dolor, pero indemnes, purificados (1978, 29 y 32).

Y tanto él como su generación supieron recoger el testigo de esta sorprendente lectura, del radical manifiesto de la poesía impura:

nosotros deseábamos escribir un nuevo tipo de poesía que, recogiendo estos aspectos esencializadores, fuese unitaria y elemental como la vida. Una poesía de las pasiones que devolviese al arte contemporáneo su perdido contacto con ellas. Una poesía que, además de expresar la sensibilidad, diese expresión a la sentimentalidad, y que además de descubrirnos nuevos mundos imaginarios, nos revelara el mundo en que vivíamos con su grandeza y su ventura, su servidumbre y su agonía. Lo que estaba en el aire aquellos años era el deseo de restablecer el contacto olvidado entre vida y poesía, y en ese sentido considero que la aportación de Neruda fue decisiva¹⁸ En sus escritos y en sus poemas siempre había mantenido la actitud de fundir lo viviente y lo artístico (1978, 104-105).

Tras este primer despertar que supuso la obra de Neruda entre los jóvenes poetas, viene el período de madurez. En Luis Rosales, su caminar hacia la *poesía total*, una manera de concebir el ser poético prácticamente sinónima de los objetivos líricos nerudianos:

Estoy seguro de que este camino más o menos que llevo es el camino del futuro poético. Por él irá la nueva poesía, por esta unión de lo narrativo, lo lírico y lo dramático, de la meditación filosófica, al mismo tiempo de la palabra coloquial para hacer más conversacional el poema (...) esta fórmula la inventó César Vallejo (...) y lo que hice, como también hizo Pablo Neruda, ha sido ampliarla. Yo escribí *La casa encendida* al mismo tiempo que Pablo Neruda estaba escribiendo el *Cántico(sic) general*, que se publicó ligeramente después de *La casa encendida*. Por el mismo camino nosotros hemos ido a este tipo de poesía que rompe las fronteras entre los géneros (1983, 25)¹⁹

La obra más emblemática y representativa de Luis Rosales se vincula estre-

¹⁸ Sin embargo, aparecen voces discrepantes que acusan a LR de parcialidad en sus juicios. Así José Manuel López de Albiada, quien niega el testimonio de Luis Rosales sobre el poeta chileno y no cree que el manifiesto de Neruda pudiese considerarse proclama generacional (1986, 141).

¹⁹ En la p. 23 del mismo texto identifica la poesía que borra las fronteras entre los géneros como la *poesía total*.

chamente con Neruda. Y no sólo eso, sino que en el camino a su redacción se hallaba muy presente el influjo estilístico y existencial del poeta chileno, que llevaba a su discípulo de la mano.

La principal diferencia entre ambos estriba en que *La casa encendida* presenta, además, un fondo de intimismo del que carece el *Canto general* –y de nuevo estamos retomando el mencionado conflicto entre la naturaleza *personal* o *general* del canto–. En este último Neruda también recrea –como lo hace Rosales en *La casa encendida*–, un universo autárquico, circular, envolvente; regido por sus propias leyes temporales, emotivas. Donde se entrecruzan lírica, épica y tragedia; narración y descripción; invectiva y fluir filosófico: la obra total. Y en ella, Neruda se yergue como el bardo, el cronista de la colectividad. Rosales, en cambio, realiza una escritura más íntima, no quiere apurar el vaso de un solo trago, sabe que tiene toda la vida para lograr totalizar su poesía y para reescribir continuamente su obra. A pesar de todo, tampoco el poeta granadino parte de su estricta postura individual:

Siempre he creído que la creación poética, la creación artística, es una creación colectiva, que el hombre, en tanto que poeta, representa a un pueblo o una colectividad o bien una generación. Todo artista es heredero de muchas cosas. Todos heredamos cuanto tenemos. Pues bien, con lo que heredamos cada uno de nosotros hace una poesía distinta, desde instancias que son colectivas, pertenecen a la comunidad y nos trascienden; por lo tanto, creo que toda creación, en su arranque y en su último sentido, es una creación colectiva (1983, 24)

Pero para Rosales no será suficiente este importante paso hacia la *poesía total*. Precizará proseguir su andadura con renovados ímpetus rehumanizadores, ahondando cada vez más en el conocimiento y el sentir del hombre como ser social, tarea para la cual “el poeta no es un protagonista, sino un testigo” (1983, 25). Tal será su andadura hacia la creación de la trilogía *La carta entera*, la cual “no es una etapa distinta, sino un proceso de alumbramiento, crecimiento y despliegue de la orientación que tuve ya en *La casa encendida*, pues allí es donde prácticamente encontré mi expresión” (1983, 24). Paralelamente al alumbramiento de esta última etapa creativa, aparece su ensayo *La poesía de Neruda*.

La poesía de Neruda nació como prólogo a las *Obras Completas* que le publicaría Noguer al escritor chileno en 1974 y que Luis Rosales redactó en agosto del año anterior. Posteriormente vería la luz, sin apenas cambios sustanciales, junto a dos estudios más: “La imaginación configurante. Ensayo sobre *Las Soledades*, de Luis de Góngora” y “Simbolismo y significación” (1978). En él ratificará características que ya hemos apuntado, abarcará aspectos de los principales movimientos literarios en los que Neruda participó y que también le influirían a él mismo. No sólo ahondará en la poética del chileno, sino que estudiándola nos descubrirá orientaciones de la suya propia: los horizontes y objetivos literarios se asemejan, como podemos comprobar, sorprendentemente.

Uno de los aspectos prioritarios para ambos poetas se centraba en el binomio poesía-vida. Retrocedamos unas cuantas décadas. A Luis Rosales uno de los aspectos que más le atraían del período barroco –a cuyo estudio se aplicaría durante toda su vida– era el hecho de tratarse de “el momento de mayor acercamiento entre vida y poesía” (1983, 23). También Villamediana constituyó un claro exponente poético en este aspecto, de ahí que a ambos les hubiese de atraer su obra. Paralelamente Luis Rosales subrayará este aspecto de la poesía de Neruda como un rasgo esencial de su voz poética –ya desde la angustia más personalizada de *Residencia en la tierra*: “gran parte de esta materia dolorosa es autobiográfica”²⁰–, a la voz colectiva, de denuncia y esperanza, que se desdobra entre el cronista y el hombre en *Canto general*. También para Rosales el binomio poesía-vida es esencial en su poética, a pesar del necesario fingimiento artístico:

es muy difícil, y cada día es más difícil, separar estas dos cosas: vida y poesía. La poesía se disfraza en tu propia piel, pero tú eres el que hace tu poesía; y al hacerla, te pones al servicio de ella. ¿En qué medida experiencia y creación o invención...? Es muy difícil determinar que tras todo lo que dices existe una experiencia, y que esta experiencia sea tal y como tú la estás recordando. Ahí es donde la poesía nos aguarda y nos agarra (Ruiz Casanova 1990, 64).

Vivencia anímica, profundidad en el origen vital que nos remite a la siguiente característica a la que tienden, asimismo, ambos poetas: la búsqueda de la totalidad, cuya más alta forma de expresión habría de lograrla Neruda en su *Canto general*, el poemario más íntimamente compenetrado con la estructura orgánica y finalidad lírica presente en *La casa encendida*. Así lo verá Rosales:

la poesía de Neruda tiene un propósito definido desde su planteamiento. Quiere crear un poema cíclico que traslade la emoción, o la visión del momento, a una unidad más amplia en la cual puedan fundirse el hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos que constituyen la urdimbre de la vida (...) un poema del hombre y para el hombre, con carácter y actualidad de crónica periodística (...) el *Canto general* es la realización de este proyecto tantas veces acometido (1978, 81-82).

De este modo, siguiendo la pauta trazada por el influjo de Neruda en Rosales y estudiando el mayor acercamiento del poeta granadino a la meta dibujada por el ideal de la “poesía total” podemos afirmar en cambio que será en la trilo-

²⁰ También las respectivas biografías habrían de reunirles desde sus inicios. Ambos colaboraban en *Cruz y Raya*, participaban en sus tertulias, disfrutaban de amistades comunes... ya hablamos del “Saludo” nerudiano a Luis Rosales en 1971. No olvidemos tampoco la mención que del poeta granadino realiza Neruda en su “Oda a Federico García Lorca” (1991, 81).

gía de *La carta entera* cuando Rosales logre acercarse más a la poética del chileno. Y es que, si en algo podría alejarse *La casa encendida* del *Canto general* era en que la obra de Luis Rosales mostraba una más profunda interiorización, una visión más personalizada de la rehumanización, que en cierta manera disociaba esta tentativa del objetivo de la *poesía total*.

Por otro lado, y en palabras del propio Rosales, progresivamente logrará acercarse más a este ideal totalizador, en virtud de la escritura de la mencionada trilogía: "con *La carta entera*, lo he dicho algunas veces, lo que quería hacer era una *Casa encendida* para el hombre, y no para una persona sola" (Ruiz Casanova 1990, 68). Es decir, la reunión totalizada del *realismo intimista trascendente* que propugnaba Vivanco y la crónica periodística, amén de una serie de trazos estilísticos tomados de otros géneros literarios.

En ella prosigue Rosales su estilo de recreación intrahistórica, moral: "Con mi poesía quiero iluminar la conciencia de mi tiempo; iluminarla bajo la única luz que considero que es verdaderamente verificadora, que es la voz de la poesía", sin olvidar por ello su necesaria voz interior estrictamente personal. *La carta entera* constituirá su obra cumbre, siguiendo el camino trazado por la cíclica y universalizadora ambición poética de Neruda. No entramos en criterios valorativos, pero lo que sí resulta evidente es que en ella culminará su voz²¹.

De la misma manera que Neruda pretende realizar una obra enciclopédica, que trascienda de sus simples fronteras poéticas y literarias (principalmente a raíz de la creación del *Canto general*, pero esta ambición se halla presente en toda la poesía del chileno), asimismo Luis Rosales pretende un semejante objetivo de *La casa encendida* en adelante, objetivo que habrá de culminar en *La carta entera*. Ambiciona crear la *poesía total*, un corpus como un largo y único poema que haya de otorgarle al mismo tiempo, voz a todos los hombres y a su más estricta intimidad.

²¹ "...me he estado preparando toda mi vida para escribirlo, me molestaría mucho no poder terminarlo (...) He decidido que esta obra tenga por título general *La carta entera* por una razón muy sencilla: voy a decir en ella todo lo que tengo que decir, voy a decir todo lo que pienso" (1983, 26).

- Alberti, Rafael. 19-VI-1936. "Destierro infinito, de Arturo Serrano Plaia", en *El Sol*.
- Aranguren, José Luis López. 1968. "Características del pensamiento de la generación de 1936", en *Symposium Syracuse*, nº 2, vol. XXII.
- Cano Ballesta, Juan. 1968. "Miguel Hernández y su amistad con Neruda", en *La Torre*, nº 60.
- 1973. "Pablo Neruda and the Renewal of Spanish Poetry during the Thirties", en Ferrán, J. y Testa, D. P. (eds.), *Spanish writers of 1936*. Londres. Tamesis Books.
- 1972. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid. Gredos.
- Gullón, Ricardo. 1971. "Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez", en *Hispanic Review*, vol. 39, january'1971, number 1.
- Hernández, Miguel. 2-I-1936. "Residencia en la tierra, de Pablo Neruda", en *El Heraldo de Madrid*.
- López de Albiada, José Manuel. 1986. "Notas sobre *Caballo verde para la poesía*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 430.
- Matamoro, Blas. 1994. "Conversación con Luis Rosales", en *Lecturas españolas*. Barcelona, PPU.
- Neruda, Pablo. 1935. "En manos del silencio", presentación antológica de la obra poética del conde de Villamediana, donde también se adjunta la "Carta a Don Cristóbal de Heredia (sobre Villamediana)" de Góngora, así como la inclusión de un poema del propio Neruda sobre Villamediana: "El desenterrado", en *Cruz y Raya*, nº XXVIII, julio.
- 1947. "Alturas de Macchu Picchu", en *Española*, nº 30.
- 1971. "Saludo a Luis Rosales", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, extraordinario dedicado a Luis Rosales, nº 257-257, mayo-junio.
- 1991. *Residencia en la tierra*, ed. de Hernán Loyola. Madrid, Cátedra.
- 1992. *Canto general*, ed. de Enrico Mario Santí. Madrid, Cátedra.

- Ontañón, Eduardo de. 12-XII-1035. "¿Qué pasa con las tertulias?", en *El Heraldo de Madrid*.
- Panero, Leopoldo. 1956². *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda*. Introducción de Dionisio Ridruejo. Madrid, Cultura Hispánica.
- 1973. *Obras Completas*, vol. I y II. Madrid, Editora Nacional.
- Pérez Ferrero, Miguel. 17-X-1935. "Pablo Neruda, 1925-1935", en *El Heraldo de Madrid*.
- 8-XI-1935. "Aire polémico en la poesía" en *El Heraldo de Madrid*.
- Pérez Gutiérrez, Francisco. 1988². "La generación poética de 1936", en *La generación de 1936 (Antología poética)*. Madrid, Taurus.
- Prats, Alardo. 8-V-1935. "III Feria del Libro. Decadencia de la novela y exaltación de la poesía", en *El Sol*.
- Rosales, Luis. 1943. Presentación de las "Cartas de Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana", en *Escorial*, tomo V, cuaderno 12.
- 1949. *La casa encendida*. Madrid, Cultura Hispánica.
- 1978. *La poesía de Neruda*. Madrid, Editora Nacional.
- 1980, 1982 y 1984. *La carta entera (La almadraba, Un rostro en cada ola y Oigo el silencio universal del miedo)*. Madrid, Málaga y Madrid; Cultura Hispánica, Rusadir y Visor.
- 1983. "Autobiografía improvisada ante un magnetófono", en *Anthropos*, extraordinario-3, dedicado a Luis Rosales, nº 25.
- Ruiz Casanova, José Francisco. 1990. "Entrevista con Luis Rosales", en *Luis Rosales. Premio "Miguel de Cervantes" 1982*. Barcelona, Anthropos.
- Siebenmann, Gustav. 1973. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid, Gredos.
- Torre, Guillermo. 26-I-1936. "Arte individual-Literatura dirigida", en *El Sol*.
- Valverde, José María. 1976. "Introducción" a Luis Felipe Vivanco, *Antología poética*. Madrid, Alianza.

Vivanco, Luis Felipe. 1933. "La desesperación en el lenguaje", en *Cruz Raya*, n.º VIII, noviembre.

— 1974². "El crecimiento del alma en la palabra encendida de Luis Rosales", en *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, vol. II.

— 1976. *Prosas propicias*. Barcelona, Plaza & Janés.

— 1983. *Diario (1946-1975)*. Madrid, Taurus.

VVAA. 1935. *Homenaje a Pablo Neruda*. Madrid, Plutarco.