

ESTUDIOS PÚBLICOS

Nº 94

OTOÑO

2004

Nicolás Salerno

Neruda: Sus críticos y sus biógrafos

Jaime Concha

En torno a las Residencias

Arturo Fontaine Talavera

"Entrada a la Madera":

Un comentario

Grinor Rojo

Neruda: De las Residencias a

Alturas de Macchu Picchu

Armando Uribe

Neruda en medio del Canto General

Alicia Borinsky

Pablo Neruda: El poeta y

su monumento

Federico Schopf

La (in)certidumbre en la poesía

tardía de Neruda

Óscar Hahn

El infructuoso clamor de Pablo Neruda

Marjorie Agosin

Neruda vertiginoso y presente:

Neruda en 2004

Armando Roa Vial

Reincidencia en la tierra

Volodia Teitelboim

Hay libros que son padres de naciones

Fernando Sáez

La Hormiga de Neruda

José Miguel Varas

Ho perduto la Formica

Enrico Mario Santi

Rostro y rastro de Pablo Neruda

Jorge Edwards

Un adiós a muchas cosas

Nicolás Salerno *Alone y Neruda*

Nicolás Salerno *Retratos, etopeyas y hagiografías de Pablo Neruda*

CENTRO DE ESTUDIOS PÚBLICOS

NERUDA: SUS CRÍTICOS Y SUS BIÓGRAFOS

Nicolás Salerno

Concisa reseña de la bibliografía nerudiana y de los estudios biográficos sobre el poeta, que desemboca en dos de los hitos más importantes en este año de su centenario: la compilación de artículos realizada por el crítico Federico Schopf: *Neruda Comentado*, y la polémica biografía: *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*, del profesor David Schidlowsky.

1. El poeta comentado a través de la historia

El hecho de que hablemos de una “crítica nerudiana” resulta bastante revelador. Gran parte de las opiniones, valoraciones, juicios y mitos acerca de la obra de este importante poeta están, de una u otra manera, mediadas por este enorme y difuso objeto que hemos de llamar de aquí en adelante, ya sin comillas, crítica nerudiana.

NICOLÁS SALERNO FERNÁNDEZ. Licenciado en Literatura Hispánica y candidato a magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Chile.

Mas este hecho no resulta suficiente para fijar su origen; podríamos, en un ejercicio de dudosa seriedad, fijar el comienzo de esta compleja relación de Nefthalí Reyes con la crítica literaria en aquella anécdota que narra el poeta en sus memorias, cuando, siendo aún niño, le enseña a su “mamadre”¹ un poema que, como confesaría después, estaba dedicado a ella. Don José del Carmen, aquel “padre inexorable”, intercepta el escrito y, luego de leerlo, sólo atina a preguntarle a su hijo de dónde lo había copiado, dando origen de esta manera a una relación marcada por los excesos y las desconfianzas recíprocas.

Desde el comienzo su relación con la crítica no está exenta de polémica. Neruda publica su primera obra, *Crepusculario*, en 1923. Esta muestra inaugural de su poesía, debido a su carácter marcadamente tradicional, fue alabada por la crítica de la época: tanto Alone, como Mariano Latorre y Ricardo Latchman reaccionarán positivamente ante ella, reconociendo el talento del joven poeta². Entre los artículos sobre esta juvenil obra destaca “El Yo Poético Conmiserativo de ‘Crepusculario’”, del profesor Juan Villegas. Se trata de un estudio breve y conciso, claro y muy bien fundamentado, donde se distinguen algunos de los temas y características recurrentes en la obra temprana de Neruda, tales como su cercanía e identificación con los más desposeídos, el realce del valor de la amistad y el carácter redentor del discurso del hablante lírico, y la resonancia que éstos tendrán en el posterior desarrollo de su obra. Villegas también destaca un aspecto que nos parece particularmente interesante, el hecho de que, pese a tener un estrecho contacto con la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, colectividad de marcada tendencia anarquista por esos años, y de convivir a diario con la miseria urbana, el hablante poético de *Crepusculario* se vuelca más hacia su interioridad que sobre el universo circundante. A partir de tal deducción, Villegas explica la actitud conmiserativa de Neruda, atribuyéndola en gran medida a la herencia del catolicismo. Se trata de un artículo algo elemental; sin embargo, lo acotado del tema le da la precisión y acuciosidad que lo convierte en un referente obligado para el estudio de este primer período de la obra del Nobel.

El caso de los *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* (1924), según la mayoría de la crítica especializada su primer libro importante, el mismo que lanzó a la fama al entonces poeta de sombrero alón y capa negra de obrero ferroviario, es muy distinto. La crítica fue esta vez más dura. Muchos de los que aplaudieron su *Crepusculario* le darán ahora

¹ Teitelboim, Volodia: *Neruda*, 2000, p. 26.

² Díaz Arrieta (Alone), Hernán: “Crepusculario”, 1923; Latorre, Mariano: “Los Libros”, 1924, y Latchman, Ricardo: “Crepusculario”, 1923.

la espalda. Se trata de un poemario de pronunciado erotismo, que exalta líricamente valores y prácticas ampliamente condenadas por aquellos años. Alone habló de una falta de hilo conductor y un desorden propio del deliberado afán de novedad por parte del poeta³. Alfonso Escudero y Mariano Latorre se refirieron en cambio a una “carencia de emoción”⁴. La mayoría de los juicios emitidos luego de la publicación del libro evitaron aludir al erotismo de este pequeño conjunto de poemas, haciendo que las razones de su desaprobación parecieran un mero pretexto que encubría las verdaderas causas de la condena, de orden más bien moral.

La mayoría de la crítica posterior ha centrado el análisis, tanto de los *Veinte Poemas* como de *El Hondero Entusiasta* (libro de corte amoroso publicado en 1933, pero escrito en forma simultánea con los *Veinte Poemas*), en la vehemencia del sentimiento erótico y la exacerbación del amor carnal, mostrando el quiebre que provoca esta obra, la más editada (y probablemente la más leída) de Neruda, con la poesía amorosa escrita hasta ese entonces en lengua española. Asimismo, la recepción, el impacto que el libro causó en la juventud de aquel tiempo, es otro tema que suele abordarse con frecuencia. Cabe mencionar entre estos trabajos el artículo “Imagen de la Mujer y el Amor en un Momento de la Poesía de Pablo Neruda” (1962), del profesor Mario Rodríguez Fernández, que muestra cómo el acento que pone el hablante lírico en la mujer y el amor constituye la única respuesta posible a la evidente angustia metafísica que aqueja al poeta. Siguiendo el esquema del psicoanálisis freudiano, Rodríguez afirma que Neruda sublimaría su instinto sexual, elevando su conciencia erótica a un plano cósmico y representativo. La mujer, en ese sentido, sería capaz de ser fuente de goce carnal, instituirse como una potencia derribadora de límites, ser un refugio del poeta contra el dolor y establecerse como un instrumento de revelación de lo ininteligible. El trabajo de Rodríguez Fernández es uno de los más importantes sobre la primera poesía amorosa de Neruda, lo cual no impidió que fuese ampliamente discutido. Alfredo Lozada, en su artículo “La Amada Crepuscular” (1980), donde hace gala de un envidiable pragmatismo crítico, así como de un perverso sentido del humor, analiza cómo se va depurando el ostensible sentimiento de ausencia a partir de una reconstitución cronológica de la escritura de estos textos. Agrega además que en los *Veinte Poemas* no hay celebración del amor carnal, ni historia sentimental que acabe en desengaño, ni menos aún com-

³ Díaz Arrieta (Alone), Hernán: “Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada”, 1924. (Reproducido en esta edición en Salerno, Nicolás (Comp.): “Alone y Neruda”.)

⁴ Escudero, Alfonso: “La Actividad Literaria en Chile en 1924”, 1925, y Latorre, Mariano: “Los Libros”, 1924.

OBRAS DE PABLO NERUDA:

- Crepusculario*, Santiago, Ediciones Claridad, 1923.
- Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Santiago, editorial Nascimento, 1924.
- Tentativa de hombre infinito*, Santiago, Nascimento, 1926.
- El habitante y su esperanza*, Santiago, Nascimento, 1926.
- Anillos*, Santiago, Ediciones Claridad, 1926.
- El hondero entusiasta*, Santiago, Nascimento, 1933.
- Residencia en la tierra*, Santiago, Nascimento, 1933.
- España en el corazón*, [s. l.], Ejército del Este, 1938.
- Residencia en la tierra (I y II)*, Madrid, Ediciones Cruz y Raya, 1935.
- Tercera residencia*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1947.
- Canto General*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1950.
- Los versos del capitán*, Nápoles, L'Arte Tipografica, 1952.
- Poesía política*, Santiago, Editora Austral, 1953.
- Las uvas y el viento*, Santiago, Nascimento, 1954.
- Odas elementales*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1954.
- Viajes*, Santiago, Nascimento, 1955.
- Nuevas odas elementales*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956.
- Tercer libro de las odas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1957.
- Estravagario*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958.
- Navegaciones y regresos*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1959.
- Cien sonetos de amor*, Santiago, Editorial Universitaria, 1959.
- Canción de gesta*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1960.
- Las piedras de Chile*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1961.
- Nuevos cantos ceremoniales*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1961.
- Plenos poderes*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1962.
- Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1964.
- Arte de pájaros*, Santiago, Ed. Soc. Amigos del Arte Contemporáneo, 1966.
- Una casa en la arena*, Barcelona, Editorial Lumen, 1966.
- Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1967.

- La Barcarola*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1967.
- Las manos del día*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.
- Comiendo en Hungría* (con Miguel Ángel Asturias), Ed. Lumen, 1969.
- Fin de mundo*, Santiago, Ed. Soc. Amigos del Arte Contemporáneo, 1969.
- Aún*, Santiago, Nascimento, 1969.
- Maremoto*, Santiago, Ed. Soc. Amigos del Arte Contemporáneo, 1970.
- La espada encendida*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.
- Las piedras del cielo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.
- Geografía infructuosa*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1972.
- La rosa separada*, París, Éditions du Dragon, 1972.
- Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena*, Qui-mantú, 1973.
- El mar y las campanas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973.
- Jardín de invierno*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- El corazón amarillo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- Libro de las preguntas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- 2000*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- Elegía*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- Defectos escogidos*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Cartas a Laura*, Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.
- El río invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- El fin del viaje*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Cuadernos de Temuco*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Pablo Neruda, Prólogos*, Santiago, Ed. Sudamericana, 2000.
- Obras completas*, Hernán Loyola (editor), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999-2002, 5 tomos.

placencia estética. Sí una tensión temática vivida por el poeta que le lleva a contar —poetizar— esta relación ya perdida. Lozada considera los *Veinte Poemas de Amor* como la expresión más lograda del modernismo hispanoamericano, principalmente por la fuerte herencia del romanticismo latente en el conjunto.

Sin duda uno de los textos fundamentales para acercarse a la poesía amorosa del entonces joven poeta sureño es un capítulo del libro *Neruda: 1904-1936* (1972), del crítico chileno Jaime Concha. “Sexo”, se denomina el magnífico apartado que dedica a *Veinte Poemas de Amor* y *El Hondero Entusiasta*. Concha principia su acercamiento afirmando que estos poemas surgen de concretas condiciones históricas y vivencias del poeta. Propone que la omisión del marco social en estas composiciones explicaría, de algún modo, las distintas interpretaciones que se han dado. Argumenta que la capacidad amatoria estaría siempre en pugna con las variaciones históricas y culturales, tratando de imponerse a éstas.

Ante la polémica relativa al carácter de la mujer en los *Veinte Poemas*, Jaime Concha considera necesario describir los distintos tipos de relación amorosa poetizados, distinguiendo tres clases: “la mujer ideal”, imagen subjetiva creada por las fuerzas del deseo, estereotipo recurrente en la poesía modernista que por aquel entonces daba sus últimos frutos. “La enamorada juvenil”, objetivo de sus encuentros en la ciudad, daría algunas pálidas señas de tangibilidad, aunque incompleta y difusa; es parte de un recuerdo irrecuperable. Por último está “la mujer poseída”, pero siempre ausente, evocada en sus silencios (poema XV), constantemente aludida en estos versos; silencios que emergen siempre luego del orgasmo. Esta voluntad del poeta de graficar el amor carnal a través del silencio, la distancia y la muerte sería fruto de su única e indeclinable convicción: la certeza interior.

Para Concha lo que unifica estas tres variedades de la amada es el deseo, como una búsqueda de algo de lo cual se depende, pero que al mismo tiempo resulta mortal. No habría así distintos tipos de mujeres, sino formas diferentes forjadas por la realidad básica del deseo. Pese a saber que lo material (la mujer poseída) es “un silencio poblado de ecos”, el poeta, al no participar de ella, estaría desligándose completamente de la realidad: su alma no resultaría suficientemente fuerte para sobrevivir al anhelo del sexo. Este anhelo es tipificado por Concha como una modalidad de acción que determinaría una avidez sin objeto, sólo consciente de sí misma y de su propia raíz, que residiría en las vivencias del poeta —su niñez, sus circunstancias, su contexto—, aprehendidas de una manera casi infantil: nombrando objetos de manera consciente pero inmediata, sin ahondar en ellos. Es aquí donde comienza el “bombardeo” de aconteci-

mientos históricos y sociales a los cuales está circunscrita la escritura de estos poemas: la mujer vedada por la sociedad, por la familia. Ante estas circunstancias, el poeta sólo podría optar a la mujer-mercancía, la cual también le está prohibida por su pobreza. De esta manera su poesía se erguiría como un intento de asimilar la sociedad, de integrarse a ella, tendiendo a apaciguar su menesterosa condición, puesto que el amor sería un vehículo capaz de equiparar socialmente. Desde esta perspectiva, para Jaime Concha, la sociedad sería un mal extirpado de los *Veinte Poemas*. El crítico afirmará que Neruda forja un verdadero Eros de la pobreza en estos versos, idealizando la condición de la clase media, siempre asediada por las formas de la sociedad burguesa, simbolizadas en muchos casos por las vestimentas y la figura del sastre, muy presente también en las *Residencias*. Neruda representaría así el fin del “anhelo palaciego” del poeta modernista, creando sus propios mitos a partir de su experiencia, sin necesidad de recurrir a la religión o al exotismo; los edificará desde su propia materia y circunstancia, asediando de este modo a su tiempo, sutil y desgarradoramente.

Residencia en la Tierra (1935)⁵ es la primera obra del vate merecedora de un estudio de carácter eminentemente académico⁶, por parte nada menos que del filólogo español Amado Alonso. Autor de una serie de textos fundamentales para los estudios literarios, Alonso publica hacia 1940 su ya clásico *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, que se constituirá durante años en pieza fundamental de la crítica nerudiana y piedra angular sobre la cual se construirán las exégesis residenciarias. Adentrarse en las *Residencias* no es un ejercicio sencillo y son muy pocos los estudiosos que se han aventurado a dar una visión general de esta poesía, asiduamente calificada como “hermética” y “difícil”. Alonso es el primero en hacerlo y su libro posee un valor innegable si se considera la inexistencia en ese entonces de estudios críticos sobre las *Residencias* y la poca distancia temporal con su publicación.

La característica principal que visualiza el filólogo en la poesía del vate de La Frontera es que ésta se ancla obstinadamente en el sentimiento, desentendiéndose casi por completo de las estructuras objetivas. Parte su análisis con una caracterización de la lírica anterior a las *Residencias*, señalando que hay en ella una bella tristeza que se complace en sí misma: la melancolía, que a fin de cuentas es un modo de felicidad. En esta

⁵ Para una lectura crítica de *Residencia en la Tierra* es recomendable la edición preparada por Hernán Loyola para la Editorial Cátedra, 1999.

⁶ El primer libro que se publicó dedicado enteramente a la poesía de Neruda fue el de Aldunate Phillips, Arturo: *El Nuevo Arte Poético y Pablo Neruda*, 1936.

“melancolía del perpetuo adiós”, como la llama el crítico, se escaparía Neruda de la angustia, lo cual, sin embargo, no podrá hacer en las *Residencias*, ya que en éstas la angustia todo lo llena.

Lo que sobrecoge a Alonso de esta poesía es la certidumbre de que su atroz sentimiento no es una postura adoptada para la construcción de “hermosa poesía”, dado que respondería a una muy peculiar visión, nítida y desolada, del mundo y la vida. Haciendo gala de su bella y persuasiva pluma, Alonso afirma que los ojos del poeta, incesantemente abiertos, ven la lenta descomposición de todo lo existente, en un gesto instantáneo, como las cámaras cinematográficas; el poeta siente la angustia de ver que lo vivo es vivo sólo por su comezón de vivir.

Esta percepción de la descomposición no procede de una comprensión de índole racional, sino de un sentir, de un sufrir. Según Alonso, lo que se nos presenta en las *Residencias* es la visión alucinada de la desintegración, de la destrucción y de la pérdida de la forma, a través de un léxico plagado de indicadores de estado de pérdida, fruto de una época que tiene voluntad de desintegración. Compara su trabajo con el de Joyce, Proust, Gómez de la Serna y los pintores cubistas, recalcando empero una importante diferencia: que en Neruda esta desintegración es un tratamiento de la realidad, no una parcelación sino un proceso de totalidad: la vida de todo lo vivo es un estarse muriendo.

El gran crítico español distingue dos épocas de *Residencia en la Tierra*: la primera, que va de 1925 a 1931, y la segunda, de 1931 a 1935. En la primera subsistirá la temática amorosa, siendo el instinto amoroso “el espinazo que mantiene desde dentro un mundo que se quiere deshacer”. Así también Alonso destaca el gozo que le produce al vate poetizar, mediante el cual expresaría su ansia de perpetuidad en medio de lo caduco. Los poemas de la primera *Residencia* se articularían sin fe en los valores. Ya en la segunda época, la desintegración y el dolor se han convertido en el tema central. Se trata de un dolor que no se resuelve en melancolía, sino en angustia, angustia de contemplar concretísimamente la perpetua desintegración de todos los seres. Alonso concluye en un punto que será redefinido y considerado central por Jaime Concha: que hay en la poesía de Neruda un carácter metafísico, una angustia metafísica gatillada por la falta de sentido: “el poeta sufre un Apocalipsis sin Dios”.

El libro de Alonso marcó un hito en la crítica nerudiana, creando una especie de “versión oficial” de *Residencia en la Tierra*, cuestión que vino a cambiar recién en 1961, producto de la arriesgada tesis de un brillante alumno de pedagogía en castellano de la Universidad de Concepción, Jaime Concha Díaz, cuya versión resumida sería publicada dos años

después en la revista *Mapocho*⁷. Esta memoria, dirigida nada menos que por Gonzalo Rojas, marcará un antes y un después en la crítica residenciaria. Para Concha, se trata de una obra con hondas resonancias metafísicas que ofrecería una meditación de la totalidad de la vida⁸. Discutiendo los postulados de Alonso, el chileno afirma que la mirada del poeta en las *Residencias* nunca es subjetiva: su intimidad, por el contrario, está plagada de fuerzas de la naturaleza, y que la percepción que tiene el filólogo español de la representación de un universo desintegrado o en constante desintegración sería producto de una lectura superficial. La desesperación que se palpa en la forma la atribuye Concha al ánimo básico que presidiría el canto: la vehemencia por el fundamento. Para el profesor de la Universidad de California, *Residencia en la Tierra* se presenta como una obsesiva y patética búsqueda de los estratos creadores del ser. Así, figuras como la noche no representarían necesariamente oscuridad o extravío, sino todo lo contrario: un espacio que traería paz al poeta angustiado. Para el Neruda de las *Residencias* el día constituye un espacio tenazmente sometido a la tiranía del tiempo; la noche es la zona última de la realidad, en la que el lenguaje del poeta adquiere una balbuceante certidumbre: en la representación de este espacio asistimos a la intuición del fundamento o permanencia en que se funda lo existente. Desde este punto de vista la percepción de Amado Alonso resultaría incompleta y unilateral en la medida en que se ocuparía de constatar lo “diurno y sonoro” y no lo silencioso y nocturno, donde, según los códigos residenciarios, se asentaría la germinación de la existencia.

Los símbolos a través de los cuales se constituye este “fundamento”, ya sea la figura de la Noche o el menos constante símbolo de las profundidades del mar, no son vistos por Concha en realidad como tales: tienen gravidez ontológica y son efectivamente el fundamento. La metafísica nerudiana es, pues, una geografía, presentando este fundamento una ubicación espacial que es necesario aceptar en toda su literalidad. Esta visión “positiva” de *Residencia en la Tierra*, como afirma juguetonamente el mismo crítico, está fundada en la lectura de los “Tres Cantos Materiales” como eje discursivo, donde se explicitaría que el *pathos* de la creación residenciaria estaría en el proceso autocreador de la materia. En estos “Cantos Materiales” se presencia al ser que nace (“Entrada en la Madera”), el auge de este ser vivo (“Apogeo del Apio”) y el ser que retorna al fundamento (“Estatuto del Vino”). Se trata de un fundamento que no es

⁷ Concha, Jaime: “Interpretación de ‘Residencia en la Tierra’”, 1963.

⁸ Importante antecedente de esta interpretación es Finlayson, Clarence: “Neruda en ‘Tres Cantos Materiales’”, 1938.

intemporal, donde no hay un vínculo permanente entre éste y las cosas. Concha descubre que dentro de la concepción nerudiana la tragedia de este mundo no consiste en la limitación de la existencia temporal, sino en la hondamente sentida imposibilidad de creación cósmica; el fundamento no es fundante, adolece de una general esterilidad, se forma de lo que se destruye, siendo depósito de todo lo que muere. En esta metafísica, eminentemente materialista, el fundamento se presenta como un estadio en el cual cesa el sufrimiento del poeta, profundamente decepcionado de la sociedad moderna y de sus principales divisas y elementos constituyentes (la vida urbana, la familia, etc.). Así, la experiencia vivida no puede ser integrada creadoramente, lo cual detona una innegable poetización del recuerdo, un afán de conquistar en el pasado los sucesos olvidados; la verdad yace olvidada y sólo bajo la forma del pueblo podrá el poeta recuperar al hombre en su anchura inmortal.

Una verdadera constante dentro de la crítica residenciaria radica en inscribir esta fundamental obra en el contexto de las vanguardias artísticas del siglo XX. Para una revisión sistemática del tema resulta muy útil revisar lo que dice el connotado especialista en el tema: el crítico argentino Saúl Yurkievich. En su ensayo: “‘Residencia en la Tierra’: Paradigma de la Primera Vanguardia” (1984), sitúa el poemario en el contexto de la primera vanguardia hispanoamericana. La obra, según Yurkievich, surge ligada a una crisis generalizada de la sociedad occidental, promueve un corte radical y participa de la renovación profunda de las concepciones, las críticas y las conductas artísticas vigentes hasta ese entonces; en conclusión, se trata de una pieza que da cuenta de la mentalidad que conlleva la crisis radical de los valores. Neruda, precisa el crítico, no adhiere a la lógica del constante avance y renovación de estos movimientos; su modernidad está interiorizada, hay que buscarla en el tumor de su conciencia y en la representación fragmentada de la vida. Es una obra que busca discernir el núcleo impenetrable que se esconde en los antros del ser, el mismo que, tal como lo afirmara Concha, tan sólo llega a palpar, a intuir. El poeta se moviliza en la superficie, en “la cáscara de la extensión fría”, víctima de un tiempo inconducente y absurdo. En la poesía de las *Residencias* opera un descenso desublimante, donde encontramos aquella estrecha visión de la vida que queda de manifiesto en el tratamiento de tres temas: la ciudad⁹, donde el sujeto se presencia a sí mismo como un ser gregario en medio de una

⁹ Interesante es la perspectiva de David Gallagher, para quien la experiencia urbana es decisiva en la configuración de la voz poética de Neruda, desde la etapa de *Veinte Poemas de Amor*, y muy similar a la que experimenta Vallejo al arribar a Lima. Véase Gallagher, David: “Pablo Neruda”, 1973, p. 40.

multitud anónima. La crudeza somática, en la medida que en Neruda operaría un rebajamiento, una ampliación descarada del declive corporal, así como una identificación con las actividades humanas desprovistas de prestigio social. Y finalmente en el trato de las materias de desecho, que revelan la carencia de entidad del sujeto que en ellas se reconoce, actuando como intercesoras de lo oscuro, de lo “abisal entrañable”.

En *Residencia en la Tierra*, advierte Yurkievich, los signos se liberan del yugo referencial, abriendo el texto a un “más acá” literario; la realidad exterior y la interior interpenetradas constituyen una misma mezcla incierta. La realidad deja de ser materia dada, no tolera asentamiento mental ni establecimiento seguro; por un lado opera un éxodo categorial y por el otro una situación simbolizante autónoma, ligada a la experiencia material, que extraería la materia prima de su entorno inmediato para crear símbolos crudos y frescos. Es precisamente en este punto donde está la vanguardia, en la eliminación de toda norma relativa a la construcción poética, ya sea formal o temática. Todo aquí es licencia para Yurkievich: fusión de fragmentos de realidades absolutamente disímiles que Neruda aprehende de su experiencia intercontinental, en lo que el crítico califica como un periplo transcultural y translingüístico del poeta.

Yurkievich concluye su artículo afirmando que Neruda dismantela el sistema literario del modernismo hispanoamericano con un arte radical, de negación, agresivo y sombrío, lleno de una imperiosa angustia que no acepta ser mediatizada por una transfiguración estética: “*hablo de cosas que existen, Dios me libre / de inventar cosas cuando estoy cantando*”¹⁰.

Para lograr un acercamiento que nos dé una perspectiva amplia a *Canto General* (1950), conviene revisar la ya clásica “Introducción a ‘Canto General’”, escrita por el crítico y profesor chileno Jaime Giordano, publicada el año 1964 en la revista *Mapocho*. Un punto interesante de este artículo es la continuidad que establece el autor con la “Interpretación de ‘Residencia en la Tierra’” de Jaime Concha, postulando una línea de encadenamiento entre las *Residencias* y *Canto General* (1950). Giordano afirma que Neruda es un “poeta de imaginación”, que no obstante quiebra con la alienación, a la cual, con placer o dolor, estaban sometidos los poetas anteriores (Vallejo, Lorca, etc.). Esto no significa que tal superación pase por la aceptación de un realismo ingenuo; el plano evocado por Neruda es real, el poeta describe lo que ve y luego lo canta, empero no se trata de una realidad estática o arquetípica, sino de una realidad en tránsito dialéctico. De este modo las imágenes que se nos describen están lejos de no poseer

¹⁰ “Estatuto del Vino” (*Residencia en la Tierra*).

un orden, mas tal orden no sigue criterios esteticistas. Se nos exhibe el rostro del hombre alienado y a la sociedad como un árbol torcido, no caído, lo que desde ya implica la posibilidad de redención.

Esta posibilidad de redención tampoco impide ver en *Canto General* un sentido en lo oscuro, de hecho es en este punto donde Giordano establece la relación de perfecta continuidad con las *Residencias*. El crítico afirma que el contenido temático de la poesía de Neruda responde a una cabal visión del cosmos, en el tiempo y el espacio, que surge de una radical y persistente fe en la naturaleza. La poesía del vate, como ninguna en Latinoamérica hasta entonces, posee marcadas características cognoscitivas; la actitud del poeta es la de conocer, observar y, más aún, predicar. Sin embargo no se trata de un conocimiento racional *a priori*, sino uno de carácter más libre, dominado por la imaginación y alimentado permanentemente por la intuición. Al conocimiento de Neruda no parece asustarle la contradicción y la paradoja, como una forma de verdad dinámica, en trance de desarrollo dialéctico. La estructura poética no es prioridad, el relato está sujeto al curso de los acontecimientos, ya sean éstos objetivos u subjetivos, descritos tal cual se presentan a los ojos del poeta. De esta manera Giordano afirma que la forma está sujeta al contenido, su mundo poético no estaría esclavizado a la palabra. Neruda opone al subjetivismo alienado y al objetivismo ingenuo un objetivismo dialéctico, cuya objetividad se daría desde nuestro conocimiento, adscrita a nuestra dignidad y fundamentalmente a nuestra experiencia: la imaginación del poeta nace ante el deslumbramiento de la primera imagen genérica, realizando aquí el crítico un parangón con la forma de aprensión que tienen los niños, eminentemente afectiva. Sin embargo, lo que hace Neruda, según Giordano, no es una representación de la materia según el concepto marxista de materia. Pues de lo contrario el crítico no podría afirmar, como lo hace, que *Canto General* es la más alta profundización poética del materialismo dialéctico. Neruda, afirma el crítico, alude a la materia, la muestra a través de signos y señales, de elementos deícticos y pronominales. Así, el enigma nerudiano, esta oscuridad a la cual alude, se debería fundamentalmente a la imposibilidad de representar la materia universal con una imagen concreta.

Si hacemos un resumen del esquema propuesto por Giordano, podemos concluir que la subjetividad del poeta es provocada por lo exterior. Su estado “puro y solitario” es suscitado por la objetividad, hiriendo esta virginidad imaginativa hasta convertirla en los materiales de su primera visión. Sin embargo, ¿de qué virginidad imaginativa se habla sino de la misma esterilidad de la soledad, de la crueldad del deseo que permanece

ensimismado? Esta imaginación que se fragua a través del contacto directo y primordial con la realidad, se forja mediante estas heridas, así el “yo” despliega las distintas formas que le va proporcionando la realidad objetiva. La subjetividad del poeta puede expresarse y buscar nuevas determinaciones, pero ahora sin obtener sus sustancias de ella misma.

A partir de lo anteriormente enunciado, Giordano concluye, en primer lugar, que en la noción de materia en Neruda subiste una contradicción entre la “materia universal” y la “materia determinada”. La primera es asimilable no sólo abstractamente en su estado más genérico, sino a partir de todo objeto considerado como materia. Aun en cuanto “determinada”, la materia no es sólo origen y sustancia común, sino la “materialidad” que constituye a cada objeto en cuanto objeto, desplegándose únicamente en su devenir. En segundo lugar, y a partir de lo anterior, habría una universalización de lo particular. Neruda jamás alude a esta materia universal, todas las imágenes que representa se refieren a objetos concretos, de ahí que el descubrimiento se realiza de lo particular a lo general. Surge entonces la pregunta: ¿por qué es importante el descubrimiento de lo universal a través de los objetos concretos? Giordano responde que es importante en la medida que Neruda es un hombre liberado de la alienación, y que por ende está en condiciones de ir en búsqueda de lo que se le aparece como más necesario, en búsqueda de lo que le confiere cabal y pleno sentido, empero no siempre aquello que le confiere cabal sentido ha sido exterior, usualmente fue todo lo contrario. Lo que busca el poeta no es un sustituto de Dios, sino un vínculo con el mundo objetivo. La otra pregunta que surge es ¿dónde está lo objetivo? Los objetos, dice el crítico, toman su sentido de aquello desde donde emergen, los objetos son una determinación de aquellos mayores, así como nuestros antepasados guardan nuestros secretos, aquello que nos explica.

Después de haber intentado encontrar el centro esencial en las profundidades, emergemos hacia la intemperie infinita, así nuestra vida se nos presenta como necesidad desde el punto de vista de las determinaciones que nos preceden, las cuales nos arrojan al fuego libre de la existencia, y como libertad a partir de nuestra capacidad de amar. Es ésta la que establece el vínculo entre nosotros y la objetividad, nuestro origen, nuestra capacidad creadora. Así cada objeto, cada ser determinado se nos aparece como centro, y es el amor el que nos da el conocimiento de lo objetivo, puesto que supera todos los límites de lo concreto, universaliza y adquiere supremacía de sustancia fundante.

De este modo, para Jaime Giordano, la poesía de Neruda se construye en una sucesiva y sistemáticamente coordinada universalización de los

objetos concretos que observa a través de su capacidad de amar, por la que todos los actos humanos son llevados a la altura del origen, convirtiendo la misma realidad en un mito.

Para quien desee realizar una lectura crítica del *Canto General*, resulta muy recomendable la edición preparada por Enrico Mario Santí para la Editorial Cátedra (2000), probablemente la mejor publicación crítica de esta obra. Nos detendremos aquí en algunos aspectos relevantes de la vasta introducción crítica elaborada por este profesor cubano. Para Santí, el extenso poema no debe ser adscrito al género de la épica, sino que resulta más cercano a la crónica. El hablante-narrador¹¹ del *Canto* posee un carácter eminentemente circunstancial y marginal; por otra parte, su forma es claramente abierta: incluye cartas y monólogos dramáticos, entre otras tantas variantes. Para Santí, quien sigue en esta idea al mismo Neruda, la obra es una crónica marginal de América, incluso afirma que más allá de los principios de la épica, el texto sigue la forma enciclopédica, constituyéndose en un extenso patrón que reúne una serie de episodios alrededor de un tema central, agregando que toda forma enciclopédica sigue, desde luego, un arquetipo: el del libro sagrado o mítico. Esta idea de la enciclopedia tiene un antecedente directo en las *Silvas Americanas* del gran neoclásico hispanoamericano Andrés Bello. A ambos, Neruda y Bello, los une, además del enciclopedismo, el tema americano y el afán didáctico; subyace en ambos una concepción progresista de la historia, de acuerdo con sus respectivas ideologías: en el venezolano, la idea de civilizar, europeizar América, y el americanismo marxista en el chileno. Así, dentro de esta concepción, el poeta se yergue como un editor que junta las voces con el fin de educar al lector en torno a la unicidad del fenómeno americano: la unicidad de su paisaje, fauna, historia y actores sociales. Su afán de representar de manera tan detallista la naturaleza responde a un propósito de reconstruirla a través de la palabra fundadora luego del caos y la devastación a la que ha sido sometida debido a la introducción del capitalismo industrial en el continente; la multiplicidad de las voces sería producto de un deseo del poeta de dar credibilidad a su versión, citando distintas fuentes que relatan la misma historia, y criticar la noción burguesa de autor. Santí afirma que sin duda el propósito de Neruda al escribir el *Canto General* era dar una visión de la historia de América desde el punto de vista del materialismo dialéctico; sin embargo, debido a las circunstancias, lo que realmente hace es apoyarse en los postulados oscilantes de la “guerra fría”; ejemplo de esto es la idealización que hace Neruda de las sociedades precolombinas,

¹¹ Véase Osorio, Nelson: “El Problema del Hablante Poético en ‘Canto General’”, 1975.

viendo a la conquista como una maldición histórica, como el triunfo de la reacción y del mal. El crítico cubano sostiene que un estricto análisis basado en las teorías de Marx y Engels señalaría, como de hecho ellos lo hicieron, la conquista como un hecho positivo, ya que significó el triunfo de un modo de producción, el naciente capitalismo, superior al azteca o al hindú, citando en este punto *The British Rule in India*, de Marx y Engels.

Luego de la etapa épica de *Canto General*, el poeta descenderá hasta el insondable abismo de las cosas, de lo cotidiano, para hablar de lo mundano, utilizando el lenguaje de la tribu. Algunos dirán que el vate sigue las órdenes del Soviet, el cual le ha ordenado acercar su poesía al pueblo. Lo cierto es que, en términos de Neruda, su poesía, que en *Canto General* oscilaba entre la soledad y la solidaridad, se vuelca decididamente hacia la solidaridad en las *Odas Elementales*, publicadas en 1954.

Sobre las *Odas* existen muchos trabajos, aunque quizás no tantos como sobre las etapas anteriores de Neruda, destacándose entre éstos el del crítico Inglés Robert Pring-Mill: “El Neruda de las ‘Odas Elementales’”, publicado en 1971. Este profesor, especialista en poesía chilena y traductor de Neruda al inglés, es quien sugiere que el libro de las *Odas Elementales* es un libro de la solidaridad, en la medida en que el poeta se propone hablar de la intimidad del hombre, no de la propia. Es un texto donde el vate deja de lado toda oscuridad, haciendo que la luz predomine por sobre todas las cosas, que ilumine con su verbo. El profesor de Oxford ve en el poemario alegría, sencillez, múltiples cambios de tono, súbitos accesos de humor, nunca antes vistos en Neruda, como también un dejo irónico bastante distinguible. Pring-Mill reconoce que esta inflexión humorística, esta veta irónica que él bautiza como “guimsicalidad” (definida por el crítico como una forma de humorismo sumamente delicada, con matices de nostalgia agridulce, tanto en las percepciones como en las imágenes), es lo que cautiva al lector británico. Pese a estos rasgos, para Pring-Mill la poesía de las *Odas* sigue siendo una lírica de compromiso, discutiendo en este punto los planteamientos de Emir Rodríguez Monegal, para quien se trata de una poesía que no arranca del compromiso político sino que desemboca en él. Pring-Mill argumenta que es precisamente este posicionamiento ideológico el que permite a Neruda reducir el caos de la experiencia humana en el que se encontraba inmerso. Desde este punto de vista, hay un poema que resultaría fundamental para comprender este nuevo sentir del poeta, se trata de “A mi Partido”, de *Canto General*, donde se encontrarían, de manera casi explícita, las ideas fundamentales de esta nueva estética.

El artículo de Pring-Mill versa sólo sobre el primer libro de las *Odas*, circunscribiendo fundamentalmente su análisis a dos poemas: “El

Hombre Invisible” y “Oda al Hombre Sencillo”. El primero tendría un carácter programático, operando casi como manifiesto. En él podemos distinguir cambios de tono, propios del lenguaje hablado, que le dan al poema una entonación conversacional. Este tono alternaría a su vez con otros que le otorgarían los grados de seriedad necesarios para que pueda ser comprendido más allá de su aparente simpleza, permitiéndonos además constatar la autocrítica que hace este Neruda ya maduro al joven atormentado de las *Residencias*. Empero la crítica que hace el vate no se agota en sí mismo, alcanza también a “los viejos poetas egocéntricos”, cuyo ensimismamiento le parece ridículo a este hablante juguetón y lúdico, quien no intenta ya actuar como tribuno del pueblo sino tomarles un rato el pelo desde su nueva perspectiva; así los viejos poetas —cuya poesía de todos modos ama— serían materia de sonrisa, no de risa. Su crítica tiene como objeto no aquello que la poesía posee, sino aquello de lo que carece. La poesía está lejos de los lugares donde se hacen las cosas, lejos del pueblo, y para el poeta el pueblo es poesía: los poetas son sus portavoces, intermedian entre la poesía que es pueblo y el pueblo que la encarna.

La ironía, como uno de los rasgos principales que distingue Pring-Mill en las *Odas*, no sólo sirve para que el poeta se ría de sí mismo sino para que lo haga, además, de su persona en esta época, y procede a ejemplificar el giro del egocentrismo a la invisibilidad por parte de este poeta que intenta desaparecer él y hacer aparecer todo lo que le circunda. Mas este ocultamiento es tan sólo una nueva toma de posición: el vate no puede hacerse invisible, no puede ocultar su identidad. Este nuevo posicionamiento del hablante lírico está directamente relacionado con los propósitos de esta obra, los cuales son precisados paso a paso por el crítico inglés. En primer lugar, el poeta se olvida de los asuntos personales para fijarse en lo que dicen y hacen los demás. En segundo lugar, las cosas comienzan a tomar fuerza y a pedirle que las cante, erigiéndose el poeta de este modo como el portavoz de las cosas en el mundo, y al mismo tiempo de los hombres que lo habitan: las cosas lo llaman y su deber como bardo es cantarlas. No obstante, la rutina y la vida cotidiana se lo impiden, haciendo que se muestre quejumbroso. Se lamenta de sí mismo, de su pereza y del tiempo, situación que lo abruma, en la medida en que para este Neruda redimido de la soledad y la angustia, la vida sólo es vida en tanto resulte vida en sociedad. Incluso la función de los imperativos, muy presente en “Alturas de Macchu Picchu”, es aquí totalmente distinta, su tono ya no es elegíaco y trágico, sino que se articulan con el propósito de transformar toda la tristeza en esperanza; si bien sabe que la poesía no puede eliminar el dolor, algo puede hacer para aligerarlo, pues como dice Pring-Mill al

respecto, podemos creer en una disposición, mas no en su realización. El profesor británico concluye que Neruda utiliza muchos lugares comunes y finaliza preguntándose hasta qué punto este trabajo habría sido influenciado por la literatura de los países socialistas por los cuales Neruda viajó durante la gestación de esta obra.

Junto con esta lírica sencilla de las *Odas* (1954), Neruda no cesa en su escritura comprometida y publica una serie de libros, entre otros, *Las Uvas y el Viento* (1954) y *Canción de Gesta* (1960), en honor a la revolución cubana. El francés Alain Sicard, uno de los principales especialistas en la poesía del Nobel chileno, es autor de *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda* (1978), un acabado análisis de la obra del vate nacional desde una perspectiva crítica marxista. Organizador de simposios, congresos y homenajes a Neruda, algunos de sus artículos son muy esclarecedores respecto a esta etapa de Neruda. Uno de ellos, "Hijo de la Luna: Crítica y Valoración del Sujeto Poético en la Obra de Pablo Neruda Posterior a 'Canto General'" (1971), es recogido por Federico Schopf en su reciente *Neruda Comentado*. En este texto Sicard discute el planteamiento de Emir Rodríguez Monegal, quien afirma que la lírica de Neruda, luego de la publicación de *Estravagario* (1958), daría un giro hacia su "ser más profundo" después de un largo período de alienación. El crítico francés plantea que efectivamente en 1958, luego de la publicación de esta obra, se inauguraría una nueva etapa en el trabajo literario del hombre de Parral, en la que más bien existiría una posición autocrítica al voluntarismo y a las visiones totalizantes, excluyentes, que abundaban en su obra anterior. Para Sicard, este nuevo sujeto poético que se configura reconoce sus contradicciones y no las suprime de manera voluntarista o abstracta, consciente ya de que tal supresión afectaría sustancialmente su trabajo poético, reduciendo su capacidad de aprehender la realidad y los contenidos de su propia existencia.

Hasta el momento se han publicado ocho libros póstumos de Pablo Neruda, sobre los cuales no existe demasiada bibliografía, al menos no mucha en comparación con la de las restantes obras del vate. Bastante completo, claro y abarcador resulta "Para una Poética de la Poesía Póstuma de Neruda" (1980), de Jaime Alazraki. En esta interesante aproximación, el profesor de la Universidad de Columbia reconoce en estos libros las constantes del poeta: los poemas-diálogo con sus amigos poetas (la mayoría de éstos ya muertos), los libros dedicados a temas específicos, su trato con el mar, los problemas del siglo, su partido y la mujer amada. Sin embargo, lo que aparecería dominante es la línea de introspección que comienza con la edición de *Estravagario* en 1958 y alcanza su punto máximo en *Las Manos*

del Día y Aún (1968), donde el poeta público abre su poesía a la intimidad del “yo” y se vuelve sobre la vieja casa del ser. Para Alazraki, pareciera que todos los caminos conducen inevitablemente al ser. Tanto el tono épico de *Canto General* como el didactismo lírico de *Odas Elementales* ceden a la intimidad reflexiva, la cual se resolvería en interrogantes, símbolos, parábolas y adivinanzas, entre otras estructuras discursivas y artificios lúdicos varios.

En la elección de la imagen del pozo para describir su “yo” existe un esfuerzo tácito de caracterización relacionada con los conceptos de soledad, oscuridad y profundidad; un conflicto que ya se evidencia en *Estravagario*. “¿Debo satisfacer o debo ser?”, se pregunta el vate, quien sabe que está rebajando la poesía al ponerla a trabajar de lavandera, consciente de que la función pública que le ha impuesto a su obra es una forma de enajenamiento de su voz y resulta totalmente pasajera, como él mismo lo reconoce en el prefacio a *Incitación al Nixonicidio* (1973). Su poesía, el mismo poeta lo reconoce, tendrá dos causas: el público, que responde a los dictados de su conciencia social y que encuentra su medio en las claridades de la razón, y la metafísica, ligada a las urgencias más íntimas de su yo, donde la oscuridad es una ruta inevitable, empero se trata de una oscuridad luminosa que no oculta, devela. Toda la poesía nerudiana oscilaría entre estos dos polos, ya en “Alturas de Macchu Picchu” (*Canto General*, 1950), el vate interpola sus propias ruinas a las de estas “soledades coronadas”; poeta y ciudad renacen de las cenizas. De todas formas, reitera Alazraki, el rechazo de su yo como un bulto inservible que se realiza en las *Odas*, comienza su deshielo de lleno sólo en *Estravagario*, donde se vindican la validez de los sueños y el derecho de las sombras como personajes de la poesía. El poemario está marcado por una voluntad de irreverencia y desacato, una necesidad de libertad que se complace en transgredir las normas y reglas de conducta, y una urgencia de regresar a las verdades más oscuras de este yo postergado. Todo esto, señala el crítico, no significa que Neruda reniegue de sus deberes de poeta militante; lo que descubre desde esta colección de extravagancias en adelante es que en su canto también hay un lugar para el no ser de la poesía pública y para el ser de la poesía lírica, que tanto oscuridad como claridad son igualmente condiciones de luz. Desde ahora en adelante su lírica se esforzará por superar estas escisiones maniqueas.

El sujeto que transita por su obra póstuma, afirma Alazraki, sabe que la poesía escapa de la cuadrícula de la razón, que para las preguntas que el hombre se hace a solas no hay respuestas y que la creación es una maravilla que desafía explicaciones.

Alazraki divide las distintas obras de esta lírica ulterior de acuerdo con los temas centrales que ésta aborda. Reconoce en primer lugar “el reencuentro con la soledad”, principalmente en *Jardín de Invierno* (1974). Aquí, Neruda percibiría en la soledad la sustancia de la que todos estamos hechos, ya no se la condena como en las *Odas*, pues se trata de un territorio en el cual el poeta se reencuentra consigo mismo. Es una poesía a media voz, centrada en un ser que reconoce su propia plenitud y que por eso marcha hacia la muerte, pese a que las circunstancias personales (el avanzado cáncer que por ese entonces aquejaba a Neruda) e históricas (la inminente caída del gobierno de la Unidad Popular) no resultaban quizás las más propicias para este ejercicio de introspección, que le da paz al poeta. Alazraki hace un juego entre la soledad y la solidaridad, que el vate reconocía como las parejas medidas de las cuales se constituía su canto, y llama a este nuevo registro “poesía de la penumbra”, donde se incorporan e integran ambas, claridad y oscuridad.

En segundo lugar, el crítico reconocerá el mar, aquel azul que ha acompañado siempre al poeta, esta enigmática creación natural que desafía a la cultura. La poesía es este torbellino de enigmas donde se ahogan todas las explicaciones y naufraga el intelecto, y el poeta es la campana que se declara derrotada frente a estos secretos. La poesía última de Neruda regresa al mar, volviendo a sus propias raíces, al “recinto del ser”, que se define como “una quebrantadura”, un golpe (el mar golpea la piedra —la soledad— a la cual se aferra) en el que el poeta visualiza la totalidad de la existencia.

En esta lírica póstuma, según Alazraki, la poesía sería vista como un arduo proceso de desintegración a través del cual el poeta intenta desarmar el enigma de la creación, para finalmente corroborar que la esencia de su misterio es aquella “unidad donde todo participa de todo”: reconciliación sería el término que mejor define el esfuerzo de la poesía última de Neruda, el regreso al ser, a esta conciencia universal representada por el mar. La estética de *Canto General* cede su lugar a una poesía de imágenes condensadas y comprimidos símbolos que trascienden las contingencias para ofrecernos visiones y entrevisiones en que, como una revelación, el poeta describe nada menos que el acaecer de la vida. Los términos utilizados para estos efectos son propios de las religiones místicas de todos los tiempos, particularmente de los textos del *Vedante*. Neruda, al igual que los antiguos upanishad, busca en la diversidad de las formas identidades de la creación, un principio unificador, y utiliza la imagen literaria para intentar ir más allá de lo efímero y contingente. El mismo tema de la muerte es tratado, desde *Las Manos del Día* (1968), de manera más serena y reflexiva. Morir es

entrar en un mar de claridades, en un mundo inconsciente del cual muy poco sabemos, en el cual nacer y morir se reencuentran y confunden. Así, las referencias místicas estarían principalmente presentes en la idea de integración que Alazraki rastrea a partir de las crónicas escritas por Neruda para el diario *La Nación*¹², desde el Lejano Oriente, donde fue cónsul en los años veinte y treinta.

En tercer lugar, Alazraki se refiere a “la música del silencio”, a propósito del poemario *El Mar y las Campanas* (1973), y específicamente del poema “Perdón por Mis Ojos”, en el cual convergerían los principales motivos de su poesía póstuma: la soledad como inalienable soberanía, el mar como desdoblamiento del secreto ser del poeta, la muerte como unidad conquistada y el silencio que contiene todas las palabras. El silencio que rechaza nombres y formas, para realizarse en una ausencia que, sin embargo, incluye todas las presencias; alude por igual a una vida consumida como a un silencio que guarda todos los cantos. Neruda se desespera ante ese llamado “lenguaje de la comunicación”, que termina incomunicándonos a todos.

Concluye este arriesgado estudio, pero no por eso menos valioso, planteando que la visión de la poesía que en estos textos se sugiere es la de un prisma de función contraria: por un lado intenta reabsorber los colores descompuestos en el espectro para restituir la unidad fragmentada de la luz, y la dispersa gama de tonos recobra así su condición primigenia: luz blanca, unidad reestablecida. Por el otro, Neruda entrevería en el silencio la superación de las limitaciones del lenguaje, una ruta de retorno a esa “palabra inmensa como un sol”, en términos de Octavio Paz. Esta actitud estaría lejos de ser una expresión del nihilismo hacia la poesía: representaría un esfuerzo por recuperar su poderío, una fe en la alquimia del lenguaje, una búsqueda de la unidad perdida en la fragmentación de la palabra y el mundo.

2. Neruda Comentado: La antología de Schopf

Resultaría extremadamente sencillo circunscribir *Neruda Comentado* (2003), de Federico Schopf, a la extensa lista de libros, actas de congresos, compilaciones editadas producto de congresos y homenajes, y ensayos escritos en torno a la vida y obra del más importante poeta chileno del siglo XX; decir, con tono soberbio, que nada nuevo aporta otra compilación de textos sobre Neruda a la inmensa maraña que conforma este corpus que

¹² Véase la compilación realizada por Loveluck, Juan: “Neruda en ‘La Nación’, 1927-1929: Prosa Olvidada”, 1971.

engorda cada año y que éste, el del centenario, amenaza con reventar. Pero ¿qué es lo nuevo hoy?, ¿es en sí la novedad un aporte? Innovador sería ajustar una de las más importantes obras líricas de nuestro siglo a la última moda teórica importada de Europa; ésta —la poesía—, amable, ambigua y sugerente, se dejaría poseer sin levantar queja alguna desde la quietud estremecida de la página. No se trata de clausurar la crítica en torno a Neruda ni descartar de plano la posibilidad de nuevas exégesis en torno a la monumental obra del vate, sino más bien de subrayar que, dada la sobreabundancia de materia al respecto, la tarea de un antologador puede llegar a ser, a estas alturas, tanto o más importante que la de quien aporte una nueva visión crítica al respecto.

Neruda Comentado es una antología, y como tal su antologador debe ser un experto en el tema sobre el cual selecciona. En este caso lo es y en un doble sentido. Federico Schopf no es tan sólo un especialista en la poesía de Pablo Neruda, sino además en la crítica y recepción de la obra del vate de La Frontera. Desde esta perspectiva podemos entender el propósito que se plantea al realizar esta compilación: dar cuenta, en varios sentidos, del desenvolvimiento de la obra de Neruda. Muchos de estos sentidos están claramente definidos por el mismo profesor de la Universidad de Chile, y otros se cumplen casi sin que lo señale de manera explícita en el prefacio, y consisten en dar una amplia perspectiva de la obra de Neruda, su crítica, su recepción y proyección.

En primer lugar, Schopf selecciona un texto correspondiente a cada uno de las etapas más características de la obra de Neruda, textos producidos por quienes él considera los principales especialistas en cada uno de los ciclos de la obra del vate. Para ilustrar críticamente la primera etapa elige a Jaime Concha, puntualmente un capítulo de su célebre libro *Neruda 1904-1936* (1972). Se trata de “Sexo”, apartado al cual ya hemos aludido, uno de los más lúcidos y esclarecedores escritos sobre el tema¹³. Para la etapa posterior, correspondiente a *Residencia en la Tierra*, Schopf recoge la introducción (titulada “Angustia y Desintegración”) del ya canónico *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* (1940), del filólogo español Amado Alonso, libro considerado la base sobre la que se ha edificado gran parte de la crítica relativa a esta fundamental obra. La transformación poética de Neruda es graficada mediante el estudio de Mario Rodríguez Fernández, “‘Reunión bajo las Nuevas Banderas’ o de la Conversión Poética de Pablo Neruda” (1964), uno de los pocos artículos que abordan este trascendental hito, decisivo para una cabal comprensión de textos esenciales como *Canto*

¹³ Este capítulo (“Sexo”) aparece en la antología de Schopf con el título de “Sexo y Pobreza en la Primera Poesía Amorosa de Neruda”.

General. Sobre el *Canto* (particularmente complejo de analizar, no tan sólo por la dificultad que presenta en sus aspectos estructurales y de contenido, sino además por su fuerte componente ideológico), obra halagada y vituperada según el ángulo desde el cual se la (ad)miere, Schopf opta por incluir dos artículos: “A propósito de ‘Canto General’ de Pablo Neruda” del novelista y crítico argentino Héctor Murena, publicado por primera vez en la clásica revista *Sur* en el año 1951; el otro, “‘Canto General’ Itinerario de una Escritura” (1999), una cronología de la escritura de este libro (considerado por el propio Neruda como su obra más importante), realizada por uno de los principales albaceas del tesoro nerudiano: Hernán Loyola. El primero es un ensayo breve, que aborda tangencialmente algunas de las características principales del *Canto*, el segundo es un itinerario riguroso, exacto y bien fundamentado, como la mayoría de los trabajos del profesor de la Universidad de Sassari, el cual contiene aspectos esenciales a la hora de iniciar cualquier lectura crítica del poema.

Uno de los textos principales en el amplio catálogo nerudiano lo constituyen las *Odas Elementales*. Schopf incluye aquí una elaborada selección del excelente trabajo del especialista inglés Robert Pring-Mill, “El Neruda de las ‘Odas Elementales’” (1971), en el que el profesor de Oxford desglosa la estructura de las *Odas* desde el reconocimiento de poemas y términos claves. A partir de una argumentación lógica, diáfana y precisa, el crítico devela que el propósito de las *Odas* no consiste tan sólo en llegar al “hombre sencillo”, sino en aprender de él, penetrar en su sistema. Esta apertura hacia esta dimensión de la cotidianidad, según Pring-Mill, estaría detonada por el compromiso político; partiría de él y no llegaría a éste, como lo planteara Emir Rodríguez Monegal.

La producción poética posterior a las *Odas* incluye una serie de libros manifiestamente políticos y otros donde el vate abre su voz hacia un registro más bien autorreflexivo. Esta etapa es cubierta por dos artículos del crítico francés Alain Sicard. En “El Hijo de la Luna: Crítica y Valoración...” Sicard ahonda en las peculiaridades de este registro comprometido en un intento de ver, en perspectiva, sus motivaciones contextuales. En el otro, “Poesía Política en la Obra de Pablo Neruda”, indaga en las características del hablante poético de textos como *Estravagario* y *Memorial de Isla Negra*, en cuya base usualmente querría verse cierto grado de revisionismo o cuestionamiento de las posiciones ideológicas del vate. Sicard sostiene que la autocrítica de Neruda apunta más bien a una visión voluntarista propia de su etapa inmediatamente anterior.

Por último, están los ocho volúmenes póstumos de la obra nerudiana, para cuyo acercamiento Schopf propone un escrito del crítico italiano

Giussepe Bellini, quien realiza principalmente un acercamiento a *Jardín de Invierno*, poemario escrito en las postrimerías de la vida del poeta, cuando se encontraba asediado por la enfermedad y angustiado ante la inminente caída del gobierno de la Unidad Popular. En él, Bellini destaca la permanente contradicción entre la esperanza de acceder a un cambio social que propicie la justicia y la angustia existencial ante la muerte, cada vez más próxima.

La gran mayoría de los artículos seleccionados para este primer propósito de realizar una lectura crítica cronológica de las etapas e hitos más trascendentes de la poesía de Pablo Neruda, son académicamente intachables, ninguno de ellos carece de sustento teórico ni delata un conocimiento epidérmico de su objeto. Tampoco exhiben la cada vez más frecuente obsesión por el afinamiento del instrumento teórico que, a la larga, conduce a perder de vista el objeto que se estudia, lo cual, en vista y considerando los (des)critérios de la crítica literaria en la actualidad, no resulta menor. Sin embargo, éstos no son criterios que resulten suficientes para señalar esta selección como un aporte significativo a la bibliografía nerudiana. Schopf sabe perfectamente el riesgo que corre al trabajar sobre un objeto tan extenso (casi inacabable) como complejo, riesgo que principalmente está relacionado con las exclusiones y vacíos que pueden dejarse en el afán de cubrir un tema casi inabarcable, y más aún si intenta hacerlo desde distintas perspectivas.

A trazo grueso, la selección realizada por Schopf se ajusta bastante al canon de la crítica nerudiana: autores como Jaime Concha, Amado Alonso, Alain Sicard, Emir Rodríguez Monegal y Hernán Loyola son referentes ineludibles. La inclusión del artículo ya mencionado de Mario Rodríguez —sin con esto pretender negar su estatus como destacado especialista en la obra de Pablo Neruda— obedece a la trascendencia del tema que aborda, en la medida en que resulta imposible realizar una lectura crítica de la obra del poeta sin considerar esta bisagra que representa “Reunión bajo las Nuevas Banderas”, hito a partir del cual es posible proyectar muchos de los rasgos definitorios de su creación posterior a este célebre poema.

A nuestro juicio, la selección flaquea principalmente en los artículos escogidos sobre *Canto General*. La reseña de Héctor Murena carece de rigor académico, su acercamiento es cutáneo y la visión del poema pareciera estar subyugada al impacto de la primera impresión, lo cual resulta absolutamente comprensible, puesto que apareció el año 1951, un año después de la publicación del libro. Su valor, entonces, es más que nada documental (y en este sentido sí aporta al proyecto de Schopf de dar cuenta de la obra de Neruda en varios sentidos), constituyendo una espléndida

muestra de la recepción de esta obra por parte de la crítica de la época, más aún si consideramos que la reseña fue escrita para una revista (*Sur*) de las más importantes de Latinoamérica por aquellos años, en cuyo seno editorial no prevalecía precisamente la ideología que trasunta el *Canto*. Pareciera que Schopf apuesta a la ambivalencia del trabajo de Murena para dar cuenta de la recepción de la época y entregar al mismo tiempo una visión crítica contundente, lo cual, sin embargo, no se cumple, primordialmente debido a la ínfima distancia entre crítico y objeto, y a su carácter de reseña. De este modo, la interesante perspectiva que nos abre Murena, respecto a la acogida que tuvo el *Canto General*, provoca al mismo tiempo un vacío que no logra ser suplido por el otro trabajo incluido, el de Hernán Loyola, “‘Canto General’, Itinerario de una Escritura”, dado que se trata este último de un texto básico, muy útil a la hora de llevar a cabo cualquier investigación sobre el *Canto General*, pero que no constituye en sí una exégesis, en la medida en que presenta una cronología y no una interpretación en la que se planteen juicios y visiones sobre la obra. Este vacío no es menor, dada la importancia que tiene el extenso poema, reconocida incluso por Enrique Lihn¹⁴, usualmente reticente a Neruda, como una obra no sólo decisiva, sino a partir de la cual se definirá la poesía chilena e hispanoamericana posterior. Algo similar es lo que sostiene Jaime Giordano¹⁵, quien pensamos podría haber llenado este vacío en la medida en que su “Introducción a ‘Canto General’” da una visión de fondo de este libro, conectándolo con sus motivaciones fundamentales, sin caer en taxonomías totalizantes relativas a su definición genérica, e indagando en los aspectos que le dan cohesión y coherencia.

Distinto es el caso de Amado Alonso, cuyo libro *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* (del cual Schopf recoge el capítulo introductorio) es testimonio de la inusual valoración que se le dio a la poesía de Neruda en los círculos académicos españoles¹⁶ e hispanoamericanos luego de la publicación de *Residencia en la Tierra*, constituyendo una exégesis fundacional de la cual partirían todos los intentos posteriores por revelar el trasfondo de esta obra. Sin negar su valor —lo que sería absurdo—, el trabajo de Alonso fue después completado, y en cierta medida superado, por Jaime Concha

¹⁴ Véase Lihn, Enrique: “Veinte Años de Poesía Chilena” (1997).

¹⁵ Giordano, Jaime: “Introducción a ‘Canto General’”, 1964.

¹⁶ No está de más destacar la acogida que tuvo la poesía de Pablo Neruda en España, bastante fuera de lo común, por lo que no deja de llamar la atención que un prestigioso crítico como Amado Alonso dedicase un completo estudio (*Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, 1940) a su trabajo. Recordemos que la figura de Rubén Darío, como renovador de la poesía en español, es reconocida recién por los poetas del 27 (algunos de ellos como Cernuda se resistieron a hacerlo), principalmente por Federico García Lorca. Véase Neruda, Pablo y Federico García Lorca: “Discurso al Alimón sobre Rubén Darío”, pp. 369-372.

en los años sesenta, quien intenta llenar los vacíos dejados por el filólogo, buceando en las profundidades metafísicas de las *Residencias*, exploradas de manera superficial por Alonso. Hoy en día muchos especialistas consideran que la “Interpretación de ‘Residencia en la Tierra’”, de Jaime Concha, marca un antes y un después en la crítica de esta obra. Pensamos que la inclusión del estudio de Concha hubiese sido un acierto, en el contexto del organigrama trazado por Schopf en su recopilación, en la medida en que muestra una visión más actualizada de la crítica a las *Residencias*, aún vigente.

Tan importante como el tránsito hacia la poesía políticamente comprometida es la variación de registro que se produce en Neruda luego de *Veinte Poemas*: desde una estética postmodernista, con fuertes resonancias del uruguayo Sabat Erctasy, hasta el vanguardismo interiorizado, en términos de Yurkievich, de *Residencias*. El inicio de este camino hacia el que será considerado su más alto logro poético está marcado por la publicación de *Tentativa del Hombre Infinito* (1926), texto que el mismo Neruda creía fundamental para entender el desarrollo posterior de su obra. Uno de los pocos escritos relativos al tema es el capítulo que le dedica René de Costa al poemario en *The Poetry of Pablo Neruda* (1979), cuya inserción hubiese resultado muy útil en el contexto de una revisión diacrónica de los hitos y períodos fundamentales de su obra.

A partir de este gesto de integrar los artículos de Amado Alonso, Héctor Murena y Enrique Lihn¹⁷, así como del hecho de incluir un capítulo de su propio libro *Del Vanguardismo a la Antipoesía* (2000), específicamente aquel que versa sobre el tema de la recepción, podemos deducir que éste no es un tema menor para Federico Schopf.

La influencia de Neruda, el impacto causado por su poesía desde un comienzo, hasta la influencia que tuvo (y tiene) en las generaciones más jóvenes, es abordado en la antología de Schopf, no tan sólo en el artículo de Antonio Melis “Neruda y la Poesía Hispanoamericana...”, que muestra las diversas reacciones que provocó su controvertida presencia en el mundo hispanoamericano, sino también a partir de la inclusión de tres textos de escritores chilenos que mantuvieron vínculos de distinta naturaleza con el poeta y su trabajo, reflejando así tres maneras diversas de influencia, percepción y valoración. En primer lugar, está Gabriela Mistral, quien con su

¹⁷ El artículo de Lihn “Residencia de Neruda en la Palabra Poética” funciona en dos niveles dentro de la estructura de este *Neruda Comentado*: como testimonio de la recepción crítica de la obra del vate de La Frontera en los años sesenta, puesto que Lihn desarrolló una extensa labor crítica (compilada por Germán Marín en *El Circo en Llamas*), y como testimonio del tipo de influencia que ejerció Neruda en Lihn en cuanto escritor, y por extensión en su generación de poetas, la del cincuenta.

bello “Recado sobre Pablo Neruda” es capaz de visualizar a esta inmensa voz que viene a enriquecer al, por entonces, empobrecido panorama de nuestras letras a través de su sólida prosa, firme y penetrante como su lírica. En segundo lugar, está Enrique Lihn (“Residencia de Neruda en la Palabra Poética”), escéptico a la obra de Neruda, reacio a su canonización y firme partidario de una desacralización que conduzca a una reelaboración del canon nerudiano para definir el real valor de su obra, más allá de las percepciones mediadas por el culto a la figura del poeta. Finalmente, nos encontramos con el testimonio de Jorge Edwards (“Las Conversiones de Pablo Neruda”), amigo cercano del vate, autor de *Adiós, Poeta*, memorias de su experiencia de vida con el ganador del Nobel, quien no por la cercanía que los unió en vida deja de referirse a varios aspectos no siempre mencionados que marcaron la existencia de Neruda.

En conclusión, la compilación preparada por Federico Schopf es un proyecto más ambicioso de lo que parece. Se corre el riesgo de trabajar con un objeto inconmensurablemente discontinuo, que puede convertirse, luego de convivir un tiempo con él, en intratable. Realizar una selección de artículos sobre Neruda es tan complejo como preparar una antología de su poesía: siempre quedarán vacíos. Sin embargo, el esfuerzo que se lleva a cabo por seleccionar textos que se complementen, desdoblen y signifiquen en distintos niveles, adaptándose para dar cuenta de más de un aspecto del dilatado fenómeno nerudiano, es un gesto absolutamente encomiable y novedoso.

Nuestra crítica ha intentado, de manera precaria, como toda crítica (sabemos, como Rilke, que ésta se reduce a un montón de equívocos más o menos felices), ir llenando los espacios en blanco que —de acuerdo con su proyecto de dar cuenta, no de la totalidad de la producción poética de Pablo Neruda, sino de seguir los hitos más importantes de ésta y su desenvolvimiento en más de un sentido— va dejando la selección. Hemos intentado determinar estos sentidos y, a partir de ellos, reflejar las virtudes y defectos de este *Neruda Comentado* que, pese a todo, creemos, puede aportarnos nuevas pistas en este año del centenario.

3. Las vidas de Pablo y la vida de Neftalí

¿De dónde surge la obsesión por la vida de Pablo Neruda? Podríamos responder a esta pregunta aludiendo a su condición como uno de los más importantes poetas del siglo XX. Asimismo, argumentar que se trata de una de las pocas personalidades destacadas a nivel mundial nacidas en

este país, aunque hubo otros líricos tanto o más importantes que él durante el siglo pasado, y este interés por su vida ha trascendido las fronteras de Chile.

Tenemos razones para pensar que tal fijación por su figura nace de sí mismo; la cuidadosa confección de su imagen es algo que él mismo comenzó a elaborar desde su más tierna infancia literaria, construyendo un discurso que resultase coherente con su obra y que mutó tanto como ésta. Los primeros datos que nos entrega sobre su persona los encontramos en el prefacio de *El Habitante y su Esperanza* (1926), su primera y única novela, donde se define como: “un hombre tranquilo, enemigo de las leyes, gobiernos e instituciones establecidas, tengo repulsión por el burgués y me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean éstos artistas o criminales”. Esta declaración, propia de un espíritu romántico en constante pugna con los principios de la sociedad moderna, proviene de la herencia del —por ese entonces aún vigente— modernismo hispanoamericano¹⁸ y busca reivindicar la subjetividad del artista, comparándolo con otros excluidos del sistema, en un gesto de rebeldía contra el individuo-masa, nuevo producto social de la época moderna. Este “yo” del artista no sólo se opone a esta concepción homogeneizante, sino que también la niega, construyendo así su identidad.

Es la rabia, el motor de la rebeldía, lo que le impulsa nuevamente a definirse: la rabia que le produce su honor mancillado, los insultos a su obra y los cuestionamientos a su originalidad, luego de los comentarios realizados por Pablo de Rokha y Vicente Huidobro a raíz de la acusación de plagio a Rabindranath Tagore que le hiciera Volodia Teitelboim. “Aquí estoy”, responde furibundo el poeta:

*Tengo llenos de pétalos los testículos
Tengo lleno de pájaros el pelo,
Tengo poesía y vapores
Gente que se ahoga
Incendios en mis veinte poemas
En mis semanas, en mis caballerías
Y me cago en la puta que os mal parió
Derokas patíbulos
Vidobras¹⁹.*

¹⁸ Un buen ejemplo de la visión del poeta modernista respecto a su rol en la sociedad es el relato “El Rey Burgués”, de Rubén Darío.

¹⁹ Citado por Schidlowky, David: *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*, 2003, p. 226.

El poeta se precipita a defender la autenticidad de su obra, reflejo de la propia y sobre la cual se sustenta su credibilidad²⁰.

Luego de su conversión política, la obsesión por el yo no se atenúa, más bien parece acentuarse, su nuevo rol como poeta público exige una reelaboración de su imagen. No existe una disociación entre vida y obra, pero no porque en esta última esté la máxima preocupación del artista, no se trata de una vida entregada al arte, sino de una poesía al servicio de la ideología que produce esta transformación, con el fin de edificar una imagen pública al servicio de la causa. Su poesía experimenta un cambio, se convierte en un instrumento a favor de fines “superiores” que exigen a su vez individuos superiores para la construcción de una nueva sociedad. De ahí el carácter eminentemente voluntarista de la nueva imagen del poeta, forjada verso a verso en sus trabajos literarios. Es más, se sitúa cuidadosamente como el detonante de este cambio un suceso histórico de fuerza mayor: la guerra civil española, que impulsaría al sujeto a renegar de lo que fue su época de “ensimismamiento”. De esta manera resulta un imperativo moral el que, con fundamento histórico, lo arroja a la realidad:

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

*Venid a ver la sangre por las calles
Venid a ver
La sangre por las calles
Venid a ver la sangre
Por las calles*²¹

A partir de este suceso histórico, Neruda se transforma en un decidido actor político, en una figura social relevante, y será, de aquí en adelante, extremadamente cuidadoso con cada línea que escriba sobre sí mismo, consciente del riesgo que corre al construir su subjetividad a partir de una

²⁰ Si bien sabemos lo difícil que resulta un acercamiento a la vida del poeta a partir de su obra, no es precisamente esto lo que nos proponemos, sino mostrar el deliberado afán de Neruda por construir una imagen de sí mismo en su poesía; ver los factores que le llevan a reelaborarla constantemente y como ésta se ha constituido en la que predomina hasta el día de hoy. Si este ejercicio es riesgoso, lo es tanto como el inverso, de interpretar su obra desde una perspectiva biográfica, factor importante, cuando no base de la mayoría de las exégesis nerudianas. Véanse al respecto Concha, Jaime: *Neruda (1904-1936)*, 1972; Loyola, Hernán: *Ser y Morir en Pablo Neruda*, 1966; y Rodríguez Monegal, Emir: *El Viajero Inmóvil*, 1966.

²¹ Neruda, Pablo: “España en el Corazón”, en *Tercera Residencia* (1935).

ficción literaria. En la poesía del vate, desde *Canto General* en adelante, no hay diferencias sustantivas entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación, como podemos apreciar en la sección donde Neruda reconstruye lo que ha sido su vida en el contexto de un poema que, según gran parte de la crítica especializada, tiene características épicas. Aquí organiza su vida antes de la conversión política como un camino de perfección que lo ha conducido por sendas oscuras para luego encontrar la luz en el materialismo dialéctico, la que lo insta a cantar los sufrimientos históricos del pueblo americano.

Este imperativo por redefinirse en función de los “altos propósitos” que ahora lo movilizan va a devenir en una necesidad de abandonar esta posición heroico-hegemónica, conduciendo a Neruda a reformular su “yo” en *Odas Elementales*. Acá lo que intenta es igualarse al hombre sencillo al cual canta, volverse transparente y ser aquella voz que habla sobre sus desventuras, miserias y anhelos; dejará de ser el tribuno del pueblo para convertirse en pueblo, actitud en la que incurrieron muchos escritores y poetas por aquellos años.

Este hecho es bastante más relevante de lo que parece, ya que la disolución de la barrera poeta-persona resulta un arma doblemente beneficiosa para el vate: por una parte su obra será leída principalmente a partir de su biografía, propiciando una lectura unívoca de ésta. Por otra, le permite construirse en tanto individuo a partir de una ficción literaria, y, si consideramos el hecho de que el sujeto que se construye no es un personaje de la poesía de Neruda, sino que la base de la imagen pública de uno de los principales actores políticos del siglo XX chileno, tal ventaja es verdaderamente importante en términos político-propagandísticos.

En este sentido no deja de ser significativo que las primeras memorias del poeta estén escritas en verso: *Memorial de Isla Negra* (1964), donde el poeta revisa nuevamente los acontecimientos memorables de su existencia, convirtiéndolos en material poético. Desprovisto ya de la actitud vehemente de *Canto General*, los versos de *Memorial* muestran una inflexión más suave, crítica y autorreflexiva. Se trata de un Neruda más reposado, que ha asimilado los excesos del estalinismo, admitidos por el mismo Partido Comunista Soviético. En su poema “Los Comunistas” podemos ver muchas de estas transformaciones:

*Los que pusimos el alma en la piedra
En el hierro en la dura disciplina,
Allí vivimos sólo por amor*

*Y ya se sabe que nos desangramos
 Cuando la estrella fue tergiversada
 Por la luna sombría del eclipse*²².

Confieso que He Vivido representa la versión oficial de la vida del Pablo Neruda construida en base a la imagen que por años elaboró sobre sí mismo. El texto no constituye, en ningún sentido, la verdad definitiva sobre la vida del poeta, pues en él se omiten y tergiversan una importante cantidad de datos fundamentales para la cabal comprensión de su existencia²³. Todos los antecedentes que se entregan en estas memorias parecen haber sido meticulosamente seleccionados y organizados de acuerdo con su esquema moral, omitiendo muchas acciones que muestran la contradicción entre éstas y los principios profesados por el autor de *Residencia en la Tierra*. Pese a advertir que se trata de unas “memorias intermitentes”²⁴, la imagen que construye de su persona resulta asombrosamente coherente con la que venía elaborando desde sus memorias para el diario brasileño *O Cruzeiro*²⁵, y las semblanzas poéticas autobiográficas ya mencionadas.

Hasta el momento podemos concluir que al no establecer una separación clara entre vida y obra, el mismo Neruda, en su esfera de hombre público, político, saca provecho de este asunto dejando entrever que la línea de análisis de su obra a seguir debería fundamentarse en su biografía, planteando una absoluta correspondencia entre ambas. Desde esta perspectiva podemos encontrar tres obras particularmente importantes: en primer lugar *Neruda 1904-1936* (1972), de Jaime Concha, que indaga en la vida del poeta en tanto fundamento de su creación, desde su nacimiento hasta el período de las *Residencias*. Se trata de un estudio crítico biográfico que profundiza en sus materias fundamentales, las mismas que considerará como puntos de partida para la elaboración de algunas de las más completas interpretaciones de la primera etapa de la poesía de Neruda.

La obra *Ser y Morir en Pablo Neruda* (1966), de Hernán Loyola, persigue propósitos similares, lo que la diferencia de la de Concha es que sitúa el inicio de su revisión en 1918, año en que el poeta arriba a Santiago para estudiar en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. La

²² En *Memorial de Isla Negra*. Para ver las variaciones en la percepción de Neruda, compárese este poema con “A mi Partido”, de *Canto General* (1950).

²³ La relación de Neruda con su primera mujer, María Antonieta Hagenaar, es apenas mencionada en sus memorias, así como los datos y la visión que se entrega sobre la persecución de la que fue víctima en el período de la “ley maldita” (proscripción del Partido Comunista en Chile). Véase Schidlowsky, David: *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*, 2003.

²⁴ Neruda, Pablo: *Confieso que He Vivido*, 1974.

²⁵ Neruda, Pablo: “Las Vidas del Poeta, Memorias y Recuerdos”, 1962.

línea es la misma: buscar en la vida, en la experiencia del sujeto los elementos constitutivos de su obra, que la explicarían de manera coherente en el contexto de integración entre ambas, desarrollado por el mismo Neruda. El libro de Loyola es menos penetrante en su exégesis que el de Concha, pero mucho más ordenado y sistemático en el seguimiento autobiográfico y bastante más recomendable para un lector lego en lo relativo a estudios nerudianos.

El tercer texto pertenece a una de las principales voces críticas de la segunda mitad del siglo XX: *El Viajero Inmóvil* (1966), de Emir Rodríguez Monegal. Se trata del ensayo más biográfico de los tres, sin dejar por esto de plantear reflexiones sobre la obra de Neruda a partir de las peripecias de su vida. Considera los hechos históricos desde una perspectiva distinta de la de Concha y Loyola, ideológicamente cercanos a Neruda; liga las transformaciones de su poesía al devenir de la política contingente, constituyéndose en uno de los primeros trabajos que muestra ciertos dobleces en la personalidad del vate, más allá de la anécdota traviesa.

Propiamente biográfico resulta *Neruda* (2000), del novelista y eximio cultor del género Volodia Teitelboim. Publicado por primera vez en 1984, es uno de los estudios mejor fundamentados, sin dejar por esto de ser un libro agradable, que se deja leer fácilmente. Pero es en ésta, su mayor fortaleza, donde paradójicamente hallamos sus principales defectos: su carácter más bien novelesco. La inclusión de *flash-backs*, reproducciones de diálogos y comentarios del narrador le restan claridad y credibilidad a los datos. Producto de estos devaneos estilísticos, la prosa llana y emotiva del autor pierde de vista el objeto al cual se refiere, sumiéndose en una nebulosa que, en muchas ocasiones, cae en el vicio de la hipercorrección. Dijimos que las fuentes de Teitelboim son vastas, sin embargo esto no implica que sean pasadas muchas veces por el filtro, no de la tergiversación, sino de la omisión, lo cual resulta muy comprensible si consideramos la amistad que por años mantuvieron biógrafo y biografado, además de la militancia comunista del autor, quien, a través de una exaltación literaria intenta preservar la imagen pública de Neruda, uno de los principales íconos de la izquierda chilena.

De los libros que de una u otra manera nos ayudan a comprender de modo más profundo la dimensión humana, íntima, de nuestro segundo premio Nobel, junto con los constantes dobleces de su personalidad, nos gustaría destacar dos: el primero de ellos no es un estudio biográfico sobre Pablo Neruda, se trata de *Todo Debe ser Demasiado* (1997), la biografía de Delia del Carril escrita por Fernando Sáez. El tema de los amores del poeta

es tratado en la mayoría de los estudios que hemos revisado, sin embargo en todos se tiende a soslayar el rol de las mujeres en su vida y a abordar con cierta liviandad la infidelidad, el abandono y el hecho de cómo éstas fueron utilizadas por el autor de *Cien Sonetos de Amor*. La virtud que tiene el libro de Sáez es la de subrayar la importancia que tuvo Delia del Carril, tanto para los efectos de su obra poética como para su agitada vida política. A ella —mujer aristócrata y de mundo, veinte años mayor— la conoce en España, en casa del diplomático chileno Carlos Morla Lynch, cuando aún estaba casado con María Antonieta Hagenaar. Será Delia del Carril quien lo introduzca en los círculos intelectuales más influyentes de la península ibérica, y quien lo inicie en el camino del comunismo. Ella será la compañera y gran colaboradora de Neruda en los años de su consolidación poética y política. Su importancia en la constitución y afianzamiento de la imagen pública del poeta fue tal que su posterior divorcio fue resistido por el Partido. Sáez relata las extensas jornadas en las que participaron varios dignatarios de la colectividad en que ambos, Delia y Pablo, militaban. Incluso el entonces secretario general del Partido Comunista chileno, Galo González, intentó convencer a “La Hormiga” de mantener el matrimonio como una fachada, lo que ella rechazó tajantemente. Su divorcio tuvo serios costos para la imagen del vate, incluso amigos de toda la vida como Tomás Lago no volvieron a dirigirle la palabra luego de este incidente. El libro de Fernando Sáez es una muestra de la conflictiva relación de Neruda con las mujeres.

Podría pensarse que *Adiós Poeta* (2000), de Jorge Edwards, entraría en el grupo de aquellos textos que mantienen vivo el mito nerudiano, dada la cercanía del Premio Cervantes con el poeta. La amistad que por años los unió está fantásticamente reflejada en este testimonio, fino e insinuante, lleno de evocaciones desordenadas que nada tienen que ver con la rigurosidad de un estudio biográfico. Aquí vemos a un Neruda íntimo, reconstruido a partir de remembranzas, las mismas que nos van develando su complejo carácter, más allá del lugar común. Se le recuerda equilibradamente en sus grandezas y bajezas, como amigo de sus amigos y cruel enemigo. Rencoroso y caprichoso, capaz de gastar miles de francos en un mascarón de proa y luego ocultarlo de sus “camaradas” comunistas para evitar ser acusado de frívolo y burgués. Estas memorias, tan subjetivas y personales, son las que abren el camino hacia una descanonización de la figura del vate; a partir de la sugerencia, se le muestra humano, portador más bien de dudas y miedos que de verdades y certezas.

4. Las furias de Pablo y las penas de Nefthalí

Ante la nueva biografía de Pablo Neruda, *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo* (Berlín, 2003), del profesor alemán David Schidlowsky, cabe la misma pregunta que nos formulamos sobre la compilación preparada por Schopf: ¿para qué otra biografía? Sin embargo, hay que aclarar que nos encontramos frente a un verdadero hito en el tema, no se trata de otra obra que contribuya al mito, que continúe alimentando el voraz apetito por la deificación del autor de las *Odas*, que ha superado incluso su vida. Tampoco se trata de una descalificación producto de rencillas personales²⁶, sino de un estudio rigurosamente académico, minuciosamente acabado y sólidamente fundamentado de Neruda y su tiempo: la biografía político-histórica de una connotada figura pública como lo fue este ex senador de la República y precandidato presidencial del Partido Comunista.

Su vida pública es bastante más extensa e importante de lo que muchos han querido reconocer. Si revisamos estas *Furias y Penas* encontraremos que la etapa anterior a su designación como cónsul, en la cual escribe su primer libro, *Crepusculario*, y el poemario que le dará fama mundial, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, que comprende 23 años de su vida, es cubierta por 115 páginas, poco más del diez por ciento del primer volumen, que abarca hasta los cuarenta y cinco años de la vida del poeta. Su etapa como cónsul es abordada a través de cuatrocientas páginas: lo que nos deja bastante claro cuáles son las prioridades en este estudio. Lo concerniente a la recepción de sus textos, a sus relaciones amorosas, y los detalles íntimos de su vida, comidillo del cual se han nutrido numerosos libros de testimonios sobre Neruda, no es una preocupación primordial. Nos enfrentamos a un texto que es fruto de una investigación de cerca de diez años, cuyo propósito es indagar en la vida política del vate, ver cómo él, desde su posición ambivalente, se relacionó con su medio en tanto actor social determinante, y cómo el contexto en que le toca vivir influye en su manera de relacionarse con el mundo, principalmente a través de su oficio: la poesía.

Schidlowsky nos presenta la infancia de Neruda marcada por la pobreza, recalcando las peculiaridades de la zona fronteriza donde se crió el poeta, Temuco, que por ese entonces era un poblado recientemente fundado, en el cual vivían personas de distintos orígenes, tanto étnicos como sociales. Era un lugar nuevo, donde todas las familias partían de cero; sin embargo la familia de Ricardo Reyes poco a poco fue quedándose

²⁶ Como lo hecho por Pablo De Rokha en *Neruda y Yo*, 1955.

atrás en la escala social. Las figuras del padre y de la madre no tendrán, en esta biografía, la relevancia de su tío Orlando Masson, fundador del primer periódico de Temuco, quien instó siempre al joven Neftalí a leer y escribir, dándole incluso la posibilidad de hacerlo en su diario. Rápidamente nos saltamos hasta su llegada a Santiago, traslado que tanto ansiaba, puesto que le permitió salir del ostracismo y la mediocridad provinciana, plagada de normas sociales y morales que ya le parecían insoportables al joven Reyes.

Sobre su llegada a Santiago, lo que enfatiza el doctor Schidlowsky es la descripción del contexto sociopolítico chileno: las postrimerías del parlamentarismo y el surgimiento de la figura de Arturo Alessandri Palma. El autor lleva a cabo una completa y extensa contextualización histórica, en lo que será uno de los aspectos característicos de su trabajo, y una muestra más del rigor con que se ha llevado a cabo esta investigación. La inclusión de cartas, informes de Neruda al Ministerio de Relaciones Exteriores o cables del Ministerio al por entonces cónsul honorario, así como documentos oficiales de distinta naturaleza, constituyen la base de todo juicio emitido en esta biografía. Sobre su estadía en Santiago, tampoco se indaga demasiado en sus querellas y disputas literarias, sí en la constante pobreza que sufre el poeta y lo abruma, pese al bullado éxito de sus *Veinte Poemas de Amor*. Según Schidlowsky, esta condición menesterosa que lo lleva a considerar la idea de salir del país corresponde más a una posibilidad cierta de escapar a la miseria que a un anhelo poético por “ver el mundo”. Serán algunos de sus vínculos con la clase acomodada, específicamente con la familia Bianchi, admiradora de sus trabajos literarios, los que le permitan conseguir un consulado en Oriente²⁷.

Su etapa como cónsul se divide en sus estadías en Oriente, en Buenos Aires, luego de un breve retorno a Chile, así como en España y México. Su permanencia en Birmania, Ceilán y Java está marcada por el profundo ensimismamiento que le causa estar aislado en un mundo ajeno e incomunicado, en gran medida, por la barrera del idioma. Neruda se refugia en la experiencia sexual, no tan sólo con la célebre e inspiradora Josie Bliss, sino con una serie de nativas, cuyo sentido de la sensualidad y el goce carnal lo impresionan fuertemente. Neruda, según Schidlowsky, rechaza este universo no sólo por esta lejanía, que él mismo se ha autoimpuesto, sino por encontrarse nuevamente en una paupérrima situación económica y por la aversión que le provoca el sistema de castas existente, cuyos culpables son esos ingleses que todavía odia: vivir en medio de esta pronunciada desigualdad acentúa aún más su conciencia social. Las fuentes a las que principalmente se recurre para dar cuenta de esta época de su vida

²⁷ David Schidlowsky, *Las Furias y las Penas...*, 2003, p. 103.

son las cartas a su amigo Héctor Eandi, a su hermana Laura y a José Santos González Vera, además de una serie de cables enviados por el cónsul honorario Neruda en los que solicita en reiteradas ocasiones su traslado. Su situación económica empeora luego de la crisis económica del año veintinueve, cuando su mísero salario es reducido a la mitad: el poeta se encuentra solo, aislado, desesperado por publicar *Residencia en la Tierra*, y tal como se lo advierte a Albertina Azócar, su enamorada estudiantil, “se casará con cualquiera para no estar más solo”²⁸. Ya en Java, contrae matrimonio con María Antonieta Hagenaar, su primera y la más sufrida de sus mujeres. Posterior a su extensa estadía en Oriente, el poeta vuelve a Chile por un tiempo muy breve, para trasladarse luego a Buenos Aires, donde encuentra un rico ambiente intelectual. En la capital argentina comienza a deteriorarse su relación con su mujer y aquí conoce ciertas amistades que resultan decisivas en su vida: Raúl González Tuñón, compañero de muchas batallas políticas e intelectuales; Oliverio Girando y Federico García Lorca, quien le motiva a desplazarse hacia España, país que resulta ser su próximo destino consular.

Este salto a España es decisivo tanto para su vida como para su obra; allí logra rápidamente el reconocimiento de sus pares, fundamentalmente de los miembros de la llamada generación del 27: García Lorca, Alberti, Aleixandre, Hernández y Altolaguirre, entre otros, con quienes traba estrechos lazos de amistad. Es también en España donde sucede uno de los hechos más oscuros de la vida de Neruda. Luego del nacimiento de su hija Malva Marina, quien padece de hidrocefalia, el poeta comienza a alejarse de María Antonieta Hagenaar. Schidlowsky transcribe cartas de una crudeza escalofriante, en las cuales Neruda se refiere a su hija enferma como un monstruo²⁹. El deterioro de esta relación se ve incrementado por la aparición de Delia del Carril, a quien Schidlowsky no asigna un rol demasiado destacado en otro hecho que marca la estadía de Neruda en España: su conversión política. La guerra civil española cala hondo en el cónsul, quien comienza a participar activamente a favor de la causa republicana pese a estar obligado, en su condición de diplomático, a permanecer neutral. Este hecho marca un giro en su vida y obra, desde este momento su actuación política no cesa sino con su muerte. Participa en la recolección de fondos para la causa republicana, escribe sus primeros poemas político-circunstanciales. Muchos de ellos, que yacían olvidados y que hoy son recogidos en esta biografía, exponen su gran veta como polemista.

²⁸ Carta sin fecha recogida de Fernández Larraín, Sergio: *Cartas de Amor de Pablo Neruda*, 1974, p. 374.

²⁹ David Schidlowsky, *Las Furias y las Penas...*, 2003, p. 245.

Cuando la derrota de la causa republicana es inminente, Neruda, absolutamente distanciado de su esposa, la envía a Holanda, en vísperas de la ocupación nazi, con su hija enferma. Por su parte él consolida su relación con Delia del Carril y trabaja arduamente para conseguir asilo en Chile a refugiados españoles. En uno de los tantos hechos que relata Schidlowsky para sugerir las numerosas actitudes moralmente reprochables de Neruda, está su especial preocupación de no dar visa a anarquistas, tal como lo certifica una carta enviada a José Manuel Calvo, secretario del Comité Chileno para la Ayuda de Refugiados, por no considerarlos un aporte sustancial al progreso de Chile³⁰. La selección que hace es fría y calculada, escoge intelectuales, profesores y técnicos, dejando deliberadamente fuera a muchos de aquellos campesinos que cargaron el fusil contra la bestia fascista, los mismos que protagonizan extensos y heroicos pasajes de su poesía combativa. En España comienza también su acercamiento al comunismo, que se manifiesta en su activa participación en el congreso de intelectuales antifascistas de 1937, eminentemente pro soviético.

Cuando Neruda abandona España ya no es el mismo, su compromiso político lo define, lo que podemos apreciar en el último de sus destinos consulares, México, al cual llega luego de otra esporádica permanencia en Chile, donde funda y preside la Alianza de Intelectuales de este país. En México su compromiso es total, llega consciente de que se trata de su último destino como funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores. La segunda guerra mundial es uno de los principales acontecimientos históricos que marcan esta época de su vida; Schidlowsky señala que su vínculo con la U.R.S.S. —expresado en los “Cantos de Amor a Stalingrado” (*Tercera Residencia*, 1947)— y su aversión a los enemigos del Soviet lo llevan a pedir en reiteradas ocasiones al gobierno de Chile, en cartas y discursos pronunciados como presidente de la Alianza de Intelectuales de Chile, que sean cerrados los colegios alemanes por difundir principios que atentaban contra la soberanía chilena³¹. Su compromiso con la Unión Soviética y Stalin es tal que, luego del intento frustrado de David Alfaro Siqueiros, el célebre muralista mexicano, por asesinar a Trotsky, es Neruda quien, como cónsul chileno, visa el pasaporte del pintor, sin autorización, para que éste huya de México con destino a Chile, bajo la excusa de pintar un mural en una escuela de Chillán³². Éste hecho, probado en esta biografía, le costó a Neruda la suspensión por un mes de sus labores diplomáticas sin goce de sueldo. Durante su estadía en México comienzan

³⁰ *Ibíd.*, p. 376.

³¹ *Ibíd.*, p. 328.

³² *Ibíd.*, p. 425.

a llegar las cartas de María Antonieta Hagenaar, quien ruega al poeta le envíe dinero para ella y su hija enferma³³. Neruda hace oídos sordos reiteradas veces. Schidlowsky reproduce un sinfín de cartas de la ex esposa del vate, muchas de ellas verdaderamente impactantes, así como también una serie de cables enviados por el embajador de Chile en Alemania y Holanda, informándole de la precaria condición de su esposa. Luego de la muerte de Malva Marina, a los ocho años, María Antonieta Hagenaar desea volver a Chile, Neruda se lo prohíbe, so pena de despojarla de su mesada, obligando a su ex mujer a quedarse en un país devastado por la guerra³⁴. Otro hecho que destaca el biógrafo es la venta de sus derechos de autor a la Editorial Losada, acaecido durante su permanencia en México, explicando así el silencio que mantendría sobre la dictadura de Perón, debido a los estrechos lazos del dueño de esta casa editorial con el dictador argentino³⁵.

De regreso a Chile, el poeta se convierte en un activo militante comunista, ingresando al partido en 1945. Schidlowsky ve tras este compromiso intereses por ambos lados: Neruda necesita una plataforma que le dé resonancia a su poesía, y para el PC registrar a Neruda se enmarca en una campaña por atraer intelectuales a sus filas y dejar de ser un partido netamente obrero y campesino, con el propósito de captar un mayor espectro de votantes. Neruda no sólo se convierte en comunista, sino también en senador por la desértica provincia de Tarapacá. Desde este momento hasta su exilio en 1949, su actividad es inminentemente política, la poesía pasa a segundo plano. El senador Reyes participa en la emblemática campaña de Gabriel González Videla, apoyado por el Partido Comunista en el contexto de la estrategia dictada desde Moscú, que “sugería” la formación de “Frentes Populares”, lo que implicaba aliarse con partidos pequeñoburgueses y socialdemócratas. Desde este momento Schidlowsky muestra cómo todo el proceder del vate, poético y político, resulta coherente con los dictados del Komintern³⁶. Su actuar está determinado por el fenómeno de la guerra fría, la misma que llevará al presidente radical a expulsar a los comunistas de su coalición, y posteriormente a decretar la célebre “ley maldita”, declarando inconstitucional al PC. Los principales militantes son apresados y llevados a campos de concentración. Neruda, quien no es un militante cualquiera, se encuentra prófugo y debe refugiarse de esta persecución que, como lo aclara el autor de esta biografía destruyendo de paso uno de los

³³ *Ibidem*, p. 503.

³⁴ *Ibidem*, p. 482.

³⁵ *Ibidem*, p. 431.

³⁶ Véanse los comentarios de Neruda sobre la doctrina Browder reproducidos por Schidlowsky, *Las Penas y las Furias...*, 2003, p. 540.

más famosos mitos sobre el heroísmo de Neruda, nunca fue tal. Consciente de que el encarcelamiento de Neruda, una figura de relieve internacional, le traería el rechazo unánime de la comunidad internacional, González Videla ordena buscarlo pero no encontrarlo³⁷. Así el poeta se la pasa en casa de sus amigos, distendidamente, como lo testimonian las cartas de la mujer de Luis Enrique Délano, quien se queja de que los costos de las fiestas que organizaba Neruda en su casa, donde se encontraba “escondido”, tuviesen que correr por su cuenta³⁸. Sin embargo, a González Videla tampoco le convenía que Neruda saliese de Chile, puesto que se expondría a las críticas que podría hacer el vate en el extranjero, y es por eso que a Neruda le cuesta tanto salir. Al final lo logra y atraviesa por el sur del país hacia Argentina desde donde se embarca a Europa.

Una vez en el exilio, Neruda realiza una intensa actividad política. En Europa, donde es constantemente homenajeado por los intelectuales comunistas agrupados en la Alianza de Intelectuales, realiza viajes por Rusia y el resto de las repúblicas socialistas del viejo continente. En esta época se estrecha su contacto con las más altas jerarquías soviéticas que lo llevarán a convertirse en el encargado de informar a los Partidos Comunistas de Chile y Latinoamérica sobre una serie de controvertidas acciones emprendidas por la Unión Soviética durante la segunda mitad del siglo XX, tales como las intervenciones en Hungría y Checoslovaquia. Sorprenden especialmente sus comentarios (1971) en contra de los procesos políticos de Praga, en los que Neruda llama a hacer una “distinción nítida entre lo que puede estimarse como simple opinión disidente y la verdadera subversión, definida como el recurso a la violencia y al sabotaje contra el socialismo”³⁹. Su ortodoxia política le impidió tener una buena relación con la revolución cubana, a la cual mira con sospecha, que resulta ser recíproca, debido a su pasado estalinista y a uno de los peores errores políticos de Neruda: el haber apoyado a Fulgencio Batista cuando éste asumió el poder en Cuba, en los años cuarenta⁴⁰. Existen por lo menos dos discursos de apoyo al ex dictador cubano, recogidos en este estudio, que documentan una de las causas, hasta ahora ignoradas, que nos abren nuevos caminos para entender la raíz de esta desconfianza que alcanzó su punto más álgido en aquella célebre carta de los intelectuales cubanos a Neruda⁴¹, en 1966, donde le enrostran su inconsecuencia, luego de aceptar

³⁷ *Ibíd.*, p. 639.

³⁸ *Ibíd.*, p. 671.

³⁹ *Ibíd.*, p. 1179.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 535.

⁴¹ Véase la Carta en Salerno, Nicolás (compilador): “Retratos, Etopeyas y Hagiografías de Pablo Neruda”, en esta edición.

la invitación del PEN Club norteamericano y la condecoración del presidente peruano Fernando Belaúnde, quien por ese entonces combatía la guerrilla peruana, explícitamente apoyada y financiada por Cuba. Neruda jamás perdonó este gesto, quitándole por siempre el saludo a todos quienes firmaron esa misiva, como Nicolás Guillén, viejo amigo del vate⁴².

La última etapa de la vida de Neruda está marcada por la persistencia de este compromiso, de esta militancia irrestricta, que no se condice con el tono crítico revisionista que adquiere por ese entonces su poesía, tanto así que acepta ser precandidato presidencial del Partido Comunista, pese a encontrarse gravemente enfermo. Luego de la elección de Salvador Allende, éste lo destina como embajador en Francia, donde realiza gestiones con representantes de la U.R.S.S. para conseguir un préstamo que permita sacar a flote la alicaída economía chilena y salvar al gobierno de la Unidad Popular de su inminente caída⁴³.

Los capítulos que abarcan a este Neruda, ya más maduro, guardan estrecha relación con *Adiós Poeta*, de Jorge Edwards, en la medida en que, como ya mencionamos, el libro del novelista chileno es pionero en la descanonización de la figura de Neruda, y versa específicamente sobre la segunda mitad de la vida del poeta. La gran diferencia reside en la naturaleza de ambos textos. El de Edwards es un libro de memorias, sin pretensiones académicas, que no se preocupa de fundamentar sólidamente lo afirmado, en la medida en que transmite experiencias subjetivas. El trabajo de Schidlowsky, por el contrario, recoge muchos de los datos que entrega Edwards y los corrobora, a través de cartas, testimonios y documentos oficiales, dando una sólida fundamentación a todos los datos que entrega.

Creemos que este trabajo no sólo constituye un aporte sino que viene a llenar un importante vacío, en la medida en que se aborda al hombre, más allá de la coraza que representó, y representa aún, su genialidad artística. Estas *Furias y Penas* marcan los contornos para una exhaustivo retrato del hombre público, del político, superando en manejo de fuentes, fundamentación de los datos e información, rigor académico y solidez argumentativa a la mayoría de los trabajos que le preceden, que tienden a la composición de hagiografías sobre este hombre que no fue ningún santo, pero que sí se esmeró mucho en parecerlo. Resulta además un gran aporte en la recopilación de discursos, cartas, y poemas circunstanciales, los que permiten comprender bastante mejor esta estrecha relación que existe entre su poesía y su tiempo, y al mismo tiempo entre su obra y su persona; entender su vida y su vivir, que nos parece aún una incógnita, como lo

⁴² Edwards, Jorge: *Adiós Poeta*, 2000.

⁴³ Schidlowsky, *Las Penas y las Furias...*, 2003, p. 1150 y 1171.

afirma Schidlowsky al final de sus mil doscientas treinta y tres amables páginas: “Neruda no fue un gran hombre ni pretendió ser un gran poeta; la vida lo transformó en un hombre simple, buscador de intereses y un poeta sobresaliente en un mar de soledades. Su vida es una incógnita, o mejor: su incógnita es su vida.”⁴⁴

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime: “Para una Poética de la Poesía Póstuma de Pablo Neruda”. En Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí (eds.), *Pablo Neruda*. Madrid: Editorial Taurus, 1980.
- Aldunate Phillips, Arturo: *El Nuevo Arte Poético y Pablo Neruda*. Santiago: Editorial Zig Zag, 1936.
- Alone (Hernán Díaz Arrieta): “Crepusculario”. En *La Nación*, 2 de septiembre de 1923. [Reproducido en Nicolás Salerno (compilador), “Alone y Neruda”, en *Estudios Públicos*, 94 (otoño 2004).]
- Alone (Hernán Díaz Arrieta): “Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada”. En *La Nación*, 3 de agosto de 1924, Santiago. [Reproducido en Nicolás Salerno (compilador), “Alone y Neruda”, en *Estudios Públicos*, 94 (otoño 2004).]
- Alonso, Amado: *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1940.
- Alonso, Amado: “Angustia y Desintegración” [1940]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Bellini, Giuseppe: “La Poesía Póstuma de Pablo Neruda: Entre la Angustia y la Esperanza” [1976]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Concha, Jaime: “Interpretación de ‘Residencia en la Tierra’”. En *Mapocho*, tomo I, N° 2 (julio de 1963), Santiago.
- Concha, Jaime: “Sexo y Pobreza en la Primera Poesía Amorosa de Neruda” [1972]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Concha, Jaime: *Neruda (1904-1936)*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972.
- De Costa, René: *The Poetry of Pablo Neruda*. Harvard University Press, 1979.
- De Rokha, Pablo: *Neruda y Yo*. Santiago: Editorial Multitud, 1955.
- Edwards, Jorge: “Las conversiones de Pablo Neruda” [1984]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Edwards, Jorge: *Adiós Poeta*. Barcelona: Editorial Tusquets, 2000.
- Escudero, Alfonso: “La Actividad Literaria en Chile en 1924”. En *Atenea*, año II, N° 1 (marzo de 1925), Concepción.
- Fernández Larraín, Sergio: *Cartas de Amor de Pablo Neruda*. Madrid: Ediciones Rodas, 1974.
- Finlayson, Clarence: “Neruda en ‘Tres Cantos Materiales’”. En Clarence Finlayson, *Poetas y Poemas*. Santiago: Editorial Revista Universitaria, 1938.
- Gallagher, David: “Pablo Neruda”. En David Gallagher, *Modern Latin American Literature*. Oxford University Press, 1973.
- Giordano, Jaime: “Introducción a ‘Canto General’”. En *Mapocho*, Tomo II, N° 3, 1964, Santiago.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 1233.

- Latchman, Ricardo: “Crepusculario”. En *El Diario Ilustrado*, 31 de octubre de 1923, Santiago.
- Latorre, Mariano: “Los Libros”. En *Zig-Zag*, 16 de agosto de 1924, Santiago.
- Lévy, Isaac y Juan Loveluck (editores): *Simposio Pablo Neruda. Actas*. Columbia: Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974.
- Lihn, Enrique: “Residencia de Neruda en la Palabra Poética” [1973]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Lihn, Enrique: “Veinte Años de Poesía Chilena”. En Enrique Lihn, *El Circo en Llamas*. Compilación de Germán Marín. Santiago: Editorial Lom, 1997.
- Loveluck, Juan (compilador): “Neruda en ‘La Nación’ (1927-1929): Prosa Olvidada”. En *Anales de la Universidad de Chile*, “Estudios sobre Pablo Neruda”, N° 157-160 (enero-diciembre de 1971), Santiago.
- Loyola, Hernán: *Ser y Morir en Pablo Neruda*. Santiago: Editora Santiago, 1966.
- Loyola, Hernán: “Canto General”, Itinerario de una Escritura” [1999]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Lozada, Alfredo: “La Amada Crepuscular”. En Emir Rodríguez Monegal y Mario Enrico Santí (eds.), *Pablo Neruda*. Madrid: Editorial Taurus, 1980.
- Melis, Antonio: “Neruda y la Poesía Hispanoamericana: Una Presencia Polémica”. En Federico Schopf (ed.), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003.
- Mistral, Gabriela: “Recado sobre Pablo Neruda”. En *El Mercurio*, Santiago de Chile, 23 de abril de 1936. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003). [Reproducido también en Nicolás Salerno (comp.), “Retratos, Etopéyas y Hagiografías de Pablo Neruda”, en *Estudios Públicos*, 94 (otoño 2004).]
- Murena, Héctor: “A Propósito de ‘Canto General’ de Pablo Neruda” [1951]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Neruda, Pablo: “Las Vidas del Poeta, Memorias y Recuerdos”. En *O Cruzeiro Internacional*, ediciones del 16 de enero al 1 de junio de 1962, Río de Janeiro.
- Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra* [1935]. Estudio preliminar y notas de Hernán Loyola. Madrid: Editorial Cátedra, 1999.
- Neruda, Pablo: *Canto General* [1950]. Estudio Preliminar y notas de Enrico Mario Santí. Madrid: Editorial Cátedra, 2000.
- Neruda, Pablo: *Confieso que He Vivido* [1974]. En Pablo Neruda, *Obras Completas*. Cinco tomos. Barcelona: Editorial Galaxia y Gutenberg, 2001.
- Neruda, Pablo: *Obras Completas*. Cinco tomos. Barcelona: Editorial Galaxia y Gutenberg, 2001.
- Neruda, Pablo y Federico García Lorca: “Discurso al Alimón sobre Rubén Darío”. En Pablo Neruda, *Obras Completas*. Tomos I, II, III, IV y V. Barcelona: Editorial Galaxia y Gutenberg, 2001.
- Osorio, Nelson: “El Problema del Hablante Poético en ‘Canto General’”. En Isaac Lévy y Juan Loveluck (editores), *Simposio Pablo Neruda. Actas*. Columbia: Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974.
- Pring-Mill, Robert: “El Neruda de las ‘Odas Elementales’”. En Alain Sicard, *Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-americanes, 1971. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Rodríguez Fernández, Mario: “Imagen de la Mujer en un Momento de la Poesía de Pablo Neruda”. En *Anales de la Universidad de Chile*, N° 1, 1962.

- Rodríguez Fernández, Mario: “‘Reunión bajo las Nuevas Banderas’ o de la Conversión Poética de Pablo Neruda” [1964]. Reproducido en Federico Schopf: *Neruda Comentado* (Editorial Sudamericana, 2003).
- Rodríguez Monegal, Emir: *El Viajero Inmóvil*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1966.
- Sáez, Fernando: *Todo Debe Ser Demasiado: Biografía de Delia del Carril*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1997.
- Salerno, Nicolás (comp.): “Alone y Neruda”. En *Estudios Públicos*, 94 (otoño 2004).
- Salerno, Nicolás (comp.): “Retratos, Etopeyas y Hagiografías de Pablo Neruda”. En *Estudios Públicos*, 94 (otoño 2004).
- Schidlowsky, David: *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*. Berlín: Editorial WVB, 2003.
- Schopf, Federico: “Recepción y Contexto de la Poesía de Pablo Neruda” [2000]. Reproducido en Federico Schopf (ed.), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003.
- Schopf, Federico: *Del Vanguardismo a la Antipoesía*. Santiago: Editorial Lom, 2000.
- Schopf, Federico: *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003.
- Sicard, Alain: *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*. Madrid: Editorial Gredos, 1978.
- Sicard, Alain: “‘El Hijo de la Luna’: Crítica y Valoración del Sujeto Poético en la Obra de Pablo Neruda” [1971]. Reproducido en Federico Schopf (ed.), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003.
- Sicard, Alain: “Poesía Política en la Obra de Pablo Neruda” [1991]. En Federico Schopf (ed.), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003.
- Teitelboim, Volodia: *Neruda*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000.
- Villegas, Juan: “El Yo Poético Conmiserativo de ‘Crepusculario’”. En Juan Villegas, *Estudios de Pablo Neruda*. Santiago: Editorial Nascimento, 1980.
- Yurkievich, Saúl: “‘Residencia en la Tierra’: Paradigma de la Primera Vanguardia”. En Saúl Yurkievich, *A través de la Trama*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. □

EN TORNO A LAS *RESIDENCIAS*

Jaime Concha

Este artículo trata de la génesis de *Residencia en la Tierra*, uno de los libros mayores de Pablo Neruda, en el complejo bienio que tiene lugar entre 1925 y 1927. Precizando algunas relaciones con el poemario *Tentativa del Hombre Infinito*, Jaime Concha reconstituye el origen de símbolos importantes (la noche) y temas decisivos (el recuerdo). Siguiendo la cronología aceptada en la redacción de las *Residencias* —primeros poemas chilenos, poemas asiáticos, segundos poemas chilenos y los poemas escritos en España—, realiza incisiones interpretativas en algunas de las piezas más sobresalientes. El autor concluye con una breve ojeada sobre la estética nerudiana y la historia de las ideas críticas sobre el libro.

JAIME CONCHA. Crítico chileno. Profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de California, San Diego, La Jolla. Autor de *Neruda: 1904-1936* (Santiago: Editorial Universitaria, 1972) y *Tres Ensayos sobre Pablo Neruda* ([1972] University of South Carolina, 1974). Ha enseñado en Chile, Ecuador, Francia y los Estados Unidos, y publicado estudios monográficos sobre poetas latinoamericanos del siglo XX (Darío, Neruda, Mistral y Huidobro).

La biografía esencial de Neruda puede condensarse en unas cuantas palabras: sur, capital, Chiloé, Oriente, España, Chile, México, vuelta al país, exilio y, después de 1954 y por cerca de dos décadas, una condición de viajero y sedentario empedernido, “residente en la tierra” que nos hace sentir a todos como simples metecos en el planeta que nos fue asignado. Agréguese: tres mujeres oficiales, más las incontables musas de carne y hueso que, hay que imaginar, superaban el número clauso de las hijas de Mnemosyne; tres casas, en Valparaíso, Santiago e Isla Negra que mostraban curiosamente a este sureño de alma consagrando y sancionando el fatal centralismo del país, etc. Y, más en profundidad: dos infancias, las de Parral y Temuco; hijo de dos madres, la muerta y la superstite —la “mama-dre” que cantó y santificó con sinigual emoción en su *Memorial de Isla Negra*; padre mínimo y desventurado (que hoy recibe, al parecer, un implacable enjuiciamiento póstumo)... Lo vi tres veces, muy brevemente, aparte, desde luego, de sus carismáticas apariciones públicas a las que asistí como espectador anónimo en medio de multitudes fervorosas: entre la escalera y los ascensores de un hotel de Concepción; en una cena en casa de Alejandro Rodríguez, arquitecto excepcional, regidor por la municipalidad penquista, hoy desaparecido; y, más extensamente a lo largo de varios días, con ocasión del homenaje que Temuco y la Universidad de la Frontera le rindieron para celebrar el Premio Nobel. Hay una foto que aún circula en que asoman Guillermo Quiñones Ornella, el organizador; el poeta Jorge Teillier, luciente de juventud y simpatía; y, en el centro, inclinados junto a unas flores que tienen el brillo borroso del tiempo, Pablo y Matilde. Un ramillete de vidas y de juventudes idas. Nada de esto me autoriza, por cierto, a hablar del individuo Neruda, de Neruda como ser humano. Siempre me interesó fundamentalmente su obra, el tesoro de imágenes y resonancias que nos legó en su poesía.

El perfil de los libros que jalonan su evolución poética es también muy singular. Al formato apaisado de la primera edición de *Crepusculario* (1923), que continúa y resume la tradición posmodernista nacional y que vi una vez en uno de sus ejemplares dedicado al crítico Luis David Cruz Ocampo (trazo ya firme de escritura en el adolescente desconocido que era aún Neruda), seguirán sus célebres *Veinte Poemas de Amor...* (1924), cuyos originales en papel de estraza, de formato cuadrado, fueron dactilografiados por el viejo poeta Augusto Winter, según nos cuenta el mismo Neruda en una crónica viajera desde Oriente. Poemas que lo harán definitivamente popular en el ámbito, por lo menos, de la poesía hispanoamericana y tal vez más allá de ella. El libro, verdadero *ars amandi* para genera-

ciones y generaciones de gente joven hispanohablante, brotaba claramente de un cambio en el clima afectivo de los años veinte, sobre todo en el sentimiento y en la práctica de las relaciones heterosexuales. Por esos mismos años se publican en la revista *Claridad* muchos artículos sobre educación sexual, destinados especialmente a las mujeres jóvenes. Varios de ellos van firmados por Juan Gandulfo, anarquista, estudiante de Medicina, presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y amigo amiguísimo de Neruda. La colección poética nerudiana es parte de una cultura emergente, manifestación de un nuevo estilo amoroso que busca abrirse paso en un país inveteradamente pacato. El libro era tan difundido, que no miento —creo— al asegurar que la primera vez que escuché un verso de Neruda fue el famoso e inevitable que inicia el poema 20. La anécdota es pura verdad, aunque lo cómico de las circunstancias pueda hacerla sospechosa de invención. Baile de beneficencia en el segundo piso de un bar-restaurante, esquina de la calle Miraflores, allá por los suburbios de la ciudad de Valdivia; fecha probable, 1948 o 1949. Un profesor primario, a quien las copas se le han subido a la cabeza, es sacado gentilmente del baile. Entre los suaves esbirros que lo escoltan, va haciendo visajes de actor incomprendido, mientras empieza a recitar el poema: “Puedo escribir los versos...” Baja por la escalera, da un tropezón en los últimos peldaños y hay un golpe seco que coincide con “la noche está estrellada”. Nunca he podido dejar de asociar este verso con aquella ocasión de otro tiempo, en que el vate resultó literalmente profético.

Como más de un comentarista y estudioso de la obra de Neruda ha observado, el poeta pudo haberse dormido en sus laureles y conformarse con el triunfo y el reconocimiento público que el libro le aportaba. No fue así, sin embargo. Siguiendo quizás qué secreto dictamen de su espíritu, por auténtica ambición de superarse a sí mismo o por un ciego destino que lo inducía a hallar la raíz de su voz, entra en lo que podemos llamar el umbral de la noche residenciaria. Esta “entrada en la noche” —anterior y conexas con su gran experiencia de “Entrada a la Madera”— lo ocupará activa y fatigosamente durante el bienio de 1925 a 1927 —a mi parecer, el más hondo y grávido de sentido de toda su trayectoria poética. El joven tiene apenas 21 años, está totalmente desorientado en la tierra y en su tierra, tiene unos cuantos amigos y amigas que lo apoyan y le ayudan, rompe con su padre debido a sus fallidos estudios universitarios, la pobreza lo cerca y lo esclaviza constantemente. Única salida, entonces: la fuga, la huida a Chiloé. Con su lejanía física, su desolación y la lluvia sempiterna, Chiloé será el territorio insular que precede su viaje al Oriente, la prehistoria de *Residencia en la Tierra*. Vale la pena decir algunas cosas sobre la influencia del ámbito insular en algunos de sus poemas.

En tres obras que tocan directa o tangencialmente su estancia en Chiloé es posible fijar un vínculo con las *Residencias* venideras. En *El Habitante y su Esperanza* formula, desde el mismo título, su primera auto-definición como sujeto viviente en una región y espacio determinados. Es “habitante”, aunque no todavía de la tierra o del planeta. Y su orientación temporal es más bien hacia el futuro: “la esperanza”, sentimiento que aún preserva complacencias juveniles de *El Hondero Entusiasta*, por ejemplo. En *Residencia en la Tierra*, por el contrario, la densidad temporal se depositará esencialmente en la dimensión del recuerdo, en el pasado que todo lo marca con su huella precisamente terrestre. En algunas prosas de *Anillos*, volcadas en lo principal a la Frontera y a la costa del Pacífico, hay una excavación en las estaciones del año: otoño e invierno, especialmente, que constituyen las primeras exploraciones nerudianas sistemáticas del ciclo anual, que habrán de culminar finalmente en la gran eclosión del ciclo del día y de la noche característica de la arquitectura y del universo de las *Residencias* en su totalidad. Por último, en el notable poema de la noche que es *Tentativa del Hombre Infinito*, el hombre “infinito” se revela como un ser nocturno por excelencia, en la medida en que su cotidianeidad se centra en el espectáculo y en la experiencia de la Noche. El poema empieza así:

Hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches

donde el verbo “*revolviéndose*” expresa no sólo el caos avasallante de lo real, sino a la vez un embrión de la revolución astronómica, el giro de la tierra en torno al sol que habrá de sellar el movimiento fundamental de las *Residencias*. No por casualidad el primer fragmento del poema concluye acentuando el poderoso dinamismo terrestre:

*Los movimientos de la noche aturden hacia el cielo*¹

“Habitante”, noche, “anillos” del transcurso anual preparan ya, desde el fondo de un Chiloé remoto, el clima y la atmósfera del existir residencial.

Entre 1925 y 1927

Este bienio constituye probablemente uno de los momentos de máxima introspección del poeta en la conciencia de su obra hecha y por

¹ Un interesante comentario del poema, siguiendo el eje de la interpretación nocturna, es el de González-Cruz, Luis: *Neruda: De Tentativa a la Totalidad*, 1979.

hacer. Roza con *Tentativa...*, pero evita definitivamente las sirenas vanguardistas que ya comenzaban a seducir en el país; abandona el proyecto, esencialmente derivativo que era *El Hondero Entusiasta*, que sólo publicará después, ya consciente del desvío que le había significado; desafía peligrosamente los criterios estéticos vigentes, arriesgando perder todo el capital de su reputación poética. Su gesto, intensamente controlado, parte de una auténtica auscultación de sí mismo y de su relación con el mundo. A diferencia de los Daneri que abundan a ambos lados de la cordillera, el trabajo de este poeta estaba en la poesía y no en otra cosa: “Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable”². La poesía de Neruda en esos años empieza a ser admirable por sí misma, no por las razones externas que tendían a primar en varios movimientos de vanguardia y de los cuales no estuvo totalmente indemne en su propia *Tentativa...*

Gracias a las valiosas investigaciones de Hernán Loyola, hoy tenemos un cuadro bastante claro de la cronología de los poemas que compondrán las *Residencias*. “Galope Muerto”, que abre la colección, que antes creíamos de 1925, se ha desplazado ahora a 1926. Una de las primeras composiciones es, con seguridad, “Serenata”, que comparte este puesto al parecer con “Madrigal Escrito en Invierno”, redactado —según reminiscencia del poeta— en el mismo año 1925.

Estos simples hechos, minúsculos tal vez, tienen como consecuencia importante el poner de relieve la asimetría entre la gestación y la composición, entre la sucesión cronológica de los poemas y su última sincronización en el libro. Neruda, que parece colocar un marco temporal muy preciso a sus poemas: 1925-1931, 1931-1935, no respeta necesariamente esta distribución e incluye, por ejemplo, en la *Residencia I*, un poema como “El Fantasma del Buque de Carga”, claramente escrito en 1932, a la vuelta de su residencia asiática. Estos desplazamientos son parte de una estrategia arquitectónica más secreta que visible, que articula de modo sólido y equilibrado, dinámico y flexible a la vez, la organización de los poemas en el gran libro. Solidez y equilibrio, por un lado, es decir: orden; dinamismo y asimetrías por otro, es decir: movimiento y aventura; tales parecen ser los principios formales mayores que conforman la disposición de las *Residencias* y la sucesión de los poemas.

“Serenata” y el estrato rural

Hacia el fin de la primera sección de las *Residencias*, entre “Tiranía” y “Diurno Doliente”, figura el poema “Serenata”. Loyola ha distingui-

² Cf. Borges, Jorge Luis: *El Aleph*, 1971, p. 160.

do tres versiones que se escalonan entre 1925 y 1933, que si bien cambian poco, establecen claramente una transición entre la sensibilidad de *Tentativa del Hombre Infinito* y las *Residencias* propiamente tales. En el poema, desde las primeras líneas, el poeta entra en un diálogo intenso y ceñido con la noche, a quien se identifica explícitamente como objeto, centro y foco de la composición. En otra parte hemos descrito los temas, imágenes y desarrollo del poema. Aquí quiero subrayar únicamente su anclaje rural, porque es necesario para el curso de mi argumentación, agregando algunas observaciones sobre la estructura de la subjetividad que es posible constatar en este temprano texto residenciario.

El poema es de ambientación predominantemente campesina. En la primera estrofa la serie de elementos: amapolas, campos, sapos..., de gran coherencia fonética, parecen brotar todavía de una canción posmodernista. El enmarcamiento no será desmentido ni aún cuando surjan objetos aparentemente antitéticos, como el verso: “*cuando corres detrás de los ferrocarriles, en los campos*”, en que los rieles y el tren mismo parecen trazar más bien un surco —lo que explicaría la presencia en seguida de un “*delgado labrador*”, que entra en compleja correspondencia con la figura de la noche anticipando una imagen de la subjetividad poética. Sin embargo, este entorno campesino se proyecta al final del poema en hipérbole terrestre, donde la noche coexiste con el mar y la luna en un triángulo magno de poderes:

*Pero acallas los grandes árboles, y encima de la luna,
Sobrelejos,
vigilas el mar como un ladrón.*

Así, desantropomorfización activa de la noche, y paso de lo rural a un paisaje cósmico, son el doble y decisivo aporte que “Serenata”, poema inaugural, lega al conjunto de las *Residencias*.

En el mismo poema aparecen tres figuras de la subjetividad, que entran en compleja tensión a lo largo de su desarrollo: el “*delgado labrador*” ya mencionado, el “*joven sin recuerdos*” que establece un diálogo y confrontación en el ámbito nocturno, y “*alma*”, finalmente, más genérica y en principio desindividualizada. El primero y la última son rezago y vestigios de la subjetividad posmodernista; el segundo, que deriva de *Tentativa...*, posee más virtualidades de futuro.

El “*delgado labrador*” que hemos visto emerger en “Serenata” deriva de la égloga de los *Veinte Poemas de Amor...* “Labriego salvaje” se había llamado allí el poeta en su primera composición. Es aún parte bucólica de la colección amorosa, de su zona pastoral y pastoril. Aquí, a la vez

que acentúa el paisaje de tierra adentro, es figura evanescente que da paso a una metamorfosis fuertemente temporal, la de

*El joven sin recuerdos te saluda, te pregunta por su olvidada
voluntad...*

Encuentro y diálogo, confrontación en seguida, entre el sujeto y la plenitud exterior: ¿Cómo asumirla? ¿Cómo cantarla? ¿Cómo estar a la altura de la fuerza y profundidad que exige el nuevo objeto de la noche? ¿Cómo alcanzar esos plenos poderes que requiere esta poesía?

Las dos entidades de la relación son inconmensurables: el sujeto es “*alma*”, ella es “*cuerpo profundo*”. El poeta tendrá que templar su instrumento, como ante una musa gigantesca, para poder desarrollar el canto. Los últimos versos, que concluyen el poema, son muy explícitos en cuanto a la magnitud de la empresa y a la honda exigencia que representa:

*Oh noche, mi alma sobrecogida te pregunta
desesperadamente a ti por el metal que necesita.*

La confrontación empieza en pregunta y termina en pregunta; y en ese “*sobrecogida*” que no deja de resaltar casi escuchamos, en su neta etimología, el arrebató platónico del *Ion* o del *Fedro*. Lo cierto, lo indudable es que en este poema embrión de las *Residencias* el poeta necesita forjarse un alma metálica, templarse a sí mismo para hallar una identidad y lograr una “voluntad” que hagan viable el nuevo rumbo poético que ha emprendido. Poema programa, poema desafío, “*Serenata*” ha introducido también la temática del recuerdo, o la falta de recuerdos.

“Madrigal...” o el tema del recuerdo

“*Madrigal Escrito en Invierno*” es uno de esos grandes poemitas que Neruda suele sembrar de vez en cuando a lo largo de sus *Residencias*, para contrapesar en cierto modo el verso ancho, más sinfónico y expansivo, que tiende a predominar en las diversas secciones de su libro de 1935. Primeramente titulado “*Dolencia*”, es parte de un pequeño trío que componen también “*Fantasma*” (ex “*Tormentas*”) y “*Lamento Lento*” (antes “*Duelo Decorativo*”). Miniaturas frágiles las tres, con clara propensión al eneasílabo —el verso predilecto de Machado y de la Mistral—, atravesadas por el tema común y recurrente del recuerdo. La sempiterna Albertina Azócar ronda por estos versos, ya musa mayor de una buena porción de los poe-

mas amorosos, ahora figura fantasmal, tormentosa, hasta el “duelo” final del amor y la relación que se conmemora con una lenta melopea póstuma. De la “dolencia” al “duelo”, podríamos decir, como toda relación entre buenos cristianos...

“Madrigal...” tiene apenas seis estrofillas y un sonido angustiado y angustioso que percute y repercute hasta el delirio en el oído del lector. Es erróneo ver contradicción entre el carácter supuestamente primaveral del género y el tema doloroso e invernal desenvuelto por Neruda. Este tipo de canción poética, desde sus orígenes en el Renacimiento y en sus mismos antecedentes tardo-medievales, incluye a menudo motivos de amor doloroso, como prueban hasta la saciedad los gruesos volúmenes del musicólogo Alfred Einstein³. El marco invernal, en consecuencia, no tiene nada de extraño.

El recuerdo emerge a la intemperie, en las vastas coordenadas de profundidad y longitud que imponen los poderes del mar y de la noche:

*En el fondo del mar profundo,
en la noche de largas listas,
como un caballo cruza corriendo
tu callado callado nombre.*

Nunca sabremos realmente que significan esas “*largas listas*” de la noche, aunque en lo mínimo apuntan a esa insistencia en la longitud y en la distancia que caracterizará al poema. “*En lo largo y largo*”, se nos dirá más adelante. Poema en rebotes, en dobles fónicos, casi en ecos que afloran constantemente, como para subrayar el origen acústico del motivo del recuerdo. Auscultación en el interior del corazón (“*En la noche del corazón*”, comenzará el hondísimo poema “Lamento Lento”), que revela con dolorosa necesidad —con la dolorosa necesidad de la ternura— la evocación de la presencia femenina.

La segunda estrofa, muy compleja desde el punto de vista de las relaciones espaciales que describe, nos introduce en un ámbito diferente, de interior doméstico, que no es otro que la escena de la escritura (“*sobre la hoja solitaria, nocturna*”). Busca allí el poeta la conjunción, la fusión con la mujer, que siempre tiene la iniciativa en las operaciones del recuerdo. Porque lejos de ser el recuerdo un proceso íntimo del sujeto, es más bien un evento exterior, un advenimiento desde fuera en lo espacial y desde el futuro expectante del tiempo que vienen a habitar al poeta. El poeta es vivido por el recuerdo de la mujer —genitivo subjetivo y objetivo

³ Cf. Einstein, Alfred: *The Italian Madrigal*, 1949.

a la vez. De ahí que en la máxima proximidad, en la misma inmediación, brote de pronto la separación y el distanciamiento. Estos versos contiguos son hartamente reveladores:

*acúdeme tu boca de besos,
violenta de separaciones*

El poema tiene una simetría casi perfecta, dividido como está por el gozne “*Ahora Bien*” en dos mitades iguales, las tres estrofillas de la primera parte, que culminan en un clímax de luz (“*Flor de la dulce luz completa*”, se nos dice) y las tres de la segunda, presididas contrariamente por “*lo que la oscura noche preserva*”. Lo luminoso y lo oscuro combaten aquí, como combatirán en todas las *Residencias*, dando identidad y configuración específica al poema y al libro. Así, cuando Neruda deja el país a mediados de 1927, se lleva ya un puñado de poemas al que pertenecen “*Serenata*”, el poema de la obertura nocturna, y este “*Madrigal...*” que contiene *in nuce* el paisaje residenciario más determinante. Son parte de una “residencia” antes de las *Residencias*, pues el nombre definitivo para el libro sólo se le impondrá tiempo después, en 1928, ya en Birmania.

Un doble exilio

En su absorbente estudio sobre la etapa residenciaria de Neruda, Edmundo Olivares ha trazado limpia y límpidamente el itinerario del poeta rumbo al Oriente⁴. Junio de 1927: sale de Valparaíso, acompañado por su amigo Álvaro Hinojosa, a tomar en Los Andes el Ferrocarril Transandino; Mendoza, Buenos Aires; se embarca en el vapor Baden que lo lleva a Lisboa; viaja a Madrid por tren, donde tiene una breve entrevista y conversación con el crítico español, especializado en las literaturas de vanguardia, Guillermo de Torre, a quien le habría mostrado al parecer algunos de los poemas “chilenos” de la futura *Residencia en la Tierra*, aún sin nombre; paso rápido por París, del cual ha dejado una crónica divertida en *Confieso que He Vivido*; embarque en Marsella, ya definitivamente camino al Oriente. Mediterráneo, Mar Rojo, Océano Índico, Colombo, Singapur, Rangún en Birmania, finalmente, destino donde lo espera una oscura condición de cónsul de un país oscuro en las regiones más oscuras y coloridas del planeta. Está allí, con seguridad, en octubre de 1927, porque de ese mes data su primera carta al escritor argentino Héctor Eandi, con quien sosten-

⁴ Cf. Olivares, Edmundo: *Los Caminos de Oriente*, 2000.

drá un epistolario de primera importancia para la comprensión de la génesis y la estética de las *Residencias*.

De la acuciosa exposición de Olivares, que acabo de resumir apretadamente, es posible desprender dos cosas que se imponen de modo meridiano. En primer lugar, que las *Residencias* no empiezan en el Asia ni están sólo relacionadas con el exotismo oriental, sino que se forjan en el par de años chilenos, que ya hemos subrayado; y, en segundo término —y esto no es menos importante— que la residencia asiática del poeta será sede de un doble exilio, no sólo de su propio país, sino también de Europa, a la que no puede llegar pero en la cual desea tenazmente establecerse. No está de más detenerse un poco en cada uno de estos aspectos, que tienen directo impacto o un efecto indirecto en la poesía nerudiana del período.

El puñado inicial de poemas, nueve al parecer, da la tónica decisiva del libro en que se integrará. Poco tiempo después, ya en Rangún y en carta a su amigo Yolando Pino que estudia como becario en Hamburgo, Neruda le confesará que tiene en mente un nombre para su libro en curso: nada menos que *Colección Nocturna*. El título ha surgido seguramente del poema llamado así, la notable pieza que sigue al trío al que pertenece el “Madrigal” ya comentado y que, en *sí mismo* y en su poderosa resonancia, es la primera penetración nerudiana en las zonas de una noche realista, no tanto onírica (aunque incluye una fuerte franja y componente oníricos), sino vasto cuadro de la ciudad y sus servidumbres, de la sociedad y su humillante opresión sobre los oficios humanos. Exploración de una *Waste Land* sin sublimación religiosa a lo Eliot, en la pura e impura impiedad de la sumisión laboral. Y el título es significativo: a partir del poema, Neruda extrapola una posible y eventual “colección nocturna” para el conjunto de poemas en los que trabaja. Desde “Serenata” hasta “Colección Nocturna”, la noche sigue latente, actuando vívidamente en la imaginación del autor. Es eje y polo de su trabajo poético.

De este modo, la noche que empieza a expandirse como gran símbolo y que había dado origen también al segundo poema del libro, “Alianza (Sonata)” tiende un puente entre la substancia rural de los poemas “chilenos” y el trasfondo exótico de los poemas “asiáticos”. Son, en realidad, parte de un único y mismo movimiento. Enrique Lihn, intérprete inmejorable del lenguaje residenciario, se refirió en más de una oportunidad a esta continuidad del lenguaje nerudiano, a este carácter natural y familiar, por decirlo así, del aparente exotismo de las *Residencias*. Porque éstas son en verdad fruto de la mezcla de lo local con lo remoto, de lo nativo con lo exótico, de lo propio y lo foráneo. El “color local” de los mercados y las calles de Birmania o de Ceilán nos llega envuelto en un aire

impalpable de tierra adentro, de provincia chilena, de experiencia y de mundo campesinos. Lo rural no quita lo oriental; ambos encajan como anillo al dedo.

“Quiero salir de aquí”, “quiero irme a Europa”, “quiero viajar a España”, repite, casi implora, el joven desterrado en las cartas que envía como mensajes de auxilio a su hermana Laura, a su amigo epistolar Eandi o a uno que otro destinatario. El poeta está, así, desgarrado por una doble tensión. Sigue teniendo a sus espaldas la vida pasada en su país; mantiene como proyecto inalcanzable trasladarse a Francia o a España. No vive, se desvive. Y es en esa soledad acumulada, en ese ocio persistentemente defendido para poder trabajar en su obra, en esa incomunicación casi completa con todo interlocutor en español, que la lengua y las palabras se le hacen más significativas, se le convierten en cosas de vida y muerte, sólo atesorables en la página escrita. *Residencia en la Tierra*, en uno de sus costados, nace de esa defensa e indefensión del idioma, de una extranjería que pone lo más familiar de su memoria y de su alma al borde de la extinción. La anécdota de la palabra “tinta”, que recupera como algo inédito y casi irreconocible allá en Batavia, es una buena ilustración de lo que decimos.

¿Cuál fue el impulso inicial del viaje? ¿Cuál fue el motor que dio lugar a una trashumancia más bien rara y sorprendente en un país como Chile y en la época de los años veinte? La explicación humorística, *terre à terre* en sentido literal, la ha dado el mismo poeta y tiene que ver con ese punto abollado del globo terráqueo que contempló casualmente, motivando su curiosidad y su extraña elección. En el lado opuesto de las hipótesis está la tradición exotista, el “imaginario” oriental como se dice hoy, que desde D’Halmar a Juan Marín, pasando por un nazi que es mejor no nombrar porque no tiene nombre, ha acicateado incesantemente el ánimo viajero de más de un escritor nacional. En el caso de Neruda, el orden de las necesidades se entrelaza quizás con el orden de la imaginación de un modo inextricable. Lo infra se mezcla con lo superior, con lo ideal. Pobre alternativa a la pobreza, lujo adicional a un tesoro de imágenes preexistentes, el viaje más allá del cuarto o de la recámara tiene mucho de forzado y no poco de libertad. El “residente en la tierra” será el producto de esta doble y contradictoria condición.

En Birmania, desde octubre de 1927 hasta fines de 1928; en la actual Sri Lanka, desde comienzos del 28 hasta mediados, aproximadamente, del 29; en Batavia, en la isla de Java, hasta su regreso ya definitivo al país; en viajes esporádicos por Siam, Indochina, Shangai y Japón; con estancia breve en Calcuta, el poeta vivirá por cinco años en la frontera

entre Oriente y Occidente, en su grieta, mejor dicho. Esta contigüidad conflictiva la vio mil veces y la deja a menudo visible en sus crónicas del otro lado del mundo. He aquí una pincelada de Hong Kong: “Una violencia de gran ciudad de Occidente —Buenos Aires o Londres— cuyos habitantes hubieran adquirido los ojos oblicuos y la piel pálida”. O esta mirada sobre Shangai: “Las innumerables callejas chinas desembocan en las avenidas europeas como barcos de extraordinarios velámenes coloreados”⁵. Esta fusión o superposición de lo occidental y lo oriental es una experiencia poco común, prácticamente única, en la literatura chilena e hispanoamericana de ese tiempo.

Las Residencias y su forma

La primera *Residencia*, que se publicara originalmente por la editorial Nascimento en 1933, se compone de 33 poemas distribuidos en cuatro secciones, la segunda de las cuales contiene seis memorables prosas poéticas. El ejemplo de Baudelaire, el modelo de Rimbaud debieron estar presentes en la ejecución de estos trabajos. Y es verdad que son estos textos los que más se pueden asociar con la herencia simbolista, la de los “poemas en prosa” baudelairianos o de la “temporada en el infierno” de Rimbaud, si uno no quisiera ampliar estas conexiones, necesariamente especulativas, a los *Cantos de Maldoror*. Esta huella simbolista presiona en estos poemas para crear una región relativamente delimitada dentro del conjunto de las demás secciones. Pero, claro, si Baudelaire es, sin lugar a dudas, un *flâneur* entre los objetos de la modernidad (así reza la vulgata interpretativa), Neruda es más bien un *voyeur* del horror colonial y colonialista, de los territorios de Birmania, Ceilán y Java bajo el dominio inglés u holandés en los peores años de la crisis económica internacional —la del sacudón de 1922 y la depresión de 1929. Las *Memorias* hablarán con mayor distancia pero con más extensión de estas condiciones colectivas de vida; su efecto de realidad no es menor, sin embargo, en los poemas de la primera y segunda *Residencias*.

Como he escrito un poco más arriba, Neruda busca enmarcar con rigor, con un fuerte coeficiente de simetría, su “colección nocturna” que ya ha pasado a llamarse definitivamente *Residencia en la Tierra*. Los poemas han ido creciendo, y los nueve poemas que Neruda se llevó de Chile aumentan ya, a fines del decenio, a cerca de 19. El triángulo de las sonatas es una de sus principales claves de bóveda. “Alianza (Sonata)” en segundo lugar, luego del gran poema de apertura, “Galope Muerto”; “No hay Olvi-

⁵ Olivares, Edmundo: *Pablo Neruda: Los Caminos de Oriente...*, 2000.

do (Sonata)”, en posición absolutamente simétrica, pues ocupa el penúltimo lugar en la serie. En este sentido, podríamos ver el libro como configurado a partir de sus límites interiores, con dos pilares externos, semejantes y paralelos (el primer y último poemas). Esta relación bipolar se complica, sin embargo, haciéndose más compleja, por cuanto la amplia sección inicial de la primera *Residencia* incluye también otra sonata, “Sonata y Destrucciones”, justamente. La “alianza” de una —pacto y tregua entre beligerantes— termina ahora en “destrucciones”. Los poemas hacen entonces *pendant*, son complementarios y antitéticos a la vez. Esta tensión constructiva, hondamente contradictoria, va a rematar en consecuencia, según señalábamos, en la sonata penúltima del libro, en que culmina su dimensión metafísica y en que el pensamiento de la temporalidad, que organiza sostenidamente todas las regiones de las *Residencias* cruzando implacablemente su mapa ontológico, halla su más condensada y feroz formulación:

*Si me preguntáis en dónde he estado
debo decir “Sucedé”.*

Retengamos por el momento este verbo extremo de la temporalidad. Es posible ver, a continuación, que se liga indiscerniblemente a la antropología más explícita del poemario.

De la bureaucratie avant toute chose

Parodiando al cardenal de Retz, podríamos decir que Neruda fue “el alma menos burocrática que ha habido en el universo”⁶. Si dudas hubiera, lo comprobaría el episodio de Víctor Pey, que cuenta con mucha gracia el distinguido escritor chileno José Miguel Varas, en su *Neruda Clandestino*. El ingeniero catalán necesitaba emigrar desde Bordeaux; no tenía ninguna posibilidad de comprobar su identidad; necesitaba sacar también a sus parientes; no tenía tiempo ni posibilidad de conseguir un permiso formal. Todo le fue allanado, sin más, por el cónsul para la emigración a Chile, el autor de *España en el Corazón* (1937), que no tomaba en serio su cargo justamente porque lo tomaba con profunda seriedad, hasta el punto de no crear ningún obstáculo a quien se veía obligado desesperadamente a salir de Europa⁷.

Neruda vuelve a Chile en 1932, por el Índico y el Atlántico sur. Fruto de ese viaje en un desastroso barco carguero es su gran poema “El

⁶ “L’âme peut-être la moins ecclésiastique qui fut dans l’univers” (Cardinal de Retz, *Mémoires*, 1987, p. 221).

⁷ Cf. Varas, José Miguel: *Neruda Clandestino*, 2003.

Fantasma del Buque de Carga”, impresionante exploración fenomenológica del tiempo y de la temporalidad humana gracias a esa experiencia de aburrimiento, de desgaste humano y de feroz dilatación de la paciencia. En su estupendo comentario del poema, Amado Alonso captó bien el contraste entre la vitalidad de las aguas marinas, frescas y verdes, y la siniestra corrosión que la situación impone al personaje.

En Chile Neruda se sumará al Ministerio de Relaciones Exteriores y trabajará como empleado en una de sus oficinas. Producto del estéril tiempo laboral serán dos de sus más notables poemas “burocráticos”, los justamente célebres “Walking Around” y “Despediente”; este último ironiza y deforma, en su mismo título, la actividad y los materiales del funcionario esclavizado por papeles, archivos y *dossiers* de toda laya.

“Walking Around” se abre con un verso inolvidable:

Sucede que me canso de ser hombre.

Según los bromistas de otro tiempo, en el legendario y mítico ejemplar de *Residencia en la Tierra* que Pablo de Rokha habría conservado toda su vida, este verso aparecía especialmente subrayado, con un rojo muy fuerte, y con dos puntos de exclamación y de interrogación en los márgenes. ¿Qué era esto de que el poeta, Neruda, “se cansaba de ser hombre”? *Se non è vero...*

El verso, que se repite varias veces a lo largo del poema, marca una visión de la humanidad burocrática, sometida a las circunstancias serviles de un trabajo estéril e improductivo. Este cansancio vital tiene muy poco de pesadumbre existencialista *avant la lettre*, y posee más bien un índice social. Exiliado físico en Asia, el sujeto es ahora un exiliado de su condición y actividad de poeta, mera pieza en el engranaje laboral de la semana que no conduce a nada ni funda nada. Todas las palabras están cargadas de sentido en este verso notable: el cansancio a que alude el verbo, el “ser”, el “hombre”, desde luego. Uno tiende menos a fijarse, sin embargo, en el verbo inicial, cuyo puesto en la línea del verso le da un rol dominante en la secuencia sintáctica. “*Sucede*” es, sin embargo, un verbo clave en esta antropología que elabora aquí Neruda.

Marca inevitable y fundamental de lo temporal, la sucesividad no es sólo la estructura y la forma de nuestro estar en el mundo, sino el modo concreto con que nos relacionamos en él y con él. Por eso, “sucede” es lo que indica el evento, la situación, lo que “nos pasa”. Y, como diría Unamuno con su inimitable arte de la paradoja, “lo que pasa, queda”. Esta huella de la sucesividad mundana, este suceder de las cosas en nuestra vida, es la

proyección que la experiencia burocrática tiene en la comprensión del hombre residenciario. Lo “burocrático”, más que una vivencia negativa o deficiente ocasional, es una zona de anti-humanidad siempre inminente en las *Residencias*, tal vez su anti-valor más ostensible. A medida que el mundo de la actual globalización entra más y más en el orden del terciario, en los antípodas de la tierra y de lo verazmente productivo, esta visión poética nerudiana irá adquiriendo una candente, irreparable vigencia. Y es que la metafísica de las *Residencias* es simplemente, como he tratado de sugerir, la otra cara de esta virtualidad del ser humano, lo totalmente opuesto a sus posibles realizaciones de la fertilidad y la creación.

“Desespedito”, poema siamés, es aún más explícito y concreto. Estas dos estrofas, una hacia el comienzo, otra hacia el final, hablan por sí mismas:

*Ven conmigo a la sombra de las administraciones,
al débil, delicado color pálido de los jefes,
a los túneles profundos como calendarios,
a la doliente rueda de mil páginas.*

Todo esta aquí, en este perfectamente definido laberinto burocrático: el espacio institucional, las jerarquías que nada significan, el suplicio y la condena del tiempo, los emblemas materiales de la misma pseudo-actividad. Es casi un infierno propiamente tal, con sus círculos y sus castigos, y el empobrecimiento extremo de la vida. ¿Ingrediente anarquista tal vez, activo aún después de sus años juveniles? Posiblemente, aunque lo de mayor peso parece ser la experiencia del poeta mismo en la cárcel oficinasca. En otra parte habla expresivamente de “*la ira de las palabras encadenadas*”.

El poema se cierra así:

*Rodad conmigo a las oficinas, al incierto
olor de ministerios, y tumbas, y estampillas.*

La esclavitud social, la degradación de la ciudad culmina en el mundo de la oficina y de la burocracia. Si antes las palabras, en Asia, se escapaban por ausencia de diálogo o incomunicación, ahora están servilizadas, sometidas al engranaje de una ingente máquina que funciona en el vacío. En estos poemas, en su propia patria, Neruda ha tocado fondo en el malestar que lo desazona. España será otra cosa.

Plenitud de España

Sí, será efectivamente otra cosa, una cosa infinitamente diferente.

Al llegar a España, el poeta ya ha establecido contacto, o conoce, a algunos de los que van a ser muy pronto sus mejores amigos, casi todos miembros de la llamada Generación del 27. El encuentro con Lorca en Buenos Aires es demasiado conocido como para tener que recordarlo una vez más. Menos se sabe, sin embargo —y es Olivares una vez más quien lo sintetiza bien— que, gracias a Alfredo Condon, su excéntrico Mecenaz parisino, el poeta ha hecho llegar poemas de *Residencia en la Tierra* a Rafael Alberti, que los ha hecho circular a su vez por los ambientes literarios de Madrid. Pedro Salinas, por su parte, será el intermediario con la *Revista de Occidente*, que de un modo francamente excepcional (no es muy abierta a la cultura hispanoamericana, por lo menos en sus inicios), publicará tres de los mayores poemas del libro: “Galope Muerto”, “Caballo de los Sueños” y “Serenata”, y ya en el orden con que van a aparecer en el libro. Tiempo después, y un poco ingratamente, con ese cóctel de gracia y malignidad que frecuentemente caracterizaba a sus ocurrencias, hablará no de la *Revista de Occidente*, sino de la revista de Occipucio (*sic*).

A los poemas chilenos, a los poemas asiáticos, a los poemas burocráticos, seguirán los prodigiosos poemas que escribirá en España, si no los más altos de toda la colección (es difícil comparar alturas con alturas), tal vez los más compactos, los más sólidos, de forma más clásica —en todos los sentidos de esta palabra. Los tríos españoles tienen una forma más rotunda, más plena, su descoyuntamiento formal, tan perceptible en los poemas anteriores, es decididamente menor. Un modo de ver el hecho podría ser que la innovación y el experimento han fraguado ya en una estructura interna, intensamente buscada, que no sólo se expresa en composiciones individuales, sino en ciclos más ambiciosos, los “Tres Cantos Materiales” y la tríada dedicada a individualidades poéticas (Lorca, Rojas Jiménez y el conde de Villamediana). Hay que sopesar, aunque sea brevemente, la grandeza de estos poemas.

“Entrada a la Madera” es seguramente uno de los poemas de interpretación más delicada en todas las *Residencias*. Su significación en general y su desenlace en particular han provocado no pocas controversias, muchas de ellas inanes. Es probable que nunca se sepa con exactitud lo que el poeta trató de expresar. Más vale así. El poema no pierde fuerza, la conserva intacta y en todo su esplendor.

Es fácil describir algunos de sus aspectos. En lo esencial el poema consiste en un proceso de gravitación hacia las profundidades de la tierra,

penetrando por los túneles arbóreos. Búsqueda de raíces, búsqueda del centro. Lo que en “Walking Around” era un movimiento de inercia en el desplazamiento por las calles de la ciudad, aquí es hundimiento vertical, rumbo al corazón de la tierra. Lo que en el “Macchu Picchu” posterior será inmersión histórica y americana en el sitio del monumento incaico, en “Entrada a la Madera” es celebración del poder de la tierra, infinitamente superior ésta a la irrelevancia e impotencia humanas. El “residente en la tierra” termina aquí sus residencias espaciales y se liga —religa, casi— a un fundamento y centro que le inspira y da sensación de plenitud. Un tiempo creador emerge al final del poema, que pudiera significar tanto el anonadamiento de la subjetividad como la energía incesante de la naturaleza. Who knows...!

Otra cosa es cierta. A lo largo del poema se intensifican y exacerbaban las contradicciones productivas, fértiles, que ya son parte del sistema de imágenes residenciarias. Si es verdad lo que Eliot predicaba en su traducción de la *Anabase* de Saint-John Perse, que una lógica de la imaginación preside y caracteriza a la mejor poesía contemporánea, éste es el lugar privilegiado donde buscarlo y verificarlo en Neruda. El lenguaje entra en máxima tensión, en la incandescencia de los contrarios, y el poema se eslabona en la fricción de sentidos y sonidos que chocan y se potencian entre sí:

*y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas.*

Pocas veces alcanzará de nuevo Neruda esta cumbre de expresión. Todo el lenguaje que buscó apasionadamente en Chile, que trató de preservar desesperadamente en el Oriente, que vio encadenado tantas veces en su cárcel burocrática de la capital, recupera ahora un esplendor original, majestuoso y solemne, condensando y sintetizando todas las posibilidades que lo esperaban y que actualizaría en España.

Ante el oleaje admirable del primero de los “Cantos Materiales”, “Apogeo del Apio” disminuye desde luego, resulta un poco más apagado, aunque ello pudiera ser deliberado, pues el mismo tono risueño del título es parte constitutiva del poema. Con algo de color local de mercado madrileño, con aires que anuncian ya el mundo posterior y lejano de las “Odas Elementales”, el poema emana alegría y frescor, da la impresión de estar en medio de una comunidad activa y dichosa, no demasiado lejos del bienestar humano.

Distinto es el poema que cierra el ciclo, magno y poderoso también, pero en el que priman los signos de lo decaído, de lo funeral, la corrosión

empeñada de la vida humana. La unidad sociológica no parece ser aquí lo comunitario o lo social, sino un grupo humano en trance de continua destrucción. ¿Los poetas, a lo mejor? ¿Elegía dolorosa por amigos chilenos y latinoamericanos, que se han ido desintegrando en un turbio afán de suicidio plural y cotidiano? Poema trágico, de enorme fuerza, en que los hombres máximamente dotados compiten por negar los dones de la tierra. Situado entre “Ausencia de Joaquín” y el muy cercano “Alberto Rojas Jiménez Viene Volando...”, “Estatuto del Vino” tiene mucho de funeral y comparte con ellos su sabor elegíaco. El misterio del poema, no tan excesivo como el de “Entrada a la Madera”, no es menor, sin embargo, en muchos de sus aspectos esenciales. Es probablemente el menos estudiado (y comprendido) entre los poemas mayores del libro.

“Josie Bliss”

El poema que pone fin a las *Residencias* I y II ha sido mil veces comentado, casi siempre desde un punto de vista autobiográfico, lo cual no es muy productivo. Forma par con “Tango del Viudo”, en cuanto comparte con éste su relación con la figura de la birmana celosa, de cuyo folklore no dejó de usar y de abusar el poeta, un poco tardíamente, en sus “Memorias” de *O Cruzeiro Internacional* (1962) y en otros textos incidentales. Confieso que todo el rollo de Josie Bliss me ha sido siempre su poquitín irritante. Hay un gran poema, hay otro gran poema, y eso debe bastarnos.

Desde el primer poema del libro, en “Galope Muerto”, Neruda venía insinuando el tema del recuerdo o de los recuerdos (no significa lo mismo en singular o en plural). La potente imagen de la primera estrofa ya señala un camino y una dirección:

(...) *haciéndose polvo*
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas,

La disyunción parece perfecta, y es perfectamente problemática. El molino del tiempo, habría que glosar, destruye del mismo modo y convierte en inevitablemente lejano lo recordado o lo no visto. ¿No es esto una lejanía insoportable para lo que debemos o pretendemos recordar?

La formulación podría remitir (¡nos recuerda!) a ese “*joven sin recuerdos*” que aparecía en “Serenata” o ese “*ser sin recuerdos*” de que habla en *Tentativa...* Infidelidad a la propia experiencia, lejanía de los recuerdos, pasado fragmentario o insular, incapacidad para mantener la

coherencia y cohesión de lo vivido. El error aquí es deslizarse hacia lo moral o psicológico, que no son los registros en que funciona esta poesía. Esta lejanía de los recuerdos, esta pérdida de ellos, nos habla de un radical déficit ontológico del objeto-recuerdo, traspasado siempre por el poder corrosivo del tiempo. Al final de *Residencia en la Tierra*, algo cambia sin embargo.

Ya en “No hay Olvido (Sonata)” asistimos a una distinción infrecuente en esta poesía, que establece una mirada desde otro flanco, desde el espectáculo de las muertes imposibles de olvidar. La diferencia es ésta:

*No son recuerdos los que se han cruzado
ni es la paloma amarillenta que duerme en el olvido,
sino caras con lágrimas,
dedos en la garganta,*

Junto al espectáculo desolador del llanto y de la muerte, percibido en un presente vivo que desuella al sujeto, hay la forma de los recuerdos y, muy curiosamente, otra forma de olvido que guarda la latencia de lo que es posible rememorar. Lo preserva. Y el movimiento del recuerdo, una y otra vez en esta poesía, es el gesto del “cruzar”, que ya hemos visto en “Madrigal Escrito en Invierno” y que volveremos a observar en el poema final, “Josie Bliss”. “Cruzar” es la huella espacial de lo que vuelve, de lo que retorna, porque lo que retorna está envuelto en las vueltas del giro de la Tierra. Residir en la tierra es recordar, gracias a la rueda de la Tierra y a la sucesión cíclica de los días y de la Noche.

Es lo que leemos en “Josie Bliss”, que lleva a una alta consumación la red de temas y motivos que se ha tejido en la serie de los poemas. Se comienza con el recuerdo materializado en las fotografías, tiempo detenido y exteriorizado en imágenes y en la luz:

Color azul de exterminadas fotografías,

color que se hará avasallante en el desarrollo y que teñirá toda la experiencia de intenso mimetismo, hasta estallar en el verso final que cierra la colección:

con su azul material vagamente invencible.

Este reemerger de los recuerdos empieza como experiencia terrestre:

Qué vestido, qué primavera cruza,

porque el renacimiento de la tierra no sólo simboliza el retorno de lo muerto, sino porque, literal y físicamente, es la tierra y su ciclo —diurno o anual— los que posibilitan la vuelta de lo ya vivido. El volver es vuelta, revolución astronómica o astral en su sentido más directo y concreto. Residir en la tierra es, entonces, no sólo desplazarse por diversas geografías marinas o insulares; no sólo participar del fondo terrestre y geológico palpado en “Entrada a la Madera”, sino, más que nada, ser parte de esta navegación planetaria que nos asigna nuestro tiempo de días y de noches, de primaveras y de años. Residir en la tierra es aprehender el tiempo de la tierra y, a través de él, recuperar el sentido del recuerdo y la posibilidad eminente del olvido. Residir en la tierra nos devuelve, así, a la evidencia más insoslayable de nuestra vida en el planeta, a menudo invisible para nosotros mismos. Es cosa del poeta y de los poetas despertarnos de una vez (recordarnos) la raíz de la evidencia, el puesto del hombre en la Tierra.

Valoración de la obra

A setenta años de su publicación —en dos volúmenes por la edición Cruz y Raya, en las Ediciones del Árbol, dirigida por el poeta y ensayista Jose Bergamín— *Residencia en la Tierra* cuenta indudablemente con una audiencia ferviente por parte de cierto público. Sin la enorme popularidad de los *Veinte Poemas*, o del gusto y simpatía con que se reciben muchas de las *Odas Elementales*, el libro del 35 goza del favor de los lectores más exigentes, sobre todo en el grupo de poetas y de escritores contemporáneos. Quizás tenga sentido, para ir concluyendo ya estas páginas que tienden a alargarse, esbozar sumariamente el camino crítico que ha llevado a esta valoración y la conciencia estética que es posible atribuir a Neruda en cuanto creador de esta obra.

Fuera de “Arte Poética”, que ha desorientado a más de un crítico por su ambigua y problemática noción de “melancolía”, amén de la compleja función “profética” que el poeta se atribuye, son más explícitas y más reveladoras las afirmaciones que encontramos en el notable epistolario con el cuentista y escritor argentino, Héctor Eandi, compañero que desde el otro lado del Océano le manifestó una constante, solidaria y desinteresada amistad durante toda la etapa asiática del poeta. Le escribe Neruda:

Pero, verdaderamente, ¿no se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas? ¿Verdad que sí? Bueno, yo he decidido formar mi fuerza en este peligro, sacar provecho de esta lucha, utilizar estas debilidades. Sí, ese momento depresivo, funesto para muchos, es una notable materia para mí.

He completado casi un libro de versos: *Residencia en la Tierra*, y ya vera cómo consigo aislar mi expresión, haciéndola vacilar constantemente entre peligros, y con qué sustancia sólida y uniforme hago aparecer insistentemente una misma fuerza (...)

Residencia en la Tierra es un montón de versos de gran monotonía, casi rituales, con misterio y dolores como los hacían los viejos poetas. Es algo muy uniforme, como una ola comenzada y recomenzada, como eternamente ensayada sin éxito⁸.

Estas palabras, comunicadas en cartas desde Ranguín en 1928, señalan con máxima claridad y mejor que cualquier comentario la nueva forma con que ha dado el poeta. Porque si bien él enjuicia, en una de estas cartas, la preocupación por la forma como “un problema cutáneo que me parece sin sentido”, se advierte en todas ellas lo largo y lo intenso de su esfuerzo por hallar un estilo, una expresión que corresponda a su experiencia. Ha creado un movimiento continuo, una especie de magno oleaje por el que intenta dar consonancia al despliegue de la realidad. Ésta es captada por una subjetividad puesta a su altura, en versos que tienen algo del carácter de cosas hacinadas, en palabras que pretenden alcanzar el rango ontológico de lo que existe a ras del suelo. Los poemas son “cosas”, “*Residencia en la Tierra* es un montón de versos”: no hay mejor definición de la idea y del ideal que presiden el libro y la índole de su poesía. En él y en ella se aspira a lo terrestre en su sentido más primario y elemental.

Por otra parte, como en otros textos célebres no ha dejado de expresar, el supremo antivalor de *Residencia en la Tierra* es la misma posibilidad de la alienación poética, siempre acechante y virtual aún en la que se escribe con más competencia técnica. Hay todo un vocabulario, un léxico muy preciso que durante estos años utiliza Neruda para mostrar su desaprobación de este tipo de escritura. Los bailables, lo decorativo, lo deportivo son términos que muestran su rechazo de lo externo, de lo artificial y artificioso. Ciertos aspectos de antipoesía, en su sentido fuerte y no necesariamente vanguardista, son parte de esta voluntad de reverencia a lo real. “Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando”, reza magníficamente el poeta en su “Estatuto del Vino”. Lo contrario sería blasfemar y pecado de lesa poesía.

Desde la aparición de *Residencia en la Tierra* —y aún desde antes, cuando circulaba sólo en manuscrito— la poesía nerudiana atrajo el interés y admiración de sus amigos españoles, los de la Generación del 27 como ya vimos, pero también de un Miguel Hernández, que escribió una

⁸ Cf. Aguirre, Margarita: *Genio y Figura de Pablo Neruda*, 1964, pp. 112 y 117.

penetrante reseña sobre ella. Del lado hispanoamericano el libro será objeto de dos profundos comentarios, uno por Gabriela Mistral en sus *Recados Contando a Chile*, otro por el intelectual venezolano Mariano Picón Salas, quien con toda razón equipara los “Cantos Materiales” a verdaderos “cantos dionisiacos”. Ambas son contribuciones inigualables, que aún tienen vigencia para la consideración del poeta.

Por los años treinta el filósofo de la Universidad Católica, Clarence Finlayson, abrió la reflexión sobre las *Residencias* con una serie de estudios que deben estimarse pioneros. A pesar de la profusión de categorías teóricas y conceptuales que trataban de apresar la experiencia analizada —o quizás por ello mismo— Finlayson ponía fuertemente el acento en el carácter metafísico de esta poesía. Su tratamiento de la visión temporal y material detectable en el libro no ha sido superado, en mi opinión.

Pocos años después, el lingüista español avecindado en Buenos Aires, Amado Alonso, dedicaría a la obra nerudiana una extensa y fundamental monografía, que habría de constituir por largo tiempo la puerta de acceso indispensable para la comprensión de las *Residencias*. No obstante la infortunada noción de “poesía hermética” que llegaba a proponer y una doble limitación de su quehacer estilístico (a mi ver: tendencia a prosificar los poemas y a establecer rígidas correspondencias simbólicas), el libro de Alonso sigue conservando valor y validez y es siempre de relectura necesaria, sobre todo en lo que atañe al análisis del ritmo de los poemas residenciarios. Este es el fuerte del gran lingüista.

Luego de un hiato en los años cincuenta —explicable por la historia política del país y por el clima ideológico mundial— los académicos chilenos inician un estudio sistemático del corpus nerudiano. *Residencia en la Tierra* tiene ahí, aunque no completamente, su parte del león. A partir de 1960 (y aún desde antes) sobresalen los trabajos de Hernán Loyola, a quien hay que agradecer el haber suministrado la infraestructura básica para el desarrollo de los estudios nerudianos, al par que sugerir las interpretaciones más seductoras sobre las *Residencias*. La interpretación predominantemente biográfica de sus primeros aportes ha dado paso en el último tiempo a un comentario multidimensional, basado en diversos métodos y en distintas disciplinas. Fruto ejemplar de esta labor es su edición de *Residencia en la Tierra*, citada en el presente artículo, que resume e integra prácticamente lo esencial del saber que hoy se tiene sobre los textos residenciarios.

En lugar aparte merece mencionarse la densa monografía de Alain Sicard que, aunque dedicada al corpus nerudiano en su totalidad, contiene decisivos análisis de las piezas de las *Residencias*. Es particularmente valiosa su inteligencia de la génesis de la temporalidad nerudiana, fenómeno

crucial abordado por Sicard con sensibilidad dialéctica y un manejo riguroso del aparato conceptual. Este conocimiento cualitativamente superior del texto residenciario ha sido resumido en lo esencial, y actualizado, en una nueva síntesis de reciente publicación⁹.

Por último, a fines del siglo pasado, la biografía de Neruda se ha visto renovada por el aporte de Volodia Teitelboim, que trae otra perspectiva sobre la vida del poeta y del hombre Neruda. Parte de una ambiciosa tetralogía, en que las otras piezas son nada menos que Huidobro, Mistral y Borges, la contribución de Teitelboim suministra el testimonio de un amigo y compañero que vivió en proximidad del sujeto, a la vez que es un gran fresco histórico y político del país y del mundo contemporáneo¹⁰.

A mi parecer, como especialista que no ha dejado de preocuparse intermitente por el poeta y su poesía, hay dos tareas pendientes que podrían tal vez revitalizar el estado actual de los estudios nerudianos en general, y de *Residencia en la Tierra* en particular. Uno de ellos por lo menos ha sido ya rozado en algunas de las obras y autores que acabo de mencionar. Primero, la relación de las dos *Residencias* propiamente tales, la I y la II, casi siempre concebidas como un todo, con esa *Tercera Residencia* tan diversa, desplazada cronológicamente a 1947 y que, sin embargo, contiene un potente rezago y vestigios de las dos anteriores. Un poema de tanta gravitación como “Las Furias y las Penas”, que es la más honda exploración de la sexualidad llevada a cabo por el poeta, tiene allí un puesto singularísimo, hasta ahora no explicado. ¿Qué hizo que poemas como éste, tan claramente anteriores a la sensibilidad de *España en el Corazón* (1937), los dejara Neruda junto a su crónica de la Guerra Civil? Hay una afirmación de continuidad en el marco de una patente discontinuidad que probablemente resulte lo más característico de algo que sin duda sobrepasa la pura historia editorial.

Otro gran tema, enormemente digno de investigación, es la conexión entre *Residencia en la Tierra* y el gran libro venidero, el *Canto General* (1950). Hay aquí, de nuevo, un arte de continuidad y discontinuidades que parece ser constante en la evolución o decurso de esta poesía. El imaginario simbolista no cambia en el nuevo libro, pero busca adoptar un referente diverso, adaptarse a un contexto diametralmente opuesto —en lo estético, en lo geográfico, en lo histórico, en lo ideológico. Someter el nexo a una inquisición ceñida permitiría quizás responder a una de las grandes incógnitas del corpus nerudiano: ¿Qué es lo que a la postre predomina en

⁹ Sicard, Alain: *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*, 1981; y *Résidence sur la Terre*, 2003.

¹⁰ Teitelboim, Volodia: *Neruda*, 1985.

él, una fuerza de constante metamorfosis (su apariencia más extendida) o, a lo mejor, una oscura, subterránea fidelidad a unos cuantos símbolos, a un conjunto fundamental de imágenes que sobrellevó toda su vida? Los nuevos críticos, las nuevas estudiosas tienen la palabra...

Misteriosa aún, a la espera de futuras dilucidaciones, *Residencia en la Tierra* ha tenido un poderoso impacto en la poesía chilena. Los mejores poetas de la segunda mitad del siglo pasado —Jorge Teillier, Enrique Lihn y Gonzalo Rojas, ahora flamante Premio Cervantes— han reconocido su influencia y acusado su impacto. Ha influido también, directa o secretamente, en grandes narradores del siglo XX, en Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar, en especial. Su lenguaje está aún vívido, sus temas siguen teniendo gran resonancia, su tono de autenticidad impar seguirá generando ecos en el orden de la creación, huellas en la mente y la memoria de los lectores por venir. ¿No es esto, acaso, lo que llamamos posteridad?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Margarita: *Genio y Figura de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.
- Borges, Jorge Luis: *El Aleph*. Buenos Aires: Editorial Emece, 1971. (La primera edición es de 1949.)
- Einstein, Alfred: *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press, 1949.
- González-Cruz, Luis: *Neruda. De Tentativa a la Totalidad*. New York: Ediciones Abra, 1979.
- Olivares, Edmundo: *Pablo Neruda: Los Caminos de Oriente. Tras las Huellas del Poeta Itinerante*. (1927-1933). Santiago: LOM Ediciones, 2000.
- Retz, Cardinal de: *Mémoires*. París: Garnier, 1987. (La edición original, póstuma, es de 1717.)
- Sicard, Alain: *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1981.
- Sicard, Alain: *Résidence sur la Terre*. París: Gallimard, 2003.
- Teitelboim, Volodia: *Neruda*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1985. (Hay ediciones posteriores, ampliadas y corregidas.)
- Varas, José Miguel: *Neruda Clandestino*. Santiago: Alfaguara, 2003. □

**“ENTRADA A LA MADERA”:
UN COMENTARIO***

Arturo Fontaine Talavera

Éste es el poema que más leo de Neruda. De tanto leerlo me empezó a dar curiosidad lo que se había escrito sobre él, que es harto, como se notará aquí. Neruda es ritmo y metáfora. En ambos aspectos, según se quiere mostrar en este artículo, hay rastros de Proust al que Neruda transforma y hace propio. El comentario sólo aspira acompañar al lector mientras avanza por este poema inolvidable, en verdad, uno de los más grandes de la lengua.

ARTURO FONTAINE TALAVERA. Licenciado en Filosofía, Universidad de Chile. M. A. y M. Phil. en Filosofía, Columbia University. Director del Centro Estudios Públicos. Profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chile. Autor de los libros *Nueva York* (poesía) (Editorial Universitaria, 1976); *Poemas Hablados* (poesía) (Francisco Zegers, Editor, 1986); *Tu Nombre en Vano* (poesía) (Editorial Universitaria, 1995); *Oír su Voz* (novela) (reeditado por Alfaguara, 2003), y *Cuando Éramos Inmortales* (novela) (Editorial Alfaguara, 1998).

* Agradezco los comentarios y sugerencias de Nicolás Salerno.

“E

ntrada a la Madera”

*Con mi razón apenas, con mis dedos,
con lentas aguas lentas inundadas,
caigo al imperio de los nomeolvides,
a una tenaz atmósfera de luto,
a una olvidada sala decaída,
a un racimo de tréboles amargos.*

*Caigo en la sombra, en medio
de destruidas cosas,
y miro arañas, y apaciento bosques
de secretas maderas inconclusas,
y ando entre húmedas fibras arrancadas
al vivo ser de substancia y silencio.*

*Dulce materia, oh rosa de alas secas,
en mi hundimiento tus pétalos subo,
con pies pesados de roja fatiga,
y en tu catedral dura me arrodillo
golpeándome los labios con un ángel.*

*Es que soy yo ante tu color de mundo,
ante tus pálidas espadas muertas,
ante tus corazones reunidos,
ante tu silenciosa multitud.*

*Soy yo ante tu ola de olores muriendo,
envueltos en otoño y resistencia:
soy yo emprendiendo un viaje funerario
entre tus cicatrices amarillas:
soy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,
entrando oscurecidos corredores,
llegando a tu materia misteriosa.*

*Veo moverse tus corrientes secas,
veo crecer manos interrumpidas,
oigo tus vegetales oceánicos*

*crujir de noche y furia sacudidos,
y siento morir hojas hacia adentro,
incorporando materiales verdes
a tu inmovilidad desamparada.*

*Poros, vetas, círculos de dulzura,
peso, temperatura silenciosa,
flechas pegadas a tu alma caída,
seres dormidos en tu boca espesa,
polvo de dulce pulpa consumida,
ceniza llena de apagadas almas,
venid a mí, a mi sueño sin medida,
caed en mi alcoba en que la noche cae
y cae sin cesar como agua rota,
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,
a vuestros materiales sometidos,
a vuestras muertas palomas neutrales,
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas.*

I. INTRODUCCIÓN

“Entrada a la Madera” es uno de tres poemas que fueron publicados juntos bajo el título de *Tres Cantos Materiales* en abril de 1935, en Madrid. Los otros dos son “Apogeo del Apio” y “Estatuto del Vino”. Posteriormente se incorporan a la segunda *Residencia* como su capítulo cuarto y manteniendo el título (Cruz y Raya, 1935). La plaquette de abril fue hecha por un grupo de escritores como homenaje “al gran poeta Pablo Neruda cuya evidente fuerza creadora... está produciendo obras personalísimas, para honor del idioma castellano. Nosotros, poetas y admiradores del joven e insigne escritor americano, al publicar estos poemas inéditos —últimos testimonios de su magnífica creación— no hacemos otras cosas que subrayar su extraordinaria personalidad y su indudable altura literaria”. Firman Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Miguel Hernández y muchos más (V. Teitelboim, pp. 194-195). Gabriela Mistral escribió en el diario *El Mercurio*, a un año de su publicación, que estos poemas “valen no sólo por una obra individual: podrían también cumplir por la poesía entera de un pueblo joven” (G. Mistral, p. 180).

Según Loyola, fueron escritos “en la intersección de 1934 y 1935, al comienzo del invierno” (H. Loyola, p. 53). El 6 de diciembre de 1934 Neruda da un recital en la universidad, en Madrid. Lo presenta García Lorca: “La poesía de Pablo Neruda se levanta con un tono nunca igualado en América de pasión, ternura y sinceridad” (F. García Lorca [1934], 1969, pp. 147-148). Según David Schidlowsky (p. 216), Neruda lee en esa ocasión los tres cantos materiales.

En Santiago la editorial Nascimento ha publicado ya la primera *Residencia*. El poeta ha sido acogido en Madrid con entusiasmo y amistad por poetas como García Lorca, Alberti, Aleixandre, entre otros, y ha conocido a Delia del Carril, que será su mujer y con quien vivirá algo de veinte años. Una carta a su amigo, el escritor uruguayo Héctor Eandi, del 4 de enero de 1935, da fe del estado de ánimo de Neruda, que contrasta con el sentimiento de soledad y desamparo que trasuntan las cartas que le ha enviado antes desde el Oriente. “Estoy viviendo muy contento (...). De amigos siempre estoy rodeado de ellos (...). Yo que he vivido mi adolescencia lleno de aspereza vital me convido de la bondad de las gentes” (P. Neruda, *Obras Completas*, tomo V, p. 971 y 972). Pero la terrible enfermedad de su hija y su matrimonio malavenido con María Antonia Hagenaar (Maruca), ensombrecen estos momentos de triunfo y felicidad.

Neruda se ha sumido en la poesía española y, en especial, en Quevedo, “mi padre mayor” (P. Neruda, “Viaje al Corazón de Quevedo” [1939], *Obras Completas*, tomo IV, p. 456). En el verso endecasílabo de “Entrada a la Madera” seguramente hay una huella de estas lecturas. “Hay una sola enfermedad que mata, y ésa es la vida. Hay un solo paso, y es el camino hacia la muerte. Hay una manera sola de gasto y de mortaja, que es el paso arrastrador del tiempo que nos conduce. Si al nacer empezamos a morir... no somos parte perpetua de la muerte, no somos lo más audaz, lo que ya salió de la muerte? No es el transcurrir en vano, no es el Eclesiastés ni el Kempis (...) sino la llave adelantada de las vidas (...). Quevedo ha sido para mí no una lectura, sino una experiencia viva, con toda la rumorosa materia de la vida” (P. Neruda, “Viaje al Corazón de Quevedo” [1942], *Obras Completas*, tomo IV, p. 457).

La temporalidad como fenómeno esencial de la vida humana está en la médula de la visión poética de Neruda. El parentesco que él mismo traza con Quevedo lo comunicaría, a través suyo, con Séneca. Pero en Neruda hay una angustia real y persistente, un dolor como el de Proust, ante el hundimiento y la precariedad de lo que se es, que en Séneca ya ha sido sofocada. La resignación en las *Residencias* es más una lucha y un puerto anhelado que un estado de paz obtenido. Pero en “Entrada a la Madera”

Neruda se acerca, más que en muchos otros poemas, a plantear la sabiduría humana que busca y, de pronto, consigue y lo llena de gozo. Lo que Neruda dice de Quevedo, dice de Quevedo pero también, y mucho, de Neruda mismo.

Neruda y Proust

Neruda es ritmo y metáfora. Su poder de penetración en lo real proviene de la extraordinaria integración de ambos. Creo que se nutrió, en parte, de un Proust muy bien asimilado a su propia sensibilidad. Proust a menudo ensaya varias maneras de decir lo mismo y consigue así un ritmo envolvente y sostenido. Tal como lo hará Neruda, Proust avanza con tanteos, con aproximaciones sucesivas: “Albertina, en una germinación, en una multiplicación de sí misma, en una eflorescencia carnosa de colores oscuros había añadido” (*La Prisionera*, p. 72). Gracias a la repetición de “en una” tres veces mantiene el ritmo y agudiza la atención. Proust hace de la descripción una indagación a base de analogías y metáforas: “y a veces se estiraban aquellas manos delante de Andrea como magníficos lebreles, con actitudes de pereza o de profundos ensueños, con bruscos alargamientos de falange” (*A la Sombra de las Muchachas en Flor*, p. 558). Ese “o” es otro elemento muy de Proust y de Neruda: “como un tubo lleno de viento o llanto, / o una botella (...)” (“Barcarola” en la segunda *Residencia*). Como lo son los “y” acompañados de comas que suscitan un suspenso en la comprensión: “Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, // cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, // solos, más frágiles, más vivos, // más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, // el olor y el sabor perduran mucho más, // y recuerdan, y aguardan, y esperan (...)” (*Por el Camino de Swann*, p. 63). Esos tres últimos verbos precedidos de “y” producen un efecto sonoro que se acerca al de los versos finales de “Entrada a la Madera”: “y ardamos, y callemos, y campanas”. He introducido el signo // en el párrafo para marcar más la pausa que Proust indica con la coma y que en Neruda evoluciona y se transforma hasta llegar a ser la pausa del término de un verso.

La capacidad de sumergirse en lo hondo, no de un objeto, sino de las sensaciones que causa y del trozo de tiempo que rescata es lo que busca Proust a través de toda su novela. Neruda al iniciar el examen de sus piernas en “Ritual de mis Piernas” (primera *Residencia*) dice “con ternura infinita, con mi acostumbrada pasión”. La obra de Proust está llena de momentos en los que se detiene en alguna cosa concreta y material, y busca metáforas y comparaciones que la revelen, pero no en su aspecto

puramente exterior sino que con sus asociaciones y resonancias subjetivas. Estas descripciones de Proust son exploraciones agudas y profundas que, a la vez, poseen tal entusiasmo, ternura, comprensión humana y capacidad de gozo que hacen de ellas verdaderas celebraciones, en ocasiones, verdaderas odas. Hay una infinidad de ejemplos posibles. Aquí va uno acerca del sonido de las campanas de San Hilario: “comíamos fruta, pan y chocolate, sentados allí en la hierba, hasta dónde venían horizontales, débiles, pero aún densos y metálicos, los toques de la campana de San Hilario, que no se mezclaban con el aire que hacía tanto tiempo que estaban atravesando, y que, asargados por la palpitación sucesiva de todas sus líneas sonoras, vibraban a nuestros pies, rozando las flores” (*Por el Camino de Swann*, p. 205).

Proust, en el último libro de su larga novela, reflexiona sobre “el milagro de la analogía” y la metáfora, que configuran, como en Neruda, la sustancia misma de su estilo. “El gesto”, dice, “el acto más sencillo permanece clausurado como en mil vasos cerrados cada uno de los cuales estuviera lleno de cosas de un color, de un olor, de una temperatura absolutamente diferentes” (*El Tiempo Recobrado*, p. 216). Nótese el color, olor, temperatura, términos que Neruda emplea mucho y a los que acude en “Entrada a la Madera”: “color de mundo”, “olores muriendo”, “temperatura silenciosa”.

Y más adelante insiste: “Una hora, no es sólo una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas. Lo que llamamos realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos... relación única que el escritor debe encontrar para encadenar para siempre en su frase los dos términos diferentes. Se puede hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito”, afirma, “pero la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia” (*El Tiempo Recobrado*, p. 238 y 239). Proust sostiene que la vida hace “conocer la belleza de una cosa en otra” y que el escritor, a través, de la metáfora sigue ese camino tomando dos sensaciones diversas, aislando su esencia común” y reuniendo una y otra, para “sustraerlas a las contingencias del tiempo”. (*El Tiempo Recobrado*, p. 239). El “trabajo del artista” consistirá, entonces, en “intentar ver bajo la materia, bajo la experiencia, bajo las palabras”; se tratará de un “retorno a las profundidades donde yace, desconocido por nosotros, lo que realmente ha existido” (*El Tiempo Recobrado*, p. 246 y 247).

A la inversa, el aburrimiento para Proust es “quedarse en la superficie de sí mismo, en vez de continuar viajes de exploración por dentro de las profundidades” porque “no somos al modo de fábrica arquitectónica a la que se pueden añadir piedras desde afuera, sino árboles que sacan de su propia savia cada nuevo nudo de su tallo, cada capa superior de su follaje” (*A la Sombra de las Muchachas en Flor*, p. 546).

A partir de marzo de 1928 el prestigioso crítico literario Hernán Díaz Arrieta, Alone, publica en el diario *La Nación* de Santiago de Chile, ocho magníficos ensayos sobre la obra de Proust. Sus títulos son indicativos: “La Situación de Proust: El Estilo”, “La Poesía”, “El Humorismo”, “El Amor”, “El Sentimiento de la Naturaleza”, “La Idea de Inmortalidad”, “El Tiempo” y “El Temperamento Femenino”. Es lo mejor que escribió Alone. Configuran una mirada honda y completa acerca de Proust. Curiosamente, significativamente, Alone nunca reunió estos ensayos en un libro, lo que ha venido a ocurrir recién hace dos años (véase Daniel Swinburn, 2002).

¿Leyó esto Neruda? Cuando estos ensayos se publican Neruda ya está desde hace un año en Rangún, oficiando de cónsul. Pero colabora con *La Nación* enviando algunas crónicas. Una de ellas, “Nombre Muerto”, aparece el 20 de mayo de 1928. En ese mismo diario viene el artículo de Alone, “La Inmortalidad en Proust”. Es probable que Neruda recibiera *La Nación* y, en particular, la de ese día. Según Teitelboim, en Rangún “está hambriento de diarios que vengan de América Latina” (V. Teitelboim, p. 140). En 1930 Alone hace un alcance en *La Nación* a la influencia del uruguayo Sabat Ercastry en Neruda. Desde Java, Neruda le manda una carta con aclaraciones, que Alone publica en el diario. En 1933 Alone publica su libro *Las Mejores Páginas de Marcel Proust*.

Neruda ha conocido personalmente a Alone en Santiago, quien escribió de él con entusiasmo apenas apareció *Crepusculario*. Ya antes, en 1923, Alone republica un poema de Neruda, “Pueblo”, que había aparecido en Temuco en la revista *Zig-Zag*. El contacto personal comenzó ese año. Ambos son buenos conocedores de la literatura francesa. Por ejemplo, Neruda publica en 1924 una antología de Anatole France, a pesar de que estima que es un escritor que “olvidó su destino” (editorial Nascimento). En 1931 Alone, en su libro *Panorama de la Literatura Chilena del Siglo XX*, pone a Neruda por encima de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pedro Prado, etcétera. Es, a su juicio, la gran figura de la poesía del siglo. Dice que “en Neruda podemos divisar por primera vez el caos poético (...) es el único temperamento que recibió esa corriente de disoluciones fundamentales cuando estaba en plena formación, de los doce

a los dieciséis años; y entre su estructura mental y la nuestra hay algunos siglos de distancia”. Alone habla de Neruda como quien sabe de su formación literaria de primera fuente. En el liceo de Temuco Neruda leyó a Baudelaire, Rimbaud, Verlaine. Su profesor de francés, Eduardo Torrealba, le abrió ese mundo. En esos años la directora del Liceo de Niñas de Temuco es Gabriela Mistral, quien se asombra de su poesía y le presta libros de escritores rusos como Chéjov, Tolstoi, Dostoievsky. Comienza así una amistad literaria duradera.

El 11 de febrero de 1930 Neruda le escribe a Eandi desde Ceilán: “Tengo un gramófono y una dosis de felicidad; la Sonata para piano y violín de César Franck (que Proust dice ser su mentada sonata de Vinteuil), es triste y dulce”. Proust escribe: “Y por no poder amar sino sucesivamente en el tiempo todo lo que aquella sonata me traía al ánimo, nunca llegué a poseerla entera: se parecía a la vida” (*A la Sombra de las Muchachas en Flor*, p. 122). Luego, el 5 de septiembre de 1931, le escribe desde Java: “Leo todo Proust por cuarta vez. Me gusta más que antes”. Neruda tiene entonces 27 años y ya se ha zampado todo Proust cuatro veces...

Mucho más tarde, en 1968, Jorge Edwards afirmará en la revista *Ercilla*, que la sonata del personaje proustiano, Vinteuil, podría ser de Debussy y no de César Franck, como habitualmente se dice. Neruda se hace cargo del punto en la propia revista *Ercilla*, de la que era colaborador, como Edwards, y asegura que la sonata y su famosa frase, que Proust describe en dos maravillosas e inolvidables páginas, tiene que ser de César Franck: “Yo viví con esa sonata”, cuenta Neruda. “Nunca leí con tanto placer y tanta abundancia como en aquel suburbio de Colombo”. Menciona a D. H. Lawrence, Aldous Huxley, T. S. Eliot, al “joven Hemingway”. En carta a Eandi nombra también a Joyce de quien, después, traducirá un poema. “Pero de vez en cuando volvía yo a Rimbaud, a Quevedo, a Proust (...) el más grande realista poético.” *Un Amor de Swann* “me hizo revivir los tormentos y las tormentas, los amores y los celos de mi adolescencia” y en esa frase musical de Vinteuil (Franck según Neruda) encontró “una desesperada medida de la pasión”. Y añade: “Los críticos que tanto han escarmenado mis trabajos no han visto hasta ahora esta secreta influencia que aquí va confesada. Porque allí en Wellawatta escribí yo gran parte de *Residencia en la Tierra*.”

¿Será Franck la “secreta influencia” o, más bien, lo que Proust sugiere de esa frase de Vinteuil? ¿No alude, en el fondo, al estilo de la novela de Proust? Neruda publica esto en la revista *Ercilla*, en 1968, y su texto se incorpora a *Confieso que He Vivido* (P. Neruda, *Obras Completas*, tomo V, pp. 162-163; y J. Edwards, *Adiós Poeta*, p. 88).

Cuenta Teitelboim que “los nombres de Marcel Proust y James Joyce” aparecían ya en las tertulias de los escritores que, entre ellos Neruda, se reunían en el Hércules, el Jote, el Venezia y la Posada del Corregidor. Y agrega: “Más tarde, cuando alguien inquirió sobre influencias recibidas, Neruda respondió: ‘Hay una de la cual nunca se habla y que, sin embargo, ha sido para muy importante: la influencia de Proust’” (V. Teitelboim, p. 65).

Neruda no es, por cierto, un imitador de Proust; tampoco un discípulo. Lee bien a Proust, y al absorberlo, lo convierte en un ingrediente de su propio estilo. “El escritor tiene el deber”, dice Neruda a propósito de las influencias literarias, “de pulverizar de una manera acendrada cuanto recibe y transformarlo perpetuamente” (P. Neruda, *Obras Completas*, tomo V, p. 1154).

El temperamento de Neruda es posible que haya tenido, sobre todo en ciertos momentos, puntos de contacto con el de Proust. Gabriela Mistral habla de “languidez de la manera y especialmente del habla” de Neruda. (G. Mistral, p. 183). Uno puede imaginar cuán lento y lánguido, cuán nerudiano ha de haber sonado Proust leído por Neruda con su voz, “la voz más físicamente acompañadora que yo haya escuchado nunca”, según escribió Vicente Aleixandre (V. Aleixandre, p. 409). Uno puede imaginar también al joven lector de Proust vestido como un diplomático inglés en el Strand, “el lugar más chic de todo el imperio británico de las Indias”, según oye decir. A Neruda, dicho sea de paso, le gustaba la ropa buena. Jorge Edwards cuenta que encargaba sus corbatas “a una exclusiva tienda de Roma” (J. Edwards, p. 15). “A él le repugna el encanto irresistible del Hotel Strand”, escribe Teitelboim, “su pompa retro, donde los señores británicos sonríen profesionalmente a la aristocracia birmana. Y detesta a aquellos aborígenes que están felices porque su país se convirtió en provincia (...) de la severa y lejana Reina Victoria. No son, sin embargo, puritanos. Allí se bebe whisky escocés a toda hora. Se juega al desaffo del lujo”. Y sigue diciendo Teitelboim más adelante: “Por los atardeceres al cónsul de Chile le gusta ir donde las bailarinas, a contemplar los movimientos del cuello, las ondulaciones de la cabeza, el giro de los ojos, así como de las caderas” (V. Teitelboim, p. 152). Estas últimas líneas son muy sugerentes. Uno imagina al poeta fascinado por la belleza y expresividad de esos cuerpos capaces de adoptar en el baile, se supone, dos mil posiciones diferentes y, al mismo tiempo, buscando metáforas y comparaciones con las que indagar y capturar en la red del lenguaje esa sustancia del cuerpo femenino “[l]leno] de frutas extendidas / y oculto fuego” (“Angela Adónica”, en la primera *Residencia*).

Neruda y la madera

El asunto del poema, la madera, es connatural a Neruda. Años más tarde en “Oda a la Madera” del primer libro de las *Odas Elementales* (1952-1954), escribirá:

*Ay, de cuanto conozco
y reconozco
entre todas las cosas
es la madera
mi mejor amiga.
Yo llevo por el mundo
en mi cuerpo, en mi ropa,
aroma de aserradero,
olor de tabla roja.*

En “Primer Viaje” del *Memorial de Isla Negra* (1962-1964), dice:

*Las tablas de la casa
olían a bosque,
a selva pura.
Desde entonces mi amor
fue maderero...*

Confieso que He Vivido (1974) comienza con una evocación del bosque chileno: “Se hunden los pies en el follaje muerto, crepitó una rama quebradiza (...). Es un mundo vertical: una nación de pájaros, una muchedumbre de hojas (...). Tropiczo con una piedra, escarbo la cavidad descubierta, una inmensa araña de cabellera roja me mira con ojos fijos (...). Un tronco podrido (...). Hongos negros y azules le han dado orejas (...)”. Y hacia el final de esta sección: “Quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta. De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo”.

Por supuesto Neruda evoluciona y cambia. Las citas de otros poemas y escritos en lo que se refiere a la madera no pretenden ignorar este hecho evidente. El tono directo y diáfano de las *Odas* no puede compararse a la atmósfera espesa y apesadumbrada de las *Residencias*. Sólo que en el caso de su intuición poética de la madera hay, pese a ello, imágenes recurrentes y un repetido intento por decir otra vez lo mismo de otra manera, como si las formulaciones anteriores fueran insuficientes o como si dudara

de lo hecho y hubiera de recomenzar. Estamos, creo, ante algo central en la vida de Neruda y a la que vuelve una y otra vez como a una fuente original de su poesía.

Creo que en “Entrada a la Madera” esa experiencia, esa compenetración con lo material alcanza su mayor densidad poética. Es propiamente una “entrada en la profundidad de las cosas” animado —como escribe en esa suerte de breve *ars poetica* que representa su artículo de 1935 “Sobre una Poesía Impura”— por “un acto de arrebatado amor”.

II. COMENTARIO

Comienzo con la estructura métrica de la primera estrofa del poema.

Con **mi** / **razó** / na **pe** / nas, **con** / mis **de** dos,
 con **len** / ta **sa** / guas **len** / ta **si** / nun **da** das,
cai goal / im **pe** / rio **de** / los **no** / meol **vi** des,
au na / te **naz** / at **mós** / fe **ra** / de **lu** to,
au naol / vi **da** / da **sa** / la **de** / ca **í** da,
aun ra / **ci** mo / de **tré** / bo **le** / sa **mar** gos.

Oó/ oó/ oó/ oó/oó
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oó
 Óo/oó/ oó/ oó/ oó
 Óo/oó/ oó/ oó/ oó
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oó
 Óo/ óo/ oó/ oó/ oó.

Yámbico/ yámbico/ yámbico/ yámbico/ anfibráquico
 Yámbico/ yámbico/ yámbico/ yámbico/ anfibráquico
 Trocaico/ trocaico/ yámbico/ yámbico/ anfibráquico.

El ritmo insiste desde el primer verso y seguirá insistiendo en todo el poema intensificándose en el *in crescendo* de las últimas dos estrofas. Neruda en los primeros dos versos fija el tono y el ritmo. Predomina a lo largo del poema el verso endecasílabo. A mi juicio, el ritmo de Neruda exige cinco acentos (que marco en negrita) en cada endecasílabo, lo que da

origen a cinco pies. El poema emplea principalmente el pie yámbico (oó) de dos sílabas y acento en la segunda como en la palabra “*tenaz*”, y con un último pie anfibráquico (oóo) de tres sílabas y acento en la del medio como en la palabra “*caída*” que tiene un aire final, definitivo.

“*Con la razón apenas, con mis dedos,*”

Los dos primeros versos de la primera estrofa se componen sólo de pies yámbicos y terminan en un pie anfibráquico. La repetición del “con” dos veces recalca el compás. Ese ritmo sugiere un estado de ánimo de búsqueda sincera y reflexión. Se contrastan dos vías de acceso a la realidad: la razón y el sentido del tacto: “*con mis dedos*”. Ese “*apenas*” da a entender que para lo que se inicia habrá que confiar más en los dedos, en el tacto.

“*con lentas aguas lentas inundadas,*”

No es la tierra la inundada. Las aguas mismas están inundadas, es decir, invadidas o ahogadas por más aguas. Y tanto unas como otras avanzan lentamente. Los acentos van cayendo sobre la segunda, la cuarta, la sexta, la octava y la décima sílaba como reiterando un oleaje muy lento y suave, pero incesante. A la repetición de “con” por tercera vez se agrega la de “*lentas*”, que añade a esa igualdad del ritmo la igualdad de la palabra misma en la que se insiste. Además las vocales “e” y “a”, “a” y “a”, “e” y “a”, “a” y “a” unidas a las consonantes “l” “g” y “d” ayudan a transmitir esa sensación de flujo que aparece al pisar la tierra pantanosa e inundada desde adentro.

En una carta a José Santos González Vera, fechada el 8 de agosto de 1928, Neruda le dice que en los poemas de las *Residencias*, que está escribiendo, “todo tiene igual movimiento, igual presión, y está desarrollado en la misma región de mi cabeza, como una misma clase de insistentes olas”. Antes le ha dicho “hago aparecer insistentemente una misma fuerza” (P. Neruda, *Obras Completas*, tomo V, p. 1027). Quizá el abrazo de ritmo e imagen de “*Entrada la Madera*” exprese mejor que cualquier otro este concepto.

“*caigo al imperio de los nomeolvides,*”

De nuevo una “c” pero ahora no para decir “con”. Un cambio se produce en este tercer verso cuyo primer pie pasa de yámbico a trocaico (óo), cláusula de dos sílabas y acento en la primera: “*caigo*”. Los demás reiteran el ritmo yámbico con el anfibráquico final. El cambio de acento del primer pie subraya la importancia de ese verbo de acción.

El hablante cae y repetidamente, al inicio de los versos siguientes, el primer pie trocaico indicará adónde cae: al imperio de los nomeolvides, a una tenaz atmósfera de luto, a una olvidada sala decaída, a un racimo de tréboles amargos.

La reiteración de ese caer “*a una*”, “*a una*”, “*a un*” que inician los tres versos últimos de la estrofa es un ejemplo de esas enumeraciones y concatenaciones gracias a las cuales crea lo que Alonso llamara el “ritmo en cadena” de Neruda (Alonso, p. 89 y siguientes). El recurso vuelve a emplearse varias veces en este mismo poema. Se basa en el uso de enumeraciones y en sucesivas suspensiones de sentido. Neruda parece estar consciente de ello cuando dice a Eandi, en carta fechada el 24 de abril de 1929, que sus versos son “como una sola cosa comenzada y recomenzada, como eternamente ensayada sin éxito”. Pero esto hace juego con el asunto mismo de las *Residencias*: “usted conoce”, le escribe a Eandi el 13 de junio de 1933, “muchas de las cosas allí incluidas, en el libro todas tratan de ser una sola materia, es decir, una sola actitud, insistente”. Saúl Yurkievich comenta que los poemas de *Residencias* son “una especie de salmodia monótona” (S. Yurkievich, p. 36). A mi juicio, como ya he planteado, en el “ritmo en cadena” se puede apreciar, en parte, la huella de la original lectura que hizo Neruda del ritmo de la prosa de Proust.

Neruda habla a Eandi en carta del 24 de abril de 1929 de “versos de gran monotonía, casi rituales... como lo hacían los viejos poetas”. Teitelboim dice haber visto “a los poetas de la India recitar sus melopeas en la calle durante horas”. Sostiene que en las *Residencias* hay mucho de la experiencia real de Neruda en Oriente; habla del “verismo de *Residencia*” (Teitelboim, p. 148 y 154). Me parece que Neruda, como Proust, tenía una genial capacidad para transfigurar su experiencia real de persona con nombre y apellido en un equivalente en palabras, de tal modo que el lector la pueda hacer suya. Ambos combinan a través de la analogía y la concatenación inteligente e inesperada de alusiones y alcances, lo general con lo particularísimo de un momento o de una situación. En ambos se aspira y logra sentir, creo, “el gozo de lo real reencontrado” para emplear la expresión de Proust (*El Tiempo Recobrado*, p. 227).

La voz que habla en el poema cae al “*imperio*”, es decir, al territorio donde mandan las “*nomeolvides*”. Es decir, queda sujeta al poder de esas flores. ¿Qué poder? En verdad es el poder de una petición, de una súplica, del no me olvides, del recuérdame. Es la esperanza probablemente inútil del recuerdo.

“a una tenaz atmósfera de luto”

El poeta cae a un obstinado ambiente de funeral. Se alude al clima tenso, triste y solemne de la ceremonia con que se despide a un ser humano, con sus trajes alusivos al velorio, el luto. Neruda siempre está atento a los rastros que deja el uso en los objetos. La alusión a los trajes es frecuente.

“a una olvidada sala decaída,”

Del traje de la muerte pasamos a la casa. Dice Gallagher que las *Residencias* es, ante todo, “un libro de imágenes, imágenes que intentan transmitir la naturaleza huidiza de (ciertos) estados de ánimo y actitudes” (Gallagher, p. 50). Ahora es una sala derruida y olvidada. La idea es que hay una casa o una parte de ella a la que nadie entra y que ya nadie recuerda o quiere recordar. ¿Una tumba? ¿Una pieza en la que alguien espera, una abandonada solitaria, fiel, celosa y vengadora como si fuera Josie Bliss, la birmana que el poeta amó con pasión y abandonó, y que inspiraría “Tango del Viudo” y el poema final del la segunda *Residencia*? Es lo que adivina Loyola, que vincula esta “sala” con el “terrible comedor abandonado” del poema “Melancolía en las familias”, contenido en la segunda de las *Residencias* (Loyola, pp. 257, 230 y 231). En *Memorial de Isla Negra*, Neruda incluye otros dos poemas sobre Josie Bliss. En *Confieso que He Vivido* escribe sobre “esta especie de pantera birmana” con dolor, ternura y culpa. Se vestía de inglesa y usaba ese nombre inglés, salvo en su casa donde reaparecía la vestimenta y el nombre birmanos. Una noche la sintió acercarse con un “largo y afilado cuchillo indígena”. Se paseaba “horas enteras alrededor de mi cama sin decidirse a matarme” (P. Neruda, *Confieso que He Vivido, Obras Completas*, tomo V, p. 491). Si hay en este verso una evocación a Josie Bliss está transformada en una imagen de la muerte.

“a un racimo de tréboles amargos.”

La cuarta caída nombra de nuevo un elemento vegetal, el trébol. En vez de haber entre ellos la posibilidad de la buena suerte, lo que hay en ellos es amargura, “tréboles amargos”. Parece una referencia al pasto bajo el que podría haber una tumba. Whitman en el sexto canto de *Song of Myself* a propósito de la hierba dice “the beautiful uncut hair of grave” (el hermoso pelo sin cortar de los cementerios). Y más adelante: “The smallest sprout shows there is really no death, / And if ever there was it led forward life” (La hojita más pequeña de hierba nos enseña que la muerte no existe, / y si alguna vez existió condujo a la vida).

Con la mención de este cuarto lugar adonde cae, cesa esta enumeración y se cierra la estrofa. La sucesión de representaciones de la muerte, se

refuerza por el ritmo constante, repetido, concluyente. El poeta se sumerge en ese mundo.

Eneas y Dante deben cruzar un río para llegar al reino de la muerte. El viaje de “Entrada a la Madera”, que comentaristas como Loyola han llamado “un descenso órfico”, sugiere un hundimiento a los infiernos que supone atravesar las aguas. En “Sonata y Destrucciones” Neruda habla de “*agua funeral*”. Pero esta agua de “Entrada a la Madera” no son las de un río sino, más bien, la de un fango.

Jean Franco vincula a Orfeo con el “mito del poeta-mago o poeta vidente”, tal como aparece en *The Prelude* de Wordsworth, *Song of Myself* de Whitman y *La Légende des Siècles* de Víctor Hugo. El poeta “visionario” se apoya en Orfeo pues “su canto domina la naturaleza”, “su descenso al país de los muertos y su victoria (aunque efímera) sobre Plutón significa el poder de la poesía sobre la muerte y, finalmente, “su muerte a manos de las ménades, su cuerpo desparramado, la cabeza que sigue profetizando señalan la ubicuidad y la sobrevivencia de los poderes poéticos más allá de la vida del poeta” (J. Franco, p. 270).

El primer verso decía:

Con mi razón apenas, con mis dedos,

El guía, claro, no es un Virgilio, como en *La Divina Comedia*, no es la razón ni la mirada de Minerva sino el tacto: “*con mis dedos*”. El sentido más ligado al sexo, a la comida y a la matanza, pues siempre se mata a través del tacto, incluso cuando sólo se aprieta, es decir, el más material de los sentidos, conducirá al poeta en este viaje que se propone, según anuncia el título, entrar en la madera. Será un hurgar, un escarbar con dedos y uñas. “El creador”, dice Clarence Finlayson reformulando la expresión de Aristóteles en el *De Anima*, “en el fondo, tiende a hacerse todas las cosas”. Añade que “Neruda” tiene “la gran cualidad de la penetración” (C. Finlayson, p. 257). Y más adelante señala: “El sentido universal de su intuición poética se basa, a mi juicio, en la interioridad lograda con lo singular. A fuerza de penetrar en lo individuo, en lo concreto y uno, toca el límite en que resuenan las maravillas todas del mundo de lo real, armonías esenciales y existenciales” (C. Finlayson, p. 259).

Cai goen / la **som** / bra, **en** / **me** dio
de des / **trui** das / **co** sas,
 y **mi** / roa **ra** / ñas, **ya** / pa **cién** / to **bos** ques
de se / **cre** tas / ma **de** / ra **sin** / con **clu** sas,

yan doen / **trehú** me /das **fi** / bra **sa** / rran **ca** das
al **vi** / vo **ser** / de **subs** / **tan** ciay / si **len** cio.

Óo/ oó/ oó/ óo
óo/ óo/ óo
oó/ oó/ oó/ oó/ oóo
óo/ óo/ oó/ oó/ oóo
óo/ óo/ oó/ oó / oóo
oó/ oó/ oó/ óo/ oóo.

“Caigo en la sombra, en medio”

La estrofa retoma el caer que ya el lector creía concluido. Pero no; hay un nuevo sitio adonde cae. El endecasílabo se interrumpe en esta segunda estrofa y lo sucede un octosílabo cuyo primer pie es trocaico. Esto ocurre al repetir “caigo”, como si fuera un tropezón o una caída inesperada. Finlayson comenta: “Entra en la materia cayendo”. Y más adelante: “Va a hablar de lo orgánico, de lo inferior y por ello busca cambiar su conciencia por la de la madera” (C. Finlayson, p. 259). Jaime Concha dice que “el anhelo telúrico” quiere ser “profundización vertical”. El “ánimo telúrico” de Neruda “es gravitación hacia los orígenes elementales” (J. Concha, p. 58).

Caigo en la sombra...

Claro, es la sombra como muerte, pero más directamente es lo sombrío del bosque.

*“...en medio
de destruidas cosas,”*

El hablante se encuentra bajo la oscuridad de los árboles y entre “*destruidas cosas*”. El segundo verso de esta segunda estrofa de seis versos, tiene sólo seis sílabas. Se repite el “en” y las “destruidas cosas” suenan como el redoble breve y lúgubre de un tambor.

Las dos primeras *Residencias* transcurren en un ambiente de deterioro, caducidad, destrucción y muerte. El libro comienza con las palabras “*Como cenizas...*” y muy pronto habla del

*...perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren el tiempo...*

El título de este poema habla por sí mismo: “Galope Muerto”. Después en “Sólo la Muerte” se dice:

*(...) hay la muerte en los huesos,
como un sonido puro,
como un ladrido sin perro,
saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas,
creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia.*

Otro ejemplo, de “La Calle Destruída”:

*todo se cubre de un sabor mortal
a retroceso y humedad y herida.*

Según Federico Schopf, “el poeta residenciario sólo alcanza a establecer relaciones de extrañeza, incluso consigo mismo, y no logra realizarse en nada permanentemente ni acceder a ningún conocimiento, salvo la certeza esencial de su pertenencia a la vida material. Desde esa certeza se hace evidente también su *ser para la muerte*. Y es precisamente esa conciencia de la muerte la que le hace intolerables las formas de vida alienadas que impone la sociedad en que vive. Visión materialista de la vida y angustia ante la muerte son la base (o parte de la base) desde la que el poeta elabora su conciencia crítica” (F. Schopf, p. 91).

En una de sus tan citadas cartas a Eandi escribe Neruda: “Pero, verdaderamente, no se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas? En su trabajo, no se siente usted obstruido por dificultades e imposibilidades? Verdad que sí? Bueno, yo he decidido formar mi fuerza en este peligro, sacar provecho de esta lucha, utilizar estas debilidades. Sí, este momento depresivo, funesto para muchos, es una noble materia para mí”. Junto a esta carta del 18 de noviembre del 1928 Neruda le envía el poema “Sonata y Destrucciones”. En unos de sus versos dice:

y arañas de mi propiedad, y destrucciones que me son queridas,

Algo de este verso resuena en lo que sigue de “Entrada a la Madeira”. De inmediato se recupera el endecasílabo con sus cuatro pies yámbicos y el anfibráquico del final. De hecho, de los cincuenta versos del poema, salvo estos dos, todos los demás tendrán sus once sílabas.

“y miro arañas, y apaciento bosques”

No parecen ser, entonces, arañas temibles o repugnantes sino una expresión de la persistencia de la vida en medio de las pudriciones. “*Apaciento bosques*” es una expresión probablemente excesiva y general. ¿En

qué sentido les da el poeta pasto a los bosques? En todo caso se indica aquí un cuidado del bosque, un cariño protector como el que tiene el pastor por sus ovejas. Este bosque no cultivado y silvestre pide ser conservado. Y el poema mismo es una forma de ese cuidado y conservación.

“de secretas maderas inclusas,”

El árbol es visto aquí como futura madera. El árbol será materia, la que trabajada por el hombre adquirirá la forma de la madera. La madera está en él por ahora como posibilidad, como potencialidad. En “Entrada a la Madera” está el árbol vivo, pero también el tronco caído, la tabla, el fuego, la ceniza. Por eso en el bosque las maderas están todavía “*secretas*” e “*inconclusas*”.

“y ando entre húmedas fibras arrancadas”

El viajero está caminando bajo la sombra del bosque y pisando un fango lleno de “*destruidas cosas*”. Encuentra arañas, y ahora “*fibras*”, es decir, filamentos, hilos y también nervaduras y raíces que han sido “*arrancadas*”. Ha habido violencia en la destrucción.

“al vivo ser de substancia y silencio.”

Dice Finlayson que Neruda “siente el alma de la materia, su forma substancial que es eminentemente acto, la experimenta como vida al vivirla en la propia”. Afirma, atento al sentido filosófico del término, que “el sustantivo por antonomasia de substancia hace aquí oficio de adjetivo” (C. Finlayson, p. 260).

Las fibras han sido arrancadas al “*vivo ser*”, a lo que existe. La muerte avanza como un proceso de mutilación de lo vivo. Y el “*vivo ser*” está constituido de “*substancia*” y de “*silencio*”. “*Substancia*” es lo que existe por sí mismo, lo permanente de algo y también lo que es, su esencia. Éstas son sus acepciones filosóficas. Pero también resuenan, en este caso, otras acepciones: jugo que se extrae de una materia alimenticia, componente nutritivo.

En “Tango del Viudo” el nombre de la Maligna está “*hecho de impenetrables substancias divinas*”. En “El Sur del Océano” de la segunda *Residencia* dice de la arena que “*tiene sólo tacto y silencio*”. Lo extraordinario del giro nerudiano en “Entrada a la Madera” es que la sustancia pasa a ser un componente de lo vivo junto a otro, el silencio. En algo vivo se entremezcla lo que es y su silencio. El poeta apunta así a lo vivo vegetal diferenciándolo de lo animal vivo que —no siempre— puede expresar sonidos y comunicar.

En “Oda a la Madera” dice Neruda:

*un hombre
comienza
torciendo la cintura
y levantando el hacha
a picotear la pura
solemnidad del árbol
y éste
cae,
trueno y fragancia caen
para que nazca de ellos
la construcción, la forma,
el edificio,
de las manos del hombre.*

El árbol dañado y vivo está hecho de lo que es, su sustancia, y de su silencio, un silencio desde el que padece su destrucción sin rebelarse.

Dul ce / ma **te** / ria, oh **ro** / sa **dea** / las **se** cas,
En mihun / di **mien** / to **tus** / **pé** ta / los **su** bo
Con **pies** / pe **sa** / dos **de** / **ro** ja / fa **ti** ga,
Y en **tu** / ca te **dral** / **du** ra/ **mea** rro/ **di** llo
Gol **peán** / do **me** / los **la** / bios **co** / nun **án** gel.

Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo
Óo/ oó/ oó/ óo/ oóo
Oó/ oó/ oó/ óo/ oóo
Oó/ ooó/ óo/ óo/ óo
Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo.

La estrofa de cinco versos comienza invocando a la “*dulce materia*”. Jaime Concha apunta que no dice “madera” como induce a pensar el título. Y agrega que en griego “hulé” significa “lo que nosotros llamamos materia”. Pero también, “en griego corriente, bosque o madera (bois, wood). Los latinos tradujeron ‘materia’, que da en castellano el culto materia y el popular madera. Nuestro idioma nos devuelve, pues por azarosa gracia, al elemento singular perdido en la generalidad del concepto materia”. Y también conecta Concha “materia” con “mater”, madre (J. Concha, p. 21).

Donde Neruda escribió “*materia*” pudo escribir “*madera*”. Saltó de lo concreto a lo abstracto jugando con el término “*substancia*”. La “*substancia*” del árbol vivo es “*materia*” o “*material*”.

Esta sustancia viva y material se compara a una “*rosa de alas secas*”. Concha ve en la “*dulce materia*” una alusión a la maternidad y luego a las alas como sus hijas. “La materia que vuela no es sino ella misma volando hacia sí misma, en un movimiento que conserva su identidad.” Además “que el eros de la materia se figure como vuelo, explica por qué el ser formado sea precisamente paloma” (J. Concha, p. 22). Se refiere a las “*palomas neutrales*” de la última estrofa.

Las alas son los pétalos. El tronco vivo está hecho de pétalos que han perdido su savia, su humedad, su colorido. Pero, como ocurre en toda metáfora, el sentido literal no se pierde, todavía está ahí de algún modo. Las alas entonces que alguna vez volaron en el cuerpo de un pájaro están metidas adentro del árbol al que volvían al atardecer y duermen allí, secas e inmovilizadas. El humus de que se nutren las raíces del árbol ha absorbido a los pájaros.

“*en mi hundimiento tus pétalos subo*”

El poeta se hunde, se sumerge y comienza a viajar por el interior de la madera viva. Al penetrar la materia del árbol va subiendo por esos pétalos secos. En la materialidad del árbol se encuentran pétalos transformados.

“*con pies pesados de roja fatiga,*”

El ascenso agota. En este recorrido cansador, los pies pesan y la cara enrojece de “*roja fatiga*”. Finlayson lee aquí “un amor que penetrando chorrea sangre, luchando y abriéndose paso con violencia contra la impenetrabilidad natural, con demora de tiempo, con cansancio de sacrificio”. No veo yo esa violencia en la penetración. Hay esfuerzo y fatiga, pero no violencia. Loyola, en cambio, ve en esa “*roja*” fatiga, una fatiga “apasionada, ferviente” (p. 258). Alain Sicard dice que “el peso de las hojas rojizas del otoño se confunde con la fatiga existencial” (A. Sicard, 1981, p. 130).

“*y en tu catedral dura me arrodillo*”

La materia del árbol es una “*dura catedral*”, es decir, un templo hecho por la propia naturaleza. Neruda usa un pie anapéstico “*catedral*” (ooó), por lo cual la última cláusula del verso será yámbico. El cambio de ritmo subraya la carga del término.

Enrico Mario Santí escribe que el poeta ingresa a un “santuario” y ve el viaje “como un regreso a la matriz”, que “se vuelve evidente con esa alusión velada a la mater dolorosa” (E. M. Santí, 1999, p. 93).

Lo sagrado verdadero para Neruda está en lo vivo material. No es que allí habite lo espiritual; no es que haya lugares sagrados alojados en lo natural. Es que a lo natural mismo, a su materialidad como tal, corresponde otorgar el trato que la tradición otorga a lo sagrado. Por eso el poeta se arrodilla. Si un árbol es una catedral para Neruda quizás pierda su razón de ser la catedral levantada a Dios. O su razón de ser debe ser reinterpretada y el impulso religioso rescatarse dirigiéndolo a lo inmanente.

“golpeándome los labios con un ángel”.

Este ángel puede estar esculpido en la catedral, quizás en su pórtico. El hablante del poema no lo besa sino que golpea sus labios contra él. La sensación es la de un ángel que ha de ser duro como la catedral, y material como ella.

Es que / soy **yoan** / te **tu** / co **lor** / de **mun** do,
An tus / **pá** li / **da** ses / **pa** das / **muer** tas,
An te / tus **co** / ra **zo** / nes **re** / u **ni** dos,
An te / tu **si** / len **cio** / sa **mul** / ti **tud**.

Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo.

La tercera estrofa tiene sólo cuatro versos que repiten la misma estructura rítmica: troqueo, yámbico, yámbico, yámbico y anfibráquico. El hablante, como quien está en el pórtico de una catedral, queda ante una serie de colores, formas, figuras. El poeta, dirá Concha, “profundiza su viaje por el espesor de la madera”. El hablante se nombra con ese yo enfático y autoconsciente, habitual en Neruda, y que tomó seguramente de Whitman. Loyola habla de “una representación totalizante y central del yo a la que concurren todas sus potencias o capacidades: razón, ojos (veo), intuición profunda (aguas), un sentido de acción (manos, dedos), y también sus carencias (soledad, incumplimiento, avidez) (Loyola, p. 258).

Ese yo es el que está, primero, ante “*tu color de mundo*”. La materia a la que el poeta habla es el color del mundo. El tronco del árbol y

el mundo humano comparten un mismo color. La madera que es casa y puerta, mesa y silla, cama y ataúd.

En su “Oda a la Madera” Neruda escribirá:

*La sierra rechinaba
cantando
sus amores de acero,
aullaba el hilo agudo,
el lamento metálico
de la sierra cortando
el pan del bosque
como madre en el parto,
y daba a luz en medio
de la luz
de la selva
desgarrando la entraña
de la naturaleza,
pariendo
castillos de madera,
viviendas para el hombre,
escuelas, ataúdes,
mesas y mangos de hacha.*

Luego el hablante de “Entrada a la Madera” está

“ante tus pálidas espadas muertas,”

Finlayson alude a “la savia detenida, los vasos sin tránsito” (Finlayson, p. 261). Está pensando en la madera propiamente tal; no en el tronco vivo. Alonso dice que “el poeta admira y envidia la conformista quietud de la materia”. Ve aquí “impulsos vegetativos aquietados y lignificados” (Alonso, p. 257). Loyola ve “hojas como espadas” que han ido formando el humus (Loyola, p. 259).

La imagen es análoga a la de las “*alas secas*”. Imagino ramas de tronco claro y delgado, como espadas, pero fijas, apresadas en la estructura del árbol. Pero si están muertas estuvieron vivas. De modo que el poeta al verlas siente un eco o una transmutación de algo, de espadas, que se movían como vivas y amenazadoras, y se pudrieron después abandonadas en la tierra. Como cualquier animal o humano que vivió y luchó antes de hacerse tierra y luego árbol, rama.

El poeta, en tercer lugar, queda

“ante tus corazones reunidos,”

La madera del tronco es una agregación de corazones, una suma de vidas que se juntan en una nueva. Neruda en este poema insiste en este proceso de descomposición y recomposición propio de lo vivo.

Luego está

“ante tu silenciosa multitud.”

El verso tiene diez sílabas, pero como la última es acentuada su valor rítmico corresponde a una más, es decir, en este caso a once sílabas. Se conserva el anapéstico final. La multitud de seres muertos y, por tanto, silenciosos se muestran al poeta integrados a la madera. El árbol es un cementerio vivo.

Soy **yoan** / te **tuo** / la **deo** / **lo** res / mu **rien** do,
 En **vuel** / to **sen** / o **to** / ñoy **re** / sis **ten** cia:
 Soy **yoem** / **pren** dien / doun **via** / je **fu** / ne **ra** rio
En tre / tus **ci** / ca **tri** / ce **sa** / ma **ri** llas:
 Soy **yo** / con **mis** / la **men** / tos **si** / no **ri** gen,
Si na / li **men** / tos, **des** / ve **la** / do, **solo**,
 En **tran** / doos **cu** / re **ci** / dos **co** / rre **do** res,
 Lle **gan** / doa **tu** / ma **te** / ria **mis** / te **rio** sa.

Oó/ oó/ oó/ óo/ oóo
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Oó/ óo/ oó/ oó/ oóo
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo.

La cuarta estrofa, de ocho versos, mantiene un ritmo regular, constante, variando sólo el primer pie de yámbico a troqueo en dos ocasiones. Por quinta vez el poeta repite que está *“ante”* algo.

“Soy yo ante tu ola de olores muriendo,”

La madera guarda en su interior olas de olores que van muriendo. No es que su consistencia esté hecha de lo inerte. Todavía lo vivo en ella

no termina de morir. El poeta está aludiendo a la madera propiamente; no al tronco vivo del árbol en pie. De la madera virtual o potencial en el bosque ha transitado a la madera actual de la tabla aserrada.

En distintos momentos de la obra de Neruda vuelve esta memoria del bosque, el aserradero, las bodegas y las construcciones de madera. Así, en “La Frontera (1904)” que forma parte de la sección “Yo soy” de *Canto General*:

*Lo primero que vi fueron árboles, barrancas
decoradas con flores de salvaje hermosura,
húmedo territorio, bosques que se incendiaban
y el invierno detrás del mundo, desbordado.
Mi infancia son zapatos mojados, troncos rotos,
Caídos en la selva, devorados por lianas
y escarabajos (...)*

Y el poema termina así:

*Mi infancia recorrió las estaciones: entre
los rieles, los castillos de madera reciente,
la casa sin ciudad, apenas protegida
por reses y manzanos de perfume indecible
fui yo, delgado niño cuya pálida forma
se impregnaba de bosques vacíos y bodegas.*

En el poema “La Casa” de *Canto General* dice:

*Mi casa, las paredes cuya madera fresca
recién cortada huele aún (...)*

En su “Oda al Olor de la Leña”, contenido en *Nuevas Odas Elementales* (1955), dirá:

*Visible era el aroma
como
si el árbol
estuviera vivo.
Como si todavía palpitará.*

En “Infancia y Poesía” Neruda escribe: “Los aserraderos cantaban. Se acumulaba la madera en las estaciones y de nuevo se olía a madera

fresca en los pueblos” (“Infancia y Poesía” [1954], en Pablo Neruda, *Obras Completas*, Tomo IV, p. 920).

En “Primer Viaje” del *Memorial de Isla Negra* Neruda dice:

(...) y el serrucho y la sierra
se amaban noche y día
cantando,
trabajando,
y ese sonido agudo de cigarra
levantando un lamento
en la obstinada soledad, regresa
al propio canto mío:
mi corazón sigue cortando el bosque,
cantando con las sierras en la lluvia,
moliendo frío y aserrín y aroma.

Concha, comentando “Entrada a la Madera” dice: “No habrá discontinuidad entre la naturaleza y la sociedad en esta poesía (...). El poeta no sólo contempla en su infancia bosques inmensos. Únicamente en relación con este determinante elemento de la madera, puede seguir la caída de los árboles, la acción de los aserraderos, los castillos de madera que orillaban la vía férrea y los múltiples usos de esas tablas: barricas, bodegas y casas, casas sobre todo” (J. Concha, 1972, p. 37). En su “Oda al Serrucho”, incluido en el *Tercer Libro de las Odas* (1955-1957), Neruda llama al serrucho “violín del bosque”.

“envueltos en otoño y resistencia:”

Los olores están muriendo sometidos a dos fuerzas contradictorias, la del “otoño” que los hace morir y la de la “resistencia” que los impulsa a permanecer. Neruda rescata el conflicto, la oposición en la médula de lo natural. La muerte es natural y, sin embargo, el instinto de lo vivo se subleva. En “Galope Muerto” se lee

*O la llegada de la muerte a la lengua del buey
que cae a tumbos, guardabajo, y cuyos cuernos quieren
sonar.*

Esos cuernos que quieren sonar representan la voluntad de persistencia. Los cuernos suenan al caer como una queja y protesta. Después serán, cuerno de caza, corno y de ellos saldrá música. La poesía, que para

Neruda siempre es canto, prolonga y transforma la muerte de lo vivo dándole otra vida. El poeta hace con las cosas lo que el árbol con los materiales muriendo de la tierra que lo nutre.

“Soy yo emprendiendo un viaje funerario”

Otra vez el poeta se nombra con ese enfático “soy yo” y agrega que está emprendiendo un “viaje funerario”. Según Enrico Mario Santí el hablante “repetidamente llama y se identifica como si estuviera golpeando la puerta” (E. M. Santí, 1982, p. 86). El descenso a los infiernos, esta travesía por la muerte, equivale a una exploración de la consistencia de la madera. El más allá subterráneo que visitan Ulises, Eneas y Dante es para Neruda una incursión en lo material que está aquí. Lo escondido nos rodea por todas partes. Y lo que el poeta encuentra es que entrar a eso escondido en lo material es visitar a los muertos que la madera, a su modo, redime.

“entre tus cicatrices amarillas:”

La madera misma ha sido herida. Por eso el poeta se mueve entre “cicatrices amarillas”. La violencia destructora va dejando huellas incluso en lo que no alcanzó a destruir. Las cicatrices aluden al transcurso del tiempo y sus accidentes, a la historia propia de cada árbol, de cada tronco, de cada tabla.

“Soy yo con mis lamentos sin origen,”

El poeta por cuarta vez repite ese “soy yo”. Se refiere a sus “lamentos sin origen”. Según Sicard, “no hay que entender en ese *Yo soy*” una “afirmación de la permanencia humana” sino “la angustia de la precariedad” (A. Sicard, 1981, p. 131). La triste queja del poeta no tiene comienzo y no tiene causa. No es que su tono elegíaco se deba a algo, un hecho particular. Da la impresión de que Neruda quiere sugerir que su lamentación es un modo honesto de residir en la tierra del “Galope Muerto”. Sólo que ese lamento es el comienzo de una investigación, de un viaje, de una investigación que conducirá a una revelación de la intimidad de la madera y se transformará, entonces, en canto y poesía que celebra. La elegía se volverá oda. Y esta larga evolución que va de las *Residencias* a las *Odas Elementales* pasando por *Canto General*, diría que se anticipa en estos “Tres Cantos Materiales”.

“sin alimentos, desvelado, solo,”

El poeta se presenta en un estado precario de ayuno, desvelo y soledad. Está preparado como para un rito iniciático. Llega con los “pies pesados” y “roja fatiga” como un peregrino a una lejana “catedral dura”.

“entrando a oscurecidos corredores,”

El mundo subterráneo es oscuro como los corredores de la materia por donde va pasando. El poeta viaja por los pasadizos interiores de la madera y los nota “*oscurecidos*”. En algún momento perdieron su luz y se transformaron en túneles oscuros, en cuevas en las que no se puede ver.

“llegando a tu materia misteriosa.”

A partir de este momento el poeta ya recorre el interior de la madera “secreta” e “inconclusa” del árbol. Gabriela Mistral dice: “Neruda, el hombre de operaciones poéticas inefables, ha logrado en el canto de la Madera este curioso extrañamiento en la región inhumana y secreta” (G. Mistral, p. 182).

La madera no es la eternidad; también ella está viva y se mueve. Las tablas crujen y se tuercen por efecto del calor y la humedad, en fin, se pudren y se mueren. También ellas están en tránsito.

Lo que encuentra al interior de esa consistencia material de la madera es misterioso. De pronto el poeta que escribió en “Arte Poética” “me piden lo profético que hay en mí”, el poeta visionario, el Orfeo, se repliega y admite humildemente estar ante un misterio que no logrará descifrar. La materia no le entrega su secreto. Y es que la muerte que se guarda en la madera se queda con la llave escondida. No habrá una revelación final. Más tarde, en su poema “Por Boca Cerrada Entran las Moscas”, de *Estravagario* (1957-1958), Neruda vuelve con ironía sobre esto.

*Mejor guardemos el orgullo
para la ciudad de los muertos,
y allí cuando el viento recorra
los huecos de tu calavera
se revelará la verdad
donde estuvieron tus orejas.*

Comenta Sicard que “para Neruda la muerte es principio de conocimiento en cuanto restituye al hombre a su origen material. Ahora bien: la lección de humildad es el mundo material el que nos la entrega a través de los objetos” (A. Sicard, 1974, p. 168).

Ve o / mo **ver** / se **tus** / co **rrien** / tes **se** cas,
Ve o / cre **cer** / **ma** no / **sin** te / rrum **pi** das,
Oi go / tus **ve** / ge **ta** / le **so** / **ceá** ni cos
Cru **jir** / de **no** / chey **fu** / ria **sa** / cu **dí** dos,

Y **sien** / to mo **rir** / **ho** / jas / **ha** cíaa / **den** tro,
 In **cor** / po **ran** / do **ma** / te **ria** / les **ver** des
 A **tuin** / mo **vi** / li **dad** / de **sam** / pa **ra** da.

Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Óo/ oó/ óo/ óo/ oóo
 Óo/ oó/ oó/ oó/ óoo
 Oó/ oó/ óo/ oó/ oóo
 Oó/ ooó/ oó/ óo/ óo
 Oó/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Oó/ oó/ oó/ oó/oóo.

La quinta y penúltima estrofas del poema tienen siete versos endecasílabos de estructura rítmica similar a la de los anteriores. En ellos el hablante ve, oye y siente la pulsación íntima de la madera. Loyola afirma que hay una “recuperación de la destrucción: en la naturaleza la muerte no existe como tal, es sólo una fase de la Vida. Instalado en el seno profundo de la madera-materia, el poeta intuye con todos sus sentidos (veo, oigo, siento) cómo la vida y la muerte se confunden en el gran proceso de la fertilidad” (Loyola, p. 260).

“*Veo moverse tus corrientes secas,*”

Los ríos de savia han adoptado una consistencia leñosa. Su fluir se ha detenido. La madera, una vez más, se manifiesta como vida retenida y transfigurada. Eso es lo que muestran sus vetas.

“*veo crecer manos interrumpidas,*”

El crecimiento de unas manos también quedó suspendido a medio camino. Como las “*alas secas*” han quedado alojadas en la madera. La naturaleza se configura a partir de intentos que no se cumplen, de rupturas, búsquedas y fracasos. Rescata formas disímiles que se recomponen en “*silenciosa multitud*”.

“*oigo tus vegetales oceánicos*”

Por razones de ritmo a mi juicio la novena sílaba es “cea” en lugar de dividir “ce” y “a”. Si se acepta el hiato, el verso pasa a tener doce sílabas. No se trata de imponerse esa regla porque sí. Pero me parece que el oído pide ese “cea” unido en la misma sílaba. Por supuesto, la lectura contraria también es posible. Se podría argumentar que el sentido de la palabra “oceánica” justifica ese alargue del verso. En ese caso el verso,

después del troqueo inicial “oigo” se compondría sólo de cláusulas yámbicas reforzando esa sensación de oleaje oceánico.

El verso se inicia con el sentido del oído. El poeta está oyendo el sonido de un mar, de un océano. Claro que no es un océano de agua sino que de vegetales. Lo que oye es el rumor de un mar de vegetales cuyo oleaje todavía se siente en la profundidad de la madera.

“crujir de noche y furia sacudidos,”

Lo que se oye es el crujido de los árboles en la noche remecidos violentamente por el viento. Esa furia del vendaval que los sacudía aún se oye en la madera. Ella guarda no sólo formas —corrientes secas, manos interrumpidas— sino que también sonidos.

Una tabla es una cosa parecida a un ladrillo. Una viga puede ser de madera o de fierro. Lo mismo pasa con una puerta. Lo que Neruda percibe, sin embargo, en la madera es que esa cosa inanimada, a diferencia del fierro y del concreto, conserva el hálito de lo vivo que le dio origen. Una tabla es un objeto, una cosa. Pero a través de ella lo vegetal todavía sobrevive transformándose.

“y siento morir hojas hacia adentro,”

Aquí se produce una variación rítmica. El segundo pie dice “to morir”. Son tres sílabas que conforman un pie anapéstico, es decir, con acentuación en la sílaba final “rir”. La forma del anapéstico es ooó. Lo mismo ocurrió en el verso número 16 con la palabra *catedral* que constituye, asimismo, su segundo pie. Dos veces en el poema Neruda cambia el segundo pie de uno bisflabo que habría sido probablemente un yambo, y quizás un troqueo, por un anapéstico. Si en el primer caso eso llama la atención sobre la palabra “*catedral*”, ahora, en este verso número 34, el término que se recalca es “*morir*”. Al decirse “*siento morir*” Neruda altera el ritmo.

Lo que sigue es una imagen sorprendente: “*morir hojas hacia adentro*”. No es que las hojas que siente el hablante se mueran afuera sino que se consumen “*hacia adentro*”. Estamos en medio de un “viaje funerario” por el interior de la materia orgánica. Desde ahí lo que el poeta siente es que las hojas fueron absorbidas “*hacia adentro*”, fueron tragadas por esa madera cuando era árbol. Eso se siente todavía en el material de la tabla de la que emerge esa “*ola de olores muriendo*”.

“incorporando materiales verdes”

Las hojas que mueren y suben al árbol han incorporado “*materiales verdes*” al tronco y, después, a la madera misma. El poeta está a la vez en

la madera aserrada y hecha tabla, construcción, mueble, y en la madera del árbol vivo en el bosque. Esta ambivalencia corresponde a la sustancia orgánica de este material.

“a tu inmovilidad desamparada.”

El árbol está vivo, pero a diferencia de los animales que lo rodean no puede moverse. Esa *“inmovilidad”* lo desprotege haciéndolo muy vulnerable al hacha y a la sierra. Es un ser vivo que no puede defenderse huyendo ni luchar. Por eso dice el poeta *“inmovilidad desamparada”*.

En *“Oda a la Madera”* se lee:

*El hacha y la cintura
del hachero minúsculo
de pronto picotean
su columna arrogante,
el hombre vence y cae
la columna de aroma,
tiembla la tierra, un trueno
sordo, un sollozo negro
de raíces...*

Esa pasividad y fragilidad que tiene el árbol contrasta con su grandeza y antigüedad, y despierta ternura.

Po ros, / **ve** tas, / **cír** cu / los **de** / dul **zu** ra,
Pe so, / tem **pe** / ra **tu** / ra **si** / len **cio** sa,
Fle chas / pe **ga** / das **a** / **tual** ma / ca **í** da,
Se res / dor **mi** / do **sen** / tu **bo** / caes **pe** sa,
Pol vo / de **dul** / ce **pul** / pa **con** / su **mi** da,
Ce **ni** / za **lle** / na **dea** / pa **ga** / da **sal** mas,
Ve **ni** / da **mí**,a / mi **sue** / ño **sin** / me **di** da,
Ca **eden** / mial **co** / baen **que** / la **no** / che **ca** e
Y **ca** / e **sin** / ce **sar** / co **moa** / gua **ro** ta,
Ya **vues** / tra **vi** / da,a **vues** / tra **muer** / tea **sid** me,
Ya **vues** / tros **ma** / te **ria** / les **so** / me **ti** dos,
A **vues** / tras **muer** / tas **pa** / lo mas / neu **tra** les,
Yha **ga** / mos **fue** / goy **si** / len **cio**,y / so **nido**,
Yar **da** / mo **s,y** / ca **lle** / mo **s,y** / cam **pa** nas.

Óo/ óo/ óo/ oó/ oóo

Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo

Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo
 Óo/ oó/ oó/ oó/ oóo
 oó/ oó/ oó/ oó/ oóo.

La séptima y última estrofas contienen catorce versos endecasílabos. Predominan los pies yámbicos, pero los cinco primeros empiezan con un troqueo. El poeta les habla a los elementos. Los invitará a venir: “*venid a mí*”. Luego les pedirá “*asídmé*”. Comenta Sicard: “Esta identificación con la madera se obtiene por una súbita inversión, al final del poema, de las posiciones ocupadas por el poeta y la naturaleza respectivamente. En la última estrofa, ya no es el poeta el que ‘cae’, sino la madera” (Sicard, 1981, p. 131).

“*Poros, vetas, círculos de dulzura,*”

Los dedos parecen estar tocando estos “*poros*”, estas “*vetas*”, estos “*círculos de dulzura*”. Imagina uno los nudos de “*la dulce materia*” o madera. Ya no está el árbol sino la madera y sus configuraciones.

“*peso, temperatura silenciosa,*”

Cada madero tiene un peso propio. Eso es parte de lo que es. La madera pesa. Neruda nada dice de ese peso, sólo lo menciona y adquiere en esa parquedad una presencia rotunda y contundente. Ese peso se siente ahí.

De la temperatura, en cambio, se dice que es “*silenciosa*”. Antes se nos ha dicho que la madera está hecha “*de substancia y silencio*” y que en “*su color de mundo*” hay una “*silenciosa multitud*”. Ahora estamos ante su temperatura que conoce la piel, el tacto, y su silencio que capta el oído. La “*temperatura silenciosa*” no hace pensar en la temperatura de un objeto o de una pieza sino que, quizás, en la temperatura de un animal silencioso. La madera es como un animal dormido. Ya se ha sugerido algo similar al comentar el verso doce “*al vivo ser de substancia y silencio*”. Neruda caracteriza al árbol, a la madera como un animal silencioso.

“flechas pegadas a tu alma caída,”

Antes se aludió a las espadas, ahora son las flechas. Pero ellas han dado en el blanco. Las flechas han quedado adheridas al alma abatida de la madera. También la flecha —también el corte del hacha o del diente de la sierra— que la hirió sigue presente, viajando con ella, encarnada como si fuera una bala que no se pudo extirpar.

“seres dormidos en tu boca espesa,”

El árbol es una “*boca espesa*” que se alimentó de la putrefacción que conforma el humus. Hay en la madera “*corazones reunidos*”, una “*silenciosa multitud*” de “*seres dormidos*” en ella. Y que le dan su textura.

“polvo de dulce pulpa consumida,”

Por tercera vez se usa la palabra “*dulzura*”. Primero fue la materia, luego los círculos o nudos de la madera y ahora es “*dulce pulpa*”. Gallagher comenta que Neruda en las *Residencias* usa con mucha frecuencia “participios pasados que sugieren descomposición: derretido, gastado, podrido” (D. Gallagher, p. 51). La pulpa jugosa del árbol vivo se ha consumido en la madera y ahora es polvo seco, aserrín.

“ceniza llena de apagadas almas,”

De pronto estamos ante la ceniza. Los troncos se han quemado y sólo quedan las cenizas. Por eso dice que la ceniza es “*de apagadas almas*”. Es decir, hubo almas o ánimos que en la ceniza están apagados; hubo impulso vital y llamas del fuego antes de la ceniza. Las siete últimas sílabas llevan la vocal “a”.

De la madera hecha aserrín pasamos a la ceniza. Se completa así la última conversión del árbol. Ahora sí será pura materia inerte y seca. Para ser fértil deberá mezclarse con la tierra.

“venid a mí, a mi sueño sin medida,”

Al llegar a este sexto verso, el pie inicial pasa de troqueo a yámbico: “*venid (...)*”. El poeta pide a los elementos nombrados que vengan a él. Este “*venid*” introduce la segunda parte de la estrofa. Siguen a continuación los cinco versos últimos compuestos todos de cuatro pies yámbicos y un anfibráquico final. El tono es exaltado y el ritmo marcado va intensificando la emoción.

El viajero, el huésped, ahora quiere ser anfitrión. Y esto porque tiene un sueño, una aspiración que no tiene medida.

“caed en mi alcoba en que la noche cae”

Alonso señala que uno de los procedimientos que emplea frecuentemente Neruda para sostener el ritmo es repetir una palabra (“*caed*” y “*cae*”) al comienzo y al fin de un mismo verso. (Alonso, p. 108). Los materiales de la madera han de caer en su pieza como en ella cae la noche. El sueño es que la madera lo envuelva como la noche, que ojalá se vuelva noche que se respira.

“y cae sin cesar como agua rota,”

La noche cae y cae a la alcoba sin cesar, continuamente. Tres veces se oye su “caer” en dos versos seguidos. Ese caer de la noche la asemeja a la lluvia. Caer como si el techo estuviera roto y dejara pasar la lluvia. La noche se cuela a la pieza. Caer como “*agua rota*”. La noche se entra a la casa como si fuera “*agua rota*”, es decir, depurada y transformada, hecha un vapor, un gas. El anhelo del poeta es que la madera hecha de “*substancia y silencio*” llene sus pulmones como el aire de la noche.

“y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,”

Es la segunda petición que se hace a la madera: “*asidme*”. Finlayson afirma que “el poeta se maderiza” (p. 259). La expresión es muy acertada. Es lo que busca y sueña. Pero este maderizarse supone que la madera lo acoja y tome. Más concretamente, lo que el poeta pide es que, por así decir, lo empape la vida y la muerte de la madera. Quiere ser incorporado “*a vuestra vida, a vuestra muerte (...)*” Repite “*vuestra*” dos veces y los dos versos siguientes comienzan repitiendo “*a vuestros (...)*” “*a vuestras (...)*”.

“a vuestros materiales sometidos,”

El ruego continúa. El anhelo es compenetrarse de los “*materiales*” de la materia, de su sometimiento al ritmo creador de la vida y de la muerte. Una y otra vez en el viaje que cuenta el poema se insiste en lo mismo: en lo vivo está lo muerto y en lo muerto está lo vivo, vida y muerte se copertenecen. El poeta quiere aprender esto de la materia identificándose con ella, con su sometimiento a lo natural.

“a vuestras muertas palomas neutrales,”

Finlayson anota que Neruda “las quiere aquí quietas, desapasionadas, neutrales” (p. 262). Gallagher ha señalado que lo que vuela —mariposas, palomas— “son siempre en Neruda un signo de esperanza liberadora” (D. Gallagher, p. 44). Según Alonso, Neruda dijo que “la paloma me

parece la expresión más acabada de la vida, por su perfección formal” (A. Alonso, p. 228). Concha afirma que “la paloma es, pues, el ave fénix nerudiana que resurge desde las cenizas del Fundamento” (J. Concha, 1974, p. 60). La paloma ejemplifica la materia que vuela.

El adjetivo clave del verso es “*neutrales*”. Creo que a los “*materiales sometidos*” corresponden “*las palomas neutrales*”. Su neutralidad es una actitud ante la muerte, la serena neutralidad de la madera ante su propio destino.

El poeta, dice Finlayson, se ha “hecho carne de madera”. Eso permite avanzar hasta los últimos dos versos.

“y hagamos fuego, y silencio, y sonido,”

Lo primero que llama la atención es el tránsito súbito desde ese “*soy yo*” al nosotros, al plural: “y hagamos”.

Loyola comenta que “el poeta auspicia su propio regreso al ámbito humano ... (la sociedad, la historia) es unidad y alianza con la naturaleza (por eso los plurales *hagamos, ardamos, callemos*)” (p. 261). Santí dice que el poema “dramatiza, la primera de varias veces en la obra de Neruda, una estructura de conversión (...), en el sentido de que divide al hablante en dos: uno cuando viaja hacia la matriz, y otro en el que se convierte, o se congela, al final cuando se invoca la última palabra: *campanas*” (E. M. Santí, 1999, p. 93 y 94). Ha sostenido también que hay en este poema un “materialismo franciscano” (E. M. Santí, 1982, p. 87). Finlayson, en cambio, vio en él un “sentido búdico de la existencia”. Gallagher habla de un intento desesperado por recobrar “un pasado orgánico perdido” (Gallagher, p. 49). Sicard habla de “la búsqueda de una dialéctica”, todavía no lograda, y de raigambre materialista (A. Sicard, 1981, p. 129).

El alegre regreso de los subterráneos infernales de la muerte se produce gracias a una identificación con la vida y la muerte de la madera, lo que da origen a un nosotros. Este poema, en cierto modo, anticipa así lo que ocurrirá de manera más explícita en la tercera *Residencia* y, sobre todo, en *Canto General*.

El verso comienza con la conjunción “y” que prepara para el final. Pero el poeta repite el “y” seis veces los últimos dos versos. Genera un ritmo anhelante y pleno, como algo que se acaba y en su gozo no termina de acabarse.

La invitación del poema ya no se dirige a la materia sino a los seres humanos: “y hagamos fuego (...)”. Es siempre la madera, pero convertida en fuego, en hogar, en centro de la familia. La madera así se instala en el corazón de la residencia de la persona humana y de su regeneración.

Neruda quiere separar bien cada una de las seis palabras finales y por eso después de cada una pone una coma y luego el “y”. El poema, después de una coma, entonces, también dice: “y *silencio (...)*” Es decir, hacemos silencio. En el verso número 12 “*el vivo ser*”, se recordará, está hecho “*de substancia y silencio.*” Si el fuego es la substancia transformada de la madera para la recuperación del “*vivo ser*” habría que agregar el silencio. La contemplación del fuego en silencio es una manera de reverenciar la madera y la vida que hace posible. Silencio y meditación ante el fuego.

El tercer “y” agrega una invitación a hacer “sonido”. A la palabra “*silencio*”, Neruda une “*sonido*” que con sus eses, enes, íes y oes se asemejan, pero cuyo sentido las contraponen. Este hagamos sonido puede ser el de la conversación, pero por el tono más parece un canto de gozo.

Alonso propone un antecedente de estos verso finales (A. Alonso, p. 222). Estarían en el poema trece de *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*:

*Oh, poder celebrarte con todas las palabras de alegría
cantar, arder, huir, como un campanario en las manos de un
loco...*

Fuego, silencio y sonido son los tres sustantivos del penúltimo verso de “Entrada a la Madera”. Pero están precedidos por el imperativo “*hagamos*” que llama a la acción.

“y *ardamos, y callemos, y campanas.*”

Un cuarto “y” comienza el último verso. Sigue el nosotros en forma imperativa. Ahora la invitación es “*ardamos*”. Es decir, identificados con la madera, seamos fuego. El “*hagamos fuego*” del verso anterior da origen a este “y *ardamos (...)*”. Concha habla de “la voluntad de la llama”. Cita a Hegel: “el fuego es tiempo materializado”. “Con “Entrada a la Madera” asistimos a la inauguración de la vida en el mundo de las residencias” (J. Concha, 1974, p. 66).

Este arder no hace pensar ya en destrucciones sino que en la vibración de la vida. La reconciliación del poeta con lo material de la madera dio paso a un nosotros y a la fuerza apasionada del movimiento incesante del fuego, luego al recogimiento del silencio, luego al gozo del canto que celebra la vida.

El verso agrega “y *callemos*” que corresponde a la invitación de hacer silencio. Callar es la actividad del silencio. No es el silencio del árbol

y de la madera que es sólo carencia de voz. En el ser humano callar es una acción que tiene un sentido. En este caso, un llamado a la contemplación.

El último verso se compone de estos dos versos en modo imperativo “ardamos” y “callemos”. Un “y” final añade la última palabra del poema: “campanas”. Alonso dice que el término “campanas” en Neruda representa “lo rotundo, henchido, sonoro: plenitud con hermosura” (A. Alonso, p. 241). Cita un verso de “Caballo de los Sueños”.

su cuerpo de campana galopa y golpea

¿Hubo en ese silencio y ahora en estas campanas que evocan la “dura catedral” resonancias religiosas o, quizás, místicas? Para Neruda pareciera que esa catedral y eso sacro es la “materia misteriosa” convirtiéndose en vida. Gabriela Mistral habló de “un místico de la materia” (G. Mistral, p. 181).

El lector esperaría en lugar de “campanas” un verbo vinculado al hagamos “sonido” del verso anterior, algo como “cantemos”. Neruda, afirma Alonso, “ha sacrificado las necesidades últimas de la forma sintáctica a las pretensiones lujosas de la forma rítmica”. La “anomalía consiste en seriar un sustantivo con dos verbos, uniéndolos por la conjunción y, que, según las leyes del lenguaje, sólo une elementos del mismo rango sintáctico: *ardamos* y *callemos* y ... (*verbo*)” (A. Alonso, p. 115). Basta suponer por un instante una alternativa como esa —“cantemos”, por ejemplo— para comprender al instante el acierto extraordinario que es ese sorpresivo “y campanas”. No es necesario más. Ya están en nuestros oídos. La libertad de esas campanas al vuelo es el fruto de ese viaje de maduración y aprendizaje que es “Entrada a la Madera”.

La vocal “a” se dicho seis veces en las últimas once sílabas. Los dos verbos riman en “nos” y el sustantivo termina en “nas”. Ese “ardamos” y ese “callemos” —y más atrás todavía ese “y hagamos fuego, y silencio, y sonido”— suenan ahora como grandes campanadas.

REFERENCIAS

- Aleixandre, Vicente: “La Última Vez que Vi a Pablo Neruda”. En Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck, (editores), *Simposio Pablo Neruda: Actas*. Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974.
- Alone (Hernán Díaz Arrieta): *Panorama de la Literatura Chilena del Siglo XX*. Santiago: Editorial Nascimento, 1924.
- Alone (Hernán Díaz Arrieta): *Las Mejores Páginas de Marcel Proust*. Santiago: Editorial Zigzag, 1933.

- Alone (Hernán Díaz Arrieta): En Daniel Swinburn (editor), *Para Leer a Proust: La Mirada de Alone*. Santiago: El Mercurio-Aguilar, 2001.
- Alonso, Amado: *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968, cuarta edición; segunda edición (definitiva) de 1951.
- Concha, Jaime: *Neruda (1904-1936)*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972.
- Concha, Jaime: "Interpretación de *Residencia en la Tierra*". Republicado en su *Tres Ensayos sobre Pablo Neruda*. Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974. [Edición original: revista *Atenea*, N° 425 (enero-julio, 1972), Concepción.]
- Edwards, Jorge: *Adiós Poeta...* Barcelona: Tusquets, 1990.
- Finlayson, Clarence: "Pablo Neruda en *Tres Cantos Materiales*". Reproducido en *Anales de la Universidad de Chile: Estudios sobre Pablo Neruda*, N° 157-160 (enero-diciembre 1971), Santiago. [Edición original en su *Poetas y Poemas*. Santiago: Ediciones Revista Universitaria, 1938.]
- Franco, Jean: "Orfeo en Utopía: El Poeta y la Colectividad en *Canto General*". En Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck (editores), *Simposio Pablo Neruda: Actas*. Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974.
- Gallagher, David: "Pablo Neruda". En su libro *Modern Latin American Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- García Lorca, Federico: "Presentación de Pablo Neruda". En sus *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 15ª edición, 1969. Esta presentación fue leída en la Universidad Central de Madrid el 6 de diciembre de 1934. [Recogida asimismo en Nicolás Salerno (comp.), "Retratos, Etopeyas y Hagiografías de Pablo Neruda", en esta edición de *Estudios Públicos*.]
- Loyola, Hernán. Comentarios y notas incluidas en su edición de Pablo Neruda, *Residencia en la Tierra*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Mistral, Gabriela: "Recado sobre Pablo Neruda". Republicado en Federico Schopf (editor), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003. Primera publicación en *El Mercurio y Repertorio Americano* del 23 de abril de 1936. [Artículo recogido asimismo en Nicolás Salerno (comp.), "Alone y Neruda", en esta edición de *Estudios Públicos*.]
- Neruda, Pablo: *Obras Completas*, 5 tomos, edición de Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999-2002. Las obras y textos de Pablo Neruda citados en este artículo se encuentran en estos volúmenes.
- Proust, Marcel. *En Busca del Tiempo Perdido*. Tomos: *Por el Camino de Swann, A la Sombra de las Muchachas en Flor* (traducidos por Pedro Salinas), *El Tiempo Recobrado y La Prisionera* (traducidos por Consuelo Berges). Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Santí, Enrico Mario: *The Poetics of Prophecy*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1982.
- Santí, Enrico Mario: "Prólogo". En Pablo Neruda, *Obras Completas*, tomo I Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- Schidlowky, David: *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2003.
- Schopf, Federico: "Recepción y Contexto de la Poesía de Pablo Neruda". En Federico Schopf (editor), *Neruda Comentado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003. Versión original en M. A. Rojas y R. Hozven, *Pedro Lastra o la Erudición Compartida*. México: Premia, 1988.

- Sicard, Alain: "Soledad, Muerte y Conciencia Histórica en la Poesía Reciente de Pablo Neruda". En Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck (editores), *Simposio Pablo Neruda: Actas*. Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974.
- Sicard, Alain: *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*. Versión española de Pilar Ruiz. Madrid: Gredos, 1981.
- Swinburn, Daniel (editor). *Para Leer a Proust: La Mirada de Alone*. Santiago: El Mercurio-Aguilar, 2001.
- Teitelboim, Volodia: *Neruda*. Santiago: Sudamericana, 1984.
- Whitman. Walt. *Song of Myself*. En Mark van Doren, Malcolm Cowley y Gay Wilson Allen (ed.), *The Portable Walt Whitman*. Nueva York: Penguin, 1977.
- Yurkievich, Saúl. "Residencia en la Tierra: Paradigma de la Primera Vanguardia". En su *A través de la Trama*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. □

**NERUDA: DE LAS *RESIDENCIAS*
A *ALTURAS DE MACCHU PICCHU***

Grinor Rojo

En este artículo se sientan las bases para una lectura de *Alturas Macchu Picchu* que tiene como punto de partida el vínculo entre este poema (escrito en 1945 y publicado en 1946, aunque la visita de Neruda a la ciudad Inca ocurrió en 1943) y *Residencia en la Tierra I* y II (escrita a partir de 1925 y publicada en 1933-1935). Grinor Rojo sostiene que la búsqueda de sentido, que está en la base de las *Residencias*, continúa en *Alturas de Macchu Picchu*, adoptando la forma de un acto de remembranza en los primeros cinco cantos, para terminar a su vez como un acto de remembranza en los últimos siete cantos. El poema finaliza —señala el autor— cuando el poder de la poesía —esto es, cuando la memoria de las piedras y de la naturaleza andina que las rodea se convierte en imagen poética— le permite al poeta recuperar el testimonio de los Incas muertos y, con la fuerza de ese mensaje, comenzar su lucha por un futuro mejor para las Américas y el mundo.

GRINOR ROJO. Crítico y ensayista chileno. Doctor en Literatura, University of Iowa. Profesor de Literatura, Universidad de Chile. Autor de *Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983* (1985), *Diez Tesis sobre la Crítica* (1999), y *Postcolonialidad y Nación* (2003), entre otras publicaciones.

La comprensión que en este trabajo ofrezcamos de *Alturas de Macchu Picchu* dependerá de la decisión previa que hayamos adoptado respecto de su postura enunciativa. ¿Desde dónde, no sólo geográfica sino existencialmente, dice el poeta de *Alturas de Macchu Picchu* sus frases? La mayoría de los críticos está de acuerdo en que el posicionamiento por el que ahora nos estamos preguntando se establece al comienzo del canto sexto: “*Entonces en la escala de la tierra he subido*”¹. Incluso esa determinación puede llevarse un poco más lejos hasta decir que cuando el situarse del poeta frente a las ruinas se configura en el poema a cubierto de cualquier controversia es en el verso ciento treinta y siete de la misma unidad. Esto significaría que hay una distancia efectiva y verificable, en términos de un comienzo y un final, entre el “*iba yo entre las calles y la atmósfera (...)*” del segundo verso (p. 127) y el “*Ésta fue la morada, éste es el sitio*” del verso ciento treinta y siete (p. 132). Se agregará a ello que el distanciamiento lo expresan las marcas temporales que son obvias: el empleo del imperfecto en el primer caso y el del presente deíctico en el segundo. Ese *switch* verbal es, por consiguiente, uno de los primeros blancos sobre el que ponen el ojo los integrantes del partido más numeroso entre quienes se aventuran al comentario de la obra. Por ejemplo (y él no es el único), Hernán Loyola observa que “La estructura de ‘*Alturas de Macchu Picchu*’ (*Canto general*, II) divide el discurso en dos zonas que, en primer lugar, contraponen dos sistemas de autorrepresentación de Pablo: uno es operación de su memoria (zona I: fragmentos i-v), el otro se refiere a su experiencia actual (zona II: fragmentos vi-xii). Pasado del yo en la zona I, con dominio de verbos en pretérito, y presente del yo en la zona II. La dicotomía *pasado/presente* se propone exaltar el momento actual de la trayectoria de Pablo, en cuanto momento de consolidación y de renacimiento del yo, al confrontarlo con su historia precedente que es textualizada como memoria crítica de un extravío”².

Nosotros, y con nosotros algunos otros comentaristas del partido minoritario, no estamos seguros de que ésta sea la manera más fecunda de aproximarse a la estructura del poema. Pensamos que las estrofas decisivas son, en cambio, la tercera y la cuarta del canto I:

*Alguien que me esperó entre los violines
encontró un mundo como una torre enterrada
hundiendo su espiral más abajo de todas*

¹ Neruda, Pablo: *Canto General* (Cátedra, 1992), p. 127. En las citas que vienen de este libro, daremos sólo el número de página.

² Loyola, Hernán: “XII. ‘*Alturas de Macchu Picchu*’”, 1987, p. 160.

las hojas de color de ronco azufre: 15
más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.

Puse la frente entre las olas profundas, 20
descendí como gota entre la paz sulfúrica,
y, como un ciego, regresé al jazmín
de la gastada primavera humana.

Los dos puntos con que se cierra el verso quince marcan la distancia entre un anuncio/hallazgo/promesa y su realización. El fin de la realización, de lo cual los pretéritos “*hundí*”, “*descendí*” y “*regresé*” son pruebas concluyentes, fija, con una metáfora cargada de fuertes connotaciones psicoanalíticas y que ayudan en mucho a la clarificación del sentido de ese/a misterioso/a “*alguien*” que encabeza la tercera estrofa, el fin de un proceso. Por lo tanto, es ahí donde preferimos nosotros identificar el *locus* de la enunciación y la escritura, haciendo que el enunciado se constituya como el desarrollo que se mueve gradualmente hasta llegar a dicho punto. El primer momento del desarrollo en cuestión está, como decíamos, en el anuncio/hallazgo/promesa de los versos doce a quince y el último (o penúltimo más bien) se encuentra en el canto once en su totalidad. Cito sólo los primeros versos:

A través del confuso esplendor,
a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano 355
y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado!
Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que el mar,
porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas,
y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo 360
con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas.
Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa,
la trascendente medida, las piedras del panal,
y de la escuadra déjame hoy resbalar
la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y cilicio. 365

El “*déjame hundir la mano*” del verso trescientos cincuenta y cinco, que nos retrotrae a la línea dieciocho del canto primero, es, en ese momento y definitivamente, una petición que el poeta le hace a la ciudad,

acompañada por la petición, también a la misma ciudad, de que ésta le permita “olvidarla” (podría argumentarse que se mantiene de este modo, por lo menos en alguna medida, la metáfora psicoanalítica del canto primero³). Esto es así porque sólo a través de un olvido de la experiencia directa de la ciudad como tal le resulta al poeta posible alcanzar lo que se encuentra más allá de ella: las vidas que una vez florecieron en su seno. Y a uno se le vienen a la memoria de inmediato el Wordsworth que apela al valor poético de la emoción recordada por sobre el de la reacción primaria de los sentidos, en el prefacio a la segunda edición de sus *Lyrical Ballads*, y el Benjamin del ensayo sobre Proust, donde éste afirma que “para el autor reminiscente el papel capital no lo desempeña lo que él haya vivido, sino el tejido de su recuerdo, la labor de Penélope rememorando” y que por lo tanto “el rememorar involuntario, la *mémoire involontaire* de Proust”, se halla “más cerca del olvido de lo que habitualmente llamamos memoria”⁴.

Queda claro entonces que la polaridad entre pasado y presente, situando el presente en los deícticos del canto sexto, “*Ésta fue la morada (...)*”, “*aquí los anchos granos del maíz (...)*”, “*Aquí la hebra dorada salió de la vicuña*”, es engañosa. El tramo de los deícticos es importante sin duda, porque establece el primer contacto cara a cara del poeta con la ciudad y con cuanto la circunda, como más adelante veremos, pero no es, a pesar de las apariencias, el presente de la enunciación y la escritura. Es sólo un tiempo dentro del proceso de desarrollo del enunciado, fundamental, sobre eso no cabe discusión, y que por fundamental se presentiza con una estrategia narrativa conocida, que los lingüistas denominan de “presente histórico”, según la cual el pasado se articula como presente con el propósito, como decía Bello en la *Gramática*, de “darle más viveza” a los recuerdos, pero que luego se verá superado por otros tiempos, por otras etapas, todas ellas conducentes, al modo de una cadena *in crescendo*, hacia la epifanía del canto final.

De aquí arranca al menos una de las lecturas que nosotros podemos hacer de la carga significativa del poema. Ella nos descubre un antagonismo a primera vista sin solución de continuidad entre la circunstancia vital de un hablante que camina (caminó: *puesto que él hoy está en otra parte y es desde esta otra parte que recuerda lo que le ocurrió en aquel tiempo cada vez más remoto*) sin causa ni consecuencia entre lo indiferente e ingrátido, en las líneas que ponen en marcha el flujo poético, y su entronizamiento, casi diríamos su clavadura en lo sólido y lo firme que se desplie-

³ No hay en esto exageración. Neruda mismo caracterizó a Machu Picchu como la “matriz de América”.

⁴ Benjamin, Walter: “Una Imagen de Proust”, 1971, p. 18.

ga a partir de la página en blanco que queda para él promisoriamente disponible a continuación del canto doce. Habiendo llegado hasta ese tope, o quizás inmediatamente antes de llegar a ese tope, Pablo Neruda reexamina su vida anterior (“recall”, “recollection”, son los vocablos que se usan en inglés para estos fines) y se prepara para dar comienzo a la que él anticipa será una existencia distinta.

A todo cuanto en *Alturas de Macchu Picchu* precede a ese momento debe considerárselo, en consecuencia, como de carácter retrospectivo. La figura de los versos dieciséis a veintitrés, *que es la que domina el completo proceso de la emisión del discurso*, es la del poeta que nos participa, desde la emoción de su descubrimiento presente y también desde la anticipación de nuevos y mayores descubrimientos en el futuro, lo que a él le aconteció en un pasado infeliz, cuando ni siquiera el “*fulgor vivo*” del sexo (verso siete) constituía para él una experiencia regeneradora.

Memoria de antecedentes resulta ser, por ende y sobre todo, la primera mitad de *Alturas de Macchu Picchu*. Testimonio por un lado de las carencias que el poeta dejó atrás, como cuando se acuerda del deambular suyo vacío y sin raíces durante aquel tiempo lejano de su vida, y que resume en una serie perenne de “llegadas” y “despedidas” (verso dos), mientras que por otro lo es también de una sucesión de pruebas y preparaciones diversas (y dispersas, habría que decir), a partir del acaecer, menos enigmático de lo que se cree, en el que “*Alguien que me [lo] esperó entre los violines*” le da noticia de “*un mundo como una torre enterrada*” y hacia el cual él hundirá luego “*la mano turbulenta y dulce*”. Dudoso nos parece a nosotros que ese “*alguien*” sea el Darío de la “*Visión*” del *Canto Errante*, como aseguran Larrea y Goic⁵, más dudoso todavía que sea “el hablante mismo, visto en retrospectiva y desdoblado por el tiempo narrativo”, como declara Santí⁶, y sí creemos que hay serios indicios de que se trate de una “*experiencia amorosa*”, como dice Loyola que le contó el propio Neruda en 1972⁷. Incluso la identificación de esta figura con el enterarse nerudiano, por cualquiera haya sido la persona del intermediario, de la “*hazaña científica*” del gringo Hiram Bingham, el que “*descubrió*” en 1911 las ruinas de la fortaleza incaica, u otra interpretación semejante, sería inferior a su valor como metáfora-metonomía de la ciudad en la mujer. Como quiera que sea, lo que a nosotros nos corresponde subrayar es que en ese verso doce se encuentra el puntapié inicial de la andadura del gran poema de Neruda, la primera alusión que en él se hace a la serie de pruebas

⁵ Larrea, Juan: “Machupicchu, Piedra de Toque”, 1967, p. 176 *et sqq*; Goic, Cedomil: “*Alturas de Macchu Picchu*: La Torre y el Abismo”, 1971, p. 155.

⁶ Santí, Enrico Mario: *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*, 1982, p. 127.

⁷ Loyola: “XII. ‘Alturas de Macchu Picchu’”, 1987, p. 161.

y preparaciones que lo conducirán, cada una más que la anterior, hasta “*el jazmín / de la gastada primavera humana*”, esto es, hasta los escombros de Machu Picchu, que es un punto neurálgico tanto de la geografía de la Tierra como de su propia trayectoria de vida y frente a cuya presencia tendrá lugar el evento epifánico del canto final.

De las demás experiencias preparatorias, tal vez la que ha sido objeto de mayores disputas es la de las “muchas muertes” que se suceden en el cotidiano moderno:

*El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable
granero de los hechos perdidos, de los acontecimientos
miserables, del uno al siete, al ocho, 70
y no una muerte sino muchas muertes llegaba a cada uno:
cada día una muerte pequeña*

Mario Rodríguez conectó hace ya mucho tiempo esas “muchas”, “pequeñas” y (un poco más adelante) “cortas” muertes con las “muertes falsas” del Rainer Maria Rilke de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*⁸. Se refería el profesor penquista a las primeras páginas de ese libro, que es donde Rilke contraponen las muchas y a su juicio azarosas muertes que tienen lugar en el Hôtel-Dieu de París a un tipo de “muerte acabada”, de “muerte propia”. Santí corroboró años después, pero sin citar a Rodríguez, los dichos de éste en su *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*⁹. Neruda habla, en efecto, de “falsas muertes” en el verso noventa y nueve de su poema y, por el contrario, de “la verdadera, la más abrasadora / muerte”, en el ciento sesenta y seis y el ciento sesenta y siete (p. 133). El argumento de Rodríguez, a partir de tales denominaciones, aunque heideggerianamente en esta oportunidad, es que las muertes falsas constituyen un contrapunto de la “existencia inauténtica” en tanto que la “muerte propia” lo es de la “auténtica”¹⁰. Aunque menos rilkeanamente y menos heideggerianamente que Rodríguez, nosotros estamos de acuerdo con él en que las “muchas”, “pequeñas”, “cortas” y “falsas” muertes de los cantos tercero, cuarto y quinto de *Alturas de Macchu Picchu* reproducen invirtiéndolos, como si estuviésemos asistiendo a la manipulación de un negativo fotográfico, los “acontecimientos miserables” (p. 129) que entretejen/entretejieron hasta entonces el paño del transcurrir cotidiano del poeta. En el marco de la falta de grandeza del cotidiano moderno, que como sabemos y,

⁸ Rodríguez, Mario: “El Tema de la Muerte en ‘Alturas de Macchu Picchu’”, *Anales de la Universidad de Chile*, 1971, p. 36.

⁹ *The Poetics...*, p. 131.

¹⁰ Rodríguez, Mario: “El Tema de la Muerte...”, p. 37.

lo que es peor, experimentamos, constituye su marca de fábrica, que Hegel denunció hace más de dos siglos cuando definió a la modernidad como el “mundo de la prosa”, enemiga por lo tanto de la poesía (y del arte en general) y adecuada en cambio para el cultivo de la novela, como la única forma que históricamente estaría en condiciones de hacerse cargo de ella¹¹, del mismo modo en que la vida grande, o sea, del mismo modo en que la plenitud de la vida se escabulle entre el amontonarse indiferente y monótono de miles, de millones de acciones banales, también la muerte grande, la “*poderosa muerte*” (p. 130), nos esconde su rostro encubierta por los desgastes casi imperceptibles de nuestro proseguir decaído. Más aún: en su comentario a los escritos de filosofía de la historia de Walter Benjamin, cuyos buenos oficios nosotros volveremos a solicitar en otros pasajes de este trabajo, Pablo Oyarzún tiene lo siguiente que decir:

La destructividad fundamental de la muerte —y que, desde luego, no es un mero arrasamiento desde el exterior, sino el sordo latido del caer que vibra en todo lo que es— establece la condición que hace posible la significación, siempre que se entienda que esta condición está, en sí misma, temporizada: precisamente en la sazón de la muerte surge, asimismo, a título de póstumo, el sentido. Y precisamente esta sazón, ese tiempo, la diferencia en que consiste ese tiempo, es la instauración de la historia como despliegue —por lo menos virtual— de la significación en el seno del devenir natural, marcado por su destino candente. Pensar la historia en su verdad supone, pues, asumir que la muerte es la nodriza de esa verdad, en cuanto que rubrica el carácter de lo acaecido, de aquello que, en virtud de su débil ser, es ya lo acaecido —no lo que redondamente “es”, sino lo que “fue”, lo *sido*—. Pero, por eso mismo, pensar la verdad histórica exige prendarse de esto sido, mantener abierta, desde el saber de su caducidad, su apertura póstuma a la significación, cuya cifra —como se arguye en esta obra y en los escritos sobre el lenguaje a que aludí más atrás [Oyarzún se refiere a un pasaje del *Origen del Drama Barroco Alemán* y a los ensayos *Sobre el Lenguaje en General y sobre el Lenguaje del Hombre y La Tarea del Traductor*]— es el nombre¹².

Sin embargo, no es que la muerte “grande” no exista, *incluso en el degradado espacio de la ciudad contemporánea*. Así como el poeta de la primera mitad de *Alturas de Macchu Picchu* recibe en el ámbito del cotidiano moderno ocasionales “visitas” de la vida grande, de lo que la vida

¹¹ “Por ello se hace obvia la pregunta de si en general tales producciones merecen llamarse obras de arte”. Hegel, G. W. H.: *Lecciones de Estética*. Vol. II, editorial Península, 1991, p. 162.

¹² Oyarzún Robles, Pablo: “Cuatro Señas sobre Experiencia, Historia y Facticidad. A Manera de Introducción”, s. f., p. 17.

podría o debería ser en el espacio/tiempo en que él reside si éste no fuera el que es, también recibe ocasionales “visitas” de la muerte grande, de aquella que debería estar en condiciones de completar natural, simétrica y *significativamente* (Oyarzún *dixit*) el curso de su existencia, así como también el curso de la existencia del mundo, y constituyendo por lo tanto no un suplemento inoportuno o “absurdo” de la vida, como les gustaba decir a los sartreanos de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, sino su complementación necesaria. Esto quiere decir que el poeta nerudiano de la ciudad moderna es un individuo débil y robusto a la vez. No obstante su instalación histórica extremadamente precaria, como vamos a demostrarlo en seguida, es un individuo que se desplaza por las calles de la polis de nuestro tiempo “*como con una espada entre indefensos*” (“Galope Muerto”, de la primera *Residencia*¹³), porque él es el único que cuenta, como si dijéramos haciendo uso de una (auto)recompensa por su vulnerabilidad ciudadana, con una puerta de acceso a la cara semioculta del ser y del no ser. De esta manera, hablamos de un poeta que sabe y está habilitado para aportar un testimonio acerca del doble fondo al que remiten las huellas, las “trazas”, en el sentido freudiano-derridiano del término, como las presencias de una ausencia¹⁴, ésas que a pesar de todo, más allá de la “cercanía” de la experiencia común (o de otras, como la del conocimiento científico) y al modo de “iluminaciones profanas” (Benjamin otra vez¹⁵), traspasan de vez en cuando la gelatinosa estolidez en torno suyo:

*La poderosa muerte me invitó muchas veces:
era como la sal invisible en las olas,
y lo que su invisible sabor diseminaba
era como mitades de hundimientos y altura
o vastas construcciones de viento y ventisquero. 85*

¹³ Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra*, ediciones Cátedra, 1991, p. 88. En las próximas citas de esta obra, daremos sólo el número de página.

¹⁴ “La ausencia de *otro* aquí-y-ahora, de otro presente trascendental, de *otro* origen del mundo apareciendo como tal, presentándose a sí mismo como ausencia irreductible dentro de la presencia de la traza, no es una fórmula metafísica sustitutiva de un concepto científico de la escritura”, etc. Derrida, Jacques: *Of Grammatology*, 1976, p. 47.

¹⁵ “(...) la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica, de la que el hachís, el opio u otra droga no son más que escuela primaria (...). El lector, el pensativo, el que espera, el que callejea, son tipos de iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio (...), donde la cercanía se pierda de vista, es donde se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética en el que no hay ‘aposento noble’, en una palabra, el ámbito en el cual el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior, la psique, el individuo (o lo que nos dé más rabia) según una justicia dialéctica (esto es, que ni un solo miembro queda sin partir)”. Benjamin, Walter: “El Surrealismo. La Última Instantánea de la Inteligencia Europea”, pp. 46, 59 y 61. Lo destacado es suyo.

Que, según apuntan estos versos, las “visitas” que la “*poderosa muerte*” ha hecho al poeta “*muchas veces*” en su pasado anticipen la “visita” que él mismo hará a Machu Picchu, a la vez que la realidad paisajística, arquitectónica y también histórica de Machu Picchu, es, por supuesto, no sólo interesante sino esencial. Por medio de la reiteración de un mismo dibujo en curva, la nebulosa del movimiento poético-retrospectivo se desplaza a lo largo de estas cinco líneas del poema conjurando y superponiendo zonas heterogéneas de realidad, desde la evocación de los varios encuentros que el poeta ha tenido con la muerte grande en el marco de su existencia de todos los días, como uno igual pero también diferente a/entre los otros seres que se movilizan a su alrededor (y como si eso fuera poco con la sugerencia bastante clara del suicidio: no cabe duda de que la “invitación” que la muerte grande le ha hecho puede leerse con facilidad en esa clave, en la clave de la heroica consecuencia del suicidio), a la comparación de sus apariciones extraprogramáticas y efímeras con la sal invisible de las olas (el adjetivo “*invisible*” se repite dos veces en los versos citados, corroborando de esta manera la categorización de las apariciones de la muerte grande como las de una “traza” freudiana o derridiana), a una suerte de percepción concreta sobre su forma de exteriorizarse (“*eran como mitades de hundimientos y altura*”) y finalmente a la comparación, en rigor ahora al empalme, de/entre esos hundimientos y esa altura con las olas marinas primero y, después, con la profundidad y el levantamiento del paisaje que rodea y de otro modo conduce hacia la ciudadela india derruida, la que recibió un día, *también ella*, la visita “*abrasadora*” de la muerte grande. Bajar y subir es lo que hace el viajero que se desplaza desde el Cuzco a Machu Picchu. Bajar y subir es lo que hizo la ciudad de Machu Picchu históricamente. Bajar y subir es lo que Pablo Neruda ha hecho para llegar hasta ella:

*quise nadar en las más anchas vidas,
 en las más sueltas desembocaduras,
 y cuando poco a poco el hombre fue negándome
 y fue cerrando paso y puerta para que no tocan
 mis manos manantiales su inexistencia herida, 105
 entonces fui por calle y calle y río y río,
 y ciudad y ciudad y cama y cama,
 y atravesó el desierto mi máscara salobre,
 y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,
 sin pan, sin piedra, sin silencio, solo, 110
 rodé muriendo de mi propia muerte.*

Entonces en la escala de la tierra he subido, etc. (verso 125, p. 131).

Ahora bien, en términos de historia cultural a mí no me parece ilegítimo argüir que el personaje cuya diacronía reconstruye la memoria de Neruda en los cinco cantos iniciales de *Alturas de Macchu Picchu*, ése que al cabo de sus varias y decepcionantes preparaciones en la urbe contemporánea, y después de haber pasado la prueba del “desierto” y haber llegado hasta “*las últimas casas humilladas*”, ya “*sin lámpara, sin fuego, / sin pan, sin piedra, sin silencio, solo*”, asciende hasta la urbe antigua, la mira y se dispone a meditar sobre lo que ella significa, es en principio, *aunque nada más que en principio*, un determinado sujeto de la modernidad. Mejor dicho: me parece legítimo argüir, con buenas razones, que éste es el sujeto disidente de la modernidad. Que es el “ser aparte” y el “heterodoxo”, aquel que siempre está diciendo *otra cosa*, “aun cuando dice las mismas cosas que el resto de los hombres de su comunidad”, que caracteriza Octavio Paz en *El Arco y la Lira*¹⁶.

O sea que estamos apuntando ahora hacia un individuo para quien la sociedad y la cultura modernas no disponen de un sitio, y también hacia uno que internaliza y asume esa marginalización de que los modernos le hacen víctima y la convierte en un *boomerang*, en otras palabras, en un discurso lanzado contra lo (y los) que lo excluye/n pero que es un discurso que, con frecuencia sin haber podido cumplir su cometido, retorna sobre la persona de aquel que lo emite. En términos de historia literaria, podemos agregar a ello, como lo ha hecho John Felstiner, que el sujeto del que estamos hablando está cerca de aquel cuyo perfil dibuja quizás mejor que nadie T. S. Eliot en *The Waste Land*. Opina Felstiner que el sujeto nerudiano anterior a *Alturas de Macchu Picchu* o, más precisamente, el de la primera y segunda *Residencias*, comparte más de un rasgo con el eliotesco de 1922. Escribe: “Muchas de las formulaciones poéticas y de las imágenes que Neruda emplea en su poesía, hacia el final de los 20, saben a *The Waste Land* (...) el testigo central de estos poemas, el vidente, es el poeta mismo cogido por un flujo caótico, sórdido, del que no puede salir para controlarlo, excepto quizás a través de un gesto dadaísta consistente en asustar a un notario con un lirio cortado”¹⁷.

Y éste, y no otro, es también el sujeto de la primera mitad de *Alturas de Macchu Picchu*. Aunque en el tiempo de los primeros cinco cantos se produzca en él la evolución que señalábamos más arriba, que no es de ninguna manera desdeñable y que en términos generales va desde la

¹⁶ Paz, Octavio: *El Arco y la Lira. El Poema. La Revelación Poética. Poesía e Historia*, 1967, p. 190.

¹⁷ Felstiner, John: “La Danza Inmóvil, el Vendaval Sostenido: *Four Quartets* de T. S. Eliot y *Alturas de Macchu Picchu*”, 1971, p. 183.

indiferencia a la conciencia o, en otras palabras, desde la propia vida como una “*red vacía*”, al principio del poema, a la percepción de la vida dura con la que tienen que lidiar los que habitan en las “*últimas casas humilladas*”, en la línea ciento nueve, se trata de un sujeto que llega hasta allí procedente de las dos primeras *Residencias*, pero al que, al contrario de lo que le sucedía en la etapa anterior, ahora sorprendemos habiendo identificado una “*salida*” para su “*flujo caótico*”. No sólo el *boomerang* de una salida, que es lo que acontece en las *Residencias*, sino algo que es mucho más importante que eso. Por otra parte, debo decir que Felstiner se equivoca al afirmar que el gesto dadaísta constituye la única puerta de escape en la circunstancia existencial aciaga que en aquel pasado se puso en escena, ya que la puerta de escape espléndida, la que de veras vale la pena reconocer, es la que en las *Residencias* le suministra a nuestro personaje la poesía.

Pero sin perjuicio del aporte que la poesía le hizo entonces y le seguirá haciendo ahora, el empeño del poeta en el presente consiste en evocar, denunciar y desahuciar lo que él fue en ese tiempo previo al impacto renovador que la contemplación de las ruinas de Machu Picchu está teniendo sobre él. El dato no es superfluo, ni qué decirse tiene. El sujeto de las *Residencias*, cuyo lenguaje es simultáneo al tiempo de los sucesos que con él se nos transmiten, que es uno que, como se lee en “*Arte Poética*”, se desplaza “*Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas, / dotado de corazón singular y sueños funestos*” (p. 133), no es asimilable sin más a aquel que en *Alturas de Macchu Picchu* emplea el mismo lenguaje pero en un tiempo verbal rememorante, el que transforma su discurso en un racconto narrativo de corte joyceano o Faulkneriano, con el que él nos confiesa haber jugado ya sus cartas en el juego de la modernidad, estando ahora listo para ponerse a buen recaudo (y que se pone de hecho: “*Iba yo entre las calles y la atmósfera (...)*” es lo que el verso dos recalca) de esa experiencia “*extraviada*” (Loyola) que fue la suya en aquella circunstancia. En el discurso de primer plano de *Alturas de Macchu Picchu*, la clausura de la experiencia primera coincide en el poeta con la identificación del camino de Damasco, ése que le garantiza un nuevo sí mismo.

Con todo, en ambos casos el sujeto del que estamos haciendo mención es compatible *en alguna medida* con el sujeto de la modernidad. Me refiero con esto al sujeto de la modernidad del Occidente metropolitano y, muy en especial, de la poesía del Occidente metropolitano. Por eso, la comparación que hace Felstiner de Neruda con T. S. Eliot, aunque insuficiente y yo lo admito, no es antojadiza. Sin que ello suponga un conocimiento seguro por parte de Neruda en aquel entonces de *The Waste Land* o de los *Four Quartets*, los lugares comunes de este tipo de quehacer poéti-

co, las acusaciones hechas a la cultura moderna por su pérdida de contacto con la naturaleza, por su déficit tanto trascendente como inmanente, por el sin sentido del movimiento, por el destierro y la alienación, por el caos y la fragmentación, por la soledad y la angustia, cuando no es por su “inautenticidad”, en la jerga de Heidegger y sus discípulos, todo ello de parte de un poeta circulante, que se mueve dando tumbos, más a la mala que a la buena de Dios, por los meandros de la ciudad contemporánea, se reparten en dosis equitativas en *The Waste Land*, en los *Four Quartets*, en las dos primeras *Residencias* y en la primera sección, es decir en la sección revisitada, de *Alturas de Macchu Picchu*, así como también en una multitud de otros textos similares. Si en *The Waste Land* y ante el disgustante espectáculo de la ciudad democratizada, o sea de ese lugar que hoy constituye el dominio político de unas “masas” plebeyas y ensoberbecidas, que desde mediados del siglo XIX venían anunciando su arribo, el tradicionalista Eliot se pregunta “¿Cuáles son las raíces que se aferran, qué ramas crecen / en esta pétrea basura?”¹⁸, al final del segundo canto de *Alturas de Macchu Picchu* Neruda contrapuntea esa pregunta con tres estrofas ciertamente compatibles:

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano, me quise detener a buscar la eterna veta insondable que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso desprendía 45 50

(Lo que en el cereal como una historia amarilla de pequeños pechos preñados va repitiendo un número que sin cesar es ternura en las capas germinales, y que, idéntica siempre, se desgrana en marfil y lo que en el agua es patria transparente, campana desde la nieve aislada hasta las olas sangrientas.) 55

No pude asir sino un racimo de rostros o de máscaras precipitadas, como anillo de oro vacío, como ropas dispersas hijas de un otoño rabioso que hiciera temblar el miserable árbol de las razas asustadas. 60

¹⁸ Eliot, T. S.: *Tierra Baldía* (1999), p. 77.

*No tuve sitio donde descansar la mano
y que, corriente como agua de manantial encadenado,
o firme como grumo de antracita, o cristal,
hubiera devuelto el calor o el frío de mi mano extendida.
Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta 65
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos
metálicos
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?*

El “Fundamento” (este concepto heideggeriano, de tanta fortuna posterior en los estudios sobre las *Residencias*, lo usó por primera vez Jaime Concha, en 1961, y nada menos que en su tesis de licenciatura¹⁹), si es que vamos a comprenderlo como aquello que pudiera hacer posible un residir pleno del individuo de la modernidad en la inmanencia, como la riqueza de la vida en y por sí misma, como su expansión y expresión en cuanto tal y nada más, es lo que estos versos extrañan, lo que reclaman, pero también apuestan *poéticamente* a que se halla enterrado en lo natural y profundo. En la primera de las tres estrofas que acabo de citar, el paréntesis no tolera réplicas y no solamente sus contenidos sino también su retórica nos retrotraen a los de un poema como podría ser “Unidad” de la primera *Residencia*, donde Neruda nos informa que “*Hay algo denso, unido, sentado en el fondo, / repitiendo su número, su señal idéntica*” (p. 99, el subrayado es suyo). Esto es lo mismo que aquello que se pone entre paréntesis entre los versos cincuenta y uno y cincuenta y seis de los citados más arriba en *Alturas de Macchu Picchu*, lo que “*repite su número*” y “*sin cesar es ternura en las capas germinales*”, idéntica a sí misma siempre, la “*patria transparente*” del agua.

Habría, en definitiva, un Fundamento, una “eterna veta insondable”, en pos de cuya plétora Neruda procede a instalar una búsqueda. La prueba de la existencia del Fundamento es su dejarse percibir, pero como por detrás de una cortina, según lo sugiere icónicamente la forma parentética con la que él se cuela en la materialidad del texto, replegado, velado, fuera de la experiencia ordinaria y sólo ostensible cuando lo traen hasta la superficie los relámpagos de lucidez, las “iluminaciones profanas”, que se gene-

¹⁹ “En su temple expresivo, uno de los más característicos y originales de la poesía contemporánea, en la plástica expresionista que domina las actitudes y gestos dramáticos de su personaje, en su sintaxis descoyuntada, donde la libertad artística despliega velos de elevada jerarquía, en la general desesperación de la forma, podemos advertir ya el ánimo básico que preside el canto nerudiano: la vehemencia por el Fundamento. Desde nuestro punto de vista, pues, que será el de este estudio, ‘Residencia en la Tierra’ se nos presentará como una obsesiva y patética búsqueda de los estratos creadores del ser”. Concha Díaz, Jaime: “Interpretación de ‘Residencia en la Tierra’”, 1961, p. 1.

ran durante la manía ambulatoria del poeta. Parecido es lo que se detecta en muchos poemas de la primera y segunda *Residencia*, y es lo que Jaime Concha observó en 1961 y sobre lo que volvió en el 84, al sugerir la probabilidad de “una plástica idolátrica en los poemas residenciarios, esto es, de actitudes y gestos expresivos que responden a una intensa re-ligación emocional con el Fundamento de la vida y la muerte”²⁰. En su lugar, entonces, en el lugar problemático de ese escurridizo Fundamento, que como se ha visto rehúsa entregarles su contribución redentora a los habitantes de la ciudad moderna, pero que no por eso deja de hallarse presente, secreto pero activo de todas maneras, y que el poeta capta en algunas circunstancias selectas, evidentemente en aquellas en las que él echa mano de su (tan abusado por la crítica) “don profético” (“*pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho, / las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio, / el ruido de un día que arde con sacrificio, / me piden lo profético que hay en mí (...)*”, en “Arte poética” de la primera *Residencia*, pp. 134-135), es donde se introduce el *Ersatz* de la ciudad contemporánea, donde se aloja la “pétreo basura” a la que se refiere Eliot en el pasaje que nosotros citamos más arriba.

Por cierto, esta doble disposición del poeta, débil y fuerte a la vez, puede rastrearse todavía más lejos, en por ejemplo el Baudelaire que transita por el París del barón Haussmann. Él es quien inaugura, sobre todo en la sección de los “Cuadros Parisienses” de *Las Flores del Mal*, la relación del poeta moderno con la ciudad moderna:

*¡Cambia París! ¡Mas nada en mi melancolía
se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios, bloques,
andamios, todo se me vuelve alegórico*²¹.

He ahí al poeta baudelaireano, merodeador codicioso del presente pero a la vez aferrado a un “antes” respecto del cual el cambio que introducen las novedades arquitectónicas de Haussmann no es más que una pátina que refiere a “otra cosa”. Hay, además, un poema dentro de este mismo grupo, “Le Soleil”, que Walter Benjamin comentó con agudeza²², en que el poeta transeúnte solitario bajo el sol de los *faubourgs* desiertos, aunque poblados por las sombras fantasmagóricas de unos habitantes que se demoran aún en sus quehaceres “lujuriosos”, avanza provisto sólo con los poderes de su “*esgrima*” poética:

²⁰ Concha, Jaime: “‘Cruzar’ en *Residencia en la Tierra*”, 1987, p. 81, presentado en el “Simposio Intercontinental Pablo Neruda” que se realizó en mayo de 1984.

²¹ Baudelaire, Charles: “LXXXIX. El Cisne”, en “Cuadro Parisinos”, *Las Flores del Mal*, Cátedra, 2001, p. 342.

²² Benjamin, Walter: “On Some Motifs in Baudelaire”, 1969, p. 163 *et sqq.*

*A lo largo del viejo arrabal, donde cuelgan en las moradas
ruinosas
las persianas, cobijo de secretas lujurias,
cuando el sol cruel golpea con tiros redoblados
en la ciudad y los campos, en los techos y los trigos,
voy a practicar solo mi fantástica esgrima,
olfateando en todos los rincones los azares de la rima,
trabucando en las palabras como en los adoquines
tropezando algunas veces con los versos largamente soñados²³.*

La relación entre el Neruda que “entra cantando”, como “con una espada entre indefensos”, y el poeta esgrimista de Baudelaire no puede ser más escandalosa. También Neruda se dio cuenta de eso que observó Benjamin en el bardo francés y que éste había observado a su vez en el Poe de “The Man of the Crowd”: que, aunque sea sin nombrarla, la poesía moderna surge al cabo de la batalla que el poeta libra contra la multitud en el campo de Marte que le suministra la ciudad, una multitud respecto de la cual él se halla adentro y afuera al mismo tiempo, como uno más en su interior pero también como uno que es subrepticamente distinto de ella. Yo estoy casi seguro de que Neruda conocía el poema de Baudelaire, pero aun si no lo hubiese conocido la coincidencia seguiría siendo significativa. La ciudad desierta, en una circunstancia que sugiere un regreso a casa en las primeras horas de la madrugada, después de una noche de juerga (“Débil del Alba” o “Un Día Sobresale”, en las *Residencias*) y, por extensión, las zonas indecisas de los tiempos limítrofes, tan del gusto de Neruda desde los *Veinte Poemas...* (ya que puede tratarse en otras ocasiones de la hora vespertina, la frontera entre el día y la noche), y la imagen de un poeta circulante, que no dispone de una brújula autorizada por los señores de la ciudad pero que está apertrechado en cambio con una daga fálico-poética con la que “se abre camino” entre la *crowd* o la *foule*, la que, como bien observa Benjamin, acabará por transfigurarse en las palabras demóticas contra las cuales él combate y a las que a través del ejercicio de su pluma les arranca su “botín poético” (otros ejemplos nerudianos: “*Un ángel invariable vive en mi espada*”, en “Sabor”, p. 103; “*Aguardo el tiempo militarmente, y con el florete de la aventura manchado de sangre olvidada*”, en “Comunicaciones Desmentidas”, p. 152; “*y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma*”, en “Tango del Viudo”, p. 176), son los elementos en común. Escribe Rainer Nägele a propósito de esta imagen y de su tratamiento por parte de la dupla Baudelaire/Benjamin:

²³ Baudelaire, Charles: “El Sol”, *Las Flores...*, p. 333.

En este arreglo de la escena, la actividad grafemática del poeta, su escritura, aparece bajo la figura de la esgrima. Benjamin destaca esta figura de sus escritos (“Voy a practicar mi fantástica esgrima”) como la defensa ejemplar del poeta en contra del *shock*. La esgrima presenta la imagen (*stellt das Bild*) de esta defensa respecto del *shock*. La esgrima como una defensa respecto del *shock* está ahí en función de la conciencia. La figura de la esgrima como un paradigma para los escritos de Baudelaire reafirma el alegato temprano de Benjamin respecto del “alto grado de conciencia” que tiene la escritura de Baudelaire²⁴.

Respecto de la metamorfosis baudelaireana de la esgrima en escritura y de su rebote en los textos de Neruda, creo que no está de más notar que también en *Alturas de Macchu Picchu*, en el pasaje del hundimiento de la mano “*en lo más genital de lo terrestre*”, que como lo indicamos oportunamente es el que corona el movimiento que habrá ido acercando al poeta hasta el instante de su experiencia epifánica definitiva, el símil que antecede y prefigura esa acción y que en rigor define lo que ella es en realidad, o sea un acto de escritura, es “*como una espada envuelta en meteoros*” (p. 127)²⁵. No es preciso que nosotros nos embarquemos ahora en un rastreo detectivesco de influencias, que eso quede para los aficionados a este tipo de menesteres, pero lo que no podemos dejar de decir es que lo que se nos exhibe de este modo, con esta imaginaria tradicional y tan precisa, es la situación y el trámite del poeta moderno en la ciudad moderna, la situación y el trámite que protagoniza un individuo que ha sido expulsado tanto de su paraíso premoderno, que ya no existe o existe nada más que a través de sus “trazas” residuales²⁶, como de las ordenaciones del tiempo actual, ese que sí existe, de una manera eficaz y concreta y está junto a él, pero rehusándole un sitio y contra cuya indiferencia la poesía asume la forma de una heterodoxia y un resentimiento: “*el hombre fue negándose / y fue cerrando paso y puerta para que no tocan / mis manos manantiales su inexistencia herida*”, dicen los versos ciento tres a ciento cinco de *Alturas de Macchu Picchu*.

Pero insistamos en que si bien es cierto que se puede establecer con alguna certeza el contacto de *Alturas de Macchu Picchu* con esta tradición

²⁴ Nägele, Rainer: “The Poetic Ground Laid Bare (Benjamin Reading Baudelaire)”, 1996, p. 135.

²⁵ La persistencia es tal que se prolongará más tarde hasta llegar a uno de los últimos libros de Neruda, *La Espada Encendida*, de 1970.

²⁶ El adjetivo se lo debo, por supuesto, a Raymond Williams: “lo residual, por definición, se ha formado efectivamente en el pasado, pero aún está activo en el proceso cultural, no sólo y a menudo de ninguna manera como un elemento del pasado, sino como un elemento del presente”. Williams, Raymond: *Marxism and Literature*, 1977, p. 122.

de la poesía moderna, ese contacto resulta válido sólo para su mitad inicial, y *sólo hasta cierto punto*. No darnos cuenta de este matiz de diferencia es exponernos a que nuestra empresa crítica adolezca de una cuota de generalización que le restaría valor. Porque, como quiera que sea el sujeto nerudiano que se aproxima hasta la fortaleza incaica, es más y es menos que el sujeto de la modernidad baudelaireana o eliotésca. Es, para decirlo prontamente, un sujeto de la modernidad de América Latina, de nuestra compleja, desaharrapada modernidad.

No faltará quien me replique que en ninguna parte del poema de Neruda se puede encontrar ni una localización ni una caracterización regional de su personaje protagónico; que éste se nos presenta, si no con las características de un hombre universal, sí con las de un hombre moderno occidental; que ésa y no otra es su carga semántica explícita y hasta es posible que programáticamente (pasaría en dicho caso algo semejante a lo que pasa con el protagonista del Carpentier de *Los Pasos Perdidos*, el que como se recordará es un ciudadano del mundo que se desplaza en su propia odisea desde la metrópoli a la periferia). Por lo demás, no es mucho lo que cuesta agregarle a esa réplica probable la precisión de que la búsqueda de un renacimiento espiritual por medio del contacto que el hombre moderno de Occidente o que ciertos hombres modernos de Occidente entabla/n con ciertas culturas “primitivas” (“exóticas” es el adjetivo que prefiere Levi-Strauss) constituye un motivo común en el repertorio de la literatura, el arte y también la filosofía europeas de los últimos quinientos años, de Montaigne a Rousseau, de Rousseau a D. H. Lawrence, de D. H. Lawrence a Gauguin y de Gauguin a los ecologistas de hoy. Sabemos bien que para aquellos que no la estiman, la modernidad es la causa de una “infelicidad” (“Unglück”) o un descontento (“Unbehagen”), como escribió Freud célebramente. No abandona al habitante antagonista del mundo moderno, por las razones que sean, la sensación de una falta o, mejor dicho, la sensación de la ausencia de un bien querido y perdido, de una plenitud que existió alguna vez, en algún lugar, en otro tiempo y en el marco de otra u otras formas de organización comunitaria, pero que los avatares del progreso de este tiempo nuevo en que él reside eliminaron u opacaron.

Respondo que eso es así, efectivamente, pero observo también que en *Alturas de Macchu Picchu* el poeta que llega hasta las ruinas de la ciudadela incaica, el que las mira, las interroga y medita sobre su significado, es uno que ha seguido un proceso previo de crecimiento y en quien por lo tanto son *esas* ruinas y no otras las que despiertan su curiosidad, las que lo llaman y le prometen la redención. Sin olvidarnos del tránsito que va desde la autoconciencia del existir como en una “*red vacía*” a su postrera

transformación “moderna”, después de su visita a “*las últimas casas humilladas*”, las de los excluidos y los hambreados (de otro modo no se entiende el canto décimo del poema, el que interroga por la existencia del “*hambre*” en Machu Picchu), y aunque no incidamos todavía en otros asuntos de los que pensamos ocuparnos en un lugar distinto, prestemos por ahora atención al hecho de que, aun cuando sea cierto que en ninguna parte del poema de Neruda encontramos una identificación nacional o regional de su personaje protagónico, no es menos cierto que, publicado independientemente la primera vez²⁷, *Alturas de Macchu Picchu* es hoy la segunda unidad del *Canto General* y que el diálogo de ida y vuelta que se trenza entre esta unidad y la totalidad poética de la que ella forma parte es demostrable y necesario. En un Machu Picchu que es el espacio de unas ruinas americanas, y que no puede menos que serlo de acuerdo a la lógica enunciativa que regula el continente escriturario mayor en que este poema se incorpora, es donde se completa la conversión existencial del hablante del *Canto General*²⁸. Conversión, ésa, que factibiliza después la escritura del libro en su conjunto (sabido es que tres cuartas partes o más del *Canto* se escribieron con posterioridad al paso de Neruda por la fortaleza²⁹), en tanto que la escritura del libro en su conjunto redondea y consolida los alcances de la unidad más pequeña.

²⁷ La anécdota es suficientemente conocida y apenas vale la pena repetirla: Neruda, de vuelta a Chile, después de su estadía consular en México, pasa por Machu Picchu en 1943, escribe el poema en 1945 y la primera publicación la hace en 1946, en los números 57 y 58 de la *Revista Nacional de Cultura* venezolana.

²⁸ No adherimos a una crítica basada en el testimonio autorial, pero en este caso creemos que puede ser útil no perderlo de vista. Escribe Neruda: “Comprendí que si pisábamos la misma tierra hereditaria, teníamos algo que ver con aquellos altos esfuerzos de la comunidad americana, que no podíamos ignorarlos, que nuestro desconocimiento o silencio era no sólo un crimen, sino la continuación de una derrota (...). Allí comenzó a germinar mi idea de un Canto General americano. Antes había persistido en mí la idea de un canto general de Chile, a manera de crónica. Aquella visita cambió la perspectiva. Ahora veía a América entera desde las alturas de Macchu Picchu. Éste fue el título del primer poema con mi nueva concepción (...). Escribí mucho tiempo más tarde este poema de Macchu Picchu. Como es la preparación de una nueva etapa de mi estilo y de una nueva preocupación en mis propósitos, este poema salió demasiado impregnado de mí mismo. El comienzo es una serie de recuerdos autobiográficos. También quise tocar allí por última vez el tema de la muerte. En la soledad de las ruinas la muerte no puede apartarse de los sentimientos”. “Algo sobre mi poesía y mi vida”, 1954, pp. 12-13.

²⁹ De lo que averigua Santí en su libro de 1982, y con más precisión aún en la introducción a la edición del *Canto General* que nosotros venimos utilizando en este artículo, se deduce que algo así como la cuarta parte del *Canto General* estaba escrita antes de septiembre-noviembre del 45, que es cuando Neruda compone *Alturas de Macchu Picchu*. Posteriores serían “Los Libertadores” y, si no toda, buena parte de “La Arena Traicionada”, dentro de las series históricas, así como todas las secciones de la vida contemporánea, las cronístico-biográficas, en el decir de Santí, desde la octava a la décimo quinta.

Pero no sólo eso, ya que en este mismo sentido Jaime Concha coqueteó en 1984 con la hipótesis de que el Fundamento residenciario bien pudiera ser un Fundamento no occidental o, en cualquier caso, “no euclidiano”. Que la intuición ontológica del Neruda de las *Residencias* y, por ende, la de la primera mitad de *Alturas de Macchu Picchu* involucraría algo así como un saber próximo a la *physis* presocrática, de rechazo a “la distinción entre lo psíquico y lo físico”, que “nada tiene que ver con cualquier forma de humanismo”, “decididamente *pre*”³⁰, y afín, en el último análisis y, por eso mismo, a las concepciones prehispánicas del hombre y el cosmos. Escribió Concha: “La agonía y la desesperación que en ellos intuimos [en algunos versos de las *Residencias*] se dan siempre en relación con el mundo, en máxima tensión pero con máxima inmediatez. La temperatura no es trágica, sino más bien... idolátrica, por su aire de familia con la escultura azteca y el rictus de las estelas mayas y porque en *Residencia en la Tierra* circula, nuclear y visible, el temor y temblor del sacrificio. Naturalmente este enlace histórico-cultural y artístico-formal carece de comprobación filológica, aunque desde comienzo a fin, en su espectáculo de polvo y devastación, haya en *Residencia* una afinidad poderosa con la más vieja poesía azteca —aquella, sobre todo, que hunde sus raíces en el misterioso espíritu tolteca”³¹.

No obstante sus briznas de esoterismo, la hipótesis de Concha a mí me resulta atractiva, y de ser verdadera me permitiría complementarla con otra que juzgo indispensable para los fines de este trabajo: la que argumenta que la metamorfosis definitiva o, para decirlo con las palabras de Loyola, la “consolidación y el renacimiento del yo”, que experimenta el poeta de *Alturas de Macchu Picchu* frente al panorama de la ciudadela en ruinas (del que él mismo da fe y que únicamente desde un punto de vista sólo muy externo puede ser asimilado al de “Reunión bajo las Nuevas Banderas” de la *Tercera Residencia*³²), no entraña un “cambio”, en el más estricto de los sentidos, sino antes bien un reconocimiento y una designación. En Machu Picchu, frente a las ruinas de Machu Picchu, lo que en la conciencia y la sensibilidad del poeta se produce es la externalización y la materializa-

³⁰ Concha: “‘Cruzar’...”, p. 86.

³¹ *Ibid.*, 82.

³² Según Mario Rodríguez Fernández, “Reunión bajo las Nuevas Banderas”, de la *Tercera Residencia*, es el poema que “nos permite fijar el límite preciso en que se produce un grave y profundo cambio en la índole poética de Pablo Neruda [ya que este poema] “proclama la salvación del hombre residenciario que pareció definitivamente perdido”. Rodríguez Fernández, Mario: “‘Reunión bajo las Nuevas Banderas’, o de la Conversión Poética de Pablo Neruda”, pp. 145 y 158 respectivamente. Rodríguez ahonda aquí, como es bien sabido, en las implicaciones de una sugerencia de Amado Alonso en su *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, 1966, p. 350.

ción de una conjetura que venía agitándose en él desde el comienzo de su trajín escriturario: un acarreo hacia afuera y una identificación en el primer plano de todo aquello que durante la etapa residencial precedente (y en la primera parte de *Alturas de Macchu Picchu*, por lo tanto) era apenas un vislumbre inseguro, una “iluminación” esporádica y de acceso entorpecido siempre por las condiciones degradadas y degradantes de la vida en la urbe moderna.

Como sabemos, la pregunta conductora del *Canto General* es la que interroga por la causa de las desdichas históricas de América, entendiendo por tales sobre todo a las que se derivan del “olvido”, por parte de la cultura latinoamericana posterior a la conquista, de “las iniciales de la tierra”:

Nadie pudo 15
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre (p. 106).

El origen de este olvido latinoamericano de “las iniciales” o “claves” de la tierra se vincula en el *Canto General* con las consecuencias de la introducción en nuestro suelo de la cultura de Europa o, en cualquier caso, con las consecuencias de la introducción de los aspectos más deleznable de su magnitud instrumental. En otras palabras, de todo cuanto la cultura de Europa acarrea consigo en términos de dominación, opresión y explotación (y a uno se le viene a la cabeza de inmediato la frase terrible de la tesis VII de Benjamin: “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie”³³). Los enemigos de Neruda en el *Canto General* son, por consiguiente, quienes representan el costado ominoso de la modernidad, que pueden ser o bien los llegados desde afuera, de Cortés a la Standard Oil, o bien los nativos que en el interior colaboran con las campañas depredadoras de aquéllos, desde los indios tlaxcaltecas hasta Gabriel González Videla.

Basándose en esa premisa es que la gran obra de Neruda poetiza el desarrollo de la historia americana de después de la conquista, contraponiendo un orden previo y por lo menos en una primera lectura mejor, el de “la cristalina dignidad de lo natural y originario”, como ha escrito Goic, a

³³ “Tesis VII”, en *La Dialéctica en Suspense...*, p. 52. Fanon es más preciso y más ácido: “cuando el colonizado oye un discurso sobre la cultura occidental, saca su machete o al menos se asegura de que está al alcance de su mano”. Fanon, Frantz: *Los Condenados de la Tierra*, 1963, p. 38.

otro posterior y por lo menos en una primera lectura peor, el que se pone en acción después que desembarca la que el mismo Goic define como “presencia invasora del europeo y del mundo moderno”³⁴. El resultado es que Neruda divide la cronología que organiza sus textos en el *Canto General* en dos eras. La raya divisoria la tira en el poema que acabo de citar más arriba, “Amor América (1400)”, que es la pieza que abre la primera secuencia, “La Lámpara en la Tierra”, y que a mi juicio nos proporciona no sólo una introducción a esa unidad sino al *Canto General* como un todo. Los versos en que voy a detenerme esta vez son el veintiuno, el veintidós y el veintitrés:

*Pero como una rosa salvaje
cayó una gota roja en la espesura
y se apagó una lámpara de tierra* (p. 106).

Versos transparentes sólo para un lector superficial o distraído. La significación del derramamiento de la sangre india en el medio del bosque, que como decíamos es la imagen por cuyo intermedio Neruda representa en “Amor América (1400)” el quebranto que introdujo la conquista en el desarrollo histórico de una América hasta entonces prístina, todavía “*sin nombre, sin América*”, no parece discutible. Es ésa, como queda dicho, la premisa fundadora del *Canto General*, aunque tampoco constituya ella por sí sola su entera motivación. Porque lo que amerita una mirada más de fondo, que tendría que complementar esa premisa consistentemente, de modo de hacerla compatible con lo que el *Canto General* nos propone en su totalidad, es que la caída de la sangre en “*la espesura*” se remetaforice a continuación, como la metáfora de una metáfora, bajo la forma de la extinción doble ya no de una lámpara tan sólo sino de una “*lámpara de tierra*”. Muchos han argumentado, a propósito de esto, acerca de la persistencia de la oposición luz/sombra en el *Canto General* y yo estoy llano a aceptar ese argumento e inclusive a suscribirlo, pero con un añadido que estimo que no es negligible.

Me parece en efecto que la unión, en principio paradójal o incongruente, en esta segunda metáfora, de la luz con la tierra y el apagarse de ambas al unísono (¿cómo es *en realidad* una lámpara de tierra?, ¿cómo se apaga *en realidad* una lámpara de tierra? El propio Neruda vacila: como sabemos, la secuencia se llama “La Lámpara *en* la Tierra” en tanto que el verso mismo habla de una “lámpara *de* tierra”) no involucra una repetición, ni siquiera una gradación retórica en aumento con respecto al significado de la imagen anterior, como pudiera pensarse, sino su resemantización. Es

³⁴ “*Alturas de Macchu Picchu: La Torre y el Abismo*”, 1971, pp. 153-154.

decir que la segunda metáfora elabora y lleva hasta un plano sintético aquello que en la precedente no era más que una constatación antitética de lo que existió y existe en términos de violencia y descoyuntamiento.

El significado metafórico dieciochesco de la luz lo conocemos todos. La lámpara (la antorcha, el fanal, etc.) es una de las imágenes usuales en la caja de herramientas de la literatura moderna de sesgo ilustrado, de Bello a Martí y de Rómulo Gallegos a Gabriela Mistral. De esta última es “La Fervorosa”, por ejemplo, donde escribe que “*Mi vieja antorcha. Mi jadeada antorcha / va despertando majadas y oteros (...) la gracia pido de matarla antes / de que ella mate el Arcángel que llevo*”³⁵. Mistral alude, con su empleo de la imagen en cuestión, a la luz de la inteligencia poética *vis-à-vis* el soplo de la divinidad, apropiando así una vertiente peculiar de la misma. Pero al fin de cuentas de lo que se trata en su poesía, y también en la de los demás que recurren a esta fórmula retórica, es de la contraposición entre los poderes del ingenio humano y, en la literatura de izquierda, del potencial emancipatorio del ingenio humano, puesto en libertad por la cultura moderna de Europa, y los poderes de cualquier trascendencia. Neruda, empeñado como está en *Alturas de Macchu Picchu* en el re/anudamiento de un lazo entre los sectores discriminados y perseguidos por el orden histórico actual y la raíz indígena olvidada, no se desentiende a causa de ello de las promesas emancipadoras de esta otra cultura, en cuyas mejores expectativas él ha cifrado también sus esperanzas, pero no sin percatarse de que en ese momento en que él escribe, durante los años cuarenta del siglo XX, ella se ha convertido una vez más en una antorcha sin luz, tan sin luz como el legado indígena de armonía del hombre con la naturaleza que de otro modo él mismo busca reclamar. Con el arribo de los conquistadores, se encendió, nos dice Neruda, la luz de la civilización europea en América pero esa luz se debatió desde entonces y hasta ahora como un fulgor parpadeante, interceptada por los horrores de la barbarie europea. Así, en el *Canto General* la conquista la hace el “*rayo frío*” de Cortés (p. 149), contra la ética “*antigua, suave y dura*” (p. 190), no derrotada pero sí diferida (“*porque tu hilo fue invencible (...)*”), p. 190, de Fray Bartolomé de las Casas; y la hace Valdivia, a despecho de la dignidad poética que Ercilla representa (“*Sonoro, sólo tú no beberás la copa / de sangre (...)*”), p. 175). Con su énfasis puesto en la imagen ilustrada de la luz, entonces, y con la contradicción explícita entre la luz y “*los puñales*”, que como lo sabe todo buen lector del *Canto General* tiene lugar en el poema que da término a “Los Conquistadores”, “A Pesar de la Ira”, Neruda pone de relieve cuanto estamos diciendo con absoluta nitidez:

³⁵ Mistral, Gabriela: “La Fervorosa”, *Poesías Completas*, 1958, p. 614.

*Pero a través del fuego y la herradura
 como de un manantial iluminado
 Por la sangre sombría,
 con el metal hundido en el tormento 5
 se derramó una luz sobre la tierra:
 número, nombre, línea y estructura.*

.....

La luz vino a pesar de los puñales (p. 182).

Cierto, “A Pesar de la Ira” empieza a formar parte del *Canto General* desde la edición clandestina que en Chile imprimió el Partido Comunista en el mismo año en que se pusieron en circulación las tres ediciones mexicanas, en 1950. Podría pensarse que fue por lo tanto una inclusión de circunstancia, una concesión que habría hecho Neruda para equilibrar a la fuerza lo que ya estaba desequilibrado y sin remedio. Mi opinión es otra. Precisamente porque desde el comienzo no faltaron las voces que intentaron vincular la visión de América Latina que desarrolla el *Canto General* con la del indigenismo más acerbo, lo que por supuesto no les impedía vilipendiar al mismo tiempo la ortodoxia “marxista” del poeta, como si la pasión indigenista y la ortodoxia marxista fuesen términos fácilmente compatibles, Neruda incluye este nuevo poema en la edición chilena del *Canto General* reiterando con él la índole de su lenguaje, que no es ni el del marxista libresco ni el del primordialista ingenuo. Es, en cambio, el lenguaje de un poeta de Latinoamérica y del Tercer Mundo, en cuya obra convergen, en los términos que a esa obra le son privativos y *no en otros*, la tradición indígena y la tradición europea ilustrada o al menos la línea emancipatoria y rescatable de la tradición europea ilustrada. Después de haber leído en *Canto General* con algún cuidado, descubrir en él un indigenismo de parroquia, como lo hace la postura crítica que va de Lipschütz a Jiménez y de Jiménez a Larrea (para bien en el primero de los nombrados y para mal en el segundo y el tercero), es no darse cuenta o no querer darse cuenta de la extraordinaria complejidad de lo que en él se nos transmite. Más curioso todavía es que, al no poderse completar la lectura marxista dogmática de la obra y al hacerse igualmente difícil una lectura indigenista, se opte por otra que la despoja de toda aspiración de verdad, abordándola como pura retórica, como un “poema enciclopédico del Libro”, a la Frye, o, en el caso de *Alturas de Macchu Picchu*, como una elegía más o menos obediente a las reglas del género.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado: *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- Baudelaire, Charles: *Las Flores del Mal*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Benjamin, Walter: "On Some Motifs in Baudelaire". En *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.
- Benjamin, Walter: *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1971.
- Benjamin, Walter: *La Dialéctica en Suspense. Fragmentos sobre la Historia*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: LOM/ARCIS, s.f.
- Concha Díaz, Jaime: "Interpretación de 'Residencia en la Tierra'". Memoria de Prueba para optar al título de Profesor de Estado en la asignatura de Castellano. Universidad de Concepción, Escuela de Educación, 1961.
- Concha, Jaime: "'Cruzar' en *Residencia en la Tierra*". En Hernán Loyola (ed.), *Neruda en/a Sassari*. Sassari: Pubblicazioni del Seminario di Studi Latinoamericani dell'Università di Sassari, 1987.
- Derrida, Jacques: *Of Grammatology*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Eliot, T. S.: *Poesías Reunidas 1909-1962*. Madrid: Alianza, 1999.
- Fanon, Frantz: *Los Condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Felstiner, John: "La Danza Inmóvil, el Vendaval Sostenido: *Four Quartets* de T. S. Eliot y *Alturas de Macchu Picchu*". En *Anales de la Universidad de Chile*, 1971.
- Goic, Cedomil: "*Alturas de Macchu Picchu*: la Torre y el Abismo". En *Anales de la Universidad de Chile*, 1971.
- Hegel, G. W. H. Hegel: *Lecciones de Estética*. Vol. II. Barcelona: Península, 1991.
- Larrea, Juan: *Del Surrealismo a Machupicchu*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Loyola, Hernán: "XII. 'Alturas de Macchu Picchu'". En Angel Flores (ed), *Nuevas Aproximaciones a Pablo Neruda*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Mistral, Gabriela: *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar, 1958.
- Nägele, Rainer: "The Poetic Ground Laid Bare (Benjamin Reading Baudelaire)". En David S. Ferris (ed.), *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Stanford, California: Stanford University Press, 1996.
- Neruda, Pablo: "Algo sobre mi Poesía y mi Vida". En *Aurora*, 1954.
- Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Neruda, Pablo: *Canto General*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Oyarzún Robles, Pablo: "Cuatro Señas sobre Experiencia, Historia y Facticidad. A Manera de Introducción". En Walter Benjamin, *La Dialéctica en Suspense. Fragmentos sobre la Historia*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: LOM/ARCIS, s. f.
- Paz, Octavio: *El Arco y la Lira. El Poema. La Revelación Poética. Poesía e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Rodríguez, Mario: "El Tema de la Muerte en 'Alturas de Macchu Picchu'". En *Anales de la Universidad de Chile*, 1971.
- Rodríguez Fernández, Mario: "'Reunión bajo las Nuevas Banderas', o de la Conversión Poética de Pablo Neruda". En Ángel Flores (ed.), *Nuevas Aproximaciones a Pablo Neruda*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Santí, Enrico Mario: *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1982.
- Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. □

NERUDA EN MEDIO DEL *CANTO GENERAL*

Armando Uribe

En este artículo Armando Uribe lleva a cabo una minuciosa lectura de *Canto General*, a su juicio la más grande empresa de poesía creada por un chileno, prueba de que es posible concebir y realizar una obra mayor en verso, que intente decirlo todo, o casi todo, sobre lo nuestro. Destaca en el *Canto* la recreación del pasado de América del Sur y la capacidad de Neruda para elaborar mitos probables. También resalta otros aspectos menos reconocidos, como el uso de la sátira y el carácter político-moral de los poemas.

Neruda nació en Parral el mismo año que mi padre en Chillán, 1904. No es de extrañar que a los 24 años, cuando lo conocí, experimentara yo un cierto afecto filial hacia él, más allá o más acá de su celebridad. Cuando murió el 73, lloré.

En esos quince últimos años de vida, este poeta y hombre de bien “producía —como él dijo de García Lorca— la felicidad” de sus amigos. No es que hiciera “gracias” solamente, sino que su formidable humor vivificaba, su inteligencia de las cosas y las personas enseñaba a vivir, entregaba una sabiduría chilena propia sólo de unos pocos viejos; y no era tan viejo. Le encantaban las historias y las historietas de gentes conocidas o

ARMANDO URIBE. Abogado. Poeta. Miembro de la Academia Chilena de la Lengua.

no. Todo lo que tuviera datos curiosos y precisos, verídicos o al menos verosímiles, sobre hechos amorosos y políticos, escándalos o rasgos de humanidad, experiencias raras o enriquecedoras, todo le interesaba. Sabía oír. Interveníá en la conversación, comparando lo que le contaban con fenómenos que le constaban; anécdotas, pero también datos recónditos de la historia de Chile. Hablaba poco de sí mismo, y nunca de sus poemas. Suma sencillez, ninguna pedantería.

Una sola vez, cuando fuimos a verlo con mi mujer y cuatro hijos muy niños, relató en soliloquio sus personales recuerdos en Madrid de los días previos al asesinato de Federico García Lorca en Granada y sus cercanías. Estábamos en 1966, el día en que se cumplían treinta años del alzamiento del pavoroso y relamido Franco contra la República española. Caía la tarde en Isla Negra. No había, con Neruda, nadie más. Luego de la narración ininterrumpida, hubo un momento de silencio, y dijo: Es igual al caso del rey de Persia y su jardinero. Y contó la leyenda de la “Muerte en los Jardines de Ispahán”. (Lo anterior aparece en un capítulo, con más detalles, del libro *Rostros de Neruda*.)

Muchas más cosas sé de Neruda, en persona, y he leído en libros de José Miguel Varas y de otros. Y he conversado con antiguos amigos que le conocieron; y algunas he escrito.

Me podrán decir ahora: Y el Neruda que conoció diez años después del *Canto General*, y el que aparece en esta obra, la más larga que escribí ¿se parecen? Claro que sí, aunque el *Canto* relata muchas más.

Lo había leído por primera vez en 1950, en un ejemplar grande de la edición clandestina hecha en Chile. Lo tenía un hermano de mi padre, en cuya biblioteca me encerraba después del colegio. Muchas veces más tarde lo recorrí según los poemas que recordaba, incluso en parte de memoria (aunque uno tiene memoria de pollo).

He notado que quienes escribimos sobre Neruda, nos entrometemos en primera persona con frecuencia. ¡Es que fuimos y somos —o creemos ser— sus testigos vivientes! En fin.

Para el recuento del *Canto General* de que se trata en este artículo [—¡qué manera administrativa de introducirlo!—], la relectura fue de días y días, tomando notas y observaciones o comentarios, algunos intrusos e iracundos.

Se empezará por el principio. Neruda dice en la primera página: “*Yo estoy aquí para contar la historia.*” El poema se llama “Amor América (1400)”. La presencia de su vida americana y chilena, de lo que ha pasado aquí en seis siglos, y durante toda la existencia del poeta, por casi cuarenta y cinco años de su edad como dice al terminar el libro.

La Primera Parte de su obra magna —que en su penúltima página llama “*Este libro*”, y luego “*el libro Canto General*”— se titula “La Lámpara en la Tierra”. Se dedica ahí a una América precolombina, de casi un siglo antes del “descubrimiento” (hoy apelado Encuentro de culturas) y de la Conquista para la corona española y portuguesa, según Bula del terrible Papa Alejandro VI, Borgia en italiano, Borja en España, de donde era originario como otro Papa Borja tío suyo, también valenciano. [—¡Pedantes estamos!— por casualidad, como el burro de la fábula.]

Sus poemas se llaman “Vegetaciones”, “Algunas Bestias”, “Vienen los Pájaros”, “Los Ríos Acuden” (señala cuatro, Orinoco, Amazonas, Tequendama y Bío Bío). Luego, los “Minerales” y finalmente “Los Hombres”.

En “Los Ríos Acuden” hay un poema erótico: “*Amada de los ríos (...), / como un árbol de venas es tu espectro / de diosa oscura que muerde manzanas: / (...) desnuda*”. Neruda humaniza la naturaleza; como los escultores estatuarios del Barroco romano, en la fuente, por ejemplo, de los ríos, con ríos sudamericanos, de la plaza Navona —entiendo que es del Bernini [—¿o no?]; pero hay otras estatuas fluviales, renacentistas y las hubo en la Antigüedad latina.

Al Orinoco le dedica un poema barroco. Al Amazonas le dice “*padre patriarca*”, “*eres cargado con esperma verde, / como un árbol nupcial*”, y otras lindezas. Y se dirige al Bío Bío así: “*Tú, sin que nadie mirara a un niño / me contaste el amanecer de la Tierra*”, siendo ese niño, parece, el Ricardo Reyes infantil; “*y luego te vi entregarte al mar / dividido en bocas y senos, / ancho y florido.*”

Ama lo inorgánico en sus “Minerales”, piedras preciosas o útiles o tremendas: “*El cobre establece sus crímenes / (...), y en el silencio acumulado / duermen las momias destructoras*”.

En “Los Hombres”, poema largo, habla de los caribes, del tarahumara, de “*los sacerdotes de las escaleras aztecas*”; y a propósito de las culturas autóctonas dice: “*los mitos de las tierras amorosas, / la exuberancia húmeda de donde / lodo sexual y frutas derretidas / iban a ser actitud de los dioses*”. Dice de los “*Mayas, habíais derribado / el árbol del conocimiento*”, y canta a Chichén [Itza].

Hasta que “*era el Sur un asombro dorado*”; y se refiere a “*las altas soledades / de Macchu Picchu en la puerta del cielo*”, sobre el cual va a abundar en la Segunda Parte. Describe el Cuzco, “*la selva azul*”, y “*el guaraní*” que “*(...) cantaba como / el humo que sube en la tarde*”.

Más al sur, más. “*En el fondo de América sin nombre / estaba Arauco*”. “*Mirad el gran Sur solitario.*” “*No hay nadie. Trina la diuca /*

como el agua en la noche pura. / Cruza el cóndor su vuelo negro. / No hay nadie. Escuchas? Es el paso / del puma en el aire y las hojas. / No hay nadie. Escucha. Escucha el árbol, / escucha el árbol araucano. / (...) / No hay nadie, sólo son los árboles. / Sólo son las piedras, Arauco.”

Dos anotaciones. Neruda continúa con su costumbre de poner un solo signo de interrogación, al final, y no a la vez al comienzo como se acostumbra en castellano; lo hace como ocurre en francés, en inglés, en italiano. No son muy numerosos los poetas chilenos que en esto lo imitan. Segundo, al pueblo mapuche lo nombra araucano, como se ha usado por siglos, a desmedro de la lengua de ese pueblo, en Chile. Es la fuerza de *La Araucana* de don [—¿tenía el “don?”] Alonso de Ercilla y Zúñiga.

La verdad es que ya se nota el ánimo nerudiano aquí de emprender una obra mayor, como *La Araucana* del Siglo de Oro español, una grande y amplia, con gran resuello, de las que marcan una literatura nacional.

Tal vez también estaban, como en media luna a su alrededor mientras escribía, los autores de los grandes intenciones literarias, aunque no los mencione: Góngora con sus *Soledades*, Ariosto con su *Orlando Furioso*, el Tasso, Milton, acaso el Dante de la *Divina Comedia*. Su intento no es menor que los de estos pares mayores suyos.

La Primera Parte es una suntuosa introducción.

Las justamente famosas “Alturas de Macchu Picchu” forman la Segunda Parte del *Canto*. Esos muros, escaleras y huecos de puertas elevados en piedras colosales por manos indígenas sobre la montaña erguida de los Andes, fueron también, como las vegetaciones y bestias, los pájaros, ríos y minerales, como los hombres autóctonos, muy anteriores a la llegada “descubridora” de extranjeros de otro viejo mundo. Asimismo, la antigüedad de las culturas de este “nuevo” continente no es mucho menor que la del mundo viejo. No somos recién nacidos, aunque los seres humanos hayan entrado a la masa terrestre mal llamada americana —por más que esta palabra de Italia tenga una amarga belleza— hace 15 o 20 mil años no más...

Estas “Alturas” son de por sí un intenso poema de construcción deslumbradora, equiparable en su fuerza trágica a *La Tierra Baldía* de T. S. Eliot, pero añadiendo la esperanza, virtud de que carece la obra del cristiano anglicano nacido en EE.UU.

Éste había sostenido en ensayo sobre Dante, más o menos contemporáneo a *The Waste Land*, que ya no era posible, debido a la disgregación espiritual de Occidente, escribir un extenso poema como *La Divina Comedia*.

Neruda en las “Alturas”, y aun en todo el *Canto General*, probó que era posible concebir y realizar una obra mayor en verso que intentara decirlo todo, o casi todo, de lo nuestro. Mientras Eliot habló en aquel poema de “a heap of broken images”, un montón de imágenes quebradas, Neruda en el *Canto*, y en sus ornamentales “Alturas de Macchu Picchu”, procuró construir una catedral barroca americana que utilizaba las piedras de ruinas autóctonas, y el máximo sufrimiento como el goce de hombres, cosas y naturaleza, mediado el siglo XX. Es contratierra a la baldía o vacía. Llenó la tierra americana, probando que, de ser occidente, es algo más, para bien o mal, o pésimo ¿o mejor?

Querer presentar párrafos de las “Alturas” es empobrecer las impresiones del lector. ¡Que las lea, más bien! A la vez, una descripción de sus secciones puede servir, acaso, “del aire al aire”. Algunas de ellas valen, si se pudiera separarlas, como poemas completos en sí mismos (por ejemplo, la tercera y la quinta).

Hay, desde el principio, un carácter de oratorio, en que el poeta se está dirigiendo a numerosos otros oralmente, pero hablando en primera persona, “*iba yo entre las calles y la atmósfera*”, “*como una barajada cantidad, queda el alma*”, “*me quise detener a buscar la eterna veta insondable*”, “*¿Qué era el hombre?*”

En la sección IV comienza constatando: “*La poderosa muerte me invitó muchas veces*”, y no cabe duda que esas invitaciones aparecen en las *Residencias en la Tierra*, “*pero ancho mar, oh muerte!, de ola en ola no vienes*”. Y, después de haberse enfrentado a la “*muerte grave, ave de plumas férreas*” (nótese la maravillosa cacofonía de “grave, ave” —como la del “no sé qué que queda balbuceando” de San Juan de la Cruz), “*entonces en la escala de la tierra he subido / (...) / hasta ti, Macchu Picchu.*”

Y describe lo que ve en esas alturas, en versos que a veces suenan como los de un Garcilaso, un fray Luis de León o incluso un Góngora, aunque ellos no escribían en verso alejandrino (el cual fue instado en castellano, desde el francés, por Rubén Darío): “*el vestigio del agua en la quietud sonora*”.

Se refiere luego a “*todos los dormidos: / mil años de aire, meses, semanas de aire*”, a los “*muertos de un solo abismo*”; “*hoy el aire vacío ya no llora, / ya no conoce vuestros pies de arcilla*”, son “*una permanencia de piedra y de palabra*”, “*una vida de piedra después de tantas vidas*”.

Y les dice o nos dice: “*Sube conmigo, amor americano*”, en el poema VIII, donde extiende su caracterización del sitio: “*La plata torrencial del Urubamba*”, “*Oh Wilcamayu de sonoros hilos*”, “*quién va cortando párpados florales, / que vienen a mirar desde la tierra [?]*”; “*deja*

que el tiempo cumpla su estatura” entre “las paralelas láminas del viento” —endecasílabos que también podrían ser del Siglo de Oro, y son del gran siglo de la poesía chilena.

El poema IX es la sustancial letanía de las materias: “Escala torrencial, párpado inmenso”. “Caballo de la luna, luz de piedra”. “Muralla por los dedos suavizada”. “Arquitecto de águilas perdidas”. “Burbuja mineral, luna de cuarzo.” “Luna arañada, piedra amenazante.”

Para después (en el X) preguntar: “Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo? / Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo? / Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?” No se vea ninguna retórica en estas interrogaciones. Piedra, aire y tiempo son los asuntos máximos de las “Alturas”; pero el más esencial es el hombre primordial. Y el sufrimiento humano es ejemplificado en esta sección que concluye: “también, también, América / enterrada, guardaste en lo más bajo, / en el amargo intestino, como un águila, el hambre?”

“A través del confuso esplendor” del poema XI pide, “déjame hundir la mano” y que en el poeta palpite “el viejo corazón del olvidado!” Así ocurre; y ve “el antiguo ser”, “un cuerpo, mil cuerpos, un hombre, mil mujeres”, y aparecen “Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha”, “Juan Piesdescalzos”, “Juan Comefrío”, antiguas personas de nombres así mestizados. “Sube a nacer conmigo, hermano.”

Repite en la primera línea del poema XII y último de las “Alturas”, la exhortación, “Sube a nacer conmigo, hermano”; y juntos, de la mano, como dice, suben a nacer: “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.” Y a esas bocas muertas les pide: “contadme todo, cadena a cadena, / eslabón a eslabón, y paso a paso”, todo lo sufrido y deseado. “Dadme el silencio, el agua, la esperanza. / Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.” “Acudid a mis venas, y a mi boca. / Hablad por mis palabras y mi sangre.”

Y, pidiéndolo con el corazón, ellos majestuosamente hablan para nosotros, sus descendientes espirituales y carnalmente mestizados. ¡Qué gran poema, qué alto grito!

Dicho lo cual uno se permite musitar que no es el conjunto de poemas de Neruda que más le gusta; y sigue prefiriendo las *Residencias I* y II.

La Parte Tercera se llama “Los Conquistadores”.

En todo este conjunto hay una cólera violenta que sólo se dulcifica al hablar de Ercilla, su antepasado en poesía. A la vez quizás se advierte una reticencia piadosa. ¿Proveniría del hecho cierto de saberse descendiente de más de alguno, al provenir carnalmente de familias sureñas que en los siglos XVI y mitad del XVII combatieron en las guerras de Arauco? Mestizado de origen, por ser él de los criollos chilenos antiguos.

Fue siempre el parecer de quien esto escribe que en su físico y en su manera de ser delataba aquella procedencia. El año 1958, si la memoria no engaña, apareció en la revista *Il Mondo* de Roma, donde estábamos, un artículo sobre Neruda, de paso ahí entonces, como persona. Se decía de él que era precisamente el tipo mismo del antiguo conquistador de América. Ya había sido publicado el *Canto General*, con espantosos retratos de conquistadores. ¿Qué habrá pensado el poeta al ser sindicado parecido a uno de ellos?

En el primer poema de “Conquistadores”, “Vienen por las Islas (1493)”, los sindicados como “*carniceros desolaron las islas*”, y nombra a Colón y a Narváez.

En el II, “Ahora es Cuba”, se describen torturas, y a exterminadores de “sangre” y de “ceniza”.

En el III, “Llegan al Mar de México (1519)”, describe por sus apellidos (incluyendo el propio): “*Son Arias, Reyes, Rojas, Maldonados, / hijos del desamparo castellano, / conocedores del hambre en invierno / y de los piojos en los mesones.*” No deja de conmoverse un poco del “*hambre antigua de Europa*” en un largo párrafo de versos que podría ser un poema en el poema. Y termina: “*Y los ojos de Núñez y Bernales / clavaban en la ilimitada / luz el reposo, / una vida, otra vida*”, una explicación, como otras, de lo que movía a quienes “*eran pueblo, cabezas hirsutas de Montiel, / manos duras y rotas de Ocaña y Piedrahita, / (...) ojos de niños*”...

Luego, en el IV poema, “Cortés”. Lo describe con rabia, “*es rayo frío, / corazón muerto en la armadura*”, “*hundiendo puñales (...), atropellando los jazmines, / hasta las puertas de Tlaxcala*”. Pero hay una pequeña y secreta ternura hacia él en algunos versos, aunque “*Cortés afila puñales*”.

Sigue la conquista de México, en “Cholula” (quinto poema). Y aparece en el sexto “Alvarado”, a quien el poeta odia sin trabas. Luego, en “Guatemala”, también está presente (poema VII) Alvarado, y es testigo “*el primer maya*” cuya sabiduría excede a la del “*obispo / detrás de los pálidos tigres*”. Y es “Un Obispo” el del poema VIII: “*quemó en la plaza los libros / en nombre de su dios pequeño*”; primera referencia al catolicismo de un obispo medio inquisidor.

En el poema IX, “La Cabeza en el Palo”, está Balboa. Neruda lo maltrata. Pero el X se llama “Homenaje a Balboa”, pues resulta característico de este Neruda del *Canto General* una doble mirada (¿mestiza?) a los descubridores que conquistan.

En el XI “Duerme un Soldado”, ¿un anónimo conquistador? En el último verso le da un nombre, Beltrán de Córdoba. Y narra una especie de

sueño que le provocó el “*gran Dios emplumado*” que mirara al soldado español.

“Ximénez de Quesada (1536)” va en sus naves por el río Magdalena de la Colombia de hoy, en el poema XII. Y en esa región, igualmente, “*ya roban, ya muerden, ya matan*”.

Luego, en el poema XIII, la extraordinaria y aun blasfema “Cita de Cuervos”, con su escena de los tres, Almagro, Pizarro y el canónigo Luque, que pactan el mal para el pueblo del sur incásico, en Panamá, cuando “*Luque levantó / la hostia en la eucaristía, / los tres ladrones amasaron / la oblea con torva sonrisa*”. Este episodio produce el horror, equivalente al de la escena de las brujas del *Macbeth* shakespereano. “*Como no sabían de letras / llenaron de cruces la mesa, / el papel, los bancos, los muros.*” “*Al sur salieron navegando: / cruces para las agonías, / cruces peludas y filudas, / cruces con ganchos de reptil, / cruces salpicadas de pústulas, / cruces como piernas de araña, / sombrías cruces cazadoras.*”

En el poema XIV, “Las Agonías”, destacan “*el joven Atahualpa*”, “*el capellán Valverde*” y “*Pizarro, el cerdo cruel de Extremadura*”. Y torturan a Atahualpa; y “*diez mil peruanos caen / bajo cruces y espadas, la sangre / moja las vestiduras de Atahualpa*”.

En el XV, “La Línea Colorada”; “*allí trazaron / la línea colorada*”, “*esa línea de su sangre*”; y hasta esa línea en la pared de “*Tres cámaras / había que llenar de oro y plata*”. Atahualpa “*maduro estaba por dentro, su paz / desesperada era tristeza. Pensó en Huáscar. / Vendrían de él los extranjeros? / Todo era enigma, todo era cuchillo, / todo era soledad, sólo la línea roja / viviente palpitaba*”. “*Entró Valverde con la Muerte entonces. / (...) Le ataron el cuello y un garfio / entró en el alma del Perú*”.

Y entonces, “Elegía” corresponde que sea el poema XVI. El poeta “*solo, en las soledades*” quiere “*llorar como los ríos*”, y padecer él mismo “*bajo la dura noche dura*”, extenderse “*en la piedra nocturna*”, “*llegar allí con la desdicha*”.

En el XVII están “Las Guerras”. “*Almagros, y Pizarros y Valverdes, / Castillos y Urías y Beltranes / se apuñaleaban repartiéndose / las traiciones (...)*” “*Matarifes de cólera y horca, / (...) exterminasteis vuestra propia / stirpe de uñas sanguinarias / (...) representasteis (...) / la Rapiña de hocico verde, / la Lujuria aceitada en sangre, / la Codicia con uñas de oro, / la Traición, aviesa dentadura, / la Cruz como un reptil rapaz, / la Horca (...), / y la Muerte (...)*” Se ve así que Neruda enumera siete Pecados, Capitales para él.

El poema XVIII trata de los “Descubridores de Chile”. Comienza con majestuosos alejandrinos: “*Del Norte trajo Almagro su arrugada cen-*

tella”, y asimismo termina: “no imaginó este punto de colérica piedra”. El que estaba en “La Tierra Combatiente” (XIX): “Primero resistió la tierra”. “Luego el hambre caminó detrás / de Almagro”, “y la muerte del Sur desgranó / el galope de los Almagros”. Para peor, contra ellos “Se Unen la Tierra y el Hombre” (XX), y aparece “Araucanía” (ya se dijo que Neruda usa la denominación neoclásica de Ercilla); y ahí surgen “mis padres araucanos”. Nada dice de padres españoles, porque los almagristas se fueron de Chile.

“Pero volvieron” con “Valdivia (1544)”, “el capitán intruso”, y la fecha sería la del paso del río Bío Bío. Valdivia en este poema XXI, le es antipático al poeta: “Valdivia, el verdugo, / atacó a fuego y a muerte. / Así empezó la sangre, / la sangre de tres siglos, la sangre océano, / la sangre atmósfera que cubrió mi tierra.” No es nada falso que la violencia de la larga conquista de Chile fue considerada por autoridades de la época la que más fluía en América.

En contraste, el poema XXII muestra un “Ercilla” que a Neruda le es muy simpático y cercano. Volvió a retratarlo, quince o más años después del *Canto General* en el poema “Ercilla” del libro *Aún*, tan hermosamente como aquí, y en forma más breve. Le atribuye una gran virtud para Neruda en el *Canto*, diciéndole: “sólo tú no beberás la copa / de sangre”.

Así como en el poema XXI decía: “Dividieron mi patria / como si fuera un asno muerto”, en el XXIII denominado “Se Entierran las Lanzas”, adelantándose en el tiempo, alega: “Pero cortada fue la tierra / por los invasores cuchillos. / Después vinieron a poblar la herencia / usureros de Euzkadí, nietos / de Loyola.” Se produjo “el reparto (...) / en los bolsillos, los Errázuriz / que llegan con su escudo de armas, / un látigo y una alpargata”.

Anuncia con lo anterior las desatadas sátiras de la Parte Quinta, que se verán más adelante.

El poema XXIV tiene varios subtítulos: “El Corazón Magallánico (1519)” es el primero, breve y bello: “De dónde soy, me pregunto a veces, de dónde diablos / vengo, qué día es hoy, qué pasa”. Y en el segundo, “Despierto de Pronto en la Noche Pensando en el Extremo Sur”, recibe respuesta: “Viene el día y me dice: ‘Oyes / el agua lenta, el agua, / el agua, sobre la Patagonia?’ / Y yo contesto: ‘Sí, señor, escucho’” Y detalla lo que ve de día, un oveja que lame el color helado de una piedra, y la luna que es una copa de noche.

El largo y excelente poema XXIV prosigue con otros subtítulos, “Recuerdo la Soledad del Estrecho”, “Los Descubridores Aparecen y de Ellos no Queda Nada”, “Sólo se Impone la Desolación”, “Recuerdo al

Viejo Descubridor”, “Magallanes”, de por sí un poema de un párrafo: “*Cuál es el dios que pasa? Mirad su barba llena de gusanos / y sus calzones en que la espesa atmósfera / se pega y muerde como un perro náufrago.*” El descubridor del estrecho es un “*viejo señor de luto litoral*”. Luego “Llega al Pacífico”, y por último “Todos han Muerto”: “*Hermanos de agua y piojo, de planeta carnívoro: / visteis, al fin, el árbol del mástil agachado / por la tormenta?*” Todos han muerto.

El XXV es el poema último de esta Parte Tercera: “A Pesar de la Ira”; reconoce que con los conquistadores “*se derramó una luz sobre la tierra: / número, nombre, línea y estructura*”, y hubo “*páginas de agua, claro poderío / de idiomas rumorosos (...) / sílabas de platino (...), / Así (...) / no sólo llegó sangre sino trigo. / La luz vino.*”

Presumo que la galería de citas anteriores, recogidas página por página, tomando las hojas puede abrumar. El libro tiene 568 páginas, y vamos en la 99...

No sé qué decirles. He vuelto a leer el *Canto General*. Reuní 67 páginas de referencias cubriendo cada uno de los poemas. Los marqué en mi pequeña edición mexicana de 1952, algo des encuadrada, con las tapas de cuero desprendidas. Señalé en cada página, con lápiz, los trozos que parecían más representativos y bellos. Para citar todos esos pasajes debería ocupar cien o más hojas. Ello al menos demuestra que guiándonos por el solo gusto hay muchísimos poemas que dan, más de cincuenta años desde que fueron escritos, un pleno placer.

Pero seguir su presentación como hasta aquí tomaría la forma de un catálogo hartamente arbitrario.

¿De qué se trata en este ensayo? De inducir a la lectura del libro que constituye la más grande empresa desinteresada de poesía que haya creado un chileno, entendiéndolo que es muy exitosa literariamente, en sí misma, por el solo hecho de existir. Contiene historia y crónica vivida, bastante autobiografía, y el pensamiento de madurez del poeta. Exhibe muchos versos de alta poesía, descriptiva, didáctica, lírica y —atención— algunos, bastantes, momentos de sátira que no desmerecen de Juvenal y Propertio, de Quevedo y —curiosamente— de otro poeta notable, contemporáneo y adversario suyo, chileno, el fortísimo satírico Pablo de Rokha, sin parecerse en nada a las suyas las sátiras de Neruda.

Tengo a la vista el primer número, 1939, del periódico *Multitud*. En él, junto a otros artículos muy interesantes de amigos escritores y de unos recuadros de la publicidad más curiosa que yo haya visto jamás, su director y fundador Pablo de Rokha publica su estudio “Teoría de la Diatriba y Exégesis del Humor, el Sarcasmo, la Sátira, el Panfleto y lo Pornográfico”.

Cada uno de esos términos, salvo el último, podría aplicarse a diversos pasajes del *Canto General*, pero nunca a su totalidad, como algunos desprevénidos han dicho. [—Decirles desprevénidos es generoso.] El género literario es la sátira, creo, y los demás términos serían especies suyas. Se trata, como dice De Rokha, de obra “de índole esencial y humana, es decir sagrada”; y más adelante agrega: moral.

Tengo para mí que el *Canto General* es una obra de moralista cuando examina la historia y su tiempo; puede no estarse de acuerdo a veces, pero la intención del autor entonces es poética y también moral. Quiere el bien, tal como él lo entiende; juzga y condena lo que considera el mal, y también al malo personal y colectivo.

“Los Libertadores” (Parte Cuarta) son sus héroes. A veces al comienzo de una Parte, introduce un poema inicial antes de la sección primera. Aquí hay uno extenso, con el título mismo del Cuarto conjunto. Predominan en el *Canto* y en este texto los versos de nueve sílabas. No es tal forma métrica frecuente en la poesía chilena; Neruda la asentó en definitiva. Aquí habla, desde la primera línea hasta la última, del árbol: “*Aquí viene el árbol, el árbol / de la tormenta, el árbol del pueblo. / De la tierra suben sus héroes / como las hojas por la savia.*” Es casi una alegoría: “*Éste es el árbol de los libres*”.

¿Quiénes son para Neruda los Libertadores? Ofrece un poema a cada uno. Sus nombres son subtítulos.

“Cuauhtémoc (1520)”. Sigue “Fray Bartolomé de las Casas”. Y luego, “Avanzando en las Tierras de Chile”, “Surgen los Hombres” (ambas frases son también subtítulos), y el primero es el “Toqui Caupolicán” en varios poemas que nos saltamos y el siguiente es Lautaro descrito excelentemente en sucesivos textos. Viene después “El Corazón de Pedro de Valdivia”, no sin denuestos, incluyendo una letanía de catorce invocaciones, “el canto de la guerra”: “*Dame tu frío, extranjero malvado*”, y trece invocaciones más empezando en “Dame”; no dejan de manifestarse las peticiones de virtudes atribuidas al conquistador muerto: “*dame la patria sin espinas / (...) Dame el aire donde respira / el canelo, señor florido*”. Este verso final llama “señor florido” al canelo, pero admite la ambigüedad de entender que tal señor sería Valdivia muerto en cuyo corazón “*hundí los dientes en aquella corola.*” El poema siguiente es “La Dilatada Guerra”, donde de nuevo incluye el poeta su apellido entre los conquistadores: “*Ved como caen en la tierra / los hijos ásperos del odio, / Villagras, Mendozas, Reinosos, / Reyes, Morales, Alderetes, / rodaron hacia el fondo*”. Hay, como ya vimos, una doble mirada de Neruda hacia aquellos ancestros que arduamente critica.

Viene en seguida un Intermedio, “La Colonia Cubre Nuestras Tierras”, después del *“ramal sangriento de los conquistadores espectrales”*, *“llegó la ley al mundo de los ríos / y vino el mercader con su bolsita”*. Supongo que Neruda se refiere a quienes llegaron a América y Chile no a guerrear: *“En las sombras del día tenebroso / el mercader hizo su reino”*, *“y en la antigua extensión de la frescura / creció la reverencia del gusano”*. “Las Haciendas”. “Los Nuevos Propietarios” es un poema que habría que copiar entero; varias personas conocemos líneas tuyas de memoria. *“Cuando ya todo fue paz y concordia, hospital y virrey”*, tales y cuales de apellidos de la Conquista y la guerra del sur *“envejecieron”*, *“cayeron muertos”*, *“se asomó el vizcaíno con un saco”*, y nombra apellidos de los que más tarde equivocadamente Encina calificó de “aristocracia castellano-vasca”, Errázuriz, Fernández Larraín, Aldunate, Eyzaguirre. Agrega el poema satírico: *“Pronto (...) / expulsaron al conquistador, / y establecieron la conquista / del almacén de ultramarinos. / Entonces adquirieron orgullo”*, etc. Diez años después de publicada esta desdeñosa requisitoria contra los inmigrantes llegados en el siglo XVIII y que desplazaron a las familias descendientes de conquistadores, le pregunté a Neruda: ¿Dónde leíste sobre esto, del tomo V de la Historia de Encina?, ¿de adónde sacaste esto que cuentas en verso? Me respondió: De ningún libro, se lo oí más de una vez a mi padre y a mi abuelo.

Como yo también lo sabía por tradición oral, me interesó este fenómeno de dos siglos o más, transmitido —me parece— en familias “venidas a menos” históricamente.

Luego nombra a Manuela Beltrán y los “Comuneros del Socorro (1781)”, a “Túpac Amaru (1781)”, a “Bernardo O’Higgins Riquelme (1810)”, a “América Insurrecta desde 1800”. El poema a O’Higgins es afectuoso, mostrándolo en el sur, en Londres, en Santiago de vuelta, en las batallas de Independencia, y desterrado en Perú. Trata de él con respeto. Lo mismo a San Martín en las guerras y en la entrevista de “Guayaquil (1822)” con Bolívar.

Pero evidentemente simpatiza Neruda mucho más con “José Miguel Carrera (1810)” en numerosas páginas que habría que citar *in extenso* y con Manuel Rodríguez, sobre el cual escribe una “Cueca”, con los pies métricos de este canto y baile popular.

Atribuye un poema a cada uno de los que siguen. “Toussaint L’Ouverture”, de Haití. “Sucre”, el general de Bolívar que ganó la independencia de lo que se llamó desde entonces Bolivia, y ya no Alto Perú. “Morazán (1842)” en América Central. “Juárez”, de México. “Martí (1890)”, de Cuba. A Emiliano Zapata y otros de la revolución mexicana en decenios del siglo XX. A “Sandino (1926)” y “Prestes del Brasil (1949)”.

“Hacia Recabarren” es un largo poema en nueve partes, seguido del también largo “Recabarren (1921)”, en el cual trata encendidamente del Partido Comunista y califica a su fundador de “Padre de Chile”.

Pero hay otros de estos héroes de Neruda, libertadores para él, que se me han ido. No “José Manuel Balmaceda de Chile (1891)” que retrata en un episodio, historia o leyenda de aire mítico, frente a Mr. North, magnate mundial del salitre chileno. Esas cuatro páginas no tienen línea perdida.

¡Qué lástima no poder citar párrafos o poemas enteros! Me comen los dedos y los ojos al no poderlo hacer [—en el entendido de sentir picazones].

Igual cosa, ¿ocurre con “Dicho en Pacaembu (Brasil, 1945)”, especie de discurso político en verso elocuente? No sabría decirlo. Para ser franco, no ocurre casi.

Y el poema penúltimo es: “De Nuevo los Tiranos”; dice que “*comenzó la cacería / en Chile, en Brasil, en todas / nuestras Américas arrasadas / por mercaderes, y verdugos*”, inducidos, aclara, por decreto de Wall Street. El último texto de la Parte Cuarta, “Libertadores”, a éstos los invoca porque “Llegará el Día”. Es una esperanza política histórica.

La Parte V es de las más terriblemente acusadoras y tiene numerosos textos maestros y frases que se han vuelto proverbios.

El título es “La Arena Traicionada”.

El poema I se extiende por 24 páginas interrumpidas por numerosos subtítulos.

El primero, “Los Verdugos”, tiene dos versos curiosos y sorprendidos: “*El gato y la escorpión fornicaron / en la patria selvática*”. Es como si el poeta se hubiera distraído un instante, después de escribir “ *cubrieron con barro amarillo / una prole encarnizada*”.

Luego vienen “El Doctor Francia” de Paraguay, “*su sombra resbala dejando / dos paredes de escalofríos*”. “Rosas (1829-1849)” de Argentina, mencionándose a emigrados por su culpa: “*Sarmiento, Alberdi, Oro, del Carril*”, todos a Chile.

En seguida Ecuador, donde “*ronda la muerte con su embudo*”, el cual estuvo en la mano del tirano García Moreno, “*murciélagos de sacristía*”, “*crueldad de bigotes blancos*”.

La galería de “Los Brujos de América”, “*Estrada, chiquito, / en su chaqué de antiguo enano*”. Ubico “*atravesando los presidios / en motocicleta*” —ambos de América Central. “*Gómez, tembladeral de Venezuela*”. “*Machado en Cuba arreó su Isla / con máquinas, importó tormentos / hechos en Estados Unidos*”, “*mientras la Isla ardía, azul, / empapelada en lotería, / hipotecada con azúcar*”.

Melgarejo, “*barba cargada de coágulos*” cae del gobierno de Bolivia y poco después (22 de marzo de 1865), cuando Belzú ha triunfado; y al caído lo fusilan en el Alto de La Paz, mientras se celebra el triunfo en el Palacio bien llamado Quemado. “*Belzú, entre los guantes / y las levitas, recibe sonrisas*”; pero Melgarejo ha sobrevivido a los disparos, y se dirige a través de La Paz al Palacio “*como un toro imperial saca las fauces, / escarba las metálicas arenas / y empuja el bestial paso vacilante / el minotauro boliviano andando*”, y sube las escaleras del Palacio, mientras la muchedumbre que vitoreaba a Belzú se ha abierto, y los guardias quedan estupefactos e inmóviles; “*búfalo ensangrentado*” mata a Belzú y se asoma al balcón. La multitud, “*ronco un grito de tierra, un grito negro / de pánico y horror, responde: ‘Viva, / sí, Melgarejo, viva Melgarejo’, / la misma multitud del muerto*”. Y “*‘Viva’, / grita el fantecho colosal*”. Este episodio real y soberano (entre dos dictadores), juraría que Neruda lo tomó de las *Memorias* de su misión en Bolivia de don Ramón Sotomayor Valdés, entonces ministro plenipotenciario de Chile en Bolivia, presente en la escena y excelente escritor e historiador.

Luego vuelve un centroamericano, “Martínez (1932)” “*el curandero / de El Salvador*” que “*reparte frascos / de remedios multicolores (...) / El brujito vegetariano (...) Martínez entonces decreta: / y en unos días veinte mil / campesinos asesinados / se pudren en las aldeas*”. En “Las Satrapías” aparecen “*Trujillo, Somoza, Carías, / hasta hoy, hasta este amargo / mes de septiembre / del año 1948, / con Moriñigo (o Natalicio) / en Paraguay, hienas voraces / de nuestra historia*”.

“Las Oligarquías”. Recién acabadas las luchas por la Independencia “*la libertad (...) / se transformó en hacienda*”. “*Hicieron una línea negra: / ‘Aquí nosotros [—y caracteriza a los bien emparentados y ricos de Chile, México, Argentina, Uruguay, Ecuador] (...), señoritos de todas partes’ / ‘Allá vosotros, [—y caracteriza a los desposeídos con los términos vernáculos y despectivos que utilizan aquéllos] rotos (...) sucios, perezosos, pueblo*” Este poema, en el pasaje citado y en su totalidad, ha sido y merece ser una lección famosa.

Lo suceden la “Promulgación de la Ley del Embudo”, y “Elección en Chimbarongo (1947)”. Ambos son muy persuasivos. Del primero quedó como refrán una línea: “*París, París para los señoritos*”, pero vale entero. Y del segundo me consta que fue una elección viciada, porque me lo dijeron personas que ahí, en su fundo, marcaban votos; y efectivamente el senador elegido tenía “*voz de vaca aguardentosa*”, como dice Neruda.

“La Crema” es un texto cuyos versos tienen maestría y exactitud. Observaciones de vida social vivida. “*Grotescos, falsos aristócratas / de*

nuestra América, mamíferos / recién estucados, jóvenes / estériles, pollinos sesudos, / (...) apuestos tigres de Embajada, / pálidas niñas principales, / flores carnívoras (...) / enredaderas chupadoras de sangre, estiércol y sudor (...)” del pueblo. Cuando describe a las víctimas no es menos fuerte pero con humana piedad.

Castiga con cólera e ironía, después de “La Crema”, a “Los Poetas Celestes”, “*gidistas / intelectualistas, rilkistas, / misterizantes, falsos brujos / existenciales, amapolas / surrealistas (...)*”. Los trata de “*pálidas lombrices del queso / capitalista, qué hicisteis / ante el reinado de la angustia, / frente a este oscuro ser humano, / (...) a esta esencia / de ásperas vidas [?]*” Se responde: “*No hicisteis nada sino la fuga*”. Uno podría nombrar a cada poeta de los aquí denostados de América del Sur (desde México) y específicamente a chilenos. Severa conminación, discutible, pero de energía poética sobresaliente.

Después, con cólera, trata de “Los Explotadores”, y de inmediato a “Los Siúticos”, el chilenuismo intencionado y de origen desconocido para “cursis” (en Chile, decir “cursi” es siútico...) Esta tirada deleita a los conocedores sociales locales.

Luego, “Los Válidos”, los ‘orejeros’ del poderoso. También da gusto leer de tal y tal “gusano” del “estiércol”.

Cuando se llega a “Los Abogados del Dólar”, hay que referirse a una polémica de abril y mayo, 2004, publicada a saltos por el diario que llaman, en Santiago de Chile, el “decano”. Un senador, J. Lavandero, que propicia una ley sobre el royalty o regalía que deberían satisfacer las concesiones mineras de Gran Minería del cobre (transnacionales en su mayoría), reprodujo en Carta al Director, a propósito de los “juristas” que se oponen a ello, un largo pasaje de este poema. Saltaron en días siguientes varias cartas en el mismo diario, refiriéndose al texto de Neruda. Uno lo llamó “diatriba”; otro, “recurso típicamente demagógico” y “poesía demagógica”; un tercero: “floridas utopías de las artes poéticas”; un cuarto: “no invertiría en un país donde (...) la economía debe regirse por el pensamiento político de un gran vate.”

Ay, Chile país de “pollinos sesudos”. Tan graves son tus tontos que lo único que no toman en serio es la poesía. Sin embargo un gran crítico universitario extranjero sostuvo que “la principal disciplina intelectual del siglo veinte en Chile es su poesía. No la historia y el derecho —como se dijo para el Chile del siglo XIX—; tampoco la sociología y la economía. No estos ‘pensamientos’: ¡la poesía!; sí”.

Veo que me quedan pocas páginas de las que me fueron asignadas. No voy a comprimir el resto de mis notas manuscritas, para enterar lo que

me parece del *Canto General*. Como tonto grave chileno (eso es mejor que ser tonto-tonto) prefiero ser serio.

Por lo tanto, sigo el mismo tranco. [—¡latero!] A mí no me importa. En cuanto a Neruda, es entretenido.

Que la política sea asunto del *Canto General* no tiene nada de raro; que haya excelente sátira política, tampoco. Lo extraño sería que no hubiese palabra poética, cargada de energía, de sentido y de emoción al máximo grado. Todo esto lo hay en el *Canto*. Es su visión del mundo que en él se explaya. Graham Greene, entre otros, ha dicho que la política en América Latina es cosa de vida o muerte. La poesía en Chile, por subjetiva e intimista que, para algunos autores, sea la que escriben, casi nunca deja de tener o admitir una proyección política. Ésta consiste en la vida colectiva y cuando hay verdadero Estado, la del poder formal y sus antagonistas (por cierto incluyendo los poderes económicos, militares y eclesiásticos, etcétera). Porque hay política en la poesía de Neruda, ¿la vamos a llamar “diatriba”, “demagogia”, “utopía”? Quienes así creen son de opinión que la verdad, la realidad, la historia, la experiencia, no se pueden dar en la poesía porque está en verso... Ay, chilenitos que circulan y figuran. Cabezas de cántaro hueco; espesos pantalones y polleras carnudas, torsos de simulacro.

En el catálogo aparecen ahora los “Diplomáticos (1948)”. “*Si Ud. nace tonto en Rumania / sigue la carrera de tonto, / si Ud. es tonto en Avignon / su calidad es conocida / (...) Pero si Ud. nace tonto en Chile / pronto lo harán embajador*”. Esta última frase se ha hecho proverbial entre nosotros. No obsta que Neruda lo haya sido; faltó en su caso el “pronto”, pues tenía ya 66 años; lo que no fue el caso de quien esto escribe con placer. Cada palabra y línea de esta sátira vale como definitiva; no se reducen al año 1948, sirven para antes y después de esa fecha.

La “Procesión en Lima (1947)” es un poema tremendo, y el sarcasmo a esa devoción católica resulta terrible. Sus observaciones de la realidad son precisas; basta para testimoniarlo una sola frase, entre muchas: “*niñas cortantes de las sacristías*”.

Luego, la “Standard Oil Co.”, como la “Anaconda Copper Mining Co.” y la “United Fruit Co.”, transnacionales inversionistas y explotadoras, forman un tríptico que, de “poetizar” a otras transnacionales en Suramérica, harían un políptico del lucro e infamia.

“Las Tierras y los Hombres” hablan de “*Viejos terratenientes incrustados / en la tierra como huesos / de pavorosos animales*”, y del “*Pobre peón infortunado / entre las zarzas*”; así como de ricos versus pobres en la ciudad, en el puerto de Talcahuano, en las casas dondequiera.

Y se asoman “Los Mendigos”, poema muy hermoso en su lastimosa sordidez.

Igual en el largo y tendido poema sobre “Los Indios”. Y en contraste con esos desvalidos, en todas partes “Los Jueces”, el magistrado impasible que *“te instituye por su codicilo / y sin apelación, perro sarnoso”*. La mezcla de términos judiciales y sucesorios hace que la confusión sufrida por la víctima de injusticias legales —no hay paradoja en estas dos palabras— resulte patente e indignante.

Todo lo anterior aparece en el extenso conjunto II con sus subtítulos.

Viene por ende el III.

Comienza con un episodio trágico: “Los Muertos de la Plaza, 28 de Enero 1946, Santiago de Chile”, *“Yo encontré por los muros de la patria, / (...) una gota de sangre de mi pueblo”*, versos de la estirpe de Quevedo. Menciona otros lugares de represión en el Chile del siglo XX. Precisamente el subtítulo siguiente es “Las Masacres” *“De Norte a Sur”*, y *“En medio de la Plaza fue este crimen. / (...) Este crimen fue en medio de la Patria”*.

En “Los Hombres del Nitrato”, *“yo estaba en el salitre, con los héroes oscuros”*. Habló con uno *“y ése me dijo: ‘Adonde vayas / habla tú de estos tormentos, / habla tú, hermano, de tu hermano / que vive abajo, en el infierno’”*. Esto hace recordar las brevísimas conversaciones del Dante con los condenados en *La Divina Comedia*. Luego, “La Muerte.” Y frente a ella “Cómo Nacen las Banderas” y a los que ellos reúnen “Los Llamo”, por sus nombres y apellidos.

Reinciden “Los Enemigos”, pero los Hermanos “Están Aquí”, no sólo esta vez sino siempre.

El poema IV y penúltimo, con subtítulos hace la “Crónica de 1948 (América)”: *“Mal año, año de ratas, año impuro!”* Y mal año les desea a quienes mandan en Paraguay, Brasil, Cuba, Centroamérica, Puerto Rico (ahí, Estados Unidos), Grecia. Describe “Los Tormentos” en Chile, retrata en “El Traidor” a González Videla: lo “Acus[a]”, por la persecución de que fue objeto el poeta en *“este mal año de ratas ciegas, / este mal año de ira y de rencores”*; *“qué pasará, preguntas, me preguntas?”* Pues, que será “El Pueblo Victorioso.” *“Aquí está mi ternura para entonces. / La conocéis. No tengo otra bandera.”*

El V y final tiene un solo título para tres páginas: “González Videla el Traidor de Chile (Epílogo) 1949”. Son páginas tremendísimas, con frases que muchos supimos de memoria en esa época, y recordamos todavía. *“Es González la rata que sacude / su pelambreira llena de estiércol y de sangre / sobre la Tierra mía que vendió (...) / Triste clown, miserable /*

mezcla de mono y rata, cuyo rabo / peinan en Wall Street con pomada de oro, / no pasarán los días sin que caigas del árbol / y seas el montón de inmundicia evidente / que el transeúnte evita pisar en las esquinas!” Un año después que González Videla dejara el gobierno, en 1953, recuerdo haberlo prudentemente esquivado en la esquina de las calles Huérfanos con Bandera, cuando él salía del Banco extranjero donde le dieron el cargo principal, mientras yo me recitaba las líneas recién transcritas. ¡Qué lástima que Neruda muriera a sólo doce días del Golpe de 1973, cuánto y cuán bien habría denostado a Pinochet! Todo esto es ya historia. No estuvo Neruda presente en la franca dictadura de Pinochet, de 16 años y medio, y la siguiente subrepticia hasta ser detenido en Londres en 1998. Otros tenían que hablar en vez de Neruda. No hablaron como él lo hubiese hecho.

Me detengo en la página 281, casi exactamente la mitad del *Canto General*.

Necesitaríamos ver otro tanto de hojas impresas para completar esta presentación de su carne y su espíritu.

Por falta de espacio, no de notas y ganas, me abstengo de decir entre paréntesis, como en los folletines periódicos y en las seriales: “(Continuará)”.

Este *Canto* —ya a mediados de su extensión y hacia el fin de la vida del presente lector— es Poesía Mayor. No tiene parangón en el Chile de los últimos cien años, y muy pocos en otras partes durante el mismo lapso. Una salvedad: entre nosotros fue publicado en 1990 la extraordinaria *Crónica del Adelantado*, Diego de Almagro, “descubridor” de Chile, en la cual monologa sobre sus hechos este Adelantado de la próxima Conquista, durante 113 páginas. Es también obra mayor de poesía en verso que el grande Enrique Volpe, chileno antes que piamontés, compuso casi en mágico trance de realidad histórica, que uno siente vivida de nuevo, para mayor gloria de la poesía chilena.

¿Cabe resumir las calidades de Neruda en medio del *Canto General*?

Malamente pergeñándolas, serían, sin mezquinar demasiado, las que siguen.

Históricas, tanto porque recrea lo pasado del continente suramericano (casi no hay anacronismo) y lo que a él le pasó en Chile, como porque es obra magna que resta en la más alta esfera de la poesía castellana y, tal vez, universal. Es también constructor de mitos probables. Asimismo, un moralista político. Neruda muestra piedad y se conmueve ante los dolores y los muertos populares del trabajo y las luchas desde la Conquista hasta su presente. Sinceridad suya en sus sentimientos humanos y sus humanas ideas. Un satírico de alta escuela. Un máximo poeta para Chile. □

**PABLO NERUDA:
EL POETA Y SU MONUMENTO**

Alicia Borinsky

La autora presenta un recorrido por la poesía política de Pablo Neruda donde se establece la visión del público lector como pasivo y la emergencia de la figura autoritaria del poeta en contradicción con los objetivos políticos de transformar la sociedad para dar la palabra a los oprimidos. Asimismo, se refiere al papel de las subculturas en la actual percepción de la obra de Neruda, y al rescate de su primera etapa poética, recuperada como condición de su permanencia.

Amistades, tareas políticas

Aunque el carnet militante lo recibí mucho más tarde en Chile, cuando ingresé oficialmente al partido, creo haberme definido ante mí mismo como un comunista durante la guerra de España” (*Confieso que He*

ALICIA BORINSKY. Crítica literaria, novelista y poeta. Es profesora de literatura latinoamericana y contemporánea, y directora del Programa Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Boston. Sus publicaciones más recientes son las novelas *Sueños del Seductor Abandonado* (Buenos Aires, Corregidor, 1995) y *Mean Women* (Nebraska University Press, 1993), su libro de poesía *La Pareja Desmontable* (Corregidor, 1994), y el de crítica literaria *Theoretical Fables: The Pedagogical Dream in Contemporary Latin-American Fiction* (University of Pennsylvania Press, 1993).

Vivido, p. 191¹), Esta decisión no fue para Neruda solamente política, sino que se apoyó también en la convicción de que la literatura y el arte tenían objetivos que coincidían con tareas históricas. Sus memorias, *Confieso que He Vivido*, dan testimonio de cómo afectos, ambiciones literarias y proyectos políticos coexistieron en una vida que se pensaba en clave de claridad y coherencia.

La guerra de España fue para muchos oportunidad de definición y decisión de pertenencia. Para Neruda la ocasión contribuyó a forjar lo que es indudablemente el ejemplo más intenso de una obra dedicada a definir las condiciones de la poesía en el contexto social e histórico en América Latina.

En la rememoración de su amigo Paul Eluard, Neruda lo define en términos estentóreos; “Poeta del amor cenital, hoguera pura del mediodía, en los días desastrosos de Francia puso en medio de su patria el corazón y de él salió fuego decisivo para las batallas” (*Confieso*, p. 384). La consecuencia inmediata de su excelencia le parece tan clara a Neruda como a Eluard: “Así llegó naturalmente a las filas del Partido Comunista. Para Eluard ser comunista era confirmar con su poesía y su vida los valores de la humanidad y del humanismo”. Y agrega: “no se crea que Eluard fue menos político que poeta. A menudo me sorprendió su clara videncia y su formidable razón dialéctica” (*Confieso*, p. 384).

Paul Eluard, entre la libertad del surrealismo y las certidumbres de sus convicciones políticas, domesticó aquello que fue para otros escritores y pintores de su generación el intersticio por el cual el subconsciente horadó lógica, coherencia narrativa y diferenciación entre sueño y vigilia. Su pasaje del surrealismo a la militancia fue un dispositivo de cambio para la escritura.

La fe en un sentido ineluctable del desarrollo histórico proveyó también una ética para el poeta cuya obra debía convertirse en parte de una vida claramente formulable y transmisible a las masas.

La disociación entre la actividad artística y las tareas impuestas por la sociedad esencial para las concepciones que presentan la figura del poeta como niño terrible, personaje torturado, equilibrista del vacío, heredero de las puestas en abismo de Mallarmé, es sustituida en esta visión por la idea de que el escritor tiene responsabilidades, obligaciones y derechos que le permiten controlar los efectos de sus obras y establecer una comunidad interpretativa fuera de dudas y ambigüedades.

¹ Neruda, Pablo: *Confieso que He Vivido*, Seix Barral, 1974. La paginación se hace de acuerdo a esta edición.

*Odas Elementales*² es una de las obras de Neruda más representativas de esta poética:

*No se sorprenda nadie porque quiero
entregar a los hombres
los dones de la tierra,
porque aprendí luchando
que es mi deber terrestre
propagar la alegría.
Y cumplo mi destino con mi canto. (P. 25.)*

La tranquilidad de una tarea bien realizada predomina en el texto porque la relación armónica entre la tierra, su representación y los hombres ha encontrado un mediador ideal en el poeta. Se habla de canto y al hacerlo, la escritura alcanza naturalidad y se confunde con la palabra hablada. Hay, así, una ilusión de transparencia: el canto transmite los dones de la tierra. Y la alegría corona el producto de la transacción.

La idealización de la gente común completa el cuadro. Neruda cree en la posibilidad de una vida sencilla, simple, y en la existencia de hombres y mujeres cuya virtud consiste en practicarla. Desearía confundirse con ellos y a menudo parece que los ve como niños cuya inocencia probablemente se deba a la carencia de bienes. En “Oda a la Crítica” describe una batalla entre críticos de diferentes características, que se lanzaron

*con dientes y cuchillos,
con diccionarios y otras armas negras,
con citas respetables,
se lanzaron
a disputar mi pobre poesía
a las sencillas gentes
que la amaban. (P. 63.)*

La idea de los críticos como villanos que se abalanzan sobre lo que no les pertenece para convertirlo en otra cosa, transformarlo y arrebatárselo a sus propietarios —la gente sencilla— no existe sólo en Neruda, pero la repetición de este lugar común adquiere un sentido especial en su contexto político. Si la adhesión al Partido Comunista exige el estado de alerta crítica en contra de una sociedad opresora en la medida en que propone la revolución social, la visión de la poesía sugiere lo contrario en el terreno de la lectura.

²Neruda, Pablo: *Odas Elementales* [1954], Seix Barral, 1977. La paginación corresponde a la edición de Seix Barral.

Se trata de sustituir la distancia que permite transformar el texto por la ilusión de que el poeta tiene una relación directa e incuestionable con el mundo social, histórico y natural. En vez de lectores, el texto propone seguidores amantes de la vida acrílica y ganadores de la batalla en contra de quienes se oponen a la idea de que el autor controla lo escrito. La caricatura de la crítica culmina con una elección previsible: quien dice el poema desea irse a vivir para siempre con la gente sencilla.

La gente sencilla es pura y pobre. Al igual que en la idealización de las masas por el Partido Comunista, la poesía propone a los humildes como esperanza de cambio de la humanidad. El poeta habla por ellos y para ellos. Sus mensajes son una reiteración de las fuentes de belleza, amor y cordialidad. Esta zona de la poesía de Neruda sentimentaliza la relación con la tierra y el trabajo. No se restringe a Chile sino que se extiende a todo el mundo socialista y comunista. La reconstrucción de Polonia después de la guerra ofrece un ejemplo de su capacidad de crear optimistas tarjetas postales:

*Polonia, me has enseñado a ser
de nuevo
y a cantar de nuevo,
y esto es lo que el peregrino con guitarra
saca del saco y lo muestra cantando:
la flor indestructible
y la nueva esperanza,
los antiguos dolores sepultados
y la reconstrucción de la alegría³*

Polonia es un aprendizaje que conduce a una sabiduría aplicable a otros dominios y espacios geográficos. China, a quien dedica el admirativo poema “Para Ti las Espigas” (*Las Uvas y el Viento*, pp. 64-65) es vista como otra hermana con lecciones para pueblos latinoamericanos retratados como idealizados discípulos. El canto del poeta o, como dice en otros textos, su oficio de campanero, el tañido, hace falta para despertar al pueblo y cumplir la misión histórica.

China es una estrella, horizonte para los ingenuos. Sin ella, mediada por la voz del poeta, los humildes no se darían cuenta de su explotación:

*El hombre de las Américas, inclinado en su surco,
rodeado del metal de su máquina ardiente,*

³ Neruda, Pablo: *Las Uvas y el Viento* [1954], Seix Barral, 1976, p. 71.

*el pobre de los trópicos, el valiente
 minero de Bolivia, el ancho obrero
 del profundo Brasil, el pastor
 de la Patagonia infinita,
 te miran China Popular, te saludan
 y conmigo te envían este beso en tu frente⁴.*

La revolución tiene poco que ver con la crítica. Es el producto de un poeta en relación amorosa con su gente y lo que se pide a los lectores es que sigan a quienes los conducirán a la felicidad y la justicia. La imagen de trabajadores sumisos, sometidos e ingenuos es idéntica a la de la gente sencilla con quien quiere mezclarse el poeta. Los críticos, por otra parte, caricaturizados y risibles, son parte de un universo mediocre alejado de la naturaleza, el amor y la amistad. Sin disentir ni con una complejidad de alternativas que sopesar, el público ideal es consumidor pasivo pero milagrosamente cambiaría de naturaleza para hacer la revolución.

La amistad con Eluard no fue la única que Neruda tuvo con poetas con quienes pensó que compartía todo. Louis Aragon inició, como Eluard, su carrera de escritor con el surrealismo y su escritura cambió después con la afiliación al Partido Comunista. Estos poetas entendían sus afinidades como parte del carácter internacional de la verdad política e histórica con la cual se identificaban. Por eso ser amigos era también ser soldados en la misma causa y las diferencias de idioma y cultura se obnubilaban a favor del espíritu de una tarea compartida.

Aragon describe la situación en “Complainte de Pablo Neruda” (*Le Creve-Coeur* p. 176)⁵ señalando que ambos hablan la misma lengua y están ligados por el mismo canto, ya que una jaula es una jaula tanto en Chile como en Francia (“*Nous parlons meme langage/Et le meme chant nous lie/ Une cage est une cage/ En France comme au Chili*”).

El internacionalismo evocado por Aragon es el mismo que siente Neruda cuando escribe sobre Polonia, Rusia, China, España y otros países. Todo resulta reinscripto en la abstracción revolucionaria o la matriz general de la opresión. A pesar de sus estimables intenciones, Aragon no puede ver a Chile a través de su poema porque la rima que usa en su texto le induce a tergiversar el dato histórico y nos ofrece a pesar suyo una parodia de su universalismo cuando confunde a Pinochet con Videla al escribir, hablando de Chile, que una aventura atroz desciende sobre el país culmi-

⁴ Neruda, Pablo: *Las Uvas y el Viento* [1954], Seix Barral, 1976, p. 64.

⁵ Aragon, Louis: *Le Creve-Coeur, Le Nouveau Creve-Coeur*, 1999. Agradezco a Jeffrey Mehlman por la información sobre esta obra.

nando en la dictadura del Presidente Videla (“*Mais une atroce aventure/ S’abat sur ce pays-lá/ramenant la dictature/Du Président Videla*”). La facilidad de la rima (“*Pays-lá/Videla*”) enmascara el dato histórico y revela las debilidades de la estética que la funda.

La idea de liberación y subversión de la sociedad deviene ideología que privilegia el gesto acríptico y opera un efecto retrógrado en las poéticas artísticas y literarias. Tanto Eluard como Aragon rompieron de una manera dramática con sus orígenes surrealistas y su pasaje al conservatismo estético que caracterizó a la poesía militante fue notado y discutido por los antiguos compañeros surrealistas. En el panfleto “El Deshonor de Poetas”⁶ que el poeta francés Benjamin Péret publicó en México donde se exilió durante la segunda guerra mundial, discute precisamente el retroceso que significó para la poesía francesa el gesto de escritores como Aragon. Compara allí los resultados del retorno a la rima y a la preocupación formal con avisos de productos medicinales y nota, con intensa denuncia, que este tipo de poesía atenta contra la libertad.

La idea de libertad no es distintiva de la poesía militante de Neruda. Se trata, en vez, de la belleza y abnegación de las víctimas y del quietismo con que se relacionan con la poesía, divorciados de los críticos y felices de hallarse retratados y representados por la voz del poeta.

Un poeta monumental emerge en esta poesía militante. Es capaz de traducir los mensajes de la historia, retratar a los humildes, luchar en contra de los opresores y ser emisario de la belleza y la alegría. Péret nota hasta qué punto en la poesía de Aragon hay una aproximación a imágenes cristianas. En Neruda el aprecio del silencio de los oprimidos, el respeto por su sufrimiento y la admiración por su carácter simple provoca también asociaciones con el cristianismo. Pero acaso lo más intenso en ese sentido sea la hagiografía que produce con los héroes de su escritura, amigos y personajes históricos a quienes se refiere con deferencia y devoción. Aragon y Eluard se encuentran entre ellos.

No se trata entonces de que Neruda esté a favor de una politización de la poesía en ese momento de su carrera ya que su gesto es eminentemente conservador en lo formal y semántico, sino que desea una estetización de la política signada por el sentimentalismo y la obediencia a la línea partidaria. La palabra del poeta es guía y esperanza unívoca. Su “Oda al Hombre Sencillo” convoca a todos los hombres sencillos a una marcha colectiva:

*ven conmigo,
porque aunque no lo sepas,*

⁶ Péret, Benjamin: “Le Déshonneur des Poetes”, 1995.

*eso sí yo lo sé:
yo sé hacia dónde vamos,
y es esta la palabra:
no sufras
porque ganaremos,
ganaremos nosotros,
los más sencillos,
ganaremos,
aunque tú no lo creas,
ganaremos⁷.*

Caída y construcción del monumento

Así como Aragon y Eluard traicionaron al surrealismo y sus ambiciones de practicar un arte y una literatura de alto riesgo, Neruda se apartó de una tradición de literatura en Chile que parecía haber enterrado para siempre la posibilidad de erigir la figura del poeta en la certeza de los significados de su poesía.

Las vanguardias latinoamericanas contaron en Chile con cultores como Juan Emar y Vicente Huidobro cuya crítica a la literatura preexistente pareció decisiva. *Altazor* de Huidobro es simultáneamente fijación y entierro del poeta que se presenta a sí mismo como testigo y creador de todo lo que menciona en su poesía:

*Y mientras los astros y las olas tengan algo que decir
Será por mi boca que hablarán a los hombres*

.....
Señor Dios si tú existes es a mí a quien lo debes⁸

La omnipotencia del creador en Huidobro es parte de una hipérbole dubitativa que se da con la elocuencia de una primera persona que quiere horadar su autoridad al mismo tiempo que sostiene su derecho a representarse. “*Contradictorios ritmos quiebran el corazón*”, dice e insiste en ser encarnación de multiplicidad dispersa: “*en mi cabeza cada cabello piensa otra cosa*” (*Altazor*, p. 74). La tarea de quien escribe es dismantelar, ser arma para pinchar las burbujas de la pomposidad y la excesiva seguridad en uno mismo. El Canto III de *Altazor* con su rechazo de la poesía (“*Basta*

⁷ Neruda, Pablo: “Oda al Hombre Sencillo”, en *Odas Elementales* [1954], Seix Barral, 1977, p. 118.

⁸ Huidobro, Vicente: *Altazor*, Cátedra, 1981, p. 74.

señora arpa de las bellas imágenes”) quiere terminar con una era, fortificar la palabra a través de la muerte de sus enunciados más débiles aun cuando eso implique dejar el lenguaje de todos los días y crear aquello que Huidobro llama una “música del espíritu”.

El creacionismo de Huidobro se planteó como el final y el principio de ciertos modos de representación de la relación entre las palabras y sus referentes. Como Macedonio Fernández en Argentina, intentó trabajar desde una tabula rasa, dismantelar los mecanismos de las mentiras del lenguaje y dejar de lado el sentido común. La desconfianza con respecto a la literatura no se traduce en la mitologización del hombre sencillo y, aunque el poeta sea el productor antimimético por excelencia, también cae ineluctablemente víctima de su propia energía destructiva. Altazor, el poeta que se desmorona durante el poema es el final de la mala literatura o, por lo menos, de los errores de la poesía.

Macedonio Fernández con idéntico espíritu fundacional tituló a dos de sus novelas del siguiente modo: *Adriana Buenos Aires (Última Novela Mala)* y *Museo de la Novela de la Eterna (Primera Novela Buena)*⁹. Estos autores representan a la vanguardia que precede a Neruda en Chile y en Argentina y asumen también las tareas pedagógicas que tanto respetaba Neruda, pero tratan de inventar a un lector que opere críticamente. Huidobro habla de una “superlucidez” y Macedonio insiste en diversas formas de conciencia privilegiada cuyo mayor discípulo fue Borges.

El surrealismo y las vanguardias latinoamericanas compartieron explícita o implícitamente la idea de que la literatura y el arte operan según una lógica de progreso o de que por lo menos hay pasos que, una vez dismantelados, no volverán a repetirse.

Si la escritura de estos autores debía lograr una redefinición de su campo, inaugurar nuevos modos de percepción, ahondar en el escepticismo con respecto a las formas aceptadas de la comunicación, su herencia no confirma el logro de sus proyectos. Neruda es un ejemplo en América Latina así como el camino de Eluard y Aragon lo es para Francia.

Huidobro desprecia la modestia de quienes aman la belleza y la delicadeza de la poesía:

*Manicura de la lengua es el poeta
Mas no el mago que apaga y enciende
Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos
Muy lejos de las manos de la tierra*

⁹ Fernández, Macedonio: *Adriana Buenos Aires (Última Novela Mala)*, 1974, y *Museo de la Novela de la Eterna (Primera Novela Buena)*, 1975.

*Y todo lo que dice es por él inventado
Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano
Matemos al poeta que nos tiene saturados*¹⁰

El poeta que debe morir está abocado a la belleza, a los símiles, a la facilidad de palabra y la representación del mundo ha sido el artífice del vaciamiento de energía del lenguaje. “*Todas las lenguas están muertas*” (p. 97) nos asegura el poema. La radicalidad de *Altazor* consiste en querer revolucionar el lenguaje, terminar con la omnipotencia de la representación mimética y otorgar a la escritura la electricidad de una invención que se contraponga al uso anestesiado y somnífero de lo escrito.

¿Es posible hablar de progreso en arte y literatura? ¿Hasta qué punto puede pensarse en la poesía como una práctica que sigue la lógica de la ciencia donde un descubrimiento cambia completamente la manera de entender ciertos fenómenos? Las historias literarias parecen querer convencernos de que hay un antes y un después de algunos autores y obras. En esa visión de perpetuo enriquecimiento y de posible decadencia las líneas de desarrollo están marcadas. Las vanguardias latinoamericanas creyeron que era factible practicar una literatura que al poner en cuestionamiento los mecanismos que hacían posibles las obras, operaría un cambio irreversible en el campo. Con humor un Borges joven comentó que si la llamada última novela mala de Macedonio, *Adriana Buenos Aires*, era tan buena como su autor sostenía, no sería la última en su género. Borges sabía ya en el momento del apogeo vanguardista que la obra como proyecto pedagógico con capacidad de irradiar cambio era poco menos que imposible. Por más que se esforzara, Macedonio no sería capaz de cerrar una etapa de la literatura y crear un género con una obra que marcara claramente un antes y un después.

El autor monumentalizado que cae en *Altazor* es el poeta que hay que asesinar. En su lugar, Huidobro erige otra figura capaz de sustituirlo con la invención de una música del espíritu. Pero la creencia de que la caída de *Altazor* en el abismo es definitiva, es desmentida por la seguridad con que la poesía militante de Neruda recupera aquellos mismos modos de escritura que dieron lugar a la intimación de “Basta señora arpa de las bellas imágenes (...)”

Ni principio ni final en la literatura. Ni progreso ni retroceso. Los plurales de “asesinemos al poeta” de Huidobro y la repetida invitación a cantar la Naturaleza, el amor y la revolución de Neruda son parte de un vaivén de retóricas que no pueden agotar sus opuestos.

¹⁰ Huidobro, Vicente: *Altazor*, Cátedra, 1981, pp. 94-95.

Subculturas: transformación y olvidos

Pocos dudarán hoy de que lo que ha quedado fijado de la vasta obra de Neruda en la sensibilidad poética contemporánea en castellano son las intuiciones de los primeros libros: *El Hondero Entusiasta* y las *Residencias en la Tierra*. *Memorial de Isla Negra* retoma un tono y una interrogación allí presentes años más tarde y demuestra que después del viaje político, de los optimismos del *Canto General* y las *Odas*, Neruda reconoció sus propias raíces más allá o más acá de la transparencia de un compromiso con la lucha política y la constatación del mundo natural.

El fin de las utopías ideológicas en América Latina exige una lectura distinta de Neruda. Estamos ante un momento en el cual parte de su escritura, como sucede con tantos escritores, al perder su referente directo, se torna invisible, coyuntural. Es como si aquello que a él le pareció en el momento más alto de su esperanza ser agente de cambio revolucionario, la justificación de su tarea de escritor, fuera contingente y algo distinto resurgiera para transformar el perfil que nos ofrece.

La novela *La Desesperanza* de José Donoso formula el vínculo entre el entierro de Neruda y la persecución política ejercida por el pinochetismo en Chile. Con su evocación del terror en las calles por las noches y su galería de personajes que conversan, se lamentan y exhiben señales de coraje, la comunidad de interpretación que componen en torno a Neruda aparece aquí con una fuerza renovada en contraste con la dictadura militar. Esta novela junto con *El Cartero de Neruda* de Antonio Skármeta da cuenta de una relectura del Neruda de elocuencia política y lírica en tanto gigante transmutado ya en la cultura popular, como demuestra, asimismo, la filmografía de Antonio Skármeta en una veta irónica y lúdica.

En Skármeta Neruda es ya héroe cosmetizado para un público que admira su facilidad de palabra y ha vaciado de inmediatez el mensaje político entendiéndolo como parte del perfil psicológico del poeta generoso unido a su pueblo por un vínculo transparente. El pasaje da cuenta del trayecto que media entre el momento histórico de Neruda y la construcción de su ser personaje en el contexto hoy tan seductor de las subculturas de consumo.

Subcultura de izquierda, entonces, domesticada y lista para la aceptación general y el olvido de sus enunciados. Tal es el rescate de la herencia política de Neruda que se construye gracias a su simultáneo olvido.

Recientemente la figura del Che Guevara entró en el circuito de redefiniciones de las subculturas. La imagen que nos saluda desde posters publicitarios y las camisetas que usan los adolescentes está más ligada a

una rebeldía juvenil, el amor a las motocicletas y la aventura de campo abierto que a cualquier realidad revolucionaria específica. Acaso cuando Aragon comete el error de confundir a Pinochet con Videla, su equivocación es ya un signo de la nueva existencia de Neruda, el pasaje de poeta con una biografía puntual a producto de consumo ideológico.

En Europa y el mundo anglosajón el Neruda que se lee tiene una presencia frecuentemente invocada en el contexto de la exotización de lo político y sexual. En contraste con la relativa esterilidad de referencias extraliterarias en la poesía europea y anglosajona contemporáneas, Neruda representaría una otredad latinoamericana capaz de evocar la intensidad de tareas comunitarias, de cuerpos deseantes y la estabilidad de la función de la mujer como núcleo motivador del amor y el erotismo.

Así como la obra de García Márquez genera la atracción por un universo con leyes diferentes y la posibilidad de mundos alternativos reconocidos por el término de exportación “realismo mágico”, la de Neruda alimenta el fantasma de la persona del poeta inmerso en lo social y lo erótico, una especie de superhombre de desmedida autoridad moral. En Neruda se celebra el poder de un yo preceptor y perceptor que organiza lo escrito como otra faceta de una experiencia que existe más allá de la página.

La figura del autor, su biografía, su autoinvención en el mundo, la docilidad del dejarse llevar por las tareas del momento aseguran al público lector que la poesía no es en vano. Por el contrario, la palabra puede y debe ocasionar cambios, sentimientos, solidaridades. Neruda es el campeón de sí mismo, el monumento que, girando en torno a su altura, logra darse el derecho a la palabra significante.

Las *Alturas de Macchu Picchu*, las *Odas* y sus ahora dejados de lado *Cantos* pertenecen a un instante irrecuperable de la lengua española porque esa voz estentórea ya no es la que origina la dicción poética actual. En la bancarrota de la literatura política europea y anglosajona la voz de Neruda políticamente afónica en Latinoamérica, alimenta fantasías de una otredad basada en la posibilidad de declamación y defensa de la autoridad de quien encarna el verbo poético.

Paz y Neruda, tan divergentes en tantos aspectos, son, sin embargo, ambas representaciones del poeta omnipotente del siglo XX, parte de una arqueología sonora de la cual su contemporáneo Borges parece haberse salvado por el culto al titubeo que caracteriza su escritura.

El poeta, la voz que nos habla en Neruda, lo hace desde la profesionalización de su espacio. Tiene tareas. Es un testigo de lo que vemos todos pero sólo puede llegar a su fruición por la poesía. Valorización de la

palabra y autovalorización del derecho a nombrar, establecimiento de un conducto por el cual una sensibilidad privilegiada se pone al servicio de quienes no la tienen. Tal es el escritor en la concepción hiperrealista y monumental que prevalece aún fuera de la lengua y es relegada a un museo por la era post-utópica del mundo hispano.

Del hiperrealismo a la intimidad

¿Dónde buscar entonces la actualidad, es decir, aquello que nos habla en un volumen y desde una posición que, en lugar de lo altisonante, opta por la conversación, la mediavoz, el secreto? ¿Dónde localizar aquello que actualmente nos parecería genuinamente trans-histórico en Neruda aun cuando sepamos que el tiempo llegará también a fecharlo?

La poesía de Neruda es también hospitalaria para otra visión que la actualiza y la convierte en visionaria de aquello que Lezama Lima cultivaba como “la indirección de la flecha”. Es precisamente en los textos tempranos y en *Memorial de Isla Negra* donde quien habla conjetura dudas acerca de sí mismo y se convierte en alguien que, desdoblado, critica su propio derecho a la escritura y al testimonio. En ese movimiento produce la posibilidad de una interlocución cuya función fundamental radica en la fundación de su propio derecho a repetir lo insoluble:

*Sucede que me canso de ser hombre
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza.*

dice en “Walking Around”(p. 97)¹¹. Este personaje que navega en lo urbano en la comprensión de que su cuerpo condenado a la historia, al consumo de ropa, y a sus propios miembros (“*Sucede que me canso de mis pies y de mis uñas*”) es un exiliado de la condición humana que pone en cuestionamiento su propio lugar. Es como un cisne de fieltro, no el cisne de los modernistas rubendarianos ni de los simbolistas franceses sino un pájaro desprestigiado por el comercio y la contingencia del material de origen.

La ciudad entra a la literatura latinoamericana con el poder de invocar el deterioro físico y moral, la separación del mundo natural y una frivolidad barata, muchas veces amenazadora. Oficinas, obligaciones, ro-

¹¹ Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra* [1933], Bruguera, 1980. La paginación corresponde a la edición de Bruguera.

pas son vistas como trampas en la cual uno se pierde y dispersa. Con “Walking Around” Neruda contribuye a fundar esta tradición en la cual las narraciones de Roberto Arlt se destacan por el desencanto con que se enfrentan los atisbos de la vida ciudadana. “*Por eso el día lunes arde como el petróleo/ cuando me ve llegar con cara de cárcel*” (p. 97) confiesa a los lectores para compartir la visión del testigo agredido, arrebatado de una hipotética naturaleza. El inventario del poema incluye pájaros color de azufre, dentaduras olvidadas en una cafetera, intestinos colgantes, venenos. Es una lista que quiere iniciarnos en el asco, en la ciudad-náusea.

Quien así se pasea es necesariamente un solitario, muy distinto del de la voz gregaria que proliferará más tarde en encomios al mundo natural, los trabajadores, la belleza de la mujer, la potencia masculina y la esperanza en un mundo mejor. La autodefinición de quien habla en esta primera etapa de Neruda rehúye la altisonancia y favorece el resentimiento, el repliegue en algo que es tangencialmente afín al asco. Por eso dice en “Sabor” que “*mis criaturas nacen de un largo rechazo: / ay, con un solo alcohol puedo despedir este día*” (p. 18) y el caballero solo del poema así titulado está asediado por seres que atentan contra cualquier sensación de bienestar:

*como un collar de palpitantes ostras sexuales/
rodean mi existencia solitaria,
como enemigos establecidos contra mi alma.
como conspiradores en traje de dormitorio. (P. 59)*

A través de *Residencia en la Tierra* entramos en un terreno oscuro e inseguro donde el poeta vulnerable e incómodo, se piensa como opuesto a cualquier definición triunfalista de su papel en la cultura y en el mundo. Los objetos nombrados en este poemario tienen peso y exigencias de pasar a la página. Son materiales de insomnio, pérdida de una tranquilidad hipotética y caída en la confusión. “Arte Poética” habla de ellos en estos términos:

*las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso. (P. 38).*

La poética de la desazón con que se inicia la obra de Neruda es fundamentalmente íntima porque apela a las heridas inenarrables del lector, favorece la confidencia y deja de lado la posibilidad de que quien

produce el texto tenga afán de controlar sentidos. Se trata, por el contrario, de desplegar las condiciones del autorazgo en tanto dificultad y pérdida.

“¿Quién fui? ¿Qué fui? ¿Qué fuimos?” se pregunta en el poema “El Niño Perdido” de *Memorial de Isla Negra* (p. 274)¹². Y la respuesta nos conduce nuevamente a la ciudad que desencanta con “rostros crueles que midieron mi luz y mi estatura” y hasta el amor se deja de lado como una variante de la autocontemplación que recuerda al “Ritual de mis piernas” en otra clave. Aquí en vez del deleite en el propio cuerpo se denuncia a “mujeres que en mí se buscaron/como si en mí se hubieran perdido” (p. 275).

Neruda se recupera a sí mismo perdiéndose. Reconocemos su voz en la dispersión y la desconfianza. Paradójicamente se recompone y actualiza cuando asegura en “La verdad” que: “No soy rector de nada, no dirijo/ y por eso atesoro/las equivocaciones de mi canto” (p. 314).

A la medida del tembladeral, apartado ya de las seguridades que lo fechan, Neruda desde un espacio que acaso sea anacrónico en su pureza —el de la poesía— nos invita a contemplarlo en la intimidad del trastabilleo y los caminos equivocados. Reduce así la escala y la artificialidad de lo hiperreal para favorecer el secreteo y la confesión que nos lo acerca y actualiza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aragon, Louis: *Le Creve-Coeur: Le Nouveau Creve-Coeur*. París: Gallimard 1999.
- Fernández, Macedonio: *Adriana Buenos Aires (Última Novela Mala)*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
- Fernández, Macedonio: *Museo de la Novela de la Eterna (Primera Novela Buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- Huidobro, Vicente: *Altazor* [1931]. Madrid: Cátedra, 1981.
- Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra* [1933]. Madrid: Bruguera, 1980.
- Neruda, Pablo: *Odas Elementales* [1954, Buenos Aires, Losada]. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Neruda, Pablo: *Las Uvas y el Viento* [1954, Santiago, Nascimento.] Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Neruda, Pablo: *Memorial de Isla Negra*. Barcelona: Seix Barral, 1964.
- Neruda, Pablo: *Confieso que He Vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Péret, Benjamin: “Le Déshonneur des Poètes”. En sus *Oeuvres Completes*. (París: Corti, 1995). □

¹² Neruda, Pablo: *Memorial de Isla Negra*, 1964.

LA (IN)CERTIDUMBRE EN LA POESÍA TARDÍA DE NERUDA

Federico Schopf

Ante el acelerado envejecimiento de muchas obras nerudianas consideradas esenciales, Federico Schopf intenta una nueva lectura de algunos sectores de esta poesía que exhiben las huellas del transcurso del tiempo o develan nuevas capacidades significantes. El autor se detiene en *Memorial de Isla Negra*, recalcando el carácter fragmentado y discontinuo que aquí presenta el sujeto poético, así como la restitución del tema de la soledad en estos poemas, y la perspectiva de realización y conocimiento que ésta ofrece.

Quizás estas proposiciones puedan ser discutidas desde su contraste, no sólo con la obra tardía del poeta, en especial, con *Memorial de Isla Negra* (1964), sino también con algunos rasgos distintivos de las interpretaciones ya institucionalizadas de la vasta obra nerudiana, lo que les permitiría sostenerse provisoriamente y, a la vez, desplazarse sobre ellas, iluminando desde otra perspectiva la poesía tardía de Neruda y, en cierta medida, también su poesía anterior.

FEDERICO SCHOPF. Poeta y ensayista. Profesor de la Universidad de Chile. Autor, entre otras publicaciones, de *Desplazamientos* (1966), *Escenas de Peep Show* (1985), *Del Vanguardismo a la Antipoesía* (1986), y editor de *Neruda Comentado* (2003).

Interpretaciones institucionales

Casi todas las interpretaciones canónicas distinguen, como se sabe, tres etapas en el (supuesto) desarrollo de la poesía nerudiana, relacionadas por la “superación” de una etapa en otra —en la que cada etapa: la subjetiva, la objetiva y la objetivo-subjetiva retiene y resuelve las formas y contenidos de la anterior en una síntesis superior—, tanto en el plano subjetivo como en el objetivo.

Así, la soledad y alienación del sujeto inicial —desde *Crepusculario* hasta *Residencia en la Tierra*— es superada por el descubrimiento y proclamación del ser social, que se inicia en “Reunión bajo las Nuevas Banderas” y llega a su plenitud en los poemas de *Canto General*, *Las Uvas* y *el Viento* y la mayoría de las odas elementales. La tercera etapa —desde *Estravagario*— aparece menos claramente integrada a estas interpretaciones (tal vez por el desconcierto que provocó en la crítica oficial el reconocimiento, por parte del poeta, del fracaso de la realización del socialismo en la Unión Soviética, realización que el propio poeta había dado por cumplida o inminente en la etapa anterior de su obra; una joya al respecto: *Las Uvas* y *el Viento*), pero, en términos generales, puede decirse que ahora, en esta última etapa, el poeta habría accedido a una nueva subjetividad —surgida desde el interior de su ser social como un espacio reservado a la privacidad y al desarrollo de la personalidad en el interior del marco social—. Desde esta nueva y madura subjetividad, el poeta otoñalmente sabio, por experiencia y doctrina, habría reconocido con amargura la derrota provisoria de las fuerzas progresistas, pero sin dejar de creer en sus ideas y, sobre todo, sin perder del todo las esperanzas en un triunfo futuro de la justicia y el socialismo.

En la primera etapa, la exterioridad —la naturaleza y la sociedad— se despliega, en términos generales, como una sucesión caótica de fenómenos, respecto de los cuales el poeta no aprehende su sentido, aunque siente su fuerza y vinculación con su propia existencia. Como dice en una conocida carta a Eandi: “Actualmente (...) todas las cosas me parecen no faltas de sentido sino muy abundantes de él, sí, siento que todas las cosas han hallado su expresión por sí solas, y que yo no formo parte de ellas ni tengo poder para penetrarlas”¹.

En la segunda etapa se representa —se *refleja*— un orden de la naturaleza y de la sociedad en que el desarrollo de las leyes objetivas conduciría a la plenitud de un futuro socialista, en parte ya cercano o

¹ Aguirre, Margarita: *Pablo Neruda-Héctor Eandi. Correspondencia*, 1980, p. 79.

incluso ya anticipado en la Nueva Europa, la de los países socialistas. Son los años en que Neruda —hablando de Quevedo— afirma que “tiene su explicación el hombre y su borrasca, la lucha de su pensamiento, la errante habitación de los seres”².

En la etapa última de este supuesto progreso de acuerdo a la doctrina, asistimos al reconocimiento, por parte del poeta, de disposición melancólica y crítica, pero también a veces combativa, de la grave derrota sufrida por el socialismo real y de la amargura que le ha suscitado el no cumplimiento de un desarrollo de los acontecimientos mundiales que, en gran medida, él —aunque no explícitamente— había querido comprender como un desarrollo paralelo a las etapas de su vida y su poesía³.

Arruinamiento histórico

Pese a las grandilocuentes declaraciones de la crítica oficial —que proclama la trascendencia, la eternidad de la poesía nerudiana en bloque—, ésta se exhibe ya suficientemente afectada por el paso del tiempo. Es decir, una lectura de hoy —instalada en el horizonte actual de expectativas y condiciones— registra el acelerado envejecimiento de muchas de las obras nerudianas consideradas como decisivas o centrales por la crítica canónica, que se han cuarteado o incluso desmoronado como si su fábrica monumental hubiera estado construida de cartón piedra o de algún otro material rápidamente perecible. Así, se puede constatar que libros enteros, como *Las Uvas y el Viento* —o grandes paños de otros— se han transformado en desechos irrecuperables para cualquier reciclaje, estamos en la época de los reciclajes, salvo como documentación, hasta nuevo aviso, como diría nuestro finado Enrique Lihn.

La continua, subterránea confrontación de la Guerra Fría —en la que Neruda, como se sabe, participa como protagonista político y cultural— está en el origen de gran parte de la poesía comprometida, de servicio o misión del poeta que, para el cumplimiento de sus fines prácticos —pero también porque creía en esta visión del mundo— echó mano de una doctrina e incluso, al menos parcialmente, de una ideología estética (en la que probablemente creía menos) para la elaboración de poemas en serie y libros enteros que desplegaban, desde un punto de vista artificialmente épico, heroico, de portavoz de los pueblos, imágenes tópicas, abstractas, de

² Neruda, Pablo: *Viajes*, 1955, p. 19.

³ Schopf, Federico: “‘Confieso que He Vivido’: Identidad y Máscaras”, 1988, pp. 201-225.

la lucha de clases en el presente o en el pasado, sustitutos, recubrimientos, meras ilustraciones o vehículos de ideología, destinadas a motivar y a iluminar, con su dudosa luz, la praxis política.

Por otra parte —en el plano de su vida privada, por cierto, en la segunda etapa de su obra—, el velo ideológico refuerza y tamiza la relación amorosa de propiedad y dominio que el poeta establece con su amada, Matilde. Baste citar un solo ejemplo, que ahora resulta caricaturesco, hasta cómico:

*Tienes que abrir puerta a puerta,
tienes que obedecerme,*

.....

*No me temas,
soy tuyo,
pero
no soy el pasajero ni el mendigo,
soy tu dueño,
el que tú esperabas,⁴*

Pero más que continuar una crítica a la lectura e interpretación establecidas, me atrae intentar ahora una nueva lectura o relectura e indagación de grandes sectores de la escritura nerudiana —en libros, en poemas o fragmentos de libros y poemas— que exhiben grietas, huellas del transcurso del tiempo, pero también dimensiones o puntos que llegan a adquirir o develan nuevas capacidades significantes, las que remecen, o más bien desestructuran los contenidos de la lectura establecida, desbloqueando otros canales de contacto y comunicación.

Desplazamientos de la lectura

Habría que admitir que en la actualidad —cuyas condiciones de recepción sería conveniente caracterizar— hay un notorio desplazamiento desde los lugares anteriormente preferidos hasta los que hoy parecen atraer la atención de los lectores, enfrentan su mirada.

Creo que podría decirse que los libros de la segunda etapa —entre los que están algunos que, para la crítica institucionalizada, representarían las cimas de la obra nerudiana— son los que más alejados se encuentran de las inclinaciones de un lector actual.

⁴ Neruda, Pablo: “La Pregunta”, *Los Versos del Capitán* [1952], 1957.

El rechazo —o la falta de credibilidad— de corporizaciones del sujeto poético como las del amante autoritario de *Los Versos del Capitán* o las pretensiones épicas del poeta de *Las Uvas y el Viento*, poseedor de un saber sobre el mundo y la historia, guía de los pueblos, portavoz de sus anhelos y sus luchas, que despliega un relato grandioso sobre el mundo, que explicita las leyes de su desarrollo presente y futuro y que, además, se dirige al público para proclamar la verdad sobre su vida y para incitarlo a participar activamente, como combatiente en su respectivo puesto, en la transformación de la sociedad, etc., indica un cambio fuerte en las expectativas del lector actual respecto al arte y a la literatura y a sus formas.

Hay, según me parece, una clara inclinación por libros como *Memorial de Isla Negra*, *Estravagario* o *Residencia en la Tierra*, para indicar algunos, frente a *Las Uvas y el Viento*, ya mencionadas, *Incitación al Nixonicidio*, *Los Versos del Capitán*, *Canción de Gesta*, *La Espada Encendida* (a mi juicio, una especie de comics sobre la fundación de una nueva sociedad).

Por otra parte, en el interior de los libros parecen también producirse deslizamientos; por ejemplo, “Alturas de Macchu-Picchu” resultaría más atractivo que muchos poemas explícitamente políticos de *Canto General* (lo cual plantea, a su vez, problemas respecto a la unidad y estructura de este libro).

Por último, las perspectivas actuales parecen privilegiar incluso fragmentos de poemas o bien selecciones de fragmentos que ya no son los conjuntos anteriormente elegidos: unos versos, por ejemplo, en detrimento de otros en las mencionadas “Alturas de Macchu-Picchu”. En ningún caso, el poema “Farewell” —de *Crepusculario*— que volvía locos a los jóvenes de los años veinte, treinta o cuarenta.

Descentramiento (I)

Como consecuencia de estos desplazamientos —aunque no sólo por ellos— se produce una serie de descentramientos, a diversos niveles, en el conjunto de la obra nerudiana. Ya no se concibe *Canto General* como la obra central y de plenitud absoluta en el conjunto o totalidad de la obra del poeta y del proyecto que se le atribuye. O, si se la sigue concibiendo como central en su proyecto por alguien que aún busque un centro, después del estallido del centro, resulta ahora cuestionada en su nivel estético. A su vez, la afirmación general de que tiene cierto tipo de unidad y estructura queda puesta por lo menos en duda. El despliegue de su visión del mundo

explícita se ve perturbado por la aparición —que adquiere relieve— de fragmentos que contradicen gravemente las afirmaciones de su visión del mundo y su desarrollo.

“Galope Muerto” de *Residencia en la Tierra* dirige la búsqueda del “fundamento” —de acuerdo a las percepciones del poeta—, no hacia el centro de las cosas, sino hacia una exterioridad que está fuera del “mundo”, por alrededor, lo rodea; es decir, propone —siguiendo las indicaciones de la exterioridad, que quizás sean falsas— un descentramiento de la propia existencia, que no puede ser “superado” por una posterior instalación del fundamento en el interior del mundo y la materia (que supuestamente rodea al mundo).

Indicio de esta (des)orientación es ya la anormalidad sintáctica (una figura poética) de la primera oración de la primera estrofa de este poema: el sujeto —aquello de que se habla— no aparece mencionado en los versos y no es un sujeto tácito que pueda actualizarse. Es la primera señal, en el poema, de la impotencia del uso “propio” del lenguaje. El ente aludido está “nombrado”, referido por la ausencia de la palabra. Los nombres no lo nombran, ni siquiera alcanzan erróneamente a referirlo.

Lo no mencionado está afuera del registro del lenguaje y afuera del mundo que rodea al poeta; en cierto sentido, no puede hacerse *presente*, no es ni puede tenerse a *presencia*, está diferido del ámbito de la presencia y sus nombres⁵.

Descentramiento (II)

España en el Corazón es —de acuerdo a las interpretaciones canónicas— el comienzo explícito de la poesía política y del camino hacia el descubrimiento del ser social en Neruda. Proclama —de acuerdo a la tradición épica— la inmortalidad de los combatientes que mueren en la lucha. Y, sin embargo, desestabiliza inquietantemente a esta visión el surgimiento abrupto de una imagen, de unos versos hacia el final de “Canto sobre unas Ruinas”:

(...) *no hay raíces*
para el hombre: todo descansa apenas
*en un temblor de lluvia.*⁶

⁵ Véase Schopf, Federico: “Introducción a *Residencia en la Tierra*”, 1992, pp. 13-32, y “Una Lectura Finisecular de Neruda”, 2000, pp. 285-298.

⁶ Neruda, Pablo: *España en el Corazón*, 1937, p. 33.

Otro tanto ocurre con uno o dos fragmentos de “Alturas de Macchu Picchu” en relación a su mensaje voluntarista. Por último, en las odas —que, en general, afirman el ser social y la concepción y práctica de la poesía como un instrumento, un útil— también emergen secuencias que desestabilizan su mensaje programático. En cambio, *Plenos Poderes*, de 1962, representa ya un libro de transición en el desarrollo institucionalmente comprendido y sancionado.

A primera vista, entonces, podría pensarse que en la obra tardía de Neruda, por ejemplo, en *Memorial de Isla Negra* (1964) desaparecen las fuerzas subterráneas de descentramiento respecto a las imposiciones del voluntarismo poético, pero lo que acontece es que precisamente ellas —unidas a la disposición crítica y autocrítica del sujeto poético— han terminado por desalojar al autoritarismo de una parte decisiva de los lugares en que afirmaban e instalaban la centralidad y sus ordenamientos, lugares que la nueva disposición ocupa, entregándose a la indagación y a las sollicitaciones del (no)fundamento y su (des)mesura, que excluye un centro. Entrelazados en su escritura, el sujeto poético libera o deja introducirse retazos de la representación autoritariamente liberadora como soportes materiales para la consolación y para el testimonio de probidad moral ante el fracaso.

Proposiciones provisionales

Creo que las perspectivas actuales de recepción permiten distinguir, por una parte, un estrato relativamente superficial de la escritura nerudiana en que se reconoce un cierto desarrollo de ella, motivado —a partir de *España en el Corazón*, como se sabe— en la voluntad y en el esbozo de un proyecto que tiene antecedentes muy anteriores (por ejemplo en “Maestranzas de Noche” de *Crepusculario* o en *Tentativa del Hombre Infinito*) y, por otra parte, un estrato “profundo” que sustenta gran parte de *Residencia en la Tierra*, por ejemplo, y que mantiene después una emergencia discontinua, a la manera de islotes en el curso de su escritura, hasta que vuelve a alcanzar suficiente predominio o relevancia, aunque no total, de *Memorial de Isla Negra* en adelante.

Por razones de tiempo —el tiempo de la lectura de un ensayo— voy a limitarme a un examen, necesariamente provisorio, de *Memorial de Isla Negra*, que se detendrá especialmente en las características del sujeto poético, en especial su fragmentarización, discontinuidad y asunción de la soledad restituida o radical como perspectiva de realización y conocimiento. Enseguida, o conjuntamente, haré algunas indicaciones sobre la com-

preñón, por parte del poeta tardío, de la naturaleza y la historia. Para otra coyuntura quedará la reflexión sobre el concepto y práctica de la poesía que se contiene en este libro, en especial, sobre el origen de la poesía en la *quemadura* —una marca— y su inscripción en el tiempo y no en la eternidad:

*Toda palabra muere y todo muere
y es de silencio y frío la materia.*⁷

El intento programático y los límites de la voluntad

Como la más desconcentrada lectura de *Memorial de Isla Negra* lo advierte, el propósito inicial y manifiesto del sujeto poético de los primeros poemas —propósito retomado parcialmente más adelante varias veces— es llevar a cabo una rememoración de su vida y de los momentos históricos en que tuvo participación o experiencia, aunque desde una perspectiva no sólo de recuperación del pasado, sino de revisión crítica y autocrítica. Para cumplir su proyecto —en que retrocede hasta su nacimiento e infancia— el poeta parece confiar, en los momentos iniciales, en los resultados de lo que se podría llamar memoria voluntaria.

Pero a medida que avanza, el poeta se siente fuertemente empujado a dejar de lado el hilo estrictamente cronológico de la rememoración. Su voluntad de ordenamiento cronológico no siempre logra seguir abriéndose paso poéticamente: jirones decisivos del pasado se le resisten, a veces no accede a ir más allá de una superficie opaca y abstracta (o retórica) de los recuerdos, no se le abre la penumbra o no se hunde en ella, reanimando con su luz los fantasmales escenarios, sus figuras y adormecidos sentimientos. Por motivaciones o presiones que habría que indagar —y que tienen que ver, creo, con las huellas o fulguraciones inscritas en los objetos e imágenes, pero también con el reencuentro del poeta con ciertas dimensiones de las materias—, la escritura de la voluntad programática y de la memoria voluntaria cede gran parte de los lugares del poema al flujo de la memoria involuntaria, al ensueño, a los contenidos que recoge la nostalgia, aunque no sólo a ellos, sobre la base de una decisión que ha tomado por necesidad el sujeto poético mismo, desdibujando fuertemente la eficacia poética de la pura planificación y los poderes del voluntarismo. No en balde en este mismo *Memorial* ha reconocido el poeta que la poesía es “*un oficio extraño que te busca / y que se esconde cuando lo buscaron*”⁸.

⁷ “Cordilleras de Chile”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

⁸ “Pampoesía”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

Fragmentarización del sujeto

La mirada del poeta hacia el pasado, su intento de recuperar por la memoria las etapas anteriores de su vida, lo llevan a experimentar una sensación de discontinuidad y fragmentarización:

*Quién fui? Qué fui? Qué fuimos?
No hay respuesta. Pasamos.
No fuimos. Éramos. Otros pies,*⁹

Ahora, desde el presente afirma o confirma:

*La falsa identidad siguió tus pasos.*¹⁰

Una fragmentarización que el poeta no está ya en condiciones —acaso no estuvo nunca, aunque en la disposición voluntarista lo creyó no sólo posible, sino un deber— de reconstituir como una continuidad o como un desarrollo contradictorio, pero articulado. En caso de intentarla positivamente, con los materiales dispersos del pasado, habría vacíos decisivos, fundamentales para esta reconstrucción: lo olvidado y lo no vivido. En esta actualidad, se introduce incluso una relación consigo mismo que, por lo menos en una dirección, es de extrañeza, proyectada sobre sí mismo, que es ya otro:

*(...) desde las horas consumidas
aquel nos mira y no nos reconoce.*¹¹

Imagen de la red

Quizás la imagen de la red pueda condensar esta experiencia, hacer visible la inasible mezcla en que, según la experiencia tardía del poeta, consistiría la vida. Desde cierta melancólica resignación, amalgamada, paradójicamente, con una sensación de plenitud final, el poeta resume:

*Este soy, yo diré, para dejar
este pretexto escrito: ésta es mi vida*

⁹“El Niño Perdido”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

*y ya se sabe que no se podía:
que en esta red no sólo el hilo cuenta,
sino el aire que escapa de las redes
y todo lo demás era inasible.*¹²

Desde ya, este resumen o sumario —*Sumario* se titula la primera edición italiana de algunos poemas del futuro *Memorial*— es un pretexto, un texto anterior al supuestamente definitivo, original, inalcanzable, que era el de su proyecto, a poco andar o intermitentemente abandonado por imposible: a la propia vida —a su propiedad y apropiación— pertenece no sólo “*el hilo*” que, en otro poema, es calificado de “*sangriento*”, porque es herido, es una parte, un desgarro, sino también pertenece “*el aire que escapa de las redes*”.

Por cierto, la imagen de la red tiene una larga data en la poesía de Neruda, se extiende —puede arrojarse hacia atrás— nada menos que hasta los *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, es decir, casi hasta los comienzos. Un tormentoso poema de este libro comienza:

*Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes
a tus ojos oceánicos.*¹³

Es una actividad (una imagen, una metáfora) que se reitera en el poema, que delata la angustiada comunicación entre ambos amantes. En sus ojos se refleja la soledad del poeta, que busca refugio en ella, de cuya mirada “*emerge a veces la costa del espanto*”.

Las “*tristes redes*” del poeta expresan la inseguridad de su empeño, su escasa o nula esperanza, nunca abandonada, de alcanzar la recepción de su búsqueda de comunión amorosa. No sólo recoge su sensación de impotencia, la impenetrabilidad comunicacional de ella. No sólo (pre)siente el horror último del amor y de la vida. La reaparición de la imagen de la red —que subraya un poderoso movimiento de la naturaleza, la repetición— (no) recoge la identidad, habría que decir: profunda, de la amada con el mar, su tempestuoso movimiento:

*Inclinado en las tardes echo mis tristes redes
a ese mar que sacude tus ojos oceánicos.*¹⁴

¹² “*Aquellas Vidas*”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

¹³ Poema 7, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* [1924], 1971.

¹⁴ *Ibidem*.

La disposición del atormentado poeta es, sin embargo, de resignación. Su última mirada —que se aparta de ella y el mar— se vuelve a la impasibilidad —¿al pasado?— e incluso belleza de la caída de la noche en el campo:

*Galopa la noche en su yegua sombría
desparramando espigas azules sobre el campo.*¹⁵

Más angustiosa aún es la experiencia que se comunica en el poema 13 (y que vincula la temporalidad con el origen de la poesía):

*Entre los labios y la voz, algo se va muriendo.
Algo con alas de pájaro, algo de angustia y de olvido.
Así como las redes no retienen el agua.
Muñeca mía, apenas quedan gotas temblando.*¹⁶

El resto de la estrofa instala en esta experiencia la motivación original de la poesía:

*Sin embargo, algo canta entre estas palabras fugaces.
Algo canta, algo sube hasta mi ávida boca*¹⁷.

Desde luego, la sensación de pérdida de un momento de plenitud o intensidad amorosa se encuentra ya en los comienzos de la escritura nerudiana. El poema X de los *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* nos comunica la memorización distendidamente serena, de melancólica y tenue lamentación por lo que, a la luz declinante del crepúsculo, pudo ser vivido y no se vivió con la amada, que el poeta nos evoca en su ausencia:

*Hemos perdido aun este crepúsculo.
Nadie nos vio esta tarde con las manos unidas
mientras la noche azul caía sobre el mundo.*¹⁸

Los dos últimos versos del poema contienen una aserción en que la ausencia de ella al atardecer queda comprendida como una conducta reite-

¹⁵ Poema 7, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* [1924], 1971.

¹⁶ Poema 13, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* [1924], 1971.

¹⁷ Poema 13, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* [1924], 1971.

¹⁸ Poema 10, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* [1924], 1971.

rada que, en cierta medida, la transforma en una anticipación y alegorización del curso previsible del amor, antes de que se consuma plenamente en el rápido transcurso desde las llamas a su extinción:

*Siempre, siempre te alejas en las tardes
hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas.*¹⁹

La imagen de la red reaparece mucho tiempo después al comienzo de “Alturas de Macchu-Picchu” como imagen de comparación con la vaciedad de la vida alienada que el poeta había llevado antes del encuentro del otro, del prójimo, más exactamente, de su raíz americana en este extenso poema.

Pero ya se sabe que en el interior mismo del poema emergen —o se insertan o se aceptan por el poeta— fragmentos en que se cuestiona la superación absoluta de las experiencias del momento anterior en la experiencia del descubrimiento del ser social y de la pertenencia concreta a la comunidad americana. Más tarde —precisamente en *Memorial de Isla Negra*— esta ruptura con la existencia alienada y este advenimiento al fundamento y resguardo en el ser social, incluso el retorno a la soledad sobre la base segura del ser social, no anulan ni superan otra relación con la naturaleza y consigo mismo, instalada en el tiempo y que, sin embargo, aparece como anterior —o posterior en tanto reanudación— en otro estrato de la existencia que se ha expresado en la escritura nerudiana intermitentemente, de modo explícito o reprimido, desde sus inicios, aunque predominantemente en textos como *Residencia en la Tierra*.

Más desalentadora aún respecto al anhelo de identidad continua, en formación y plenitud resulta una experiencia de *Aún* —libro posterior, cercano a *Fin de Mundo*, 1969— en que se niega la posibilidad de recuperar como continuidad la experiencia acumulada de una vida: no hay red entrelazada de los años —en continuidad— que haya retenido la (dis)continuidad de una existencia o la existencia como (dis)continuidad:

*No, no se deshila la red de los años: no hay red.
No caen gota a gota desde un río: no hay río.
El sueño no divide la vida en dos mitades,
ni la acción, ni el silencio, ni la virtud.*²⁰

Lo decisivo en este punto —de nuestra aproximación al *Memorial*— es que para la fundamentación de la identidad del sujeto poético

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Poema XVIII, *Aún* [1969], 1971.

no basta la experiencia vivida, la experiencia positiva recogida en la red —también temporal o enmarcada en el tiempo—, experiencia positiva que estaría en el origen del movimiento de superación, en el ser social, del estado anterior alienado del sujeto poético, ya que también habrían tenido consecuencias, acaso decisivas, para esa identidad tan anhelada, los momentos no vividos y, sobre ambos, la acción corrosiva y discontinuadora del tiempo.

El no-ser

Ya en *Estravagario* (1958) se inserta un poema, “Sucedió en Invierno”, en que el poeta rememora —solicitado por “un rumor”— una visita que nunca tuvo lugar realmente, pero que lo atrae irresistiblemente, hacia lo que no fue, que termina por provocarle una especie de pánico que lo hace huir, retroceder, aunque conservando cierta ironía, ya que declara, hacia el final, que de haber permanecido o de haber dormido allí, “*no sabría lo que no hacer*”. El poema concluye sentenciando que “*son melancolías de invierno*” las que acercan, en la edad tardía, a las penumbras inquietantes de lo que no fue o no es o no es más en la existencia.

Despojados de la distancia irónica o el juego —que protege una interioridad que aún no se arriesga a revelarse—, distintos poemas de *Memorial de Isla Negra*, o fragmentos de ellos, reiteran sintomáticamente el recuerdo, la quemadura de lo no vivido con resignada y, a veces, ardiente melancolía. El recuerdo de Josie Bliss —la amante birmana de los años de *Residencias*— parece perseguir subterráneamente la vida del poeta y reaparece cada cierto tiempo en su escritura, perturbando los órdenes voluntaria o programáticamente instaurados. Puede no ser el más intenso de los acontecimientos no vividos o, dicho de otra manera, sería uno de los más intensos en la medida en que su momento inicial fue una ardiente relación amorosa y, luego, el poeta decidió abandonarla:

*(...) hoy aún sin mi ausencia, sin sepulcro
tal vez, abandonada de la muerte,
abandonada de mi amor, allí
donde el viejo monzón y sus tambores
redoblan sordamente y ya no pueden
buscarme tus caderas extinguidas.²¹*

Pero no es la intensidad de lo vivido la que desata la escritura, sino la intensidad aún mayor de lo no vivido, el anhelo de las carencias, de lo

²¹ “Josie Bliss (II)”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

que no fue y pudo haber sido, expresada en un poema inmediatamente anterior:

*Ahora tal vez
reposa y no reposa
en el gran cementerio de Rangoon.
O tal vez en la orilla
del Irrawadhi quemaron su cuerpo
toda una tarde, mientras
el río murmuraba
lo que llorando yo le hubiera dicho.*²²

Una exasperación —aunque más abstracta, más fría, más conceptista, lo que es raro en la escritura nerudiana— de la carencia de *lo que no fue* está expresada en “La Soledad”:

*Lo que no pasó fue tan súbito (...)
.....
Es lo que no pasó a uno
lo que determina el silencio,
.....
en esa región y aquel día
no sé lo que me pasó
pero ya no soy el mismo.*²³

Un vuelco más inquietante —y del que trataré más adelante— acontece en un poema, “Oh, Tierra Espérame”, en que la evocación del lugar de origen adquiere la dimensión del anhelo de un retorno:

*Vuélveme oh sol
a mi destino agreste,
lluvia del viejo bosque
devuélveme la lluvia y las espadas
que caían del cielo,
.....
Tierra devuélveme tus dones puros,
.....
Quiero volver a ser lo que no he sido.*²⁴

²² “Josie Bliss (I)”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

²³ “La Soledad”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

²⁴ “Oh Tierra Espérame”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

La invocación se dirige a la tierra, al lugar de origen, a la Frontera de sus comienzos, a la habitación o resguardo en la naturaleza. De un modo equivalente en “Escrito en Sotchi”, a las orillas del Mar Negro, la admiración del paisaje marino frente a sus ojos, más concretamente, el golpe del mar lo retrotrae más que a un recuerdo, a la irrupción de las costas del sur del océano, en que tuvo la experiencia originaria en que

*No es el agua ni el viento
ni la salobre arena combatida
ni el pleno sol del aire iluminado
lo que yo verdaderamente veo,
sino las algas negras, la amenaza
de aquellas torres grandes el océano,
la ola que corre y sube sin medida,
el magno, arrollador trueno marino
y por el solitario litoral
hacia Toltén camino, caminaba.²⁵*

Decisivo, sin embargo, es que en el mismo poema se reconoce que esta experiencia originaria no se hizo presencia en aquel entonces, sino ahora:

*Qué más quise? Que más pudieron darme
cuando era todo aquello que no era?²⁶*

Las marcas: No hay pura luz ni sombra

En cierto sentido, podría decirse que la red —recompuesta en el encuentro y lectura, relativamente azarosos, de las marcas— constituye el medio de recolectar o recuperar discontinuamente la experiencia pasada, vivida o no vivida.

Pero la red arrojada al pasado —rehecha y deshecha, que se despliega al activarse la memoria involuntaria, que no obedece a un programa, que despierta en el encuentro casual, en la divagación, en la atracción que ejercen las sollicitaciones de lo que aún está velado— no sólo recupera lo que (des)aparece en la luz de los escenarios del pasado: lo vivido y lo no vivido, sino también lo que está en las sombras, lo que se mueve entre

²⁵ “Escrito en Sotchi”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

²⁶ *Ibíd.*

sombras, dentro y fuera de los escenarios, los excede y, desde luego, perturba, impregnando todo de extrañeza.

Quizás habría que decir —como hemos leído que el poeta afirma más adelante en *Aún*: “no, no se deshila la red de los años: no hay red”. Lo que resta, en el presente, son algunas marcas de ese pasado (huellas, cicatrices, quemaduras, vestigios, ruinas, señas) o lo que se hace repentinamente signo y desata, en el poeta, la imaginación de partes de ese pasado y su probable o supuesto sentido —¿hay uno o varios pasados?—, representado por imágenes de los cinco sentidos, separados o en entrelazamiento sinestésico que delata las dificultades del intento.

Así, en la segunda parte de *Memorial de Isla Negra* —“La Luna en el Laberinto”— los versos finales de “No Hay Pura Luz” dicen:

*De lo que fui no tengo sino estas marcas crueles
porque aquellos dolores confirman mi existencia.*²⁷

Estas afirmaciones las hace desde un presente en que el yo está (des)conectado y —desde la experiencia acumulada— no sólo del pasado, sino también, lo que es decisivo para la idea de programa, del porvenir:

*Y todo quedó atrás, noche y aurora,
el día suspendido como un puente entre sombras.*²⁸

Este presente del poeta está abierto o más bien entregado, exponiéndose no a lo que meramente lo enfrenta y reconoce, sino a las solicitaciones de lo que (no) aparece, habría que decir: de lo que también (des)aparece —lo cercano y lo distante: “*el aroma de una niebla lejana*”—, es decir, a lo que, desde afuera del presente y sus presencias los remece, los desestabiliza, desde un afuera que no es solamente el pasado perdido e irrecuperable y tampoco el futuro previsible, comprendidos como momentos de un desarrollo, siquiera dialéctico, sino también, y más decisivamente, un afuera que rodea al escenario del presente y lo que aparece en ese escenario, solicitándolos, para llevarlos a la consumación, que es plenitud y destrucción simultáneas, de las que restan las marcas que signan, testimonian la diferencia respecto a lo que aparece y lo sostiene solicitándolo.

La continuidad de la vida no es positiva, no se puede contemplar —y recuperar— en los anaqueles de un almacén de recuerdos, que es

²⁷ “No Hay Pura Luz”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

²⁸ *Ibidem*.

el tema de la tercera estrofa; es más bien la continuidad de lo que no aparece.

Sin embargo, pese a la rememoración discontinua y, sobre todo, pese a la ampliación de los contenidos de la existencia más allá de lo positivamente vivido, el poeta puede todavía constatar que

(...) *de tantas vidas que tuve estoy ausente*
y soy, a la vez soy aquel hombre que fui.²⁹

aunque esta constatación no le permita desprender una lección: saber “cuál es la moraleja”.

Esta identidad —no fundada en la rememoración de la continuidad positiva de una vida— está reconocida en una estrofa anterior como “*el hilo de una vida*” que cruza “*las horas de ayer*” como si fuera “*una aguja sangrienta*” y el poeta agrega que ello ocurre

Entre las decisiones sin cesar derribadas,
el infinito golpe del mar y de la duda
*y la palpitación del cielo y sus jazmines.*³⁰

Es decir, o bien se indica una identidad *positiva* ensangrentada metafóricamente por lo que no fue y pudo haber sido, por lo que impidió que existiera realmente —“y nosotros nos acordaremos de todo lo que no hicimos y pudimos y debimos y quisimos hacer”, como dice dramáticamente el otro Pablo, Pablo de Rokha—, ensangrentada, dice ahora el sujeto nerudiano, por “*los recuerdos buscando que morder / como dientes de fiera no saciada*”, o bien, se indica el carácter temporal de la continuidad de la vida (un oximoron), que va hiriendo de muerte, cortando el hilo que la sostiene, identificando la (dis)continuidad con la desaparición, el corte.

Mi búsqueda conduce más bien a la imaginación del hilo sangriento en esta última dirección, que reúne, confunde discontinuidad y continuidad como el hilo de un mismo acontecimiento, que anula la autonomía del ser como presencia. Esta comprensión del “hilo” que no es hilo —ustedes entienden lo que quiero decir—, cuya continuidad siempre ausente estaría dada por los cortes que (no) enhebra, vuelve a ser expresada, por el poeta nerudiano de las postrimerías, en un poema de *Geografía Infructuosa*, póstumamente publicado, que se llama “Ser”, paradójicamente:

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.*

*Solo porque la muchedumbre de los muertos
de los que vivirán, de los que viven
tienen atribuciones en ti mismo
se continúan como un hilo roto (...)*³¹

Agonía y tránsito de las soledades a la soledad restituida

El sujeto presente de estas indagaciones —acosado por las dudas, por la incertidumbre, entregado a una revisión crítica y autocrítica de una vida que se le aparece, o desaparece más bien, fragmentarizada y discontinua, pero también fulgurante—, ya no es el sujeto que en *Estravagario* (1958), en los inicios de sus preocupaciones retrospectivas y críticas, ha advenido a una soledad cualitativamente diversa: aquella a que acude libremente, luego del reconocimiento anterior de su ser social:

*Porque no es poco, no es así, haber vivido
en una soledad y haber llegado a otra,
sentirse multitud y revivirse solo.*³²

Resulta decisivo que esta soledad advenida se asuma y, desde luego, se elabore, no ya en relación a un sujeto “duramente central” (como el poeta proclamaba hacia 1940, en “Reunión bajo las Nuevas Banderas”, que debía ser la consistencia del ser social), sino respecto a un sujeto que reconocía ya su fragmentarización, tanto en el presente como en el pasado, bien que de momento en un tono divertido, como de juego, como convenía a la astucia de un poeta que comenzaba a decir las cosas sin que lo pareciera, sin que se vislumbrara con claridad que iniciaba una nueva relación consigo mismo y el mundo. Todavía no vuelve a ser —en otro contexto, claro, en otra edad de su vida y en otro momento del mundo— una soledad radical equivalente a la del poeta de *Residencia en la Tierra*, pero ya está instalada en una dimensión del sujeto poético que no corresponde a la soledad que resulta de la alienación en la sociedad que Georg Wilhelm Friedrich Hegel llamaba burguesa (también registrada en *Residencias*: la soledad en medio de la muchedumbre) y que Schiller había denunciado antes como alienación de la sociedad en formación, la moderna, contrastándola con el hombre (inexistente) plenamente realizado de la época clásica de Grecia.

³¹ *Geografía Infructuosa* [1972], 2004.

³² “Aquí Vivimos”, *Estravagario* [1958], 2003.

Pero creo que en *Estravagario* la soledad se encuentra todavía legitimada preferentemente, aunque no del todo, como una necesidad puramente subjetiva dentro de la repartición que ejercía el poeta de sus actividades en el espacio público y el espacio privado, en que mantiene su relación amorosa con Matilde (de la que significativamente dice que adora su origen popular y su apariencia y cultura nacional, criolla, ligada a la tierra).

Sin embargo, éste —el de la soledad constituida en el interior del ser social, *enmarcada*, limitada por él— no se articula como un hito en el mismo camino que puede conducir a la soledad radical, o restituida, aunque en el caso de la escritura nerudiana y su búsqueda, haya sido una apoyatura, tal como su algo programada relación amorosa con Matilde.

Es sólo en el conjunto de poemas de *Memorial de Isla Negra* —antes puntualmente en *Plenos Poderes* (1962) y luego en *Aún* (1969) y en su poesía póstumamente publicada, en especial, en *Jardín de Invierno*— que esta nueva o restituida asunción de la soledad llega a su consolidación (casi no me atrevo a escribir aquí plenitud), esto es, ha dejado de comprenderse exclusivamente como complemento de la esencia social del ser humano, como parte de su realización social en tanto individuo que también puede desear o necesitar estar solo, sobre la base de una sociabilidad esencial que, además, le protegería de extravíos irracionales (demasiado humanos). Por el contrario, sugiero que el poeta parece haber llegado a una disposición tardía que modifica, pero no anula su dimensión y deberes sociales, libremente asumidos, pero que, por otro lado, el decisivo, lo prepara, de acuerdo a las sollicitaciones de la naturaleza, para establecer o, en cierta medida esencial, restablecer con ella una relación de origen y plenificación de su existencia.

Por lo demás, el propio poeta se encarga explícitamente —en algunos poemas del *Memorial*— de deslindar a la soledad que ha alcanzado y, a la que, en cierta medida, se ha retraído, por un lado, de la soledad del adolescente solitario o aislado o del mismo joven que, en la más intensa relación erótica, sólo accede al cuerpo de la amante, pero no a la comunicación o comunión que anhelaba y, por otro lado, de la soledad socialmente negativa que se abandona cuando se ha encontrado “a la familia humana”, a los seres solidarios que lo ayudan en los años en que sufrió persecución política, por lo que el poeta declara: “un hombre así no se sentía solo” y agregando que, en esos mismos años

*A un grave amor estaba destinado,
a un honor iracundo.*

*Emergió de los bosques
y las aguas:
iba con él la claridad de espada,
el fuego de su canto.*³³

El camino para acceder o más bien retornar a la soledad radical —lo que es (im)posible según lo presente sabía, resignadamente el viejo poeta, soledad necesaria, libremente elegida, para completar desde ella su trabajo y cumplir su vida— atraviesa por la superficie o, sumergidamente, en grandes paños de ella, toda la extensión de la escritura nerudiana, desde sus inicios o casi, hasta arribar a los lugares —su lugar de origen en La Frontera del sur de Chile y su lugar de habitación frente al mar tempestuoso del centro del país— donde le es restituida o (re)descubre su “soledad verdadera” (como la llama el propio poeta en esta escritura tardía) y, desde ella, (re)establece sus contactos con las materias y fuerzas que lo solicitan y plenifican en la asunción del (no) fundamento.

Excursio sobre el lugar de origen

El regreso —al lugar de origen, a la patria— fue siempre deseado en la escritura de Neruda a partir, por lo menos, de los años en que escribió *Canto General* y debió huir de Chile, perseguido políticamente, al margen de preocupaciones existenciales o cognoscitivas respecto a la existencia (o secretamente empujado el poeta por ellas), aunque no debe olvidarse que, por esos años, estos problemas le parecían, explícitamente al menos, resueltos por la doctrina que había asumido en tanto poeta políticamente comprometido.

“Himno y Regreso” —de *Canto General*— es un poema de motivación política en que el poeta no puede evitar el despliegue, casi al margen de su voluntad, del esplendor de la naturaleza del país, que lo conmueve hondamente como espectáculo de la patria y la tierra a que pertenece (incluso tal vez el sujeto no había perdido del todo contacto con sus “perturbados orígenes”, según expresaba en la primera *Residencia*): “y mirando tu illustre y solitaria espuma / un ramo litoral tejeré a tu belleza”.

Bastante más allá llega el poeta en “Quiero Volver al Sur” del mismo libro en que —enfermo en Veracruz— recuerda un día del sur, su tierra, y anhela ardiente, desesperadamente volver y reintegrarse a sus formas de vida y muerte, dejándose llevar casi por el delirio:

³³ “Revoluciones”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

*Quiero ir
detrás de la madera por el río
Toltén fragante, quiero salir de los aserraderos,
entrar en las cantinas con los pies empapados,
guiarme por la luz del avellano eléctrico,
tenderme junto al excremento de las vacas,
morir y revivir mordiendo trigo.*³⁴

Sin embargo, desde *Estravagario* —el libro que está en los inicios del período crítico, como se sabe— es notorio que el regreso a la tierra no responde sólo a la nostalgia de la patria, del lugar de origen como lugar de habitación y de vida propia, sino que este deseo se une o se reúne con la percepción de una relación de contacto —de resguardo y extrañeza a la vez— que nos indica ya —ahora que sabemos lo que seguía— en la dirección que conduce al encuentro de la soledad que el poeta considerará como restituida, gracias a su trabajo poético de indagación, pero no porque el poeta desarrolle una teleología escritural o de conducta, en la cual conozca previamente el contenido de la meta; todo lo contrario —y al revés de la teleología de su programa político o el proyecto poético ab ovo que le atribuyen algunos críticos— por su sucesión de pasos “perdidos unos, otros inspirados”, según decía Góngora, en la búsqueda, precisamente, de ese fundamento que más tarde resultará (des)aparecer como (no) fundamento.

En “Itinerarios” —poema del libro arriba mencionado— el balance del poeta maduro respecto a sus viajes por todo el mundo a lo largo de su vida —expuesto con la ligereza simulada y disimuladora del mar de fondo— dice:

*Se perdieron aquellos días
y en el fondo de mi memoria
llueve la lluvia de Carahue.*³⁵

Siguiendo el tono ligero —por medio de bromas que son tremendamente serias— se le escucha:

*De pronto cuando voy andando
sale de pronto de algún sitio
un olor a piedras o a lluvia,
algo de infinitamente puro*

³⁴ “Quiero Volver al Sur”, *Canto General*, 1950.

³⁵ “Itinerarios”, *Estravagario* [1958], 2003.

*que sube no sé por dónde,
y me conversa sin palabras
y yo reconozco la boca
que no está allí, que sigue hablando.
Busco de donde es ese aroma
de qué ciudad, de qué camino,
sé que alguien me está buscando,
alguien perdido en las tinieblas.
Y no sé si alguien me ha besado
qué significan esos besos.*³⁶

Pocos años después, en “Fin de Fiesta” —poema irregular, de altos y bajos, demasiado argumentativo, con fragmentos rescatables, de *Cantos Ceremoniales* (1961)— enfervorizado el poeta se pregunta y se responde instantáneamente, poseído por la decisión:

*(...) y siempre regresé, no tuve paz,
qué podría decir sin mis raíces?
A quién me dirijo sin la lluvia?
Y no navegué más que de regreso.*³⁷

La historia

Contribuye, sin duda, al despeje del escenario —para nosotros, claramente; para Neruda, a medias presentido, como lo testimonian algunos poemas póstumamente publicados, en que se duele de la inmovilidad a que ha llegado la historia del mundo en sus últimos días— el desplome relativamente vertiginoso en términos históricos del “socialismo real” en los países del este de Europa y en la Unión Soviética, pese a que desde mediados de los años 60 —estando Neruda todavía en vida— daba signos notorios de deterioro, a ritmo lento, casi podía decirse burocrático, pero imparable. No debe olvidarse que en 1956 —en un famoso discurso con ocasión del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética— Nikita Krushév denunció y condenó oficialmente los crímenes de Stalin y dejando a la vez entrever que se daría comienzo a un proceso de democratización del aparato del Estado y de la sociedad en su conjunto, que apenas tuvo lugar o fue insuficiente. Ecos de éste y otros acontecimientos, como se

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ “Fin de Fiesta”, *Cantos Ceremoniales* [1961], 2003.

sabe, se registran en el tono, la temática y la astucia del poeta de *Estravagario*.

A la fecha de la escritura y publicación de *Memorial de Isla Negra* no era todavía visible la aceleración creciente del deterioro del socialismo real y Neruda en “*El Episodio*” aún podía atribuir los resultados negativos de esa dudosa variante del socialismo a la política dictatorial de Stalin —que, como es conocido, controlaba todo el poder, representando en persona al Partido que, a su vez, representaba al pueblo y, además, legitimando su política, también dudosamente, con escritos en que desarrollaba su concepción de las leyes objetivas de la historia, que los hombres debían meramente llevar a cabo—, de modo que para él, el sujeto del poema, enseguida “se rectificaron los errores... y aquel camino duramente errado / volvió, con la verdad, a ser camino”. Así, el poeta de “*El Episodio*” y del *Memorial* en su conjunto permanece explícitamente fiel a sus ideas y “*sigue su camino / con el hermano suyo que apaleaban*”. El poeta declara con orgullo: “*Por eso no me esperen de regreso / No soy de los que vuelven de la luz*”. Y agrega: “*Pero este mundo no es lo que yo quiero*”³⁸.

Pero este deterioro era ya suficiente para que Neruda percibiera más adelante —puntualmente a partir de *Fin de Mundo* (1969) y ya claramente en la poesía póstuma— que el triunfo del socialismo verdadero, por el que él había luchado y seguiría luchando, empezaba a estar demasiado tiempo ocupado por una especie de sustituto gris, una sociedad inmovilizada, carente de libertades básicas, dominada por un aparato de Estado que no dudaba en reprimir a la población y que parecía estar más cerca del fracaso de la síntesis, del cumplimiento objetivo-subjetivo del socialismo verdadero —lo cual era ya un duro golpe para el poeta— que del camino de su realización.

Extrapolando su experiencia de la fragmentarización en que se le (des)aparece su vida, de su (dis)continuidad —lo que no parece gratuito ante el espectáculo espeluznante y caótico que da el material histórico— podría decirse que en ella también los hechos ocurren

*No por ley ni capricho
sino que por cadena.*³⁹

En este sentido también, su materialismo, su comprensión del fundamento como temporalidad y su pérdida de vista de cualquier trascendencia —salvo la que aparentemente genera la repetición para sostener la

³⁸ “*El Episodio*”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967, p. 462 y ss.

³⁹ “*Adioses*”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

idealidad en el tiempo, en el que también esta idealidad se altera— lo conducen a una concepción esencialmente histórica, es decir, temporalmente limitada, de la validez de las propias verdades históricas:

*A susurrar! ordeno
al bosque puro,
a que diga en secreto su secreto
y a la verdad: No te detengas tanto
que te endurezcas hasta la mentira.*⁴⁰

El retorno a la naturaleza —en el sentido indicado como (no) fundamento— o la aparente deshabitación en que ha quedado la naturaleza, no implican necesariamente el olvido de la historia, un olvido, por lo demás, imposible, porque, por lo menos parte, o gran parte de lo que resta, los restos, las ruinas, los despojos o desechos, quedan marcados por las huellas de la historia anterior, incluso el desgaste de las huellas, su desaparición se hace huella de la huella (como diría Derrida).

La soledad restituida

Para comprender algo más el reconocimiento que hace el poeta del *Memorial* de su soledad como soledad restituida me parece necesario —incluso pedagógicamente, lo que es siempre fuente de equívocos— retrotraerse hasta algunos poemas de *Residencia en la Tierra* y su sujeto.

El extremo aislamiento de este sujeto respecto de los otros, de la naturaleza y de sí mismo —en tanto, además, se siente en continua disgregación—, lo precipita en la soledad más radical, desde la que intenta trabajosamente establecer contactos con la exterioridad y consigo mismo en busca de un sentido, un fundamento de las cosas y su existencia. “Sistema Sombrío” —de la primera *Residencia*— nos expone la figura heroicamente degradada y provisoria de un sujeto poético que ha decidido, por necesidad y continua derrota, retrotraerse a la (dis)posición de un testigo: alguien que quiere y necesita ver, pero que se percibe “*como un vigía tornado insensible y ciego*” frente a lo exterior, alegorizado como “*la pared en que cada día del tiempo se une*”. En continua disgregación nunca es el mismo, salvo en la difícil medida en que mantiene —en su “*doloroso acecho*”— su relación con la exterioridad.

⁴⁰ “La Verdad”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

Desde esta soledad radical —que se ha transformado por necesidad o acaso porque es condición, en un sustento pasajero, inestable, de su disposición de búsqueda de realización y conocimiento— intenta el sujeto poético acceder a un sentido que se le rehúsa una y otra vez, quedando marcada su escritura (y sus contenidos, que se hacen también escritura) con las huellas significantes de su relación fracasada —dolorosa y celebratoria a la vez o intermitentemente— con la exterioridad.

Enigmáticamente en este mismo poema —en otra estrofa, la anterior— el sujeto expresa que, de la acumulación de los días que se suceden y (des)aparecen, *“nada ha substituido mis perturbados orígenes”*.

Acaso esta perturbación —salvo que entendamos que los orígenes son los perturbados, los agitados, los enturbiados, una vez más: por los días— sea la que impide al sujeto poético —ahora en otro poema, “Arte Poética”, un poema inmediatamente anterior a “Sistema sombrío”— (co)responder adecuadamente al llamado de lo exterior, es decir, ejercitar su capacidad profética:

*pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio,
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.*⁴¹

Quizás ahora podamos entender, al menos en parte —por la conexión entre soledad radical y acceso al (no) fundamento, que en *Residencia en la Tierra* lograba hacer significativa su fracaso, aunque no sólo éste— por qué el poeta tardó, en el retorno al lugar de origen y al lugar de su habitación, en “Cita de Invierno” del *Memorial*, pueda hablar de la soledad que le ha sido restituida:

*Yo tuve un rostro que perdí en la arena,
un pálido papel de pesaroso
y me costó cambiar la piel del alma
hasta llegar a ser el verdadero,
a conquistar este derecho triste:
esperar el invierno sin testigos.
Esperar una ola bajo el vuelo*

⁴¹ “Arte Poética”, *Residencia en la Tierra* [1933, 1935], 1992.

*del oxidado cormorán marino
en plena soledad restituida.*⁴²

Y agrega, introduciendo no sólo una paráfrasis del comienzo de “Entrada a la Madera”, sino (in)certidumbre:

*Esperar y encontrarme con el síntoma
de luz o luto
o nada:
Lo que percibe apenas mi razón,
mi sinrazón, mi corazón, mis dudas.*⁴³

Pero queda por comprender su melancólica felicidad tardía —con antecedentes en el final celebratorio de “Entrada a la Madera”—, tan distinta de los templos de ánimo predominantes en las *Residencias*.

Al margen de la filiación que puede establecerse —en virtud de la calidad de soledad restituida que le atribuye el poeta tardío a la soledad a que ha accedido libremente en su regreso— entre la soledad radical desde la que el sujeto residenciario intenta aprehender sentido y conocimiento y la soledad restituida desde la que el poeta tardío instalado en otra perspectiva de los tiempos y de su propia edad —perspectiva que se ha constituido desde su experiencia y sabiduría acumuladas, no por ley o capricho, sino que por cadena—, reestablece sus conexiones con la naturaleza y la existencia, habría que señalar que el poeta tardío no sólo se entrega a su renovada experiencia, en el presente de su retorno, del lugar y tiempo de su habitación en Isla Negra (también fragmentarizada y discontinua), sino que también se entrega a la recuperación, través de la memoria involuntaria, la reminiscencia, el ensueño, de su pasado, que (re)aparece en forma discontinua y fragmentarizada, a modo de iluminaciones de fragmentos, en especial, del territorio de la infancia y la adolescencia, que (des)aparece *ahora* como un lugar de contacto privilegiado con la naturaleza, de resguardo en ella y en la habitación humana, erigida por medio del trabajo. Sin embargo —al revés que en “Yo Soy” de *Canto General*— en estas evocaciones no se destaca la transformación de la naturaleza producida por el trabajo, sino más bien el entorno natural, extraño y familiar a la vez, espacio y tiempo de seguridad y exposición o peligro, al cual pertenece el ser humano (espacio que no es, por ejemplo, el espacio domesticado que se representa en algunos poemas de *Crepusculario*).

⁴² “Cita de Invierno”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

⁴³ *Ibídem*.

En este sentido, creo que la escritura del *Memorial* —que opera con fulguraciones y fragmentos sostenidos por textos a veces demasiado distendidos o faltos de espesor— tiende (no como parte de un programa previo, por supuesto, ya que ese programa se ha deshecho en la escritura misma del libro y no se ha reemplazado por otro) a retrotraer el origen de la relación de pertenencia que siente el poeta tardío con la naturaleza o el (no) fundamento a los lejanos años de su infancia y adolescencia. Justamente en un poema de la primera parte del *Memorial*, “El Primer Mar”, adviene a una representación apoteósica del poderío a dos tiempos del mar, irresistible y a la vez quebradizo, que habría colocado al niño en contacto con el (no)fundamento desmedido de su existencia.

También en “La Tierra Austral” la perspectiva tardía del poeta reproduce la inmersión del niño en el interior de la oscura selva que había en el territorio de La Frontera, en la que éste deambulaba asombrado y gradualmente aterrado, hundiendo sus pies en la materia muerta y la materia viva que surge de la muerta, “*ciego, desesperado / hasta que un punto brilla: / es una casa*”. Y, agrega el viejo poeta, fue en ese entonces:

*Y allí pude saberlo
en la encrespada orilla de la fiebre,
allí, en la luz sombría
se decidió mi pacto con la tierra*⁴⁴.

La condición de estar en soledad radical o restituida —en el presente del poeta tardío, en que (des)aparece la presencia, en que los límites indican un afuera que encierra la presencia como a “un puente entre sombras”— para poder instalar la presencia en esta relación y aprehender la temporalidad (llamémosla así) como la solicitud, el sustento recíproco de la plenitud y el aniquilamiento, se expone en un fragmento de “Cita de Invierno”:

*Me siento apenas solo
ahora que la pureza es perceptible.
Sé que no tengo fondo (...)*⁴⁵

No deja de ser sugerente como imagen del tránsito —en un contexto de fragmentación y discontinuidad— que en un poema, eso sí, clave de *Estravagario* —en el que se declara, como se recordará, la soledad como soledad advenida, posterior al sentimiento de ser parte de la multitud:

⁴⁴ “La Tierra Austral”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

⁴⁵ “Cita de Invierno”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

“Aquí Vivimos”— se anticipa, con ciertas restricciones, el reencuentro con el mar que lleva al poeta al sentimiento paradójico de que le origina su “*propio regocijo*” a la vez que su “*singular lamento*”, pero en una ceremonia de plenificación compartida por él y su mujer, Matilde, y en la que, además, ambos les piden a otros que los ayuden “*a ser más tierra todavía / más espuma sagrada, más aire de la ola*”, agradeciendo a la tierra el haberlos

*esperado
a la hora en que el cielo y el océano
se unen como dos labios,*⁴⁶

Sin embargo, es la enseñanza del mar —“*necesito del mar porque me enseña / no sé si aprendo música o conciencia*”—, esto es, la llamada del mar, su solicitud libremente asumida, pero irresistible, la que conduce al poeta, sumido en la soledad restituida, preparado largamente para escuchar esa solicitud del (no) fundamento, la que lo conduce a dar su “*adhesión al puro movimiento*”.

El clímax de este (re)encuentro se alcanza, entre otros lugares, en los versos finales de “Pleno Octubre”, en que el poeta tardío reconoce que la temporalidad, el (no) fundamento es la condición y el sustento liberador de la realización de la existencia:

*Y en ese desarrollo de la espuma
fundó mi corazón su movimiento,
crecer con el profundo paroxismo
y morir derramándose en la arena.*⁴⁷

La apariencia de libre decisión que comporta la relación con el (no) fundamento queda, sin embargo, fuertemente relativizada en la medida que la decisión se funda en la exposición de la solicitud como un llamado a la realización en el horizonte del tiempo. Por ello en *Jardín de Invierno* —un libro póstumo, como sabemos— el poeta declara para los ya instalados en la relación

*No hay albedrío para los que somos
fragmento del asombro.*⁴⁸

⁴⁶ “Aquí Vivimos”, *Estravagario* [1958], 2003.

⁴⁷ “Pleno Octubre”, *Memorial de Isla Negra* [1964], 1967.

⁴⁸ “La Estrella”, *Jardín de Invierno*, 1974.

REFERENCIAS

- Aguirre, Margarita: *Pablo Neruda-Héctor Eandi. Correspondencia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980.
- Neruda, Pablo: *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* [1924]. Buenos Aires: Galatea, 1971.
- Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra* [1933, 1935]. Santiago: Editorial Universitaria, 1992.
- Neruda, Pablo: *España en el Corazón*. Santiago: Ercilla, 1937.
- Neruda, Pablo: *Canto General*. México: Editorial Océano, 1950.
- Neruda, Pablo: *Los Versos del Capitán* [1952]. En sus *Obras Completas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957.
- Neruda, Pablo: *Viajes*. Santiago: Editorial Nascimento, 1955.
- Neruda, Pablo: *Estravagario* [1958]. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.
- Neruda, Pablo: *Cantos Ceremoniales* [1961]. Madrid: Editorial Sudamericana, 2003.
- Neruda, Pablo: *Memorial de Isla Negra* [1964]. Milán: Accademia, 1967.
- Neruda, Pablo: *Aún* [1969]. Barcelona: Lumen, 1971.
- Neruda, Pablo: *Geografía Infructuosa* [1972]. Madrid: Editorial Sudamericana, 2004.
- Neruda, Pablo: *Jardín de Invierno*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1974.
- Schopf, Federico: “‘Confieso que He Vivido’: Identidad y Máscaras”. En Jorge Narváez (ed.), *La Invención de la Memoria*. Santiago: Pehuén, 1988.
- Schopf, Federico: “Introducción” a *Residencia en la Tierra*. Pablo Neruda, *Residencia en la Tierra*. Santiago: Editorial Universitaria, 1992.
- Schopf, Federico: “Una Lectura Finisecular de Neruda”. En Inke Gunia et al., *La Modernidad Revis(it)ada*. Berlín: Tranvía Sur Editores, 2000. □

EL INFRUCTUOSO CLAMOR DE PABLO NERUDA

Óscar Hahn

En el presente ensayo Óscar Hahn indaga las peculiaridades de uno de los últimos libros de Pablo Neruda, *Geografía Infructuosa*, publicado después de que obtuviese el Nobel. Su tono grave y melancólico, advierte Hahn, estaría motivado por ciertos aspectos biográficos que permiten comprender esta obra como una reacción emocional ante la muerte. De este modo, lo infructuoso no sería la geografía, sino el esfuerzo del poeta por substraerse de la muerte.

ÓSCAR HAHN. Poeta y ensayista chileno. Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Iowa. Miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua. Autor de los poemarios *Arte de Morir* (1977), *Mal de Amor* (1981), *Flor de Enamorados* (1987), *Versos Robados* (1995), *Apariciones Profanas* (2002) y *Obras Selectas* (2003). En el campo de la crítica es autor de los libros *El Cuento Fantástico Hispanoamericano en el Siglo XIX* (1978), *Texto Sobre Texto* (1984), *Antología del Cuento Fantástico Hispanoamericano: Siglo XX* (1990), y de numerosos artículos recopilados en *Magias de la Escritura* (2001).

Curiosamente, y por el solo efecto de la oportunidad, uno de los libros más esperados de Pablo Neruda fue *Geografía Infructuosa*. En octubre de 1971 el poeta chileno había obtenido el Premio Nobel de Literatura y ésta fue su primera publicación posterior al premio. Era natural que se creara una cierta expectación por saber qué contenía el nuevo poemario. No obstante, el impacto del Nobel no pudo hacerse sentir en esos textos, por el simple hecho de que casi todos estaban terminados cuando a Neruda se le concedió el galardón. La escritura de *Geografía Infructuosa* se inició en 1971, durante sus viajes en automóvil por Chile, y se completó ese mismo año, mientras se desempeñaba como Embajador de su país en Francia. Fue publicado por la editorial Losada de Buenos Aires en mayo de 1972.

El título es bastante engañoso, porque si bien es cierto que los poemas contienen numerosas referencias a la naturaleza y al paisaje, es decir, a elementos “geográficos”, no es menos cierto que esos elementos son sólo el contexto de preocupaciones que podrían ser calificadas de existenciales. Pero lo que llama la atención es el adjetivo “infructuosa”, adscrito a “geografía”. Cualquier diccionario nos indica que, literalmente, “infructuoso” es aquello que no da frutos. También tiene el significado de “inútil” o “fallido” o de algo que se realiza “en vano”. Cabría preguntarse entonces en qué sentido la geografía de la que se habla en el libro es “infructuosa”.

Para responder esta interrogante es necesario poner en juego algunos datos biográficos. El 5 de agosto de 1972, desde Normandía, donde había comprado una casa, Neruda le envía una carta a Volodia Teitelboim en la que le dice: “Te mando mi último libro asaz melancólico, resultado de enfermedades y exilios”. Ese libro es *Geografía Infructuosa*. Las enfermedades a las que alude Neruda son los síntomas del cáncer que eventualmente le diagnosticarían; y el exilio, figurado en su caso, es su alejamiento de Chile para servir como diplomático. Estas dos experiencias son las que generan el particular estado de ánimo del poeta, que él describe como “melancólico”. Volodia Teitelboim cuenta que Neruda fue nombrado Embajador a petición del mismo poeta, quien le habría dicho: “Yo tengo que poner distancia. Salir por un tiempo, pero al servicio del gobierno. Creo que debo ser Embajador en Francia. Convérsalo con los compañeros. Y si están de acuerdo, que se lo propongan a Salvador Allende”.

El problema es que, una vez instalado en París, sintió que había tomado una decisión errónea. Más aún si consideramos que por primera vez en la historia de Chile un marxista asumía la presidencia, y que se

estaban intentando transformaciones radicales en la estructura política y social del país. Neruda había luchado por esos cambios desde que ingresó al Partido Comunista en 1945. Residir en el extranjero, sin vivir directamente la llamada “revolución a la chilena”, tiene que haberle producido una gran desazón. Esa desazón, unida al dolor y frustración que lo agobian cuando sospecha que sus malestares físicos pueden ser el preludio de algo grave, dibujan el tono melancólico que emerge y se sumerge a través del libro.

Éste es uno de esos casos en los que estar en conocimiento de determinados aspectos biográficos modifica nuestra percepción de los poemas. No es lo mismo leer “El Cobarde”, sabiendo que Neruda tenía cáncer a la próstata, que ignorándolo: “*Un solo pétalo del gran dolor humano / cae en tu orina y crees / que el mundo se desangra*”. Entendemos que ya no se trata de una especulación metafísica, sino de una reacción emocional frente a la amenaza de la muerte, mezcla de miedo, rabia e impotencia, sentimientos que el poeta experimenta mientras está escribiendo el texto. Es por eso que la palabra “sobreviviente”, que encabeza el último poema del libro, no tiene un sentido metafórico, sino literal. Y es por eso también que poemas como “A Numerarse”, “Sigue lo Mismo” y “De Viajes” son virtuales adioses. Otros textos están gobernados por una intensa nostalgia de los seres y cosas que han sido disueltos por el tiempo. Incluso llega a plantear que la existencia humana es sólo un “reino de pasajeros”. Un buen ejemplo de esta actitud es el poema dedicado al pintor José Caballero.

Pero volvamos al adjetivo “infructuosa”. A la luz de las consideraciones anteriores uno puede inferir que la frase “geografía infructuosa” es una suerte de hipálage. Esta figura se caracteriza porque a través de ella se produce un desplazamiento de términos, como en el verso de Lugones que habla de “el árido camello” y en el que la aridez ha sido trasladada desde la idea de desierto. Análogamente, en la expresión “geografía infructuosa”, lo infructuoso no es la geografía, sino los esfuerzos de Neruda por substraerse a la muerte. Si en la época de *Residencia en la Tierra* manifestaba que su poesía era como “una espada entre indefensos”, ahora el indefenso es Neruda y la poesía ya no es el arma con la que podría luchar contra lo inexorable. Y es muy posible que el título del libro esconda una frase subliminal: “poesía infructuosa”. Pero para Neruda, un poeta que siempre mostró una fe casi religiosa en los poderes de la poesía, utilizar esa frase habría sido una claudicación.

Enfrentado a la posibilidad de una situación límite, Neruda entra en una crisis existencial. Es como si los estoicos versos de Rubén Darío sobre el sentido de la vida: “*Y no saber a dónde vamos / ni de dónde venimos*”,

Neruda los hubiera convertido en una serie de interrogantes que son casi una protesta: “Y por qué? Para qué? Pero por qué?”. A pesar de todo, más adelante dice que está “seguro de ser, firme en mi duración, inextinguible”.

Dos aspectos omnipresentes en su obra recurren en este libro: la autorreferencia y el mesianismo. A diferencia de otros poetas, que hablan desde el yo, pero cuyo tema no es su propio yo, aquí el objeto de los poemas es el mismo Neruda. El segundo aspecto es el carácter mesiánico, que no lo abandona ni siquiera en los momentos de tribulación. El poeta declara que tiene una misión que cumplir y se considera un elegido. Pero su misión no es religiosa, sino política y social: “*Mis deberes son duramente diurnos: / debo entregar y abrir nuevas ventanas / establecer la claridad invicta / y aunque no me comprendan, / continuar / mi propaganda de cristalería*”, dice en el poema “El Sol”. Esta composición es prácticamente una reescritura de la “Oda a la Claridad”, incluida en *Odas Elementales* (1954). El programa es el mismo: “*Debo / cumplir mi obligación / de luz (...) Yo debo repartirme / hasta que todo sea día, / hasta que todo sea claridad / y alegría en la tierra*”. Algo muy evidente, sin embargo, es la tensión que existe entre la voluntad de Neruda de realizar una poesía de la luz, la alegría y la esperanza, y sus demonios interiores que tiran hacia el lado de la oscuridad, la tristeza y la desesperanza. Y Neruda lo reconoce cuando dice no entender por qué a “un enlutado de origen” le ha tocado cumplir esa misión. En este orden de cosas, es bastante irónico que uno de los poemas más tristes de *Geografía Inconclusa* lleve el título de “Felicidad”.

También se reitera aquí esa peculiar forma de panteísmo tan nerudiana, que podríamos llamar “ego-panteísmo”. Ya no es Dios el que está presente en la naturaleza, sino el poeta: “*Me repartí en fragmentos / que entraban y salían de otras vidas, / formé parte del pan y la madera, del agua subterránea, del fuego mineral*”. Abrumado por su condición telúrica, teme que no lo acepten como prójimo del hombre común y corriente. Vale la pena citar esta secuencia completa:

*Por eso, si me encuentras ignominiosamente
vestido como todos los demás, en la calle,
si me llamas desde una mesa en un café
y observas que soy torpe, que no te reconozco,
no pienses, no, que soy tu mortal enemigo:
respeta mi remota soberanía, déjame
titubeante, inseguro, salir de las regiones
perdidas, de la tierra que me enseñó a llover,*

*déjame sacudir el carbón, las arañas,
el silencio: y verás que soy tu hermano.*

Un tema que Neruda había desarrollado en el poema “Unidad”, de *Residencia en la Tierra*, reaparece ahora vinculado a la conciencia de la muerte. Es el problema de la identidad del ser dentro de la sucesión temporal, y el asombro de que los individuos conserven su unidad, a pesar de la fragmentación que les provoca la intermitencia de los días. Esto se observa, por ejemplo, en el poema que precisamente se llama “Sucesión”: “**Muerte a la identidad**, dice la vida: / cada uno es el otro, y despedimos / un cuerpo para entrar en otro cuerpo”. Un tema similar aparece en los poemas de Francisco Quevedo que Neruda había presentado en 1935 con el nombre de *Sonetos de la Muerte*. Varios siglos antes, el poeta español había escrito: “Soy un fui y un seré y un es cansado”. Estas palabras resuenan en los siguientes versos del chileno: “Fui un pobre ser: soy un orgullo inútil, / un seré victorioso y derrotado”. Además, en “A Numerarse”, lamenta que al ser humano lo hayan dividido como ente temporal y material, e imagina que a él le han asignado un número: “Yo me llamo trescientos, / cuarenta y seis, o siete, / con humildad voy arreglando cuentas / hasta llegar a cero y despedirme”. Con el cero, símbolo de la nada, acaba la sucesión de cuerpos. Lo sorprendente, eso sí, es que un poeta ateo y materialista como Neruda piense en el alma y en un posible encuentro con “lo invisible”:

*dejando sí constancia de que la salud física
no es mi tema: es el alma mi cuidado:
quiero que las pequeñas cosas que nos desgarran
sigan siendo pequeñas, impares y solubles
para que cuando nos abandone el viento
veamos frente a frente lo invisible.*

Al final del libro Neruda incluye unos párrafos en prosa que vale la pena traer a colación. Dice en su nota declaratoria: “El año 1971 fue muy cambiante para mis costumbres. Por eso y por no aparecer enigmático sin razón esencial dejo constancia de desplazamientos, enfermedades, alegrías y melancolías, climas y regiones diferentes que alternan en este libro”. La frase “dejo constancia” es emblemática con respecto a la función que se asigna Neruda como poeta y explica en parte su prodigalidad verbal. A partir de lo que se ha llamado su “conversión poética”, es decir, después de su ruptura con el proyecto de la vanguardia, Neruda inaugura una nueva

etapa en su poesía, que oscila entre el diario de vida y la crónica en verso. El poeta se asigna la obligación de dar cuenta día a día de todo lo que le sucede a él (“Os voy a contar todo lo que me pasa”, había dicho en “Explico Algunas Cosas”); pero también quiere hacer un inventario de todo lo que pasa en el mundo exterior, según el dictado de su pensamiento estético y político.

En *Confieso que He Vivido*, Neruda señala claramente las dos direcciones de su poesía: “Soledad y multitud —dice— seguirán siendo deberes elementales del poeta de nuestro tiempo. En la soledad, mi vida se enriqueció con la batalla del oleaje en el litoral chileno (...). Pero aprendí mucho más de la gran marea de las vidas, de la ternura vista en miles de ojos que me miraron al mismo tiempo. Es memorable y desgarrador para el poeta haber encarnado para muchos hombres, durante un minuto, la esperanza”. El libro suyo que mejor se nutre de la soledad es por cierto *Residencia en la Tierra*, y de esto Neruda está muy consciente. Tanto es así que discrepa de los críticos que atribuyen la gestación de esa obra a la influencia de la cultura del Extremo Oriente —donde Neruda ejerció funciones diplomáticas entre 1927 y 1932—, y puntualiza que es el fruto de “la soledad de un forastero trasplantado a un mundo violento y extraño”. En cuanto a la multitud, el libro más representativo de esa dirección es el *Canto General*. Soledad y multitud son los dos polos entre los cuales se mueve la poesía de Neruda.

Como hemos dicho, *Geografía Infructuosa* fue iniciado en 1971, meses después del triunfo del socialista Salvador Allende. Neruda había participado activamente, primero en la campaña electoral y después en las concentraciones populares que celebraban al nuevo gobierno, y vio desde muy cerca esos “miles de ojos” a los que hace referencia. Uno habría esperado entonces que un libro suyo tan cercano a esas fechas se inclinara hacia la poesía de la multitud. Pero el poeta propone y la vida dispone, porque *Geografía Infructuosa* conjuga de una manera imprevisible los dos aspectos que Neruda subrayaba a propósito de *Residencia en la Tierra*: “la soledad de un forastero” y “un mundo violento y extraño”. Sólo que ahora el forastero es el “exiliado” en Francia, y lo violento y extraño no es el mundo que lo circunda, sino la enfermedad que ha invadido su cuerpo. Por eso, contradiciendo los planes de Neruda, el libro acaba siendo un diario de vida interior —sin multitud, sin luz, sin alegría—, cuyas páginas registran el infructuoso clamor de un solitario a quien la muerte acecha. □

**NERUDA VERTIGINOSO Y PRESENTE:
NERUDA EN 2004**

Marjorie Agosín

La dificultad para establecer el sitio de la poesía de Pablo Neruda en el siglo XXI es la inquietud que recorre estas páginas. Marjorie Agosín indaga en la riqueza verbal que ofrece la poesía de Neruda para recuperar desde allí la memoria histórica y la identidad de esa otra América, la oscura. Sostiene que esta lírica es hoy más necesaria que nunca, pues nos ayuda a regresar la mirada sobre lo humano. Precisamente gracias a esa característica, señala la autora, la obra de Neruda ha ejercido una influencia liberadora en la tradición poética de Nueva Inglaterra y es fuente de inspiración para los poetas de habla española de Estados Unidos.

MARJORIE AGOSÍN. Ph. D. en Literatura, Indiana University. Profesora de literatura latinoamericana en Wellesley College. En 1995 recibió el premio Letras de Oro y el Latino Literature Prize for Poetry, por su libro *Toward the Splendid City* (1994). Su libro más reciente es *A Cross and A Star* (University of Mexico Press, 1995), donde relata la infancia de su madre, inmigrante judía en una comunidad alemana en Chile, durante y después de la segunda guerra mundial.

A principios de un vertiginoso siglo 21 desmesuradamente avanzado por la tecnología, infinitamente pequeño en los aprendizajes del espíritu.

En un siglo 21 donde la guerra postmoderna pareciera ser un pasatiempo observado por una pantalla de televisión, pero que igual utiliza la violencia más arcaica y milenaria para torturar, me pregunto cuál es el sitio que ocupa ahora la poesía y cómo hablar del poeta más traducido del siglo 20, cómo hablar de Pablo Neruda.

Hablar de poesía mientras la pantalla de la televisión ofrece cuerpos desmembrados ante la mirada indiferente de millones de espectadores que asumen la posición de ser parte de un reality show, pareciera insólito e innecesario, aunque yo me atrevería a decir que tal vez es lo único posible en el ahora violentamente incierto. La poesía con su lenguaje de la ambigüedad ayuda a regresarnos la mirada que humaniza y, por lo tanto, el acto de la poesía es un acto de resistencia.

Los homenajes a Pablo Neruda aparecen en los lugares más insólitos y ahora sólo me quiero referir a América, país donde articulo mi presencia frente a Neruda. Desde San Francisco a Duluth, Minnesota, al Kennedy Center for the Performing Arts, Neruda es celebrado, cantado y leído. Es su centenario, es su largo cumpleaños que tal vez no ha cesado de celebrarse, pero además, nunca un poeta ha sido tan necesario y tan oportuno.

¿Preguntémonos que nos ofrece en el ahora? ¿Cómo se articula su presencia y su estar en el mundo? Algunas elucubraciones y ninguna respuesta. Neruda es lenguaje, lenguaje que tiene la capacidad de desbordar al lector con una fabulación de imágenes donde sirenas dialogan con borrachos y donde adúlteros con homosexuales conviven. Pero además lenguaje que es a la vez grandioso en su magnitud de la Historia. La Historia como experiencia de reconocimiento y recogimiento que se articula a partir de poemas o libros fundamentales como las “Alturas de Macchu Picchu” donde la Historia aparece como descubrimiento... descubrir, deshojar, desvelar al mundo nuevo...

Neruda es Historia y Memoria, descubrimiento de un continente, del continente americano, y a la vez identidad ante la magnitud de una América que también es lenguaje y memoria. Me explico, Neruda ahora ofrece la capacidad telúrica de desmembrar la Historia a través de la palabra que es primero imagen para después ser sonido. Neruda nos incita a recuperar el habla, habla que no es cháchara, que es memoria del ya del decir, del quehacer del texto y de la poesía que no es el texto del silencio.

Y en la desfiguración del siglo, Neruda nos ofrece el lenguaje de lo majestuoso y de lo inefable, de lo visible e invisible. Neruda incita a la imaginación, a la posibilidad de transfigurar, de trascender a través de ella, donde se instaura en la mejor tradición del arte la posibilidad de una expresión que es sólo victoriosa por medio de la aprehensión de un lenguaje distinto, el imaginario, el sagrado y el inefable. Neruda ofrece una posibilidad de elegir una vida no prosaica y una vida entregada a la imaginación.

Neruda es también, y más que nada, del ahora y amor y erotismo, erotismo del lenguaje y reconocimiento de la otredad. En el espacio de la violencia, violencia al cuerpo torturado en cárceles o en camas en las esferas de lo privado y lo público, Neruda ofrece el erotismo del cuerpo, la vindicación del cuerpo y no su violación. La trayectoria de la poética amorosa de Neruda se vincula a la trayectoria del viajero milenar en busca del amor. Para citar a un verso de Edmond Jobes, busca el “blanco principio”, donde no hay que confundir la lengua y la claridad del texto: una es brillo exterior, la otra es interior y de ondulantes fronteras.

Porque en el siglo 21 demarcado por fronteras, precipicios, por las luchas de etnias como visión fundante del planeta, Neruda es voz más allá de la frontera y zona de confluencia donde el lenguaje supera la división porque transgrede orden, piel y mito. La poesía amorosa es también un aprendizaje donde se da la posibilidad de trazar lo incorpóreo y dar luz al sentir de las cosas fugitivas.

Tal vez es Octavio Paz quien señala el camino de la trayectoria trazada por Neruda en su erotismo, en su poética del erotismo y en la articulación de la Historia. La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad. También en el poema... cristalización verbal. Porque el poema no aspira ya a decir sino que a no ser, a no ser materia tangible pero a la vez a ser materia, historia y sueño. La poesía de Neruda incita al aprendizaje de los sentidos, del tacto del silencio y del secreto como pasión o historia. Neruda aquí en América.

Para el lector común, como diría Virginia Woolf, “the common reader”, la poesía no ha sido el medio por excelencia de comunicación en el mundo sajón, pero igual este país ha estado resguardado y custodiado por la vastedad de los espacios, aunque también por la vastedad de los espacios tutelares que custodian a la poesía. Emily Dickinson, luciérnaga interna del no decir, del decir de las cosas inefables, poeta cabalista que ordena al mundo a partir del espacio de la invisibilidad. Pero a la vez Whitman, extravagante, abierto y desformado en su espeluznante libertad de forma, de materia y de historia. Neruda se intersecta en medio de estos

espacios; Neruda es Dickinson, Whitman, sonoro y medido, introspectivo y desbordado. Sin embargo Neruda se lee en los salones de clase de literatura latinoamericana y tal vez es el único poeta que escribe en español, que se integra y que se estudia en lo que se llama estudios americanos. Curiosamente en un país que categoriza todo, desde las razas a las religiones a las preferencias sexuales, Neruda es Neruda, pero también se le reconoce como a ese poeta de Chile que nombra a la otra América, a la oscura, a la sola, a la luminosa, pero a la que brota desde adentro.

En los sesenta y en los setenta Neruda comienza a ser reconocido en los EE.UU. y el reconocimiento nace desde el interior de la poesía misma. Bly Merwin y Ben Bellit, poetas que lo traducen bien y mal, pero que en el mismo proceso de la traducción lo incorporan, lo hacen ser, decir, articular. Y ellos mismos se transforman en Nerudas desafiadores de un léxico distante como dice Jonathan Cohen, en su artículo inédito sobre Neruda. Su poesía en traducción comienza a ser parte de la herencia de la América del Norte, esa América que siempre era distante, sola, insular y fría. La misma Anne Sexton dice que gracias a Neruda la poesía americana se libera y se llena de imágenes, puede ser otra. Seguro que Robert Lowell, quien también trabajaba con Sexton y Plath desde la poesía elitista de Nueva Inglaterra, es liberado por la voz de Neruda que llega en español pero que también se convierte en inglés.

Poetas del ahora poetas latinos

Es inevitable no pensar que Neruda también está en la poesía latina que se escribe en EE.UU., poesía que juega que es, que sueña y que se articula en multiplicidad de idiomas. Está por ejemplo en la poesía del boliviano amazónico americano Nicomedes Suárez que escribe sobre las flores y las comidas tanto reales como imaginarias. Neruda se desplaza más allá de las fronteras. Inventa, reinventa, hace que los demás hablen no por él sino junto a él. Martín Espada, poeta puertorriqueño, también toma y retoma la historia de la América del Norte como sus intervenciones en América Central que nos recuerdan los poemas de la United Fruit Company o la llegada de Neruda a esta América del Norte en 1966, en los comienzos de la guerra del Vietnam.

Hablo del Neruda de ahora y del Neruda que retoma su vigencia en la tierra, y también aquí donde yo vivo, donde aún los poetas están silenciosos frente a la guerra del Vietnam y donde aún la poesía sigue siendo tal vez el producto de cierta intelectualidad separada de todo lo que tiene que

ver con lo que implica el estar en el mundo. Neruda vuelve a la América del Norte en medio de la guerra del Irak y vuelve como volvió en la guerra del Vietnam.

En lo personal, desde mi autoexilio, Neruda fue para mí un texto abierto. Una luciérnaga que me iluminaba desde adentro, una seducción del lenguaje y la pertenencia, y una imaginación transgresora pero alegre. □

REINCIDENCIA EN LA TIERRA

Armando Roa Vial

En el presente artículo se ensaya un acercamiento general a Neruda desde el punto de vista de la recepción de su obra cuando el pacto entre la palabra poética y el mundo ha sido puesto en entredicho. También se cuestiona el papel del poeta como chamán de la tribu —el monopolio de una sola voz— y se abren interrogantes en relación al dilema tradición-continuidad, planteándose la necesidad de una genealogía poética más exhaustiva de la tentativa de Neruda.

1

En este año de celebraciones a Neruda, la cortesía irrestricta ante su obra parece marcar el santo y seña. No pretendo hacer desmitificaciones. Simplemente afirmar que esa aura de poeta tutelar, de chamán de la tribu, me molesta. La poesía chilena de los últimos cincuenta años, cuando no se ha confinado en torno a su figura en un gesto de autosuficiencia complaciente, ha guiñado a otros moldes o maneras de articular el fenómeno.

ARMANDO ROA VIAL. Poeta, ensayista, narrador y traductor. Ha publicado, entre otros textos, *El Apocalipsis de las Palabras/ La Dicha de Enmudecer* (Beuve-Drais Editores, 1998), *Zarabanda de la Muerte Oscura* (Beuve-Drais Editores, 2000), *Estancias en Homenaje a Gregorio Samsa* (Editorial Universitaria y Beuve-Drais Editores, 2001). Traductor de la poesía anglosajona primitiva, de Shakespeare, Browning y Ezra Pound, ha recibido el Premio Nacional de la Crítica en Poesía y el Premio Pablo Neruda.

no del lenguaje poético simplemente por oposición, como quien busca desembarazarse de una herencia incómoda. El propio Neruda, siempre hábil en disfrazar sus empréstitos, tendió sus barreras proteccionistas en aquellos versos de “Los Poetas Celestes”:

*Qué hicistes vosotros, gidistas
intelectualistas, rilkistas
misterizantes, falsos brujos
existenciales, amapolas
surrealistas encendidas
en una tumba, europeizados
cadáveres de la moda,
pálidas lombrices del queso
capitalista (...)*¹.

Quisiéralo o no, aquellas pálidas “lombrices del queso capitalista” le quitaban el sueño a Neruda. Como quien debe proteger su trinchera, el Neruda “antiintelectual” deslindaba territorios frente a la estética de Huidobro y a las vanguardias anglonorteamericanas que no saludaron con entusiasmo su obra, particularmente la tributaria de Ezra Pound y T. S. Eliot. Neruda se defendía de sus predecesores y contemporáneos; la posteridad, con el poeta ya enclavado como cacique, se defiende ahora de Neruda. Y así volvemos, a propósito del centenario, al tema de la angustia de las influencias (el término es de Harold Bloom), un tema que ha adquirido especial relevancia desde el desarrollo sistemático de la teoría de la intertextualidad y la heteroglosia —Barthes, Kristeva, Greimas, entre otros— en sus diversas variantes, ya sea la alusión, la parodia, la imitación, la cita o la paráfrasis. No han faltado quienes equivocadamente han atribuido la intertextualidad a una época posmoderna agotada y nostálgica, donde la libertad creadora parece haber llegado a su límite. Se ha dicho que cuando la vida declina, se hace necesaria una teoría para colocar nuevamente en escena a esa vida y ordenarla. Algo similar parece suceder con la “manía de la originalidad”, sintomatología sospechosa que aqueja y ha aquejado a buena parte de las vanguardias, incluyendo la tentativa del propio Neruda. Y digo sospechosa porque la historia de la literatura, en los hechos, ha demostrado lo contrario; pertenecemos a una tradición, ya desde el modo de articular las palabras, ya desde el momento en que las postulamos, con mayor o menor convicción, como vehículos de emociones, como pasaportes para religar una determinada realidad. Borges, con su honestidad pro-

¹ En Jiménez, José Olivio (ed.): *Antología de la Poesía Hispanoamericana Contemporánea*, 1993.

verbal, lo planteó en términos inequívocos: la originalidad absoluta no existe; cada poeta es un reformulador de un poema único que es escrito en nosotros por el invisible curso del tiempo. Así la intertextualidad no es otra cosa que un diálogo gozoso, desinteresado, una conversación que el poema establece a partir de otro u otros poemas, con épocas y universos creadores diversos, poniendo en tela de juicio la ilusión del poema como un ciclo concluso y finito. Y es que nada es enteramente lo que es. Pound, al inicio de los *Cantares*, reescribe el undécimo libro de la *Odisea* simbolizando al poema como descenso hacia los remotos confines de la muerte donde se puede conversar libremente con los mayores, volviéndolos a una nueva vida a través de la palabra. Eliot, por su parte, desestructura el carácter unidireccional de la temporalidad; en sus cuartetos, las alusiones a Shakespeare, Milton y San Juan de la Cruz apuestan más bien por el simultaneísmo. El intertexto introduce tiempos y espacios contiguos que desechan la historicidad entendida como elemento fijo. Pero no se crea que estamos hablando de un recurso novedoso, legado por las tradiciones anglosajonas del siglo XX. Homero es reflatado en los hexámetros de Virgilio, quien siglos después alienta sendos pasajes del áspero Beowulf, gracias a los oficios de un anónimo monje de Northumbria; Quevedo, del que tanto tomó prestado Neruda, fue una nostalgia de Séneca, Catulo, Propertio y las Escrituras; Baudelaire reintroduce la sintaxis de Longfellow, y Trakl las alucinaciones de Rimbaud. Podríamos seguir pero la suma no tendría fin. El poema y el poeta se repliegan de las cronologías con desplazamientos que permiten una lectura a expensas de lo que se ha denominado “el yo poético”, cuya dudosa autarquía termina por ceder: es una lectura desde los otros, emancipada, no concebida ya —para decirlo en términos matemáticos— como magnitud determinada y determinable, sino como una relación variable o función, una multiplicidad de diversas dimensiones.

¿Tiene sentido hablar de la angustia de las influencias? Robert Lowell, cuando escribe el “Cementerio Cuáquero de Nantucket”, está escribiendo desde Melville, quien a su vez, al escribir *Bartleby*, ya prefiguraba los caracteres de Gregorio Samsa; podemos leer a Esquilo desde Browning y a Browning desde Esquilo. El lenguaje del poema se despliega como una teofanía, como una procesión y emanación de símbolos que asumen ciertas formas que se reeditan misteriosamente, más allá de la cadena de los individuos o del curso incesante de los siglos. Todos, de alguna manera o de otra, apostamos y somos apostados a esa teofanía. Por eso, cuando las voces se tornan contemporáneas, cuando se imbrican unas a otras, cuando el autor es al final uno solo, no tiene mucho sentido hablar de influencias ni menos de angustias, a menos que esa angustia se entienda como el

síntoma de una época cuya falta de relieves definidos la obliga a aferrarse, casi con desesperación, a la justificación de una cierta singularidad. Se sabe que la búsqueda obsesiva de originalidad suele esconder una inconfesable trivialidad. Las individualidades verdaderamente poderosas no se abisman en el ejercicio poco pudoroso de la demostración. La briosa defensa de la personalidad como territorio excluyente, fue una invención de la modernidad renacentista, invención a la que Shakespeare opuso el carácter proteico del poeta: se es al mismo tiempo todo y nada; cuanto existe existía ya desde la eternidad.

La literatura es un sistema de citas. Un palimpsesto. Aun en el más solitario de sus estanques deambulan decenas de rostros agitando sus aguas. Pound, en un préstamo de su viejo amigo Chaucer, nos exhortó a humillar la vanidad, a exonerarnos de las exigencias de un nombre para que sean otros también quienes hablen con y por nosotros. En el monte Helicón, junto a Moleté (la meditación) y Aoidé (el canto), estaba una tercera musa: Mnemósine, la memoria, la voz de los antepasados. Cacciardi ha visto en la cita la búsqueda de la *aitia*, del fundamento de la palabra citada, dislocando, inquietando, arrancando su pasado de las garras de la muerte para tomarla en sonido viviente. Valga, a modo de resumen, este pasaje de José Emilio Pacheco, extraído de su “Carta a George Moore en Defensa del Anonimato”: “*Si le gustaron mis versos / qué más da que sean míos / de otros / de nadie. / En realidad los poemas que leyó son de usted: / Usted, su autor, que los inventa al leerlos*”².

Me he extendido en esta digresión para reclamar un estudio genealógico-poético de Neruda que defina más nítidamente sus fuentes y ponderar así, con mayor nitidez, su aporte a la historia de la poesía. Baste señalar los préstamos no declarados de Quevedo y Fray Luis en *Residencia en la Tierra*, variando desde la alusión y la paráfrasis a la cita casi literal. Junto a ellos, el empleo de la sinécdoque y la metonimia guarda inequívocas reminiscencias de San Juan de la Cruz y Lope de Vega, sin olvidar tampoco a Góngora, al que Neruda recupera en el manejo del hipérbaton. El empleo reiterado del gerundio es un tema aparte, pero bástenos con decir que a ese respecto la deuda con el Whitman de *Hojas de Hierba* es enorme, sin contar con la visión totalizante de la naturaleza y el hombre que hereda del poeta norteamericano y cuyo mayor contrapunto lo encontramos en el *Canto General*. Incluso el celebrado tratamiento de la materia ciega como principio configurativo e individualizante ofrece ya un antecedente significativo en la obra de nuestros cronistas coloniales, especialmente en *La Histórica Relación del Reino de Chile* del padre Alonso Ovalle. No se trata

² En Pacheco, José Emilio: *Tarde o Temprano (Poemas 1958-2000)*, 2000.

de poner en tela de juicio la originalidad de Neruda. Simplemente salir al paso de ciertos sectores de la curia poética chilena defensora de la “tentativa ex nihilo” de nuestro Premio Nobel, la que ha tratado —leyendo menos la obra que a los comentaristas de esa obra— de dar título de dominio a algunos lastres que desde entonces han aquejado a las generaciones sucesivas. Me refiero, en primer lugar, al caciquismo en poesía, esto es, a la búsqueda consciente o no del monopolio papal de una sola voz, sea cual fuere ésta, ignorando que el poema se construye en base a multiplicidad de voces, que hay noventa y nueve formas de cantarle a la tribu, según el dicho de Kipling, y que las grandes tradiciones poéticas siempre se han construido en la diversidad, una diversidad respetuosa y no simuladora de sus orígenes. En segundo lugar, a la visión de intelecto y sensibilidad como entidades antagónicas y excluyentes, confinando la poesía al terreno de mera sensorialidad de lo real, una sensorialidad enclavada como punto fijo en una sola dimensión de la experiencia, desechando casi a priori cualquier intento poético que se adentre en otras zonas u órdenes de lo real. Ezra Pound afirmaba que la historia de la poesía, y por ende la historia del poema, era un delicado ensamblaje entre la fonopeia o imagen, la logopeia o pensamiento, y la melopeia o música, existiendo una gran variedad de posibilidades combinatorias entre estos elementos. En Chile, desde Neruda, al poeta logopeico, al poeta que también juega con el pensamiento poetizante, se lo relega al lugar de casi un subproducto de la poesía. Ello explica el que figuras como Huidobro, Díaz Casanueva, Eduardo Anguita, Juan Luis Martínez, y hasta el propio Enrique Lihn, hayan sido acusados en su momento de intelectualizar la poesía, de sacarla del mundo real, un juicio tan vago como dogmático, ya que supone conocer a priori no sólo el estatuto ontológico de la realidad —una realidad, dicho sea de paso, empobrecedoramente exigua— sino además el profundo contenido psíquico del proceso creador. La poiesis se resiste a las etiquetas, transita libre en su propia visión de lo poético y de aquello que el poeta soberanamente decide poetizar, apartándose, insisto, de los monopolios uniformantes en torno a qué es o cómo debe ser la poesía, residuos del caciquismo antes apuntado. Lo cierto es que Neruda se nutrió no sólo de la experiencia viva de las cosas, sino también de la literatura. No quiero decir que haya sido un poeta libresco, en el sentido peyorativo de la palabra, sino afirmar que las lecturas de sus mayores fueron afluentes decisivos en la conformación de sus vivencias y emociones y en la configuración de su lenguaje, en los recursos retóricos, ritmos y modulaciones.

Los poetas inocentes no existen. Neruda, a su manera, también fue “un poeta celeste”, un visionario, con la poesía como un esfuerzo integrador de la naturaleza, el pensamiento y la cultura. Así vemos en el poeta no

sólo a un espeleólogo de los confines de la materia, sino también a un explorador de los orígenes emocionales del pensamiento poético que realiza una retracción exploratoria hacia el momento previo a la intelección del ser. Neruda no se contenta con la descripción sin más del objeto; lo suyo es también una sonda que registra las vibraciones de la conciencia, en su faz emocional e intelectual, antes de coger la presencia de ese objeto. Esto adquiere especial relevancia en *Residencia en la Tierra*: poesía de tránsito, casi fenomenológica, comportando una disciplina que indaga el proceso epifánico en virtud del cual el objeto se revela ante el sujeto, poesía que busca autodescribirse como descriptora de esencias. Yo la llamaría una poesía de la comparecencia, de la manera como el mundo se presenta al sujeto, en la doble apertura del uno hacia el otro, en el proceso de dotar de sentido a los datos fenoménicos caóticos de las cosas hasta llegar a su esencia. Hay comparecencia y al mismo tiempo despojamiento en la lucha del ser por llegar a ser lo que es, proceso que es abierto, laberíntico, abigarrado.

Veamos algunos ejemplos:

*Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,
entonces, como aleteo inmenso, encima,
como abejas muertas o números,
ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar,
en multitudes, en lágrimas saliendo apenas,
y esfuerzos humanos, tormentas,
acciones negras descubiertas de repente
como hielos, desorden vasto,
oceánico, para mí que entro cantando
como una espada entre indefensos.*
("Galope Muerto"³)

*Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo,
como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto.
Pienso, aislado en lo extenso de las estaciones,
central, rodeado de geografía silenciosa:*
("Unidad"⁴)

*[S]oy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,*

³ Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra*.

⁴ Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra*.

*entrando oscurecidos corredores,
llegando a tu materia misteriosa.*
("Entrada en la Madera"⁵)

En versos como los anteriores, se explica el carácter fragmentario del sujeto —inclusive, a veces, la ausencia de sujeto— y el desbordamiento en el tratamiento verbal, la danza frenética de imágenes que luchan por tomar la forma de aquello que buscan estatuir con consistencia ontológica a través de la palabra, estatuto que concierne no sólo a lo nombrado sino a quien nombra, al pensamiento poético mismo en la multiplicidad de vivencias, emociones, asociaciones que transitan la conciencia hasta moldear una experiencia real.

Y volvemos así al fundamento donde subyace secretamente la teoría del intertexto y que constituye uno de los pilares menos estudiados de la poética de Neruda: la noción de la identidad personal como algo incompleto y no delimitado. El yo, para Neruda, lejos de constituir un concepto evidente, es una entidad no reducible a categorías fijas al ser, un conjunto de impresiones en perpetuo movimiento que sólo por una argucia de la razón imaginamos unidas entre sí. Se puede conjeturar aquí el influjo indirecto de Shakespeare en Neruda, cuya posta, por la vía de Keats y Rimbaud, será recepcionada por el modernismo. Shakespeare, oponiéndose a la desmedida ilusión del yo, sostendrá que hablar en primera persona es abrumadoramente antipoético: con ello encorsetamos a un molde rígido el flujo de pensamientos, emociones y sensaciones. Sabemos que el hombre es un ser inacabado, incapaz de ensamblarse de una vez para siempre a una determinada definición de sí mismo, premunido como está de la metamorfosis, la fabulación o el simulacro. Por eso Rimbaud advertía "yo soy el otro". Si postulamos una cierta singularidad del yo, ésta radicaría más bien en el hacerse, en su decurso desde la interioridad a la exterioridad, en una cierta apertura donde las experiencias se confunden. Hasta la propia conciencia de la conciencia, de acuerdo a las demostraciones de Husserl —la intencionalidad de la relación nóesis / noema—, no es cerrada; sujeto y objeto se enlazan en una mutua referencia dinámica sin la cual carecen de sentido.

Creemos ser el rostro; a lo mejor sólo somos el espejo. Para poder respirar, física y poéticamente, la espiración requiere primero de la aspiración. Lo otro, lo ajeno, también es nuestro, así como lo nuestro es de otros. El concurso de los otros es indispensable para llegar a ser lo que se es.

⁵ Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra*.

Acabemos, pues, con los malos entendidos sembrados por el Neruda público y por muchos de sus panegiristas. Neruda fue un hombre de enorme cultura, plenamente consciente de una tradición literaria que buscó reformular estudiándola hasta sus últimas raíces. Nada hay en él de improvisado. Artesano consumado de la métrica, ensayó un sinnúmero de modulaciones, patrones rítmicos y registros sonoros. Su poesía, aun a pesar de las etiquetas cimentadas por el oportunismo político o intelectual, es una poesía que piensa y que se piensa, con toques “misterizantes, surrealistas y existenciales”.

2

En tiempos como los que corren (Unamuno clamaba por menos formalidad y corrección y más fundamentalidad y dirección), escrituras como las de Neruda pueden resultar estimulantes. La bilis estruendosa y apocalíptica disparada a mansalva contra “los poetas celestes” nos induce a otra lectura: el desdén hacia quienes sazonan la experiencia de la vida con agónicas valoraciones morales o metafísicas, equívocos maquillajes de un sortilegio ciego que se basta a sí mismo. Los tentáculos previsores del ser humano desgranar sus miedos en un rosario de creencias, convenciones o esperanzas, las que luego de bruñidas en el arsenal de la filosofía o la ética, adquieren esa dignidad artificiosa que suele envolver a la mentira cuando ésta es una mera compensación. El servilismo civilizador de la ciencia, con su obsesión por la norma y el modelo, recorre el mismo trecho. Muchos de los poemas telúricos de las residencias son un llamado a la vigilia en medio de la somnolencia de un seudo humanismo moralizante y consolador, heredero de la ilustración, cuya piedra de toque, el hombre, erigido como medida de todas las cosas, es apenas un torpe fantasma, un remedo que pugna con brío por imprimir una dirección o un sentido a aquello cuya esencia sea, probablemente, la falta total de sentido.

No se necesita ser muy sagaz para ver al Neruda político —más allá de algunos versos panfletarios aislados— refutado por su propia poesía. Algo similar ocurre con Vicente Huidobro. El engranaje ciego de la naturaleza, si bien es despiadado con el hombre, no por ello es indigno. Su valor estriba en la reivindicación del individuo como impulso vital, no destilado por el cedazo distanciador del concepto abstracto. Y es que la abstracción, ajena al verdadero curso de los acontecimientos, marcados por estratos aislados superpuestos unos a otros sin un orden jerárquico fijo, falsea la realidad. Aquí, desde luego, se incluyen los castillos de arena levantados por el historicismo hegeliano y su corolario en Marx.

Neruda, además, en las antípodas de Poe, como heredero de la estética de Whitman, atisba que el sujeto moderno, en su constitución, es fruto del libro en cuanto texto liberado del mundo empírico, un texto autárquico que se agota a sí mismo en la mera lectura analítica. A ello opondrá la categoría de la sustancialidad de lo existente, en su “ahí” y en su “así”, de suerte que es equívoco perseguir verdades prescindiendo del individuo y su manera peculiar de habitar en la realidad. El modo de ser del hombre aislado plantea la dualidad entre el “yo pienso” y el “yo respiro”: las rigurosas líneas del razonamiento, su plausibilidad y solidez se levantan como muros insalvables ante el valor inefable de lo singular. De esta manera, el efecto sísmico de la poesía nerudiana, suspendida en un territorio fronterizo, es la respuesta de un hombre que intenta reconcentrarse sobre sí mismo en medio de un mundo que es tránsito y fuga, que aparece y desaparece indefinidamente, sin que ni siquiera la memoria —como en Proust— pueda ofrecer su manto protector. La escritura, desde ese punto de vista, sólo ofrece universos evocados o sugeridos, pero sin contornos sólidamente reales. De allí que la desconfianza de Neruda ante el imperio del razonamiento uniformador y homegeneizante sea la desconfianza ante la disolución de la vida en una mascarada. Y ella se extiende hasta el lector. Hans Blumenberg —según nos recuerda Daniel Innerarity—⁶ ha resumido como pocos el trasfondo de esta actitud crítica ante el mundo como libro, donde aquello que era entendido como objeto de contemplación pasa a ser manipulado por un lector que no se deja arrebatar, sino que a lo sumo se somete a una vivisección fosilizante: la inmersión en el texto como entelequia fagocitable sólo a partir de otros textos. Y nada está más lejos del temple de Neruda y su anhelo angustioso de reposesionamiento ante el ser. Incluso cuando el poeta se ve forzado a optar por el espejismo, por el confinamiento en la ilusión, cuando lo poetizado parece no salir de su ocultamiento, aquélla aparece como más real que la realidad. Su poesía se desliza así no por la descripción sino por la sugerencia, suspendida en imágenes y sensaciones donde lo vago e indefinible —sean voces, colores, paisajes, situaciones y hasta personajes— adquieren un estatuto sustancial. Lo interesante es que no se trata de una simple ilusión engañosa; se trata más bien de una ilusión sustancial situada en el umbral de una revelación.

*las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio,
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,*

⁶ Véase Innerarity, Daniel: *La Irrealidad Literaria*, 1995.

*y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.*
(“Arte Poética”⁷)

En Neruda, pues, incluso la negación de naturaleza ontológica conduce a una nueva percepción del ser. Si se pierde es para volver a poseer. Es como si del barro germinaran las semillas más fértiles. Clarence Finlayson⁸, el notable filósofo chileno de la generación del treinta y ocho, afirma: “es el engaño con que las cosas se disfrazan para solicitarnos”. Esto vale para Neruda: incluso en la apariencia está presente el vestigio del ser que nos niega su presencia.

Siempre he creído que el empleo reiterado del gerundio, calificado de abusivo por algunos, apunta muchas veces a este proceso de comparecencia progresiva de la realidad material sin un punto temporal fijo de referencia: devenir, universos en expansión frente a otros en retracción, extrapolaciones de espacios donde las imágenes forman unidades sucesivas o yuxtapuestas. Y es que la metafísica de la materia, en Neruda, se aparta de la imagen mecánica que representa al mundo como un sistema de puntos homogéneos cuyo único hilo conductor serían supuestas fuerzas de atracción y repulsión; la materia no es materia inerte, pasiva e impenetrable, sino un nuevo sistema solar, dinámico, estratificado, donde se despliega una actividad casi psíquica en la pugna de las cosas por llegar a ser, potencialidad que busca completarse y donde la palabra desempeña un papel configurador.

3

Me pregunto si habrá cambiado la lectura de Neruda en este fin de siglo. Para mí el aterrizaje fue difícil. Admiro *Residencia en la Tierra* y *Alturas de Macchu Picchu*. El resto de la poesía de Neruda, con la excepción de algunas de las *Odas*, me parece reiterativa y algo retórica. La interrogante por la travesía finisecular nerudiana adquiere relieve si tomamos en cuenta que la segunda mitad de este siglo ha estado marcada, en buena medida, por la poesía que sospecha de la poesía, agudizándose la fisura de la alianza entre la palabra y el mundo que nos fuera legada por la tradición helénica. Y es que la estabilidad significativa de las palabras es tan precaria como la realidad misma designada por ellas. Bohr y Heisen-

⁷ Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra*.

⁸ Véase además Finlayson, Clarence: “Poesía de Neruda. Significación de Elementos”, 1940.

berg, en el terreno de la física cuántica, demostraron la falta de previsibilidad de la materia en su aspecto microcósmico. Esa discontinuidad, extendida al hombre en cuanto partícula o corpúsculo del universo, ha puesto en signo de interrogación al lenguaje con su tejido de referencias fonéticas, gramaticales y semánticas. Algo similar ha ocurrido en el terreno de la filosofía, de manera recurrente, a partir de Wittgenstein, aun cuando los primeros signos cuestionadores deban remontarse a Occam. Incluso teóricos de la literatura como George Steiner, frente a la disgregación llevada a sus extremos por algunos desconstruccionismos, han pugnado por un perentorio salto de fe, por una revitalización del “contrato” entre la palabra y el mundo. Y ello para salvar a la realidad de su volatilización, rescatando la plenitud simbólica del mundo. Rimbaud disgregó al sujeto con su “yo soy el otro”. Mallarmé desahució lo real como un remedo vil, de segunda mano. Eliot reconstruirá la poesía a partir de “un montón de imágenes quebradas”. Frente a un mundo ilusorio, ausente, surgirá la palabra, por precaria que sea, como única referencia cartográfica. Es el poema y no el poeta el que ha bajado del Olimpo. La sensibilidad de estos tiempos, en suma, parece gravitar desde la falta de una órbita firmemente delimitada. Así, no resulta extraño que a nivel nacional la figura de Enrique Lihn, construida desde el cuestionamiento del ejercicio poético mismo, se haya agigantado entre las generaciones más jóvenes; tampoco que la poesía se vuelva crecientemente autorreferente. A nivel comparado, hoy en día la opción recurrente de Neruda por esa primera persona singular hasta nos parece poco pudorosa si la confrontamos a la puesta en jaque del yo como centro articulador total que ofrece la poesía anglonorteamericana desde Robert Browning en adelante, o la poesía que se escribe en lengua alemana desde Krolow, Heissenbüthel y Celan. Y aquí está la ironía. Porque buena parte de la recepción crítica de Neruda en este reordenamiento del lente de aproximación a la poesía lo mira con desconfianza: un “poeta celeste” no afinado en el suelo pantanoso de la duda, excesivo en el manejo de los materiales poéticos, altisonante en una época que busca la sordina, incapaz de deslizar signos cuestionadores sobre el lenguaje. Poeta de sonidos y no de ideas. A los torrentes fluviales que desbordan las imágenes se opondrá primero el coloquialismo y luego la parquedad, la concentración, incluso el mutismo rasurador. Los metarrelatos serán pompas de jabón a diluir. Se trata, en suma, de un nuevo escenario que obliga a releer a Neruda bajo un prisma diferente: probablemente, desde esta perspectiva, el esfuerzo de Neruda por penetrar en la metafísica de la materia, por abrirnos cosmológicamente al corazón de la naturaleza, sea un punto de partida para volver a

replantearnos lo que Steiner⁹ definía como el necesario salto de fe entre la palabra y el mundo, la reivindicación de las presencias reales para superar el nihilismo ontológico que subyace en el deconstructivismo.

Se ha dicho que el hombre es una posibilidad vacía, susceptible de irse completando. Esto podemos extenderlo al mundo real, un mundo inacabado que requiere de pensamiento traducido en palabras que pueda entender y declarar ese irse haciendo de las cosas, como quien remonta una tormenta, de manera de encontrar no sólo un universo familiar y habitable, sino también premunido de belleza, una belleza digna de ser cantada, trabajo de poetas. Es interesante constatar que en el mundo griego “mythos” y “logos” equivalían a palabra, aunque con sentidos diversos; “mythos” es revelación, intuición; “logos” es razón, lo que demuestra a partir de un determinado supuesto. Son éstas las dos caras de una misma moneda: el cantar y el decir, sonido y significación del sonido para revelar el ser de las cosas, ya que de no haber revelación (ascenso) las cosas descenderían al infierno de lo innombrable.

Creo que volver hoy a Neruda, más allá de las legítimas diferencias poéticas, es retornar a un universo de referencialidades, en el sentido steineriano: “Leemos poemas y novelas, miramos pinturas, porque, aunque a menudo sean de un desconcertante estilo oblicuo o enmascarado, son del mundo o tratan sobre él”¹⁰. Frente al solipsismo de la palabra, a su creciente pérdida de significación, tal vez sea necesario un giro, una vuelta de tuerca: recoger esos signos cuestionadores finiseculares no para capitular, sino para depurar el lenguaje con miras a una reincidencia en la tierra.

BIBLIOGRAFÍA

- Finlayson, Clarence: “Poesía de Neruda. Significación de Elementos”. En *Revista Universidad Católica Bolivariana*, Vol. V, N° 15, Medellín, 1940.
- Innerarity, Daniel: *La Irrealidad Literaria*. Navarra: Eunsa, 1995.
- Jiménez, José Olivio (ed.): *Antología de la Poesía Hispanoamericana Contemporánea*. Madrid: Alianza, 1993.
- Neruda, Pablo: *Residencia en la Tierra* [1933, 1935]. Santiago: Editorial Universitaria, 1999.
- Pacheco, José Emilio: *Tarde o Temprano (Poemas 1958-2000)*. México: F. C. E., 2000.
- Peña Vial, Jorge: *La Poética del Tiempo*. Santiago: Editorial Universitaria, 2002.
- Steiner, George: *Presencias Reales*. Barcelona: Destino, 1991. □

⁹ Steiner, George: *Presencias Reales*, 1991.

¹⁰ Citado por Peña Vial, Jorge: *La Poética del Tiempo*, 2002. Peña Vial recuerda también a Ricoeur en *Tiempo y Narración*: “Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen narrarse”.

HAY LIBROS QUE SON PADRES DE NACIONES*

Volodia Teitelboim

A partir de un repaso de algunos hitos de la biografía de Pablo Neruda, el autor propone una comprensión de la poesía nerudiana en la actualidad, subrayando varias de las constantes de su obra, así como el importante vínculo de Neruda con España y su tradición poética.

VOLODIA TEITELBOIM. Escritor y ensayista. Ex senador de la República. Premio Nacional de Literatura, 2002. Autor, entre otras obras, de *Antología de la Poesía Chilena Nueva* (con Eduardo Anguita, 1935), *Hijo del Salitre* (1952), *La Semilla en la Arena: Pisagua* (1957), *El Oficio Ciudadano* (1973), *El Pan y las Estrellas* (1973), *Pólvora del Exilio* (1976), *La Guerra Interna* (1978), *Neruda* (1984), *La Palabra y la Sangre* (1986), *Gabriela Mistral: Pública y Secreta* (1991), *Huidobro: La Marcha Infinita* (1993), *Los Dos Borges* (1996), *Un Muchacho del Siglo XX* (1997), *Voy a Vivirme (Variaciones y Complementos Nerudianos)* (1998), *Un Hombre de Edad Media* (1999), *La Gran Guerra de Chile y Otra que Nunca Existió* (2000), *Noches de Radio*, dos tomos (2001).

* Escrito por el autor en base a su conferencia “Neruda Vuelve a España”, leída en las jornadas “Neruda en su Centenario (1904-2004)” organizadas por la Universidad de Sevilla, España, el 4 y 5 de mayo de 2004.

Ese día [en Sevilla, 4 de mayo de 2004] manifesté verbalmente que era la cuarta vez que Neruda llegaba a España, aunque de distinta manera. La primera fue en el año 1927, cuando tenía 23 años, junto a un amigo bastante aventurero, Álvaro Hinojosa. Después de 24 días de lenta navegación transatlántica, desde Buenos Aires, desembarcaron en Porto. Desde allí se fueron por tierra a Madrid. Vagaron tres días por la capital. Departieron con algunos periodistas, a raíz de lo cual apareció un par de artículos. Nada más. El autor de *Veinte Poemas* todavía era un don nadie, un insigne desconocido en la Península Ibérica.

La segunda vez fue del todo diferente. Trascendió. Y cambió su existencia. Se produjo en 1934 y vivió enseguida —según él lo dijo con sus propias palabras— los años más felices de su vida. Compartió con los poetas de la generación de 1927, empezando por García Lorca y también Rafael Alberti. Luego, esa radiante primavera, esos días de sol, esa felicidad maravillada se eclipsó. Fue aplastada por la Guerra Civil, que estalló muy pronto. Le nubló el panorama, le amargó la vida. Neruda sufrió una experiencia devastadora. Influyó de modo radical en su existencia, su pensamiento y su poesía.

Siempre añoró España. Durante el régimen franquista, sintió que no podía retornar y ello lo apenaba. “A mí me hace falta España —decía— y es un dolor no llegar a ella.” En años posteriores bajó por unas horas del barco en Barcelona. Lo recibió su amigo García Márquez. Quería sentir el aire de esa tierra, su segunda patria, su bien amada España. Fue una experiencia difícil. Resultó peor el padecimiento de la carencia porque agudizó la nostalgia de no poder caminar por las calles, no visitar sus ciudades o no compartir con sus amigos de entonces, ni conversar con los nuevos poetas, las generaciones de frescos que habían sucedido a esa brillante floración literaria que fue la generación del 27.

Regreso en ausencia

Creo que ahora realiza en ausencia la cuarta venida, la cuarta llegada, tal vez definitiva.

Lo hace cuando cumple cien años. Ya hombre maduro y buen fabulador, haciendo uso, digamos, de una licencia literaria, tiene la inefable osadía de proclamar su derecho a la inmortalidad, a no morir nunca. Lo hizo en el poema “Pido Silencio”, del libro *Estravagario*. Lo proclamó de

manera bastante insólita y resuelta: “...no crean que voy a morirme: me pasa todo lo contrario: sucede que voy a vivirme. Sucede que soy y que sigo”.

Desmesura del poeta

El poeta sigue naciendo, incluso cuando cumple su primer siglo de vida. Siempre que existan personas en el mundo que lean poemas de Neruda y se aprovechen de ellos para enamorarse, él estará interactuando con la vida y por la vida. Forman multitud los amantes de *Veinte Poemas* —uno de los libros, dicen, más vendidos en el mundo, después de la Biblia—. Mientras su poesía se siga leyendo, él continuará vivo, porque, al fin y al cabo, la muerte es el olvido. Han transcurrido ya 31 años desde el día en que se fue, y no se fue, porque se quedó aquí en la Tierra, residiendo en la sensibilidad de sus lectores. No morirá nunca si su poesía nunca muere. Éste es un veredicto pronunciado ya por el siglo XX. Entra ahora con el alma y el pie firme en el XXI. Tal vez el tercer milenio lo apruebe. No estaremos para juzgarlo, pero él lo deja planteado como un desafío al tiempo.

La poesía no mata

Esta mañana [en Sevilla, 4 de mayo de 2004], hemos tenido el privilegio de presenciar el homenaje a Neruda en la Universidad de Sevilla. Oímos la palabra de la vicerrectora. Hemos escuchado también a Trinidad Barrera, nuestra amiga ya de algunas semanas, porque los estudiosos de Neruda que han venido, sean españoles, franceses, italianos, chilenos o de otras nacionalidades, han compartido la experiencia cordialmente. Hemos tenido la ocasión de trenzar la amistad, la confraternidad que conoció Neruda al máximo en España. Configuramos una especie de peregrinación jovial. España hasta ahora ha sido el país donde se realizan homenajes entrelazados. Primero fue Madrid, la Casa de América, la Embajada de Chile, la Universidad Autónoma. Luego vino Alicante, con Juan Carlos Rovira como estupendo animador. La poesía acerca, la poesía no mata, la poesía no hace guerras, la poesía es partidaria de la paz, del reconocimiento, de la amistad entre los pueblos. En esta reunión sevillana no participó el Barbero de Sevilla, pero sí el presidente de la Fundación El Monte. Es un signo de cercanía, con el cual se aproximan más dos países, incalculables corazones.

El reino del castellano

No olvidemos que Hispanoamérica es una de las creaciones históricas, políticas, culturales más amplias y significativas del mundo. Ahora que toda Europa, o casi toda Europa se va juntando para conformar —sostienen— una sola unidad, no es malo pensar que las inmensas comarcas que conquistó España, la España americana del siglo XVI, constituye uno de los más extensos territorios geográficos poblados y continuos que hay en la Tierra. Suman más de veinte pueblos que hablan el mismo idioma. En España se pueden hablar varias lenguas, pero en la América española —sin olvidar las respetables hablas aborígenes, de antigua data— el 90% de la población se entiende o discute en castellano. Es el reino más numeroso del castellano.

En dicho gigantesco territorio idiomático —con su lengua unificadora, una de las más habladas del globo terrestre— ha salido en nuestro tiempo un individuo o sujeto, “común de rostro”, particular, llamado Nef-talí Ricardo Reyes Basoalto cuando nació y Pablo Neruda desde que adoptó el pseudónimo conocido.

No vivamos de espaldas

Siempre he pensado que nos ha empobrecido y nos ha hecho daño el error de que durante siglos España y América hayan vivido virtualmente dándose las espaldas. Porque después de la Conquista, sobre todo tras la emergencia y creación de las veintitantas repúblicas que nacieron de esa carioquinesis del imperio colonial, se cultivó un antiespañolismo primario, exagerando elementos negativos, que por cierto también los hubo. No se trata de blanquear nada. Sobrevino la leyenda negra, que hacía de España la mala de la película. Esto se tradujo también en un silencio y un distanciamiento de uno y otro lado.

Reparemos en la significación de esa región tan vasta, que va desde México hasta Chile y Argentina y sólo termina en la Antártica. Ella habla la lengua que le dio Castilla, americanizándola. Dichas naciones poseen una prehistoria común, la historia tormentosa de una familia incontable, que comparte sueños afines, despliega veinte literaturas que no necesitan traducción. Más de una vez se ha dicho que Neruda es personaje representativo de una cultura expandida, de la cultura hispanoamericana y en el hecho de la cultura universal. Aquel que hable castellano puede leerlo o conocerlo. Traducido a muchísimas lenguas, se puede ingresar a ese hemis-

ferio poético ilimitado. El odre de su vino se vierte y derrama aquí y allá como si hablara un padre o un hijo. Asimismo podrá leerse en cien lenguas, pero su habla original será siempre la española.

La partida de nacimiento

Quiero recordar lo que Neruda dijo sobre un joven de otrora, que era en ese momento, allá por el siglo XVI, integrante del séquito que acompañó al príncipe Felipe a Londres. El paje cortesano Alonso de Ercilla y Zúñiga también era poeta. En Inglaterra les llegó una noticia para ellos alarmante: en el país final del globo, en la última posesión del Imperio, los mapuches habían muerto al jefe de los conquistadores, Pedro de Valdivia. Habían sitiado y atacado muchas de sus ciudades. El paje decidió poner fin a los placeres de la corte y embarcarse presurosamente rumbo a lejanos horizontes, donde terminaban América y los mapas conocidos. Era una azarosa travesía de meses, la gran aventura de la vida o la muerte. Después, con lo visto, oído, vivido, aventurado y observado en esa tierra ignota, el que fuera joven soldado se puso a escribir *La Araucana*.

La Araucana es para nosotros la inscripción elocuente del nacimiento de Chile como país. Inaugura una sociedad hasta entonces inexistente en lo que era la tierra libre y dispersa de los mapuches y de otras etnias aborígenes. Permaneciendo fiel a su estirpe, Ercilla registra artísticamente, con admiración y respeto por el adversario, el proceso formativo de una nación.

La Araucana es digna de una segunda lectura, de repasarla cada cierto tiempo. Se trata de un texto cardinal muy notable. Anuncia y da cuenta del surgimiento de un país volcánico, el parto sangriento de una sociedad nueva donde antes existía una valerosa y aguerrida comunidad prehistórica. El joven poeta la individualiza. Fija sus características físicas, el paisaje y la naturaleza primordial de su población, de las tribus indígenas.

*Chile, fértil provincia y señalada
en la región antártica famosa,
de remotas naciones respetada
por fuerte, principal y poderosa:
la gente que produce es tan granada,
tan soberbia, gallarda y belicosa,
que no ha sido por rey jamás regida
ni a extranjero dominio sometida.*

Los versos de la epopeya comunican la ubicación geográfica; trazan un retrato preciso, un perfil moral, el relato poético-político del escenario adonde arriba. Así es casi todo el libro de ese autor mozo, a ratos desencantado por la España que no le hace justicia. Fuimos a saludarlo hace poco, a nombre de un Neruda ubicuo, en su casa solariega de Bermeo, en el país vasco. Tal vez valga más el tarde que el nunca.

No todo el poema versa sobre Chile, porque una parte importante de la obra está destinada a relatar minuciosa, a lo vivo, la inquietud europea ante el conflicto muy de entonces y muy de ahora. Nada se repite o se reproduce distinto; pero el mundo europeo y el Medio Oriente de la época estaban embarcados a fondo en una contienda que culminó en la batalla naval de Lepanto. Hecho magno, que en ese momento tenía una actualidad no tan difícil de imaginar: expresaba el gran conflicto entre la cristiandad y el Islam. No cederemos a la tentación. Nosotros no transpolamos hoy esa guerra ni ninguna. Somos hombres de paz y entendimiento entre pueblos, religiones y civilizaciones.

¿Inventor de Chile?

Pablo Neruda, que no se quedaba en chicas, disparó otra flecha al futuro, con una frase que puede parecer una atrevida extravagancia: “Ercilla es el inventor de Chile”. Si uno se pone a pensar en términos rigurosos, no es así. Pero intelectualmente lo es. Porque los países nacientes, que recién se incorporan a la historia (y también los que ya han hecho un camino) necesitan poseer y desarrollar una conciencia propia, una idea motora, una definición esencial. Necesitan de la escritura, requieren de la obra que proyecte su ser y su hacer, que la presente ante la humanidad, se transmita a sus integrantes, sean en ese momento súbditos o discrepantes. Así nace y se hace la conciencia nacional de un país que acaba de llegar al concierto universal. Los primeros perfiles definitorios de la identidad chilena se dan en ese libro escrito por un poeta español de poco más de veinte años. El soldado es condenado a muerte, no por los mapuches, sino por el jefe de los conquistadores, de mando un tanto inexperto, García de Mendoza, que por alguna dificultad surgida en un denominado “juego de cañas”, dicta la sentencia capital. Afortunadamente es anulada. Porque si se hubiera cumplido, entre otras cosas, adiós a *La Araucana*.

Salvó la vida, volvió a España. Demoró varios años, pero escribió el libro matriz. Se trata de un texto épico, citado por Cervantes. Allí asoma, por mano y numen español, la literatura chilena. Despierta un país en el

Extremo Sur de Occidente. Se escribe la partida de nacimiento de una nación alargada, con rasgos inconfundibles.

La búsqueda de la madre

Allí, en la zona disputada donde perdió la vida el jefe de los conquistadores, se crió ese niño bautizado Nefalí Ricardo Reyes Basoalto. Tal vez desde su infancia o como adolescente, pensó en la necesidad de ser o de superar su insignificancia, que vegetaba silenciosa e inconforme en un último rincón, rumiando el anónimo de su existencia, que fue dura, áspera en sus comienzos. Pues, sin quererlo, la desgracia hizo su estreno desde el instante inicial, con la muerte de su madre. Fallecida a los pocos días de darlo a luz, el huérfano buscará la imagen materna, incluso en alguna de sus enamoradas. Consciente o inconscientemente tendía a descubrirla en mujeres maduras. En diferentes edades trató de indagar cualquier dato sobre esa madre que no conoció.

El pequeño, llevado de la mano del padre, llega a Temuco, entonces un improvisado campamento militar que también acababa de nacer, entre detonaciones de artillería. Neruda también se haría a sí mismo, pese a todos los contratiempos. Sería la creación incesante de un muchacho que no se llamaba así. Su padre vivió apreturas económicas cotidianas hasta que consiguió un trabajo en los ferrocarriles. Es sabido que fue conductor de tren lastrero, convoy humilde; no el que transporta pasajeros, sino el que traslada material pedregoso y durmientes para arreglar las vías desajustadas por las lluvias, que en esa zona son persistentes. Mientras su padre trabaja con su cuadrilla, el niño se interna en la selva virgen. Curioso obsesivo, empieza a conocer la naturaleza fértil de la región. No sabía que estaba acumulando elementos para su poesía. Tampoco sabía qué era la poesía. Un día ella llegó sin anunciarse. Él mismo lo dice: *“no sé de dónde, ni cómo, ni por qué”*. Sus primeros versos son unas palabritas elementales rimadas, recordando a la madre que nunca vio. Se trata de un poeta desenfadadamente autobiográfico. El que quiera poseer las claves más hondas para interpretar su poesía, incluso aquella que aparezca hermética, un tanto enigmática, podría abrirse paso recurriendo a la crónica de su vida. Se trata de un poeta que traduce al castellano universal su propia existencia, transfigurada.

Hará proposiciones lingüísticas. La palabra mamadre (atención al neologismo) me parece que no está registrada en el Diccionario de la Lengua Española. Inventa esa palabra para prescindir de la “madrastra”.

Nunca la llamará madrastra, que tiene mala prensa. Ha sido desprestigiada casi tanto como la palabra “bruja”. Hablará entonces de la “mamadre”. Ésta suele alguna mañana de domingo llevarlo a la iglesia pobre. Versos introductorios de su libro de estreno, *Crepusculario*, lo evocan. “*Esta iglesia no tiene lampadarios votivos, no tiene candelabros ni ceras amarillas, no necesita el alma de vitrales ojivos para besar las hostias y rezar de rodillas*”. Según el poema, acuden a ella almas sencillas, sobre todo para asegurarse un puesto en el cielo. Esa mamadre es afectuosa, pero él siempre sigue pensando en la madre biológica, en la que lo tuvo en su vientre y que él no conoció. Le hace una falta grande.

Un segundo o tercer cordón maternal

Ese niño, de repente, a través de las lecturas, va descubriendo que existe el ancho mundo, aun cuando dice que no conoció el mundo sino cuando salió de allí, de ese borde terminal de la Tierra.

Va a estudiar a Santiago, abandonando un territorio lluvioso, la región austral, entonces llamada Frontera, disputada durante siglos por conquistadores y aborígenes. Se siente un poeta atado por un cordón umbilical invisible a la madre naturaleza, que es femenina, y al amor, que también lo es en este caso (pertenece al mismo género), porque se trata del descubrimiento de la mujer. Lee con furia deleitosa. Escribe con pasión, día y noche, arrebatado. Al principio es torpe. Pero pronto surge el poeta melodioso, directo, esencial. En el fondo, todavía suena algo rubendariano. Rinde tributo al modernismo literario, ya declinante, pero no tardará en decirle adiós.

Su primera fama local le sonrío cuando da a conocer un poema que empieza a recitarse en todas partes. De niño pregunto: ¿Quién lo ha escrito? Me responden: No sé. Lo escribe cuando es alumno del Instituto Pedagógico. Estudia francés no para ser profesor sino para leer poesía francesa. Sin embargo, dicho poema tiene nombre inglés, *Farewell*. La gente lo nombra “la poesía de los marineros”. Recitado por doquier, tanto en las escuelas universitarias como en lugares donde no se enseña literatura. También se declama en las fiestas de los prostíbulos. No habla sobre la poligamia, pero dice “Amo el amor de los marineros que besan y se van. Dejan una promesa. No vuelven nunca más. En cada puerto una mujer espera: los marineros besan y se van. Una noche se acuestan con la muerte en el lecho del mar.”

Crisis existencial y literaria

Así va escribiendo, precozmente, sus dos primeros libros, uno publicado cuando él tiene 19 años y otro a los 20. Son *Crepusculario* y *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*. Con el tiempo, se vuelven dos clásicos.

Está viviendo, sin embargo, una crisis existencial. Esa poesía de fulminante éxito en el medio le parece ya un tanto anticuada. No corresponde a algo que se está generando en el mundo y en su propio interior. Ecos de la Vanguardia Estética están llegando a los rincones más apartados del planeta, entre ellos Chile. Hará su propia Vanguardia.

En aquel entonces el joven poeta está también sacudido por la revelación del sexo. Escribe un libro de audacia desusada para la época. Se titula *El Hondero Entusiasta*. Es la exaltación de la pasión ardiente. Anuncia por su cuenta la revolución sexual que se impondrá años más tarde. Es un volumen tan escandaloso para su tiempo que no se atreve a publicarlo de inmediato. Lo guarda en un cajón, para sacarlo de allí diez años después. Ahora dicho libro no produciría asombro, porque ya el tema, digamos, está incorporado a la mentalidad actual, sin que cause rubor, el estupor de entonces.

Neruda pronto dará un paso adelante con esa poesía popularísima, que cree anacrónica. Lo angustia además el desordenado género de vida que llevan él y sus amigos. En parte imitan el ejemplo parisino del Pobre Lelian, de Verlaine, su ingesta de absintio y otros licores, aunque en Chile fuera “vino de tres tiritones”. Hacen la vida de los poetas locos, de los poetas malditos, que se emborrachan todas las noches y no comen todos los días. Suelen morir de sobredosis de drogas o de tuberculosis, que en ese tiempo tenía una guadaña cortante. Hubo poetas muy queridos por él, como Romeo Murga, que lo acompañaba en los recitales, y después Alberto Rojas Giménez, que mueren muy jóvenes, de hambre, “consunción”, como entonces se decía.

Quiere abandonar el país. Es la forma de salvar la vida, de perseverar en la poesía, y es el camino para encontrarse con el mundo. Le pide a un amigo que trabaja en el Ministerio de Relaciones que le consiga una plaza en el extranjero. Le explica: —Hay muy pocos cargos disponibles. Las plazas que hay no son apetecidas. —Dígame cuáles son. —Sólo tengo una que nadie quiere: Cónsul en Rangún. —Contesta: —Allá voy.

Soledad de las soledades

Llega así al Asia, pasando por España. Más tarde dice: España debió haber sido mi iniciación, yo debí haber llegado a España y no perderme en la soledad infinita del Asia, donde nadie habla castellano, donde no puedo conversar con nadie, donde todo para mí es una sociedad extraña, donde se impone un régimen de castas que no entiendo. Caí en un mundo ajeno para mí.

Pero así fue. No obstante en ese ámbito tampoco perecería, ni física ni espiritualmente. Debía enfrentarlo. Respirando otra atmósfera, soportando los monzones de mayo, escribe una poesía distinta, original, la poesía de *Residencia en la Tierra*, que marca un vuelco radical, violentísimo e inaugura una nueva expresión poética, incluso en el orbe literario internacional de ese momento. *Residencia* será en los hechos un libro en serie, al estilo de *Hojas de Hierba*, pero escrito en tres continentes. Lo inició en Chile. Lo continuó en el Asia, particularmente en Java, Birmania, Ceylán y, finalmente, en España. Es un poema sinfónico, música interior, tal vez dodecafónica, para su época. Cambia en profundidad de poesía.

Durante ese verdadero extrañamiento, el que fuera un desesperado en Asia, escribía cartas implorantes a Rafael Alberti, para que le mandara un diccionario castellano, ya que teme olvidar el idioma. Le envía también los primeros poemas de *Residencia*, que Alberti pasea por España de la República durante los años 31, 32. Los lleva a donde va, pero no consigue publicación. El autor de *Marinero en Tierra* se siente trastornado, porque es otra poesía, la que viene de un mundo diferente, que está haciéndose. Algunos autores europeos hablan de un “Tercer Día de la Creación”.

Neruda sale del Asia, por fin, debido a la crisis mundial que estalla el 29. Golpea a todos los países de América Latina, quebrando los presupuestos. No se paga a los empleados públicos. Un desastre total. Fue uno de los funcionarios cancelados. Vuelve a Chile. Luego consigue un cargo secundario en el consulado de Buenos Aires. Allí traba un conocimiento decisivo, con Federico García Lorca, que llega a Argentina, Uruguay y Chile con la compañía teatral de Margarita Xirgú, para llevar a escena *Bodas de Sangre*, *Rosita la Soltera*, *Yerma*, *Mariana Pineda* y otras piezas teatrales del autor del *Romancero Gitano*.

García Lorca regresa a España con cierta preocupación, angustiado por negros presagios. Hubo un hecho premonitorio. Todavía en Buenos Aires, García Lorca y Neruda dedican un libro, confeccionado a mano, artesanal, en que el último aporta los versos y el primero los grabados. Lo dedican a “La Rubia”, esposa del escritor Rojas Paz, cuyo salón literario

ellos suelen frecuentar. El dibujo (del único ejemplar) tiene dos cabezas cortadas. García Lorca temía por su destino. ¿Era supersticioso? ¿O imaginaba lo que vendría?

Una acogida luminosa

Neruda arriba cuatro meses después a Barcelona, donde ha sido designado cónsul. Ansía llegar a Madrid, porque quiere estar en contacto sobre todo con los poetas jóvenes que conoce o quiere conocer. Pronto baja del tren en la capital. Lo espera Federico. Los poetas de la nueva generación lo acogen fraternalmente, con mucha más cordialidad que en Chile, donde es motivo de ácidas polémicas, en las cuales yo tuve también una participación secundaria, sin ánimo de gresca, que de todos modos estalló.

García Lorca lo presenta en la Universidad de Madrid, con un texto fervoroso.

Esto que yo hago ahora se llama una presentación en el protocolo convencional de conferencias y lecturas, porque yo no presento, porque a un poeta de la calidad del chileno Pablo Neruda no se le puede presentar, sino con toda sencillez, y cobijado por mi pequeña historia de poeta, señalo, doy un suave, pero profundo toque de atención.

Y digo que os dispongáis para oír a un auténtico poeta, de los que tienen sus sentidos amaestrados a un mundo que no es el nuestro y que poca gente percibe. Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar. Un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más tiernos que la mejilla dura de la estatua.

La América española nos envía constantemente poetas de diferente numen, de variadas capacidades y técnicas. Suaves poetas de trópico, de meseta, de montaña; ritmos y tonos distintos, que dan al idioma español una riqueza única. Idioma ya familiar para la serpiente borracha y el delicioso pingüino almidonado. Pero no todos estos poetas tienen el tono de América. Muchos parecen peninsulares y otros acentúan en su voz ráfagas extrañas, sobre todo francesas. Pero en los grandes no. En los grandes cruje la luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa, de América. Bloques a un punto de hundirse, poemas sostenidos sobre el abismo por un hilo de araña, sonrisa con leve matiz de jaguar, gran mano cubierta de vello que juega delicadamente con un pañuelito de encaje. Estos poetas dan el tono descarnado del gran idioma español de los americanos, tan ligados con las fuentes de nuestros clásicos; poesía que

no tiene vergüenza de romper moldes, que no teme el ridículo y que se pone a llorar de pronto en mitad de la calle.

Al lado de la prodigiosa voz del siempre maestro Rubén Darío y la extravagante, adorable, arrebatadoramente cursi y fosforescente voz de Herrera y Reissig y del gemido del uruguayo, y nunca francés, conde de Lautrémont, cuyo canto llena de horror la madrugada del adolescente, la poesía de Pablo Neruda se levanta con un tono nunca igualado en América, de pasión, de ternura y sinceridad.

Se mantiene frente al mundo lleno de sincero asombro y le fallan los dos elementos con los que han vivido tan falsos poetas, el odio y la ironía. Cuando va a castigar y levanta la espada, se encuentra de pronto con una paloma herida entre los dedos.

Yo os aconsejo oír con atención a este gran poeta y tratar de conmoveros con él cada uno a su manera. La poesía requiere una larga iniciación como cualquier deporte, pero hay en la verdadera poesía un perfume, un acento, un rasgo luminoso que todas las criaturas pueden percibir. Y ojalá os sirva para nutrir ese grano de locura que todos llevamos dentro, que muchos matan para colocarse el odioso monóculo de la pedantería libresca, y sin el cual es imprudente vivir.

En España poetas jóvenes, casi una veintena, lo aplauden, lo apoyan. Publican una declaración de respaldo notablemente generosa, llamándolo “gran poeta de la lengua”.

Todo ese clima acogedor será prontamente liquidado por la guerra, incluida la ejecución de García Lorca, entre muchos millares de sacrificados. Su muerte simbolizó en lo concreto una multitud de horrores. La tragedia cambió su poesía, su existencia, la de millones.

Derrotada la República, en Chile, por iniciativa de Neruda, se comienza a montar una expedición para salvar españoles cazados en campos de concentración en Francia. Bajo la dirección del poeta, se fleta un barco viejo de carga, llamado Winnipeg, en el cual dos mil refugiados consiguen llegar a Chile. Creo que fue el día en que comenzó la Segunda Guerra Mundial.

**No fue un neutral ni un indiferente.
Vivió a fondo grandes desafíos**

Participante de la historia, quiso la paz, la democracia, la libertad. Y lo hizo a su manera apasionada. No era hombre para ocultar ideales, sino que los sostenía abiertamente y en voz alta.

Un libro posterior, llamado *Canto General*, encarna la expresión ambiciosa de un poeta que quiere describir América desde antes de que ella

fuera poblada, cuando sólo era naturaleza, silencio, pájaros, montañas, y no había nadie en ella que la cantara, porque nadie existía en su territorio. De repente empiezan a llegar pobladas inmigrantes desde Asia. Atravesaron el Estrecho de Bering para poblar América desde Alaska hasta la Antártica hace ya más de diez mil años.

No se queda en chicas. Al principio habla de un *Canto General de Chile*, después habla de un *Canto General de América*, luego simplemente de *Canto General*. Incluye el período prehistórico, el histórico, la conquista, la república, la época actual. Alguien ha dicho que es como una especie de Cordillera de los Andes en poesía. La Cordillera de los Andes tiene altas cimas, con c, y también hondonadas profundas, simas, con s; o sea, contiene poemas excelsos y poemas que no alcanzan la nota máxima. Porque a un poeta tan prolífico como Neruda, el más fecundo del siglo, no puede exigírsele siempre cumbres, una calidad absoluta en todos los poemas. Él lo supo. Mezclaba lo grandioso y lo pequeño. El do de pecho o el suspiro discretamente susurrado.

Poeta maximalista y minimalista

Cuando regresa de su Consulado en México, quiere ahondar en el Perú. Ascende a una desconocida ciudadela incaica. Impresionado, escribe años más tarde *Alturas de Macchu Picchu*. Define también una conducta personal. Al decir “*sube a nacer conmigo, hermano*”, está dialogando con los aborígenes que construyeron el enigmático poblado ahora despoblado, misterioso, revelador de raíces esenciales. Habla para los de hoy. Para los descendientes de aquellos que lo edificaron. Pues la historia es un gran encadenamiento con muchos eslabones, en el cual todos somos partícipes, aunque seamos en dicho proceso actores de tercera fila, involuntarios e inconscientes, o una muchedumbre de N. N. La historia nos toca y concierne a todos, hasta la historia más lejana, De alguna manera los Juan Pies Descalzos de ayer son los antepasados de los Juan Pies Descalzos, de los Juan Cortapedras del presente.

Neruda anhela con esa poesía, a juicio de algunos un tanto grandilocuente y para otros, sustanciosa, provocar cierto despertar colectivo. En otra forma evoca y convoca a Bolívar. Sostiene que el Libertador “*despierta cada cien años, cada vez que despierta el pueblo*”. A todas luces es un bardo portavoz comprometido con los tres tiempos del hombre.

El poeta maximalista pasa en un momento posterior a ser poeta minimalista, “cosista”. Se compromete con motivos modestamente cotidiana-

nos o domésticos. Escribe varios libros de odas, donde habla, verbigracia, de un tonel que cae de un camión, del caldillo de congrio y también de otros sucesos menudos, grandes o medianos, que no constituyen acontecimientos sobresalientes.

Ya en España había sostenido un encontrón beligerante con el apóstol de la poesía pura, Juan Ramón Jiménez, quien lo ataca y lo juzga “gran mal poeta”, “agente del caos”, representativo de la desorganización de una América primitivista. Neruda no es inocente. Ha decidido derribar los muros de la poesía y propiciar que cualquier objeto, tema o asunto puede ser poetizable si lo trata un poeta de verdad.

No es un episodio baladí en su trayectoria. Ese poeta maximalista a ratos, y minimalista en su culto por materias prosaicas, siempre se mantendrá fiel a sus principios ciudadanos. La política puede ser cosa grande o mísera. Él aspirará a la decorosa, equivocándose a ratos, como todos nosotros o muchos, siempre de buena fe.

Cuando lo eligen senador, mayoritariamente mineros, siente una responsabilidad inquebrantable respecto de quienes cifraron su confianza en él. No los va a defraudar. Cuando ellos son perseguidos, desde la tribuna del Senado encara al presidente González Videla en un discurso al cual llama “Yo Acuso”. (Emplea el mismo nombre que Emile Zola había usado en la defensa de Dreyfus). La respuesta del poder es draconiana y vengativa. Perseguido, tiene que salir del país clandestinamente, cruzando a caballo torrentosos ríos y la cordillera de los Andes. Sale airoso de la riesgosa prueba.

Europa lo descubre y lo incorpora a su lista de famosos. Es considerado un poeta rompefronteras. Un poeta del amor, del dolor y del deber civil. Un protagonista, un creador que considera la historia como un dominio digno de los más altos cantos y de las elegías más entrañables.

¿Cómo enfrentar a la muerte?

Siendo Embajador en Francia, enferma de cáncer. El cauteloso diagnóstico médico habla que puede tal vez durar más tiempo, a menos que se acelere el proceso o venga un golpe demoledor desde fuera. Y ese golpe demoledor vino. Fue el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Yacía en su lecho.

Yo había ido antes a verlo, en su último cumpleaños, el 12 de julio de 1973. Ese día, un amigo leal y atento, Gonzalo Losada, dueño de la Editorial Losada, de Buenos Aires, le mandaba de regalo un imponente

chaquetón patagónico. Entonces él le pidió a Matilde que retribuyera el obsequio, que le trajera las carpetas. Contenían siete libros. El editor le preguntó si eran para publicación inmediata. Neruda le dijo que se trataba de un autofestejo. Deseaba que se publicaran un año más tarde, coincidiendo con su cumpleaños número setenta. Un libro por cada década.

Se publicaron como libros póstumos. Así desafiaba a la muerte inminente, que le estaba guiñando el ojo y lo espiaba. Su réplica a la invitada de piedra más dura consistía en escribir, escribir y escribir. Para el condenado o vicioso de poesía perpetua era su carta de perennidad, su apuesta de sobrevida.

Gamulán con clave

Unos días después me mandó ese gamulán patagónico con unas letras: “Creo que yo voy a pasar entre sábanas este invierno. Te vendría a ti mucho mejor que tu sotana oscura”. (Yo nunca he usado sotanas, pero él veía así mi largo abrigo oscuro)

El poeta pensaba cada día, cada noche en la muerte, palabra que no pronunciábamos nosotros ni él tampoco. Cuando se produjo el golpe entró en delirio. Allí, en su desesperación, conociendo por una radio de Mendoza (porque todas las radios chilenas estaban ya interceptadas y acalladas) el incendio, el bombardeo de La Moneda y la muerte de su amigo Salvador Allende, murmuraba en su pesadilla, como una letanía: “*Los están matando, los están matando*”. Matilde trataba de tranquilizarlo. Le decía que a él lo respetarían porque era un gran poeta. “Yo estuve en España —respondió con la fuerza posible— cuando mataron a un gran poeta, García Lorca. Aquí puede pasar lo mismo. Es el fascismo”.

Escribir para vivir a pesar de todo

Neruda, en los últimos días de su vida, escribió las páginas finales de sus memorias, *Confieso que He Vivido*, condenando el golpe y culpando de él no sólo a los generales uniformados sino también a los generales de cuello y corbata. Lo hizo temiendo que después de sus días se tergiversara su rechazo total a la asonada castrense.

La dictadura impuso el toque de queda. Alguna gente se atrevió a ir a la casa devastada. Jóvenes, sobre todo, entonaban canciones en voz baja. Al principio pocos, después se fueron incorporando otros, que acompañaron el cortejo suicida, afrontando el peligro a la vista. Era la hora en que

había licencia para matar. Detrás de los visillos alguien con timidez saludaba, porque también rondaba el miedo. Pero muchas personas se atrevieron. Se fue sumando un verdadero gentío.

El primer funeral de Neruda revistió un valor ético. Fue también un funeral épico, moralmente grande no tanto por su tamaño, sino como demostración de conciencia, considerando la circunstancia histórica. Él no lo había soñado ni se lo había propuesto. Fue la primera manifestación masiva contra la dictadura. Aquellos acompañantes tal vez se jugaron la vida en ese entierro circundado de metralletas.

Poeta mundializado

Han pasado treinta años. Neruda ha sobrevivido. Aquellas en apariencia jactanciosas palabras suyas de: “no crean que voy a morirme, sucede que voy a vivirme”, resultaron en cierto sentido proféticas.

Desde el punto de vista poético aquel ciudadano común y silvestre, sin quererlo, anda sin parar por el mundo. Neruda es hoy más leído que cuando estaba vivo. Ha incorporado a distantes nuevos lectores, admiradores también en el Lejano Oriente. Tiene *fans* en China, Corea, Indonesia, etcétera. Corre el peligro de la estatua. Es sujeto de mitos y leyendas, fabricados por los demás.

Habrà Neruda para rato en el siglo XXI. Está probado. Las estadísticas contribuyen a explicar este fenómeno a escala universal en este inicio del Tercer Milenio. El *boom* se explica porque Neruda respondió en su obra a sentimientos fundamentales y permanentes de la humanidad, empezando por el amor. Como siempre habrá gente irrespetuosa del *copyright*, que atenta contra los derechos de autor y la propiedad intelectual, suelen apropiarse de versos suyos, de este caudaloso autor entrometido, genuino secretario de los amantes, para declararse a la mujer de sus sueños con versos robados. Quería ser poeta útil. Efectivamente es un poeta multiuso y todoterreno. El que desee referirse a cualquier hecho de la vida o de la muerte, encontrará en Neruda los versos adecuados para expresar su sentir.

Fue a Sevilla y no perdió su silla

Sobrevivirá. Este acto en la Universidad de Sevilla me parece que está confirmándolo. El hombre cumple en estos días sus primeros cien años. Seguirá caminando por sus lectores y también entablando conversación con jóvenes, con personas de distintas generaciones, que lo buscan

como un compañero o un amigo; como un hombre consecuente con sus ideales, como un poeta primordial.

Hoy ha llegado no sólo a la Sevilla del Guadalquivir, ciudad que se especializa en las artes y las letras, que cuida los archivos de las antiguas Indias Occidentales, los cuales conservan como si fuera una alcancía las monedas de oro de la Historia. Neruda llega a esta antigua estación de partida hacia esa América, que multiplicó por diez los hablantes de la lengua en que escribió su obra. El poeta ahora ha regresado a la cuna de su idioma. □

LA HORMIGA DE NERUDA

Fernando Sáez

Sólo al pasar se refiere el poeta Pablo Neruda a su mujer, Delia del Carril, en su autobiografía *Confieso que He Vivido*. Pero esa relación que se inició en Madrid en 1934, cuando el poeta no era aún reconocido mundialmente, fue en muchos aspectos decisiva en el desarrollo y trayectoria de Neruda. Esta mujer, refinada, de nacionalidad argentina, lo apoyó y acompañó durante veinte años que fueron cruciales en la vida del poeta. En ese tiempo, no solamente su obra alcanza dimensiones importantes, sino también comienza su compromiso con el Partido Comunista y su participación activa en la vida política de Chile. Es además un intenso período de viajes por el mundo, tanto en cargos diplomáticos como en su condición de intelectual y, desde luego, en su país, como importante impulsor de la vida cultural. La relación de ambos termina con la aparición de Matilde Urrutia. Delia inicia entonces su obra de grabadora y dibujante por la que es reconocida.

FERNANDO SÁEZ. Escritor. Ha publicado las novelas *El Aire Visible* (Ed. Sudamericana, 1993) y *La Novela de Amanda Romo* (Ed. Planeta, 1999). Es autor de la biografía de Violeta Parra *La Vida Intranquila* (Ed. Sudamericana, 1999) y de la biografía de Delia del Carril *Todo Debe Ser Demasiado* (Ed. Sudamericana, 1997), publicada en Argentina con el título *La Mujer Argentina del Poeta Neruda* (Ed. Sudamericana, 1998) y en 2004 con el título *La Hormiga*, editada por Catalonia. En 2003 publica *Abandonada* (Editorial Catalonia), obra de teatro en un acto sobre la última conversación entre Delia del Carril y Pablo Neruda.

Cuando hace algunos años inicié la investigación para escribir la biografía de Delia del Carril, en una decisión enigmática, no sospechaba de la cantidad de mundos y personas que saldrían al camino. Sabía poco, sólo un poco más que los trazos gruesos que todos manejamos sobre este tema. Con el paso del tiempo, sigo considerando que las escenas de la separación de Delia y Pablo Neruda mantienen una fuerte carga dramática, y quizás ese suceso sea un buen punto de partida para desenredar la madeja de los materiales con que estaban hechos sus protagonistas.

La separación definitiva de esa relación de veinte años ocurrió en un caluroso día a mediados de febrero de 1955, en la casa de calle Lynch 164, barrio de Los Guindos, “Michoacán”, como la habían llamado en recuerdo de sus días en México. Las conversaciones comenzaron en la mañana, con la llegada del secretario general del Partido Comunista, que hacía de mediador y componedor, tratando de evitar la decisión de Delia de poner fin al matrimonio y dejar la casa, negándose rotundamente a aceptar la oferta de Pablo de que siguiera siendo su mujer y consintiera en su relación con Matilde Urrutia. Galo González acompañaba a la pareja, caminando por el jardín, boscoso, agreste y largo, que desembocaba en el teatro de madera construido en memoria de García Lorca. Hubo llantos y recriminaciones, escenas definitivas para una situación inconfortable y triste que ya se arrastraba por meses. Como casi todos los días, llegaron también Diego Muñoz y su joven mujer, Inés Valenzuela, por si algo se ofrecía. Al ver al secretario general, decidieron irse, pensando que se trataba de algún asunto político delicado. Les pidieron que se quedaran y participaran en la conversación. En un aparte, Delia le pregunta a Inés cómo reaccionaría ella en su lugar. Inés le da la razón, pensando en su interior que quizás, si tuviera los setenta años de Delia, no sería capaz de esa resolución drástica. Ese mismo día Delia se fue. Por supuesto que de todo esto no salió una palabra en diarios ni revistas ni mucho menos algún comentario en las radios. Eran los tiempos en que la vida privada no estaba en las noticias y la intimidad quedaba reducida a los involucrados y su círculo próximo. Pero eso no fue obstáculo para que las murmuraciones y comentarios arreciaran. Todo el mundo aportaba versiones y detalles, cuidando de que dieran la medida exacta de la cercanía que los unía a la pareja y sus cercanos.

En realidad, la separación fue un cataclismo que dejó por años al grupo de sus amigos divididos entre nerudianos y hormiguistas. Pero tampoco fueron escasos los que lograron mantener una doble militancia aceptando las insistentes invitaciones de Neruda para que conocieran a Matilde, cuidando que esas visitas no llegaran a oídos de la Hormiga.

El hecho se veía venir. Ya antes de volver a Chile desde el exilio, en 1952, había noticias de que el poeta tenía una amante, a pesar del cerco de discreción que los poseedores del secreto mantenían y los malabares y múltiples tácticas y maniobras que el poeta improvisaba día a día, desde esa tarde de 1949 en Ciudad de México, durante uno de los recitales de *Canto General*, en que Matilde Urrutia se acercó al final de la presentación, recordándole un encuentro anterior en Chile cuando ella era alumna de canto de Blanca Hauser.

La flebitis que sufrió Neruda en México le obligó a permanecer allí más tiempo del presupuestado y fue el primer pretexto para que Matilde entrara en la casa y lo asistiera como cuidadora. Y luego, cuando Delia y Pablo volvieron a Europa, él hizo los arreglos para que Matilde fuera invitada a cantar al cierre del Festival de la Juventud de Berlín, en otra estrategia para tenerla a su lado. Y después en el incesante viajar de esos meses una y otra vez apareció Matilde sorpresivamente, en el foyer del Hotel donde estaban alojados y hasta en un viaje en tren, haciéndose pasar por la amiga del poeta Nicolás Guillén, que iba en la comitiva. Sólo le fue imposible inventar una buena razón para que los acompañara en el largo recorrido del transiberiano, pero su ausencia inspiró al poeta para iniciar allí la escritura de *Los Versos del Capitán*.

Al volver, ya estaba todo arreglado para que Delia fuera a Chile, para encargarse de apurar los trámites que pusieran fin a la prohibición de entrada al país que aún pesaba sobre el poeta. Entonces, los enamorados se instalaron en Capri y la edición de *Los Versos del Capitán*, anónimamente selló la relación.

De vuelta a Chile, en 1952, la intimidad y soltura de esa estadía en Italia, y luego en Suiza y Uruguay, se vio nuevamente limitada por las complicaciones de la clandestinidad. El secreto se fue diluyendo, entre otras buenas razones, porque Matilde no estaba dispuesta a permanecer oculta y no estaba en su carácter relegarse ahora a un segundo plano.

Nacida en la ciudad de Chillán, en un hogar pobre, había trabajado duro para torcer su destino. De su ciudad natal se fue a Santiago, empleándose en una oficina de Correos del barrio sur, para luego incorporarse, como cantante, a conjuntos de música popular que la habían llevado a recorrer parte de América Latina. Su vida sentimental, en que hubo algunos amantes conspicuos, tampoco había tomado rumbos definidos. Acercándose a los cuarenta años, este nuevo amor se volvía crucial como para no luchar con todas sus fuerzas por conseguir al hombre que quería.

Neruda, entonces, estaba entre dos fuegos y no era la primera vez que esto le ocurría.

La vida sentimental del poeta había sido de intensos amores juveniles, correspondidos a medias, el más vehemente con Albertina Azócar; conoció la gran pasión en Birmania con Josie Bliss, y luego fue su primer matrimonio fruto de la soledad, cuando era cónsul en Java, en 1930, con la holandesa María Antonieta (Maruca) Hagenaar, con quien volvió a Chile. En medio de sus amigos y en su tierra, se hizo más ostensible lo equivocado de esa relación.

Pero fue en Madrid, en 1934, aún casado con Maruca, cuando conoció a Delia del Carril.

Delia tenía en ese momento cincuenta años. Quizás estaba predestinada a cumplir con lo que la escritora María Luisa Bombal decía en relación a las necesidades sentimentales del poeta: “no todas podemos ser madres”. Lo cierto es que el amor fue correspondido y fulminante, sin ser obstáculo la diferencia de veinte años que los separaban. Y para evitar suspicacias citemos a María Teresa León, mujer de Rafael Alberti, que la conoció en esos años, anotando en sus *Memorias de la Melancolía*: “...cuando se quiere dar una imagen de belleza y de gracia, acudo a la imagen de Delia”.

La Delia del Carril que llegaba a España casi al mismo tiempo que Neruda, encontraba recién, en su fervorosa adhesión al Partido Comunista, cierta estabilidad y sentido para una vida de búsquedas y rebeldías provocadas por su condición social y su calidad de mujer de avanzada para sus tiempos.

Pertenecía a una de esas familias argentinas definidas por ese tópico demasiado usado, pero que siempre impresiona, de aquellas que a fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte viajaban a Europa por largas temporadas sumando a la familia y los empleados, vacas y gallinas para alimentarse en la travesía. Los del Carril Iraeta eran trece hermanos y, desde su infancia, Delia lideró rebeldías, oponiéndose a los esquemas rígidos implantados por la sociedad, impuestos por los padres y ejercidos por las institutrices y luego por las monjas en el colegio. Y esto fue válido en Buenos Aires, en la estancia familiar de Polvaredas y en París, escenarios de su infancia y juventud.

Mientras los hermanos mayores cumplieron al pie de la letra con todo el ritual diseñado para sostener sus privilegios, ella no logró acatar las obligaciones que, sobre todo en su condición de mujer, se imponían.

Cuando cumplió quince años su padre se suicidó, y este acto, de distintas maneras, y a pesar de la tenaz disciplina impuesta por la madre, influyó en sus comportamientos; soltó amarras, varió la mirada hacia la vida.

Romper los moldes, bregar por la independencia, curiosamente, no son actos privativos ni solitarios. Cada época parece aglutinar de maneras misteriosas a quienes se oponen a seguir un camino trazado y rígido. En Buenos Aires eran muchos los jóvenes de esa misma clase que estaban por la rebeldía, reflejándose en detalles hoy tan absurdos como cabalgar juntos, mujeres y hombres, en los Parques de Palermo. Esto que hacían con naturalidad los del Carril y sus amigos fue condenado desde el púlpito por el párroco de la Iglesia de la Monserrat, y obtuvo como respuesta la burla de los jóvenes; en esa posición tan incómoda no se podía hacer nada malo.

Salir del ámbito familiar y encontrarse con nuevas amistades permitió a Delia sorprenderse con el descubrimiento de algo de lo que no era consciente: su atractivo personal, que desembocaba en un éxito social que era, si embargo, evidente para los demás por su desenvoltura natural, por ese trato abierto y espontáneo difícil de confundir con liviandad, porque una intuición perfecta la llevaba a poner límites en el momento preciso, y en esa fórmula genuina residía su encanto.

Pero los costos de la independencia para una mujer en su posición eran altos. Sus intereses la llevaban a la búsqueda de una realización que le estaba vedada. Las capacidades de una mujer quedaban acotadas a una afición y jamás a un profesionalismo. Las clases de pintura que tomaba y para la que tenía facilidades no lograban pensarse como una dedicación esforzada que dejara de lado la vida social y el cumplimiento mínimo de acatar las obligaciones familiares. Ni siquiera era posible, en el régimen impuesto a su condición de mujer, que pudiera manejar ella misma la herencia que le había correspondido. Los hombres de la familia o los encargados de administrar los bienes eran los verdaderos dueños de sus pertenencias.

Esta carta escrita desde París a su hermana Julia es el mejor retrato de sus estados de ánimo confusos: “Estoy en una época de negrura, mi Julia, a veces me creo neurasténica, pero no, no soy una enferma imaginaria, siento que no tengo razón de existir, que no vivo para nada, no puedo hacer la felicidad de nadie, ni siquiera la mía, por la imposibilidad en que estoy de querer a nadie. Ustedes no me necesitan mayormente, en casa más bien soy un clavo, en fin queridita, no quiero decirte el fondo de lo que pienso porque es atroz. Comprende si con esto en el corazón me río de mis éxitos sociales, así son, es una ironía que degenera en sarcasmo, todos estos días he estado de fiestas e historias y he oído las cosas más amables del mundo dirigidas a mi humilde personalidad. Me han declarado la más alegre, la más viva. Y yo he tenido ganas de gritarles, imbéciles, imbéciles. Antes de venir he llorado y antes de reírme así a carcajadas he sollozado y

gritado en mi casa. Estoy deseando que pasen estas fiestas, comedias y fandangos, la gente me deja los nervios a la miseria y te juro que si no fuera por mí, aceptaría la amenaza de mamá de llevarme a Suiza, pero por lo menos tengo el consuelo de saber cantar, eso alegrará la vejez de mis veinticinco años. Madame Trelat se ha encontrado con mi voz y se le ha metido entre ceja y ceja hacerme cantar frente a Gabriel Fauré y de sus viejas discípulas que cantan que es una maravilla, me hace estudiar una barbaridad y en italiano, resulta que ha sido discípula de Rossini y su escuela es la antigua escuela italiana. Yo estoy encantada como te imaginás, recuerdo mucho a Aída, si le hubiera hecho caso a ella y hubiera estudiado como es debido mirá todo lo que hubiera adelantado. Madame Trelat es severísima y de lo más exigente, pero muy cariñosa conmigo, me da clases dos veces por semana. Todo el mundo me felicita porque dicen que Madame Trelat debe esperar mucho de mí cuando se ocupa así. Y la opinión de ella es respetadísima... en fin. Será un paso más en esta vida mía, sin brújula e inútil. Adiós queridita, todo de tu Delia.”

La historia del concierto frente a Fauré terminó en el desastre, los nervios le jugaron una mala pasada y no le salió la voz. Delia abandonó las clases y el canto.

Además, sus mejores amigos se casaban. Victoria Ocampo, a pesar de estar juramentada, cree salvarse del rigor de su familia casándose, su hermana Adelina se enamora perdidamente de Ricardo Güiraldes, compañero en el arte de Delia, y escritor fracasado hasta ese momento. Alfredo González Garraño con Marieta Ayerza. La soltería de Delia se hace más ostentosa.

No faltaban los pretendientes, pero ella no da su brazo a torcer. Hasta que aparece Adán Dihel, amigo de viajes de Ricardo, un hombre excéntrico, rico, coleccionista de arte, experto en poetas, hijo único consentido. Como pretexto para ceder a sus ruegos de matrimonio, Delia cuenta que el hombre ha amenazado con suicidarse y ella no puede ser culpable de esa muerte. Se casan en Mendoza sin previo aviso ni ceremonia alguna.

Como los caminos a Europa están vedados por la Primera Guerra Mundial, escogen Alaska para ir de luna de miel, un lugar que no tiene pasado para ninguno de los dos. Desde Valparaíso se embarcan hacia Nueva York para seguir luego a Canadá y atravesar hasta Alaska.

De vuelta viven entre Buenos Aires y Mar del Plata. A Delia jamás le interesaron los asuntos domésticos. Disponer comida o disciplinar a los empleados no estaba entre sus preocupaciones. Tampoco el marido pretendía exigirle eso. Ambos formaban una pareja excéntrica y elegante que no podía faltar en el grupo que formaba la bohemia dorada de esos años en la

Argentina, donde se estrenaban como en Europa los mejores ballets y óperas, a lo que seguían interminables fiestas. Pero a poco andar la relación se definió como esas pasiones posesivas que no dejan espacio a la calma. Eran tan parecidos en muchos aspectos, que ninguno cedía ante el otro en un largo juego de provocaciones, disputas y reconciliaciones. Su atractivo no era algo que ella aparentara ocultar y ser coqueta le resultaba tan natural como respirar. Ésos eran sólo agravantes que sacaban de sus casillas a un marido posesivo y celoso, que además tenía su propio encanto y éxito con las mujeres.

Con el fin de la guerra, fueron a vivir a París. La vida cotidiana del matrimonio se volvió insoportable. Adán Dihel tenía bruscos cambios de carácter, celos enfermizos. Las salidas de Delia estaban restringidas. Las peleas verbales se transformaban en grescas descomunales donde volaban platos y jarrones. Pero había algo más, algo embozado, que explicaba las reacciones de él: su afición a las drogas. Esta realidad paraliza a Delia por el temor al descontrol y la violencia. Entonces, cuando ella descubre los amores de Adán con una bailarina española que hace furor en París, encuentra la justificación perfecta para abandonarlo después de cuatro años de matrimonio.

Con los nervios deshechos vuelve a Buenos Aires. Allí se reencuentra con los amigos de la juventud que han encontrado en la cultura el camino natural para desembarazarse de las ataduras sociales, para romper con las limitaciones de las estructuras estrechas de su clase. Desde revistas como *Proa* y *Martín Fierro* y la hoja mural *Prisma*, desde la Sociedad Amigos del Arte, donde daban conferencias pintores y escritores, desde espacios apegados a la estética o a la política, vanguardista o más conservadora, emergen con ímpetu nombres como Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Rojas Paz, Güiraldes, el pintor Figari, formándose las bases de ese espesor cultural de Buenos Aires que permanece hasta hoy. Es en ese nuevo escenario donde Delia retoma también su interés por la pintura y participa activamente junto a otras mujeres en la adhesión a la permanencia de ese mundo cultural.

También vuelve de París su amiga Victoria Ocampo. Tampoco ha resistido las exigencias de un marido y se incorpora al grupo de los artistas. Heredera de una suculenta fortuna, a pesar de los vaticinios de ruina que le ha sugerido su padre antes de morir, se embarca en la aventura cultural de una revista que recoja, para sus lectores latinoamericanos, a autores norteamericanos y europeos creando un puente entre dos mundos que se desconocen. Delia le acompaña en el trabajo de reclutar escritores en París y Estados Unidos para la creación de *Sur*.

Pero ella siente que a su alrededor todos tienen y realizan sus proyectos y parece no encontrar un espacio propio aparte de esa permanente actividad y apoyo, esa animación que realiza con especial dedicación. Decide entonces instalarse en París nuevamente y otra vez insiste con la pintura, que ha abandonado tantas veces. Toma clases en la Academie Moderne, en el taller del pintor Fernand Léger, en el 86 de la calle Notre Dame de Champs. Este encuentro deja marcas imborrables, además de una amistad que permaneció hasta la muerte del pintor, y que tuvo un breve momento de mayor intimidad. Fueron las ideas de Léger, su inteligencia, sus conceptos filosóficos, su adhesión al materialismo histórico de Marx, los que provocaron en Delia una fuerte transformación, que la llevó a adherir e inscribirse en el Partido Comunista, al que pertenecía Léger.

A pesar de todos los años que ha residido en París, por su condición de extranjera, latinoamericana, sólo ha tenido acceso al mundo de la vanguardia y la modernidad, por su propia curiosidad, por sus lecturas y como espectadora de teatros y salas de exposiciones. Pero esta vez entra de lleno a los círculos donde conoce a esos artistas y escritores que aún no son legitimados en los círculos oficiales: Blaise Cendrars, Pablo Picasso, Louis Aragon, Paul Eluard, Le Corbusier.

Pero son sobre todo las ideas de igualdad y justicia, esa nueva dimensión del hombre en el mundo, las lecturas de *El Capital*, el *Manifiesto Comunista*, la *Lucha de Clases en Francia*, las que le transmiten una visión tan ilimitada y abarcadora de lo que es otra realidad, que le hacen entender que esa insatisfacción permanente que la ha acompañado, esa inquietud que ha venido sintiendo por tantos años, es exactamente la falta de un compromiso superior que no había encontrado antes en su camino y que ahora siente propio.

Es el paso por París de Rafael Alberti y María Teresa León lo que la impulsa a partir hacia Madrid. Allí está ocurriendo todo, le dicen.

Y es verdad, en España la instalación de la República ha provocado todo el interés y atención de los progresistas, que miran con estupor la Italia de Mussolini, el incontrolable poder del partido nazi en Alemania y la dictadura establecida en Portugal por Oliveira Salazar. En cambio en España se inicia una etapa decisiva de cambios sociales y económicos y ha emergido un movimiento cultural poderoso que cuenta con el apoyo solidario de artistas e intelectuales de todo el mundo.

En poco tiempo, apadrinada por Alberti y María Teresa, Delia ya estaba colaborando con la Alianza de Intelectuales, haciendo traducciones de documentos y como intérprete de los extranjeros que llegaban por oleadas a Madrid. Se inscribió también en la Academia de San Fernando en

cursos de pintura y era una de las voces del Coro Obrero, donde ya sin temor lucía su voz.

Vitalidad y energía le sobraban también para participar en la bohemia madrileña, donde se daban los encuentros humanos, las conversaciones acaloradas, en cantinas y mesones abarrotados de gente. También en las tertulias de la casa del ministro consejero de la Embajada de Chile, Carlos Morla Lynch, quizás el único lugar donde aún convivían en cierta armonía monarquistas y comunistas, católicos y anarquistas. Allí conoció a Federico García Lorca, que recién volvía de Buenos Aires, donde se habían estrenado *Bodas de Sangre* y *La Zapatera Prodigiosa* con un éxito impresionante. Allí conoció a los chilenos Luis Enrique Délano y su mujer Lola Falcon, y de ellos escuchó por primera vez el nombre de Pablo Neruda.

Neruda estaba designado como cónsul en Barcelona. De vuelta a Chile, después de su estadía como diplomático en Java, Singapur y Ceilán, se instala con Maruca en un departamento pequeño, estrecho y oscuro en la calle Catedral. Ahí llega todas las mañanas su gran amigo Tomás Lago, que lo ayuda a soportar su desánimo. El regreso le parece una marcha atrás. Maruca no intenta aprender el castellano y su carácter se vuelve cada vez más circunspecto y ausente; con gran paciencia Irma Falcon, mujer de Tomás, le hace compañía.

Neruda logra con dificultad que le publiquen su trabajo realizado en Oriente, cien ejemplares de *Residencia en la Tierra*, y también una nueva edición de *Veinte Poemas de Amor*. Pero el futuro se vislumbra incierto.

En 1933 es nombrado cónsul en Buenos Aires y allí comienza a quedar atrás el poeta taciturno y melancólico y aparecen los primeros signos de esas características de gozador y fervoroso amante de la vida con que hoy se le conoce. La amistad con García Lorca se fragua en las noches bonaerenses. Entonces es destinado a Barcelona.

El cónsul general, Tulio Maquieira, su jefe directo, comprendió rápidamente que Neruda no era hombre de números ni oficinas, que la burocracia no era su fuerte, y lo instó a instalarse en Madrid, donde estaban los poetas, con título de agregado cultural, ya que en esa ciudad ejercía como cónsul Gabriela Mistral.

Quizás fue la noche en que Pablo recitó fragmentos de *Residencia en la Tierra* en casa de Morla Lynch, o debamos creerle a Rafael Alberti, quien sostiene que fue en su departamento de la calle Marqués de Urquijo donde se vieron por primera vez, pero el recuerdo de la propia Delia es de una noche en que él entró a la Cervecería Correos, se sentó a su lado y "...puso su brazo alrededor de mi hombro y así nos quedamos".

Lo cierto es que hubo admiración mutua por motivos distintos, como ocurre con los arquetipos de las historias románticas de siempre. Ella con un pasado casi esplendoroso, con dosis de belleza, encanto y mundo para dar y regalar. Él, melancólico, triste, mucho más joven, poeta genial, aún no comprendido.

El telón de fondo de la relación fue el grupo impresionante de poetas y artistas que se reunían día tras día para animar la vida intelectual, creando revistas, editando nuevos autores, asistiendo a los teatros, trabajando por la causa republicana desde la Alianza de Intelectuales, escribiendo proclamas, involucrados en discusiones y polémicas. Y por las noches, encontrarse en la Cervecería Correos, comer en la Granja del Enar de la calle Alcalá, o simplemente caminar por las calles con la botella de Chinchón bajo el brazo.

También estaba el departamento de Pablo en la calle Hilarión Eslava, bautizada La Casa de las Flores, donde se encuentran todos, Federico, Alberti, Santiago Ontañón, Maruja Mallo, José Caballero, Concha Méndez, José Bergamín, Isaías Cabezón, Altolaguirre, Cernuda, y el infaltable músico chileno Acario Cotapos, quien tiene el don de la parodia y puede escenificar en un instante una sesión del Parlamento soviético, o reproducir las onomatopeyas de cambios de guardia, avances de caballería o bien, con la colaboración de García Lorca en el papel de una inocente campesina, hacer las veces de su conservador confesor. A veces, van todos a inaugurar estatuas inexistentes y los discursos pueden alargarse hasta el amanecer. Suele incorporarse también el joven poeta Miguel Hernández, que es un experto en la imitación de pájaros.

Maruca Hagenaar espera un hijo. A fines de 1934 nace Malva Marina, pero de inmediato se detectaron graves anomalías en la niña. Sufría de hidrocefalia. La felicidad del poeta con su primera hija no duró nada. La situación del matrimonio se volvió insostenible, Maruca se aisló en la pieza oscura en que debía estar la niña, cantando canciones de cuna en su idioma holandés.

Pablo Neruda se aferró a Delia y la relación, que todos pensaban como una afectuosa amistad, evidencia una mayor intimidad. Para ese momento Delia ya era la Hormiga, apodo que le dio el pintor Isaías Cabezón por su diligencia y el ímpetu que había puesto para conseguir fondos para que Acario Cotapos no tuviera que regresar a Chile. También algunos le dicen el Ojo de Molotov, referencia al político soviético fiel a Stalin, por su información siempre al día y su lealtad al partido.

“...[S]iempre me creo comprendido en esa alusión final de todas tus cartas a Delia ‘Abrazos a todos los que te quieren’ aunque la frase me

queda chica porque adoro a Delia y no puedo vivir sin ella. Muy a menudo tengo que reprenderla, hace algunos días en que estaba a cargo por algunos minutos de la cocina nos trajo una sopa de fósforos, porque distraídamente, después de dar el gas, echó los fósforos a la olla. Pierde los guantes en todos los tranvías, le dice 'mijito' a todos los vendedores de medias y paga el autobús con llaves y botones. Me dirás tú si sigue siendo como era o ha progresado... Aquí estamos y no dejaremos a Delia, si quieres verla, ven. España está toda llena de cosas que brotan, de sencillez, de simple vida..." escribe Pablo a Adelina del Carril.

Desde Chile llegan las noticias de los ataques furibundos a Neruda liderados por Vicente Huidobro y Pablo de Rokha. Alguien ha descubierto un parecido asombroso entre un poema de Tagore del libro *El Jardinero* con el poema 15 de los *Veinte Poemas de Amor* y las acusaciones de plagio aparecen en los diarios. Neruda preparó una respuesta hiriente, tremenda, de la que le hicieron desistir Delia y García Lorca. A cambio, Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Miguel Hernández y Federico lideran un homenaje público dándole un espaldarazo definitivo y contundente.

También en Chile un periodista publica en la revista *La Familia* una carta privadísima de Gabriela Mistral a Armando Donoso en que escribe descarnadamente su pensamiento sobre España. Estalla un escándalo descomunal, y Gabriela recibe órdenes perentorias de dejar España en cuarenta y ocho horas. Se va a Portugal y Pablo Neruda ocupa su puesto como cónsul en Madrid.

La situación política atraviesa por momentos cruciales. La derecha ha obtenido mayoría en el Parlamento y amenaza con desandar lo avanzado por los republicanos en las reformas sociales y educacionales. La izquierda declara huelga general y comienzan balaceras por las noches, enfrentamientos entre la Guardia Civil y los obreros. Desde la derecha los ataques a los movimientos culturales arrecian. El teatro La Barraca, creado por García Lorca, es blanco de los mayores ataques, y el poeta es vilipendiado en la prensa. El estreno de *Yerma* se presta para protestas y silbatinas que son controladas por la fuerza pública. En los diarios, García Lorca es acusado de blasfemo, pagano e irreverente.

Por lo agitado de la situación y como un buen pretexto para terminar su situación matrimonial, Neruda decide enviar a Maruca y su hija a la más calma Barcelona, a casa de Tulio Maquieira.

Pero no pasan muchos meses y todos deben huir de Madrid. En julio de 1936, el asesinato del teniente José Castillo, hombre de izquierdas, y la venganza al día siguiente, en que muere acribillado Calvo Sotelo, hace

estallar la guerra civil, se subleva el ejército español en África y comienzan en todo el país los enfrentamientos encarnizados entre los dos bandos en conflicto.

El asesinato de García Lorca en septiembre es recibido en Madrid con estupor. Para Pablo Neruda esta muerte significa comprometerse abiertamente con la causa republicana, y están Delia y Alberti para sumarlo a la causa del Partido Comunista.

En noviembre deciden partir hacia Barcelona. Madrid está a oscuras, los disparos llegan hasta la Casa de las Flores.

Delia se queda en el camino, en Valencia. Pablo debe resolver sus asuntos con Maruca y ella esperará.

Pero al mes, desde Marsella, Pablo escribe: “Hormigueta querida: No sé por qué te vas a quedar meses en Barcelona. Tú tenías planes. Dejé a Maruca. La situación está arreglada con su ida. Estoy en un hotel muy viejo junto al puerto. Miro cada mañana los veleros. Qué bien estaríamos juntos! Te abrazo con todo mi corazón y te quiero cada día, espero verte que es lo único que quiero”.

La carta traía también un pedido. La compra de un pequeño barco que había dejado visto en una tienda. Delia corrió a comprarlo y fue a encontrarlo a París.

Delia le presentó a sus amigos Paul Eluard y Louis Aragon, y éste fue quien le consiguió un trabajo a Pablo en la Asociación de Defensa de la Cultura, que preparaba el gran encuentro de los artistas del mundo en Valencia, en apoyo a la República Española, cuya derrota parece inminente por los avances de las tropas franquistas. Vuelven a un Madrid destruido por la metralla de ambos bandos.

Desde París se embarcan a Valparaíso y el 10 de octubre de 1937 llegan Delia y Pablo a la Estación Mapocho de Santiago; los amigos los esperan, Tomás Lago e Irma Falcon, Diego Muñoz y Regina Falcon, Rubén Azócar, que quedan conquistados por esta argentina que desde que baja del tren despliega su atractivo.

Las fiestas se suceden para celebrarlos. Los que lo conocen bien advierten el cambio notable del poeta y se comenta la influencia de esta nueva mujer de la que no se sabe su edad, pero que por sus maneras la suponen una aristócrata y, por su manera de vestir, corre el rumor de su riqueza. Neruda tenía una especial susceptibilidad por los comentarios que se originaban alrededor de su persona, estaba atento a los ataques de sus enemigos, que nunca faltaban, y era muy cuidadoso de lo que hablaba la gente. Las escasas palabras que dedica a Delia en sus memorias, *Confieso que He Vivido*, dejan en claro la molestia que le provocaba esta supuesta

riqueza de ella. “Delia del Carril, mi mujer de entonces y de tantos años, tuvo siempre fama de rica estanciera, pero lo cierto es que era más pobre que yo”. La realidad era otra. Delia no era rica, pero recibía los dineros que dejaban sus propiedades en Buenos Aires y las ventas que realizó de ellas le permitieron, entre otras cosas, comprar la casa de Isla Negra. El tiempo sí le dio la razón al poeta.

En Santiago, la pareja se instaló en una casa espaciosa en la avenida Yrarrázaval, dando inicio a una forma de vida espontánea, de puertas abiertas, recibiendo a todo el mundo, sin límites de horarios ni protocolos de ninguna especie. Era también una forma sutil con que la Hormiga mantenía un cuidado sobre el poeta. Su natural genio para la poesía, su facilidad inaudita para desentrañar palabras que representan con perfección lo que busca decir, es un arma de doble filo para su trabajo. Le gusta la dispersión y sus amigos. Entonces Delia, como pretexto de su amor o como honesta preocupación por su futuro, ejerce un poder que evita los excesos. Porque era complejo ese afecto profundo que enfrentaba diferencias importantes. No eran solamente los veinte años que los separaban, sino el aprendizaje de dos mundos disímiles que entraban a tallar. La Hormiga puede llegar a ser inflexible y dura y el poeta acata, pero esa autoridad lo incita a escabullirse.

El círculo nerudiano se desenvuelve con la soltura de los que no tienen que guardar las apariencias, conforman la bohemia, son artistas y escritores y, por eso, marginados del mundo formal, pacato y conservador, con mentalidad de pueblo chico, que es el ambiente dominante en Santiago.

La cuestión política también tenía esas diferencias. Los principales diarios tenían otros héroes: Hitler, Mussolini eran mirados como la salvación para un mundo que necesitaba orden y mano firme. Franco, que acababa de ganar la guerra en España, era el líder del momento. Inician entonces un trabajo político creando, como en España, una Alianza de Intelectuales y Neruda da conferencias y agita el ambiente contando su experiencia en España, iniciando un movimiento a favor de los refugiados españoles en Francia, publicando, en la Editorial Ercilla, *España en el Corazón*.

El triunfo de Pedro Aguirre Cerda y del Frente Popular facilita las cosas para ayudar a los españoles, y Pablo y Delia vuelven a París para realizar la operación del Winnipeg, que traería a Chile a cientos de refugiados españoles, que de muchas maneras influyeron poderosamente en el mundo cultural e intelectual de Chile.

Después de ese trabajo sacrificado y exitoso, Neruda es nombrado cónsul en México. Las casas de la pareja en Ciudad de México son, como en Santiago, un hervidero de gente y fiestas, el reencuentro con muchos amigos españoles que habían encontrado allí refugio, y la amistad con el refulgente grupo de pintores y escritores mexicanos.

Allí reciben la noticia de la muerte en la cárcel de Miguel Hernández. Y también la de la muerte de Malva Marina, en Holanda, provocada por su enfermedad congénita.

Desaparecido el único vínculo que lo unía a Maruca Hagenaar, Neruda y Delia se casan. El dos de julio de 1943 en Tetecala, Neftalí Reyes Basoalto y Delia del Carril Iraeta, ambos divorciados, contraen matrimonio. La novia confiesa cuarenta y cinco años, y él, nacido en Parral, treinta y nueve, según reza el certificado expedido por el gobernador constitucional del estado libre y soberano de Morelos.

Ese mismo año Neruda renuncia a sus labores consulares y vuelven a Chile, después de un largo periplo por Latinoamérica que incluye las ruinas de Machu Picchu, por deferencia de Manuel Prado, Presidente del Perú.

En Chile, se instalan en su nueva casa de la calle Lynch, que bautizan Michoacán. Y este lugar se convierte nuevamente en el centro de operaciones que reúne a los amigos, conocidos y aparecidos. A los que se agrega una larga lista de amigos del extranjero —Paul Valéry, Miguel Ángel Asturias, Nicolás Guillén, Alberti y María Teresa— que avivan el emergente mundo cultural santiaguino. Michoacán era la fiesta permanente. Las cuentas mensuales de la rotisería cercana llegaban a sumas astronómicas, donde podía descubrirse anotado hasta un cordero que había llevado uno de los invitados de regalo. Delia hacía una visita diaria a la cocina, bastante inútil, porque se levantaba tarde. Con ello creía cumplir con creces su papel de dueña de casa. Lo que le interesaba era estar con la gente, conversar, tener discusiones trascendentales, donde no cabían preocupaciones insignificantes. “Mira donde andan los tenedores” decía sin inmutarse, en medio de una conversación en el jardín, a la vista de un tenedor en el suelo. Para ese tiempo ya se ha ganado otro apodo, que le ha puesto Neruda por su desinterés en las tareas domésticas: la vecina. Pero a la vecina le preocupa el exceso de peso de Pablo. Se hace experta en carbohidratos, proteínas y grasas y está atenta a lo que él come. “Pablo, sólo una cucharada de dulce de alcayota”. “Hormiga, me comeré toda la alcayota, hasta que yo mismo me transforme en alcayota”, responde el poeta, y las risas hacen trizas el cuidado.

El Partido Comunista lo nombra candidato a senador por las provincias del norte, y se suceden las manifestaciones, los discursos, las giras por todo el país, alentando a los ciudadanos a votar por la lista unida de radicales y comunistas. El poeta es elegido senador, junto con Gabriel González Videla y Elías Laferte. A la muerte prematura de Pedro Aguirre Cerda y la de su sucesor, José Antonio Ríos, asume la Presidencia Gabriel González Videla, quien había nombrado como jefe nacional de propaganda de su campaña a Pablo Neruda, que había definitivamente registrado ese nombre en el Registro Civil el 28 de diciembre de 1946, dejando atrás su nombre de nacimiento, Neftalí Ricardo Eliecer Reyes Basoalto.

Pero las cosas de la política mundial han cambiado de señales. A la derrota de Hitler y Mussolini, y el fin del fascismo y el nazismo, Estados Unidos inicia una lucha frontal contra sus antiguos aliados, Stalin y el comunismo soviético. Gabriel González, elegido con los votos radicales y comunistas, da un giro a su gobierno y declara la ilegalidad del Partido Comunista.

Declaraciones de Neruda en el exterior y luego un discurso beligerante en el Senado le valieron un juicio político, desafuero confirmado por la Corte Suprema y orden de detención.

Delia y Pablo emprendieron la huida hacia Mendoza, pero la policía de Aduanas encontró un nombre —Neftalí Reyes— en el pasaporte y otro —Pablo Neruda— en el carné de identidad y no lo dejaron pasar. Comenzaron entonces un año completo en la clandestinidad, cambiando de domicilios, cuantas veces pareció necesario al equipo de seguridad del partido. Desde la casa de José Saitúa, en Los Leones, hasta terminar en la calle Antonio Varas, en la de Simón Telerman. Más de una decena de cambios que, junto con el encierro, hicieron mella en la relación. Neruda leía novelas policiales de la colección Séptimo Círculo, Delia rogaba por potes de crema de la farmacia Petrizio y tinturas para su pelo que encanecía día a día. La relación de ambos, que se balanceaba y estabilizaba en trabajos en común y mucha gente alrededor, se deterioraba en el aislamiento, en la convivencia obligada y constante, en la incertidumbre.

A pesar de todo esto, Neruda trabajaba en el *Canto General* y conseguía apoyos para ubicar información y datos de bibliotecas para realizar su obra.

Según relatan las memorias de González Videla, se sabía dónde estaba y por dónde andaba pero no quería darle el gusto de hacerlo héroe. La verdad parece distinta, porque hubo todo un operativo en que participaron el doctor Raúl Bulnes y Víctor Pey, trasladando a Neruda hacia el sur, donde lo recibió Jorge Bellet, e hizo la travesía a caballo hacia Argentina.

Al mes apareció en París en medio del Congreso Mundial de Partidarios de la Paz, recibiendo un espaldarazo internacional contundente que catapultó su fama. En los diarios en Chile, al mismo tiempo, el gobierno anunciaba que sólo faltaban horas para su captura.

La Hormiga hizo cuanto pudo por acompañarlo, que ella sí tenía dominio de los caballos, que era con él que tendrían problemas. Pero fue inútil. Como estaban las cosas, es muy probable que fuese el propio Pablo quien se opuso terminantemente a que le acompañara.

Volvieron a encontrarse, dos meses después, en Polonia.

El poeta perseguido fue una bandera del partido desde ese momento. Fueron recibidos por el propio Stalin en la Unión Soviética y se sucedieron los viajes y los homenajes. Además comenzaron las traducciones y publicación de sus obras en los países del Este.

Delia descubre en Rumania los deslumbrantes avances médicos de la doctora Ana Aslán para el rejuvenecimiento y se somete a todos los tratamientos imaginables con barro y vitaminas. Ya tiene sesenta y cinco años y a pesar de su vitalidad y su personalidad insólita, le pesan, sobre todo los veinte años de diferencia con Pablo.

La invitación a participar en el Congreso Latinoamericano de Partidarios de la Paz los lleva, junto a Paul Eluard, hasta México. Ahí aparece Matilde.

“Las mujeres andaban como moscas detrás de Pablo”, cuenta Elena Caffarena. Y según todas las opiniones, Neruda no era un mujeriego característico, no andaba detrás de las mujeres. Ellas lo buscaban. No tenía fama de seductor ni demasiado atractivo físico. Simplemente conquistaba desde su lugar expectante de poeta, por ese liderazgo que ejercía sobre la gente, y esa apariencia de poder que era parte de su personalidad. Tenía un modo indirecto, hasta sinuoso, y una seguridad sostenida en el convencimiento de su valía, lo que parecía funcionar como un poderoso estimulante.

Diciendo las cosas con claridad, se sabe que en la relación con Delia el sexo hacía años que no era lo que unía a la pareja. “Creía que él ya no lo necesitaba”, confiesa ella misma a una amiga después de la separación. Y desde luego debió haber hecho la vista gorda en múltiples ocasiones. Pero la pareja que conformaban, la cantidad de vida juntos, la incondicionalidad y apoyo de Delia en sus trabajos, parecían suficiente base y solidez para no pensar en un rompimiento.

No se sabe exactamente desde cuándo ella tuvo las sospechas de la importancia de Matilde Urrutia. Pero la certeza se la dieron dos empleados. El jardinero de la casa, a quien Neruda había echado por la desaparición de unas botellas de vino, se lo dice claramente, agregando: “Yo soy comunis-

ta, señora, y los comunistas no hacemos estas cosas”. Y luego la encargada de la casa de Isla Negra llegó a Santiago a quejarse con Delia del mal trato que recibía de esa señora que iba con don Pablo y que ejercía de dueña de casa.

Los amigos recuerdan el estado calamitoso de la Hormiga en ese tiempo. Nerviosa, inquieta, desequilibrada, más distraída que nunca. Exagerando con el colorido de su ropa, con su maquillaje. Sin la mirada del afecto, resultaba en esos días un personaje patético.

En este estado de cosas, se celebran los cincuenta años de Pablo Neruda. Vienen invitados de todo el mundo —Oliverio Girondo, Jorge Guillén, Miguel Ángel Asturias, Norah Lange, Rafael Alberti y María Teresa, María Rosa Oliver, entre otros—, es una semana completa de celebraciones. Neruda dona su biblioteca y su colección de caracolas a la Universidad de Chile, se editan *Las Uvas y el Viento* y *Odas Elementales*.

La hermana de Delia, Adelina, viuda de Ricardo Güiraldes, entre las invitadas, evita quedarse en la casa de Lynch, le basta ver a su hermana para saber que está ocurriendo algo grave.

Los festejos terminan con un gran almuerzo en Michoacán, donde más de doscientas personas comen porotos con chorizos, el plato escogido por el poeta. Sin duda las celebraciones aplacaron y postergaron el desenlace.

Debe haber habido un acuerdo tácito, algunas promesas, compromisos, algo convenido entre los dos para que pasaran tantos meses sin que nada se resolviera.

Pero la Hormiga ya no actuaba de acuerdo a su natural compostura. Alerta y celosa, estaba preocupada de los horarios, exagerando su interés en el tiempo que Neruda ocupaba para su escritura y otros detalles más graves, como revisar su ropa, buscar algo que confirmara lo irremediable. Y encuentra la prueba irrefutable, una carta de Matilde dejada descuidadamente en el bolsillo de una chaqueta. En la carta, ella le confiesa que está embarazada.

Entonces todo lo sucedido en los últimos años comienza a encajar como un perfecto puzzle.

Ahora entiende por qué el año anterior, en Moscú, Pablo volvió rápidamente a Chile, aunque estaba enfermo y con fiebre. Por qué insistió tanto en que ella fuera a París a preocuparse y revisar la traducción al francés de *Canto General* y conseguir los grabados de Fernand Léger que ilustrarían la edición. Cómo se ha atrevido Pablo a negar la existencia de Matilde Urrutia días antes, cuando Inés Valenzuela y Diego Muñoz le preguntan directamente si es cierto lo que todo el mundo comenta. No sólo

eso, la ha llamado a ella diciéndole: “Mire lo que dicen, que tengo una amante y es Matilde Urrutia”. “Y ¿quién es Matilde Urrutia?”, ha preguntado ella. Y él ha respondido: “Pero si usted la conoce, Hormiga, es la mujer que le planchaba sus blusitas en México”.

Después de esa última conversación en ese caluroso día de febrero, en Michoacán, Delia recibe una carta de Pablo:

“20 de febrero 1955

Mi querida Hormiguita:

Su última carta es ofensiva y es difícil no serlo en nuestras circunstancias pero no entraré a los detalles que usted sugiere. Ud. tiene mi admiración intacta, y en este caso también no creo que debamos continuar hiriéndonos. Por mi parte le ofrezco humanamente todas las soluciones que se me ocurren, si no las acepta, por lo menos no las denigre. Nada puede borrar cuanto ha hecho Ud. en nuestra unión ni sus palabras de aliento. Por mi parte he hecho cuanto pude. Si se ha hecho de amistades en todas partes por Ud. misma, si Ud. es querida con ternura por mucha gente se debe a su personalidad inteligente y gentil, pero también a cuantas oportunidades le he dado de conocer a esas gentes y esas tierras.

En cuanto a sus viajes sola no tiene razón.

No tiene razón de culpar a Homero (Homero Arce) ni hablar de compinches.

Creo haber procedido con toda la delicadeza que sólo Ud. se merece. Para qué decirle cosas que Ud. no aceptará, como lo muestra su actitud. A todo lo llama Ud. puñaladas por la espalda. Será entonces la historia de la vida humana, de toda la vida con sus cambios fatales, sólo una historia de puñaladas.

La parte suya en mi vida es inamovible, haga Ud. lo que haga y si me he equivocado o si he sido injusto perdóneme a mí ya que Ud. sabe hacerlo. En cuanto a mí le guardo tanto afecto, ternura, respeto y amistad como desde hace ya tantos años. Pablo”.

Ella no contesta y no quiere saber más. No nombra más a Neruda y hace callar a todos los que se le acercan para hablarle mal de él.

Quizás del orgullo herido o de la fuerza que puede dar el respingo aristocrático, de ese gesto de altivez para justificar su propia existencia, debe haber nacido el coraje para salir adelante. Delia se va a París y entra a estudiar grabado en el Taller 17, en la calle Joseph Bara, que dirige William Hayter, a quien Delia había conocido en España. El ayudante de

Hayter es un chileno, Enrique Zañartu, que recuerda haber ayudado a la Hormiga en los asuntos técnicos de su obra inicial. “No por amistad, simplemente para evitar el desastre. Era capaz de meter la mano en el ácido, no se daba cuenta del peligro de las cosas. Yo fui víctima de su encanto, ella funcionaba absolutamente por su charme. M’hijito, cómo se imprime esto tan grande. M’hijito, fíjate cómo se hace esto. Y así conseguía salir adelante con su obra.”

De vuelta a Chile, se integró al Taller 666 que dirigía Nemesio Antúnez. Y un día apareció la figura de un caballo en un grabado que hacía y luego fueron esos animales, rescatados de la memoria de su infancia en la estancia Polvaredas, en unos dibujos enormes a carboncillo, los que le dieron un lugar reconocido en la plástica chilena.

Muchos años después, a mediados de los sesenta, se encontró dos veces más con Neruda, aunque no se dirigieron la palabra.

La primera fue en la exposición de Mario Carreño que se inauguraba en la Universidad de Chile. Todos los que la rodeaban estaban nerviosos, menos ella, cuando llegó Pablo con Matilde. “Él sabrá lo que hace, yo soy artista y estoy entre mis amigos artistas” dijo a sus amigos. Luego habría una comida en casa de Payita Contreras, que la llevó en su auto. Fueron las primeras en llegar a la casa, se instalaron en el salón, y los siguientes en llegar fueron Pablo y Matilde. Fueron pocos minutos pero largos, larguísimos, en un silencio completo, hasta que llegaron otros invitados.

Meses después se celebraba con una gran fiesta los sesenta años del arquitecto Santiago Aguirre, en su enorme departamento de calle Santa María. Fueron invitados todos los amigos, el antiguo grupo de amigos de tantos años, que se había dispersado por rencillas, separaciones matrimoniales, líos de todo tipo. La Hormiga fue acompañada de Tomás Lago y su mujer, Delia Solimano. Cuando la fiesta aún no tomaba los ribetes de escándalo esperado por los organizadores, aparecieron Pablo y Matilde. La confusión fue completa, los grupos de hormiguistas y nerudianos cerraron filas con sus favoritos, parecía la escenificación del gran cisma que había conmovido a los antiguos bohemios tantos años atrás. Tomás Lago se retiró furioso. Él, que había sido el más amigo de Pablo, que juntos en su juventud habían escrito *Anillos*, no le había vuelto a dirigir la palabra después de la separación.

“Sabes, mi amor, no quiero hablar de eso, son veinte años que se borraron, que no existen”, respondía Delia a una periodista que la entrevistaba por su obra, pero que, como siempre ocurría, trataba de indagar en su relación con el poeta.

Pero el día que el poeta vuelve a Chile, después de recibir el Premio Nobel, Delia está atenta frente a su pequeño televisor Antu, mirando en blanco y negro, la llegada triunfal del poeta y su mujer Matilde Urrutia, al aeropuerto de Santiago.

El día veinticuatro de septiembre de 1973, temprano en la mañana, la radio da la noticia de la muerte de Pablo Neruda.

Los amigos que la fueron a visitar ese mismo día, la encontraron en cama, llorando. De sus ojos siempre muy pintados rodaban las lágrimas.

—¿Me habrá querido alguna vez? ¿Qué habré sido yo para Pablo? —preguntaba.

Pero se negó a ir al velatorio, aunque se habían hecho los preparativos para que estuviera presente.

—No —dijo—, ya hemos hecho demasiado circo con este asunto.

La muerte del poeta le permitió volver a hablar de él, revisar sus fotografías, volver a leer ese poema que Pablo le dedicara en *Memorial de Isla Negra*, llorarlo frente a sus amigos. Y permanecían hacia él los mismos sentimientos. Amor, porque se habría quedado la vida entera a su lado. Disgusto y tristeza, por lo que había ocurrido.

La vida de Delia se apagó el veintiséis de julio de 1989, antes de cumplir los ciento cinco años. Ya había muerto Matilde Urrutia.

En sus últimos años el pasado se fue colando en su memoria. Reaparecieron sus padres, sus hermanos. Repetía sus nombres, hablaba de ese primer caballo montado a los cuatro años. Se quedaba por horas absorta mirando el jardín, recordaba a alguien, pero una súbita interrupción le hacía olvidar el recuerdo. Al final no reconocía a los amigos. Alguien le mostró una fotografía de Neruda, y ella dijo: qué joven tan buen mozo.

Esa tan larga vida parecía compensar el destiempo de tantas circunstancias, superadas por esas cualidades de voluntad y distracción que armonizaron su personalidad

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentos

Cartas inéditas de Delia del Carril y Pablo Neruda.

Libros

Alberti, Rafael: *La Arboleda Perdida*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1989.

González Videla, Gabriel: *Memorias*. Santiago: Editorial Gabriela Mistral, 1975.

León, María Teresa: *Memorias de la Melancolía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1970.

Neruda, Pablo: *Obras Completas*. Santiago: Editorial Losada, 4ª edición, 1973.

Sáez, Fernando: *La Hormiga*. Editorial Catalonia, 2004. □

HO PERDUTO LA FORMICA*

José Miguel Varas

Entre 1951 y 1952, segunda mitad de su exilio, Pablo Neruda vive un período de largos viajes, de euforia en su creación poética, en su compromiso político y en su vida personal más íntima. Es el momento en que se consolida su relación amorosa con Matilde Urrutia, mientras su compañera Delia del Carril viaja de Europa a Chile para gestionar el regreso del poeta, sobre quien penden órdenes de detención y un proceso judicial.

Después de un tiempo de residencia incierta en París, donde el gobierno pone dificultades para extender su visa, establece su domicilio permanente en Checoslovaquia. Pero es en Italia, rodeado de afecto y de un amplio respaldo político, donde se siente más a sus anchas.

El testimonio personal de Inés Figueroa, que fue amiga personal de Neruda, le permite a José Miguel Varas reconstruir en forma detallada, bajo la forma de una crónica novelada, ese particular período del exilio de Neruda.

JOSÉ MIGUEL VARAS. Periodista y escritor de cuentos y novelas, nació en Santiago el 12 de marzo de 1928. Ejerció como periodista en la revista *Vistazo*, en el diario *El Siglo*, del que fue director entre 1962 y 1965, y en el diario *La Época*. Durante el régimen militar salió al exilio y trabajó durante casi 15 años en los programas de Radio Moscú dirigidos a Chile.

Autor de *Sucedé*, novela, 1950; *Porái*, novela, 1963; *Lugares Comunes*, cuentos, 1969; *La Novela de Galvarino y Elena*, 1993; *El Correo de Bagdad*, novela, 1994; *Nerudario*, 1999; *Cuentos Completos*, 2001; *Neruda Clandestino*, 2003.

* He perdido a la Hormiga.

El tren que venía de Milán entró velozmente en la Stazione Termini de Roma. Por encima de las cabezas de la multitud que esperaba en el andén, Inés Figueroa y el pintor Nemesio Antúnez, su esposo, vieron a Pablo Neruda asomado a una ventanilla. La gente se arremolinó, muchos corrieron junto al tren que ya reducía su marcha, hasta detenerse. Se escucharon aplausos y gritos italianos estentóreos: “*Evviva il poeta Neruda*”. Eran los días finales de 1951, año tercero de su exilio.

Al bajar del tren, Neruda fue recibido con abrazos por el pintor Renato Guttuso, el escritor Dario Puccini, uno de sus traductores, el sociólogo Gianni Totti, Paolo Ricci y otros amigos italianos. Luego lo rodearon delegaciones femeninas, sindicales y juveniles y le hicieron entrega de tantos ramos de flores que el poeta ya no los podía sostener en sus brazos y algunos de los presentes tuvieron que hacerse cargo de ellos. Neruda agitaba una mano en respuesta a los vítores y saludos, se dejaba abrazar, pero no mostraba su amplia sonrisa habitual. Parecía preocupado. Inés y Nemesio escucharon cuando decía a uno de los amigos lo rodeaban:

—*Ho perduto la Formica.*

—*Ma come! Cosa è successo?*

Explicó en su italiano fluido, con acento temucano, que a la Hormiga se le ocurrió bajar en la estación de Milán para hablar por teléfono mientras él se quedaba escribiendo en el compartimento. Cuando el tren se puso en marcha, Delia no había vuelto. Se dio cuenta que la cartera con sus documentos y dinero había quedado sobre la pequeña mesa. Muy nervioso habló con el conductor, pero éste le dijo que no se podía hacer nada hasta llegar a Roma.

Ante la emergencia, los *compagni* de Roma hicieron llamadas telefónicas urgentes a la estación ferroviaria de Milán, a la *Questura* de policía, a los dirigentes milaneses del *Pichí* (PCI, Partido Comunista Italiano) encargando la búsqueda de la desaparecida.

El palazzo de Guttuso

Mientras iba saliendo hacia el automóvil que lo esperaba al lado afuera, Pablo dijo a Inés y Nemesio:

—Vamos a estar alojados en la casa de Guttuso. Los espero mañana a las 10 en punto.

Luego, bajando la voz, le dijo a Inés:

—Esa niña de Chillán... ¿te acuerdas? Matilde Urrutia, que estuvo en Berlín con nosotros, en el Festival... Debe haber llegado a Roma. Quie-

ro que le avises que pasaremos el Año Nuevo en Nápoles, para que se reúna con nosotros.

Le dio la dirección de la pensión donde se alojaba Matilde, en la calle Gian Battista Vico, cerca de la Piazza del Popolo.

La casa de Guttuso era un antiguo *palazzo* situado a la orilla del Tevere, no lejos del Castell Sant'Angelo. Una construcción majestuosa, de varios pisos, en piedra de un color ocre tostado. Muros inmensos, habitaciones que parecían bóvedas, innumerables dormitorios y salones, anchos pasillos donde resonaban los pasos sobre los pisos de mármol.

La Hormiga llegó agotada horas más tarde. En Milán se había equivocado de vía y de tren y había partido hacia el norte. Se dio cuenta de su error cuando el tren ya estaba en marcha, porque no pudo encontrar a Pablo. Se bajó en una estación desconocida, sin dinero ni papeles. Pero algo había en su personalidad, en la limpidez de sus grandes ojos color violeta (“ojos boquiabiertos”, escribió Miguel Hernández), una sensación de inocencia y severa integridad, que le abría las puertas. Le permitieron usar el teléfono y logró comunicarse con Guttuso en Roma.

—*Ma, dove sei, Formica?*

Explicó lo sucedido. Habló con Pablo. Hubo prontas comunicaciones e instrucciones al jefe de estación (también miembro del *Pichí*, naturalmente) y una hora después tomaba un tren hacia Roma, muy recomendada al personal. Una delegación la esperaba en Milán. Una joven bailarina, que formaba parte del grupo, se embarcó con ella y viajó a su lado hasta su destino final. Llegó exhausta pero muy conmovida por la solidaridad de los compañeros italianos.

Inés y Nemesio se presentaron al día siguiente a las diez en punto. Pablo y Delia los recibieron en sus aposentos, un dormitorio principesco con un salón y una sala-vestidor anexa, con balcones sobre el río. Imperaba el desorden: la cama deshecha, un zapato acá otro más allá, paquetes y ropa sobre las sillas, maletas en medio de la habitación. Pablo y Delia estaban en bata. Entraba y salía gente. Por ejemplo, la bella esposa de Guttuso, muy admirada por Neruda, quien la llamaba *principessa*, un sirviente que venía a retirar tazas y platos del desayuno, un amigo italiano que pasaba a saludar y se engolfaba en una larga cháchara, un periodista de *L'Unitá*, además sonaba todo el tiempo el teléfono. Era el estilo y el ritmo de la pareja, que durante sus viajes acostumbraban darse prolongados baños de tina y demoraban horas en vestirse. A veces Pablo se hacía llevar el desayuno al baño y lo tomaba sobre una tabla flotante.

La Hormiga, mimada y rodeada de servidores desde la cuna, que la ayudaban incluso a vestirse, tenía grandes dificultades con los botones,

muy numerosos en sus tenidas. Descubrió tardíamente el cierrecler (como se dice en Chile) y le pareció una invención maravillosa. Para Inés y Nemesio era un milagro que lograran llegar a tiempo a alguna parte y que hubieran hecho tantos y tan largos viajes durante aquel año 1951.

El exiliado dichoso

Neruda llegó a París con la Hormiga hacia fines de 1949, desde México. Estuvo viviendo en una casa prestada por amigos franceses, en pleno centro de la ciudad: quai de Béthune, isla San Luis. Allí donde se bifurca el Sena, al lado de Notre Dame.

Sin duda habrían querido permanecer indefinidamente en París, donde se sentían bien, estaban rodeados de muchos amigos y de un ambiente infinitamente grato para ambos. Delia había estado en París muchas veces. También había estudiado allí en años diversos durante su infancia y su adolescencia. Además había tenido clases de canto y en los años 40 había aprendido grabado en el estudio de Man Ray.

Pero las cosas se complicaron. Comenzaron las dificultades con la visa. Las autoridades francesas de inmigración presionaban a Neruda para que abandonara el país y las gestiones para obtener una prórroga de su permanencia no daban resultado. Eran aquellos, los años del anticomunismo rampante y el poeta chileno aparecía con un nimbo de dirigente y agitador internacional que motivaba ataques en la prensa de orden y que no resultaba grato al gobierno francés. Por otra parte, el gobierno de González Videla hacía sentir su protesta por los canales diplomáticos: ¿cómo era posible que se recibiera y se le diera tribuna a un connotado enemigo de Chile, que además era prófugo de la justicia? Es muy posible que el mensaje de González tuviera el peso adicional, mucho más decisivo, de sus padrinos de Washington.

Se vieron obligados a trasladarse a Checoslovaquia, donde Pablo estableció su domicilio oficial. Lo alojaron en el encantador palacio de Dobris, a cierta distancia de Praga, donde nada le faltaba, podía pasear por jardines de rosas, escribir y leer la prensa internacional, pero estaba lejos de la gente que le interesaba. No se sentía feliz.

Vino entonces el descubrimiento de Italia. Allí el poeta y Delia fueron realmente felices. Era el tiempo de la guerra fría y del extraordinario auge del Partido Comunista Italiano. Neruda llegaba con un prestigio de poeta combatiente, defensor de su pueblo y de la paz. Pronto se sintió absolutamente dichoso. Lo recibían como a un hermano, casi como un

dios. Todos o casi todos los alcaldes de las ciudades italianas eran comunistas, le organizaban grandes mitines con flores y banderas, reuniones de intelectuales, asambleas sindicales.

En medio de todo, se desarrollaba su amor clandestino con Matilde, que había comenzado en México en 1949. Un amor cada vez más absorbente y exigente.

En las primeras semanas de enero de 1951 dio recitales de sus poemas en Florencia, Turín, Génova, Roma y Milán. Además hacía discursos políticos, hablaba del “traidor de Chile”, de la represión anticomunista desatada en Chile, de la amenaza de guerra atómica. Un periodista italiano lo llamó “poeta *agitprop*” (“agitación y propaganda”, una sigla soviética).

Neruda veía en la política italiana una simetría con la política chilena. En Italia como en Chile había entrado en crisis el gobierno con participación comunista. Otro tanto había sucedido en Francia. La voz de orden del anticomunismo, que venía desde Washington, imperaba en todo el mundo occidental. Se acentuaba la polarización, era la guerra fría y el peligro de la guerra caliente, y nuclear por añadidura. Para el poeta, el demócratacristiano De Gasperi resultaba equivalente al radical González Videla.

Apareció en esos días la edición italiana del poema “Que Despierte el Leñador”, alegato elocuente contra la guerra, que contiene en su parte inicial una especie de canto de amor a Estados Unidos, sorprendente para algunos:

*paz para el pequeño museo de Wyoming
en donde lo más dulce
es una almohada con un corazón bordado*¹.

El poema contiene además, por cierto, un agudo enjuiciamiento de la política del gobierno norteamericano y otro canto de amor, pero a la Unión Soviética, tan whitmaniano como el dedicado a Estados Unidos. De paso, el saludo ritual al señor del bigote:

*En tres habitaciones del viejo Kremlin
vive un hombre llamado José Stalin.
Tarde se apaga la luz de su cuarto*².

1951 fue un año de grandes viajes: Moscú, Praga, Berlín. En la dividida capital alemana, en gran parte todavía en ruinas, Delia y Pablo

¹ Neruda, Pablo: “Que Despierte el Leñador” [1950], I volumen.

² *Ibidem*.

asistieron al Festival Mundial de la Juventud. Se encontraron allí con una delegación chilena de la que formaban parte los dirigentes de la Federación de Estudiantes, José Tohá, Luis Dodds y Fernando Ortiz; Julio Silva Solar, el dirigente obrero Luis Figueroa, el pintor José Venturelli y su esposa Delia Baraona.

Neruda conoció al poeta turco Nazim Hikmet, recién salido de la prisión, estuvo con el cubano Nicolás Guillén. Matilde Urrutia había sido invitada al festival a instancias suyas. La dejó incorporada al grupo de amigos cercanos con quienes mantenía permanente contacto. Ya no volvió a separarse de ella más que por breves períodos, aunque la relación se mantuvo subterránea.

El séquito nerudiano y los demás chilenos se veían todo el día y todos los días. Todo era alegría y amistad indestructible, como solía decirse en los discursos oficiales, una especie de emoción política compartida, la sensación de que el mundo avanzaba a todo vapor hacia el socialismo a pesar de los peligros.

También apareció en Berlín una joven arquitecta chilena, Yolanda Schwartz, quien había llegado primero a Grecia y luego a París “con lo puesto” (alpargatas, una falda y una blusa) huyendo de Israel, debido a un conflicto familiar y político. Había viajado a la tierra prometida arrastrada por el entusiasmo de los jóvenes sionistas de Chile. Desde París, donde tenía la nerudiana misión de administrar los fondos nada despreciables del Premio Mundial de la Paz, Inés Figueroa informó a Pablo de la angustiada situación de la joven y le pidió permiso para prestarle ayuda económica.

—Pero ni me lo preguntes —respondió Neruda—, le darás todo lo que necesite.

En el festival, Yolanda hizo sensación desfilando por la pista de un estadio repleto de público con una gran bandera tricolor, a la cabeza de la delegación chilena.

Desde Berlín viajaron en automóvil a Hungría. Iban, además del chofer, Neruda, la Hormiga, Matilde y Nicolás Guillén. El cubano desplegó su galantería fina y envolvente hacia la “niña de Chillán”, que se limitaba a lucir su gran sonrisa con cierta coquetería enigmática. El episodio dio origen a una enemistad duradera entre los dos poetas, que se tradujo más tarde en roces y expresiones de rivalidad y que seguramente tuvo que ver con el resonante choque político de los años 60 entre los escritores cubanos y el chileno.

Desde Moscú Pablo y Delia viajaron en el famoso tren transiberiano hasta la República Popular de Mongolia. Luego a Pekín, donde Neruda hizo entrega de la medalla y el premio internacional de la paz a Sung Sing Ling, la viuda de Sun Yat Sen, el fundador de la primera República China.

Meses más tarde, hacia fines de diciembre, Inés y Nemesio recibieron en París la invitación de Pablo:

—¿Por qué no se vienen a pasar el Año Nuevo con nosotros a Roma?

Neruda intentaba en todas las ocasiones rodearse de sus amigos. Se “anexaba” a la gente que conocía y gradualmente se le hizo habitual viajar con un séquito de incondicionales, en el que no llamaba mucho la atención que estuviese incorporada “esa niña de Chillán”. Este espíritu gregario, su necesidad de compañía, era muy propio de su carácter. Se diría que después del aislamiento forzado de sus años en el Asia, se empeñaba siempre en evitar la soledad, aunque algunos, como Volodia Teitelboim, atribuyen este rasgo a factores casi genéticos y a la tradición de hospitalidad y puertas abiertas de las tierras de La Frontera. Lo sorprendente es que aquellos amigos, de variadas creencias políticas y condición social, estaban siempre dispuestos a abandonar ocupaciones y compromisos para correr a reunirse con él. Es que el poeta creaba una especie de clima de festival permanente, de encantamiento poético e hipnótico, corrosivo de las obligaciones prosaicas, y arrastraba hasta a los menos imaginativos. Producía la sensación de que junto a él siempre estaba sucediendo algo único, trascendental para la vida de cada cual, algo que no se podía dejar pasar. Y todo el tiempo, él no dejaba de trabajar en lo suyo, siempre por las mañanas. Era perfectamente capaz de escribir durante un viaje en auto; y en tren, no se diga.

En el larguísimo viaje de regreso, de Vladivostok a Moscú en el ferrocarril transiberiano, escribió “de una hebra” un largo poema, “Cuando de Chile”, cargado de nostalgia y romanticismo revolucionario, tal vez el más logrado de los que dedicó al tema del exilio. Le regaló a Inés Figueroa el texto original del poema. Lo escribió con tinta verde en una pequeña libreta china de color rojo. Casi no tiene correcciones.

El poema todavía emociona. No sé si es una emoción, digamos, arqueológica, autobiográfica o poética. O política. Su título, tomado del baile llamado “El Cuando”, que se practicaba en los saraos de la Independencia, se repite como estribillo a lo largo de las estrofas:

*Oh Chile, largo pétalo
de mar y vino y nieve
ay cuándo
ay cuándo y cuándo
ay cuándo
me encontraré contigo,
enrollarás tu cinta*

*de espuma negra y blanca en mi cintura,
desencadenaré mi poesía
sobre tu territorio*³.

Paréntesis santiaguino

Alguien trajo por mano a Santiago una copia del “Cuando de Chile”. Julio Alegría, ex dirigente gremial de los funcionarios de correos y telégrafos, en aquel tiempo secretario político del comité local del Partido Comunista de la 1ª comuna de Santiago, citó a este cronista a su casa de la calle Dardignac para encargarle una misión de honor: se trataba de hacer una edición del poema del compañero Neruda impresa en dos mil ejemplares, para su distribución y venta a través de algunas librerías y del aparato partidario. Debía buscar una imprenta adecuada, pedir un presupuesto y ver todos los detalles del asunto.

Se recordará que el Partido Comunista estaba fuera de la ley desde 1948, pero hacia 1951, el gobierno de González Videla estaba en sus postrimerías, notoriamente debilitado, y la ilegalidad se rompía con frecuencia. Por otra parte, se trataba en este caso de una edición legal. El poema tenía, sin duda, una fuerte carga política pero carecía de los vituperios del *Canto General* o de los vitriólicos poemas de la “Resistencia”, del año 1948.

La ignorancia del susodicho en materias gráficas era casi total. Aconsejado por Joaquín Gutiérrez acudió a la Imprenta Smirnow, en la segunda cuadra de la calle San Diego. Habló con su propietario, quien lo recibió con cierta cordialidad, aunque era evidente su reserva (desde la izquierda) hacia los comunistas. Un par de días después entregó el presupuesto y una maqueta del proyectado libro, que tendría formato 16 y una portada con letras negras y rojas.

Todo fue entregado a Julio Alegría y él le dijo que se iba a tomar una decisión en los próximos días. Inesperadamente lo llamó esa misma tarde y le comunicó que debía ir a hablar con Américo Zorrilla a la imprenta de la editorial Universitaria, que en aquel tiempo estaba en la hoy desaparecida calle Ricardo Santa Cruz 747, una calle pequeña de una sola cuadra que fue absorbida por la remodelación de Santa Isabel. Otro vecino connotado de la misma calle y cuadra era el dirigente gremial Clotario Blest, más tarde presidente de la CUT.

Don Américo me recibió en su pequeña oficina de regente de la imprenta, en un rincón del enorme galpón con piso de cemento donde se

³ Neruda, Pablo: “Cuando de Chile”, *Obras Completas*, I volumen, 1999.

afanaban las máquinas negras en medio de un penetrante olor a tinta y aceite industrial.

—Siéntese, compañero —me dijo con su habitual tono seco—. Estuve viendo el presupuesto y el proyecto que Ud. trajo para la edición del poema de Pablo.

—Eh, sí. Es de la imprenta Smirnow —respondí con cierto balbuceo, provocado por la severa presencia de Zorrilla, que siempre parecía estar pidiendo cuentas y a quien yo miraba hacia arriba, aunque su estatura no sobrepasaba el metro 60.

—Sí —dijo—, ya lo sé. Esto no sirve para nada —tiró a un lado mis papeles con gesto despectivo.

—Bueno, ya. ¿Eso sería todo?

Me miró muy seriamente y de pronto estalló en una gran carcajada. Se reía en A, con la boca muy abierta. —Sí, compañero —dijo en tono más amable—. Gracias, pero el poema lo vamos a diagramar y lo vamos a imprimir aquí. Es que hace falta otra cosa, más presentable, ¿me entiende?

—Sí, claro —cabeza gacha.

—De todas maneras, queremos que Ud. se encargue de la distribución y otras cosas. Eso véalo con Julio.

Me extendió su pequeña mano.

La edición del *Cuando de Chile* me parece hoy (la veo en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, donde se conserva la biblioteca donada por Neruda en 1955) una joya bibliográfica. Su formato es de 36 x 26,5 centímetros. La portada, hoy amarillenta, ha perdido el delicado color celeste que tenía la edición original (si la memoria no me engaña). El sello editorial es Austral. A manera de pórtico, trae en la contraportada una nostálgica xilografía de Julio Escámez, titulada “El río”, que muestra en primer plano a un hombre que nada en las aguas del Bío Bío y, en segundo plano, a unos balseros que manejan troncos con largas pértigas. Hay viñetas de Carlos Ruiz. La diagramación es de Galvarino Rodríguez. Las letras de la portada fueron dibujadas por Eduardo Pérez Izarzugaza. La elegante tipografía es, probablemente, Bodoni. La edición le encantó a Neruda cuando la tuvo en sus manos a su regreso del exilio.

Se cierra el paréntesis.

Un relato en un tren

En Roma los planes cambiaron. Debidamente informado por sus amigos italianos, sobre todo por el meridional Guttuso e invitado a su casa por el napolitano Paolo Ricci, Neruda decretó que la ciudad adecuada para pasar el Año Nuevo no era Roma sino Nápoles.

En el compartimento del tren que los llevaba hacia el sur, se apretujaban los viajeros: Delia, Pablo, Nemesio e Inés, Matilde, Paolo Ricci, que iba a ser el anfitrión de los Neruda en Nápoles, el pintor manco Zigaina, de Udine, otros más que los archivos no registran. El ánimo del grupo era alegre, bebían café o grappa, se reían, discutían de política, contaban historias, entraban y salían a fumar al pasillo.

Cuando hablaba Neruda, todos celebraban sus ocurrencias. De pronto, inesperadamente, el poeta adoptó otro tono. No se sabe si por efecto del paisaje, del traqueteo nostálgico del tren, de la súbita sensación de encontrarse tan lejos de Chile, comenzó a hacer recuerdos de su infancia. Hablaba monótonamente, con los ojos semicerrados, como vueltos hacia una pantalla interior donde se sucedían antiguas imágenes. Era como un conjuro. Todos escuchaban y miraban al poeta en absoluto silencio.

Era una historia de pájaros. Contó que, cuando niño, en el lago Budi, cerca de Puerto Saavedra, había hombres que perseguían ferozmente a los cisnes. Los alcanzaban y a garrotazos terminaban con ellos. Un día, contó, alguien le trajo un cisne medio muerto, “una de esas maravillosas aves que no he vuelto a ver en el mundo, el cisne de cuello negro. Una nave de nieve con el esbelto cuello como metido en una estrecha media de seda negra”⁴.

Pablo lavó sus heridas y trató de alimentarlo empujándole trozos de pan y de pescado que el pájaro devolvía. Sin embargo, poco a poco fue recuperándose de sus lastimaduras. Durante veinte días el niño llevó al cisne, casi tan grande como él, hasta el río, donde nadaba un poco. Luego lo traía de regreso a su casa.

Una tarde lo notó más triste, más ensimismado que nunca. Nadó cerca del niño pero no se distrajo con sus esfuerzos por enseñarle de nuevo a pescar. Al final, Pablo lo tomó de nuevo en brazos para llevarlo de regreso a la casa. “Entonces, cuando lo tenía a la altura de mi pecho, sentí que se desenrollaba una cinta, algo como un brazo negro me rozaba la cara. Era un largo y ondulado cuello que caía”.

Neruda calló. En el compartimento se había producido un clima de extrema emoción. El pintor Zigaina estalló en sollozos. Inés vio lágrimas en los ojos de casi todos.

Mucho después Inés Figueroa leyó en *Confieso que He Vivido*, el mismo relato. Sintió que no era exactamente el mismo. Tal vez porque lo conoció en circunstancias que no se podían repetir o porque el poeta transmitía directa, sonora y corporalmente su propia emoción, el texto literario

⁴ Neruda, Pablo: *Memorias. Confieso que He Vivido*, en *Obras Completas*, V volumen, 2002.

no le produjo el mismo efecto que el relato verbal escuchado en el tren durante el memorable viaje a Nápoles.

Aquellos pocos días de convivencia diaria le permitieron conversar largamente con Neruda, quien parecía hallarse en un estado de ánimo de especial sensibilidad, entre excitado por todo cuanto le sucedía y lo rodeaba, empapado de su pasión por Matilde y, a la vez, lleno de nostalgia de Chile. Una mañana le contó una curiosa experiencia.

Acababa de publicar *Los 20 Poemas* cuando un día se encontró, tal vez en la Librería Nascimento, con un escritor mucho mayor, de quien se sabía que era rico, tal vez el único acaudalado en la multitud de poetas famélicos de Santiago. (¿Tal vez Pedro Prado?). Este le manifestó que su libro era magnífico y lo invitó a almorzar al Club de la Unión, para conversar sin apuro.

Neruda contó así la historia:

“Yo entré inseguro en aquella majestuosa catedral de la clase dominante, donde jamás había imaginado poner mis pies. Nos sentamos a una mesa de mantel blanquísimo, en un comedor alto y enorme, como una caverna. Acudió un mozo lleno de altivez. Mi anfitrión, con amabilidad, me dijo:

—¿Desea servirse un aperitivo? Pida lo que quiera.

Yo tenía 20 años. Venía del mundo estudiantil y de la más mísera de las bohemias literarias. Mi conocimiento de los usos y las bebidas se limitaba al vino, a la chicha, a la cerveza, y a una mezcla del gusto de los jóvenes de aquel tiempo, llamada ‘La convidada’. Consistía en cerveza con Bilz. El mozo me preguntó:

—¿Qué se va a servir el señor?

Respondí: —Tráigame una ‘convidada’.

El tipo se mantuvo impasible, aunque sentí en sus palabras un inmenso desprecio:

—Eso... aquí no se sirve, señor.

Sentí como una lanza que se me hundía en el corazón. Mi humillación fue tan extrema que aun hoy, al recordarlo, me arden las orejas. Mi amable colega pidió alguna vaina al jerez o algo así y pasó por alto el incidente. Me hizo preguntas sobre mis comienzos, sobre mis estudios, sobre mis lecturas. Al comienzo, le contesté penosamente, casi en monosílabos, pero poco a poco fui entrando en confianza y llegamos a desarrollar una conversación casi normal. Me sentí acogido y estimulado por la sabiduría y la bondad de aquel escritor mayor, mi ‘colega’, como se empeñaba en decir.

Unos años más tarde, estando yo de cónsul de Chile en Colombo, fui invitado a una fastuosa recepción, que ofrecía el gobernador, a la pareja real británica. Jorge V y la reina Mary llegaban con su corte a visitar su colonia de Ceilán. La fiesta, de rigurosa etiqueta, se desenvolvía en un inmenso parque con jardines y verdes prados ingleses que descendían dulcemente hacia el mar. Había mesas largas, con albos manteles, cubiertas de manjares.

Todo transcurría de pie en un clima delicioso como un baño tibio. Allí estuve yo, consciente de mi inferioridad, sonriendo de vez en cuando como un tonto, alto, oscuro y nada de *handsome*, junto a cónsules de otros países y funcionarios locales, a cierta distancia de los embajadores disfrazados de aves del paraíso y de mujeres espléndidas e inalcanzables. A la distancia estaban el rey y la reina, entre uniformes y fracs.

Servidores morenos y esbeltos, vestidos de rojo y con turbantes dorados, circulaban bandejas con copas de champagne. De pronto se acercó al grupo una dama altísima, rutilante de joyas, de silueta elegante y rostro más bien apergaminado.

Alguien dijo a mi lado: Es la gobernadora, lady Mountbatten... o algo así. Me miró, sonrió y dijo: —Pero usted no bebe nada, señor. Permítame que le sirva.

Se acercó a la mesa más cercana en cuyo centro había una monumental ponchera de plata y cristal, que lucía el escudo real con *Honni soit qui mal y pense* y todo. Tomó una copa de las muchas que esperaban y con un cucharón sacó líquido de aquella ponchera y lo vertió en la copa, diciendo con una sonrisa luminosa una frase en la que sólo distinguí la palabra *punch*.

Sonreí a mi vez, me llevé la copa a los labios, bebí y quedé estupefacto. Aquello era una mezcla de cerveza y algo más. Era ni más ni menos, la famosa convidada de mis años de estudiante pobre.”

Año nuevo en Nápoles

A continuación reproduzco lo que en otra parte he escrito sobre aquella noche del Año Nuevo 1951-1952, en Nápoles:

“La noche de Año Nuevo era (¿es?) la noche en que los napolitanos tiran la casa por la ventana. Al sonar la medianoche comienzan a lanzar por los balcones todo lo que les sobra, y a veces lo que no les sobra también. Vuelan por los aires y caen con estrépito sobre el empedrado, muebles,

pianos, gramófonos, libros, cuadros, sillas, platos, ollas abolladas. El grupo de Pablo, que incluía a la Hormiga, Nemesio e Inés, italianos varios y, por cierto, Matilde, se trasladó a una villa construida sobre una colina por un rey de Saboya para su amante. Desde una gran terraza embaldosada se dominaba el famoso paisaje, después de ver el cual se puede morir tranquilo: la gran bahía de Nápoles con el volcán Vesubio. Allí recibieron las doce y después de los abrazos, escucharon bebiendo champagne el alboroto de sirenas y bocinas y fuegos artificiales, y el estruendo de todo lo que lanzaban a las calles los habitantes de la ciudad.

Luego bajaron muy alegres por calles poco iluminadas, pisando vidrios, fragmentos de jarrones y vajilla, tropezando con sillones cojos, lámparas de lágrimas destrozadas y relojes de pared despanzurrados.

Finalmente se instalaron en una antigua *trattoria*, entre los muros de ladrillo de un subterráneo abovedado, a charlar y a beber los últimos tragos. Los amigos italianos se fueron despidiendo gradualmente y por último sólo quedaron en torno a la mesa, cubierta por un mantel a cuadros rojos, Delia y Pablo, Inés y Nemesio, y Matilde, que lucía un collar de fantasía y unos clips de plástico adornados con estrellitas.

Pablo empezó a ponerse cargoso. Le comunicó a Matilde que no le gustaban sus aros, los encontraba cursis.

—A mí me gustan —replicó ella sin alterarse.

—A mí no —dijo Pablo—, sáqueselos. No le vienen.

Inés y Nemesio asistían con cierta sorpresa al diálogo, que tenía por parte de Pablo, una pesada insistencia, acentuada tal vez por el alcohol consumido. La Hormiga sacudía la cabeza:

—Pero Pablo, no insista. ¡Cómo se le ocurre que va a sacarse los aros porque a usted no le gustan!

Y dirigiéndose a Matilde trataba de disculparlo como si fuera un niño malcriado. Entonces, repentinamente, Pablo estiró una mano y le sacó los clips a Matilde. La Hormiga quedó estupefacta:

—¡Pablo! Eso no se hace. ¡Pero qué mal educado!

—Caramba, si no me gustan esos aros —replicó Neruda en tono infantil.

Delia se dirigió a Inés y Nemesio:

—¿Pero se dan cuenta? ¡Cómo es posible que se los haya sacado! Pablo está descontrolado. Se está portando pésimo con esta niña.

Matilde sonreía.

La velada llegó a su término al amanecer. Caminaron de regreso a la villa del rey de Saboya.

Nemesio comentó:

—Algo pasa entre Pablo y esa niña de Chillán...

—¿Tú crees? —preguntó Inés, aunque también había comenzado a sospechar.

—No me cabe duda. Eso de los aros..."⁵

Sólo años más tarde, se supo que, antes de emprender el viaje de Ginebra a Roma junto con la Hormiga, Neruda había tenido un encuentro secreto con Matilde, en la pequeña localidad suiza de Nyon. Aquellos días de pasión consolidaron de manera definitiva la relación entre ambos.

De Nápoles, los Neruda viajaron a Roma el 6 de enero de 1952. Probablemente, fue entonces cuando Delia emprendió viaje a Chile, con la misión de averiguar exactamente la situación del proceso incoado contra Pablo, desarrollar gestiones para obtener la anulación de las órdenes de detención y preparar su retorno. El Partido le había pedido a Neruda que intentara estar de regreso en Chile antes del término del período presidencial de González Videla. Las próximas elecciones debían efectuarse en septiembre de 1952.

Alejada la Hormiga, quedaba el campo libre para los amores de Pablo y Matilde. Entonces, como ahora, el pelambre circula con una velocidad electrónica. Pronto se supo en Santiago "la actitud de Pablo". El poeta fue muy criticado por sus enemigos y también por buena parte de sus amigos, que se escindieron y tomaron partido por una u otra de las damas.

La batalla de Roma

El 8 de enero, Neruda viajó a Nápoles de nuevo y se instaló con Matilde en la pensión Maurice.

El 11 de enero, el ministerio del Interior ordenó su expulsión. (En sus memorias, Neruda escribió que aquel era el resultado de una directa gestión del gobierno chileno). Ignazio Delogu escribió: *La polizia lo preleva nella Pensione Maurice, lo accompagna in Questura e tra un caffè e un interrogatorio gli comunica la orden de espulsione.*

El mismo día partió en tren desde Nápoles, acompañado de agentes de *Pubblica Sicurezza*, con destino al paso de Domodossola (frontera con Suiza). Al llegar a la Stazione Termini de Roma, una multitud de ciudadanos, intelectuales y artistas protestó airadamente al grito de *Neruda debe restare! L'austriaco [De Gasperi] se ne deve andare!* y desbordó a la policía. Finalmente, se autorizó a Neruda a permanecer en Italia. En los

⁵ Varas, José Miguel: *Nerudario*, 1999.

días posteriores, el escándalo desatado en la prensa y las intervenciones del escritor Carlo Levi ante el presidente Luigi Einaudi y de los senadores Umberto Terracini y Pietro Nenni (líder del Partido Socialista) ante el gobierno, determinaron que se otorgara al poeta una permanencia de tres meses en Italia, con posibilidad de renovación⁶.

Al día siguiente de la *battaglia di Roma*, el poeta amaneció en casa de un senador, donde lo había llevado Guttuso, que no se fiaba de la palabra del gobierno. Estando allí le llegó un telegrama del historiador Erwin Cerio, en respuesta a una carta que le enviara Paolo Ricci. Se manifestaba indignado por el ultraje a Neruda y concluía ofreciéndole una villa, la *Casetta di Arturo*, en la calle Tragara de Capri.

En sus memorias *Confieso que He Vivido* Neruda relató así su llegada, con Matilde, a la casa de Capri y retrató a su dueño:

“Llegamos de noche y en invierno a la isla maravillosa. En la sombra se alzaba la costa, blanquecina y altísima, desconocida y callada. Qué pasaría? Qué nos pasaría? Un cochecito de caballos nos esperaba. Subió y subió el cochecito por las desiertas calles nocturnas. Casas blancas y mudas, callejones estrechos y verticales. Por fin se detuvo. El cochero depositó nuestras valijas en aquella casa, también blanca y al parecer vacía.

Al entrar vimos arder el fuego de la gran chimenea. A luz de los candelabros encendidos había un hombre alto, de pelo, barba y traje blancos. Era don Erwin Cerio, propietario de medio Capri, historiador y naturalista. En la penumbra se alzaba como la imagen del taita Dios de los cuentos infantiles. Tenía casi noventa años y era el hombre más ilustre de la isla:

—Disponga usted de esta casa. Aquí estará tranquilo”⁷.

No cuenta Neruda en sus memorias la continuación del diálogo, que hemos conocido por otra fuente (verbal):

Con un embarazo chileno y provinciano, vacilante, Pablo se sintió obligado a decirle a su majestuoso anfitrión:

—Creo que usted debe saber que Matilde, que me acompaña... no es mi esposa...

Cerio lo miró con auténtica sorpresa. Luego sonrió y le dijo:

—Tanto mejor. Los matrimonios se pasan peleando.

Los días de Capri fueron para Matilde y Pablo una auténtica luna de miel. Pero no por eso interrumpió el poeta su severa disciplina de trabajo.

⁶ Delogu, Ignazio: “Introduzione” a Pablo Neruda, *Poesie e Scritti in Italia*, 1981.

⁷ Neruda, Pablo: *Memorias. Confieso que He Vivido*, en *Obras Completas*, V volumen, 2002.

Escribió en aquel entonces poemas sobre variados asuntos y la mayor parte de *Los Versos del Capitán*, probablemente una de las más altas cumbres de su poesía erótica, si bien el arrebato amoroso centrado en la intimidad de la pareja aparece en contrapunto con el severo compromiso del “capitán” con los combates de su pueblo.

*De tus caderas a tus pies
quiero hacer un largo viaje.*

Soy más pequeño que un insecto.

*Voy por estas colinas,
son de color de avena,
tienen delgadas huellas
que sólo yo conozco,
centímetros quemados,
pálidas perspectivas.*

*Aquí hay una montaña.
No saldré nunca de ella.
Oh qué musgo gigante!
Y un cráter, una rosa
de fuego humedecido!*⁸

En otro momento el tono cambia:

*No querías saber dónde andabas,
eras la compañera de baile,
no tenías partido ni patria.*

*Y ahora a mi lado caminando
ves que conmigo va la vida
y que detrás está la muerte.*

*Ya no puedes volver a bailar
con tu traje de seda en la sala.*

*Te vas a romper los zapatos,
pero vas a crecer en la marcha.*

⁸ Neruda, Pablo: *Versos del Capitán*, en *Obras Completas*, I volumen, 1999.

*Tienes que andar sobre las espinas
dejando gotitas de sangre.*

Bésame de nuevo, querida.

Limpia ese fusil, camarada⁹.

De aquellos mismos días data su sarcástico y duro poema “Los Dioses Harapientos”, publicado más tarde en el libro *Las Uvas y el Viento*, como parte del capítulo dedicado a Italia, titulado “La Patria del Racimo”. Describe allí una caravana que avanza por tierra, a la par con la flota norteamericana que avanza por el mar:

*En trenes, en camiones
se dirige un prostíbulo
al nuevo puerto en que los barcos grises
van a defender la cultura.*

*Ay, qué dificultades!
Faltan hoteles donde
situar a las muchachas
de manera estratégica en el puerto!
Ah pero para eso
todo el gobierno se ha movilizado.*

*Corre el señor de Gasperi vestido
con su chaqué más tétrico
y el ministro de la policía
barre los dormitorios
para que todo
se desarrolle
con eficacia extrema¹⁰.*

Después de cien años

Separada de Neruda, Delia del Carril volvió a vivir en su antigua casa de la calle Lynch 262, donde se dedicó con su acostumbrada tenacidad y sus energías formidables a hacer sus grabados gigantes de caballos. En los años 70, sufrió un accidente doméstico, una caída, que le produjo

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Neruda, Pablo: *Las Uvas y el Viento*, en *Obras Completas*, I volumen, 1999.

una fractura de la pelvis. Tenía entonces unos 87 años de edad. Neruda se mostró preocupado cuando Inés Figueroa le contó lo sucedido. Ella agregó:

—La van a operar. Es una operación muy delicada, de muchas horas, no se sabe si estará en condiciones de resistirla.

—No te preocupes —dijo Pablo— Delia nos va a enterrar a todos. Las Del Carril son in-mor-ta-les.

En efecto, la Hormiga enterró a Neruda y a todos los parientes, amigos y conocidos de su generación y de las dos siguientes. Murió en 1994, dos meses antes de cumplir 105 años de vida. (Había nacido el 27 de septiembre de 1884). Se mantuvo lúcida y activa, dibujando, trabajando en sus obras, recibiendo a sus amigos, interesada en la actualidad política, hasta sus 102 años. Después, una hemiplejía la dejó sin voz y con otras graves limitaciones.

Poco antes o poco después de que cumpliera 100 años, Inés Figueroa fue a visitarla. Conversaron mucho, sobre todo de cosas del pasado, que ella sabía evocar con precisión y con gracia. Inés llevó la conversación al tema de los amores de Pablo con Matilde.

—Pero dime, ¿nunca te diste cuenta de nada? ¿Nunca te diste cuenta de la relación de Pablo con Matilde?

—No.

—Pero, ¿no tuviste alguna sospecha de algo?

—No, nunca.

Y luego, con su santa ingenuidad, agregó:

—Mira, querida, así como las mujeres tienen la menopausia y tienen... menos... deseo, también les pasa a los hombres. Porque existe la menopausia de los hombres. Es algo muy sabido.

—¿Tú crees eso, Hormiga? Me parece bien relativo.

—Pero no, querida. Tienes que entender: ese alejamiento de la sexualidad es muy hermoso para el matrimonio. Porque, verás, ya la pareja no se sitúa solamente en ese terreno de las relaciones sexuales.

—Dime, Hormiguita, ¿tú tenías relaciones con Pablo en los últimos tiempos?

—No, pero yo creía que eso era normal. Yo pensé que Pablito ya no estaba interesado en el sexo.

Inés no insistió. Pero, de algún modo, el tema despertó otros recuerdos. Delia se puso a hablar de su primer matrimonio, con Adán Biehl, un joven argentino de familia muy rica. Aquello duró pocos años y terminó desastrosamente.

—Yo era una chiquilina.

No tanto, observa Inés. Tenía 32 años. Adán, una edad similar. Pero, al parecer, desde la perspectiva de sus 100 años, ella veía a la Delia de entonces como una chiquilina. Tanto ella como Adán habían vivido en ambientes de gran privilegio, alejados de los problemas reales de la gente; habían concurrido a colegios europeos, habían vivido en diferentes etapas en París y Londres. Desde muy niños, estaban siempre rodeados de criados y de múltiples atenciones. Eran de aquellas legendarias familias argentinas terratenientes de la época del auge vacuno y triguero que, al llegar el invierno partían en transatlántico a Europa, con mucamas, niñeras y cocineras. Además, según contó alguna vez la propia Hormiga, era habitual que llevaran en el barco una vaca argentina para que los niños no extrañaran su leche de siempre.

Delia y Adán se casaron en Mendoza en 1916 y se dispusieron a iniciar una luna de miel de un año de duración. Sus progenitores les dijeron que podían viajar a donde quisieran. Pero en los recién casados existía una especie de rebeldía juvenil, un afán de llevar la contra.

Cuenta la Hormiga:

—Todos los matrimonios iban de luna a miel a Roma, París o Londres. Nosotros decidimos ir para el otro lado, al Pacífico. Cruzamos la cordillera en el transandino y llegamos en tren a Santiago. Después de dos o tres días nos aburrimos y viajamos en tren a Valparaíso. Queríamos tomar el vapor “Aysén”, que iba para Jamaica. De pronto cambiamos de opinión. No me preguntes por qué. En el hotel pedimos que nos trajeran un globo terráqueo, un tintero y una pluma. Adán me vendó los ojos, hizo girar el globo y me dijo que lanzara la pluma entintada. Donde caiga la pluma, ahí vamos a viajar. La mancha de tinta cayó sobre Alaska.

—No te puedo creer... ¿Y efectivamente se fueron a Alaska?

—Pero sí. ¿Qué te crees? Buscamos un barco que nos llevara hasta allá. No había ninguno que hiciera el viaje directo. Averiguando, averiguando, nos informaron de un velero que iba a Nueva York. El viaje tuvo una gran novedad. Fuimos al norte por el Océano Pacífico y atravesamos el canal de Panamá.

—¿Cuál era esa novedad?

—El Canal. Habían terminado de construirlo menos dos años antes. Al llegar, nos enteramos que Estados Unidos le había declarado la guerra a Alemania. Porque era la primera guerra mundial. No creas que eso nos preocupó mucho. La guerra, Europa, parecían muy lejanas. Cruzamos Estados Unidos en tren y en San Francisco tomamos otro barco de vela que iba a Canadá a buscar pieles. Desembarcamos en Vancouver y finalmente

seguimos viaje por tren hasta nuestro ansiado destino: Alaska. ¿Y sabes tú qué había en Alaska?

—No, sé. Muchas cosas, supongo. En el mapa se ve como una tierra inmensa, casi un continente.

—Sí, pero, ¿qué es lo que había en Alaska?

Delia se quedó mirando a Inés con esos ojos suyos tan expresivos, muy abiertos:

—En Alaska, Inés, no había nada.

—¿Cómo, nada?

—Nada de nada. ¡Nada!

Pasaron unos meses en aquella nada y luego, en otro barco, regresaron a San Francisco. Otra vez cruzaron Estados Unidos en tren y llegaron a Nueva York. Después volvieron a Argentina, una vez más viajaron a Francia, llevaron una vida inestable, cada vez más cargada de conflictos y tormentas.

—Era una situación insoportable. Cuando estuvimos en Mallorca, no se levantaba de la cama.

En Adán, que era ya un bebedor exagerado, se acentuó la afición al alcohol, a la que se agregó la morfina. Desarrolló celos patológicos. No quería que ella asistiera a clases de pintura en una academia y menos en el taller de algún pintor. A veces la despertaba para preguntarle con ojos de loco con quien estaba soñando.

Delia tenía una manera encantadora de relatar momentos de su vida:

—¿Sabes? Es que yo soy muy vieja. Cuando era una niña de 15 años, estudié canto en París. ¿Y quién crees que fue mi profesor de música?

—¿Quién?

—Jules Massenet.

—Pero es increíble. Ese es un músico del siglo XIX.

—¿Y de qué siglo crees que soy yo?

Contó que Massenet, como su profesora de canto, Mme. Trelat, la consideraban muy dotada. Tanto, que decidieron presentarla junto con sus discípulos más destacados en un concierto en la sala Gaveau de París. Delia entró al escenario con un vestido de tul y avanzó hasta el lugar que le habían indicado. En los palcos estaban el embajador de Argentina, su esposa y gran parte del personal diplomático, además de los más connotados y acaudalados argentinos de París. Debía interpretar un *lied* de Schumann del ciclo: *Frauen Liebe und Leben* (Amor y vida de mujer). Se sentía segura. Lo había ensayado muchas veces.

—¿Y sabes tú, Inesita, lo que ha pasado?

—No. ¿Qué?

—El pianista tocó los acordes iniciales y me dio la entrada. Abrí la boca y no salió nada. Ni el más mínimo sonido. El pianista repitió el preludio y de nuevo quise comenzar. Y de mi boca salió sólo silencio. Me había atacado el *trac*. El miedo escénico. Es algo que no se puede controlar, una cosa terrible. ¡Es el *trac*! Nunca más volví a cantar.

Separada de Adán, Delia continuó sus estudios de pintura y dibujo en Buenos Aires y más tarde en París con maestros como André Lhote y Fernand Léger. Hizo grandes amistades, con escritores y artistas, como Picasso, Aragon, Blaise Cendrars, Victoria Ocampo. Leyó *El Capital* de Marx, “como una novela”. Se sintió deslumbrada por el *Manifiesto comunista*. Ingresó al Partido Comunista Francés. Su visita a Madrid en 1934, donde encontró una sociedad tumultuosa, acogedora y contradictoria, cargada de fermentos revolucionarios, terminó de madurar su evolución política. Aquel año conoció a Rafael Alberti, María Teresa León, García Lorca y entabló una amistad para toda la vida con el escritor chileno Luis Enrique Délano y su esposa la gran fotógrafa Lola Falcón.

Entrenamiento de un hombre público

Los tres años y medio de exilio que pasó Neruda, inicialmente en México, luego en Europa, corresponden a un período de intensa actividad literaria y política. Conoció entonces a muchos de los más destacados artistas, escritores e intelectuales de mediados del siglo XX: Picasso, Paul Eluard, Aragon, Anna Seghers, Carlo Levi, Renato Guttuso, Konstantin Símonov. Reanudó su amistad con Ylia Ehrenburg, con quien se había encontrado durante la guerra civil española. Leyó sus poemas, que fueron traducidos y editados en una decena de países, ante las más diversas audiencias. Habló en asambleas y congresos por la paz, en mítines obreros, en reuniones de jóvenes, de mujeres, de veteranos de la guerra, de escritores. Se habituó a hablar en público, se vio sometido a un intenso entrenamiento, mejoró notablemente su oratoria, su manera de hablar y hasta su forma de emitir la voz.

Elaboró una forma de intervención pública original y muy diferente de los discursos políticos al uso. Partía siempre de una imagen y una experiencia concreta, haciendo referencia frecuente a los paisajes, a la historia y a las costumbres de Chile y del continente americano. La generalización de carácter político llegaba siempre al cabo de una especie de viaje imaginario, en el que las ideas surgían renovadas por un vocabulario de

gran riqueza metafórica y de imágenes. Nunca repetía un discurso. Elaboraba cada vez un nuevo texto, ceñido a las circunstancias y exigencias del auditorio. Con el tiempo adquirió una notable destreza en la improvisación.

Es cierto que en el Senado de Chile, del que formó parte menos de tres años, pronunció discursos notables por su calidad literaria. Como senador intervino también, en numerosas ocasiones, en actos públicos, en una época de frecuentes asambleas populares. Pero su estilo oratorio y la riqueza de la exposición de su pensamiento adquirió en los años de su exilio una calidad superior.

Sus amores con Matilde Urrutia fueron mucho más que un episodio ocasional. Llegaron en un momento de plenitud de su extraordinaria capacidad creativa. Renovaron sus energías y la frescura de su mirada al mundo. Originaron la notable poesía amorosa de *Versos del Capitán* y *Cien Sonetos de Amor*.

Este romance comenzó en el exilio y se proyectó, con escasas nubes, hasta la muerte del poeta. Comenzó en el tiempo de las certezas políticas, se desarrolló en el tiempo de las dudas, que tienen su punto de partida en *Estravagario*, y culminó en la visión desencantada del mundo que predomina en sus poemas finales.

Esta crónica es un intento de recrear la atmósfera de aquel tiempo, mediados del siglo XX, que ya parece lejano, en que Neruda “perdió a la Hormiga”, o fue perdido por ella.

REFERENCIAS

- Delogu, Ignazio: “Introduzione” a Pablo Neruda. En su *Poesie e Scritti in Italia*. Roma, 1981.
- Figueroa, Inés: Testimonio oral.
- Neruda, Pablo: *Obras Completas*. Edición al cuidado de Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999-2002.
- Sáenz, Fernando: *Todo Debe Ser Demasiado*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1997.
- Teitelboim, Volodia: *Neruda*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1996.
- Varas, José Miguel: *Nerudario*. Santiago: Planeta, 1999. □

ROSTRO Y RASTRO DE PABLO NERUDA*

Enrico Mario Santí

Una revisión de la nueva edición de las *Obras Completas* de Neruda, editada por Hernán Loyola, junto a la reciente biografía escrita por David Schidlowsky, *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*, demuestra —a juicio de Enrico Mario Santí— que ni una ni otra son, a pesar de su monumental esfuerzo, verdaderamente “completas”. Si la edición de Loyola no considera cerca de trescientos textos que Schidlowsky presenta, la biografía no considera importantes textos que la edición recoge. Y si la edición parece estar regida por una decisión de excluir textos que muestran el envejecido sectarismo nerudiano, la biografía, con todas sus virtudes, se resiste a una interpretación coherente de la vida y obra de Neruda. En ambos casos se comprueba, a la altura del centenario del poeta, que la verdadera “obra completa” y la biografía quedan por hacerse.

ENRICO MARIO SANTÍ (Santiago de Cuba, 1950) ocupa actualmente la cátedra William T. Bryan de Estudios Hispánicos en la Universidad de Kentucky, Lexington. Entre sus libros se destacan *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy* (1982), la edición crítica del *Canto General* (1991), *El Acto de las Palabras: Estudios y Diálogos con Octavio Paz* (1998) y *Bienes del Siglo: Sobre Cultura Cubana* (2002).

* A propósito de Pablo Neruda, *Obras Completas*, edición de Hernán Loyola (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999-2002), 5 tomos; y David Schidlowsky, *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo* (Berlín: Wissenschaftlicher Verlag, 2003), 2 tomos. Cito siempre de estas ediciones con paginación entre paréntesis.

I

Cierta vez Octavio Paz escribió: “Los poetas no tienen biografía; su obra es su biografía”¹. Su tema entonces era Fernando Pessoa, el escritor que, junto a Borges, haría del “yo plural” la base de toda una literatura. Se refería no únicamente a lo que podríamos llamar la “épica de la máscara” que, en poetas como Pessoa, Borges, Pound o, ciertamente, Neruda, conforma la concreción dramática de un múltiple estilo. También a otra pregunta: ¿cómo se relacionan, en un escritor, la ficción de su obra y la realidad de todos los días? Si se trata de trazar la crónica del repertorio íntimo, la radiografía de sus deseos, es claro que la obra resulta una guía privilegiada, aunque tal vez no la única. Las entrevistas, la prosa lineal del propio escritor, incluyendo desde luego su correspondencia, y hasta los testimonios de terceros sirven para medir hasta qué punto esos temas llegaron a expresarse, o tal vez quedaron en puro deseo. Después de todo, ¿dónde termina la “obra” de un autor y comienza su “contexto”? Si se trata, en cambio, de trazar una crónica menos íntima y más abarcadora, la significación del autor en su época, dentro de su cultura o de su nación, por ejemplo, entonces el contexto se vuelve casi más importante que la obra.

Sin embargo, no terminan ahí los problemas para el biógrafo. Los contextos cambian, o al menos podemos escogerlos para ciertos efectos hermenéuticos. Y lo más grave: todo depende de la información que se tenga a mano. ¿Cuántas visiones de la vida de un escritor dado, aun los más documentados (los ejemplos sobran) no cambian como resultado del descubrimiento de un archivo, unas cartas, de poemas inéditos u ocultos, o de testimonios enterrados hasta ver la luz en el momento propicio? Por eso, cualquier biografía, sobre todo si se trata de la vida de un escritor, es siempre tentativa; tan tentativa como la interpretación de su obra, sujeta siempre a las sucesivas oleadas de su recepción.

En el centenario de Pablo Neruda, y vistos los dos monumentos bibliográficos bajo reseña, llegamos, por todo eso, a una tal vez sorpresiva conclusión: su verdadera biografía aún no se ha escrito. Es cierto que si se sostiene lo que antes dije, entonces tal “verdadera” biografía no existe. La sorpresa reside en otra paradoja: que al cabo de más de medio siglo de recepción prácticamente saturada, y tratándose de una figura tan consagrada como Neruda, los libros que reseñamos nos lleven a esa conclusión. ¿Cómo llegar a ella después de leer los cinco voluminosos tomos de esta quinta tentativa de edición de las *Obras Completas*? ¿Cómo afirmar semejante grosería tras leer las 1.337 páginas que la excelente investigación de David Schidlowsky hoy nos entrega?

¹ Paz, Octavio: “El Desconocido de Sí Mismo (Fernando Pessoa)”, 1965, p. 133.

II

El libro de Schidlowsky fue inicialmente una tesis en la Universidad Libre de Berlín escrita bajo la dirección de Víctor Farías y Dietrich Briesemeister. Según el autor, comenzó su investigación en 1991 y alcanzó a publicarla para este centenario en una edición privada de apenas 80 ejemplares en esa editorial alemana. De hecho, el libro abre con una nota (“Sobre la prehistoria de esta edición”) donde se cita la carta de “una editorial renombrada de Barcelona” en que rechaza la publicación del libro por ser “extenso y tan caro de producir” (1, p. 5). Los dos tomos abarcan toda la vida y obra de Neruda: el primero, las primeras 678 páginas, con cuatro capítulos, desde su nacimiento en 1904 como “Ricardo Eliecer Nef-talí Reyes Basoalto” hasta su exilio en 1949 como “Pablo Neruda”; el segundo, páginas 679 a 1337, desde ese mismo exilio hasta su muerte durante el golpe contra Allende en 1973. El autor mismo la describe como “una extensa cronología biográfica” (p. 12) que no pretende interpretar la poesía de Neruda sino ofrecer “una biografía personal y política” (p. 11). Así, según el autor, su fundamento es “el documento como escenario de realidad histórica y fuente para la valoración de determinadas opciones ideológicas”, y, por tanto, el intento de “otro tipo de biografía”, al menos tal y como ha sido practicada en el caso de Neruda, pues “penetra”, según Schidlowsky, “en la dimensión literaria y política de Neruda, para confrontar sus definiciones literarias y políticas, así como la relación, armónica o antagónica, existente entre ellas” (p. 11). Todas estas citas provienen de la “Introducción”, donde el autor sitúa su libro contra el trasfondo de anteriores “estudios biográficos sobre el poeta”, ya sea de su propia autoría o de personas cercanas a él, que “apenas han tematizado aspectos particularmente conflictivos de su biografía y prescindido hasta ahora de una base documental que permita verificar con cierta exactitud las diferentes hipótesis sobre la vida y obra de Neruda” (p. 11).

Para realizar semejante investigación, Schidlowsky se lo leyó (casi) todo —sólo la Bibliografía abarca 66 apretadas páginas. Su trabajo no fue sólo lectura de lo publicado, sino rastreo de documentos en fuentes tan disímiles como, entre otras, el Archivo Nacional, el Archivo Central Andrés Bello, la Fundación Pablo Neruda y el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile; el Archivo Estatal de Rusia para la Literatura y la Cultura, el Archivo del Departamento de Estado de EE.UU. en Maryland y el *Bundesarchiv* de Berlín (2, p. 1334). La base documental no se extiende, en cambio, a entrevistas personales con gente allegada al poeta, o a su familia, aunque sí cita, extensamente, de lo publicado por ellos. Tiene razón el

autor cuando se adjudica que “por primera vez en la investigación nerudiana” se rastrea por “la trayectoria consular” (p. 13) de Neruda, no sólo en España, donde vivió tal vez su época más feliz y cambió su vida, sino desde sus inicios, a fines de los años 20, en el Lejano Oriente, hasta su gestión diplomática en París a principios de los 70. El resultado es pasmoso. Nunca se había hecho una investigación tan detallada de la vida y obra de Neruda, como nunca se habían atado tantos cabos, esclarecido tantas incógnitas sobre su actuación política y sacado a la luz tantos aspectos de su conducta personal.

Dejo para luego una discusión de estos aportes, y de sus límites. Explico ahora por qué dije que Schidlowky se lo había leído *casi* todo. Primero, porque, como él mismo admite, no se trata de una lectura o interpretación de la poesía. Esa opción tiene un beneficio: permite concentrarse en la trayectoria política y personal, ya de por sí repleta de vivos incidentes; tiene, en cambio, una grave desventaja: le presta escasa atención a la poesía, la columna vertebral de la obra del biografiado. No digo que falten datos sobre esa obra poética —Schidlowky es bastante escrupuloso, aunque no totalmente exhaustivo, en esa documentación. Le faltó, en cambio, una *lectura* o interpretación de la obra como hecho estético, dicho con toda la ambivalencia, literaria y psíquica, que conlleva ese concepto. Esa opción le hace abundar, por eso, en contextos sociales, políticos e ideológicos, tanto dentro como fuera de Chile; Schidlowky lo hace de manera completa y objetiva. En cambio, hay poco análisis, ya que no referencias, de movimientos artísticos, lecturas implícitas o explícitas, influencias en su obra, afinidades poéticas. Stalin se nombra más de cien veces; Whitman apenas diez. Tampoco, acaso lo más grave, hay lectura de poemas en relación con el desarrollo íntimo de Neruda. ¿Cuál podría ser, por ejemplo, la relación entre la enfermedad crónica y muerte de Malva Marina (única hija del poeta) con los poemas que escribió a la sazón? Vienen a cuento las propias palabras del poeta: “Si ustedes me preguntan qué es mi poesía, debo decirles: no sé; pero si le preguntan a mi poesía, ella les dirá quién soy yo”.

La otra laguna es accidental. Schidlowky manejó la cuarta edición de las *Obras Completas* de Neruda (1973) de tres tomos y no alcanzó a conocer la última de cinco (2002) realizada por el mismo editor, el profesor Hernán Loyola². Esta última contiene una serie de textos que podrían haberse aprovechado en la reconstrucción de la vida y obra. Pero si bien la lectura de esta edición nos sirve para criticar las lagunas de la biografía, la lectura de ésta puede servir, a su vez, para criticar la edición.

² Neruda, Pablo: *Obras Completas*, Alfonso M. Escudero y Hernán Loyola, editores, 1973, 3 tomos.

III

Esta quinta entrega (que no edición, en rigor) de las *Obras Completas* consta de cinco tomos y abarca (casi) toda la obra de Neruda, desde *Crepusculario* (1920-23) hasta *El Mar y las Campanas* (1973). La edición incluye, en los últimos dos tomos, “Nerudiana Dispersa”, las obras rezagadas y fuera de libro que Neruda escribió de 1915 a 1964 (tomo IV), y de 1922 a 1973 (tomo V). Si la cuarta edición de Losada (1973) incluía libros hasta *Geografía Infructuosa* (1972), la quinta entrega incluye nueve libros más, incluyendo todos los póstumos; si en la cuarta hubo 144 páginas de “Poesía y Prosa no Incluidas en Libros”, en la quinta tenemos 2.800 de “Nerudiana Dispersa”. Las estadísticas nos dan una idea de la magnitud de esta nueva empresa. El resultado es igualmente pasmoso: se trata de la edición más completa y ardua de la obra de Neruda hasta la fecha. Según Loyola, no interesó completar la cuarta edición, cuanto realizar “una edición diversa que implicara, además de la recopilación *total...*, el reexamen *completo* de la producción nerudiana con ánimo de establecer y fijar, hasta donde los límites humanos lo permitieran, un texto de máxima fiabilidad si no *definitivo*” (I, p. 105). (Subrayo los tres adjetivos para que se vea cuál fue el ánimo del editor general —no menos totalizante, en esto, que el de Schidlowsky en la confección de una “extensa cronología”). Cada uno de los cinco tomos incluye, al final, una excelente sección de “Notas” del propio Loyola, un índice de primeros versos y un índice general.

Digo que los cinco tomos abarcan *casi* toda la obra de Neruda porque, al igual que la lectura de Schidlowsky, no se trata, en rigor, de una obra completa. Digo esto por encima de las pretensiones del admirado editor general, y hasta por encima de mí mismo: en mi Prólogo al tomo I, escrito hace cinco años, me lancé a asegurar que la edición recogía, en efecto, la prosa y poesía dispersa “en su totalidad” (I, p. 81). Pero eso fue, claro está, mucho antes de que leyera el libro de Schidlowsky. Hoy he hecho, por ejemplo, un apresurado y tal vez impreciso cotejo de los dos índices y he encontrado que, de entre los 568 “artículos y poemas no publicados en libro” (pp. 1309-1333) que recoge Schidlowsky, faltan unos 330 del índice de las *Obras Completas*. De éstos, 50 más o menos son entrevistas o declaraciones periodísticas de Neruda, los que Schidlowsky mezcla indiscriminadamente con la bibliografía activa. Ello no quiere decir que, como veremos, Schidlowsky posea un manejo bibliográfico necesariamente mayor, o mejor, que el de Loyola; como dije, de haber conocido esta quinta entrega, su trabajo se habría beneficiado en mucho. Sí significa, en cambio, que ese conocimiento es distinto. Para los efectos de una edición

que quiere ser “definitiva”, la luz del cotejo revela lagunas en una obra que resulta ser mucho más inmensa y compleja de lo que, aún hoy, asumimos que es.

No me refiero, desde luego, a todo el material de archivo que Schidlowsky halló y reproduce en parte —los informes consulares de Neruda, por ejemplo, o muchas cartas. Tampoco a las cincuentitantas entrevistas y declaraciones, suma que, restada del total de 330, deja un saldo de 280 lagunas. Me refiero a textos que deberían considerarse parte del canon. Por ejemplo, en la etapa anterior al viaje de Neruda a Oriente, dos poemas juveniles de abril y mayo de 1923 (“Playa del Sur” y “Morena, la Besadora”), o inmediatamente después de éste, una carta de noviembre de 1932³. Las lagunas van multiplicándose a medida que avanzamos cronológicamente: dos textos publicados en la España en guerra, cuatro en Chile durante 1937, uno en 1938, otro en 1939, al menos tres en 1940⁴. No haré todo el recuento, pero sí esta observación: la razón por la cual gran cantidad de los textos, sobre todo los tardíos, se han dejado fuera no parece obedecer a los inevitables descuidos de una magna empresa editorial como ésta, y que en el caso de Loyola son mínimos —como los dos poemas juveniles. Se trata más bien de una decisión editorial, evidente en un hecho: hay poca manera de que muchas de las exclusiones se hayan sencillamente extraviado, pues fueron publicadas en periódicos o revistas harto conocidos (*El Siglo*, *Qué hubo*, *Ercilla*), donde aparecen otros que sí se incluyen. ¿Cómo explicar, si no, que se incluya “Argentina, Escucha lo que mi Patria te Dice” (*El Siglo*, 11 de junio de 1944) pero en cambio no “Saludo a Batista. Palabras de Pablo Neruda en la Universidad de Chile” (*El Siglo*, 27 de noviembre de 1944)?

El propio Loyola establece, en el prólogo a la “Nerudiana Dispersa”, que los “textos dispersos” son paralelos a “los libros canónicos (vale decir, las compilaciones organizadas y tituladas por el poeta mismo)” (IV, p. 9), sin percatarse de que, una vez recogida esa “nerudiana dispersa”, ella se convierte, en efecto, en el *canon* nerudiano. Es decir, el canon no es en realidad lo que el autor decide, sino lo que filológica e independientemente se puede establecer como suyo. Tomo, como emblema de esa decisión, el

³ Ver Schidlowsky, 2, p. 1311: “Playa del Sur”, 1923; “Morena, la Besadora”, 1923; “Una Carta de Neruda”, 1932.

⁴ “Almería”, 1937, y “Es Así”, 1937; “Neruda Habla en el Congreso de las Naciones Americanas”, 1937; “El Pueblo Está con Nosotros! Nosotros Debemos Estar con el Pueblo”, 1937; “Escritores de Todos los Países, Uníos a los Pueblos de Todos los Países”, 1937; “Los Gremios en el Frente”, 1938; “Un Autógrafo de Pablo Neruda”, 1939; “Llena de Grandeza es la Página Más Reciente de Neruda”, 1940; “Por Qué Cruz Coke no Debe Ser Senador”, 1940; “Pablo Neruda y sus Detractores”, 1940.

texto de 1944 sobre Batista. Se trata del mismo Fulgencio Batista que ese año, luego de haber cumplido su legítima presidencia de Cuba, fue acogido en Chile como héroe nacionalista, sobre todo por los comunistas, bajo cuya bandera (en Cuba, el llamado “Partido Socialista Popular”) Batista había postulado ese mismo año a Carlos Saladrigas, su primer ministro, para la presidencia⁵. Y es también el mismo dictador Fulgencio Batista que, quince años después, Fidel Castro derrocará del poder en una revolución comunista que Neruda saluda y defiende, al menos públicamente, hasta el final. Según Schidlowsky (1, p. 462), Neruda había conocido al Presidente Batista en 1942, cuando visitó la isla invitado por Juan Marinello, viejo amigo de Neruda (se conocieron en la guerra de España) y entonces ministro sin cartera y miembro del PSP. Schidlowsky reproduce parte del ditirámico discurso de Neruda al “capitán de su pueblo” (sic) y después reprueba lo que él llama “la falta de visión política del Partido Comunista y de Neruda” porque éste “no podía imaginar los vuelcos que la historia de Cuba daría años más tarde” (1, p. 534). Mi reacción ante esta evidencia es doble. Por una parte, critico la falta de análisis de Schidlowsky: no era lo mismo, para un comunista al menos, sobre todo en Chile, el Batista de 1942 o 1944 que el de 1959. Por tanto, no es cuestión de acusar “falta de visión”, sino de reconocer los intereses políticos de cada momento. En 1944, Batista era un aliado; después de 1959, un chivo expiatorio que justificaba la toma del poder. Si hubo oportunismo, éste fue mutuo: por parte de los comunistas, incluyendo desde luego a Neruda, y por parte del inefable Batista. Por otra parte, celebro el hallazgo de ese texto y también critico la falta filológica de Loyola: es deshonesto excluir del canon un texto como éste. Tal parece que, con tales ausencias, Loyola ha tratado de limar las aristas de la silueta política de Neruda.

Una vez más, se trata de una decisión, no simple descuido. Su torpeza se resume en el esfuerzo, evidente por parte de Loyola en el prólogo a la “Nerudiana Dispersa” (V, p. 9-39), por salvar una supuesta coherencia política y ética de Neruda ante los vaivenes de su tiempo. Pero si, en efecto, Neruda nunca renunció a la causa comunista, murió fiel a su partido y, lo que es más, apostó al eventual liderazgo global de la Unión Soviética y el bloque socialista, ¿qué se gana hoy con excluir de sus *Obras Completas* textos como: “Los Comunistas Queremos una Familia...” (*El Siglo*, 9 de septiembre, 1945), “Saludo a los Pioneros” (*Schulpost* [Berlín, RDA], Heft 8, agosto 1951), “No Dejaré Jamás de Ser Comunista” (*El Siglo*, 16 de junio, 1958), o “Cuba nos Enseñó que No Se Acaba el Mundo si se Rompe

⁵ Para una crónica del Batista previo a 1959, ver Thomas, Hugh: *Cuba: The Pursuit of Freedom*, 1971, pp. 706-736.

con el Imperialismo” (*El Siglo*, 11 de enero, 1961), sobre todo cuando sí se incluyen otros como “Todos Te Debemos Algo...” [homenaje a la URSS en 1966](V, pp. 109-166), o los discursos de la campaña de 1969 (V, pp. 285-296)? Son más de doscientos los textos que faltan, la gran mayoría de los cuales refleja el confeso sectarismo de Neruda. Hoy, a un siglo de su nacimiento, pero después de la caída del Muro, de la desaparición de la URSS y el bloque socialista, del desprestigio del llamado socialismo real y de la decadencia de la dictadura castrista, esos textos podrán parecernos terriblemente envejecidos y su lectura hacernos sonrojar. Pero no por ello podemos hacerlos desaparecer, o pasarlos por alto a la hora de un recuento científico.

IV

Como dije antes, la lectura de Schidlowsky es distinta. Su fidelidad a los documentos impide la homogeneización ideológica; antes bien, su yuxtaposición permite percibir fracturas, contradicciones y hasta “trapos sucios”, algunos sorprendentes, sobre todo para aquellos que hemos sido habituados a biografías donde se intenta —ya sea por razones personales (Aguirre, Rodríguez Monegal) o sectarias (Teitelboim)— otorgar, o construir, una coherencia personal, y domina la retórica del homenaje. Así, nos recuerda, entre otros aspectos —y mi lista de aportes es parcial— que la entrada de Neruda al servicio diplomático de Chile fue propiciada durante la dictadura populista de Ibáñez del Campo (1, pp. 112-114); acusa su antisemitismo soterrado en un comentario irónico, en las memorias, sobre Richard Hertz, colega vicecónsul de Alemania en Batavia (1, p. 161); y su falta de interés por la causa independentista de Gandhi y Nehru ante el Congreso Nacional Hindú de 1929 (1, p. 143); resalta el “odio” que sentía ante el “arte proletario”, según consta en carta a Héctor Eandi de 1933 (1, p. 179); subraya que Delia del Carril, su segunda mujer, fue a vivir con Neruda y Maruca Reyes, su primera esposa, en Madrid (1, p. 224), al igual que, años después, se repetirá una situación análoga cuando Matilde Urrutia pase a compartir la casa con Neruda y Delia; documenta el doblez de Neruda en 1937, cuando niega ante superiores del Ministerio de Relaciones Exteriores su amistad con Ilya Ehrenburg, delegado soviético al II Congreso por la Defensa de la Cultura en España, y desmiente ser comunista (1, p. 298); revela, a base de documentos y por primera vez, uno de los capítulos “más tristes y vergonzosos de la vida del poeta”, cuando “cumple malamente con la promesa de mandar una modesta remesa mensual” a su primera esposa y su hija enferma, quienes vivían en Holanda durante la

ocupación nazi, y luego, tras la muerte de la niña, interfiere con la proposición del Ministerio de Relaciones Exteriores para impedir la repatriación de Maruca a Chile (1, pp. 15, 272, 347); destaca su comunicación confidencial con el PC chileno durante su estancia consular en México con el propósito de salvar el escándalo del intento de asesinato de Trotsky, en el que participa el pintor David Alfaro Siqueiros y a quien Neruda ayuda con una visa para viajar a Chile (1, pp. 429-431); repasa, en general, el estalinismo crónico de Neruda, que incluso rebasa el discurso de Kruschef ante el vigésimo congreso (1956), para después, a la altura de los años sesenta, restarle importancia a su propia poesía política y criticar toda literatura a base de recetas. Doy pocos.

No es exagerado decir que el programa desmistificador de Schidlowsky guarda analogías con el que Víctor Farías (uno de los directores de su tesis) practicara años ha, en célebre libro, con el tema de Heidegger y el nazismo. Sólo que su “crónica extensa” se dedica ahora a desmontar un ícono del polo opuesto del espectro ideológico y con el objetivo más amplio de reconstruir la biografía a base de la minucia documental. Sin embargo, y a pesar de la montaña de datos que Schidlowsky aporta, faltan algunos que podría haber subsanado, como he dicho, consultando oportunamente la cuarta edición editada por Loyola. Doy tres instancias:

Para la primera etapa de la obra (1918-1923): los indispensables *Cuadernos de Nefthalí Reyes* (IV, pp. 53-214). Schidlowsky (1, pp. 38-65) se basa únicamente en los truncos y fallidos *Cuadernos de Temuco* (los mismos con otro título) que el propio Farías editó en 1996. Por tanto, a pesar de que conoce algunos de los textos que Loyola dio a conocer antes (I, pp. 39, 48, 93), desconoce gran parte de los textos que Farías no incluye⁶.

Para la etapa del *Canto General* (1948-50): la *Antología Popular de la Resistencia* (IV, pp. 739-759). Ésta fue la colección de diez poemas heterónimos, de tema político-satírico, que Neruda publicó en la clandestinidad durante su vida como “El Fugitivo”. Loyola lo incorpora al canon luego de que Robert Pring-Mill lo encontrara e hiciera reimprimir en 1993.

Para la etapa de reconocimiento global (1965-1969): además de los textos que Schidlowsky sí conoce, Loyola incorpora otro texto (II, pp. 972-973) que documenta la crisis de la llamada “carta de los cubanos”. En *Canción de Gesta*, el libro que en 1960 Neruda le dedica a la revolución cubana pero que decidió dejar fuera de todas las anteriores ediciones de sus

⁶ Igual ocurre con tres de los poemas de “Lorenzo Rivas”, otro pseudónimo temprano de Ricardo Nefthalí Reyes, que Schidlowsky nunca encontró (I, p. 99, n. 172) pero que Loyola incluye entre la “Nerudiana Dispersa” (V, pp. 304-305).

Obras Completas, Loyola incluye ahora el poema póstumo XLIII (“Juicio Final”), que Neruda siempre había dejado en blanco. En él un Neruda de ultratumba “enjuicia” por alusión a tres de los autores de esa fatídica carta: un “cínico negro” (Nicolás Guillén), otro “neutral eterno” (Alejo Carpentier), y a otro “tan retamar” (Roberto Fernández Retamar).

Pero tal vez lo que más falte en la biografía de Schidlowsky sea esa voluntad sostenida de interpretación que señalé anteriormente. No hay duda de que su enorme y documentado libro cumple su cometido de “determinar, con extremo rigor, la cronología de los quehaceres de Neruda” (1, p. 12). Pero ese rigor no se traduce, las más de las veces, en una pregunta que me parece esencial en toda biografía: ¿por qué? Es decir, no basta, en una biografía, señalar *qué*; también es preciso preguntar, y tratar de contestar, *por qué*. Como dice Jean-Yves Tadié, al justificar su biografía de Proust: “No se trata ya de descripción, sino de la experiencia interior, de aquello que será transformado en literatura”⁷.

V

Ya puede comprobar el lector por qué creo que, a la altura de este centenario, y a pesar de las muchas excelencias de estos dos aportes bibliográficos, no disponemos aún ni de unas verdaderas *Obras Completas* ni de una verdadera biografía de Pablo Neruda. Sí creo, en cambio, que los libros que he reseñado son fuentes tan ricas que pueden llegar a complementarse, y corregirse, mutuamente. Creo, por ejemplo, que el libro de Schidlowsky debería publicarse, tal vez en Chile, en una edición masiva que dé a conocerla mejor; y que aún si retuviese su limitado formato de “extensa cronología”, debería hacer un esfuerzo de revisión que incorpore los aportes de la quinta entrega de las *Obras Completas*. De la misma manera que creo que, si en verdad existe esa voluntad de realizar una “recopilación total” de toda la obra que profesa Hernán Loyola, debería asumirse la responsabilidad de rellenar las lagunas a las que las excelentes investigaciones de Schidlowsky apuntan.

No quiero pensar que en días en que los chilenos, a la altura de nuestro tiempo, hablan tanto de la recuperación de la memoria histórica, no haya cabida para proyectos de semejante envergadura. Que estos textos hayan sido producidos de por sí demuestra que ya se han dado pasos importantes. ¿Se tendrá ahora el valor de mostrar el verdadero rostro, y rastro, de Pablo Neruda?

⁷ Ver su *Marcel Proust. Biographie*, 1996, p. 12.

BIBLIOGRAFÍA

- Neruda, Pablo: "Playa del Sur". En *Claridad*, 84 (28 de abril, 1923).
- Neruda, Pablo: "Morena, la Besadora". En *Claridad*, 85 (5 de mayo, 1923).
- Neruda, Pablo: "Una Carta de Neruda". En *La Nación*, 20 de noviembre, 1932.
- Neruda, Pablo: "Almería". En *Frente Popular*, 15 de junio, 1937.
- Neruda, Pablo: "Es Así". En *El Mono Azul*, 22 (1 de julio, 1937).
- Neruda, Pablo: "Neruda Habla en el Congreso de las Naciones Americanas". En *La Nación*, 3 de julio, 1937.
- Neruda, Pablo: "El Pueblo Está con Nosotros! Nosotros Debemos Estar con el Pueblo". En *La Hora*, 24 de octubre, 1937.
- Neruda, Pablo: "Escritores de Todos los Países, Uníos a los Pueblos de Todos los Países". En *Frente Popular*, 9 de noviembre, 1937.
- Neruda, Pablo: "Los Gremios en el Frente". En *Claridad*, 20 de febrero, 1938.
- Neruda, Pablo: "Un Autógrafo de Pablo Neruda". En *Aurora de Chile*, 12 (4 de julio 1939).
- Neruda, Pablo: "Llena de Grandeza es la Página Más Reciente de Neruda". En *Qué Hubo*, 30 (2 de enero, 1940).
- Neruda, Pablo: "Por Qué Cruz Coke No Debe Ser Senador". En *Qué Hubo* (6 de junio, 1940).
- Neruda, Pablo: "Pablo Neruda y sus Detractores". En *La Hora*, 28 de julio, 1940.
- Neruda, Pablo: *Obras Completas*. Alfonso M. Escudero y Hernán Loyola, editores. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973, 3 tomos.
- Neruda, Pablo: *Obras Completas*. Hernán Loyola, editor. Barcelona: Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, 1999-2002, 5 tomos.
- Paz, Octavio: "El Desconocido de Sí Mismo (Fernando Pessoa)". En *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- Schidlowsky, David: *Las Furias y las Penas: Pablo Neruda y su Tiempo*. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag, 2003, 2 tomos.
- Tadié, Jean-Yves: *Marcel Proust. Biographie*. París: Gallimard, 1996,
- Thomas, Hugh: *Cuba: The Pursuit of Freedom*. Nueva York: Harper & Row, 1971. □

UN ADIÓS A MUCHAS COSAS*

Jorge Edwards

Estas páginas recogen el nuevo prólogo de Jorge Edwards para una próxima edición de su libro *Adiós Poeta*. Junto con un balance de su relación con Pablo Neruda, Edwards reitera su apreciación de *Residencia en la Tierra* como la cumbre más alta de la poesía en español del siglo XX, y reafirma el vínculo del poeta con la naturaleza, que actuaría como su resorte esencial y último refugio. Comparando a Neruda con Rimbaud, subraya el precoz genio poético del vate chileno y lo sitúa en una de las principales tradiciones de la literatura moderna: la tradición de la ruptura.

JORGE EDWARDS. Escritor y ensayista. Miembro de la Academia Chilena de la Lengua, en 1994 recibió el Premio Nacional de Literatura y en 1999 el Premio Cervantes de Literatura. Autor de libros de cuentos y de las novelas *El Peso de la Noche*, *Persona Non Grata*, *El Museo de Cera*, *Convidados de Piedra* y *El Origen del Mundo*. Su novela más reciente es *El Sueño de la Historia* (Tusquets, 2000).

* Nuevo prólogo de *Adiós Poeta*, escrito para una edición de bolsillo de Tusquets que aparecerá próximamente.

El adiós del título era un adiós más amplio. Era un adiós a un mundo y, sobre todo, a una manera de ver el mundo. La muerte del poeta coincidió con el fin de la Unidad Popular y con un cambio profundo de visión histórica. El fracaso del allendismo, más allá de la emoción, de la solidaridad, de la apasionada protesta, iba a conducir a otra forma de hacer política, y no sólo en Chile y en América Latina. En España, en Francia, en los países del Este, así como en el Brasil de Lula y en muchos otros lados, las pruebas del cambio son constantes. Ya no se admite el puro voluntarismo en los gobiernos, y el lirismo todavía tiene su entrada, pero conoce sus límites.

Para mí, en lo personal, el cambio también fue decisivo, y estuvo marcado, en parte, por la víspera del allendismo, por mi viaje como enviado del gobierno de Allende a Cuba, por el regreso, por los finales de Pablo Neruda, ahora convertido en embajador poeta, en París. Aquí di cuenta de mucho y a lo mejor omití algo. En Chile, que es el país de los tontos graves, dijeron que el libro era demasiado doméstico, que era un Neruda en pantuflas. Y algunos pensaron que yo abrigaba el oscuro propósito de arrebatarme a Neruda, su trofeo, su estatua permanente, al Partido Comunista. Ya ven ustedes, ¡aviesas intenciones!

Conocí a Neruda a fines del año 1952, poco después de haber publicado un primer libro de cuentos, y fuimos amigos hasta su muerte en septiembre de 1973. Esa amistad siguió una curva curiosa y tuvo algún momento de turbulencia, todo lo cual está contado aquí. Ahora pienso que comencé como un discípulo joven intimidado por el gran maestro, que las relaciones después se hicieron más parejas, más equilibradas, y que en los años de la embajada en París, en la enfermedad, en el asedio constante, en la enorme dificultad diplomática y política, tenía que actuar a veces como un hermano mayor, casi como un padre. Neruda regresó a Chile en noviembre de 1972 y a comienzos de 1973 recibí una sorprendente carta de advertencia escrita en clave privada. El “Boss” estaba de acuerdo con nosotros en el tema de la deuda externa, que se renegociaba en París, pero las instrucciones que salían de la Moneda decían exactamente lo contrario, de manera que el poeta me aconsejaba vivamente no meterme en nada: callar y cumplir con lo que me ordenaran, aun cuando estuviera en completo desacuerdo.

Me despedí, pues, de todo eso. Doblé la página, y después de haber sido un diplomático profesional y un escritor de fines de semana, me convertí, para bien o para mal, en escritor de tiempo completo. Esto de doblar la página no fue una simple metáfora. Tampoco una licencia. Tuve que

dejar atrás el lugar común, el pensamiento político que se consideraba correcto, y asumir una visión propia y a menudo incómoda de los sucesos. En esos años finales, Pablo Neruda solía estar de acuerdo en privado y callar en público. Era un disidente institucional, un cardenal ateo, situación que yo no envidiaba en absoluto.

Ahora, en este año del centenario, hago mi balance enteramente personal, arbitrario, si ustedes quieren, producto de una lectura y relectura de largas décadas. Creo que *Residencia en la Tierra* es uno de los grandes libros de poesía del siglo XX, quizá la cumbre de la poesía del siglo en lengua española. Ha sobrevivido mejor que *Trilce* y *Poemas Humanos*, que *Altazor*, que *Poeta en Nueva York*, que todo o casi todo. En las *Residencias* hay decenas de poemas que son clásicos de la modernidad, escritos en el Lejano Oriente, en Santiago, en Buenos Aires, en la soledad más extrema, en condiciones trágicas, y que cambiaron la poesía de ese tiempo. Cito algunos de mis preferidos: “Tango del Viudo”, “El Fantasma del Buque de Carga”, “Ritual de mis Piernas”, “Barcarola”, “Walking Around”, “Desesperediente”, “Melancolía en las Familias”, “Entrada a la Madera”, “Oda a Federico García Lorca”. Siento la tentación de proponer una teoría arriesgada: Pablo Neruda, y esto ya se empezó a notar en su adolescencia, en algunos textos anteriores a *Crepusculario*, el libro de sus diecinueve años de edad, fue un Arthur Rimbaud, un genio precoz de la escritura poética. A Rimbaud se le terminó la inspiración poco después de sus veinte años: dejó de escribir y se dedicó al comercio, a la exploración, a la aventura en tierras africanas. Neruda nunca perdió su fascinación por él, ni siquiera en sus períodos de poeta militante. Nunca lo abandonaba la fotografía del joven Rimbaud en el lugar de privilegio de su mesa de trabajo. Citó a Rimbaud en el lugar más destacado de su discurso del premio Nobel. Ahora bien, y aquí viene mi esbozo de teoría: Neruda, como Rimbaud, se apartó y hasta renegó de su gran poesía de juventud, pero, en lugar de cesar de escribir, pasó a escribir lo que él llamó en algún momento poesía utilitaria, destinada a mejorar las condiciones del ser humano en sociedad. El cambio de vida de Neruda, el abandono del lirismo juvenil, se tradujo en un cambio radical de poética. Es notorio que después de largos años, al cabo de casi tres décadas, quiso volver a sus orígenes: trató de recuperar la atmósfera y los temas de las *Residencias*. El intento, imposible por definición, le resultó sólo a medias. En uno de sus poemas otoñales dijo que había escrito tantos versos sobre el primero de mayo, que en adelante sólo escribiría sobre el día dos de ese mes. El dos de mayo también es una fecha importante en España, pero él hablaba de escribir sobre un día cualquiera, sin orígenes, como ese misterioso jueves de un poema de *Residencia*, que

intentó recuperar en un notable texto tardío, uno de los mejores de su vejez, “El Largo Día Jueves”.

Como se debería desprender de este libro, Pablo Neruda fue un poeta cíclico, que regresaba siempre a su punto de partida, un viajero inmóvil, como lo describió con acierto Emir Rodríguez Monegal. Cuando buscamos una casa de campo en Normandía durante toda una mañana larga, un refugio para la poesía, en medio de las exigencias burocráticas y sociales de París, y él se entusiasmó con una que había sido un antiguo aserradero, un lugar de madera virgen, de agua, de caballos y pájaros, le dije de inmediato que había encontrado una casa del Temuco de su infancia. Y era la casa inevitable, necesaria, del poeta de la madera elemental: el que había hablado en una carta de juventud enviada desde Birmania o desde Ceilán de su idea de la poesía como absorción física del mundo, el que poco después había descrito la madera como geología, como misterio casi religioso:

*y en tu catedral dura me arrodillo
golpeándome los labios con un ángel.*

El Neruda militante era apasionado, implacable, y podía ser injusto. Yo le hice caso en este libro en su condena de Carlos Morla Lynch, acusado de negarle el asilo diplomático a Miguel Hernández en Madrid al final de la guerra española, y ahora creo que me equivoqué. El poeta alicantino estuvo refugiado en la legación de Chile en una primera etapa. Le dijeron que la guerra no había terminado, que no todo estaba perdido, y salió para unirse de nuevo a las tropas republicanas. Después de esa salida ya no pudo regresar. Fue reconocido y encarcelado cuando trataba de huir de España por la frontera portuguesa. Dejo aquí constancia de mi opinión actual, con la salvedad de que no he podido investigar el asunto a fondo. Neruda comentaba las simpatías pro nazis de Morla y la verdad es que no conozco bien el tema, pero el nazismo de los chilenos de finales de la década del treinta no era igual al nazismo de Adolfo Hitler y de sus secuaces. También hay que ser justo en esta materia. El Chile de aquellos años era todavía más desinformado y provinciano que el de ahora, lo cual no es poco decir. Basta recordar que los nazis chilenos fueron aliados del Frente Popular en las elecciones de 1938.

El poeta salía disparado como una flecha, atacaba, fustigaba, hasta el punto de que Arthur Rimbaud parecía reemplazado, como fuente de inspiración, como musa, por Victor Hugo, el tribuno, y de repente había regresado, o se descubría que no había salido nunca. Cada vez que entraba a mi departamento de París, en los años sesenta, se quedaba largo rato

ensimismado, sumido en la contemplación de un cuadro que representaba maderas, con sus vetas, sus nudosidades, sus poros, vistas desde un primer plano. Yo recordaba los versos iniciales de “Entrada a la Madera”, la invocación de una racionalidad escasa, situada en el límite:

*Con mi razón apenas, con mis dedos,
con lentas aguas lentas inundadas,*

En otra ocasión, hacia fines de los sesenta, salíamos en automóvil de Santiago rumbo a Isla Negra. El poeta quiso detenerse en el Mercado Persa, a la salida del barrio santiaguino de la Estación Mapocho. Deambuló durante largo rato entre cachivaches, con su andar cansino, lento, con su mirada lateral, medio anfibia, y descubrió los eslabones mohosos de una enorme cadena arrumbada debajo de una mesa. No descansó hasta que este inútil artefacto, que pesaba toneladas, fue llevado en un camión de mudanzas y cayó sin orden, aparentemente sin propósito, en uno de los prados de su casa de la costa. Pero había, en realidad, un orden no visible, algo que las fundaciones y las academias no entenderán nunca: la cadena pertenecía a su universo poético de juventud, universo en apariencia abandonado, pero nunca abandonado del todo. Formaba parte de las “podridas maderas y hierros averiados”, de las “fatigadas máquinas que aúllan y lloran” en “Fantasma del Buque de Carga”.

Mis últimos recuerdos son unas migas añejas en la alfombra del salón principal de la avenida de la Motte-Picquet. Matilde, a diferencia de Delia del Carril, era una dueña de casa notable, atenta a los menores detalles, pero a fines de 1972 había tenido que tirar la esponja. El cuidado del poeta, terminalmente enfermo, absorbía todas sus energías. En esas semanas, Pablo Neruda, que nunca dejó de ser quevediano, además de gongorino, que siempre, a pesar de las consignas, tuvo una visión despiadada, propia de ese “párpado atrocemente levantado a la fuerza” de *Residencia*, escribió poemas sobre el tiempo, sobre la muerte, que la crítica tiende a pasar por alto. Los mejores, para mi gusto, por lo menos, se encuentran en un libro escrito entre la casa de Condé-sur-Iton, en Normandía, y la residencia de la Motte-Picquet: *Geografía Infructuosa*. Encontré esas migas añejas, descubrí esos poemas que son despedidas, despedidas de alguien que se niega a despedirse, y me quedé con un abridor de botellas de acero o de aluminio plateado en forma de pescado que habían olvidado en el marco de una ventana. El poeta, en sus últimos días de París, colocaba un catalejo de viejo marinero junto a esa ventana y contemplaba, extasiado, los dorados, las molduras, las curvas de la cúpula iluminada de los Inválidos. Poco después de su regreso a Chile, me llamó a mi oficina de París

desde el único teléfono de Isla Negra, el de la hostería de la señora Elena. “Vente para acá”, me dijo la voz del otro lado del océano, que sonaba, a pesar de los ruidos, del cansancio, de los años, animada: “El mar está maravilloso”. En medio del descalabro de la sociedad, de la política, de su propio cuerpo, el poeta se refugiaba en la naturaleza, el primero y el último de sus refugios, su resorte esencial, su punto de partida y de llegaba. Y la naturaleza le daba una respuesta muda, enigmática. En su juventud había escrito desde el Oriente que prefería una poesía como absorción física del mundo, no como resultado de un saber libresco o de una consigna social determinada, y había pasado por muchos avatares, por muchas circunstancias y posturas, pero en el fondo, a pesar de las apariencias, había cambiado muy poco. La libertad se encontraba en el mar, como sugería otro de sus poetas favoritos, y, dicho sea de paso, otro maldito, Charles Baudelaire (“*homme libre, toujours tu chériras la mer*”), y la sociedad de los hombres, que él había tratado de mejorar, estaba llena, por el contrario, de trampas, de complicaciones, de miserias.

Madrid, mayo de 2004.

ALONE Y NERUDA*

Nicolás Salerno

INTRODUCCIÓN

Neruda llegó a Santiago en 1921, con el propósito de cursar pedagogía en francés en la Universidad de Chile. Ya desde su época escolar, en Temuco, se desempeñaba como corresponsal de la revista *Claridad*, órgano de difusión política y cultural a cargo de un grupo de universitarios anarquistas, cercanos a la Federación de Estudiantes de la casa de Bello. El joven Reyes arribó a la capital precedido de cierta fama de poeta, la que se vio consolidada con la obtención del primer premio en el certamen lírico organizado por la misma publicación estudiantil, con motivo de las fiestas de la primavera. A medida que transcurría el tiempo, publicar se convirtió en una necesidad, sin embargo la situación económica del futuro premio Nobel apenas le alcanzaba para comer a diario¹. Sus amigos de *Claridad* le

NICOLÁS SALERNO FERNÁNDEZ. Licenciado en Literatura Hispánica y candidato a Magister en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Chile.

* El autor agradece a Soledad Costabal y Natalia Pessa por su ayuda en la preparación de esta antología.

¹ Pablo Neruda, en una carta a su hermana Laura, dice: “¿Cómo arreglar esto? En último caso que sea donde la Anita, porque allí hay mucha gente y no me gusta (...), en fin, lo que decidan comunicámelos con rapidez, porque estoy ya viejo para no comer todos los días”. Véase Loyola, Hernán: “Estudio Preliminar”, en Pablo Neruda, *Residencia en la Tierra* (Madrid: Editorial Cátedra, 2000), p. 19.

ofrecieron la posibilidad de editar un pequeño volumen, con la condición que debía aportar parte del dinero para la impresión. Así se vio forzado a vender el pobre mobiliario de su habitación en calle Maruri, su reloj y su “traje negro de poeta”. Pese al esfuerzo, el dinero aún no fue suficiente: “el impresor era inexorable y al final, lista totalmente la edición y pegadas las tapas, me dijo: *no, no se llevará ni un solo ejemplar sin antes pagármelo todo*”².

Mientras divagaba sobre cómo conseguir el dinero que le faltaba, se encontró con Hernán Díaz Arrieta, por ese entonces cronista literario del diario *La Nación*, quien casualmente acababa de recibir las utilidades que le habían reportado unas cuantas acciones, adquiridas por consejo de un amigo conocedor del tema financiero. Alone, años después, escribió una crónica para *El Mercurio* en la que relata el episodio: “la providencia literaria habría dispuesto que yo hubiera adquirido unos papeles bursátiles de nombre *marta* que iban en alza, lo que hacía sentirme poderoso, se los ofrecí con magnificencia y los aceptó modestamente”³. Gracias a este encuentro fortuito, *Crepusculario* pudo salir de las imprentas en junio de 1923.

Más allá de lo significativo de esta anécdota, resulta difícil encontrar puntos en común entre ambos personajes; algo más que trece años de diferencia los separaban.

Neruda, nacido como Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto, vio la luz por primera vez en la sureña localidad de Parral el año de 1904. Su padre, don José del Carmen, se desempeñaba como maquinista en la Empresa de Ferrocarriles del Estado. Creció en medio de una austera pobreza, hijo de la incipiente educación pública, laica y liberal. Su experiencia con esta estrechez, así como los años que vivió en extremo Oriente, donde conoció de cerca el estricto sistema de castas y los abusos del colonialismo inglés, junto con el hito que significó en su vida y obra la guerra civil española, le llevaron a abrazar la causa comunista.

Alone, nacido en Santiago como Hernán Díaz Arrieta el año de 1891, era hijo de una familia de cierto abolengo, bastante venida a menos. Gracias a una beca de don Blas Cañas pudo ingresar al Seminario, del cual se retiró sin llegar a ordenarse. Con el tiempo se convirtió en un convencido liberal, que no vaciló en criticar duramente toda ideología que encerrase raíces totalitarias en sus principios, defendiendo a través de la palestra pública que le ofrecían, primero en *La Nación* y luego en *El Mercurio*, las libertades esenciales de las personas, por sobre todas las cosas.

² Neruda, Pablo: *Confieso que He Vivido* (Editorial Planeta, 1990), p. 72.

³ Alone (Hernán Díaz Arrieta): “Pablo Neruda, Premio Nobel de Literatura”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 24 de octubre de 1971, p. 1.

Pese a este antagonismo ideológico, es importante recalcar que Neruda jamás se refirió en forma peyorativa a Alone, y que éste, pese a reconocer lo complejo que le resultaba soslayar el comunismo del vate, siempre se atuvo a lo estrictamente literario, al juicio de la obra y no del autor⁴, llegando a considerarlo dentro de las cuatro figuras más importantes de la literatura chilena en el siglo XX.

Es precisamente Alone quien escribió una de las primeras reseñas críticas⁵ de la poesía de Pablo Neruda, dedicándole un extenso y laudatorio artículo a su primer poemario, que él mismo había ayudado a publicar⁶. En su autoasumido rol de dar a conocer nuevos autores y nuevas generaciones de escritores⁷, se regocija ante el hallazgo del joven sureño, al cual reconoce singular maestría para representar una impresión utilizando recursos rítmicos y haciendo gala de una gran capacidad en la construcción de imágenes, cualidades que ya le permiten hacerse de un tono distintivo.

Pese a los halagos, Díaz Arrieta manifiesta también algunos reparos, propios de su formación eminentemente clásica, tales como la carencia de un hilo conductor en sus poemas y el carácter difuso de muchos de éstos, además de otros “defectos” que le achacaría luego de la publicación de su segundo libro, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, cuyos versos le parecieron “desconcertantes, desorientados y faltos de sentido”, impregnados de una “violenta sequedad” propia de un “desmedido afán de novedad”⁸. Sin embargo, años después el cronista sería capaz de reconocerse en ese entonces “seducido y un poco tiranizado por el espíritu

⁴ Es cierto que al reseñar el poema *España en el Corazón*, en artículo publicado en *La Nación*, el 5 de diciembre de 1937, Alone insta al poeta a canalizar tamaña rabia contra la causa nacionalista participando activamente en el conflicto bélico, en lugar de limitarse a escribir sobre él. Edmundo Olivares, en su *Pablo Neruda, los Caminos del Mundo: Tras las Huellas del Poeta Itinerante II (1933-1939)* (Santiago de Chile: Editorial Lom, 2001), pp. 464-465, se refiere a los dichos del crítico como “mal intencionados” y “no a la altura de su talento crítico, al oponer el mérito del libro al eventual desmérito personal del autor”. A nuestro juicio, sin embargo, la lectura que hace Olivares de los comentarios de Alone resulta un tanto superficial, en la medida en que el tono de la imprecación del cronista es bastante más irónico y sugerente que ofensivo, y la reprimenda es, tal como el mismo Olivares lo reconoce, de carácter más formal que personal. Para Alone el poema presenta problemas principalmente en lo concerniente a la selección léxica y a la discontinuidad métrica.

⁵ Otros críticos que escribieron sobre *Crepusculario* fueron Salvador Reyes, Eduardo Barrios y Raúl Silva Castro. Al respecto véase Olivares, Edmundo: *Los Caminos de Oriente, Tras la Huella del Poeta Itinerante I* (Santiago de Chile: Editorial Lom, 2000), p. 36.

⁶ Alone: “Crepusculario”, en *La Nación*, Santiago de Chile, 2 de septiembre de 1923, p. 4.

⁷ El crítico dice: “Hay una nueva generación literaria... Y se nos figura que este hecho debería anunciarse con la misma emoción que el jardinero al descubrir, en un extremo de la arboleda, todo un nidal de polluelos desconocidos que empiezan a emplumar y cantan”. Alone: “Crepusculario”, en *La Nación*, Santiago de Chile, 2 de septiembre de 1923, p. 4.

⁸ Alone: “Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada”, en *La Nación*, Santiago de Chile, 3 de agosto de 1924, p. 5.

francés, pensaba por aquel tiempo que, fuera de la claridad, la sencillez y el orden, no había salvación”⁹. Su sentido de la autocrítica es digno de ser destacado, sobre todo cuando se ha intentado construir una imagen dictatorial de su persona, la cual, supuestamente, habría intentado erigirse como una voz hegemónica de las letras nacionales, una especie de César en el gran circo romano de la literatura chilena del siglo XX. Es más, llama la atención que atribuya aquel “carácter difuso”, “desorientado”, aquella carencia de un hilo conductor al sino de los tiempos, inscribiendo la poesía temprana de Neruda dentro de la sensibilidad contemporánea, llamándola “deshumanizada” en términos —que suponemos— de Ortega y hermanando de esta forma su obra con la del compositor francés Claude Debussy.

Luego de la aparición de *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, la poesía de Pablo Neruda se movilizó hacia registros cada vez más cercanos a la vanguardia. Clave dentro de este tránsito hacia *Residencia en la Tierra* fue la aparición de dos textos publicados durante 1926: el relato breve *El Habitante y su Esperanza* y el poema largo *Tentativa del Hombre Infinito*. Acerca del primero, Alone manifestó su completa aprobación, celebrando que el editor de Neruda, Carlos Nascimento, hubiese “hecho que el jefe de la juventud deshumanizada, enemigo personal de la anécdota y la lógica, escriba una especie de relato coherente, cuento largo o novela corta, con asomos de intriga. Es un triunfo”¹⁰. Frente al segundo, un extenso poema marcado por todos los rasgos que ya habían descolocado al cronista, no mostrará demasiado entusiasmo, sino más bien un dejo de perplejidad; a su juicio el poeta comenzaba rápidamente a alejarse de la claridad, de “la verdad de la naturalidad”, reconociendo, no obstante, que “de todas maneras, aún corriendo al revés, se ve que es un buen corredor”¹¹. Alone continuaba siendo tiranizado por el espíritu francés, del cual sólo se libró nueve años después.

El 10 de abril de 1933, luego de numerosos intentos por publicar en España y Argentina, apareció bajo el sello de Nascimento *Residencia en la Tierra*. Alone manifiesta, en su libro *Los Cuatro Grandes de la Literatura Chilena durante el Siglo XX*, que se trata de la cima de la obra nerudiana. El mismo año de la publicación del libro, en su crónica del diario *La Nación*, el crítico demostró que en materia de arte y literatura había pasado bastante agua bajo el puente; el mundo no era el mismo, y su visión

⁹ Alone: *Los Cuatro Grandes de la Literatura Chilena durante el Siglo XX* (Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1973).

¹⁰ Alone: “El Habitante y su Esperanza”, en *La Nación*, Santiago de Chile, 26 de septiembre de 1926, p. 5.

¹¹ Alone: “Tentativa del Hombre Infinito”, en *La Nación*, Santiago de Chile, 10 de enero de 1926, p. 7.

bastante más amplia: “ya lo dijo un maestro: hay una sola cosa superior a la belleza: es el cambio”¹².

Alone inicia su reseña refiriéndose a las modernas teorías psicológicas que plantean la multiplicidad del “yo”, comentario desde el cual podemos deducir que el crítico intuye la influencia del psicoanálisis freudiano en esta nueva obra de Neruda (una influencia no directa, necesariamente, sino a través de gran parte de la literatura europea contemporánea, decisivamente marcada por la teoría del autor de *El Malestar de la Cultura*, y por autores como Proust, Kafka, Rilke, los surrealistas franceses y por sobre todo Joyce, del cual Neruda tradujo algunos poemas¹³). Sin embargo, del juicio positivo que de ella hace Alone, podemos intuir que el poeta no es el único “actualizado” en materia de lecturas. Existe, evidentemente, un deseo por comprender esta nueva poesía, ya que por primera vez Alone constata la representación del desorden, de la dimensión irracional e inconsciente de la realidad, y no lo condena, ni moral ni estéticamente. Más aún, visualiza la necesidad del gesto nerudiano de ruptura, propio de la época moderna y de quien busca fundar una nueva tradición.

Una lectura detenida de su aproximación a las *Residencias* echa por tierra muchos de los prejuicios construidos en torno a Díaz Arrieta, tales como su supuesta visión “sesgada” y el carácter “impresionista” y “frívolo” de sus apreciaciones.

Es difícil determinar qué aspectos deben ser considerados a la hora de distinguir el tipo de acercamiento crítico a una obra, y si el hecho de ser éste “técnico” o “especializado” le convierte en inmediatamente superior, en profundidad y agudeza, a los otros. De cualquier modo, en la medida en que Alone opina que ninguno de sus comentarios “asume el carácter de una interpretación, ni siquiera de un juicio, [sino que] observan, describen, tratan de entender contemplando”¹⁴, defensas y ataques están de más. Por otra parte, el hecho de que el crítico considerara una serie de variantes tales como el contexto histórico cultural, la autobiografía del poeta e incluso que llegue a afirmar que esta poesía dejaría de ser lo que es si se entendiese, es decir, si se llevara a un nivel de comprensión lógico racional, son puntos

¹² Alone: “Pablo Neruda, Premio Nobel”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 24 de octubre de 1971, p. 1.

¹³ Muchas de las consideraciones relativas a las lecturas de Neruda y a las influencias que éstas ejercieron en *Residencia en la Tierra*, son posibles de corroborar revisando sus epistolarios con el escritor argentino Héctor Eandi y con Albertina Azócar; véanse Aguirre, Margarita: *Pablo Neruda-Héctor Eandi: Correspondencia durante Residencia en la Tierra* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980) y Fernández Larraín, Sergio: *Cartas de Amor de Pablo Neruda* (Madrid: Ediciones Rodas, 1974).

¹⁴ Alone: *Los Cuatro Grandes de la Literatura Chilena durante el Siglo XX* (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1973), p. 194.

suficientemente claros para desestimar todo posible “sesgo” en el “entendimiento contemplativo” que hace Alone de ella.

Cabe destacar además que de todas las reseñas hechas sobre *Residencia en la Tierra*, la de Alone es, junto con la de Arturo Aldunate Phillips¹⁵, la única que tuvo palabras elogiosas para con la obra. Pero más que eso, esta breve reseña rozó muchos de los aspectos fundamentales sobre los cuales la crítica académica ahondó posteriormente, tales como la desintegración del “yo”, la experiencia del tiempo como un presente dilatado y la relación existente entre la estética residenciaria y el contexto histórico-cultural¹⁶.

Dado que el mismo Hernán Díaz Arrieta se reconoce como un “cronista” que intenta “entender contemplando”, tiende a articular su escritura en pos de comprender y hacer que el público lector aprehenda la —muchas veces— compleja estructura de las obras literarias que él comenta. Alone no escribía para la academia, su rol consistió más bien en acercar la literatura al público general¹⁷, de ahí que el grueso de su labor crítica la llevara a

¹⁵ Aldunate Phillips, Arturo: *El Nuevo Arte Poético y Pablo Neruda* (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1932).

¹⁶ Sobre el tema de la desintegración del “yo” en *Residencia en la Tierra*, véanse Alonso, Amado: *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires: Losada, 1940), pp. 18-28; Loveluck, Juan: *La Sintaxis de la Desintegración: Sobre una Elegía de Pablo Neruda (análisis de Alberto Rojas Jiménez Viene Volando)*, en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 287 (mayo 1974), Madrid, pp. 361-380; Lora Risco, Alejandro: *Crítica de la Poesía Mestiza* (Santiago de Chile: Academia Superior de Estudios Pedagógicos de Santiago, 1982), capítulos II, V y XV.

Para el tema de experiencia del tiempo en las Residencias, véanse De Costa, René: *The Poetry of Pablo Neruda* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979), capítulo II; Schopf, Federico: *Del Vanguardismo a la Antipoesía* (Santiago de Chile: Editorial Lom, 2000), pp. 71-115.

Para el tema de la relación entre la estética residenciaria y su contexto, véanse Alonso, Amado: *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires: Losada, 1940), capítulo I; Sicard, Alain: *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda* (Madrid: Editorial Gredos, 1981); Scone, Betsy: “Comparison of Pablo Neruda and T. S. Eliot”, M.A. tesis, Albuquerque, University of New Mexico, 1948; Mayorga, René Antonio: “Sociedad y Poesía en Residencia en la Tierra de Pablo Neruda”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 4, 1976, pp. 43-60.

¹⁷ En este punto la visión de Alone se acerca bastante a la de la escuela crítica de Cambridge de principios del siglo XX, pienso fundamentalmente en el grupo fundador de la revista *Scrutiny*, para quienes, según Terry Eagleton: “como las antiguas ideologías religiosas han perdido su fuerza, hace falta una forma más sutil de comunicación de los valores humanos que obre a través de las representaciones dramáticas y no de abstracciones irritantes. Como no existe una forma mejor de presentar esos valores vívidamente dramatizados que la literatura, la cual hace que la *experiencia vivida o sentida* dé en el blanco o en la indudable realidad de un golpe en la cabeza, la literatura se convierte en algo más que la criada de la ideología moral: es la ideología moral de los tiempos modernos”. Eagleton, Terry: *Una Introducción a la Teoría Literaria* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), p. 41. Sin dudas el afán por la “claridad” que manifiesta el cronista en varias ocasiones, deja entrever que el deseo de acercar la literatura a las personas nace de una convicción: que ésta debe ser portadora de valores “edificantes”, capaces de educar a la masa.

cabo en medios de masas, revistas y periódicos, principalmente, y su prosa fuera de una llaneza que poco y nada tiene que ver con la frivolidad. Para el Alone cronista, así como para el Neruda cronista de *Canto General*¹⁸, la literatura debía ser portadora no sólo de belleza ornamental, sino también, de valores humanos fundamentales. Extrañamente en este punto el Neruda ya comunista coincide con Alone, en una de las pocas coincidencias que podemos encontrar entre ambos, luego de un período que va desde la publicación de *España en el Corazón*, en 1937, hasta la edición de *Odas Elementales*, en 1954. Ahora: ¿existió realmente enemistad entre ambos luego de la conversión política (o del acceso del poeta al “ser social” o “histórico” del hombre, como lo llama Schopf, citando a Amado Alonso¹⁹) de Neruda? Es difícil determinarlo, empero, las razones de la “condena” a *España en el Corazón* —hito que marca el tránsito a la poesía política del entonces cónsul chileno en Madrid—, por parte de Alone, parecen ser más de índole literaria que política. El disgusto del crítico se expresó con un dejo de ironía, incitando al poeta a canalizar su ira y vitalidad de hombre joven y sano en el campo de batalla y no tan sólo en las páginas de sus libros, y de decepción, en la medida en que el cronista percibe que el vate, en el cual había depositado tantas esperanzas, ha perdido el rumbo, y transita “por unos caminos que no llevan a buen término”²⁰. Los pecados de Neruda consistirán fundamentalmente en el abuso del lenguaje procaz, los desarreglos rítmicos, métricos y su falta de continencia. La crónica que escribe a partir de la publicación de *Nuevo Canto de Amor a Stalingrado* nos comprueba que el desagrado fue producto más de estas “faltas estéticas” del autor de este polémico “poema-pancarta” como el mismo Neruda lo clasificó, que por la ideología explícita en él, dado que el *Nuevo Canto de Amor a Stalingrado* posee un carácter tanto o más político que *España en el Corazón*. Alone dirá que hay en él imágenes “hermosísimas, felices, de poesía verdadera”, “bellas, líricas y plásticas”. Claro, se trata de un poema diáfano y ordenado, de su completo agrado al menos en lo formal. En lo relativo a las motivaciones ideológicas y a la visión que da a esta histórica batalla, prefiere esperar el veredicto del tiempo.

Quizás la magnitud de *Canto General* influyó en el hecho que Alone no escribiese una crónica relativa a esta obra. No obstante, dado que

¹⁸ Seguimos las teorías de Enrico Mario Santí para quien el hablante lírico de *Canto General* se yergue como “un cronista de la historia marginal de América Latina”, véase Santí, Enrico Mario: “Estudio Preliminar”, en Pablo Neruda, *Canto General* (Madrid: Editorial Cátedra, 2000), p. 15.

¹⁹ Schopf, Federico: *Del Vanguardismo a la Antipoesía* (Santiago de Chile: Editorial Lom, 2000), p. 95.

²⁰ Alone: “España en el Corazón”, en *La Nación*, Santiago de Chile, 5 de diciembre de 1937, p. 11.

muchas de las partes del extenso poema fueron publicadas por separado, hay dos artículos de Alone particularmente interesantes acerca de *Alturas de Macchu Picchu* y *Dulce Patria*, poemas que conformarán posteriormente la sección “Los Libertadores” de *Canto General*.

Sobre el estilo de su nueva obra, Neruda dice que “se trata de un prosaísmo que muchos me reprochan como si tal procedimiento manchara o empañara esta obra. Este prosaísmo está íntimamente ligado a mi concepto de crónica. El poeta debe ser parcialmente el cronista de su época. La crónica no debe ser la quintaesencia, ni refinada, ni cultivista. Debe ser pedregosa, polvorienta, lluviosa y cotidiana”²². Es evidente que, trazado el perfil estético-ideológico de Alone, era difícil para él aceptar las innovaciones formales que introduce el vate en la que considerara su obra más importante. Incluso le reprochó cierto “prosaísmo” a *Alturas de Macchu Picchu*²³, considerado el fragmento más lírico del conjunto. Tanto en esta crónica, como en la dedicada a *Dulce Patria*²⁴, Alone realiza sendas aclaraciones respecto al significado y los alcances del ejercicio de la crítica literaria: “El valor de la crítica, simple expresión de lo que en un momento determinado, bajo determinada impresión, piensa una persona determinada, nada más”²⁵. Estas aclaraciones obedecen a un objetivo bastante definido: esclarecer sus propias limitaciones como crítico, y de esta manera, del quehacer mismo de la crítica literaria. Alone lleva a cabo estas acotaciones para allanar el camino a lo que fueron sus juicios sobre uno de los problemas fundamentales de la poesía de Neruda luego de su conversión política: la recepción de ésta por parte de la crítica y de sus compañeros escritores.

Al asumir la subjetividad de toda praxis crítica, se asume la vulnerabilidad de quien la practica ante una serie de factores, muchas veces extrínsecos a lo literario, que no sólo pueden incidir en los juicios sobre una determinada obra sino resultar determinantes. Más aún si consideramos el momento histórico en que Neruda llevó a cabo su mentada conversión: el llamado período de la guerra fría, que, según críticos como Santí y Margarita Aguirre²⁶, fue un factor decisivo en la escritura de una obra como *Canto General*. Alone es capaz de advertir, en este contexto, la peligrosidad

²¹ Alone: “Neruda”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 7 de septiembre de 1947; Alone: “Dulce Patria”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de junio de 1949.

²² Neruda, Pablo: “Algunas Reflexiones Improvisadas sobre mis Trabajos”, en Pablo Neruda, *Obras Completas* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1973), pp. 708-714.

²³ Neruda, Pablo: “Neruda”, ver nota 21.

²⁴ Ver nota 21.

²⁵ Alone: “Neruda”, ver nota 21.

²⁶ Santí, Enrico Mario: “Estudio Preliminar”, en Pablo Neruda: *Canto General* (Madrid: Editorial Cátedra, 2000), p. 67; Aguirre, Margarita: *Genio y Figura de Pablo Neruda* (Buenos Aires: Eudeba, 1964), p. 154.

dad que acarrea realizar una interpretación de la realidad social latinoamericana a partir de una exégesis poética-histórica sustentada en los postulados del marxismo, hecho por el cual el cronista literario decide declararse incompetente ante estos versos, diciendo que Neruda “haría mejor si publicara sus obras anónimas”²⁷.

Desde este punto de vista, no son pocos los críticos que han fustigado la “poesía comprometida” de Neruda, como René De Costa, quien resalta las constantes contradicciones entre la vida del poeta y sus principios comunistas²⁸; la misma Margarita Aguirre advierte que *Las Uvas y el Viento* “es un libro que permanece olvidado dentro del conjunto de su obra y que sólo recuerdan sus adversarios políticos para censurarlo”²⁹. Además de la crítica, muchos escritores se sintieron fuertemente decepcionados por el violento giro de su obra, y, más que eso, por el posicionamiento de Neruda como el poeta oficial del Partido Comunista. No pocos vieron en este gesto cierto oportunismo, dada la importante caja de resonancia internacional que daba el hecho de militar en el Partido Comunista por aquellos años.

Enrique Lihn, Armando Uribe e incluso Nicanor Parra, en un comienzo muy cercano a Neruda, mostraron por diversas razones su escepticismo luego de la publicación de *Canto General*. Sobre el hablante lírico que *viene a hablar por vuestra boca muerta*, Lihn afirma que: “El supuesto yo colectivo de Neruda suena la más de las veces como una inflación de su yo subjetivo”³⁰. Uribe, por su parte, dice que: “Ni siquiera ‘Alturas de Macchu Picchu’ nos emocionaba: es un poema aguado, nos decíamos, lleno de ambiciones, retórico, repite que repite *sube conmigo hermano, baja conmigo hermano*”³¹. Parra resultó ser aun más duro, aludiendo claramente a Neruda, al llamar su obra *poesía de vaca sagrada*, en su célebre *manifiesto*³². La “institucionalización” del poeta y sus consecuencias son hechos que ya todos pueden constatar y sobre los cuales Alone ya había advertido.

²⁷ Alone: “Dulce Patria”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de junio de 1949, p. 3.

²⁸ De Costa, René: *The Poetry of Pablo Neruda* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979), p. 88.

²⁹ Aguirre, Margarita: *Genio y Figura de Pablo Neruda* (Buenos Aires: Eudeba, 1964), p. 161.

³⁰ Lihn, Enrique: “Momentos Esenciales de la Poesía Chilena”, en Enrique Lihn, *El Circo en Llamas* (Santiago: Editorial Lom, 1997), p. 201. El artículo de Lihn fue publicado originalmente en *Panorama Actual de la Literatura Hispanoamericana* (Madrid: Fundamento, 1971), p. 252.

³¹ Uribe, Armando: “Como un Herido a Bala”, en *La Nación*, Santiago de Chile, 18 de junio de 1967.

³² Parra, Nicanor: “Manifiesto”, en *Obra Gruesa* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969), p. 211.

Pese a todas las advertencias y las reiteradas aclaraciones relacionadas con los alcances de la escritura crítica y el carácter “literario” y “legendario” de los retratos históricos que hace Neruda en “Los Libertadores”³³, Alone consideró *Canto General* “positivamente un gran libro”³⁴, pese al marcado afán pedagógico y a las divergencias existentes con relación a la visión de los hechos históricos. Asumido el “nuevo estilo” de Neruda, *Las Uvas y el Viento* le resulta de una calidad ínfima; más allá que el retrato que hace el poeta de los países de Europa del este le parezca de una falsedad que ronda con la inmoralidad, Neruda abusa de su fama, de su condición de poeta consagrado “[llegando] a ese límite peligroso de la consagración total, cuando el poeta puede escribirlo todo, decir lo que le place con la certeza de que, enseguida, miles de miles de manos aplaudirán en varios continentes. Neruda ha perdido el escrúpulo y se abandona; escribe cosas enteramente privadas de importancia y que, en otros labios, sobre otra firma, harían sonreír”³⁵. Poco a poco la figura pública comienza a devorar al poeta, mas el mismo 1954, año de la publicación de este polémico libro, apareció un volumen que reconcilió al crítico con la poesía nerudiana.

La publicación de *Odas Elementales* marca una nueva etapa en la obra del Nobel, Alone la reconoce y celebra; luego de la muerte del profeta de *Canto de General* y *Las Uvas y el Viento* viene la transfiguración en Pablo Neruda.

Alone coincide con muchos críticos al señalar la publicación de estas odas como el hito que marca este tránsito, el último, en su poesía, que se abre hacia un lirismo sencillo, a una actitud poética que, en palabras de René De Costa, “si bien deliberadamente ingenua, no carece de cierta sofisticación” y que además busca “llegar a un público nuevo, no familiarizado con las convenciones de la poesía, y no perder de paso, su público de siempre”³⁶. Su “nueva poesía” resulta ser del completo agrado del cronista, quien celebra la alegría y la libertad (cosa “poco marxista”, ironiza) de la cual están impregnadas estas composiciones; la risa, sin amargor, la capacidad de penetrar en lo material, en lo sencillo y lo grandioso con esta nueva

³³ Alone considera que el realce de las figuras de Manuel Rodríguez y José Miguel Carrera por sobre las de O’Higgins y San Martín es producto de la visión “romántica” y “sentimental” que tiene Neruda de la historia, aclarando de paso que el valor de *Canto General* sería más bien literario que histórico. Alone: “Dulce Patria”, en *El Mercurio*. Santiago de Chile, 12 de junio de 1949.

³⁴ Alone: “Pablo de Rokha y Pablo Neruda”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 28 de mayo de 1954, p. 2.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ De Costa, René: *The Poetry of Pablo Neruda* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979), p. 113.

voluntad poética, transmutando todo cuanto tocan sus palabras en belleza, hace que Alone considere que el autor de estas odas ha alcanzado “la serena plenitud de la madurez perfecta”³⁷. Tal como es posible entender gran parte de la poesía militante de Neruda como una reacción propia de su posicionamiento político debido al fenómeno de la guerra fría, también se puede comprender la —quizás desmedida— reacción positiva de Alone tras la publicación de las odas, producto del distanciamiento que toma Neruda de este posicionamiento. Le nota más libre del “yugo del soviet”, más preocupado de la forma, de esa que “es la intención, es el espíritu, es la persona misma”³⁸. El poeta ha llevado a cabo de manera casi perfecta todo lo que Alone, por años, le ha pedido a su poesía; el camino ha sido largo, pero por fin ha llegado, causando tal regocijo en el crítico, que le lleva a afirmar que “le perdonemos aun el comunismo”³⁹. No se deja el cronista influenciar ante los rumores que señalan que el descenso del poeta a la sencillez es fruto de los requerimientos del soviet, el cual supuestamente le habría exigido que su poesía llegase al pueblo. Si fuera cierto, afirma Alone: “mucho habría que perdonarle al soviet”⁴⁰, remarcando, de este modo, uno de los puntos que hemos intentado subrayar en esta introducción: el reconocimiento del genio literario por sobre las desavenencias políticas.

Ciertamente Alone jamás creyó en el comunismo de Neruda, y lo afirmaba de manera explícita: “¿creía Neruda en Marx, en Lenin, Stalin, etc.? Mi impresión personal, directa, física, es que no creía en nada, que todas las doctrinas de ese tipo lo dejaban indiferente”⁴¹. Es quizás por esta convicción que, a través de su trayectoria como crítico, fue capaz de separar el grano de la paja en la abundante obra nerudiana. Hoy, cuando existen kilos de bibliografía sobre la obra del autor de *Estravagario*, los juicios de Hernán Díaz Arrieta pueden parecernos nada más que una demostración de su enorme sentido común y estético. Sin embargo, una lectura en contexto, como la que brevemente hemos intentado acerca de sus opiniones y comentarios relativos a Neruda, debería revelarnos la verdadera altura de uno

³⁷ Alone: “Muerte y Transfiguración de Pablo Neruda”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 30 de enero de 1953.

³⁸ Alone: “Muerte y Transfiguración de Pablo Neruda”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 30 de enero de 1953.

³⁹ Alone: “Muerte y Transfiguración de Pablo Neruda”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 30 de enero de 1953.

⁴⁰ Alone: “Muerte y Transfiguración de Pablo Neruda”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 30 de enero de 1953.

⁴¹ Alone: “Confieso que He Vivido”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 21 de julio de 1974.

de los más lúcidos cronistas de nuestras letras. Cultivando un estilo literario de escritura crítica en el que no faltan las figuras retóricas y otros preciosismos propios de quien demuestra su amor por las letras, y cuidando él mismo de ellas para reseñar obras muchas veces indignas de tales cuidados, se ha constituido como una de las más confiables fuentes de la historia de la literatura chilena. Cuestionado fuertemente por diversos sectores de la academia, su legado se yergue como la mejor defensa posible ante tales embates, en muchos casos injustificados e insidiosos. Las constantes citas a sus crónicas literarias, como él mismo las llamaba, no hacen más que confirmar su condición de referente ineludible de nuestras letras.

Pablo Neruda recibió el Premio Nobel de Literatura en 1971 durante el gobierno de la Unidad Popular, con el país polarizado, en medio de un clima de odio y violencia política casi insostenible. Alone escribe en *El Mercurio* el 24 de octubre de ese mismo año, con motivo de tal galardón: “Apartando las páginas vengadoras, porque en su inmensa obra la vida entera corre mezclada, recibamos esta alegría que nos cae como un rocío refrescante, estas expresiones de su libro y vasta sensibilidad y de su imaginación oceánica”⁴².

En esta antología hemos seleccionado algunas de las crónicas literarias más significativas escritas por Hernán Díaz Arrieta sobre la poesía de Pablo Neruda, publicadas entre los años 1924 y 1974 en los diarios *La Nación* y *El Mercurio* de Santiago. A su vez, también incluimos el capítulo que Alone le dedica a Neruda en su libro *Los Cuatro Grandes de la Literatura Chilena durante el Siglo XX*. Véase índice de los textos escogidos en página 389.

La selección preparada pretende graficar los aspectos más relevantes vinculados con la recepción de la obra de Pablo Neruda por parte de Alone: la evolución de la obra del poeta y la evolución del pensamiento crítico del cronista literario. Ordenadas en forma cronológica, con el propósito de entender los procesos vividos por ambos a la luz de las circunstancias socioculturales, esperamos que la publicación de estos escritos revelen los verdaderos alcances de esta conflictiva relación que duró casi cincuenta años, más allá de cualquier tipo de reducción excesivamente simple de cualquiera de los implicados.

⁴² Alone: “Pablo Neruda, Premio Nobel”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 24 de octubre de 1971, p. 1.

SELECCIÓN

CREPUSCULARIO*

Hay una nueva generación literaria...

Y se nos figura que este hecho debería anunciarse con la misma emoción del jardinero al descubrir, en un extremo de la arboleda, todo un nidal de polluelos desconocidos que empiezan a emplumar y ya cantan.

No hace mucho hablábamos de un joven prosista, con finos perfiles de maestro, el autor de *Vidas mínimas*: hoy nos llega un volumen de poeta, este Crepusculario vespertino y matinal a un tiempo en que Pablo Neruda ensaya su voz y nos da algunas canciones de entonación perfecta, revelándose en todas, aun en las menos felices, lleno de armonía universal y vibrante de generosa juventud.

Como González Vera, ha crecido y se ha formado su fresca adolescencia en una revista estudiantil a la cual dedicamos en crónica anterior palabras que ahora nos parecen incompletas y hasta demasiado severas. Ciertamente no aprobamos el rumbo social, francamente revolucionario, que tiene "Claridad"; pero se le puede perdonar mucho por haber acogido con hospitalidad amplia a los que se inician y dan muestras de talento, realizando, sin medios materiales, la obra que deberían cumplir otras publicaciones poderosas, cerradas casi por sistema a toda novedad interesante. Bastaría el vuelo que en su ambiente han tomado estos dos escritores para justificar muchos yerros; y todavía quedan otros que irán apareciendo más tarde.

Pero hablemos de Pablo Neruda.

Libro de los dieciséis años, *Crepusculario* tiene contornos un tanto indecisos e insinúa caminos en muchas direcciones¹; el poeta está como deslumbrado ante la existencia que lo solicita y su voz aún no se afirma, su corazón no sabe qué sentir. Dice: "*Cierro, cierro los labios, pero en rosas tremantes / se desata mi voz, como el agua en la fuente. / Que si no son pomposas, que si no son fragantes, / son las primeras rosas —hermano caminante— / de mi desconsolado jardín adolescente.*" Y ya aquí encontramos el signo del artista de nacimiento, la alianza del ritmo y de la imagen para sugerir una emoción, esa mezcla de música, pintura e idea que constituye la magia de la verdadera poesía.

* Reseña publicada en *La Nación*, 2 de septiembre de 1923, p. 5.

¹ Como en casi todos nuestros poetas jóvenes, pueden señalarse en Neruda influencias de Gabriela Mistral; pero en él están menos visibles, porque le falta por completo el fervor místico, la pasión religiosa de la autora de *Desolación*. Es un pagano.

Un pensamiento vago, una impresión profunda, una fantasía universal y el alma de la humanidad vuelve a entonar sus viejas canciones con nuevas palabras, dice sus tristezas, sus alegrías, sus alientos y sus desfalleceres milenarios con expresiones que parecen intactas y hacen revivir. He ahí esa cosa rara, preciosa y emocionante que es un poeta.

Antes de vivir, antes de saber, todo lo sufre y lo conoce y en unas cuantas frases condensa tragedias que los demás han vivido larga y dolorosamente, sin poderlas gritar. Rasgos delicados, manchas de color apenas definidas, y el poema surge: “*Fui tuyo, fuiste mía. / Qué más? Juntos hicimos / un recodo en la ruta donde el amor pasó. / Fui tuyo, fuiste mía. Tú serás del que te ame, / del que corte en tu huerto lo que he sembrado yo. / Yo me voy. Estoy triste: pero siempre estoy triste. / Vengo desde tus brazos. No sé hacia dónde voy.*” ¡Cómo sentimos aquí la soberanía tiránica del amor, su imperio vital! Vengo desde tus brazos, en ellos he nacido, de ahí arrancó la existencia, en ellos comenzó el mundo... ¿A dónde ir después?

Para escapar de la tristeza, el poeta corre por el campo y se embriaga con la alegría agreste, pone su flauta metódica al compás de las faenas rurales y armoniza al hombre con la tierra. Oigamos esa sinfonía de la trilla, oda ligera y juguetona, especie de danza gozosa, a ojos cerrados: “*Sacude las épicas eras / un loco viento festival. / ¡Ah, yeguayeguaa!... / Como un botón en primavera / se abre un relincho de cristal. / Revienta la espiga gallarda / bajo las patas vigorosas. / ¡Ah, yeguayeguaa!... / Por aumentar la zalagarda / trillarían las mariposas! / Maduros trigos amarillos, / campos expertos en donar. / ¡Ah, yeguayeguaa!... / Hombres de corazón sencillo. / Qué más podemos esperar? / Éste es el fruto de tu ciencia, / varón de la mano callosa. / Ah, yeguayeguaa!... / ¡Sólo por falta de paciencia / las copihueras no dan rosas!*” Nada más. Y nada falta al cuadro. Unas cuantas palabras locas, pensamientos en apariencia desarticulados, la exclamación familiar junto a la reflexión filosófica, todo incompleto, como el azar²; y la canción se dibuja en el aire, resuena y se termina en nuestro corazón.

Poesía nueva, de una generación ya lejos de la nuestra que mira hacia otros horizontes y está fatigada de lo que a nosotros nos fascinó, la voz de Pablo Neruda no siempre nos llega nítida y a veces la sentimos perderse por senderos que no podemos seguir. No diremos, sin embargo, que va extraviada ni camina a su muerte. ¿Quién escrutará el futuro? Pero a

² Es lo que Debussy en música, según García Oldini, una especie de irisación del sentimiento análoga a las disociaciones de ideas que hablaba Remy de Gourmont: romper y proyectar en todos sentidos, sobre todo en un sentido diverso del tradicional, las frases, las imágenes, las palabras habituales. Rasgo común a los innovadores que no quieren tanto a *faire miex* como *faire autrement* (Faguet).

veces su acento se hace claro y como si el viento la hubiera empujado misteriosamente para acercárnosla, nos penetra emoción adentro y traduce con maravillosa fidelidad nuestra visión propia. ¿Se nos perdonará que consideremos éstas las mejores poesías? Todo juicio es una confesión e inútilmente querríamos librarnos de nosotros mismos. Al poeta puede parecerle “Mariposa de otoño” la inferior de sus composiciones: a nuestro sentir queda como la perla máxima de su tesoro artístico, querríamos grabarla con otros caracteres, más vigorosos y más brillantes.

Hela aquí:

*La mariposa volotea,
y arde —con el sol— a veces.
Mancha volante y llamarada,
ahora se queda parada
sobra una hoja que la mece.*

*Me decían: —No tienes nada.
No estás enfermo. Te parece.*

*Yo tampoco decía nada.
Y pasó el tiempo de las mieses.*

*Hoy una mano de congoja
llena de otoño el horizonte.
Y hasta de mi alma caen hojas.*

*Me decían: —No tienes nada.
No estás enfermo. Te parece.*

*Era la hora de las espigas.
El sol, ahora,
convalece.*

*Todo se va en la vida, amigos.
Se va o perece.*

*Se va la mano que te induce.
Se va o perece.*

*Se va la rosa que desates.
También la boca que te bese.*

*El agua, la sombra y el vaso.
Se va o perece.*

*Pasó la hora de las espigas.
El sol, ahora, convalece.*

*Su lengua tibia me rodea.
También me dice: —Te parece.*

*La mariposa volotea,
revolotea
y desaparece.*

Volvemos a encontrar las características de Neruda, el desmadejamiento, la falta de encadenación inmediata de las ideas y las imágenes; pero aquí los vacíos se iluminan y en las penumbras intermedias vibra todo lo que no se ha dicho, todo lo que nosotros queríamos decir, nuestro sueño interior, el ansia secreta y dolorosa. Especie de miserere apagado, a la sordina, con la cabeza inclinada, reúne en maravilloso acorde la virtud de la imagen, el tono, la idea y el ritmo, hace converger todos los elementos materiales, sentimentales e intelectuales de la poesía hacia una sola impresión y la graba con fuerza indeleble. Es uno de esos aciertos plenos que tienen los poetas, como la “Lluvia”, de Pezoa Véliz; la “Canción”, de Guzmán Cruchaga; “El ruego”, de Gabriela Mistral; “El canto de otoño”, de Magallanes Moure, trozos que se desprenden solos del volumen para tomar su puesto en una antología y vivir para siempre. No hay nada que agregarles ni quitarles.

Todo el libro de Pablo Neruda, como un cristal de mil pedazos, está sembrado de reflejos semejantes, y si pensamos que el poeta tiene apenas veintitrés años, comparándolo con el comienzo de otros que han llegado lejos, podemos justamente esperar así como ahora se adelanta a los de su generación y los supera, con el tiempo, si no se interpone el ciego destino, descollará entre los mayores no sólo de esta tierra y de esta época³.

³ *Crepusculario* contiene las primeras producciones del autor.

VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA*

Dicen que los aplausos prematuros han engrdeído un poco a este poeta demasiado joven; que un círculo de admiradores lo rodea, especie de pequeño cenáculo ambulante en el cual uno desempeña el papel de secretario y le lleva los manuscritos, y los otros llevan corbata a la Neruda y hasta sombrero a la Neruda. Conozco de cerca al autor de estos veinte poemas y puedo afirmar que no hay una palabra de verdad en semejante leyenda; pero la cuento porque me parece encantadora y estoy seguro de que, andando el tiempo, habrá de figurar en alguna selva lírica o en alguna historia de la literatura chilena con anécdotas. Las fábulas tienen siete vidas y los desmentidos de la investigación más rigurosa nada pueden contra ellas; en lo cual debe haber alguna sabiduría oculta. Dejemos, pues, a Pablo Neruda con su secretario, con sus manuscritos, su corte y hasta sus corbatas y sus sombreros fantásticos encaminarse tranquilamente hacia la inmortalidad y abramos sin pasión su segundo volumen poético.

Parece más raro y menos accesible que el primero. Recuerdo que allí había, entre algunos pájaros desconocidos, una mariposa de otoño, palpitante de emoción contenida, triste y armónica. Y unos adioses y una serie de breves himnos alegres, rústicos, impregnados en frescura matinal, de una belleza nueva y antigua. Aquí domina cierta especie de sequedad entrecortada, casi dolorosa, una como violencia de expresión, hija tal vez del excesivo afán de novedad. El poeta quiere separarse a toda costa de los otros, los viejos, los de ayer, los de anteayer y corta las amarras, bate el ala al viento, trata de alejarse y huir. *“Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, / te pareces al mundo en tu actitud de entrega.”* ¿Qué dirá la mujer a quien se dirigen estas palabras de amor? Tal vez las encontrará hermosas; porque las mujeres siempre encuentran hermosas las palabras de amor que se dirigen a ellas; pero nosotros las hallamos desconcertantes, faltas de sentido, desorientadas. *“Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros / y en mí la noche entraba su invasión poderosa. / Para sobrevivirme te forjé como un arma, / como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda.”* Coge las imágenes de aquí y de allá, las más distantes, las menos afines y las junta en un haz disparatado.

Comprendo que la poesía no debe ser la prosa, que se necesita cierta locura para hablar en versos y cantar, que el mundo se transforma y parece fantástico en las horas de exaltación; pero la locura como todo tiene su límite, ¡ay!, desdichadamente, su límite, su medida, su ley. No es posible

* Reseña publicada en *La Nación*, 3 de agosto de 1924, p. 5.

evadirse por completo; la lógica, las invisibles e innumerables lógicas nos envuelven y el que las rompe cae en el silencio, no despierta ecos, no toca fibras sensibles, grita hacia otros mundos y sólo en otros mundos será escuchado. Con frecuencia este muchacho dulce, obstinado y pensador, que es Pablo Neruda, parece que nos volviera la espalda y le estuviera hablando a otros, en jerigonza. Dan deseos de tomarlo del brazo y llamarlo:

—¡Oiga! ¿Qué decía usted?

Sería inútil hacerlo; nos miraría con una profunda mirada y seguiría conversando con los elfos, genios de la noche.

Mejor será escucharlo con paciencia y tratar de coger algunas de sus expresiones. Seguramente vale la pena. Algo se puede afirmar de sus palabras y es que nunca dice vulgaridades, esas tonterías viejas, más desconso-ladoras que lo que no entendemos. Y a veces nos hace pasar ante la vista visiones deslumbrantes:

*Galopa la noche en su yegua sombría
desparramando espigas azules sobre el campo.*

O bien tiene toques de una amable delicadeza, finos y sonrientes:

El agua anda descalza por las calles mojadas.

Pero es poco, muy poco todo esto para un libro, aun cuando el libro se lea en diez minutos por su magnífica abundancia de páginas en blanco. La sensación total es la de una sementera que aún no asoma a la superficie. La tierra está hinchada; se ve que talaron los árboles, se llevaron los troncos, las ramas y las hojas secas, pasaron el arado una y otra vez, en todo sentido, hicieron los surcos, echaron con pródiga mano los gérmenes. Todavía no brotan. Falta el agua de la emoción humana, falta el tiempo vivificador. Se hace sin duda en las entrañas del campo el misterioso trabajo de la naturaleza; pero, hasta ahora, nosotros solamente podemos presentirlo acercando mucho el oído, con buena voluntad, con amor, y examinados también al microscopio, las ligeras hierbas verdes, tiernas que asoman muy espaciadas y tímidas a la luz.

Ahí saldrán.

Esperemos...; seamos como los labradores, que siempre aplazan su esperanza para el año próximo.

RESIDENCIA EN LA TIERRA*

La sicología moderna repite continuamente una verdad que evitaría muchas discusiones si la entendiéramos a fondo, y la tomáramos en cuenta: la multiplicidad del yo. No somos un solo ser, sino una sociedad de seres, a veces una sociedad organizada, dirigida por un poder único, digamos una monarquía, a veces un conjunto flotante de potencias discordes que tienden a rebelarse, a la manera de ciertas repúblicas, en todo caso, aglomeraciones de individuos que no tienen de común, sino el nombre. La pereza mental y las exigencias del lenguaje, grandes simplificadores, olvidan estas enseñanzas en la práctica, y trazan una línea recta donde sería preciso seguir caminos paralelos, entrecruzados o divergentes. De ahí los choques y las desinteligencias. De ahí la condenación cerrada de una parte y el elogio sin medida ni atenuante por la otra. El concepto de la unidad antigua, rígidamente canalizada en el mundo interior como en el externo, necesita romperse para que coexistan los contrarios, y puedan llegarse a comprender no sólo dos personas que opinan de distinto modo, sino una misma persona en desacuerdo consigo misma.

Buen terreno de experimentación para comprobar este aserto nos parece la poesía de Pablo Neruda, el chileno que, después de imponerse entre la juventud de su patria, está conquistando los mayores triunfos en tierras extrañas.

Son muchos los lectores que experimentan con sus libros mortal desasosiego, y hasta una indignación incontenible.

Lo consideran idiota.

Bien.

Para el admirador incondicional del vate, la cuestión se zanja fácilmente; a su vez declara idiotas a los que no lo entienden. Y asunto concluido. Como siempre ante las escuelas y personalidades nuevas, quedan dos campos antagónicos que el transcurso del tiempo se encargará de acercar hasta confundirlos.

¿Cómo sucederá ello en el caso de Neruda?

Descontando la acción de la costumbre que quita a unos el horror, y a otros el placer de la sorpresa, parécenos que tanto éstos como aquellos deberán atenerse a la infinita y compleja multiplicidad de las corrientes psicológicas y reconocer, como dice el axioma, que “hay de todo en la viña del Señor”, y la presencia del orden no excluye la de extensas zonas en que el desorden prima.

* Reseña publicada en *La Nación*, 24 de noviembre de 1935, p. 4.

Más aún, estas porciones locas, esos prados revueltos, esos rincones de locura, constituyen una necesidad y un punto de refugio tan indispensables al espíritu, tan reposadores y tonificantes como las amplias avenidas de diseño armonioso y los jardines rectangulares, por donde pasea la mayoría. Cansan, a veces, la cordura y la lógica estrictas. Los pequeños seres inferiores, los homúnculos que componen al hombre total, no se satisfacen con iguales alimentos, y piden su pan y su fiesta propias, quieren una danza no sujeta a ritmo, y una vestidura que no sea uniforme. Perecerían, empobreciéndonos, si los quisiéramos disciplinar demasiado. Hay que soltarles, de cuando en cuando, las amarras y dejarlos correr al aire libre... Es lo que hace el mundo moderno, en religión, en política, en sociología, en moral, en el terreno filosófico y artístico. ¡Afuera los presos! ¡Abajo las cadenas!, el nudismo, que tan poderosa seducción ofrece a cantidades considerables de individuos, por lo demás, dignos de respeto, ofrece una imagen de esa liberación indispensable. Nudistas son los hombres de ciencia, para quienes no existen verdades absolutas; los filósofos, que tiran la brújula y se fían de la intuición; los políticos, que se dejan llevar por las masas hacia una vaga igualdad jerárquica; los moralistas, que pulverizan viejos principios establecidos; los escépticos en materia religiosa y filosófica, los sembradores de inquietudes intelectuales, y cuantos derriban puertas y abren caminos inéditos a la actividad humana. Pretender que los poetas se sujetaran, cuando todos se desbandan, sería la mayor de las locuras. ¿Con qué cuerda atar a esos pájaros? La música, las letras, la pintura, la escultura y hasta el sólido arte arquitectónico les ofrecen amplio campo de fecunda extravagancia, y lo mejor que podemos hacer es no sólo permitirles su juego caprichoso, sino dejarnos, aunque sea un momento, arrastrar por ellos, y sentir, siquiera fugazmente, su embriaguez maravillosa. No hay cuidado de que se pierdan y nos perdamos. El mundo es duro de romper y la costa del planeta resiste otra clase de sacudidas, La realidad, palabra más amplia que todas las fantasías, acaba por imponerse siempre, al cabo, y ya veremos a los expedicionarios de tierras desconocidas regresar de sus viajes frenéticos y sentarse alrededor del fuego para contarnos sus aventuras. Algunos quedarán en el camino. No oiremos más muchas voces que se alejaron cantando. Es el rescate de todo descubrimiento. Lo triste, lo peor sería que nadie se atreviera a dejar la casa, y cada uno siguiera dándole vuelta a la misma rueda de la misma noria.

Esta ansia de violar moldes, que ha existido siempre, dentro de cierta medida, en el mundo moderno adquiere, como todos los fenómenos, una velocidad vertiginosa: a las audacias de la física, que niega la materia y la confunde con la fuerza, sólo podrían oponerse los atrevimientos de la

poesía anegada en el caos de las imágenes cósmicas y de las relaciones imperceptibles.

Y así como son las cabezas más sólidas de los sabios las que han anunciado las teorías más sorprendentes, son los más vigorosos temperamentos poéticos los que se aventuran más adentro en el océano sin límites y sin luces.

Unos gritan desde la orilla, otros hacen acrobacia cerca de la playa, el de allá sigue tal o cual estela de navegantes; desde nuestras tierras. Neruda se ha lanzado a grandes brazadas, luchando contra el oleaje y hasta ahora sostenido por las aguas, entre las espumas, bajo el cielo.

Confesemos que es, por lo menos, un hermoso espectáculo.

Se halla en plena fuerza creadora.

Su último libro trae ya una especie de serenidad segura, un rumbo. No causa ninguna impresión de esfuerzo. Hasta la grave tristeza que lo volvía monótono, se ha aligerado. Se siente al hombre libre y dominante. Ha roto la lógica y vuela entre las imágenes puras dueño de su destino. Casi nada más que colores y notas. Los conceptos mismos, los fragmentos de ideas, los asomos de pensamientos se tornan curvas fugaces de sistemas, reminiscencias desligadas, suelo y música. Diríase que todo su trabajo, fácilmente hecho, consiste en evitar la encadenación acompasada que lo llevaría a tierra y lo enterraría. A veces, un hecho sólo pasa a través de la corriente poética; la muerte del amigo lejano; pero mil sensaciones dispersas, contrapuestas, contradictorias, mil inesperadas disonancias quiebran el ritmo vulgar, que evocaría otros ritmos, y la personalidad fresca e intacta se salva. Sigue soñando. ¡Cuidado con despertar! La poesía muere en cuanto abre los párpados. Toda clase de acentos lo llaman; pero lo matarían si obedeciera.

Claro que no podemos “entenderlo”; dejaría de ser en cuanto se le *entendiera*; bajaría a otro plano; se enredaría en la memoria común.

No hace mucho, un médico de avanzada —también los hay, como en todo— definía el carácter de la poesía clásica diciendo que lo era en la misma proporción en que podía olvidarse. Cuando una composición no se fija en la memoria, es posible releerla con virginidad de emoción, y se vuelve, por lo mismo, eterna. El arte clásico logra ese efecto, mediante la moderación de las imágenes y las sensaciones equilibradas en un conjunto armónico, suave, compuesto donde nada resalta individualmente y que causa impresión de plenitud y bienestar indefinibles, misteriosos a fuerza de claridad y de fuerza oculta. No se agota, porque no se coge nunca íntegra. Con Neruda sucede algo parecido, por razones opuestas. No hay ideas, no hay síntesis accesibles a la fórmula; no hay ligaduras perceptibles

a la simple vista. Es una masa compacta e impenetrable, una selva de aromas ciegos que zumban. ¿Cómo aprendérselos? Cuesta saber si uno ha leído o no tal página suya. Nos referimos a su último libro. Antes, Neruda no era sino el preludio —un preludio angélico— de Neruda. Ninguna imagen o sensación, ningún color o ritmo sobresale individualmente, y se destaca del conjunto. Es un ramo de rosas tan apretado, que cada flor parece un pétalo de la misma corola enorme. Y por eso, todavía resiste a la memoria y puede leerse indefinidamente, con frescura renovada. Por opuesto sendero, llega al mismo punto del arte clásico.

¿Quiere esto decir que nos gusta totalmente?

No.

Complace *una* tendencia interna, llena *una* de las múltiples aspiraciones que integran la complejidad del yo, la que desea liberación, el pequeño rincón de locura que todos llevamos, más o menos sujeto, adentro. Hay otras porciones, otros pequeños o grandes seres que se sienten profundamente heridos por esta anarquía rebelde, hay seres en nuestro ser que reclaman lógica, proporción, armonía y melodía, individuos exigentes de lógica conceptual y de “historia”. Tampoco es preciso desdeñarlos. Tienen derecho a la existencia. Dejémosles hablar y aún que califiquen de disparatada y absurda la belleza de Neruda. Permitiéndoles manifestarse, comprenderemos que tantos interiormente más disciplinados o menos ricos, pronuncien una condenación absoluta y quieran el fuego divino para el arte ultramoderno. Son fuerzas viejas y como han dominado mucho tiempo, se creen con derecho a seguir imperando.

Lo mismo que en política, en religión, en sociología, en ciencia...

El trabajo y el honor de quien observa a los demás y se observa a sí mismo consiste en *distinguir* y no hacer la síntesis matando tales o cuales elementos —eso no cuesta nada— sino considerando la existencia de todo, o respetándolos, aun cuando a primera vista parezcan elementos de anarquía y de muerte.

El pensamiento de que no es posible entendernos, porque somos distintos entre nosotros y múltiples dentro de nosotros, genera precisamente la posibilidad de entendernos o, siquiera, de tolerarnos, que es a un principio de entendimiento.

ESPAÑA EN EL CORAZÓN
HIMNO A LAS GLORIAS DEL PUEBLO EN GUERRA*

La poesía lírica, más aún la guerrera —o antiguerrera, da lo mismo— no vive sólo del aire y en el aire trabaja únicamente con palabras, nace del corazón y cuando es sincera y fuerte mueve la voluntad con energía.

Pablo Neruda, criatura poética por excelencia estuvo en España y se la trajo en el corazón. Así dice el título de su reciente volumen, grandemente presentado. Cuenta aunque no le gusta contar, algunas cosas que le pasaron. Vivía en un barrio de Madrid con campanas, con relojes, con árboles.

*Desde allí se veía
el rostro seco de Castilla
como un océano de cuero.*

Bella visión, sobria, dura, estampada.

Por desgracia Pablo Neruda se adelanta casi inmediatamente por unos caminos que no llevan a buen término. El amor a España que se trajo en el corazón y el himno que entona a las glorias del pueblo en la guerra traducen, sobre todo, un formidable odio al enemigo, una furia frenética e insultante, un desprecio desatado. Maldice continuamente a los bandidos con aviones y con moros de la España nacionalista “*chacales que el chacal rechazaría [...] / víboras que las víboras odian*” y dice que frente a los milicianos rojos del gobierno, “*frente a vosotros / no hay más que una mortal cadena, un agujero / de podridos pescados: ¡adelante! / no hay allí sino muertos moribundos, / pantanos de terrible pus sangrienta.*” Increpa a Franco, se ensaña con los “*generales traidores*” y los apostrofa: “*Mirad mi casa muerta...*” Injuria a los muertos, a los obispos, a los mártires, lanza groserías de pesado calibre a Sanjurjo, a Mola, a todos.

Ante tal desbordamiento, uno acaba por preguntarse: ¿Por qué Pablo Neruda se vino de España en peligro? Es un hombre joven, lleno de salud; no le faltan brazos ni piernas. ¿Por qué se vino de España para insultar desde tan lejos a los enemigos? El odio en ese grado ya no puede limitarse a las palabras. Si ese odio fuera verdadero y tan feroz como se pinta, no se contentaría con lanzar imaginariamente a Franco a los infiernos y echarle encima sangre como lluvia, un río de ojos cortados. Procuraría matarlo por su mano, combatiría por el pueblo con el pueblo.

* Reseña publicada en *La Nación*, 5 de diciembre de 1937, p. 11.

La poesía lírica nace del corazón. Que mueve la voluntad. Lanzado contra los hechos el himno a las glorias del pueblo en guerra, de esa guerra en que tantos extranjeros se batían, no resuena sobre nada sólido y parece, más bien, llena de aire, de un terrible aire hueco.

Es que se ha traspasado cierta medida y como dice un político francés “todo lo que es exagerado no cuenta”.

Por lo demás, la cuerda bélica, la trompa heroica no resuena bastante en manos del autor de *Crepusculario*, *Veinte Poemas de Amor* y *una Canción Desesperada*: don Samuel Lillo, puede estar seguro de que no le arrebatará su centro.

NUEVO CANTO DE AMOR A STALINGRADO*

Había, dicen, otro canto de amor a Stalingrado, más nerudiano aún, es decir, menos accesible a las masas lectoras. Lo objetaron. Se necesitaba algo distinto. Entonces nació éste que un endecasílabo perfecto titula y donde los más fáciles consonantes de la lengua se enlazan medidos, rimados y los asonantes menos difíciles.

Y es que los poetas como dos gobiernos cuando duran un poco tienen que enfrentarse con la fatalidad y fatalmente abandonando el rigor de sus doctrinas revolucionarias tienden a convertirse en gobiernos y poetas conservadores parecidos a la tradición. Así Neruda, así Rusia.

Naturalmente algo les queda de las aguas del mar que no se retiran sin dejar humedecida y aún espumosa la ribera, y los seguidores de lejos que no iniciaron la marea tardan así mismo en egresar, pero el movimiento desde alguna distancia se percibe. Oleadas oceánicas ideológicas, estéticas, quien ha visto alguna ya puede predecirla, porque “lo que ha sido es y lo que es será” y nada hay nuevo bajo el sol.

También Pedro Prado hace treinta años escandalizaba.

Curado de espantos públicos, ahíto de sobresaltos embelesa a tranquilizarse justamente cuando el poeta saturado a su vez de atrevimientos sin más apetitos de audacia, comienza a moderarse y descubre el placer de la sujeción. “*Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua, / describí el luto y su metal morado, / yo escribí sobre el cielo y la manzana, / ahora escribo sobre Stalingrado. / Ya la novia guardó con su pañuelo / el rayo de mi amor enamorado, / ahora mi corazón está en el suelo, / en el humo y la luz de Stalingrado.*”

Pasan las estrofas como sobre rieles, aquí y allá por costumbre, por resabio inveterado, tal cual trisadura y reminiscencias del viejo desvarío. Y algún ripio impúdico “*Yo sé que el viejo joven transitorio / de pluma, como un cisne encuadernado, / desencuaderna su dolor notorio / por mi grito de amor a Stalingrado.*” “Notorio” está ahí, notoriamente para rimar con transitorio y viceversa. Nada más. El cisne encuadernado sustituye bien la mariposa disecada a la momia y sus bandeletas de oro, equivalentes. Esa pluma, puesta al azar, no se sabe dónde resulta pasablemente humorística o simplemente ridícula.

Son las inevitables caídas que compensarán con amplitud las sucesivas elevaciones que hay después, hermosísimas, felices, de poesía verdadera.

* Reseña publicada en *El Mercurio*, 4 de julio de 1943, p. 3.

Sin embargo...

¿Alcanza esta oda heroica —hay que darle su nombre— la plenitud de su propósito? ¿Resuena esta voz en un ámbito tan vasto como lo pedía la ocasión y tiene esa “entonación alta y robusta” esa trascendencia histórica exigida por las circunstancias? ¿Era una palabra, Neruda, el poeta para cantar a Stalingrado?

Él lo dice.

Nosotros podemos ponerlo en duda, aún admirando la oda, aún reconociendo las excelencias muy mezcladas, del temperamento nerudiano.

La visión nos parece demasiado inmediata. Falta la perspectiva inmensa que abre la historia a esa batalla término como la de Poitiers que detuvo a los hunos, como la de Granada que expulsó a los moros, como Lepanto que aventó al infiel, como todas las grandes pugnas decisivas en que la civilización europea salvó su porvenir, las que permitieron a la cristiandad seguir su curso.

*Cantemos al Señor, que
en la llanura
venció, del ancho mar,
al Trace fiero*.*

Neruda combate con los combatientes, y combate bien se recrea en la venganza, bien en la humillación de los soberbios, estigmatiza los huesos de los asesinos, de los profanadores, “*Los que humillaron la curva del Arco / y las aguas del Sena han taladrado / con el consentimiento del esclavo, / se detuvieron en Stalingrado*”, idea de que las mejores expresiones también alcanzan para el inferior. Como sucede al revés en “*Los que la noche blanca de Noruega / con aullido de chacal soltado / quemaron esa helada primavera, / enmudecieron en Stalingrado.*” La enumeración se vuelve emocionante de esas justicias ejecutadas por manos que un día estuvieron prontas a colaborar en la injusticia. Ejemplo de cómo el destino maneja a los hombres.

Pero falta el “señor” y en vez de Él está excesivamente Neruda, el poeta voluptuoso, floral, pasional que concluye personalmente. “*Guárdame un trozo de violeta espuma, [...] / con una espiga rota de tu estado, / para que sepan, si hay alguna duda, / que he muerto amándote y que me has amado, / y si no he combatido en tu cintura / dejo en tu honor esta*

* Comienzo del poema “Por la Victoria de Lepanto”, de Fernando Herrera (1534-1597).

granada oscura, / este canto de amor a Stalingrado.” Bellas imágenes, líricas, plásticas, efusión un poco demasiado suave para tan sangrienta, solemne y trágica aventura.

De ahí que se diga —está bien, es admirable— y que se experimente sin embargo una vaga sensación de insuficiencia como de tarea cumplida diestramente, encargo superior, al finalizar la lectura de este *Nuevo Canto de Amor a Stalingrado*.

* * *

NERUDA*

(*Alturas de Macchu Picchu*)

Alguien digno de infinita estimación, un escritor maduro, sagaz, refinado, difícil de satisfacer, que ha leído mucho y posee una penetrante sensibilidad, dice que le oyó leer a Neruda en Isla Negra su poema último, “Alturas de Macchu Picchu” y afirma que jamás sintió una emoción de grandeza poética comparable. Tanto que, para situar esa obra dentro de su categoría, necesitaría elegir alguna cumbre de la literatura universal.

Después se levanta, coge un álbum empastado en gruesa tela roja, saca un disco y lo pone en la electrola.

Vamos a oír ese poema muy bien grabado.

Empieza.

Una catarata de imágenes desligadas, un torrente de sonidos, una lluvia de palabras, períodos y frases libres, sueltas, lanzadas, entubadas, por una voz larga, monótona, a ratos de viento cordillerano, que sube, se aclara, se vuelve angustioso, gemebundo, aflictivo, torna a bajar y sigue su estrecho camino oscuro, su correr de piedras incoherentes.

¿Prosa, verso?

En todo caso, lo que se llama “Literatura demencial”, liberación del subconsciente, un escaparse, un derramarse de la locura milenaria, que, milenariamente, se lucha por detener entre barreras civilizadas. Pasma la soltura, la agilidad de sueño con que cruza una línea a otra, sin encadenamiento, hurtado el sentido, rompiendo la trabazón que espontáneamente, por un impulso lógico, tiende a formar el lenguaje y que el caos vence e invade, a cada línea, a cada idea, implacablemente rechazadas hacia la sombra y hundidas en lo ininteligible, al son de un ritmo con algo de “tam-tam” salvaje, oído a la distancia.

No puede negarse que impresionada.

Hay un drama en esa derrota del espíritu atropellado victoriosamente y se sufre por el lenguaje, por la ruina de su arquitectura delicada, tan difícil de construir, tan fácil de derrumbar, y si algo se lamenta sobre las alturas de “Macchu Picchu”, no es ciertamente la antigua ciudad descubierta, que no le implora a nadie nada, sino eso otro, el tesoro hereditario, el fino instrumento mental que nos sirve de nexos, la cuerda vibrante y luminosa tendida entre los hombres.

Los discos giran.

Son tres y están impresos por ambos lados.

Pero al fin concluyen. Y viene entonces lo peor: hay que decir la terrible palabra.

* Reseña publicada en *El Mercurio*, domingo 7 de septiembre 1947.

—No me han gustado. ¿Nada? Nada. ¿Menos que otras cosas de Neruda? Menos que todas. Pero... ¿No ve alguna diferencia, algo...? No veo nada, porque no entiendo nada.

La casa sin embargo, no se derrumba, el techo permanece, hasta se divisan por allí caras alegres, como si en el fondo no distaran algunos de opinar lo mismo y se hubiera traducido en alta voz su pensamiento. Es que ésta es una de las raras casas donde se sabe el verdadero valor de la crítica, simple expresión de lo que, en momento determinado, bajo determinada impresión, piensa una persona determinada. Nada más. Otra persona, o la misma en otro momento, ante otra obra sentirá, y pensará otra cosa... Si la impresión es honda y duradera, se afirma que la persona tiene ideas definidas, que posee, incluso, un sistema. O bien que ha envejecido y no puede evolucionar. Si es débil y cambiante, se la declara superficial, sin consistencia; o que conserva juventud de espíritu y marcha con la época. Todo lo cual hace de la crítica, entendida sin dogmatismo, vigente sólo dentro de cada instante y de cada ser, una de las disciplinas más entretenidas y provechosas. Con ella se va a todas partes y se percibe desde ángulos distintos la realidad contradictoria.

He aquí un pequeño libro¹ de viajes, poético y humorístico, produce una especie de livianura en el cerebro y aligera el ánimo, vamos a leerlo.

El autor cuenta cuentos, relata anécdotas, las más amables, las de un hombre inteligente y desocupado que vaga por regiones remotas, extrañas y escribe maravillosamente. Narra cualquier cosa. La historia de una viejecita de setenta años, encorvada, arrugada, que ponía en los periódicos unos avisos: “jovencita recién llegada de Escocia, desilusionada de la vida, quiera entablar correspondencia con plantador o caballero solo”. Es preciso leer esa historia. Maupassant no la habría relatado mejor, con más gracia para empezar, más arte calculado para detenerse, para seguir. ¡Las novelas, los idilios, los pequeños poemas truncos que fue hilvanando, la maliciosa y trágica ancianita soñada por sus correspondientes como una virgen rubia en expectativa! Ningún énfasis, ni la menor frase de esfuerzo, una sencillez natural, una soltura... Más allá: Tiritando de fiebre, tendido en la cama, bajo una gasa, el viajero decide escribir y pide tinta. “Vino rápidamente un sonriente javanés. No sabía inglés. Yo desconocía el holandés y el malayo. Hice todos los gestos necesarios y después de un rato volvió con un lápiz.

”Hice nuevos gestos, acompañados de la palabra ‘ink’, que tampoco comprendió. Volvió entonces con otros malayos sonrientes, todos con sus turbantes y su ropa inmaculada y todos ellos hacían conjeturas, tal vez

¹ *Viajes al Corazón de Quevedo y Por las Costas del Mundo*, por Pablo Neruda (Nascimento).

sobre la medicina que yo necesitaba. Pero yo quería tinta para escribir mi telegrama y en el colmo de la excitación, me levanté de la cama como podía y corriendo hacia el propio balcón donde un señor leía su periódico junto a un hermoso tintero y una pluma, los tomé y moviéndolos excitadamente se los mostré al coro de sirvientes oceánicos, y enseñándoles el tintero les repetí con furia: ‘this, this’. Entonces ellos mirándome con una sonrisa angelical y mirándose unos a otros exclamaron ¡Ah, tinta!— Desde entonces aprendí que en idioma malayo tinta se llamaba tinta”. Este caso mínimo, esta jugada cómica sólo en uno o dos rasgos leves —“ej. Coro de sirvientes” ennoblecidos de pronto, agrandados y alejados por el adjetivo oceánicos y a los que añade un toque de gracia la sonrisa “angelical”, denuncia sensibilidad de artista, el refinamiento del buen conocedor. Hay, entre las mismas páginas, como dejada con descuido, una confidencia anecdótica que recogerán por su música las antologías. Encierra un tratado de impalpable gracia, de tino discreto, de resonancia apenas melancólica. Conviene citarla entera:

“Yo nací —dice— el año 1904 y antes de 1914 comencé a escribir mis primeras poesías. Los largos inviernos del sur se metieron hasta las médulas de mi alma y me han acompañado por la tierra. Para escribir me hacía falta el vuelo de la lluvia sobre los techos, las alas huracanadas que vienen de las costas y golpean los pueblos y montañas y ese renacer de cada mañana cuando el hombre y sus animales, su casa y sus sueños, han estado entregados durante la noche a una potencia extraña, silbadora y terrible. Para escribir también me hicieron falta por el mundo las goteras. Las goteras con el piano de mi infancia. Mi padre siempre hablaba de comprar un piano que, además de permitir a mis tías tocar mi adorado vals ‘Sobre las olas’, pondría sobre nuestra familia ese título de inexpressablemente distinguido que da la frase ‘tienen un piano’. Mi padre en los momentos que dejaba libre su vida de movilidad perpetua, porque era conductor de trenes, llega hasta medir las puertas por donde iba a pasar aquel piano que nunca llegó. Pero el gran piano de las goteras duraba todo el invierno. A la primera lluvia, se descubrían otras goteras de voz dulce que venían a acompañar a las viejas goteras. Mi madre repartía sus cacharros, lavatorios, jarros, lecheros y otros artefactos. Cada uno daba un sonido distinto, a cada uno le llegaba del cielo tempestuoso un mensaje diferente y yo distinguía el sonido claro de un lavatorio de fierro enlozado del opaco y amargo de un balde abollado. Esa es casi toda la música, el piano de mi infancia y sus notas, digamos sus goteras, me han acompañado donde me ha tocado vivir, cayendo sobre mi corazón y sobre mi poesía.”

Pocos lectores habrá, lo esperamos, bastante imprescindibles o desagradecidos para resistirse a la seducción de esta página sonriente y exacta donde la prosa se alza de continua hacia la emoción poética y que muestra cómo un tacto fino logra hallar en la vida de las más humildes cosas ese misterio de la belleza. Neruda ha escrito cantos herméticos y dado voces confusas que los iniciados celebran con recogimiento e interpretan recónditamente. Dejémosles. Ni digamos acaso que aquella selva sombría caerá con el tiempo. ¿Por qué no gozar en paz de esas gotas invernales, ese piano paterno, de toda aquella sencillez? Resuélvense allí multitud de problemas y se desligan con maestría nudos difíciles.

No siempre logran por ejemplo los artistas ilustres nombrar a su padre con tanta discreción y hacerlo pasar ante nuestra vista, en un tren, como Pablo Neruda. Otro autor comunista dedicó su novela: “A mi padre, vendedor ambulante, a mi madre empleada doméstica”. Es un homenaje un tanto seco; le falta ternura, convierte a los padres en banderas rojas. Neruda se queda fiel, sin jactancia, con verdad, y un matiz de ironía delicado. ¡Cuántas cosas dice, además, entre líneas, sin decirlos! Esa página se corresponde con otras, aéreas, de *Crepusculario*, de *El Habitante y su Esperanza*.

¿Qué es lo que pierde al poeta cuando se eleva, cuando se exalta y sube al trípode?

“Siempre tuve a Pablo Neruda por un gran poeta, un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización; el poeta dotado que no acaba de comprender ni emplear sus dotes naturales. Neruda me parece un torpe traductor de sí mismo...” Así escribe Juan Ramón Jiménez en un juicio severo, sin seriedad. Esta exégesis, que hallamos penetrante, se completa con una observación de Wladimir Waidlé en su *Destino Actual de las Letras y de las Artes*, pág. 28: “¡Acaso es lícito acusar a determinado escritor o a toda una generación literaria porque no haya podido vencer el desacuerdo interno que paralizaba (o desviaba) sus fuerzas de creación! Indudablemente, no; todo eso, de ninguna manera puede explicarse mediante una simple incapacidad personal. Son los mejores y no los peores, representantes de una generación, los que han realizado la experiencia más completa del desacuerdo, cuyas raíces se hunden a gran profundidad en el suelo y no se les puede juzgar sin pronunciar un veredicto sobre toda la civilización contemporánea”... He aquí, acaso, el secreto o una parte del secreto. Un gran poeta de una época desorganizada, una víctima de su tiempo que necesita, para alimentarse, del veneno de su tiempo. Es decir del caos. Algo, en todo caso, que sólo el tiempo definirá.

DULCE PATRIA*

Supóngase que este libro no trajera la gran firma que trae, sino otra. Cualquiera. O ninguna. ¿Cuántos admiradores de Neruda se dignarían a abrirlo? Un cuaderno grande como pieza de música, una bandera azul celeste con una estrella y todo bajo ese título, ¡Ese título! Vals 1900 Maestro Lucero, paisaje de abanico y tarjetas postales: “Dulce Patria”.

“Dulce Patria”, ha querido, sin duda, el poeta, con un poco de humorismo —dicen que ahora está en Moscú— realizar la antigua fórmula del “vino nuevo en los odres viejos” y derramar su fantasía vanguardista en todos los moldes que él y su generación vinieron, justamente, a romper. En la forma, al menos, se ha vuelto reaccionario...

Véase:

Fragmento del *Canto General de Chile*, que próximamente editará Losada. *Dulce Patria* es, a su turno, extracto de “Los Libertadores”, capítulo integrante de aquella vasta obra y debemos, por tanto, considerarla como miramos el friso decorativo de un monumento cuyas proporciones todavía ignoramos, pero que ya podemos presentir: “*Nuestra tierra, ancha tierra, soledades / se pobló de rumores, brazos, bocas. / Una callada sílaba iba ardiendo, / congregando la rosa clandestina, / hasta que las praderas trepidaron / cubiertas de metales y galopes. / Fue dura la verdad como un arado. / Rompió la tierra, estableció el deseo, / hundió sus propagandas germinales / y nació en la secreta primavera.*”

Después de esta obertura, los endecasílabos cojean un poco; atacados de irregularidad inicial, toman en segunda el paso, vuelven a perderlo, alargándolo, cortándolo, como soldado inexperto, o un transeúnte que lleva mal camino, se trata de O’Higgins. Canta su heroísmo, dice su drama: “*Como se llama usted*”, *reían / los ‘caballeros’ de Santiago: / hijo de amor, de una noche de invierno, / tu condición de abandonado / te construyó con argamasa agreste, / con seriedad de casa o de madera / trabajada en su Sur, definitiva.*”

La semblanza, tras los barrotes de la estrofa, no es ciertamente la biográfica y documental, un poco extranjera, americanista, internacionalizada que Encina y demás historiadores hacen ver, sino otra, la imagen del pueblo, construida a su semejanza, con bellas frases lapidarias y gestos simbólicos. En suma, la estampa poética.

El tono para hablar de San Martín se vuelve opaco, casi adusto: “*San Martín, otros capitanes / fulguran más que tú, llevan bordados / sus*

* Reseña publicada en *El Mercurio*, 12 junio 1949.

pámpanos de sal fosforescentes / otros hablan aún como cascadas, / pero no hay uno como tú, vestido / de tierra y soledad, de nieve y trébol.” Un agridulce colorea con austeridad la efigie libertadora del que cruzó los Andes.

Pero estos próceres sólo sirven de heraldos al que completa el tríptico, seduce e inspira entusiasmo, al que conquista la aventura paseándose por la Historia como héroe de novela en un romance, despreocupado, caballeresco, fino, al que vivió más ardorosamente y murió joven, galán, teatral, príncipe revolucionario: *“Dijiste libertad antes que nadie, / cuando el susurro iba de piedra en piedra, / escondido en los patios, humillado.”* El coro, con reminiscencias de teatro lorqueño, hace pasar centelleando el caudillo señorial de los bellos uniformes y la cabalgadura alborotada: *“Conózcase lo que calló brillando / de tu velocidad sobre la patria. / Vuelo bravío, corazón de púrpura. / Conózcense tus llaves desbocadas / abriendo los cerrojos de la noche. / Jinete verde, rayo tempestuoso. / Conózcase tu amor a manos llenas / tu lámpara de luz vertiginosa / [...] Torre de tempestad, ramo de acacia” / [...] Conózcase tu rápida grandeza.*” Una sucesión, como se ve, de imágenes que representan velocidad y la agitan, unidas, un poco entabadas, por el “conózcase” inoportuno; suprimase el coro será una pura luz. Un correr deslumbrante.

Ahora viene por los aires el viaje de D. José Miguel, esa inverosímil quimera realizada, puñado de audaces milagros en plena Norteamérica, negociante y armadora: *“Va por los mares, entre los idiomas, / vestidos, aves extranjeras / trae naves libertadoras / escribe fuego, ordena nubes, / desentraña el sol y soldados, / cruza la niebla en Baltimore / gastándose de puerta en puerta, [...] / lo acompañan todas las olas.”* Si pensamos en el “vienes volando”, la elegía a Rojas Jiménez, advertiremos que Neruda omitía, movido sin duda de un respeto patriótico y tradicional, todas las figuras desagradables, sucias, feas, que justamente la técnica del “feísmo” le impuso en aquellas estrofas para chocar.

El “feísmo” en buena hora ha desaparecido.

La muerte de Don José Miguel Carrera en el patíbulo de Mendoza: *“Lo llevan a los muros de Mendoza, / al árbol cruel, a la vertiente / de sangre inaugurada, al solitario / tormento, al final frío de la estrella.”* Alcance los lamentos del coro trágico y sus voces forman un patio, dejan caer hojas cortadas, se estremecen sobre el *“Húsar infortunado, alhaja ardiente, / zarza encendida en la patria nevada”*, y amplía, inundación, ya sin barreras, sus anchas resonancias en la “antistrofa” que no teme regresar hasta el Rubén Darío de la Marcha Nupcial para buscar sus ritmos: *“Guarda el laurel doloroso su extrema substancia de invierno. / A su corona de*

espina llevemos arena radiante, / hilos de extirpe araucana resguarden la luna mortuoria / hojas de boldo fragante resuelvan la paz de su tumba.”

Cubierto por esa marejada, entre esa enredadera poética, fragante, rumorosa, Carrera queda palpitando como el primer prócer de la Independencia, el héroe máximo, no en su acepción histórica, sino legendaria.

Y eso fue.

Los investigadores distribuyen de otra manera las categorías: con Don José Miguel y los suyos, la patria no habría ido a ninguna parte; como a Portales, lo engrandeció el martirio, acaso lo salvó. Pero la leyenda es otra cosa, pese a todo, al monumento, los discursos, Don Bernardo no atrae a la masa igual que el soberbio aristócrata personalista y gallardo. La masa es mujer.

Tres cuecas insignes, rasgueadas y tamboreadas según se debe, tres danzas de versos ligeros, olientes a campo y hierbas húmedas, cuentan, si eso se llama contar, la historia de Manuel Rodríguez:

*Señora, dicen que dónde,
mi madre dicen, dijeron,
el agua y el viento dicen
que vieron al guerrillero.
Puede ser un obispo,
puede y no puede,
puede ser solo el viento
sobre la nieve:
sobre la nieve, sí,
madre, no mires
que viene galopando,
Manuel Rodríguez.*

Algunos abrirán los ojos, otros, no podrán cerrar la boca. ¡Estos son versos de Neruda, de Pablo Neruda! Sí, y estos también: “*Saliendo de Melipilla, / corriendo por Talagante, / cruzando por San Fernando, / amaneciendo en Pomaire. / Pasando por Rancagua, / por San Rosendo, / por Cauquenes, por Chena / por Nacimiento: / por Nacimiento, sí, / desde Chiñigüe, / por todas partes viene / Manuel Rodríguez. / Pásale este clavel. / Vamos con él.*”

Cuando un escritor ha intervenido mucho en cuestiones públicas ardientes, cuando ha despertado en torno suyo pasiones, odio, amor y hay partidos que lo atacan y sectas que lo defienden, utilizándolo, haría mejor si publicara sus obras anónimas.

Sólo así podría hasta cierto punto obtener una opinión genuina.

Porque opinar sobre las bellas letras no significa, como piensan muchos, ponerse unos anteojos, tomar unas pinzas e ir separando lo bueno de lo malo.

Tampoco es volcar sobre la cabeza del lector la estantería del saber copioso y abrumarlo bajo un diluvio erudito de nombres, semejantes, diferentes, concordantes, discordantes. No está de más todo eso al opinar, pero de nada sirve y hasta estorba si falta el eco íntimo, el diapasón lejano, una cuerda sensible que allá muy adentro suena. O no suena. En el fondo, la opinión surge de ahí. Es el modestismo “me gusta, no me gusta” que cualquiera pronuncia para sus adentros y sólo algunos, digamos los críticos, analizan, formulan, escriben y describen públicamente.

Ahora bien, ese pequeño germen, esa célula eléctrica, experimenta todos los fluidos y resulta inútil querer librarla, porque apenas la presionan, guarda silencio, se apaga. Y el presunto opinante queda a oscuras. Con lo que empieza activamente a funcionar, no sin estrépito, un imponente aparato de engranajes lógicos, la maquinaria del razonamiento y la deducción dialéctica.

PABLO DE ROKHA Y PABLO NERUDA*

Con escasa diferencia de tiempo han aparecido una corpulenta *Antología* que casi contiene las obras completas de Pablo de Rokha y el último libro de Neruda, su colección de poemas *Las Uvas y el Viento*, también considerable volumen. Los autores contemporáneos, cosa aún más extraña, los editores de esta época apresurada, prefieren estos enormes y macizos tomos que requieren atril, que piden lecturas largas, ocios prolongados.

Es una de sus paradojas.

A las otras, de puertas adentro, hace algunos años que estamos habituándonos tanto que nos parecen naturales. ¿Quién se escandaliza ya de las frases sin sentido, de las imágenes dislocadas y las asociaciones absurdas? Un tiempo aquello hizo gritar, se discutió, fue defendido. Amado Alonso compuso una interpretación de la poesía hermética de Neruda. Hoy sería superflua. Cualquiera que pasa por la calle sabe que la poesía no ha sido hecha para ser entendida, sino para ser amada, como la mujer. Unos cuantos agregan: “u odiada”. Y el problema desapareció.

Quedan los “monstruos viables”, sus instrumentos, agentes del destino.

La literatura tiene el suyo que es como cuanto vive, “cambiar”: esa única cosa superior a la belleza, según dijo Barrés ¡Ay de los inmóviles! Solicitado por las fuerzas superiores, el arte procura subir y se eleva; pero, semejante a Anteo, necesita de cuando en cuando volver a la tierra y tocarla y seguir. Ese viejo símbolo dice la necesidad de sumergirse periódicamente en el barro original, desatando los instintos comprimidos y confundiendo con el polvo del cual venimos. Es un fenómeno que abarca toda la escala zoológica. Los viajeros del desierto conocen la manera de hacer que las cabalgaduras agotadas por una prolongada marcha se recobren: hasta quitarles silla y aparejo, para que se revuelquen a sus anchas sobre la arena y se sacudan. Después quedan frescas, descansadas y vuelven a llevar con paso rápido la carga.

Por los alrededores de los años 20, Chile presenció antes que otros países de Hispanoamérica la revolución vanguardista que ya tenía larga fecha en Europa. Fue una especie de furioso sacudimiento originado en la necesidad del cambio y para adaptarse a las demás corrientes.

Mirados los hechos desde aquí, a la distancia, sobresalen visiblemente entre los innovadores, tres audaces: primero Pablo de Rokha, el estrepitoso, el disonante y detonante poseído del delirio de la enormidad y

* Reseña publicada en *El Mercurio*, 28 de mayo de 1954.

que se cree decididamente gigantesco; después, Vicente Huidobro, exótico y acróbata, ágil en la pirueta fantasista, por momentos realmente inspirado y que se transfigura, más a menudo detenido en el simple juguete y que baja sin dificultad hasta lo pueril; por fin, el que tiene del uno y del otro y lo supera a ambos, recogiendo a dos manos lo que sembraron ellos, más aéreo, aunque no sin caídas, reconstruido, delicado, extraño y admirable: Neruda.

Abramos la *Antología*. No para leerla, eso supone una continuidad difícil. Nadie lee a Pablo de Rokha: se le toma, se le abre, se le hojea, se lanzan exclamaciones, se hacen a su propósito comentarios; pero leerlo como se lee a todos resultaría descabellado. No ha sido hecho para eso. Entreabriéndolo, pues, y entre hojeándolo, ante todo nos sorprende como ha permanecido igual a través de los años. Siempre la misma presión, las mismas repeticiones, siempre la injuria elevada al máximo y las palabras sonando duras como peñascos, esas palabras suyas a las que solo logra darles ese espesor, esa violencia. Dan ganas de saludarlo como a esas personas que volvemos a ver y que no envejecen, diciéndole:

—Ud. no ha cambiado nada, señor.

Sin embargo Dios sabe si quienes oyeron allá por 1916 estallar sus primeras explosiones, pensaron que sin lugar a duda no podía durar; que se trataba evidentemente de un fenómeno de origen volcánico y, por lo tanto, pasajero; que el hombre sufría un trance y estaba demasiado fuera de las condiciones que rigen la vida organizada para continuar.

Pero el hecho está ahí: ha durado. Con la misma fuerza, con la misma violencia, con el mismo furor de *Los Gemidos*, el año 22, se vacía, se desahoga, el año 32, el 42, el 52. Si se le pudiera citar, le citaríamos; pero a Pablo de Rokha no se le puede citar. No, porque todas, absolutamente todas sus páginas traspasan los límites tolerables; pero es que cuando no los traspasa, parece que no son de él, pierden su virtud apocalíptica, se destiñen y decaen. Es preciso cogerlo en su furia específica o dejarlo. El delirio de grandeza unido a la potencia agresiva parece construir no sólo el sello característico de su personalidad y la marca de su estilo, sino su estimulante necesario, su droga heroica, su tóxico biológico. No, hay pues, que traerlo de Patmos, ni quitarle el brebaje envenenado; le quitaríamos al mismo tiempo su sabor. Un Pablo de Rokha, tranquilo, razonable, dejaría de ser inmediatamente Pablo de Rokha.

¡Qué distinta la trayectoria del otro Pablo!

Allí se ve perfectamente la línea. Empezó como los ángeles en 1923, año del *Crepusculario*. Crepusculario matinal. Pero no era su destino parecerse a los ángeles, sino también a los demonios, había que enturbiar las aguas, había que mezclarse al barro y de libro en libro ascendió hasta la

arrebataada cumbre de *Residencia en la Tierra*, el huracanado poema, vario, desigual, intenso, transparente, misterioso, de tan extraña melodía, con llamados infinitos y resonancias oceánicas. Habría podido quedarse allí, y hubiera bastado. ¿Quién le alcanzaría? Pero vino España, vinieron las tentaciones del partido y el lírico puro quiso convertirse, hubo de convertirse en épico. Él no quería relatar nada. Eso no le correspondía, lo dijo. Pero era forzoso hacerse entender, bajar los hechos, dar nombres personales y referir anécdotas; narrar. Fue la humillación y el trabajo que don García Hurtado impuso a Oña para que lo vengara de Ercilla. Hay razas enemigas de lo concreto; las alas les incomodan. ¡Qué fastidio experimentaba M. Barrés, cuando era absolutamente indispensable, porque estaba escribiendo una novela, decir que la señora marquesa o el señor marqués habían salido de su casa a las cinco y media en punto! Eso, el dato preciso, que constituye la gloria del novelador que Balzac apunta con tinta indeleble, porque sobre eso va a girar la historia, para el soñador, para el poeta lírico, para el hombre que “va por el aire lleno de aire”, significa la peor de las molestias, y es rebajarse hasta el nivel común.

Pero había que someterse. Y Neruda se sometió. Sería cantor de masas, haría poesías para el pueblo, aclararía su palabra hasta que la entendieran los que no entienden nada. Prometió eso. Y después prometió algo más. Le habían reprochado su tristeza permanente e inmotivada y le argumentaron que eso envolvía una ofensa a la nueva era, a la regeneración del mundo por la doctrina comunista; que el mundo, bajo el imperio de Stalin, debía considerarse feliz. Así, pues, no más quejas, no más melancolía ni amores tristes. Era quitarle la mitad de su persona. La otra mitad que le quedaba. Pero había que someterse y Neruda se sometió. Hizo la promesa formal de no estar más triste.

Ambas promesas las ha cumplido.

El *Canto General* es una inmensa y portentosa catarata de imágenes derramada sobre el nuevo mundo, una epopeya aérea que recorre la historia y se extiende a través de los países, pero se siente el plan premeditado, se ven las lecturas previas, se palpa un esfuerzo casi pedagógico. Un viento estival empuja las metáforas y recubre los vacíos entre los pasajes de pura inspiración. Es positivamente un gran libro el *Canto General*. Pero el otro era mejor. En *Las Uvas* y *el Viento* el aire ha adelgazado, el tono descendido indisimulablemente. Ya los pasajes puros son ligeras islas, nubes volanderas. Por todas partes Stalin, Lenin, las fábricas, las usinas, ciudades destruidas y reconstruidas, trabajo alegre, multitudes dichosas. Es un diario de viaje a través del imperio comunista y los países subyugados, los pobres países vencidos que Rusia prometió respetar y que los tanques sujetan. Pues bien, jamás, en ninguna parte, ningún síntoma de tiranía, nunca un

ligero campo de concentración o la menor huella de trabajo forzado. Es un idilio constante, una pastoral; la edad de oro ha vuelto al mundo y la dicha se prolonga hasta las estepas de Asia central. No crean ustedes que esto es una ilusión. No: “*Todo lo vi en la aldea / de China liberada. / Nada a mí me dijeron. / Los niños derramados / no me dejaban transitar. / Comí su arroz, sus frutas, / bebí su vino de arroz pálido. / Todo me lo mostraron / con un orgullo / que conocí en Rumania / que conocí en Polonia / que conocí en Hungría.*” He ahí el tono del libro, su nivel medio.

Llegado a ese límite peligroso de la consagración total, cuando el poeta puede escribirlo todo, decir lo que le place, con la certeza de que, enseguida, miles de miles de manos aplaudirán en varios continentes. Neruda ha perdido el escrúpulo y se abandona; escribe cosas enteramente privadas de importancia y que, en otros labios, sobre otra firma, harían sonreír.

*Qué fácil es cuando se ha conseguido
la felicidad, qué simple
es todo.*

*Cuando tú y yo, amor mío, nos besamos
qué sencillez es ser felices.*

También Gabriela Mistral había prometido al fin de uno de sus libros abandonar su queja gemebunda y dar notas alegres; pero, en fin, no ha cumplido.

Abandonemos, sin embargo, la idea de formular un juicio: no ha llegado el momento de “juzgar” a Neruda ni a los otros, también comunistas; es demasiado fuerte la reacción que en el amigo de la libertad produce el cántico a los déspotas, la sistemática alabanza al tirano. Un momento apartada la vista, retenido el aliento, se piensa: Estos son los que han ensanchado el dominio poético, los que han derribado límites y revuelto el aire que iba deteniéndose. Aceptémoslo. Enseguida, una palabra, un gesto, reabren la herida, renuevan el furor y se les echa con poesía y todo al diablo que arroja un resultado tan lejano al equilibrio de la verdadera crítica como ocurre en el caso contrario. No ha mucho, Pablo de Rokha declaró en un reportaje que Juan de Luigi “el grande hombre de las letras de *El Siglo* —y ha querido, sin duda, decir también, del siglo— cuya gran cultura honraría a cualquier literatura... era el primer crítico de Chile” y en el mismo reportaje se deja constancia de que según Juan de Luigi, Pablo de Rokha es “el más formidable poeta de masas, el más formidable cantor revolucionario con que cuenta no sólo la lengua castellana, sino el mundo”.

Los juicios, los verdaderos juicios, los dicta el porvenir. No hay más.

ENTRE PABLO NERUDA Y GABRIELA MISTRAL*

La violenta explosión de actualidad que, con poca diferencia de tiempo, se ha producido en torno a los dos mayores poetas de Chile, el estallido de homenajes, aplausos y manifestaciones, organizadas con cualquier motivo para celebrarlos —hecho nuevo e insólito en nuestra atmósfera literaria— introducen a formularse algunas reflexiones sobre esos autores y el trance en que se encuentran.

Desde luego, se puede ver que los poetas no están hechos para eso.

El fogonazo popular, las concentraciones de masas, los desfiles públicos, los gritos de la multitud entusiasmada suenan en torno suyo como una música ajena, extraña, destinada a otros y que no les corresponde. Ese estrépito, más o menos hijo de la política, vuelve por múltiples cauces a su fuente y produce naturalmente cálculos de votos, proyectos de partidos, intereses y luchas. O sea, nada poético, ni siquiera literario.

Está, por ejemplo, fuera de duda que entre los acalorados manifestantes, del gran poeta o de la gran poetisa, sólo una parte mínima, digamos un medio por ciento, tal vez menos, serían capaces de distinguir, entre sus poemas, aquellos que realmente contiene belleza y los que sólo contienen palabras. Aún sería difícil hallar, siendo tantos, quien se conmoviera de verdad con los versos del uno o la otra si les suprimieran, al pie, ese detalle: la firma. O si en vez de los poemas originales, por prestidigitación, pusieran ante sus ojos la obra de un vil imitador.

Digámoslo claro en tal materia, la multitud no sabe efectivamente nada. Con toda razón Pablo de Rokha le ha puesto a su periódico ese nombre en letras grandes bien claras. *Multitud*. Así ni hay equivocación sobre el público al que se dirige.

¿Cómo entonces tanta gente aficionada al fútbol parece por Pablo Neruda y corre tras Gabriela Mistral?

Por la fe.

Siempre ha sido y probablemente siempre será igual. Hay que tener fe. Sin fe no se puede vivir. Cuando en un país comienza a bajar el nivel de la fe, ocurre como en la pecera que se desagua: los peces desfallecen y abren la boca, agitando la cola, desesperados. Inmediatamente conviene echarles fe, mucha fe, cualquier fe. Entonces ciertos doctores pronuncian desde lo alto determinadas sentencias. Un nuevo dogma nace.

Y estamos salvados.

El escritor, el verdadero escritor, el artista, conoce verdaderamente este fenómeno y por eso la popularidad actual lo halaga, pero la sabe

* Reseña publicada en *El Mercurio*, 12 de diciembre de 1954.

transitoria y ansía la otra, la grande que seguirá a su muerte, llamada gloria o “fama inmortal”.

Existen, cierto, escritores o seres que en tal clase figuran, indiferentes a esa vanidad. Cabe, por ejemplo, suponer con verosimilitud que Volpone o don Fernando Quinzio Figueredo menosprecian “el juicio de la posteridad”, o lo consideran, a lo sumo, un tranquilizador y definitivo sobreseimiento. Ellos, al escribir, buscan algo concreto, un fin positivo. Mas no hay para qué hablar de ellos. Acaso la línea divisoria entre unos y otros sea, justamente, el pensamiento del más allá, que es sin discusión un pensamiento desinteresado. Para el verdadero escritor el prestigioso infinitivo —“escribir”— aparece cargado de extraña dignidad, envuelve un poder taumáturgico. Hace muchos años, al comienzo de este siglo, una autora chilena, de las primeras que hubo, exclamaba en un artículo: ¡Escribir, publicar! Y tras varias reflexiones las resumía en esta: ¡Qué hermoso sueño! Ciertamente. En el hecho de escribir hay mucho de soñar. Vicente Huidobro con una de esas fórmulas que a veces hallaba lo definió: “Una partida de ajedrez con el infinito”. Oyéndole a un miembro del instituto que, según cálculos matemáticos, nuestro planeta no podría durar sino 10.000 años. Los hermanos Goncourt manifestaron su decepción. ¿Entonces después no tendrían lectores? ¿Ni uno solo más?

Por eso los ilustres hermanos se preocupaban del estilo: fueron los inventores de la “escritura artista”. Es que el estilo es “el hombre mismo” que en él se encarna y sólo por él persiste. El verdadero escritor no vive para escribir, sino para sobrevivir.

De allí la belleza de ese título, el más hermoso que conocemos, *Residencia en la Tierra*, donde Neruda indica como sin saberlo, que está de tránsito, que aquí le interesa poco y lo que verdaderamente le preocupa se encuentra más allá.

La obra de Gabriela impregnada en el sentimiento de la muerte, se orienta por modo espontáneo y por una especie de gravitación hacia la inmortalidad.

Ella y él cruzan ahora el cenit.

Nuestro horizonte poético, que durante el siglo anterior no tuvo un astro, careció aun de estrellas, ahora resplandece y está como incendiándose con los fuegos cruzados de dos soles.

No ha mucho llegaron al poeta tributos internacionales. Una exposición de libros nos hizo ver traducciones de los suyos a todas las lenguas conocidas, y a otras más, que se escriben al revés. Vinieron a verle visitas inquietantes, aunque fueron inquietadas, aunque no tanto como otros en su

tierra de origen*. Y durante cierto número de días, aun de semanas, rondó su nombre una orquesta de bombo y platillos. Naturalmente mucho no sonaba bien a todos los oídos; pero hasta los más recalcitrantes en el fondo se enorgullecían. ¡Diablos! Era un chileno, culpable, en verdad, de ciertos pecadillos, pero que había alcanzado donde nunca soñó, por mucho que anduviera, el más ambicioso conductor de trenes. Sea como sea y aún descarrilando en varios órdenes, estaba bien arriba, por sobre nuestros límites. “¿Y qué más le sacan?”, como dice nuestro pueblo cuando no tiene qué decir.

Vimos a este pueblo a lo largo de la vía ferroviaria, entre Valparaíso y Santiago, esperando el paso del tren especial, donde venía “la poetisa del Premio Nobel”. Era emocionante. No porque nuestras clases populares hayan alcanzado un alto grado de cultura y puedan, exactamente, darse cuenta de lo que hacen y lo que dicen. No. Aquello emocionaba precisamente porque no sabían, y sin embargo, gritan porque no entienden y, sin embargo, corren. El eterno milagro vivo de la fe.

Primero fue la fiesta en la plaza, entre la intendencia y el mar. El suelo se movía agitado de pañuelos blancos, de uniformes azules, de cabezitas escolares; era un pavimento humano compacto y rebullente, contenido por cuerdas. Desde el balcón del tercer piso, apretada entre gente oficial o literaria, la cabeza gris de Gabriela, su perfil de piedra hierática, grave como una divinidad antigua mirando. ¿Qué pensaría? Había hablado el alcalde para declararla ciudadana honoraria de la ciudad y prenderle una medalla de oro. Había hablado el intendente. Ella con ese implacable juicio del escritor, del verdadero escritor, para todo lo que se escribe aunque sea endiosando habría juzgado esas piezas en la intimidad. Ahora tenía delante al pueblo, miles y miles de niños y niñas del pueblo. De allá venía ella. De más lejos aún. Y ahora estaba arriba, por encima de todos. Por momentos como si estuviera sola, sin que nadie la viera, aislada movía la boca en silencio, saboreaba con la lengua algo amargo. ¿Qué pensaría en esos momentos Gabriela Mistral? ¿Qué reflexiones se formularían en su interior mientras llegaban aquí los mismos homenajes que allá, al otro extremo, en la lejana ciudad nórdica?

* Alone se refiere a un grupo de intelectuales comunistas que visitó Chile en el marco del Congreso Continental de la Cultura organizado por Pablo Neruda y el Partido Comunista en abril de 1953. Alone expresa, a partir de este juego de palabras, que los inconvenientes que pudieron sufrir estos personeros en Chile producto de su militancia, no tienen mayor importancia si se los compara con la persecución de la cual eran víctimas miles de personas en los países de la órbita soviética, de donde ellos provenían. Véase Edwards, Jorge: *Adiós Poeta* (Barcelona: Editorial Tusquets, 2000), p. 47.

Probablemente nunca lo sabremos.

Después fue el viaje en el coche presidencial, puesto para ella. A lo largo de toda la línea el mismo espectáculo de niñas y niños, de azul, de blanco, banderolas, pañuelos agitados, gente del pueblo anhelante. Recordamos la cara dichosa, la sonrisa amplia y sorprendida de un carabinero que miraba hacia la ventanilla, como diciéndose —¡Vaya! ¿Gabriela Mistral está aquí? ¿Qué habrá venido a hacer? Algunas mujeres abrían mucho la boca y seguramente gritarían; pero el ruido del tren no dejaría oír la voz, sólo se veían dientes, o falta de dientes. El tren no se detuvo, cruzaba las estaciones con lentitud, lo bastante para que admiradores desconocidos entregaran ramos de flores. Luego volvía a tomar velocidad. En una de esas pasadas un roto dijo muy serio: ¿Cómo está, doña Gabriela? —ella movía la mano derecha como una especie de llamado o pequeña bendición y decía:

—Volveré a verles, volveré con más tiempo a verles. A veces la estación quedaba a la derecha y entonces había que trasladar una silla para que Gabriela, sentada, pudiera ver y ver, y ser vista, oír los vítores, escuchar la música, admirar las filas compactas de colegio con profesores y bandera diciéndoles: los volveré a ver, volveré con más tiempo. Otras veces la estación pasaba a la izquierda y ella con hábito ya de soberana, repetía el ademán, la sonrisa, la frase. Y vuelta el tren a marchar rápido y ella a conversar lento, con una especie de abstracción, como si todo aquello no le concerniera, como si todo aquello no fuera prodigioso e increíble, sino un hecho natural, un fenómeno de diaria ocurrencia. A veces después de que habían levantado el vidrio de la ventanilla había saludado, hablado y visto las aclamaciones, cuando tornaban a bajarlo y proseguía el camino, volvía a nosotros para pronunciar la frase interrumpida y preguntaba: ¿Qué le estaba diciendo? —pregunta natural y lógica, que por lo mismo cobraba un acento extraño como si una persona estuviera muriéndose y antes de entrar en la eternidad preguntara la hora.

Habían transcurrido ya varias desde nuestra conversación, principalmente auditiva, con Gabriela Mistral, cuando una de sus secretarías o damas de honor, nombre que les conviene más porque son jóvenes y bellas y la sirven como a una reina, nos hizo la insinuación de que los periodistas querían entrevistar a la escritora.

La dejamos.

En el vagón presidencial había mucha gente. Uno de los pasajeros me interesaba. Venía con Gabriela desde Arica, lo conocí en el salón de la intendencia, y sólo después de unas palabras al preguntarme si yo era, yo vine a comprender que él era quien me había atacado con motivo de Boli-

via. Se lo dije: me han atacado tantos ahora último que... — en vez de sacar la espada y traspasarnos allí mismo, le pedí que habláramos, que me informara. Un liberal nunca debe cerrar ningún oído, izquierdo ni derecho. Después de separarme de Gabriela lo busqué y con el Decano de Bellas Artes, Luis Oyarzún, fuimos a tomar once. El señor Ocampo me aseguró respecto a los exiliados bolivianos, más o menos, lo mismo que estos afirman sobre el Gobierno de Paz Estenssoro. Lo preveía: en estos casos ¿qué hacer? Atenerse al criterio de la autoridad, preferir la que nos parece fidedigna. O sea la fe. Lo mismo que hacían, en esos momentos, muchos desolados corriendo tras un carro donde viajaba cierta persona de cabeza gris, envuelta en humo.

Hablamos de ella.

Luis Oyarzún trata de convertirme a “Tala”. Realmente algunos poemas que me lee, una pequeña antología, equivalen a los mejores de *Desolación*, pero le explico que este último para mí no es solamente un libro, sino un acontecimiento, algo para mí tan íntimo que me disgusta ponerle otro al lado. La crítica no será nunca objetiva; eso es una ilusión de tratadistas. La crítica es algo vivo.

Surge el problema que va a hacerse inevitable, hasta molesto: Neruda. Pensar viene de pesar; juzgar es comparar. Imposible eludir el peso, la medida. Y la comparación.

En algunos puntos ella y él son iguales: desde luego, el punto de partida. Ambos ofrecen una comprobación resplandeciente de que en Chile no hay clases privilegiadas, excepto la que representan ellos, la del talento, la cultura y el trabajo, aunque uno haya dedicado su vida a negarlo y la otra no lo reconocerá sin atenuantes.

Pero eso poco importa. Lo que interesa es saber cuál irá a perdurar. He allí la piedra de toque. Cuál irá a ser leído y admirado, cual vivirá más si es que vive, dentro de ciento o de doscientos años. No sin sorpresa de mi parte Luis Oyarzún se inclina hacia Gabriela. Le descubre un elemento humano concreto, resistente y accesible que la poesía de Neruda, demasiado genérica, no tiene; objeta su torrencial opulencia metafórica, el estilo es la metáfora. Vive de imágenes. Sí, pero Gabriela a más de la imagen, posee un grito terrible, el dardo, la sangre y la carne, don este último, concedido también con abundancia a la poesía nerudiana, pero no sin mezcla de aire, va poco disuelta; sin lo humano concreto. Existe, también, la fecundidad del contagio nerudiano. Toda la poesía joven permanece aún infestada de él, quieran o no desde cerca o desde lejos, el poeta actual pertenece por algún lado a Neruda. Cansa descubrirlo y volverlo a descubrir, obsesionado, a donde se mire. Eso es lo que se llama tener influencia, ejercer domi-

nio. ¿Qué más? Gabriela sin duda ha influido, pero no tanto. Un tiempo todas las poetisas se afinaron a su son: ella las libertaba. El reino de Pablo es más vasto. Y luego ha dispuesto de ese ejército de trompetas del Juicio, la propaganda comunista. Todo se junta. Interviene otra voz. ¿Habrá que reconocerle tanta categoría al influjo, al poder de contagio? Cuidalo, crece, no lo olvidemos, con la retórica, el procedimiento, la manera.

Los escritores naturales son inimitables. La cuestión entonces consistirá en cuál de los dos se aproxima a la naturaleza humana más fácil, más espontáneamente, cuál es menos de época, palpita con más verdad de corazón y es, por lo tanto, más viable.

Siento cierta invisible balanza inclinarse a favor de la poetisa.

Pasan nuevas estaciones; en todas la misma ceremonia; niñitas, banderas, clamores, saludos. Ya nos parece habitual. Gabriela habrá asomado a la ventanilla su cabeza escultórica, tallada por algún artista muy antiguo o muy moderno, habrá correspondido los saludos, habrá dicho: “Los volveré a ver”, acompañándose con su ademán de la mano, pequeña y fina.

Cada estación ha lanzado sus canastillos de flores y como las estaciones recorridas son muchas, mesas y asientos se ven floridos de corolas blancas, violetas, azules, dedales de oro, cuanto la primavera ha permitido cosechar en los jardines. Hay tantas que alguien observa: —se diría el carro de una novia.

Sí, es eso; una decoración nupcial.

En la ventanilla la cara impasible de Gabriela, que sólo a ratos una sonrisa alegre, que la amargura con frecuencia contrae, sin nunca un movimiento de satisfacción, un impulso de vanidad siquiera.

¿Modestia, tristeza sin remedio, desdén oculto? Acaso algo de todo. O quién sabe qué más. Pese a tanta, tanta compañía, ¡qué soledad en torno suyo, qué desierto!

Pregunto a Oyarzún cómo traduciría la famosa frase: “La gloria para la mujer no será jamás sino ‘le deuil éclatant du bonheur’, ‘el duelo resplandeciente de la felicidad’. Sí, algo se acerca, pero duelo en castellano da varios sentidos, lo que debilita la expresión. En “resplandeciente” no hay el estallido de “eclatant”. Tras varios ensayos convenimos en que traducir bien es una labor difícil...

MUERTE Y TRANSFIGURACIÓN DE PABLO NERUDA*

Si la muerte, como muchos piensan, no significa el fin de todo, sino un dejar algo accesorio, conservando, liberado lo esencial, entonces puede hablarse con entera exactitud de la muerte de Pablo Neruda y, al mismo tiempo, en la misma frase, de su gloriosa transfiguración.

Es lo que muestran ante cualquiera capaz de ver las *Odas Elementales*.

El fenómeno por lo demás venía produciéndose desde *Canto General* y había avanzado con *Las Uvas y el Viento*.

Era Pablo Neruda, tradicionalmente, un poeta triste. Se lo reprocharon suavemente cuando estuvo en España. El sol juvenil no se avenía con tantos suspiros, tantas lágrimas. Pensemos sólo los títulos: *Crepusculario*, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, *Las Furias y Las Penas*, incluso *Residencia en la Tierra* con su transitorio desdén implícito. ¡Qué falta de alegría! Se daban explicaciones. La lluvia del sur de Chile, las nubes bajas, un cielo melancólico echando agua siempre, tierra húmeda, bosques pantanosos, los resignados árboles sin luz, la madera disgregándose. El sur era nerudiano, la tristeza del indio entubado en los desfiladeros de la montaña, era la voz monótona de salmodia de Pablo Neruda.

Además, había la oscuridad. También eso se volvió tradicional y originó batallas en la sombra. Algunas personas iniciadas lo entendían. Otras, más inteligentes, daban claves. Amado Alonso dedicó un tomo a interpretar esa "poesía hermética"; pero declara la verdad: después de consultar al poeta unos pasajes indescifrables hubo de reconocer que el mismo poeta ignoraba su sentido. No faltan quienes, aplicándole el dicho galante, sostuvieran que la poesía de Pablo Neruda no se había hecho para ser comprendida, sino para ser amada. Esos fieles consagraron su oscuridad, le rindieron una especie de culto.

Por fin, Pablo Neruda era comunista. La tristeza y el caos dieron ahí. Parecía lógico, ¡cuán comunista era! Aquí en España, en Francia, en Rusia, en la gran China y hasta en Estados Unidos de Norteamérica, en todas partes era comunista, seguía siendo comunista. Odio a los ricos, muerte a los enemigos del Soviet, la mano roja empuñada, el martillo, la hoz. Todo por el heroico partido. Huyó de Chile escapando a las persecuciones anticomunistas y viajó por el mundo en brazos del comunismo. ¿Qué más? Parecía imposible más.

* Reseña publicada en *El Mercurio*, domingo 30 de enero de 1955.

Pues bien, leyendo las *Odas Elementales* se ve, no sin asombro, que todo eso ha desaparecido.

Todo eso ha caído o volado como una vestidura.

En el mismo lugar, desnudo de tristezas, oscuridades y odios, sin llanto ni hermetismo, sin consignas hallamos a un poeta radiante de poesía universal, un poeta claro, el más sencillo y claro, alegre, bueno. Ama siempre a los pobres y los recuerda. ¿Quién no los ama? Pero no cree por eso necesario injuriar a los ricos ni sacarles el alma. No. Espera que, al fin, las cosas se arreglarán. Las *Odas Elementales* son optimistas, cantan a la vida, respiran ampliamente el aire. Esta es la impresión mayor que dejan una rotura de cadenas, o un esparcirse de eslabones, la ligereza, el alivio, correr, saltar, una atmósfera de juego. Personas graves creen el arte cosa sumamente seria. Y deducen: aburrida. No sienten la alegría esencial, el placer sin mezcla, esa liberación del peso terrestre que trae la verdadera poesía, hondo estímulo, aumento de vitalidad, goce para siempre. Nunca Neruda había sonreído como ahora.

Con la alegría, como su medio natural, causa o efecto, aparece la claridad. Salimos del subterráneo, abandonamos el túnel; atrás la soledad del jeroglífico; ahora hablamos una lengua común y la torre de Babel es un recuerdo bíblico. ¡Cuándo uno recuerda aquellas metáforas! ¿Quiéren oírlo ahora? ¿Oírlo y entenderlo? “*Te desdeñé, alegría. / Fui mal aconsejado. / La luna / me llevó por sus caminos. / Los antiguos poetas / me prestaron anteojos / y junto a cada cosa / un nimbo oscuro / puse, / sobre la flor una corona negra, / sobre la boca amada / un triste beso. / Aún es temprano. / Déjame arrepentirme.*”

Lástima que este “mea culpa” no lo pueda escuchar Amado Alonso. Era uno de sus intérpretes cuando la oscuridad cubría la tierra y las imágenes rodaba por el caos. Ahora: “*Yo soy, /yo soy el día,/ soy / la luz. / Por eso / tengo / deberes de mañana, / trabajos de medio día. / Debo / andar / con el viento y el agua, / abrir ventanas, / echar abajo puertas, / romper muros, / iluminar rincones. / No puedo / quedarme sentado. / Hasta luego. / Mañana / nos veremos. / Hoy tengo muchas / batallas que vencer. / Hoy tengo muchas sombras / que herir y terminar. / Hoy no puedo / estar contigo, debo / cumplir mi obligación / de luz: / ir y venir por las calles, / las casas y los hombres / destruyendo / la oscuridad. Yo debo / repartirme / hasta que todo sea claridad / y alegría en la tierra.*”

Afirman que esta claridad se la impuso el Soviet para que llegara hasta el pueblo. Si fuera cierto mucho habría que perdonarle al Soviet; porque ha acertado mucho, porque Neruda claro y alegre resulta infinitamente superior y, sobre todo —cosa poco marxista— resulta libre, como si lo hubieran desatado y ya no marchara con aquel peso.

Eliminada la amargura, proscrita la complicada oscuridad, era de temer que la poesía buscara con exceso el nivel común y descendiera hasta la prosa.

Pues bien, nunca la poesía de Neruda ha parecido más auténtica.

La salva el don de trascendencia inherente al artista verdadero. Neruda jamás se queda en la cosa misma; del seno de la menor semilla brotan de pronto alas inesperadas y el universo viene a caber en una cápsula. Léase la “Oda a una Castaña” en el suelo, mírese la magnificencia de la Cebolla y, hazañas de las hazañas, prepárese y consúmase la “Oda al Caldillo de Congrio”. Sólo Pablo de Rokha cuyos dominios invade ahí, triunfalmente, Neruda, hallará que en ese plato no se conoce el cielo.

Por ahí, por esas odas materiales, eco de los tres cantos, “Entrada a la Madera”, “Apogeo del Apio”, “Estatuto del Vino”, pero eco aclarado, ordenado, superior, nos encaminamos hacia el otro elemento que realza la sencillez de las *Odas Elementales*, elemento nuevo éste, insólito en los poetas que presta al libro su profundo sabor de originalidad: la ironía, una ironía de tono medio, mezcla de gracia, de burla y de sonrisa, muy difícil de hallar y que marca un límite de refinamiento: la sabiduría del que está de vuelta y la satisfacción de la plenitud lograda.

Detengámonos aquí.

Hay pocas cosas tan raras como la risa sin amargor. Una página famosa de Bergson ha unido, al parecer, sin vuelta el reír y el herir. La risa habría nacido para enmendar vicios sociales que no admiten otra sanción. Pero ocurre que, a veces, ni siquiera se pueden llamar vicios. Son faltas en cuyo castigo se mezclan fácilmente suavidad, benevolencia, hasta un poco de disimulada simpatía. Este matiz lo entienden pocos. Las sociedades distinguen únicamente colores primarios. Carecen de palabras para nombrar los otros, porque carecen de sensibilidad para percibirlos.

Pues bien, esa suprema flor, escasa y fina, esa nota infinitamente delicada, he aquí que Neruda la da una y otra vez a lo largo de todo su libro, de tal manera que ella le imprime su tonalidad particular y como que la envuelve en su aire sereno de altura, una atmósfera que redime cada modesto detalle.

Léase la “Oda a la Alcachofa”, la “Oda al Aire”, ese prodigio donde vemos formarse delante de nosotros, criatura inmaterial un mito: “*El incansable / bailó, movió las hojas / sacudió con su risa / el polvo de mis suelas, / y levantando toda / su azul arboladura, / su esqueleto de vidrio, / sus párpados de brisa, / inmóvil como un mástil / se mantuvo escuchándome.*” Helo ahí, el aire que palpita, juguete de material traslúcido, visible, sonriendo de sí mismo. “*Yo le besé su capa / de rey de cielo, / me envolví*

en su bandera / de seda celestial / y le dije: / monarca o camarada, / hilo, corola o ave, / no sé quién eres, pero / una cosa te pido, / no te vendas.” Aquí asoma, con cuánta delicadeza la intención, la vieja intención; pero ¿quién se la reprochará? Es la forma. *“El agua se vendió / y de las cañerías / en el desierto / he visto / terminarse las gotas / y el mundo pobre, el pueblo / caminar con su sed / tambaleando en la arena. / Vi la luz de la noche / racionada, / la gran luz en la casa / de los ricos. / Todo es aurora en los / nuevos jardines suspendidos. / Todo es oscuridad / en la terrible / sombra del callejón. / De allí la noche, / madre madrastra, / sale / con un puñal en medio / de sus ojos de búho, / y un grito, un crimen, / se levantan y apagan / tragados por la sombra.”* Es el hecho policial reducido al minimum, pintado en un relámpago. Tampoco eso se discute. Y ahora, el ruego irónico, mezclado de emoción, la plegaria y la sonrisa burla sin resentimiento, hecho con gracia: *“No, aire, / no te vendas, / que no te canalicen, [...] ni te compriman, / que no te hagan tabletas, / que no te metan en una botella, / cuidado! / Llámame cuando me necesites, / yo soy el poeta hijo / de pobres, padre, tío, / primo, hermano carnal / y concuñado / de pobres, de todos, / de mi patria y las otras, / de los pobres que viven junto al río, / y de los que en la altura / de la vertical cordillera / pican piedra, / clavan tablas, / cosen ropa, / cortan leña, / muelen tierra.”*

Siempre o casi siempre, por lo general en la segunda parte de las odas, el tema del pueblo, de los pobres y los desvalidos reaparece; pero el amor a los que sufren no implica, esta vez, su corolario político del encarnizamiento, no es un amor con expectativas provechosas y listas electorales. Y la atmósfera general del libro gana en transparencia, permite oír hasta la más ligera música. Entendámonos. No es una pasión anticomunista descontrolada; pero sí, junto a una delicada orquesta, funciona una fábrica, ruedan máquinas, giran hélices, golpean martillazos, entonces, ni el más penetrante oído alcanza a percibir otra cosa que estrépito. Así la poesía de propaganda que Neruda ha abandonado.

El medio siglo, tantos homenajes, una nombradía universal y hasta los ataques de los enemigos diríase que se han juntado para consolidar su ánimo y darle la serena plenitud de la madurez perfecta.

Leed su “Oda a la Crítica”. Ahí es donde aparece más vivamente el poeta transfigurado. ¡Qué cauce para un torrente de reproches! Cualquiera piensa hallar depósitos de corrosivos, arsenales de venganzas. Pues, no. Nada de eso. La oda está repleta de sonrisas, se prestaría para un “ballet” es admirable. En el fondo, el contenido, la materia no difiere mucho de la sátira usual: siempre figuran los críticos incomprensivos y estrechos que se ensañan con un autor; pero —conviene repetirlo sin descanso— en arte no

es el fondo lo que importa, sino la forma, porque la forma es la intención, es el espíritu, es la persona misma. El poeta ha escrito cinco versos “*Entonces, / llegó un crítico mudo / y otro lleno de lenguas, / y otros, otros llegaron / ciegos o llenos de ojos / elegantes algunos / como claveles con zapatos rojos, / otros estrictamente / vestidos de cadáveres, / algunos partidarios / del rey y su elevada monarquía, / otros se habían / enredado en la frente / de Marx y pataleaban en su barba, / otros eran ingleses, / sencillamente ingleses, / y entre todos / se lanzaron / con dientes y cuchillos, / con diccionarios y otras armas negras, / con citas respetables, / se lanzaron...*” Ya tenemos el escenario y los actores con sus trajes y hasta un comienzo de acción. Podría verse al medio al poeta o también simplemente, una mesa y un libro. El “ballet” se exige demasiadas decoraciones. Ahora, con acompañamiento de Tchaikovski, la danza empezaría: “*se lanzaron / a disputar mi pobre poesía / a las sencillas gentes / que la amaban: / y la hicieron embudos, / la enrollaron, / la sujetaron con cien alfileres, [...] / la llenaron de tinta, / la escupieron con suave / benignidad de gatos, / la destinaron a envolver relojes, / la protegieron y la condenaron, / le arrimaron petróleo, / le dedicaron húmedos tratados, / la cocieron con leche, / le agregaron pequeñas piedrecitas, / fueron borrándole vocales, / fueron matándole / sílabas y suspiros, / la arrugaron e hicieron / un pequeño paquete / que destinaron cuidadosamente / a sus desvanes, a sus cementerios, / luego / se retiraron uno a uno / enfurecidos hasta la locura...*” No le falta al argumento casi nada. Hasta el ritmo está dado para la representación. Los críticos, si no son críticos de mal humor, serán los primeros en aplaudir.

En general, las *Odas Elementales* parecen concebidas como argumento de ballet y piden acompañamiento musical —o lo llevan en el ritmo— para subir al escenario. Véase ese drama de tan fuerte colorido y tan patético en su sencillez, del pájaro tropical traído a las tierras frías, al pájaro de fuego, eléctrico, salvaje, “*seguro / de su débil arrogancia*”, racimo inquieto, “*independiente, indómito, / negro de piedra negra / y polen amarillo*”, hermosura salvaje, “*en tus ojos / la chispa, del desafío*”, el pájaro sufrí que los ríos mataron, y que se fue, con una mirada de indomable reproche, las pequeñas patas tíasas “*como agarradas / a una rama invisible*”, advierte, “*pobre atado / de plumas*”, que regresó “*con las alas cerradas*”, [...] / *al fuego verde, / a la tierra encendida, / a las vertientes, / a las enredaderas, / a las frutas, / al aire, a las estrellas, / al sonido secreto / de los desconocidos manantiales, / a la humedad / de las fecundaciones en la selva, / regresaste / a tu origen, / al fulgor amarillo, / al pecho oscuro, / a la tierra y al cielo de tu patria.*” Como siempre en los

poemas de Neruda, y particularmente en estas Odas, el tema mínimo, la canción humilde, se ensancha y crece, cobra amplitud, se eleva hacia el fin en una prolongación infinita. La “Oda a la Pobreza”, otro asunto de “ballet” y de ¡amén intencionado! Pero límpido, sin virus, solo con su pequeña queja personal adentro. *“Cuando alquilé una pieza / pequeña, en los suburbios, / sentada en una silla / me esperabas, / o al descorrer las sábanas / en un hotel oscuro, / adolescente, / no encontré la fragancia / de la rosa desnuda, / sino el silbido frío / de tu boca. / Pobreza, / me seguiste / por los cuarteles y los hospitales, / por la paz y la guerra. / Cuando enfermé tocaron / a la puerta: / no era el doctor, entraba / otra vez la pobreza”*. Obsérvese el delicado modo de confesar que la sufrió, que la recuerda, que aún le duele; pero que es el pasado. ¿Y la “Oda al Traje”, al imposible traje, nuestro doble no etéreo, compañero constante, tal vez el último, inmóvil para siempre? ¿Y junto a ella, enorme, la “Oda a la Tierra”, dura, bárbara, cósmica, sensual? ¿Y esa extraordinaria cabeza de alcachofa armada en guerra, la alcachofa militar, tierna por dentro, con vocación de milicia, mientras la col se prueba faldas y en el subsuelo duerme la zanahoria de bigotes rojos?

Es el mundo trasmutado en belleza, con todas las cosas, las pequeñas y grandes, que la varilla va abriendo y quitándoles la cáscara, para que exhalen su secreta palabra, para que digan el poema encerrado. Todas las cosas lo tienen. Solamente es preciso inclinarse con el antiguo gesto que el maestro conoce y lo revela.

Uno acaba por perder el miedo.

Sabe que todo hablará y que de ninguna cosa van a salir palabras vanas: el hilo, el invierno, el gastado invierno, y el otoño aún más gastado, los números, el mar, el pasado, el tercer día, el tiempo, la tranquilidad y la tristeza. Valparaíso. Ángel Cruchaga. ¿A qué no se atreve? Todos son instrumentos y todos dan oportunamente su canción, a veces las más inesperadas, otras una melodía con lejanas resonancias que el oído no sabe definir, pero lo van adormeciendo.

Vamos a citar de nuevo, es que no cualquiera puede acercarse ahora a los libros que acaban de salir; se necesitan ventas ¿y cómo dejar que alguien no conozca siquiera un fragmento de la “Oda al Otoño”? Es una manera de gracia lánguida, ligeramente irónica, una burla al trabajo otoñal repartido entre los árboles y la poesía, que va desde los libros hasta el bosque, jugando: *“Cuesta mucho / sacar todas las hojas / de todos los árboles / de todos los países. / La primavera / las cosió volando / y ahora / hay que dejarlas / caer como si fueran / pájaros amarillos. / No es fácil. / Hace falta tiempo. / Hay que correr por todos / los caminos, / hablar idiomas, / sueco / portugués, / hablar en lengua roja, / en lengua verde. /*

Hay que saber / callar en todos los idiomas, / y en todas partes, / siempre, / dejar caer / caer, / dejar caer, / caer, / las hojas.”

No se puede negar que, penando en los demás poetas, en los que no son Neruda, en todos, de aquí y de allá, de hoy, de ayer, todos parecen parciales y como encajonados. Pobres de cuerdas sin sencillez, privados de esta soltura libérrima, que nos hace subir y vagar sin saber cómo.

Desearíamos hallarle un límite. No hay juicio bueno, dicen, sin sus restricciones. Pero no las hallamos.

Entonces acudimos a un oyente, nos trasladamos a distintas personas, a otros ojos, a otros oídos.

Hallar que el libro no se levanta, que los asuntos carecen de grandeza, que llevarnos hasta el tomate y la cebolla, hablarnos del reloj y la noche, cantar la sencillez y la lluvia, constituyen ligeros abusos, giros contra la fama, explotación del nombre. Muchos se sienten algo defraudados al entender. No pocos querían de nuevo nombres con maldiciones o perderse en el bosque incomprensible, extraviarse en la selva metafórica. Existe mucha gente descontentadiza.

Por nuestra parte, no podemos. Le perdonamos aún el comunismo. Ha abierto tantos manantiales de alegría, nos ha hecho gustar tanto placer demostrándonos con opulencia “esa única realidad de la única existencia que tenemos” que colocado en cierta invisible balanza, resultamos pese a todo sus deudores.

NERUDA: POETA COMPROMETIDO

Preguntaron hace poco a Pablo Neruda en la televisión, canal 9, si se juzgaba a sí mismo como un poeta comprometido.

Una pregunta que peca, por lo menos, de ociosa.

Habrá pocos casos de compromisos más visibles y emocionantes que el de nuestro gran poeta con una causa política: sólo ella podría explicar, si no los justifica, sus cantos de amor a Stalin, seguidos del silencio cuando el dictador cayó, como sus loas populares, que todos, menos él, recordarán: “El pueblo le llama Gabriel” y “Vamos todos con Pedregal”, esta vez seguidas no de una compunción tácita, sino de considerables maldiciones.

Las mismas fiestas, los estudios, los homenajes y la apoteosa de su sexagésimo cumpleaños. ¿Se habría dignado el mismo a dirigirlos y organizarlos personalmente sin órdenes imperativas y conveniencias de oportuna propaganda?

Pero Neruda, en vez de contestar lealmente: “Sí, soy un poeta comprometido y me enorgullezco de serlo”, se perdió en evasivas, se defendió como si lo acusaran, dijo que esa pregunta podrían hacérsela también a ciertos críticos empeñados en alabar obras que nos enemistan con países amigos, hasta concluir enredados en una tesis. Contó, o volvió a contar un episodio de sus viajes. Fue en el Asia. Era muy joven, tendría veintiún años, iba entre gentes de otro idioma, por una región extraña. En medio de la selva nocturna, el autobús tuvo un accidente y los pasajeros bajaron. Estaba solo. Presa del pánico, creyó inexplicablemente que lo asesinarían, mas he aquí que entre los árboles y hombres con antorchas encendidas, aparecieron, cantando, danzando. ¿Había llegado su última hora y lo iban a devorar? ¿Eran todos capitalistas ávidos de su sangre? Uno de ellos se le acerca y en comprensible inglés le notifica que son pobres, que pertenecen al pueblo, que se han compadecido de él, y aunque ignoran su nombre y desconocen su país de origen, el amor a la humanidad les ha impulsado a hacerle compañía para impedir que pase una mala noche.

En el fondo, la teoría de Rousseau: “El hombre nace bueno, pero la sociedad lo pervierte”, la exacta glorificación del salvaje bondadoso que inspiraba a Voltaire el deseo de ponerse a andar en cuatro pies.

Parece increíble, pero quedan todavía en esta época mecanizada de “robots” y naves teledirigidas representantes del romanticismo del siglo XVIII, cien veces pulverizados.

* Reseña publicada en *El Mercurio*, 16 de agosto de 1964, p. 3.

Se alegrará que ese pueblo dispone ahora de votos que otorgan el poder y que los dictadores totalitarios, más absolutos que Luis XIV, reciben más incienso que el antiguo monarca.

Verdad.

Pero eso no excluye el compromiso.

Por mi parte confesaré que si alguien me dirigiera esa pregunta, no vacilaría en contestar:

—Sí. En efecto. Estoy comprometido. Me sentiría indigno si no lo estuviera y necio si lo negara. Estoy profundamente comprometido con una causa que implica, en primer lugar, mi propia salvación; la de mi palabra, la de mi pensamiento; en segunda la de mis propios adversarios. Al defenderme yo, los defiendo a ellos mismos.

La libertad es así, un tanto paradójica.

De ahí sus aflicciones.

Esos periodistas de los diarios que se desbordan atacando la Ley Maldita, la Ley Mordaza ¿por qué pueden combatirla? ¿Podrían hacerlo si no gozaran de libertad? Y esa libertad ¿quién se las asegura? Si mañana llegaran a triunfar y se vieran inculcados de invasiónismo, de desviacionismo, si cambiaran de ideas ¿podrían reunirse y luchar?

El derecho de duda, de examen, de crítica, duramente conquistado a lo largo de siglos, es el que ha abierto al hombre una senda de progresos que nos producen vértigo y permitido avanzar a la ciencia con sus aplicaciones y redimir a las masas de la esclavitud, derribando tiranías. Por ese derecho, que hoy encarnecen, por esa dignidad que combaten; el individuo logra hacerse oír en un mundo transformado. Las leyes sociales arrancan de esa raíz.

No me avergüenzo en sustentar en la medida de mis fuerzas un compromiso semejante.

Estar del otro lado y aprovecharle para surgir sería en mi conciencia, el baldón.

Por desgracia un gran número de los mejor dotados, que se suponen provistos por una luz superior, se entregan al enemigo, no lo conocen, defienden la muralla de Berlín, quieren para apoyarse el paredón.

PABLO NERUDA, PREMIO NOBEL

La primera imagen de Pablo Neruda que me presenta mi memoria, una memoria ya bastante sobrecargada de imágenes, es la de un joven muy joven y muy delgado, silencioso, cuya figura veía aparecer por un balcón volando a los altos por aquel tiempo, 1922 ó 1923, en Alameda esquina de Morandé, donde funcionaba mi oficina. Viejo caserón desaparecido, fantasma entre fantasmas.

Un día llegó particularmente preocupado. El librero, no decía el editor, se negaba entregarle su libro *Crepusculario*, ya impreso, porque le faltaban algunos pesos, una suma mínima hoy, entonces considerable, que no sabía cómo encontrar. No me pidió nada. Pero la providencia literaria habría dispuesto que yo hubiera adquirido justamente unos papeles bursátiles, de nombre “Marta”, que iban de alza, lo que me hacía sentirme poderoso. Se los ofrecí con magnificencia y los aceptó modestamente. Recuerdo que me los devolvió, la mitad, en unos billetes lastimosos que me impulsaron a renunciar al resto, como precio de un ejemplar.

Pero hay algo más raro aún. Abundan las personas que no perdonan esos pequeños servicios oportunos, los sepultan, procuran olvidarlos. Cuando al joven poeta, ya convertido en gran poeta, le tocó incorporarse a una de las facultades universitarias, *honoris causa*, en su discurso recordó ese episodio, pese a que ya habían mediado entre nosotros ciertas divergencias, las que habitualmente separan las generaciones distantes y distintas.

Ya Neruda había tomado el camino que lo conduciría adonde ahora está. Ninguna necesidad de puntualizar cuál ni cómo. En cambio es un deber y una alegría dejar testimonio de su invariable reconocimiento y de la generosidad contra viento y marea con que su fidelidad se ha mantenido a través de múltiples vicisitudes.

Tal vez, o sin tal vez, ha influido en ella la certidumbre de una admiración que, a través de esas mismas vicisitudes, perduraba. Por mucho que un artista se embarque en determinada corriente política, si lo es de verdad, hasta la médula, para él “una sola cosa es necesaria”, la comprensión, la simpatía, el eco superior dentro de su línea vital, esa que automáticamente relega al margen las demás, ideológicas, sociales o políticas.

Los acontecimientos, las “omnipotentes circunstancias”, lo llevaron a militar en una causa que me parecía y sigue pareciéndome funesta para el porvenir de la humanidad y que a él le parecía la única, no sólo benéfica, sino posible y aceptable, como el destino.

* Reseña publicada en *El Mercurio*, 24 octubre de 1971, p. 1.

No compartí exactamente sus gustos que progresivamente fueron alejándolo de ese inicial *Crepusculario* y las sucesivas *Residencias* resultaban, para mí, oscuras, caóticas, de significación incierta y rumbos aventurados.

Hay que decir las cosas como son. O como fueron. Y luego todo eso iba quedando escrito, domingo a domingo, a lo largo de los años. Tentador, pero inútil sería falsificarlo. Además yo me creía obligado a una especie de campaña por la claridad, el orden, la medida. Otras tantas limitaciones... Las mismas que su ciega intuición le mostraba, alucinatoriamente, para romperlas.

El genio tiene razones que la inteligencia ignora.

Sin embargo, sea el paso del tiempo, sean las experiencias vitales, sean los cambios que tuercen y enderezan nuestras vías, un momento llegó en que, tras las oscuridades difíciles de las *Residencias*, un poco paradójicamente a causa de su orientación política, que no me gustaba, las *Odas Elementales* comenzaron a surgir y sus explosiones de sencillez accesible, de humanidad cordial, de claridad luminosa, de cuanto había soñado y pedía el poeta, reacio a entenderlas, que ahora se dirigía a la multitud, al simple hombre humano y hermano, su lector y amigo.

Por la inversa, esa etapa creadora que traspasaba moldes conceptuales y abría sendas en la entraña del verbo, que le permitía renovar el lenguaje poético y también prosaico, delicioso en Neruda, empezaron a persuadirme como no lo habían hecho antes; porque en este eterno juego de los espejos que son el autor y el lector, no sólo es el uno, sino también el otro el que se modifica y busca nuevas formas, expresiones distintas.

Ya lo dijo un maestro: hay una sola cosa superior a la belleza: es el cambio.

Pablo Neruda ha obedecido muchas veces a esa ley. Ningún poeta, después de Darío ha sido sucesivamente tantos poetas, uno después de otro. Su torrencial abundancia le ha permitido el lujo de las transformaciones inagotables y será una de las tareas y de enigmas de la crítica futura el ir delimitándolas.

Por el momento sólo nos cabe admirar este fenómeno, esta fuerza de la natural y sentir el orgullo profundo de que él haya elegido para brotar el más lejano y otrora estéril de los países de habla española en rendimiento poético, en floración de imágenes delicadas, potentes, trascendentales, que incansablemente se repiten sin copiarse.

Voces demasiado exigentes hablan de mezcla de prosa en su poesía.

A mí me sorprende más y me fascina la mezcla de poesía en su prosa. Sus viajes, sus memorias, hasta ese juguete juvenil de *El Habitante* y

su Esperanza, escrito como a desgana por pedido de su editor, don Carlos G. Nascimento, encierran páginas deleitosas de leer y con una música que el lenguaje rara vez alcanza.

Es que a los que mucho poseen se les exige mucho.

En el caso político de Pablo Neruda, el afecto que su persona me inspira se niega ver otra cosa que la misma fidelidad amistosa a que he hecho alusión. Ella ha sido ciega invariable. Una especie de renunciación religiosa al juicio personal, algo como un voto solemne. O tal vez un pacto. El viejo pacto de la cábala antigua sellado con sangre. Todo lo que le fue prometido se le cumplió y, ahora, en tal medida que ya no le queda a él que pedir y al otro pactante más que prometer.

Uno y otro están en paz.

Haber recibido el Premio Stalin y verle suceder el Premio Nobel, ¿no tiene, en realidad, algo de cuento y brujería?

Pasé años atrás por la ciudad de Caracas y, como se anunciaba el Premio Nobel, algunos periodistas me preguntaron si era partidario de que se lo dieran a Neruda. Mi respuesta no dejó de causar sorpresa, a juzgar por los caracteres con que apareció. Dejando perfectamente establecida mi posición de anticomunista sin atenuantes, repuse que el Premio al poeta de Chile me regocijaría hasta lo más hondo, primero, por Chile; luego, por él.

El tiempo que ha transcurrido me halla en la misma situación.

Es preciso ver lo que significa en el mundo, no sólo el de la alta o mediana cultura, la categoría de ese galardón y el prestigio que otorga. Pude comprobarlo personalmente en Nápoles donde Gabriela Mistral disfrutaba de ese privilegio prácticamente soberano que irradiaba sobre sus amigos y huéspedes, convirtiéndolos en objeto de curiosidad de atenciones particulares.

Parecía mucho tener uno entonces. Se juzgaba incluso que él impedía a Neruda obtener otro. Hay tantos países mayores, cada cual con su lista de candidatos, no pocos eximios, máximos, dentro de este Mundo Nuevo.

Sin vacilar, sin hacer concesiones y manteniéndose inflexible dentro de su línea doctrinaria, acaso contra sus gustos íntimos que son del más extremado refinamiento, Neruda ha conquistado para nuestro país la segunda corona mundial.

Por su residencia marina de Isla Negra pasa ahora el meridiano de las bellas letras y cada detalle, esa mansión creada por él, piedra sobre piedra, se convierte en tema de estudio, en motivo de curiosidad, es una futura reliquia.

Nada de esto, naturalmente, el genio, el refinamiento, las comodidades, el lujo, se compaginan con el sueño de la igualdad sin clases que el

Partido Comunista hace ondear ante las multitudes y que, en el fondo, constituye su fuerza de ataque y su poder fascinador. Con su sola existencia y su paso a través del mundo, el poeta aplasta el más caro de sus dogmas.

Pero la realidad de la vida es así, paradójal.

Y nada impedirá que la misma bandera sirva como defensora de los principios que más se le oponen.

No importa.

De todas maneras, por encima de múltiples divisiones, un sentimiento de unión persistirá, al menos en la hora del triunfo de este compatriota nuestro exaltado más allá de los mares y que hará resonar su nombre con algo que no sean catástrofes cósmicas, estremecimientos asoladores y amenazas.

También el amor a Chile ha sido en Neruda una cuerda invariable y muchos recordarán versos suyos escritos en París, donde se pregunta qué tiene que hacer él allá, lejos de las maderas húmedas y de las lluvias del sur, como también de ese piano de su infancia, tantas veces aguardado en su hogar y cuyas notas repetían las goteras que la techumbre dejaba caer, arrancando a cada recipiente un sonido distinto, en cierta página conmovedora, cargada de nostálgica melancolía, en una prosa tan bella como la mejor poesía.

Apartando las páginas vengadoras, porque en su inmensa obra la vida entera corre mezclada, recibamos esta alegría que nos cae como un rocío refrescante, esas expresiones de su libro y vasta sensibilidad y de su imaginación oceánica.

PABLO NERUDA*

No me permitían las circunstancias, el año 1923, ese lujo del aislamiento, para nadie “espléndido” como para el crítico literario, siempre en peligro de herir las cuerdas más finas y vibrantes: los nervios del escritor, la opinión que tiene de sí, su actitud ante el universo.

Todas las tardes, a la misma hora, encaminaba mis pasos Alameda arriba hacia un viejo edificio situado en la esquina de Morandé, donde ahora hay escaños y jardines y entonces persistía una de esas residencias antiguas, probablemente del siglo anterior, con balcón volado en los altos, como ya no se ven sino en las fotografías históricas o en barrios apartados.

Allí me encontraba, indefenso, a la disposición del público.

Recibía, por una parte, a los funcionarios del Registro Civil que venían a Santiago para tramitar sus solicitudes o exponer sus quejas y, por otro, a los autores en trance de publicar un libro o que deseaban entregármelo a fin de proporcionarme datos sobre él, a veces con intenciones de leérmelo.

No era precisamente un puesto cómodo en ningún sentido, sobre todo en el último; porque, de puertas afuera el escritor manifiesta desdén por el juicio de la prensa, especialmente si le es adverso; pero, ante el que lo juzgará en letra de molde, su rostro y sus palabras expresan algo muy distinto. No ocultan cierta ansiedad, por lo demás muy lógica, la misma, aunque procure disimularla, que también asalta al crítico. Ello produce entre ambos una atmósfera tensa, cargada de incertidumbres, con mutuas e informadas interrogaciones. ¿Qué traerá éste bajo el brazo? ¿Con qué irá a salir el otro cuando escriba?

Algún día diré los casos y las cosas que me llegaron por aquel “puente aéreo” tendido sobre la Alameda.

He aquí un visitante.

Joven, muy joven, apenas diecinueve años, delgadísimo, pálido, de aire melancólico, visiblemente mal alimentado, proclive al silencio. Lo conocía ya de nombre. Pedro Prado me lo había hecho notar como alguien que no debía confundirse con cualquiera. Había obtenido un premio en una fiesta estudiantil por versos muy hermosos y solía publicarlos en revistas esporádicas, lo que le había dado cierta notoriedad entre sus compañeros, muchachos bohemios, un poco vagabundos, de esos que el talento inclina a la soberbia y la pobreza a la rebeldía. Era Pedro Prado con frecuencia

* “Pablo Neruda”, en Alone, *Los Cuatro Grandes de la Literatura Chilena durante el Siglo XX* (Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1973), pp. 175-216.

sibilino; pero, a menudo, sentenciosamente, acertaba: su ánimo, sin duda, predispuso el mío.

El muchacho me contó, con aire distraído y modales desganados, que tenía impreso un volumen, el primero; pero no podía sacarlo a luz, porque le exigían, como medida previa, una cantidad de pesos que no estaba a su alcance.

No pedía, no proponía nada; se limitaba a exponer.

La suerte gusta ordenar sus coincidencias.

Bajaban y subían por aquel tiempo en la Bolsa unos papeles llamados “Marta”. Jorge Hübner, asiduo concurrente a sitio peligroso, me tentó. Las “Martas” eran baratas y ágiles. Él había logrado ganancias fabulosas. Las que mi primera y única especulación bursátil me trajo me incitaban a crearme millonario y hasta mi alma de burócrata y “pequeño burgués” descendió el alma señorial de Mecenas. Ofrecí redimir al cautivo del ávido impresor y así, mediante el producto imaginario de esos papeles volátiles, ¡ay! bien pronto volatilizados, adquirí, sin saber, otros que iban con el tiempo a subir a vertiginosa altura, en alas de la misma imaginación.

Este acontecimiento, que ninguno de los dos preveíamos, cosa aún más insólita, el propio Neruda ha tenido la generosidad de mencionarlo en su discurso de incorporación a una de las facultades universitarias.

Por eso, aunque tantas distancias me apartan de su vida y su obra, no sorprenderá si voy de preferencia a la raíz de ellas, a esa que los románticos llamaban pomposamente, con un vocablo que ya no se usa, “la sensibilidad”.

*

“He escrito este relato a petición de mi editor. No me interesa relatar cosa alguna. Para mí es labor dura; para todo el que tenga conciencia de lo que es mejor, toda labor siempre es difícil. Yo tengo siempre predilección por las grandes ideas aunque la literatura se me ofrece con grandes vacilaciones y dudas, prefiero no hacer nada a escribir bailables o diversiones”.

No se debe decir “de esta agua no beberé”.

¿Cuántas veces ha desmentido Pablo Neruda esas solemnes declaraciones que sirven de introducción a *El Habitante y su Esperanza*?

Muchas, por suerte. Y siempre para honra suya y regocijo del lector.

Pero, entonces, la anécdota era mal mirada, nadie debía decir cosas concretas y lo material, lo histórico, lo humano hallábase proscrito. Por esa senda recóndita se iba hacia a la poesía pura, cara al Abate Bremond y a los deshumanizados.

No importa: “*chassez le naturel: il revient au galop*”. El “Habitan-te” y su “Esperanza” lo comprueban como toda una línea de prosas y versos que permiten seguir, a través de los libros de Neruda, los vaivenes de su existencia y las vicisitudes de su sentimiento, de tal modo que, de los cuatro grandes, tal vez sea el que más de puertas adentro conocemos.

D’Halmar sólo alude con cierta vaguedad a sus progenitores: como escribió Darío, su cuna “un gran misterio vela”. Prado rememora nostálgicamente a su madre, a quien no conoció, para apoyarse en la venerada memoria de su padre. El de Gabriela es la fugaz visión de un extraño que llegaba con sus maletas, preguntando alegremente por la salud de todos, cantaba, reía. Y tornaba a marcharse.

Las memorias de Neruda, publicadas por una revista brasileña, proporcionan noticias preciosas, detalles elocuentes, sobre su niñez. Nacido en Parral, el 12 de julio de 1904 (veintidós años después de D’Halmar, dieciocho después de Prado, quince después de Gabriela), al mes siguiente perdió a su madre, consumida por la tuberculosis. Su abuelo, don José Ángel Reyes, poseía poca tierra y muchos hijos, que llevaban nombres bíblicos: Amós, Oseas, Joel, Abdías. Él recibió el de Nefthalí; pero su padre se llamaba simplemente José del Carmen. Ello no ha de obstar para que los genealogistas investiguen la posible ascendencia judía de Neruda, como lo han hecho con Gabriela.

El divisor hereditario, esa reforma agraria que los testamentos y el Código de Bello echaron a andar hace más de un siglo, redujeron a nada la “poca tierra” de los Reyes Basoalto y don José del Carmen ingresó como empleado a los Ferrocarriles.

Ya lo sabíamos: una de las más bellas páginas de Neruda, publicada el año 1947, en *Viajes: Viaje al Corazón de Quevedo y Viaje por las Costas del Mundo*, recuerda con un matiz de irónica ternura un acontecimiento de su niñez en la ciudad de Temuco:

“Los largos inviernos del Sur —escribe, pág. 50— se metieron hasta en las médulas de mi alma y me han acompañado por la tierra. Para escribir me hacían falta el vuelo de la lluvia sobre los techos, las alas huracanadas que vienen de la costa y golpean los pueblos y montañas, y ese renacer de cada mañana, cuando el hombre y sus animales, su casa y sus sueños nos han estado entregados durante la noche a una potencia extraña, silbadora y terrible. Para escribir también me hicieron falta por el mundo las goteras. Las goteras son el piano de mi infancia. Mi padre siempre hablaba de comprar un piano que, además de permitir a mis tías tocar mi adorado vals ‘Sobre las Olas’, pondría sobre nuestra familia ese título, inexpresablemente distinguido que da la frase: ‘tienen piano’. Mi

padre, en los momentos que le dejaba libre su vida de movilidad perpetua, porque era conductor de trenes, llegaba hasta medir las puertas por donde iba a pasar aquel piano que nunca llegó. Pero el gran piano de las goteras duraba todo el invierno. A la primera lluvia se descubrían nuevas goteras de voz dulce que acompañaban a las viejas goteras. Mi madre repartía sus cacharros, lavatorios, jarros lecheros y otros artefactos. Cada uno daba un sonido distinto, a cada uno le llegaba del cielo tempestuoso un mensaje diferente y yo distinguía el sonido claro de un lavatorio de fierro enlozado del opaco y amargo de un balde abollado. Esa es casi toda la música, el piano de mi infancia, y sus notas, digamos, sus goteras, me han acompañado donde me ha tocado vivir, cayendo sobre mi corazón y sobre mi poesía”.

No es cosa fácil, cuando se ocupa una alta situación, evocar orígenes humildes, y menos hacerlo sin amargura ni jactancia, conservando la serenidad. Recordamos la agresiva dedicatoria que un joven novelista puso a su primer libro: “A mi padre, vendedor ambulante; a mi madre empleada doméstica”. En el pasaje de Neruda que copiamos no hay sólo la belleza del cuadro, la atmósfera creada y las notas violentas de la potencia nocturna, “silbadora y terrible” que sacudía la morada, poniendo de relieve por contraste la suavidad interior de las goteras, cada una de las cuales “recibía del cielo un mensaje diferente”.

A todo eso, a esa concentración vital en una página, capaz por sí sola de estremecerla, añádase reforzándola, como un eco, la actitud del narrador, su relación con el hogar lejano, la imagen de sí que proporciona, íntima y espontánea, de una delicadeza que acude a la sonrisa para no dejarse vencer por la melancolía.

Las memorias de Neruda publicadas por una revista brasileña completan el cuadro del párrafo que reprodujimos, haciendo surgir de la sombra, sin deformarlo, sin suprimirle su color, la estampa del padre ferroviario, revestido de prestigiosos fulgores.

El tren que manejaba toma contornos de fantasía.

Estos trenes rastrosos conducían piedras y arena que depositaban entre los durmientes de la línea férrea, para que la intensa lluvia no moviera los rieles. Debiendo excavar el lastre de las canteras, este tren de mi padre permanecía en cualquier rincón selvático por semanas completas.

“El tren era novelesco. Primero, la gran locomotora antigua; luego, los innumerables carros planos en los que la pala excavadora depositaba las pequeñas montañas de la entraña terrestre; después, los carros de los peones, por lo general rudos gañanes de vida desordenada; luego, el vagón en que vivían sobre ruedas mi padre y el telegrafista. Todo esto en medio

de faroles de vidrios verdes y rojos, de banderas de señales de olor a aceite, a hierros oxidados, y con mi padre, pequeño soberano de barba rubia y ojos azules, dominando como un capitán de barco la tripulación y la travesía”.

En ese barco seco, en esa habitación ambulante, cruzando a veces la selva, deteniéndose otras junto a los árboles, vivió Ricardo Neftalí Reyes Basoalto hasta los seis años de su edad, entre las hojas, las lluvias y los choques de los hierros al partir, al llegar, un poco explorador, un tanto aventurero, personaje movido y de carácter fabuloso.

A Temuco arribó el año conmemorativo 1910 para entrar al liceo, “caserón con salas destartaladas y subterráneos sombríos”, que no tardaría en convertirse bajo sus ojos en teatro de maravillas. Sobre todo, lo fascinaba el subterráneo, y acaso por eso, como la lluvia cae sobre su poesía, hay en la primera etapa de su obra esa atmósfera a un tiempo seductora y lúgubre, con juegos a la guerra en la obscuridad, en el silencio, alumbrándose con velas, donde las caras se ven y no se ven, como sus imágenes poéticas, donde las palabras se oyen entrecortadas por espacios largamente sumergidos. “Todavía conservo en la memoria —escribe, casi medio siglo de distancia— el olor a humedad, a sitio escondido, a tumba, que emanaba del subterráneo del Liceo de Temuco”.

Todas sus reminiscencias de infancia y juventud se hallan unidas a Temuco, ciudad nueva, pareja, de alma eminentemente sórdida: una de las pruebas de la inagotable fantasía creadora del poeta es que logre recordarla sin maldiciones. Un capricho paradójico de la suerte hizo que allí cruzaran un instante sus órbitas los dos astros máximos de las letras nacionales, los únicos que hasta hoy giran por el mundo exterior.

“Por esos años llegó como directora del Liceo de Niñas de Temuco —dicen las memorias— una señora alta y mal vestida. Se cuenta que cuando las damas de la localidad le propusieron que se pusiera sombrero —todas lo llevaban entonces—, contestó sonriendo:

”—¿Para qué? Sería ridículo. Sería como ponerle sombrero a la cordillera de los Andes.

”Era Gabriela Mistral. Yo la miraba pasar por las calles de mi pueblo con sus tacos bajos y sus ropones talares y le tenía miedo. Pero cuando, venciendo mi condición huraña, me llevaron a visitarla, la encontré buena moza, y en su rostro tan tostado, en que la sangre india predominaba, como en un bello cántaro araucano, sus dientes blanquísimos se mostraban en una sonrisa plena y generosa que iluminaba la habitación.”

La biblioteca del Liceo de Hombres permanecía siempre hermética; pero la del Liceo de Niñas, por mano de Gabriela, proporcionó al niño “esa

seria y terrible visión de los novelistas rusos”, y por ella Tolstoy, Dostoiewsky, Chejov, entraron en su “más profunda predilección”. Habiendo hecho por esa misma época un viaje al sur para ver a Gabriela, recordamos que ella nos sacó de paseo en coche por las orillas del Cautín y nos facilitó un libro inolvidable, *El Camarero*, de Chemelev, prodigio de naturalidad y sencillez, virtudes que alcanzan allí su perfección.

Y sumando memoria a memorias, más hacia el sur reconocemos la estampa de aquel gnomo barbudo, patriarcal y benéfico, Augusto Winter, cantor de los cisnes del Budi, con quien navegamos por las aguas del lago a cuyas márgenes vivía un hombre encantador y sentimental, aunque no sin espíritu positivo. Había instalado una fábrica de alimentos en conserva y uno de sus productos eran “los blancos cisnes de cuello negro de terciopelo”, que, como decía él mismo, hacía pasar de las latas de sus estrofas a las latas de conserva, sacándoles así doble provecho. Era el señor de Puerto Saavedra. Gracias a él, poseía el pueblo una Biblioteca que proporcionó a Neruda, entremezclados, volúmenes de Ibsen, Ponson du Terrail y Vargas Vila, ídolo también de Gabriela en su juventud.

Las inapreciables memorias señalan el primer encuentro del poeta con la crítica. Había aprendido a escribir. Una intensa emoción le dictó ciertas palabras semirrimadas, tan diferentes de su lenguaje diario, que las puso en limpio y no sin ansiedad se las llevó a su padre. El caballero sostenía con la señora una conversación en voz baja. Tomó el papel, lo leyó distraídamente y distraídamente se lo devolvió.

—¿De dónde lo copiaste? —le dijo.

*

No son siempre fáciles las relaciones entre la crítica y el poeta reinante, dice Sainte-Beuve, aludiendo a Hugo. Y no se necesita para cortarlas o suspenderlas el conflicto privado que allí intervino. Basta la diferencia de una a otra generación, máxime si la ahondan temperamentos y opiniones divergentes.

El temperamento de Neruda, proyectado hacia el porvenir, volvía la espalda a muchas tradiciones que el mío prefería por natural inclinación y también por esas circunstancias que, según Ortega, componen la mitad del “yo”.

Releyendo los comentarios que, desde cuarenta años atrás, he dedicado a las sucesivas metamorfosis del poeta, empezando por el *Crepusculario* inicial hasta las últimas *Odas Elementales*, con *Residencia en la Tierra* al centro, puedo observarlo a él y, en el mismo espejo, ver la

trayectoria de esa línea por la cual tantos misterios nos empujan y que nosotros creemos seguir libremente.

Yo amaba con exceso las virtudes clásicas: la claridad, la sencillez, la naturalidad, el orden...

Todos mis artículos denuncian ansiedad por conquistarlas y por retenerlas. Siempre estaba defendiéndolas como si peligraran. Creía que fuera de ellas “no hay salvación”. El año 1926 apareció *Anillos*. Allí las voces de Pablo Neruda y Tomás Lago se alternan, intercambiando prosas poéticas, pequeños cuadros, efusiones líricas, divagaciones hechas de aire.

“Hay algo sobrecogedor y hasta emocionante —dije el 19 de diciembre de ese año— en estas páginas de dos jóvenes que luchan, ellos solos, criaturas limitadas y débiles, contra la Lógica, contra la Estética, contra lo que significa pasado y tradición. No quieren repetir; sienten náuseas del camino trillado y la palabra vana; buscan desesperadamente por atajos desconocidos una imagen pura, libre, intacta. Todos los artistas desde que existe el mundo, han soñado un sueño idéntico; pero éstos, los dos, y la legión innumerable de las nuevas generaciones parecen más violentos en su ruptura; no se resignan, como los demás, a mirar simplemente desde otro ángulo el espectáculo. Intentan cambiar el paisaje, tratan de reducir a polvo la piedra que aquellos se contentaban con tallar...

”Se salen de la literatura.

”Con elementos pedidos a otras artes, pintan cuadros extraños, suscitan visiones extravagantes, provocan músicas de ritmos desencadenados y vibran en un delirio lírico fuera de lo humano.

”Hay que hacerse otros ojos para mirarlos, otros oídos para oírlos, otra inteligencia y otro corazón para entenderlos y sentir con ellos; sobre todo, hay que experimentar un infinito tedio, una indecible fatiga de cuanto se ha dicho y escrito sobre la tierra. Entonces, suspensos, podremos leer sin que el cerebro nos estalle...”.

Y viene el trozo probatorio, de Neruda:

“Amarillo, fugitivo el tiempo que degüella las hojas avanza hacia el otro lado de la tierra, pesado, crujidor de hojarascas caídas. Pero antes de irse, trepa por las paredes, se prende a los crespos zarcillos e ilumina las taciturnas enredaderas. Ellas esperan su llegada todo el año, porque él las viste de crespones y de broncerías. Es cuando el otoño se aleja cuando las enredaderas arden, llenas de alegría, invadidas de una última y desesperada resurrección. Tiempo lleno de desesperanza, todo corre hacia la muerte. Entonces tú forjas en las húmedas murallas el correaje sombrío de las trepadoras. Inmóviles arañas azules, cicatrices moradas y amarillas, ensangrecidas medallas, juguetería de los vientos del norte. Donde ha de ir

secando el viento cada bordado, donde ha de ir completando su tarea el agua de las nubes”.

Se dirá que era yo bien fácil de asustar entonces.

Es que el *Crepusculario* de 1923 me había hecho concebir otras esperanzas.

Ese pequeño libro y los *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* pertenecen a la primera etapa de Neruda, la más juvenil y la más triste, todavía nostálgico de viejas armonías, renovadas ya y con un frescor inédito; pero que aún no rompen todos los lazos ni se atreven a precipitarse en el torbellino.

Los últimos escrúpulos que conservaba eran los primeros que yo empezaba a perder.

Esta posición se acentúa al finalizar el comentario:

“Dicen que esto (la confusión premeditada) se hace por receta. Lo mismo le decían a Bernard Shaw. Él contestaba:

”—Bien: apliquen mi receta.

”No hay que ‘entender’ demasiado. Dejemos por un momento la claridad, el orden, el espíritu de análisis. Recordemos lo que sucedió a M. Bergeret. M. Bergeret, cuenta Anatole France, se entretenía plantando clavos en una pared y sentía un gran placer en ese trabajo. Quiso descubrir su causa, lo consiguió e inmediatamente perdió su placer.

”¿Por qué no podríamos tener otro órgano para leer estas cosas? Hallar una circunvolución virgen y confiarle la literatura nueva. Que el resto de la maquinaria siga funcionando como siempre. Y que cada vez que abramos un libro semejante sea como si aspiráramos un opio sutil, como si empezáramos a dormirnos o no hubiéramos despertado todavía. Abrirle otra puerta al universo, entrarse por campos y regiones inexplorados, navegar más allá de los mares, volar más lejos que el aire...”.

Ese mismo año, 1926, a petición de Nascimento, su editor, que ejercía sobre el joven poeta cierto benévolo tutelaje y quería ver al público arrebatarle sus obras, escribió Neruda *El Habitante y su Esperanza*, breve y aérea narración que llamó novela y en cuyo prólogo vienen las condenaciones del relato que reproducimos, tan contradichas por los acontecimientos. Es allí donde el futuro autor de los “cuandos” y las “odas” declara, como presintiendo su destino: “...prefiero no hacer nada a escribir bailables y diversiones...”.

Celebré, como me pareció debido, la hazaña de don Carlos G. Nascimento y dije en su oportunidad, el 26 de septiembre de 1926¹. “...ha

¹ En el diario *La Nación*.

hecho (Nascimento) que el jefe de la juventud deshumanizada, enemigo personal de la anécdota y la lógica, escriba una especie de relato coherente, cuento largo o novela corta, con asomos de intriga. Es un triunfo”. Y más adelante, al describir el libro, notando la distancia que lo separa de sus antecesores, perdidos en la niebla inaccesible, entre partículas de ideas y polvo de confusas imágenes: “Hoy es distinto. El animalillo indómito que huía al bosque, al monte, al risco, cuya silueta ágil se divisaba apenas contra el aire azul, ha consentido en descender y bailar por unos momentos a nuestra vista su danza ingenua, selvática y graciosa... Es un relato. Hay una casa, un hombre, una mujer, hay otro hombre, un amor, un robo, hasta hay una prisión y un asesinato seguido de fuga. Todo ello en silencio, deslizándose, bajo un agua nítida, en medio de los árboles, junto al mar, por los campos nocturnos de la Frontera. Es un relato y no es un relato: mediante toques esenciales, adivinatorios, el poeta sugiere los hechos y cada golpe da tan al justo que parece como si no faltara nada... Con la mayor sencillez, sin perder su aire ausente, dice las cosas externas y las interiores, salta de unas a otras sin ligarlas por nexo visible y de ese modo habla, dibuja, pinta, canta, encanta”.

La fiesta, sin embargo, no me pareció total; porque cada lector querría que el autor realizara la obra que él soñaba, y si los poetas son difíciles, tampoco resultan fáciles los críticos. Ambos afrontan dramas padecidos.

Neruda ha planteado nítidamente uno de ellos, tal vez el más trágico, porque envuelve la gran contradicción de la vida y la muerte. Vamos a ver el pasaje de sus memorias donde lo analiza.

“Uno de mis versos —escribe, aludiendo a *Crepusculario*— pareció desprenderse de aquel libro infantil y hacer su propio camino: es *Farewell*, que hasta ahora se sabe de memoria mucha gente por donde voy. En el sitio más inesperado me lo recitaban de memoria o me pedían que yo lo hiciera. Aunque mucho me molestara, apenas presentado en una reunión, alguna muchacha comenzaba a elevar su voz con aquellos versos obsesivos y, a veces, Ministros de Estado me recibían cuadrándose militarmente delante de mí y espetándome la primera estrofa.

”Años más tarde, Federico García Lorca, en España, me contaba cómo le pasaba lo mismo con su poema ‘La Casada Infiel’, y la máxima prueba de amistad que podía dar Federico era recordar para uno su popularísima y bella poesía. Hay una alergia para el éxito estático de uno solo de nuestros trabajos. Este es un sentimiento sano y hasta biológico. Tal imposición de los lectores pretende inmovilizar al poeta en un solo minuto, cuando en verdad la creación es una constante rueda que gira con mayor aprendizaje y conciencia, aunque con menos frescura y espontaneidad.”

Un día, tras un cálido elogio de esa obrera maestra, *A Rodar Tierras*, las aventuras de una plumilla de cardo volador, le preguntamos a D'Halmar qué edad tenía cuando la escribió; aún vemos la contracción de sus labios al responder:

—Veinticuatro años.

Gabriela hizo más: renegó de *El Ruego*, la piedra máxima de su catedral, la más alta aguja de su torre y el más penetrante de sus gritos. *Desolación*, la mejor parte de ella, con los archifamosos “Sonetos de la Muerte”, acabaron por volvérselo insufribles. ¿Y qué no podría decir Juan Guzmán de su divina “Canción”, ese soneto de Arvers de nuestra literatura? Hubo un tiempo en que los lectores de Neruda lo reducían a: “...los marineros besan y se van... En cada puerto una mujer espera... Una noche se acuestan con la muerte en el lecho del mar”.

Es la culpa de los versos “amigos de la memoria”, que echan raíces y no se quieren ir.

Un conflicto que es su gloria y su razón de ser.

Porque el hombre escribe para sobrevivir, y busca ese refugio contra la desaparición, se asila contra el olvido en la palabra.

Pues bien, apenas una generación ha transcurrido, si esa palabra se inmortalizó y se detuvo, convertida en estatua, ya otra generación esta golpeándola para derribarla, y el mismo autor, exasperado, querría quitársela del camino; porque escrito está que “hay una sola cosa superior a la belleza: es el cambio”. Y el que no se renueva perece.

*

Con el amplio y benévolo humorismo del que ha superado las dificultades, rememora Neruda las que encontró para salir en su primer viaje fuera de Chile. Fue el año 1927, bajo la presidencia de Ibáñez, siendo Ministro de Relaciones Ríos Gallardo. El jefe de la Sección Consular, a quien lo habían recomendado, no solamente le prometió un puesto: se declaró su protector, le dirigía mil elogios, no lo dejaba irse para conversar, asegurándole una y otra vez que el puesto estaba seguro, que para algo ocupaba él la dirección del servicio; pero ¿qué hacerle? ¡No había vacantes! Era preciso esperar. Hasta que providencialmente apareció el amigo Bianchi. Entonces ya no hubo promesas, sino *l'embarras du choix* y preparar las maletas para Rangún, en el Lejano Oriente.

Tenía veintitrés años.

Allí puede afirmarse que comienzan, simultáneamente, su vida errante y su segunda etapa, la que preside *Residencia en la Tierra*, para

muchos su obra maestra, sin duda la más extraña y rica, la de más hondas resonancias interiores, construcción o, como sería más propio llamarla, destrucción sombría, de contornos disueltos, donde las frases inacabadas abundan y las imágenes se enredan, en un balbuceo confuso. “He leído en algunos ensayos sobre mis trabajos —dicen las memorias— que mi permanencia en el Extremo Oriente influye en algún sector de mi obra, especialmente en *Residencia en la Tierra*. En verdad, mi único trabajo de aquel tiempo fue el de *Residencia en la Tierra*; pero, sin atreverme a declararlo en forma tajante, me parece equivocado eso de la influencia.

“Todo el esoterismo filosófico confrontado con la vida real de los países orientales se revela como un subproducto de la inquietud, de la neurosis, de la desorientación y del oportunismo occidentales; es decir, de la crisis de principios en el capitalismo. Allí mismo, en la India, no había por aquellos años mucho sitio para las contemplaciones del ombligo profundo. Una vida de brutales exigencias materiales, una condición colonial de la más acendrada abyección, miles de muertos cada día, de cólera, de viruela, de fiebres y de hambre, organizaciones feudales desequilibradas por su inmensa población y su pobreza industrial, daban a la vida en todos los sitios una gran ferocidad en la que los reflejos místicos desaparecían.”

No cuesta advertir en este párrafo el eco de animosidades políticas y el prejuicio antiburgués, anticapitalista, antioccidental propio del comunismo. Naturalmente, aparecen norteamericanos explotando los núcleos teosóficos y haciendo comercio de la metafísica mediante el Yoga y su Dharma. Pero en seguida vienen, pintorescas, reveladoras, impagables, las anécdotas, sal de los viajes, vestidura de las regiones legendarias por donde se deslizará su existencia.

Ya nos había anticipado un poco de ellas el pequeño volumen, unas setenta páginas, que el año 1947 editó la Sociedad de Escritores, con dos disertaciones bastante elásticas en torno a Quevedo y a Villamediana, que le permiten, para deleite nuestro, vagar y divagar como sin rumbo, cogiendo y escogiendo sus asuntos donde los encuentra, a medida que las asociaciones de ideas los suscitan, sin plan rígido, tal como deben hacerse y como resultan más sabrosos, y también más útiles, los viajes.

Los de Neruda alcanzan desde el primer momento tal colorido exótico que no parece errado eso de la influencia oriental sobre su poesía. Es preciso ponerse en el caso del joven soñador, recién salido de la adolescencia y del horizonte de la calle Maruri, súbitamente transportado sobre los montes, allende los mares, a las ciudades mágicas, puesto en contacto familiar con sitios de leyenda y gente incomprensible, solicitado por aventuras inesperadas, dueño de sí. ¿No es para sentir que la tierra pierde el

equilibrio? Nunca había sido muy firme la que sus pies pisaban, y todo, en el aire y en el suelo, predisponíanlo a las grandes vacilaciones, a una visión tumultuosa de la realidad. Agréguese los raros trajes, el idioma hermético, los ritos misteriosos, las danzas litúrgicas y eróticas entre nombres que vienen desde el principio del mundo alimentando la fantasía. Neruda habla de la filosofía debilitada por el comercio y las exigencias brutales que impedían abstraerse y elevarse. Pero él va sobre ese tapiz abigarrado y no puede sustraerse al espectáculo. En ese mundo diferente, los hechos cotidianos revisten una decoración fantástica. Él lo sabe de más y lo explota: escribe con calculada tranquilidad: “Por aquellos años me tocó vivir en Ceylán, junto a Colombo. Viví por largo tiempo solo en una costa des poblada, junto a la desembocadura de un río a donde cada día venían a bañar por las mañanas y las tardes a los hermosos elefantes de la isla. A veces sólo el punto extremo de la trompa salía del agua como el periscopio de un inmenso submarino animal. Otras veces, semirrecostados y enarbolando las trompas, se vertían con delectación grandes mangueras de agua”. No necesita un trasfondo místico para exaltar la fantasía. En Calcuta, el año 29, vio a Gandhi, viejo y flaco, durmiendo a la intemperie, la cabeza sobre una pequeña almohada, mientras “alguien sostenía una sombrilla sobre su sueño ligero, alguien con un abanico refrescaba su descanso”, y lo vio salir de ese corto sueño para enfrentarse con Nehru, su rival, apuesto, joven, bien vestido; subió a una tribuna, “la entrepiera blanca, las gafas, la nariz puntiaguda”; declaró que si aprobaban la moción contraria, él dejaría de comer hasta morir. Sin más disputa, bajó triunfante para emprender otra vez sus ayunos, sus rezos, sus silencios. ¿Y todo eso le parece poco? Es que con los años el hombre se pone exigente. Todavía hay más. Una de las fiestas del viajar no son tanto los templos, museos y espectáculos sorprendentes: por raros que los paisajes sean, siempre los superan los personajes.

Y éstos no le faltaron ciertamente a Neruda. Además, no da lo mismo ver a Gandhi y oírlo que leer su nombre en un papel. Tampoco resulta igual relatada la novela del californiano ocultista que llegó al Oriente para explotar a Buda y una muchacha que lo creyó el Buda en persona. Se casaron de un modo increíble: “después de la ceremonia religiosa”, volvió el novio a su casa sin la novia: allá, desnuda bajo un mosquitero, su mujer legítima agonizaba: se había suicidado y fue preciso al otro día quemar su cadáver junto a un río indiferente, bajo el cielo azul eterno, en unos funerales solitarios. El propio Neruda necesitó huir de una mujer celosa que, tras las gasas del mosquitero, solía despertarlo llevando en una mano una vela y en la otra un “largo cuchillo indígena, paseando por horas alrededor” de su cama, sin decidirse a matarlo, presa de furiosos celos. El opio y las

supersticiones combinados impregnan la atmósfera, aventando hasta los últimos átomos de lo que llamamos buen sentido, conducta equilibrada, sentido de la realidad. Uno comprende que llame a su libro *Residencia en la Tierra*: es un conjuro contra los sueños. Ha despertado y se toca para estar cierto de que aún existe, de que su cuerpo pertenece al mundo y sus palabras son verdaderas palabras.

La confusión caótica, el extraño vaivén de las metáforas, las alusiones esotéricas y los pensamientos sibilinos contra los cuales se han estrellado las exégesis y que ni el mismo autor sabría descifrar, venían ciertamente preparándose desde antes del viaje a Birmania; pero es allí donde estallan y toman su oceánica potencia, con un poder de contagio que ha convertido la poesía nerudiana en el foco radiante del absurdo, en un virus disolvente capaz de propagarse por el idioma y repercutir en otros, como una marea.

Por esa puerta fiscal de un consulado escapó también D'Halmar de Chile hacia la India mágica y las interminables travesías que lo llevaron a París, ruta de todas partes; a Madrid, a Constantinopla, a El Cairo, a Calcuta. “¿Dónde no estuvo? ¿Dónde estuvo?” Pero el efecto fue diferente, no le llegó a la entraña, no le alteró la lengua como a este otro viajero que la sintió trabársele y balbucear.

Los viajes de Gabriela no la transformaron: rocosa, sólida, impenetrable, atravesaba el mundo con su valle de Elqui alrededor y su estampa imponente de ídolo que se dignaba sonreír. Lo mejor de su obra existía cuando partió rumbo a México... y era inalterable. ¿Quién podía añadir a esa hoguera una chispa? Los sueños azotaban el costado de su nave, sin sumergirla. Era un trozo de cordillera errante.

Menos todavía cambiaron los viajes al cantor de Alsino. Los había realizado con fruición dentro del país y ya no era joven cuando emigró. El Viejo Mundo le fue inasimilable; parecíale haberlo recorrido y chocaba contra la realidad, no podía con las piedras milenarias. De los cuatro grandes, Prado es quien más nos pertenece; sus raíces se hundían hondo en nuestra tierra; pese a su aire exótico, a su sorpresa de viajero perenne, nunca sintió ese resorte que expulsaba a los otros y los retenía afuera.

Neruda ha regresado.

Pero tanto va y viene que nunca se sabe a punto fijo si se halla de paso en Moscú o en Isla Negra.

*

“Y ahora, cristianos, vamos a hablar de lo que el ojo no ha visto, de lo que el oído no ha escuchado, de lo que la inteligencia nunca ha podido

penetrar...” Estas palabras de un sermón de Bossuet sobre el misterio de la trinidad, a las que habría debido seguir “un religioso silencio”, pero que anuncian largas definiciones teológicas, podrían aplicarse a los problemas de la poesía pura que Neruda agitó entre nosotros desde *El Hondero Entusiasta* y la *Tentativa del Hombre Infinito* hasta el libro que los resume todos, el más famoso, y más hondo, *Residencia en la Tierra*.

Entre los muchos comentarios que a este aspecto de la poesía nerudiana dedicamos, hay dos que vamos a extraer: uno publicado en *La Nación* el 24 de noviembre de 1935, otro en *El Mercurio* el 29 de agosto de 1943. El primero a propósito de uno de los tomos de *Residencia en la Tierra*, edición Cruz y Raya; el segundo con motivo de la selección de Aldunate Phillips editada por Nascimento.

Ninguno asume el carácter de una interpretación, ni siquiera de un juicio. Observan, describen, tratan de entender contemplando.

He aquí la posición:

“La sicología moderna repite continuamente una verdad que evitaría muchas discusiones si la tomáramos en cuenta: la multiplicidad del yo. No somos uno solo, sino la sociedad de seres, a veces una sociedad organizada, regida por un poder único, a veces un conjunto flotante de potencias discordes que tienden a la rebelión, como ciertas repúblicas; en todo caso, aglomeraciones de individuos que sólo tienen de común el nombre. Por pereza mental y las exigencias del lenguaje, grandes simplificadores, olvidan estas enseñanzas y trazan una línea recta donde sería preciso seguir sendas entrecruzadas o divergentes. De ahí la condena total de una parte y el desmedido elogio de la otra. El concepto de la unidad antigua, rígidamente canalizada, necesita quebrarse para que coexistan los contrarios y lleguen a comprenderse no sólo dos personas que opinan distinto, sino una sola desacorde consigo misma...”.

Después de haber revolucionado a la juventud chilena, Neruda estaba conquistando triunfos fuera del país y la discusión en torno suyo ardía.

“Son muchos los lectores que experimentan con sus libros mortal desasosiego... Unos lo creen idiota, exceso que los admiradores del vate zanján fácilmente declarando a su turno idiotas a quienes no lo admiran.”

Así era la división: tajante.

El comentario aplica las consecuencias del multiplicado yo, alegando por sus componentes, por las voces que no se hacen oír, por los homúnculos privados de luz.

“Hay que soltarles de cuando en cuando las amarras y dejarlos correr al aire libre.

”Es lo que hace el hombre moderno en religión, en política, en sociología, en moral, en el terreno filosófico y artístico... El nudismo, que tan poderosa seducción ejerce sobre cantidades considerables de individuos, por lo demás dignos de respeto, presenta una imagen de esa liberación. Nudistas los hombres de ciencia que niegan la verdad absoluta, los filósofos que tiran la brújula y se confían a la intuición, los políticos que se dejan llevar por las masas a una vaga igualdad, los moralistas que pulverizan principios establecidos, los escépticos sembradores de inquietud, todos los que derriban puertas y abren caminos...”

En suma, cuantos se oponen a la razón racionante y quieren romper esa costra positiva, calcárea, protectora, que se vuelve asfixiante.

Alguien dijo que la poesía clásica lo es en la medida justa en que puede olvidarse. O sea, cuando no contiene nada tan sobresaliente que un trozo rompa el molde y salte a la memoria. En eso, para mí, la poesía avanzada era al mismo tiempo clásica: su masa uniforme y confusa resbalaba gelatinosamente de las manos. Imposible sujetar un fragmento.

Leyendo mi crónica de 1935 confesaré que la hallo vacilante: las mismas ideas vuelven y se revuelven, topando unas con otras, sin la salida.

Tampoco me satisface la de 1943.

Seducido y un poco tiranizado por el espíritu francés, pensaba por aquel tiempo que, fuera de la claridad, la sencillez y el orden, no había salvación. Cuanto se apartaba de esa línea incurría en anatema, sonábame a falso y afectado, no lo podía aceptar. Llegaba hasta admitir cierta demencia siempre que no fuera pomposa ni saliera a gritar.

Había de todas maneras un tira y afloja, cierta incertidumbre, un conflicto que procuré expresar mediante el diálogo*.

“—En esto, como en otras cosas, todo es cuestión de fe. Empezó usted por creer que Neruda no ha buscado esas palabras y esas imágenes para llamar la atención, por sorprender y reír del espanto que causan, sino porque realmente las necesitaba para traducirse, para explorar su mundo interno, el cual es así: oscuro, informe, apasionado, extraño y doloroso; y que ha querido sacarlo a luz, no en extracto, purificado, simplificado, en suma, mutilado y deformado, sino íntegro, como lo siente, con su acento único, salvaje, original y completo. Crea usted siquiera un momento en la sinceridad de Neruda y, entonces, le aseguro...”

”—¡Ah!, bueno, sí, claro, naturalmente: si empiezo por tener la fe, lo demás me será dado de añadidura: es una cosa muy sabida. Pero, justa-

* El diálogo apareció en *El Mercurio*, 29 de agosto de 1943, a propósito, como señala Alone, de la selección de Pablo Neruda preparada por Arturo Aldunate Phillips y publicada por Editorial Nascimento.

mente, de lo que se trata es de evitar eso. Si realizo el mismo trabajo con cualquiera y comienzo autosugestionándome, cediendo a la sugestión colectiva, convencido y derrotado previamente, no habrá autor insignificante o nulo que no me parezca genial, esotérico, hermético y cargado de sublimes intenciones. Es como si en una batalla empiezo por cederle al enemigo las posiciones y entregarle el armamento.

—Ahí está su error. No se trata de una batalla ni hay al frente enemigo, sino un buen amigo. Puedo volverle su argumento al revés: comience por creer que *La Divina Comedia* y el *Quijote* son mixtificaciones absurdas, historias pueriles para burlarse, y es seguro que no le llegará nada o casi nada del mensaje soberano de los tercetos o la poesía trascendental de Cervantes.

—Adoptemos, entonces, un punto de vista ecuánime, tengamos la cabeza tranquila y el juicio sereno, sin perder el sentido común ni adelantar opiniones, como lo hace en toda materia una persona prudente que no desea engañarse.

—Tampoco. Esa disposición no sirve en poesía y, menos, en una poesía nueva. Servirá para un libro de historia, un documento notarial, un tratado de filosofía, un texto científico, una demostración matemática, no para cuestiones de pura sensibilidad en que se usan, como instrumentos, la fantasía, la imagen, el ritmo. No olvide usted que el poeta está más cerca del pintor o el músico que del pensador o el sabio, que su obra pertenece al ensueño, a la intuición, no a la razón racionante; se necesita aguzar el oído, sintonizar el espíritu, coger la onda.

—O sea, deponer la inteligencia, abdicar de la crítica y sumergirse sin lámpara en las tinieblas exteriores. Perdón, temería dar en el manicomio.

—¿Y usted cree que toda la gente es cuerda, enteramente cuerda, y que los que parecen cuerdos son a todas horas y en todos los sitios cuerdos de verdad? Pues tome usted al burgués más tranquilo y más impasible, a un funcionario público que va puntualmente cada día a su trabajo y déjelo unos momentos solitario, pensando. ¡Qué sorpresas le va a dar si se asoma a su cerebro! Cada monólogo interior constituye las más de las veces un puro delirio. La necesidad de delirar existe. No lo digo del hombre que acaba de beber o del que ama con pasión, o del que ha dormido y está soñando. Lo digo del ser normal, del equilibrado que está en su escritorio, ocioso, fumando. ¡Cuántos desvaríos, qué de ideas grandiosas, proyectos quiméricos, esperanzas absurdas o simples divagaciones inconexas! Todo eso forma una parte inmensa de la vida humana, una parte que acaso cubre mayor espacio que la otra. ¿No ha de tener derecho a una representación visible, estará siempre condenada al silencio?

—Sí. Por una razón sencilla: porque todo ese mundo llamado subconciencia entraña el elemento primitivo y caótico de la naturaleza humana y todos los esfuerzos de la inteligencia, de la civilización y la cultura consisten, precisamente, en sofocarlo, domeñarlo y eliminarlo para que imperen la claridad y el orden, la verdad y la belleza. Fuera del bien; porque la bondad no es sino la sumisión de los instintos salvajes a reglas sociales dictadas en beneficio del prójimo. Allá, en ese fondo oscuro, están las fieras sanguinarias y feroces que, si usted las suelta, destruirán el trabajo de siglos y el hombre volverá a empezar como vuelve a criar malezas y sabandijas el campo abandonado.

—Usted se sale de la cuestión, le aplica un criterio que no le viene. Estamos hablando de arte, de poesía, es decir, de sensibilidad. La civilización hace avanzar, evidentemente, al hombre, en materia científica: ahí las enseñanzas y los descubrimientos positivos van acumulándose y se suman. El progreso moral, mucho más lento y hasta discutible, sujeto a espantosas regresiones, también existe. En materia de sensibilidad, no. Aquí ocurre al revés, porque el hábito ciega los sentidos, los entorpece y empareja nuestra visión del mundo. Por eso no se puede hablar de ‘progreso’ artístico, sino de renovación, de vuelta a empezar. No aplique usted su mentalidad científica a este asunto, porque jamás entenderá nada. Tampoco emplee su mentalidad moral, porque va a comprender menos. Proceda con sentido estético: entonces verá claramente. La cultura forma sobre la sensibilidad una especie de capa, lo mismo que las ciudades, con sus pavimentos y sus edificios, forman sobre la tierra una costra que la hace habitable pero estéril, inteligible pero muerta.

—¿Así que yo para entender a Neruda y saborearlo tendría que volverme loco, niño o salvaje? ¿Eso es lo que usted me quiere decir?

—Eso, justamente. Dentro del mundo de las imágenes y la sensibilidad, los salvajes, los niños y los locos saben más, mucho más que el hombre civilizado, y por eso usted encontrará a cada paso grandes pintores, músicos excelsos y poetas divinos que parecen estúpidos; y que lo son en la vida ordinaria; no sirven ni para la filosofía, ni para la ciencia, ni para la política, ni para los negocios; en una palabra, que no sirven para nada. La historia está llena de esos ejemplos.

—Son, entonces, inútiles, despreciables. No creía que fuera a darme hasta ese punto la razón.

—Sirven para lo que sirven: para renovar la sensibilidad, es decir, el mundo; para hacer que de nuevo lo veamos y escuchemos, nos cause admiración y pasmo. ¿Le parece poco? La inteligencia, con sus teorías, con sus ideas generales, con sus sistemas y fórmulas, cristaliza el universo,

aísala al hombre y, en el fondo, lo mata. Los poetas son los encargados de resucitarlo mediante la creación de nuevas metáforas, de nuevas relaciones entre lo visible y lo invisible; lo que exige destruir previamente y exterminar las metáforas viejas, las asociaciones gastadas, los placeres desvanecidos.

”—Pero ha habido grandes poetas y siglos de oro que no derribaron nada, sino, al revés, se inspiraron en el pasado, construyeron siguiendo la línea tradicional.

”—Es que no eran poetas ni siglos de edades revolucionarias; el mundo no había cambiado, continuaba con ligeras desviaciones la misma senda. Por eso los poetas creían innecesario variar. Vea usted en cambio la que ocurre con la Revolución Francesa y los trastornos del romanticismo, contra el cual se lanzaron las mismas piedras que arroja ahora usted contra los vanguardistas.

”—¡No tanto! Jamás...

”—A usted le parece, porque está habituado; pero revise las polémicas de entonces. Además, los cambios que ahora se experimentan en todo sentido son muchísimo más hondos y van más rápidos que cuanto entonces podía imaginarse. Los poetas siguen el ritmo de la época. Es lógico.

”—Pero usted habla de una vuelta a la naturaleza, a la infancia, a lo primitivo, y sucede que Neruda es lo más artificioso y artificial, lo más oscuro y retorcido, lo más hermético. Sus poemas necesitan clave como los jeroglíficos. Nunca, al menos en los últimos, da la impresión de la sencillez, de frescura y abandono de los clásicos eternos.

”—Otra ilusión de usted. Los clásicos le parecen clásicos porque está acostumbrado a ellos. En su tiempo, innovaron. No serían clásicos si no lo hubieran hecho. Neruda le resulta difícil y tenebroso porque le falta a usted el hábito de leerlo. Y esto es lo que prueba su efectiva novedad. Ocurre como en los milagros. Un milagro es una cosa que ordinariamente no sucede: basta que suceda de ordinario para que, perdiendo su carácter milagroso, se vuelva hecho real. Un hombre está a la orilla de un río y le pide fósforos para encender su cigarrillo a otro que está en la otra orilla. Saca éste su cajetilla, estira el brazo y, alargándolo por encima del agua, le pasa el fósforo encendido. Como esto no ocurre nunca, si ocurriera sería un milagro. Pero si ocurriera a menudo, dejaría de ser milagro y se diría que es una propiedad que tienen los brazos de estirarse por encima de los ríos cuando...

”—Faltaría saber si Neruda puede estirar tanto el brazo y mantener la cerilla encendida...

—¿Y no le llama la atención el incendio que ha provocado en las juventudes americanas? ¿No ha visto las ediciones de sus libros? En éste viene la fotografía de una casa que compró en la costa: la pagó con versos. Una casa de piedra, bien positiva y bien poética. Como éxito no creo que pueda discutirse.

—Consagración de capillas, consigna política, cenáculos internacionales, epidemia mental colectiva, contagio... Todo eso pasará.

—Cuidado. Esas cosas y otras peores se decían cuando aparecieron otros revolucionarios que se llamaban Rimbaud y Mallarmé, Cézanne y Gauguin, Wagner y Stravinsky. Usted está repitiendo la historia.

—Dejémos de historias: la poesía es una cosa bella, una cosa que agrada, que produce placer. Neruda hace lo contrario: emplea el ‘feísmo’ y también el ‘asquerosismo’. A mí no me causa placer alguno. Por el contrario, me repugna, me disgusta, me incomoda.

—Aquí vamos a ponernos por fin de acuerdo; porque a mí me sucede exactamente igual pero al revés: me gusta muchísimo, me produce un placer enorme y se lo agradezco tanto más cuanto que los poetas habían empezado a dejar de gustarme, a punto de que pensaba que la poesía ya no me gustaba.

—Si usted sufre la anormalidad de que no le gusten o hayan dejado de gustarle los grandes poetas, los consagrados, y en cambio le gusta más que todos Pablo Neruda, eso no lo autoriza para declarar a éste gran poeta, supongo.

—Y si usted padece la anomalía de que le disguste el ídolo de las juventudes, un poeta estudiado con reverencia por maestros insignes, tan influyentes sobre las nuevas generaciones que todas, se hallan más o menos teñidas de su color personal y muchos confiesan que sin él no serían lo que son, eso tampoco, supongo, lo autoriza a usted para excluirlo de la verdadera poesía y declararlo una especie de monstruo.

—La verdadera poesía es ‘una alegría para siempre’.

—Sí; pero no ‘desde siempre’...”

*

Único entre los poetas y autores chilenos, Neruda ha poseído hasta un grado increíble la facultad de transformarse: casi no se ve nexo entre las distintas personalidades que sucesivamente ha encarnado.

Señalamos la primera, tan pura, de *Crepusculario*.

Vimos la segunda, caótica, resonante de extrañas músicas, revuelta de visiones desencadenadas, sombría como un túnel, que culmina en *Residencia en la Tierra*, su obra máxima.

De pronto, sin previos clarines, descuidadas de toda ceremonia, ligeras, sonrientes, burlonas, comienzan a salir las *Odas Elementales*. El poeta, abandonando los tonos melancólicos y las vestiduras un tanto lúgubres, sale a danzar como si descubriera el mundo, lo canta todo: el aire, el agua, el pasto, las cosas, las personas, un clavo, un martillo, una mariposa. Lo que venga, lo que caiga. Y con tanta alegría y soltura de cuerpo como si nunca hubiera hecho otra cosa o como si, preso de invisibles potencias, hubiera estado esperando la hora de liberarse para salir a correr.

Gran triunfo de los que lamentaban su obscuridad.

Ahora todo pasa a plena luz y lo que pasa es un torrente.

Porque en eso también abandona Neruda la tradición chilena: nuestros poetas no son abundantes. Salvo un majadero que hace mil años está majadereando, siempre igual, la mayoría exhibe una gran continencia. Alguno, tras un solo, espléndido volumen, aguardó la vida entera para dar el otro. Y éste no añadió sino dos o tres notas diferentes al primero.

Se han dado muchas explicaciones; se ha dicho que la raza es sobria, que también lo es la cordillera. ¿De dónde iban a sacar imaginación los vascos? Por eso hemos escrito tantas historias. No necesitan fantasía. Los indígenas carecían de dioses, sólo tenían demonios, y aun no asimilan el vocablo “belleza”. En fin, las teorías no faltan.

No podían tampoco faltar los que le reprocharan al poeta su metamorfosis, advirtiéndole que por ahí se iba a la prosa, que ya estaba pisando terreno prohibido, enterrando los pies.

Él ha continuado avanzando más y más, se ha atrevido hasta el *Estravagario*, libro para aturdir a los que se rieron de las *Odas*.

¿Lo habrá leído Ricardo Paseyro?

Es uno de los grandes adversarios de Pablo Neruda, tal vez su enemigo número uno. Procura reducirlo a la nada, se burla de sus palabras, se niega a entender sus bromas. Rápido, inteligente, buen escritor, ex militante del Partido Comunista, parece que buen poeta, el año 1958 publicó en México (Asociación Mexicana por la Libertad de la Cultura) un folleto de setenta páginas que contiene: a) una diatriba formidable, maciza, exterminadora, contra Neruda; b) la réplica, mitad de acuerdo, que le dio nuestro Arturo Torres Rioseco, y c) las dos páginas terribles, no desacertadas, en parte inocentes, que Juan Ramón Jiménez dedicó a Neruda.

Sea efecto del tono vivo y la argumentación falaz o por las partículas de razón que en la diatriba andan dispersas, no puede uno sustraerse, mientras está leyendo, a la impresión de que Paseyro está en lo cierto y suscribe el repudio total de la poesía nerudiana.

Después encuentra que es demasiado. Paseyro exagera.

“Veamos la pseudoimagen —dice, pág. 39—, la pseudoidea nerudiana. ‘*Jueves, /soy tu novio*’. (Dejemos aparte la trivialidad de la expresión, que no nos mueve estéticamente.) Ninguna probabilidad de verdad y menos de convicción ante los otros en la relación que Neruda pretende establecer, con el jueves. ¿Alguien podría representarse plásticamente, idealmente, a Neruda (hombre) novio del jueves (masculino), amándole con amor de novio? No puede ser ésa una relación factible.

”Nexo gratuito, pues, en absoluto irracional, insustantivo; desorbitado, la libertad del poeta se despedía en vaniloquio de niños o de mentecatos. Decir: ‘*jueves..., /yo te amo, /soy tu novio*’, decir: soy el novio del jueves, pertenece al grupo de frases tales como ‘yo soy Napoleón’: nada que ver con la poesía y mucho con la clínica.”

Peligrosa manera de aplicar esa lógica a la poesía, sobre todo la poesía ultramoderna. ¿Qué dirá entonces de Vicente Huidobro? Sin embargo, lo adora. Pasemos...

Donde ya no cabe “pasar” así no más es en el capítulo comunista.

De “los cuatro grandes”, ninguno como Neruda cae tan indefenso en la red política. D’Halmar perteneció a la izquierda, pero dentro de su dominio que eran las palabras, en el terreno de las imágenes; el amor al pueblo le sirvió para hacer bellas frases, no sin oculto significado. Pedro Prado, terrateniente, tradicional, de familias coloniales, tan establecido y acomodado, parece que hubiera debido resistir más; pero la sugestión colectiva es potente y sólo en parte y a medias se libró. Cuando don Valentín Brandau quiso echar las bases de una inmensa asociación anticomunista, una de las primeras sorpresas que disiparon su sueño fue la frialdad evasiva de Prado. No quería ser “anti” por principio. Y luego, además, por otro lado, no podía, negarse, había que pensar... Total: cero. La actitud de Gabriela podría definirse como una fascinación aterrada. Vefía comunistas por todas partes, les suponía talentos sobrenaturales, bajaba la voz para relatar sus hazañas. El Partido cambiaba a las gentes, les transformaba el modo de hablar, de mirar; los indiscretos se volvían hieráticos, los habladores no soltaban palabra. Uno la sentía en el aire, próxima a caer. Y esto no sólo al último. Recuerdo una carta, allá por los años 30 ó 31, en que clama por un puesto para Neruda, pobrísimo entonces y amenazado de entregarse al “suelo de Rusia”, que es lo peor. Fue bajo la presidencia de Montero, cuando don Carlos Balmaceda era Ministro de Relaciones y subsecretario Alfonso Bulnes. Obtuvo o recuperó Neruda un cargo en el servicio consular; pero eso nada impidió, porque “nadie escapa a su destino”.

Más grave que esa desgracia de haberse entregado Neruda al comunismo hallo lo que Paseyro afirma: que Neruda no era para eso, que no

tiene pasta de militante político. Gran verdad. El uniforme le queda corto. Se resigna, lo viste y habla, perora, acude, se deja elegir, representa su papel. ¡Qué descanso cuando tira todo eso, se saca los zapatos, se saca los calcetines, se marcha completamente desnudo a una playa con su verdadero amor, con sus amores verdaderos, que son innumerables, desde el insecto hasta la mujer, pasando por los menudos granos de arena vistos al sol! Ahí se le ve a sus anchas. Nació para gozar, no para batirse, para tomar su deleite e invitarnos, para alegrarnos la vida, haciéndola más bella. Por eso sus otras voces suenan falsas y el que tiene oído percibe el esfuerzo, nota la actitud y, si lo ama, se duele.

Más confidencial que sus memorias, más íntimo y abierto, *Estravagario*, libro audaz, lo confirma.

Ahí está él.

Ya conquistó el mundo y posee cuanto, por un lado u otro, anhelan todos: poder, bienestar, gloria, honores, una casa aquí, otra allá, otra más allá; juguetes, colecciones, cuadros, guitarras, trajes, viajes, pasaportes; todo gracias a unos versos y unos discursos, con mezcla de proletariado. Oigámoslo sonreír de sí mismo. Se da hasta ese lujo.

*Hemos crecido tanto que ahora
no saludamos al vecino
y tantas mujeres nos aman
que no sabemos cómo hacerlo.
¡Qué ropas hermosas llevamos!
¡Y qué importantes opiniones!*

¿Cabe mayor sinceridad? Fuera la máscara, abajo el disfraz. Podemos decirlo todo y hacer la danza sobre el pedestal. Hable Paseyro de su incultura, de que no le importan las civilizaciones y que su concepto de la poesía peca de salvajismo. Él dirá más. Después de tanto darle vuelta al mundo, le dice adiós a la Ciudad Luz, al amado París, a la ciudad por excelencia seductora, sabia, amable y capital; no hay ninguna como ella en el orbe; allí están todos los libreros y todas las mujeres, están el arte y la belleza, el placer, la ensoñación y el vino.

*Qué hermoso el Sena, río abundante
con sus árboles cenicientos,
con sus torres y sus agujas.
Y yo ¿qué vengo a hacer aquí?
Todo es más bello que una rosa,*

*una rosa descabellada,
una rosa desfalleciente*

.....
*No hay tarde más dulce en el mundo.
Todo se recogió a tiempo,
el color brusco, el vago grito,
se quedó sólo en la neblina
y la luz envuelta en los árboles
se puso su vestido verde.*

.....
*Y yo ¿qué vengo a hacer aquí?
¿Cómo llegué por estos lados?*

Tengo amigos que han llorado al abandonar París. Francia les gustaba más que Chile, parece que descubrían su aire y respiraban mejor, habrían querido quedarse allá para siempre. Algunos lo hicieron y están perdidos en viejas tumbas. A otros los cogió el embrujo de Italia y aquí son perpetuos desterrados. Los hay enamorados de Nueva York, donde Gabriela prefirió morir, aunque la llamaba “la horrible ciudad”. Vicente Huidobro escribía en francés, como Victoria Ocampo, como Mariana Cox: no les convenía el castellano, necesitaron reaprenderlo. Raspándoles la epidermis, perdían su nacionalidad, aparecía el extranjero. Francisco Contreras, Leonardo Pena, se marcharon para no volver. Tal vez nos recordaban; pero sus pies no se movían. Blest Gana esperó hasta los noventa años. Todavía no ha regresado.

No así Neruda.

*Aquellos perros de Calcuta
que ondulaban y que sonaban
todo el día como campanas,
y en Durango, ¿qué anduve haciendo?
¿Para qué me casé en Batavia?
Fui caballero sin castillo,
improcedente pasajero,
persona sin ropa y sin oro,
idiota puro y errante.
¿Qué anduve buscando en Toledo,
en esa pútrida huesera
que tiene sólo cascarones
con fantasmas de medio pelo?*

*¿Por qué viví en Rangoon de Birmania,
 la capital excrementicia
 de mis navegantes dolores?
 Y que me digan los que saben
 qué se me perdió en Veracruz,
 por qué estuve cincuenta veces
 refregándome y maldiciendo
 en esa tutelar estufa
 de borrachos y de jazmines.
 También estuve en Capri,
 amando como los sultanes caídos;
 mi corazón reconstruyó
 sus camas y sus carreteras;
 pero, la verdad, ¿por qué allí?
 ¿Qué tengo que ver con las islas?
 Recuerdo días de Colombo
 excesivamente fragantes,
 embriagadoramente rojos.
 Se perdieron aquellos días
 y en el fondo de mi memoria
 llueve la lluvia de Carahue.
 ¿Por qué, por qué tantos caminos,
 tantas ciudadelas hostiles?
 ¿Qué saqué de tantos mercados?
 ¿Cuál es la flor que yo buscaba?
 ¿Por qué me moví de mi silla
 y me vestí de tempestuoso?
 Nadie lo sabe ni lo ignora:
 es lo que le pasa a todo el mundo;
 se mueve la sombra en la tierra,
 y el alma del hombre es de sombra,
 por eso se mueve.*

La lluvia, las lluvias del sur, la lluvia de Temuco, la lluvia de Carahue, los interminables aguaceros que acompañaron su infancia lo obsesionan, no puede sacudirse esa agua caída que no se olvidan hasta la muerte. Traicionando lecturas clandestinas de una revista famosa y malquerida, declara que la lluvia ha sido su “personaje inolvidable”. “La gran lluvia austral que cae como una catarata del Polo, desde los cielos del Cabo de Hornos hasta la Frontera. En esta Frontera o Far West de mi patria nació la vida, a la tierra, a la poesía y a la lluvia.

”Por mucho que he caminado me parece que se ha perdido ese arte de llover que se ejercía como un poder terrible y sutil en mi Araucanía natal. Llovía meses enteros, años enteros. La lluvia caía en hilos como largas agujas de vidrio que se rompían en los techos o llegaban en olas transparentes contra las ventanas, y cada casa era una nave que difícilmente llegaba a puerto en aquel océano de lluvia.”

Ya la habíamos escuchado caer en “el piano de mi infancia”. Aquí suena aún más torrencial, más decisiva: no reconoce influencia superior. Tal como en la página citada de *Viajes*, en las memorias aparece tiernamente la figura de su padre, el conductor de trenes:

*Aunque murió hace tantos años
por allí debe andar mi padre
con el poncho lleno de gotas
y la barba color de cuero.
La barba color de cebada
que recorría los ramales,
el corazón del aguacero,
y que alguien se mida conmigo
tener padre tan errante,
tener padre tan llovido.*

.....
*mi padre no perdía el tiempo:
sobre el invierno establecía
el sol de sus ferrocarriles.
Yo perdí la lluvia y el viento
¿y qué he ganado?, me pregunto.
La lluvia ya no me conoce.*

Pocos amantes hablan de su amada como Neruda de la lluvia. Mas no siempre sus reminiscencias de la tierra natal son tan amables. Hay la casa, la mujer, los amigos, los enemigos; hay los ojos, los terribles; existen las lenguas agudas y largas...

*Cómo cuesta en este planeta
amarnos con tranquilidad:
todo el mundo mira las sábanas,
todos molestan a tu amor.
Y se cuentan cosas terribles
de un hombre y una mujer*

*que después de muchos trajines
y muchas consideraciones,
hacen algo insustituible,
se acuestan en una sola cama.*

Comprende que no ganará nada con versificar el caso. Al contrario. ¡Qué cuadro para los ojos indiscretos, qué manjar para las malas lenguas! Pero los placeres son complicados y uno de sus condimentos lo pone esta lamentación. El poeta dijo de su juventud: “Fui solo como un túnel”. Pero ahora el túnel pasa lleno de gente, lo ocupan vagones con pasajeros que no se van nunca. Es un gran entretenimiento. No podemos vivir sin compañía, hay que comer con invitados y alimentar las bocas encomiásticas; así se van los pensamientos tristes, se olvidan las malas jornadas.

Pero..., ¡ay!, que el verso tiene su reverso.

*Todos golpeaban a la puerta
y se llevaban algo mío,
eran gente desconocida
que yo conocía muchísimo,
eran amigos enemigos
que esperaban desconocerme.
Abrí cajones, llené platos,
destapé versos y botellas:
ellos masticaban con furia
en un comedor descubierto.
Registraban con gran cuidado
los rincones buscando cosas,
yo los encontré durmiendo
varios meses entre mis libros,
mandaban a la cocinera,
caminaban en mis asuntos.*

Pienso en Ricardo Paseyro al leer éstas ¿las llamaremos estrofas? calculadas para darle razón. Paseyro sujetaba el aliento al repetir en la “Oda a la Poesía”: “tanto anduve contigo/que te perdí el respeto.” Comenta: “Y no se le quema la mano; la mano sigue, infatigablemente, escribiendo cosas que llama poemas...”

Pero continuemos la “estravagaria” confidencia:

*Pero cuando me atormentaron
las brasas de un amor misterioso,*

*cuando por amor y piedad
 padecí dormido y despierto,
 la caravana se rompió,
 se mudaron con sus camellos.
 Se juntaron a maldecirme.
 Estos pintorescamente puros
 se solazaron, reunidos,
 buscando medios con afán
 para matarme de algún modo;
 el puñal propuso una dama,
 el cañón prefirió un valiente
 pero con nocturno entusiasmo
 se decidieron por la lengua.
 Con intensidad trabajaron,
 con ojos, con boca y con manos.
 ¿Quién era yo, quién era ella?
 ¿Con qué derecho, y cuándo y cómo?*

En esta crónica de puertas adentro vamos a verlo enfermar y temerle a la muerte. Tal como se esparcieron hasta oídos distantes sus disensiones domésticas y el cisma de las amistades, corrió la noticia de su sentencia. D'Halmar, Gabriela murieron de cáncer. ¿Iba a tocarle a él ahora? Por un momento lo creyó.

*Ahora va de veras dijo
 la Muerte y a mí me parece
 que me miraba, me miraba.
 Esto pasa en hospitales,
 en corredores agobiados
 y el médico me averiguaba
 con pupilas de periscopio.
 Entró su cabeza en mi boca,
 me rasguñaba la laringe:
 allí tal vez había caído
 una semilla de la muerte.*

Su reacción es netamente infantil, de niño miedoso; y no la disimula; se niega a irse de este mundo, rehúsa la salvación, odia el reposo eterno.

*En un principio me hice humo
 para que la cenicienta*

*pasara sin reconocermé.
Me hice el tonto, me hice el delgado,
me hice el sencillo, el transparente:
sólo quería ser ciclista
y correr donde no estuviera.*

Cuando las fuerzas vuelven, pasado el primer susto, resucita, ensaya otros medios.

*Luego la ira me invadió
y dije, Muerte, hija de puta,
¿hasta cuándo nos interrumpes?
¿No te basta con tantos huesos?
Voy a decirte lo que pienso:
no discriminas, eres sorda
e inaceptablemente estúpida.
¿Por qué pareces indagarme?
¿Qué te pasa con mi esqueleto?*

Neruda es antimetafísico, no lo atraen las vaguedades consoladoras en que se mecieron D'Halmar, Gabriela, Prado, siempre intranquilos, pensando, investigando. Tentólo un día la curiosidad y buscó a los sabios sacerdotes, los acechó cuando salían. Se aburrieron con sus preguntas. Ellos tampoco sabían mucho, eran sólo administradores. En la India, junto al río sagrado, interrogó a los enterradores.

*Cuando llegó mí oportunidad
les largué unas cuantas preguntas,
ellos me ofrecieron quemarme:
era todo lo que sabían.*

No le interesan las cuestiones religiosas, no las discute, no se mezcla en ellas. Tampoco las canta. En el terreno político, no podía darse el lujo de callar. Necesitaba mezclar su voz a las demás voces, doblar la rodilla, batir el incienso y rezar el rosario laudatorio. Le consta como a nadie la vanidad de esos discursos; pero se trata del repartidor de dones, del monarca que lleva su corona en los pies, y es preciso besárselos. Hubo que inspirarse en González Videla, en Pedregal. “El pueblo le llama Gabriel”... “Vamos todos con Pedregal”. Después, llegó la hora de maldecirlos. Necesitó entonarles himnos a Stalin y celebrar sus bigotes. ¿Qué no le

dijo, qué no le inventó? Más tarde, el desmentido, la marcha atrás, balbuceos, silencio. “Inclina la cabeza, fiero sicambro, quema lo que has adorado...”

*

Largo es el tiempo transcurrido desde aquel lejano 1923 en que un muchachito melancólico asomó al balcón volado de mi oficina para contarme que su libro, su primer libro, aguardaba, prisionero de los infieles, una oportuna liberación.

La vieja morada semicolonial ha mucho tiempo que ha desaparecido. Unos tras otros murieron, alguno dramáticamente, los funcionarios de aquella repartición administrativa. La oficina misma, transformada, se ha convertido en una inmensa máquina de orden burocrático, imponente a la vista.

El adolescente, delgado y triste, de aquella época es hoy un personaje gordo y optimista, opulento e importante, capaz de preocupar al mundo y que lo recorre, cuando le place, sin preocupaciones.

Así va dando vueltas, la rueda del azar.

Y no deja de maravillarme, a veces, verme todavía, en el mismo punto, en la misma ventana de observación, declarando como testigo de acontecimientos que ya sólo algunas memorias conservan, próximo ya, sin duda, al momento de cerrarla.

La trayectoria de Pablo Neruda lo separó naturalmente de la mía, aunque siempre seguí con interés su órbita, desde la distancia. Recibía, a veces, cartas, breves cartas tuyas, desde Birmania, desde Madrid, y sabía de sus luchas y sus triunfos, miraba extenderse su influjo y agrandarse el eco de sus palabras. Otros me contaban de su existencia esos detalles que circulan alrededor de las celebridades, sus ediciones raras, en veinte idiomas, sus residencias fastuosas, pobladas de rarezas escogidas, una casa con cascada al pie de un cerro, otra cerca del mar, a la que acudían los fieles como a un santuario, otra más alta aún, sobre amplio panorama, dominando el horizonte, todas camino de ser con los años museos y capillas, como su biblioteca, como caracoles.

El poeta, en verdad, ha sabido administrarse.

La última vez que lo vi fue en el ascensor de una clínica: íbamos a visitar a un escritor moribundo. Me presentó ceremoniosamente a su acompañante: Miguel Ángel Asturias. No podía ser menos. Vestía un suntuoso abrigo y me quedó la impresión de haberme acercado a una potencia financiera, a un banquero poderoso, a uno de esos magnates que lo hacen a uno sentirse pequeñito.

Dirigente de un partido mundial, avasallador, establecido, al mismo tiempo, sólidamente, en la burguesía capitalista, que ese partido se propone destruir, ni el presente ni el futuro amenazan la posición de Neruda, situado en una línea que se puede considerar privilegiada.

Pero dejemos eso.

¿Qué es, qué entraña, qué significa el fenómeno Pablo Neruda y cómo podría definirse su valor literario?

Ricardo Paseyro afirma con vehemencia que no es nadie, casi nadie, que apenas existe.

Lo considero exagerado. Menos vehemente, Juan Ramón Jiménez lo consideraba un gran mal poeta.

Yo los rectificaría diciendo que es un gran poeta de una mala época.

Son, por lo demás, estas afirmaciones secretos que se guarda el porvenir.

Hay algo, no obstante, en la incertidumbre del juicio contemporáneo, un aspecto de Pablo Neruda, como creador, que me impresiona particularmente y creo difícil discutir. Es la renovación que ha operado en las imágenes y las palabras. Son bastante raras, sobre todo en su segunda época, y ha sido necesario acostumbrarse a ellas para aceptarlas y, aún, entenderlas. Lo advirtió Amado Alonso. Pero nunca ha buscado ni rebuscado sus vocablos, que son los más corrientes, los que usa todo el mundo cada día. La magia está en su colocación y el arte insensible, milagroso, espontáneo, con que los que renueva alterándolos apenas.

Eso lo hallo digno de la observación máxima.

Ahí se encuentra su piedra de toque.

Las palabras son el átomo primitivo, la célula inicial, el instrumento de trabajo del escritor. Por ellas se le conoce y siente, ahí comienza y concluye su mensaje.

Sostiene Proust, adelantándose a su tiempo, que no servirán de nada al hombre las visitas a otros planetas ni los viajes cósmicos, porque siempre llevará consigo las mismas pupilas y verá, en consecuencia, lo mismo que en la tierra. Nada de eso cambia efectivamente sus visiones. La realidad no se transforma ni abre caminos diferentes sino cuando un grande artista surge y logra descubrir lo que todos miraban sin verlo, cuando mediante ciertas palabras, ligeramente sacadas de su sentido rutinario, rompen la costra de los hábitos mentales y liberan la imaginación, ensanchan la sensibilidad.

He ahí la auténtica creación.

El mundo vuelve a ser creado cada vez que un nuevo artista aparece, bastante original y fuerte para imponer su estilo.

Que Pablo Neruda lo ha logrado es un hecho incontrovertible hasta para sus negadores más obstinados. Llámesele epidemia, ola de sugestión colectiva, contagio imitativo, como se quiera: ahí está. Algo había latente en las palabras, es decir, en los seres, en las cosas, en el espíritu, en la materia, sólo accesibles al conocimiento racional por mediación de las palabras, algo oculto palpitaba que, en cuanto él tocó unos resortes, ha salido a luz.

Se puede escribir de otra manera que Neruda después de él; pero no se puede escribir como antes de él. Los demás golpeaban, a veces con furia, a una determinada puerta. Él la abrió. Y ya no cabe cerrarla.

CONFIESO QUE HE VIVIDO

El año pasado en el verano, durante una visita que hicimos a Neruda en Isla Negra, se habló de sus trabajos literarios, entre ellos un prólogo a las obras de Vicente Huidobro, y Matilde observó que al poeta no le gustaba escribir en prosa.

Se comprende.

Con el verso podía tomarse libertades que un relato no hubiera soportado.

Sin embargo, hay en sus libros de juventud, fuera de *El Habitante y su Esperanza*, que está lleno de arbitrariedades y encantos, algunas páginas que tenemos por las más bellas y sobre todo las más auténticas que escribió, dentro de la órbita de sus recuerdos personales que acaban de salir. Se refiere a los tiempos de su infancia en Temuco y a las ilusiones que tenía su padre de comprar un piano, pero no precisamente por ser muy aficionado a la música, que el propio Neruda tampoco demostró amar, sino por razones diríamos de orden social, debido al tono y la importancia que confieren a una familia cuando puede aplicársela la frase “tiene piano”.

Ese proyecto parecía ya a punto de realizarse. El caballero tomaba las medidas de las puertas, para ver si el considerable instrumento podría penetrar por ellas sin sufrir daños en su reluciente caja.

Nunca llegó, sin embargo, a materializarse y las únicas que acudieron a la cita fueron las goteras. Para recibirlas como correspondía iban saliendo de todos los rincones de la casa, jarros, ollas, tazas y toda suerte de cacharros destinados a distintos fines sobre los cuales las goteras dejaban caer cada una su mensaje de lo alto, con su vigor entonación propios.

Ese fue el que Neruda llama el piano de su infancia y es admirable cómo el instrumento imaginario le sirve para componer una cantata llena de emoción y de ironía que una vez escuchada no se puede olvidar. Hay allí una delicadeza y una melancolía el reproche implícito al destino y a la sociedad que no siempre el poeta logró con esa sencillez. Ahora que han aparecido sus memorias, los lectores de Neruda podrán descubrir muchos trozos referentes a esa época de su vida, cuando lo perseguía la pobreza; pero difícilmente hallarán otro en que el contraste de su existencia entonces y la opulencia que alcanzó después destaque con esa gracia fina, sin amargura y esa delicada mezcla de tristeza y resignación con que resuena en el piano de su infancia.

Desgraciadamente, el contraste mismo entre la antigua pobreza y el actual esplendor, esa novela de la vida real, ese cuento de hadas de la

* Reseña publicada en *El Mercurio*, 21 de julio de 1974, p. 3.

Cenicienta que cada instante le hacía revivir, Pablo Neruda nunca lo tomó de tema ni le dedicó siquiera alguna de sus *Odas Elementales*, donde hay una a la pobreza, ninguna de su extremo opuesto, la prosperidad económica, la abundancia material.

¿Entrevistó acaso la paradoja contradictoria que todos veían, la oposición entre su doctrina y la práctica? Porque en el fondo, el comunismo entraña una promesa de igualitario bienestar a las masas y no se explica la sustracción de una parte de ese bienestar para adjudicárselo a unos pocos privilegiados, privando de él al resto, que continúa sumergido en la miseria. Si las cosas eran así, ¿dónde está la diferencia con el “capitalismo explotador e inmisericorde”?

Acaso esas reflexiones impedían en la cabeza del poeta formarse el himno a la oda que lógicamente debía brotar de sus labios al contemplar la prodigiosa transmutación de su existencia, sólo comparable a las que cuentan las fábulas de las mil y una noches.

Esa misma ausencia del gran tema en su poesía lo podrán observar sus lectores en estas memorias, tan diestramente tituladas: *Confieso que He Vivido*.

Confieso... *Reminiscencia de una culpa, de algo que debió hacerse y no se hizo, de un placer que no debió gustarse y que se gustó ...que he vivido...* Se trata de la eterna justificación, es la realidad, son los hechos; la vida. ¿Cuál es la culpa de haberla vivido?

Pablo Neruda fue conmigo extraordinariamente generoso y fiel de afecto, tanto que al fin me persuadió de su sinceridad. Me cuesta por eso poner el dedo en la llaga, aunque no fuera esta una llaga escondida, sino al contrario, la más visible y ostentosa, la más cruda y proclamada.

No vivió según su ley, no predicó a sus discípulos con el ejemplo. Puedo decírselo ahora, porque se lo dije en su tiempo y de un modo muy claro. Quería él que fuera yo a visitarlo en Isla Negra, aunque alojara allá. La idea me tentaba mucho, pero sentía mis escrúpulos. Al fin y al cabo se trataba de un enemigo. ¡Y qué enemigo! Su insistencia me venció. Le envié con Homero Arce un artículo que tenía que mandarlo a *PEC*, con esta tesis: *Respeto profundamente a los comunistas que habitan países comunistas y pudiendo abandonarlos para vivir en países libres, no lo hacen. Esos demuestran sus creencias con la práctica. Los admiro y los comprendo. Por lo demás, ellos sabrán lo que hacen y con su pan se lo coman. Pero a los comunistas que habitan en países capitalistas, gozan de todas sus ventajas, progresos y comodidades para servirse de ellos y atacarlos, corromperlos, destruirlos y deshonorarlos, seguros de sus propósitos no les pasará nada, flotarán sobre las ruinas, es decir, están más*

asegurados contra todo riesgo que los mismos capitalistas, a éstos francamente no los comprendo y me hace muy difícil justificarlos. Le entregué el borrador a Homero Arce y esperé los acontecimientos. El resultado fue una nueva insistencia a la que yo no resistí.

Por lo demás, con Neruda jamás hablé de política ni aludí a ese fenómeno tenebroso que los creyentes llaman “comunismo”. No hacía falta, no se presentaba la ocasión, había demasiados temas, casos y cosas, anécdotas y episodios interesantes para perder el tiempo en cosas tan manoseadas y vueltas a manosear como una teoría política. ¿Creía Neruda en Marx, Lenin, Stalin, etc.? Mi impresión personal, directa, física es que no creía en nada, que todas las doctrinas de ese tipo lo dejaban indiferente y que pertenecía al comunismo por otras razones, por motivos prácticos, tal como ese sacerdote de *Les Garçons*, en la novela de Matherlant, que era ateo, pero el más estricto cumplir de todos los preceptos e intransigente en materia de liturgia, que conocía y observaba hasta en el último detalle.

Neruda, que poseía la gracia del estilo por derecho de nacimiento, la lucía hasta en la más hecha de las frases hechas, en las dedicatorias. Aunque fuera de una sola palabra, palabra no fuera la habitual, se la reconociera por suya, marcada por su sello.

He aquí lo importante y trascendental en un artista; traer al mundo una visión propia e imponerla, hablar un lenguaje que todos entiendan y que, mediante imperceptibles variaciones, parezca nuevo y haga parecer nuevas todas las imágenes.

La idea de discutir con él sobre la verdad o el error del comunismo, para convencerlo que lo abandonara, parecía tan absurda como la de conseguir con argumentos lógicos que un obispo abandonara el trono episcopal, dejara el cetro y se quitara la mitra.

En sus memorias, nutridas, atiborradas de hechos, de anécdotas de cosas, personas y personajes hasta marear, llenas de movimiento y de color, pletóricas de pequeños detalles, pintorescos, jamás pasa una corriente siquiera superficial de argumentación y razonamiento. Es que eso no le interesaba. En cambio le seducía irresistiblemente el apetito de vivir y como, además de una realidad rica en aventuras y trances inverosímiles, la naturaleza lo había dotado de una fantasía capaz de competir con ella, su obra, este concentrado de memorias personales, aunque sólo se nutre de “algo de lo que vio”, revienta por todos lados de materiales que darían para volúmenes y deja, por su misma superabundancia, una sensación de escasez, de que algo falla y de que ese algo es lo principal.

Índice de textos seleccionados

“Crepusculario”. <i>La Nación</i> , 2 de septiembre de 1923	309
“Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada”. <i>La Nación</i> , 3 de agosto de 1924	313
“Residencia en la Tierra”. <i>La Nación</i> , 24 de noviembre de 1935	315
“España en el Corazón”. <i>La Nación</i> , 5 de diciembre de 1937	319
“Nuevo Canto de Amor a Stalingrado”. <i>El Mercurio</i> , 4 de julio de 1943	321
“Neruda” (Alturas de Macchu Picchu). <i>El Mercurio</i> , 7 de septiembre de 1947	324
“Dulce Patria”. <i>El Mercurio</i> , 12 de junio de 1949	328
“Pablo de Rokha y Pablo Neruda”. <i>El Mercurio</i> , 28 de mayo de 1954	332
“Entre Pablo Neruda y Gabriela Mistral”. <i>El Mercurio</i> , 12 de diciembre de 1954	336
“Muerte y Transfiguración de Pablo Neruda”. <i>El Mercurio</i> , 30 de enero de 1955	342
“Neruda: Poeta Comprometido”. <i>El Mercurio</i> , 16 de agosto de 1964	349
“Pablo Neruda: Premio Nobel”. <i>El Mercurio</i> , 24 de octubre de 1971	351
“Pablo Neruda”. En Alone, <i>Los Cuatro Grandes de la Literatura Chilena durante el Siglo XX</i> , 1973	355
“Confieso que He Vivido”. <i>El Mercurio</i> , 21 de julio de 1974	386



RETRATOS, ETOPEYAS Y HAGIOGRAFÍAS DE PABLO NERUDA

Nicolás Salerno

INTRODUCCIÓN

Decir que no existió un solo Neruda sino varios es un lugar común que quizás debiésemos hacer más común. Más allá del logotipo cultural, de aquella imagen estereotipada que él mismo comenzó a edificar, es sano intentar visualizar las verdaderas dimensiones de la persona, el poeta y el político que existe tras la tupida red mediática que (en)cubre lo que realmente fue; quizás la distancia nos ayude a revelar algunos aspectos.

Neftalí Reyes no fue aquel niño grande, constantemente hipnotizado por las cosas simples del mundo y las maravillas de la naturaleza, pendiente de sus innumerables colecciones y obsesionado con el goce sensual. Su actitud ante la realidad distaba mucho de ser contemplativa y si bien el placer que le provocaban las comidas y bebidas no era menor, ellas estaban muy lejos de constituir el centro de sus preocupaciones. Tampoco fue un simple admirador de la belleza femenina, sino un mujeriego empedernido;

NICOLÁS SALERNO FERNÁNDEZ. Licenciado en Literatura Hispánica y candidato a Magister en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Chile.

sus dos relaciones formales anteriores a Matilde Urrutia terminaron, digámoslo con otro eufemismo, de manera muy poco galante¹.

Pablo Neruda no fue un poeta de generación espontánea, que se nutriese tan sólo de su propia inspiración para construir sus versos. Se tiende a confundir la originalidad de su poesía con un concepto de espontaneidad indisociablemente ligado a la verdad, así su poesía nacería de su talento y de la contemplación de su entorno, libre de los influjos “contaminantes” de la razón y la tradición literaria. Sin afirmar que la obra de Neruda es una poesía libresca, como la de Borges, ni negar que gran parte de su imaginario poético se nutre de sus propios materiales, sería ridículo desconocer la gran influencia, no de una, sino de varias tradiciones literarias en sus textos, el gran número de traducciones que llevó a cabo a través de su vida son prueba de ello². El poeta era un lector voraz y además asombrosamente amplio en sus preferencias, que iban desde la ornitología hasta las novelas policíacas inglesas. Decir que su poesía estaba completamente alejada de la razón es un tanto arriesgado, en la medida en que la mayoría de sus trabajos posteriores a su conversión política tienen como trasfondo ideológico el materialismo dialéctico, filosofía que está muy lejos de cualquier irracionalismo; es más, algunos críticos, como Jaime Jordano³, ven a Neruda como el pionero de la poesía cognoscitiva en Latinoamérica, aludiendo a *Canto General*.

Neruda tampoco fue sólo un disciplinado militante más del partido comunista, sino senador de la república y precandidato presidencial, una de las figuras más importantes de la izquierda chilena durante el siglo XX, con una influencia y un soporte popular tan destacado que su presencia resultaba indispensable durante los períodos de campaña electoral. Tampoco sería justo clasificarlo como una persona cegada por su compromiso político, pues claramente pudo ver más allá de éste, sin por ello dejar de seguir los lineamientos políticos de su partido, que le llevaron a tomar polémicas decisiones como respaldar a Stalin y muchas veces a guardar silencio ante ciertos hechos que repudiaba en su fuero interno. Vivió una época extremadamente polarizada, en la cual si se era artista o intelectual, militar en la izquierda no constituía una opción sino casi un imperativo moral.

¹ Véase Schidlowsky, David: *Las Furias y las Penas, Pablo Neruda y su Tiempo* (Berlín: Ed. WVB, 2003), Tomo I, y Sáez, Fernando: *Todo Debe Ser Demasiado: Biografía de Delia del Carril* (Santiago: Ed. Sudamericana), 1997.

² Las cuales se encuentran compiladas en Neruda, Pablo: *Obras Completas* (Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg), Tomo V, 2001.

³ Jordano, Jaime: “Introducción a *Canto General*”, *Mapocho*, N° 2, Tomo II, Santiago, 1964.

Pablo Neruda fue un individuo bastante más complejo de lo que proyecta la caricatura mediatizada que se ha creado en base a su persona; más que un poeta o un político fue un personaje público, que representó muchos roles durante su vida, en diversas épocas, situaciones y ante distintas personas. Aquí recogemos algunas percepciones, testimonios, memorias e intentos de acercamiento crítico a su obra, redactadas por ciertas personalidades provenientes de diversos ámbitos de la realidad, la mayoría de ellos escritores y poetas⁴. Nuestro criterio no ha sido necesariamente la fama de los antologados, sino más bien la diversidad de visiones que aporta cada uno de ellos en pos de llevar a cabo la (re)construcción de un Pablo Neruda más real, expuesto, alabado y muchas veces juzgado por quienes fueron, de una u otra manera, permeables a su influjo.

Hemos dividido estos retratos, etopeyas y hagiografías de Pablo Neruda, de acuerdo con la procedencia de sus autores, entre europeos y norteamericanos, latinoamericanos y chilenos, con el objeto de mostrar las distintas percepciones sobre el poeta chileno, y cómo éstas varían dependiendo, no tan sólo de la persona y su posición política, sino del lugar de donde ésta proviene.

La visión de los europeos, así como la del norteamericano antologado, Arthur Miller, tiende a ser bastante condescendiente, lo cual nos parece absolutamente explicable, debido tanto a la lejanía como a la diferencia cultural, lo cual implicó que estos escritores se nutriesen más que nada del mito construido en torno al vate. Los halagos de los españoles, la mayoría pertenecientes a la generación del 27, guarda relación con la amistad que mantuvo Neruda con ellos durante su período como cónsul en este país, lo que no desacredita necesariamente estos juicios, puesto que reflejan el inusual entusiasmo que suscitó su poesía en la península ibérica, en un período en el cual aún persistía el menosprecio por la literatura hispanoamericana. Hermoso ejemplo de esto es la presentación hecha por García Lorca, que pese a su brevedad, es uno de los acercamientos más penetrantes a la lírica del chileno.

Muy interesante resulta el ensayo de Arthur Lundkvist, académico y escritor sueco, el cual constituye una excelente muestra de las características que distinguen en la peculiar obra del vate, especialistas provenientes de culturas y lenguas tan lejanas como la sueca, que finalmente le significaron el Premio Nobel de Literatura.

⁴ Véase en página 471 índice de textos seleccionados.

Los textos de escritores latinoamericanos nos muestran ya cierto grado de conflicto, ligado fundamentalmente al posicionamiento político de Neruda. La “Carta abierta a Pablo Neruda” de Julio Cortázar, refleja la importancia que tuvo Neruda, en tanto precursor literario y pionero del prototipo del escritor comprometido en el continente, sentando un precedente que goza de buena salud hasta nuestros días. Por otra parte tenemos la carta de los escritores e intelectuales cubanos, la cual refleja el punto más álgido que alcanzó la tensa relación entre Neruda y la revolución cubana, desavenencia provocada, según Jorge Edwards⁵, por algunos versos de *Canción de Gesta*, en los cuales “recomendaba” a Fidel Castro no transformar la revolución en un proyecto personal. El líder cubano jamás perdonó esta alusión, de la cual se cobraría revancha en 1966, alineando a las principales figuras de la cultura isleña, en contra del vate, a través de una carta donde se le condenaba por haber asistido a un homenaje en el PEN Club norteamericano y aceptar una condecoración impuesta por el presidente peruano Fernando Belaúnde, quien combatía a la guerrilla en su país, la que era apoyada y financiada por el gobierno cubano. Neruda jamás perdonaría este gesto, en el que participaron varios de los considerados por él como amigos, Nicolás Guillén y Juan Marinello, por nombrar a dos de los más significativos.

Por último, está lo escrito por sus compatriotas: políticos, escritores y poetas, quienes estuvieron más cerca del poeta. La amplia gama de personajes nacionales que han escrito sobre Neruda no hace sino corroborar la enorme cantidad de escenarios en los cuales se desempeñó. Recogemos el discurso de Salvador Allende con el propósito de graficar la importancia de la figura de Neruda para la izquierda chilena, lo que explicaría, en gran medida, el hecho que hoy se haya convertido en un ícono de este sector.

Dentro de los testimonios de escritores y poetas encontramos textos de muy diversa índole: están los recuerdos, retratos íntimos del poeta en su esfera personal, cargados de detalles y gestos decisivos sobre su personalidad, como los de José Donoso y Francisco Coloane. También se encuentran los acercamientos a su obra como el potente “Recado a Pablo Neruda” de Gabriela Mistral, los incisivos cuestionamientos por parte de Enrique Lihn, uno de sus más inteligentes detractores y el texto de Gonzalo Rojas quien reflexiona sobre el particular acento que le imprime Neruda a la poesía chilena. Finalmente, para cerrar este amplio abanico que grafica el disímil impacto de la creación nerudiana, incluimos un texto que resume

⁵ Edwards, Jorge: *Adiós Poeta* (Barcelona: Ed. Tusquets, 2000).

las razones de la vasta colección de improperios, insultos, acusaciones y descalificaciones que profirió Pablo de Rokha durante su vida a su eterno enemigo Neruda, síntesis de una de las disputas más virulentas de nuestra historia literaria.

Todos estos escritos constituyen piezas fundamentales para reconstruir la figura de Pablo Neruda, al mismo tiempo nos posibilitan dimensionar la resonancia que tuvo su accionar en los distintos ámbitos de la realidad, tanto en Chile como en el resto del mundo; nos permiten conocer a Neruda a partir de los otros, ver cómo era percibida su imagen por algunas de las figuras más relevantes del espectro cultural y político del siglo XX, quienes aportaron, consciente o inconscientemente, un granito de arena —y a veces mucho más— a esta tarea que parece seguir obsesionándonos: saber quién fue realmente Neftalí Reyes Basoalto.

Pablo Neruda no fue uno, aunque siempre quiso serlo: la persona, el poeta y el político, todo junto, creyó y dijo serlo, pero él habló mucho, quizás demasiado sobre sí mismo, escuchemos ahora qué es lo que tiene que decir el resto.

I. AUTORES CHILENOS

RECADO SOBRE PABLO NERUDA*

Gabriela Mistral

Pablo Neruda, a quien llamamos, en el escalafón consular de Chile, Ricardo Reyes, nos nació en la tierra de Parral, a medio Llano Central, en el año 1904, al que siempre contaremos como natividades verídicas. La ciudad de Temuco le tiene por suyo y derecho de haberle dado las infancias que “imprimen carácter” en la criatura poética. Estudió Letras en nuestro Instituto Pedagógico de Santiago y no se convenció de la vocación docente, común en los chilenos. Algún ministro que apenas sospechaba la cosa óptima que hacía, lo mandó en misión consular al Oriente a los veintitrés años, poniendo mucha confianza en esta brava mocedad. Vivió entre la India Holandesa y Ceylán y en el Océano Índico, que es una zona muy especial de los Trópicos, tomó cinco años de su juventud, trabajando su sensibilidad como lo hubiesen hecho veinte años. Posiblemente las influencias mayores caídas sobre su temperamento sean esas tierras oceánicas y súper cálidas y la literatura inglesa, que él conoce y traduce con capacidad prócer.

Antes de dejar Chile, su libro *Crepusculario* le había hecho cabeza de su generación. A su llegada de provinciano a la capital, él encontró un grupo alerta, vuelto hacia la liberación de la poesía, por la reforma poética, de anchas consecuencias, de Vicente Huidobro, el inventor del Creacionismo.

La obra de los años siguientes de Neruda acaba de ser reunida con un precioso esmero por la editorial española Cruz y Raya, en dos muy dignos volúmenes que se llaman *Residencia en la Tierra*. La obra del capitán de los jóvenes ofrece, desde la cobertura, la gracia no pequeña de un título agudo.

Residencia en la Tierra dará todo gusto a los estudiosos, presentándoles una ligazón de documentos donde seguir, anillo por anillo, el desarrollo del formidable poeta. Con una actitud de lealtad a sí mismo y de entrega a los extraños, él ofrece, en un orden escrupuloso, desde los poemas —amorfos e iniciales— de su segunda manera hasta la pulpa madura de los temas de la Madera, el Vino y el Apio. Se llega por jalones lentos hasta las tres piezas ancladamente magistrales del trío de las materias. Recompensa cumplida: los poemas mencionados valen no sólo por una

* En *El Mercurio*, Santiago de Chile, 23 de abril de 1936.

obra individual: podrían también cumplir por la poesía entera de un pueblo joven.

Un espíritu de la más subida originalidad hace su camino buscando eso que llamamos “la expresión” y el logro de una lengua poética personal. Rehúsa las próximas, es decir, las nacionales: Pablo Neruda de esta obra no tiene relación alguna con la lírica chilena. Rehúsa también la mayor parte de los comercios extranjeros: algunos contactos con Blake, Whitman, Miłosz, parecen coincidencias temperamentales.

La originalidad del léxico de Neruda, su adopción del vocablo violento y crudo, corresponde en primer lugar a una naturaleza que por ser rica es desbordante y desnuda, y corresponde en segundo lugar a cierta profesión de fe antipreciosista. Neruda suele asegurar que su generación de Chile se ha liberado gracias a él del neogongorismo del tiempo. No sé si la defensa del contagio ha sido un bien o un mal; en todo caso la celebraremos por habernos guardado el magnífico vigor del propio Neruda.

Imaginamos que el lenguaje poético de Neruda debe hacer el escándalo de quienes hacen poesía o crítica a lo “peluquero de señora”.

La expresividad contumaz de Neruda es una marca de idiosincrasia chilena genuina. Nuestro pueblo está distante de su grandísimo poeta y, sin embargo, él tiene la misma repulsión de su artista respecto a la lengua manida y barbilindo. Es preciso recordar el empalagoso almacén lingüístico de “bilbules”, “cendales”, y “rosas” y en que nos dejó atollados el modernismo segundón, para entender esta ráfaga marina asalmuerada con que Pablo Neruda limpia su atmósfera propia y quiere despejar la general.

Otro costado de la originalidad de Neruda es la de los temas. Ha despedido las empalagosas circunstancias poéticas nuestras: crepúsculos, estaciones, idilios de balcón o de jardín, etc. También eso era un atascamiento en la costumbre empedernida, es decir, en la inercia, y su naturaleza de creador quema cuanto encuentra en estado de leño y cascarones. Sus asuntos deben parecer antipáticos a los trotadores de senderitos familiares: son las ciudades modernas en sus muecas de monstruosas criaturas; es la vida cotidiana en su grotesco o su mísero o su tierno de cosa parada o de cosa usual; son unas elegías en que la muerte, por novedosa, parece un hecho no palpado antes; son las materias, tratadas por unos sentidos inéditos que hacen de ellas resultados asombrosos, y es el acabamiento, por putrefacción, de lo animado y de lo inanimado. La muerte es referencia insistente y casi obsesionante en la obra de Neruda, el cual nos descubre y nos entrega las formas más insospechadas de la ruina, la agonía y la corrupción.

Pocos sabores españoles se sacarán de la obra de Neruda, pero hay en ella esta vena castellanísima de la obsesión morbosa de la muerte. El lector atropellado llamaría a Neruda un antimístico español. Tengamos cuidado con la palabra mística, que sobajeamos demasiado y que nos lleva frecuentemente a juicios primarios. Pudiese ser Neruda un místico de la materia. Aunque, se trate del poeta más corporal que pueda darse (por algo es chileno), siguiéndole paso a paso, se sabe de él esta novedad que alegraría a San Juan de la Cruz: la materia en que se sumerge voluntariamente, le repugna de pronto y de una repugnancia que llega hasta la náusea. Neruda no es un adulador de la materia, aunque tanto se restrega en ella; de pronto la puñetea, y la abre en res como para odiarla mejor... Y aquí se desnuda un germen eterno de Castilla.

Su aventura con las Materias me parece un milagro puro. El monje hindú, lo mismo que M. Bergson, quieren que para conocer veamos por instalarnos realmente dentro del objeto. Neruda, el hombre de operaciones poéticas inefables, ha logrado en el canto de la Madera este curioso extrañamiento en la región inhumana y secreta.

El clima donde el poeta vive la mayor parte del tiempo con sus fantasmas habrá que llamarlo caliginoso y también palúdico. El poeta, eterno ángel abortado, busca la fiebre para suplirse su elemento original. Ha de haber también unos espíritus angélicos de la profundidad, como quien dice, unos ángeles de caverna o de fondo marino, porque los planos de la frecuentación de Neruda parecen ser más subterráneos que atmosféricos, a pesar de la pasión oceánica del poeta.

Viva donde viva y lance de la manera que sea su mensaje, el hecho de contemplar y respetar en Pablo Neruda es el de la personalidad. Neruda significa un hombre nuevo en la América, una sensibilidad con la cual abre otro capítulo emocional americano. Su alta categoría arranca de su rotunda diferenciación.

Varias imágenes me levanta la poesía de Neruda cuando dejo de leerla para sedimentarla en mí y verla tomar en el reposo una existencia casi orgánica. Ésta es una de esas imágenes: un árbol acosado de líneas y musgos, a la vez quieto y trepidante de vitalidad, dentro de su forro de vidas adscritas. Algunos poemas suyos me dan un estruendo tumultuoso y un pasmo de nirvana que sirve de extraño sostén a ese hervor.

Las facultades opuestas y los rumbos contrastados en la criatura americana se explican siempre por el mestizaje; aquí anda como en cualquier cosa un hecho de sangre. Neruda se estima blanco puro, al igual del mestizo común que, por su cultura europea, olvida fabulosamente su doble manadero. Los amigos españoles de Neruda sonrían cariñosamente a su

convicción ingenua. Aunque su cuerpo no dijese lo suficiente el mestizaje, ojo y mirada, en la languidez de la manera y especialmente del habla, la poesía suya, llena de dejos orientales, confesaría el conflicto, esta vez bienaventurado, de las sangres. Porque el mestizaje, que tiene varios aspectos de tragedia pura, tal vez sólo en las artes entraña una ventaja y da una seguridad de enriquecimiento. La riqueza que forma el aluvión emotivo y lingüístico de Neruda, la confluencia de un sarcasmo un poco brutal con una gravedad casi religiosa, y muchas cosas más se las miramos como la consecuencia evidente de su trama de sangres española e indígena. En cualquier poeta el Oriente hubiese echado la garra, pero el Oriente ayuda sólo a medias y más desorienta que favorece al occidental. La arcilla indígena de Neruda se puso a hervir al primer contacto con el Asia. *Residencia en la Tierra* cuenta tácitamente este profundo encuentro. Y revela también el secreto de que cuando el mestizo abre sin miedo su presa de aguas se produce un torrente de originalidad liberada. Nuestra imitación americana es dolorosa; nuestra devolución a nosotros mismos es operación feliz.

Ahora digamos la buena palabra americanidad. Neruda recuerda constantemente a Whitman mucho más que por su verso de vértebras desmedidas por un resuello largo y un desenfado de hombre americano sin trabas ni atajos. La americanidad se resuelve en esta obra en vigor suelto, en audacia dichosa y en ácida fertilidad.

La poesía última (ya no se puede decir ni moderna ni ultraísta) de la América, debe a Neruda cosa tan importante como una justificación de sus hazañas parciales. Neruda viene, detrás de varios oleajes poéticos de ensayo, como una marejada mayor que arroja en la costa la entraña entera del mar que las otras dieron en brazada pequeña o resaca incompleta.

Mi país le debe favor extraordinario: Chile ha sido país fermental y fuerte. Pero su literatura, muchos años regida por una especie de Senado remolón que fue clásico con Bello y seudoclásico después, apenas si en uno u otro trozo ha dejado ver las ígneas de la raza, por lo que la chilenidad aparece en las Antologías seca, lerda y pesada. Neruda hace estallar en *Residencia* unas tremendas levaduras chilenas que nos aseguran porvenir poético muy ancho y feraz.

“NERUDA Y YO” AFIRMA Y COMPRUEBA*

Pablo de Rokha

1° Pablo Neruda no es un materialista dialéctico sino un idealista estético y no es un realista sino un formalista: *no negamos su fama, negamos su obra*, y el enjuiciamiento va contra Neruda solo, porque no sirve a su Partido;

2° su lenguaje poético no es un lenguaje poético del pueblo, de la clase obrera y los trabajadores, sino el lenguaje poético, en desintegración, de la burguesía latifundista-imperialista y de la oligarquía y está contra la forma correspondiente al contenido continental combativo e insurgente;

3° no es un militante sino un demagogo;

4° toda su obra es un proceso de emboscamiento de carácter histriónico y romántico, el cual, afirmándose en la consigna popular desfigurada, usa la máquina del éxito mayor para encubrir el mérito menor, enmascarado de propaganda;

5° engaña, confunde, defrauda y frena las masas lanzadas a una expresión justa y mayoritaria de lo épico social Americano;

6° estamos de acuerdo con su autocrítica de México en el sentido de que su poesía es burguesa y oscura, subjetiva, inhibida, formalista y antisocial, y creemos que no debió despreciarla sino superarla, etapa por etapa;

y 7° desde entonces, con *Canto General*, *Las Uvas y el Viento*, *Odas Elementales* y *Los Versos del Capitán* se produce la caída definitiva del poeta y la traición poética a todos los pueblos.

Toda su obra es plagio total, hasta los títulos: del *Canto Secular*, de Horacio, él “asimila” el *Canto General*; del poeta argentino Luis Enrique Ramponi saquea “*Macchu-Picchu*” plagiándola y copiándole a “La Piedra Infinita”; copia a Tagore y a Carlos Sabat *Ercasty* en los *20 Poemas* y *El Hondero Entusiasta*, a Baudelaire, Rimbaud, Chenneviere y saqueándome fabrica, pre-fabrica, contra-fabrica el ágape nupcial de su poética en retórica pálida; me imita la épica social en versos de asno, y los endecasílabos de gran pacotillero que De Luigi le advierte, cortados en pingajos, son plagios de plagiarlo y son plagios plagiados o copiados con vil intención de comercio.

Dice un tonto: “las vírgenes duermen con sus poemas, las vírgenes lo adoran, son sus enamoradas...” siempre que fuesen vírgenes las más

* En De Rokha, Pablo: *Obras Inéditas* (Santiago: © Editorial Lom, 1999). El texto fue escrito, probablemente, entre 1967 y 1968. El título alude al libro de Pablo de Rokha, *Neruda y Yo* (Ediciones Multitud, 1955).

viejas rameras, y los homosexuales de horrible compra-venta, lo acepto, pero al perro le sienta mal la Jáquima.

Él impidió la crítica de Juan De Luigi a *Odas Elementales* e hizo que negros energúmenos lanzasen los rumiantes gordos desde la sombra sobre la gran figura como la ola tórrida o de gases letales o ancho veneno turbio.

La intriga, la mentira, la componenda abyecta del “Orlando” y el “Varitas” y otros bribones ínfimos criados en el vientre de madre ratonera de “Alone”, el depravado y el pervertido, agregan a la ciudadanía “coridonal” sus ritos.

CABLE Y DECLARACIÓN
DEL CARDENAL RAÚL SILVA HENRÍQUEZ*

Cable (1971)

Celebramos este justo galardón que premia a un servidor de la Belleza sin fronteras. (Cable dirigido a la Embajada de Chile en París).

Declaración (1971)

Como lo expresara en el cable que dirigí al señor Neruda, este galardón —internacionalmente el más consagrador— viene a hacer justicia a quien, por encima de toda otra consideración, ha sido un servidor de esta Belleza que no tiene fronteras. La Iglesia —así lo dije al conferirle a Neruda el *Honoris Causa* de la Universidad Católica— aprecia la Verdad, el Bien y la Belleza aunque estén representados en quienes no participan de su convicción religiosa. El sectarismo está reñido con nuestra esencia profunda. En todo lo que es bueno y hermoso saludamos un destello del Dios Infinito.

MENSAJE DEL PRESIDENTE SALVADOR ALLENDE A NERUDA*

Muy estimados compatriotas: el Premio Nobel de Literatura ha sido otorgado a un chileno, a Pablo Neruda. Este galardón que incorpora a la inmortalidad a un hombre nuestro, es la victoria de Chile y de su pueblo y, además, de América Latina.

Esta extraordinaria y significativa distinción pudo o debió haberla alcanzado Pablo Neruda hace años, esto sin detrimento de la obra o del mérito literario de los que la adquirieron. Sin embargo, en este instante es para nosotros también una obligación, junto con destacar que Chile es una tierra de poetas, traer hasta nosotros el recuerdo de esa mujer que alcanzara también el Premio Nobel de Literatura, Gabriela Mistral, y señalar que en el trasfondo de la obra de ambos, hay un profundo contenido humano y social.

Por cierto que no es ésta la oportunidad para señalar y bosquejar, aunque fuera en forma muy somera, la obra de Pablo Neruda, cuya prodigiosa imaginación alcanza todos los aspectos de la vida del hombre. Quiero destacar que nada ha escapado a la imaginación de este poeta nuestro. Sus libros y su poesía están traducidos desde hace mucho tiempo a todos los idiomas. Sin embargo, es útil decir que es el Premio al poeta comprometido con el pueblo, al que ha paseado por sus versos en una fase significativa de su tarea. Y por eso, es natural que en esta hora sea el pueblo quien con mayor alegría festeja a su compatriota, al hermano Neruda, un humanista esclarecido, que ha narrado con belleza la inquietud del hombre ante la existencia.

Por la poesía de Neruda pasa Chile entero, con sus ríos, montañas, nieves eternas y tórridos desiertos. Pero por sobre todas las cosas están el hombre y la mujer. Por eso está presente el amor y la lucha social.

Reitero que esto es para nosotros, la distinción otorgada a Neruda, una distinción que alcanza a Chile y a todos los chilenos. Es indiscutiblemente un sentimiento nacional y patriótico justo y que en este instante por mi intermedio expresa su satisfacción.

Sin embargo, no puedo dejar de señalar que Pablo Neruda, Embajador del Gobierno del Pueblo en Francia, ha sido durante toda su existencia un combatiente, con firme posición ideológica, militante de uno de los Partidos que integran la Unidad Popular y miembro activo de ella.

Personalmente, tengo motivos muy especiales para sentirme en este instante legítimamente conmovido por esta distinción que se otorga a Pa-

* Tomado de Osorio, Nelson y Fernando Moreno: *Claves de Pablo Neruda* (Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971).

blo, con quien durante tantos años participara en los combates populares. Fue mi compañero de muchas giras, en el norte, centro y sur de Chile, y siempre recordaré con emoción, en un silencio expectante, la lectura que hacía Pablo de sus versos.

¡Qué bueno fue para mí ver la sensibilidad del pueblo y cómo los versos del poeta caían en el corazón y la conciencia de las multitudes chilenas!

Por eso, desde aquí, le envío el abrazo fraterno del pueblo de Chile, por mi intermedio.

LAS PRIMERAS RAÍCES*

Francisco Coloane

Las primeras raíces del poeta Pablo Neruda me hacen recordar las de nuestros alerzales sureños, algunos de cuyos ejemplares se ha comprobado científicamente que tienen de dos mil quinientos a tres mil años y se necesitarían cinco hombres como cinco continentes tomados de las manos para abrazar uno de sus troncos.

Los más antiguos mueren de pie, y así se quedan por otras décadas más hasta que llega un alcerero con su hacha y lo derriba para sacarle el alma y hacer con ella tejuela para construir su casa. Se conserva bien la madera interiormente y es fácil rajarla hasta por el hacha neolítica como las que se han encontrado en el corazón de sus raíces, y así nuestros antepasados pudieron hacer sus primeras “dalcas”, embarcación de tres tablones ajustados con la propia estopa con que se reviste bajo su corteza. Miguel de Goizueta, el primer navegante español que las vio a la altura del golfo de Los Coronados, las describe “como los botiquines de Flandes”.

En una de ellas debió cruzar el canal de Chacao hasta la isla grande de Chiloé don Alonso de Ercilla y Zúñiga para tatuar con su cuchillo en la corteza milenaria aquel verso de *La Araucana* “aquí llegó, donde otro no ha llegado”. Casi cuatro siglos después Pablo Neruda surcaría esas mismas aguas para ir a escribir en una oscura pieza del puerto de Ancud *El Habitante y su Esperanza*.

A fines de noviembre del año pasado estuve allí. Porque unos años antes de morir el escritor Rubén Azócar me la había mostrado diciéndome “en esa pieza vivimos con Pablo y de allí mandó los originales para Nascimento a Santiago”. Acabábamos de comernos unas docenas de erizos con vino blanco en el mercado que queda al frente.

Como en los peregrinajes, repetí la ceremonia gastronómica, dejando por supuesto, la parte correspondiente a la memoria de Rubén, que me miraba desde los zargazos de la costa, donde reventaban las olas con su risa franca. En noviembre florece el michay, un espino de flores amarillas como el sol, y mis paisanos dicen que es la época en que los erizos están mejores porque sus lenguas engordan y adquieren el color de la flor del michay.

* Francisco Coloane escribió este proemio a la edición de *Obras Escogidas* de Pablo Neruda, publicada por Editorial Andrés Bello ©, Santiago de Chile, en 1972.

La de ese mismo sol que ahora pega por un costado en el edificio de dos pisos del “Hotel Nilsson”, donde, según un poema que va en esta selección, Pablo y Rubén “lanzaban ostras hacia los cuatro puntos cardinales”. Está recién pintado de color amarillo canario y más que una gran lengua de erizo semeja un extraño barco encallado. Conocí a su dueño, don Hugo Nilsson, un nórdico alto, huesudo, que usaba lentes, y bajaba a menudo al negocio de doña María Albarrán a echarse un trago. Doña “Maica” era mi madrina y luego mi apoderada cuando hice el primer año de humanidades en el Seminario de Ancud en 1921.

Me acerqué a una puerta pintada como cubichete de barco, de café rojizo. Me recibió una mano de hierro empuñada, como la que tiene de aldaba Pablo Neruda en “La Sebastiana”, su casa en lo alto de un cerro de Valparaíso. O como la que usa dándose en broma a sus amigos cuando esconde la suya cual una carta de naipes dentro de la manga. También esta mano de Ancud me hizo su broma cuando golpeé en la puerta cerrada. Nadie abrió. No era ésa la pieza, signada con el N° 109 de la calle Dieciocho, sino la de más al lado, la del N° 115; pero allí había ahora una pequeña tienda. Entro a comprar un par de cordones de zapatos; que no los necesitaba. Me recibe una venerable anciana de ochenta años. Le pregunto si sabe que en esa pieza vivió el poeta Pablo Neruda, el que hace poco recibió el Premio Nobel. Ha oído decir algo del Nobel por la radio, pero nada del habitante ni de su esperanza. Hace treinta y cinco años le compraron esa parte del hotel a Nilsson. “Vea, pues señor, así será pues... me responde con el acento de las islas. Luego aparece su marido, un hombre bajo, enjuto, moreno, que tiene a su vez ochenta y cinco años. Es menos locuaz que su mujer. Miro hacia arriba por la puerta. “Antes no estaba ese tragaluz, nosotros se lo pusimos, porque la pieza era muy alta y oscura”. Les doy la mano despidiéndome, bajo los tres peldaños de un escaño, y afuera le pregunto a la mano de hierro de la puerta cerrada, dime: ¿Son ellos Florencio Rivas y el fantasma de Lucía, la del capítulo VIII...? “La encontré muerta, sobre la cama, desnuda, fría, como una gran lisa del mar, arrojada allí entre la espuma nocturna”.

A media tarde se desata un temporal. Me refugio en la casa de una amiga que me deja solo frente a un ventanal. El viento y la lluvia vienen desde el océano por sobre las colinas de Lechagua, sacuden las polleras de la Virgen del Carmelo que otea a los navegantes y la cerrazón cae como un puño sobre el puerto y su caserío.

Abro mi pequeño libro de peregrino. En su raído lomo de cuero han desaparecido tres o cuatro letras de *El Habitante y su Esperanza*; pero arriba, sobre un filete, permanece NERUDA con sus letras doradas a fue-

go. Asocio el gallardete que iza en un mástil junto a un mascarón de proa cuando el habitante está en Isla Negra. Esas seis letras son para mí cómo las cabillas de la rueda de un timón, y no sé si ese pez en el centro de esfera armilar está nadando de adentro para afuera o viceversa. Pero en 1926 no usaba ese emblema como brújula de marear dentro de su poesía. Lo primero que encuentro en gruesas letras rojas es: “He acompañado a Pancho por todas las travesías y travesuras de cuarenta años y aquí estoy otra vez junto a su barba. 1969 Pablo”. Fue un día que estuvo en mi casa y se la pedí. Se sorprendió de encontrar esta primera edición. Me gusta la dedicatoria porque me parece que me hablara el libro más que su autor.

En realidad es un misterio que no se me haya perdido este libro como casi todos los que he querido. Lo leí por primera vez allá por 1928 o 29 en Punta Arenas, al borde del Estrecho de Magallanes, y me produjo un desasosiego como el que después me sucedió con un cuento de Rilke, “Las Manos del Buen Dios”. No me gustaba que en una novela o un cuento quedara algo oscuro, sin ser dicho claramente del todo. Desde entonces me he propuesto escribir un cuento o una novela en que todo sea tan claro como la luz del mediodía; pero no lo he logrado, aunque sigo aprendiéndolo. Por eso tal vez hice este viaje después de más de cuarenta años para leer en la realidad a *El Habitante y su Esperanza*.

“El verano es dulce, aletargado, pero el invierno surge de repente del mar como una red de siniestros pescados, que se pegan al cielo, amontonándose, saltando, goteando, lamentándose”.

Sí, está allí el pez de la bandera de Isla Negra, pugnando entre las grandes lágrimas del viento, que se empañan y se limpian mutuamente, tratando de penetrar la otra transparencia que las detiene. El temporal con que comienza *El Habitante y su Esperanza*, en 1926, está intacto, eterno, de cuerpo entero, hoy 29 de noviembre de 1971.

Y el pez no entra, no; ni sale. Da vuelta en su óvalo de cerrazón o claridad tempestuosa y lo veo sumergirse hacia el pez-cristo de la remota Persia, incorporado al sincretismo cristiano. Hacia los de la remota China, puestos de revés, cabezas con caudas, primeros símbolos del *yin* y *el yang*, que se han enroscado con el tiempo en dos puntos que se buscan tras la sinuosa colina de sombra de la religión creada por Lao Tsé. Los dos peces que se unieron por la cola sobre una vara de pescador en las playas de Biblos, humilde origen de la orgullosa primera letra de nuestro alfabeto. El pez-piedra que sobre su lomo sostiene al mundo, y que hemos visto en museos, provenientes del Asia, del África o de la Oceanía. Nuestro “recatún” chilote, el pez asado en una cruz de coligüe al borde del fogón rústico acompañado de una canción “veliche” sobre el mar. Por fin, el pez-neruda

sobrenadando en plegarias de amor, timoneando imprecaciones dantescas contra los malvados de su época, deshojando la rosa de los vientos en cantos que han acompañado al hombre en su dramático paso por la historia.

Ya de regreso al norte, en Osorno, a orilla del río Pichidama, donde don Juan Navarro pesca los salmones que a Neruda le gusta comerlos enteros en casa de la poetisa Delia Domínguez, fui una tarde a verlos. El dúo de las aguas emboscadas pasaba bajo el arpa de la brisa en los pellines. Eran los últimos resplandores violáceos del sol, y de vez en cuando en la superficie se veía algo que desde las profundidades salían a besar la última luz.

De vuelta, en medio de un potrero, un majestuoso roble pellín con su mitad seca hacia arriba y cinturones de frondas hacia abajo, me detuvo hablándome con la sangre del cielo y de la tierra. Una bandurria había detenido su vuelo en lo alto de un gancho muerto, cual un signo de interrogación al cielo. Cuando el ave me vio, dejó caer su trino de campana trizada. Esta ave zancuda de los brujos, que vuela entre el bien y el mal en los mitos sureños, tiene su oda también en esta selección.

Más cerca de la tierra, las últimas hojas verdes del roble anciano se daban de la mano con las primeras raíces de su muerte en pie. Una de ellas semejava una serpiente verde, de esas que usa don Juan Navarro para restregar sus anzuelos entre sus ojos antes de armar su nocturno espinel salmonero; estaba cubierta por un musgo tan sedoso como la piel de una nutria. Pasé la mano sobre esa tersura y desprendí un pedazo del maravilloso musgo; pero entre él y la raíz podrida, ya un escarabajo había construido su residencia. Volví a ponerle el techo verde sobre su casa cuando la bandurria inclinó hacia mí su largo cuello dirigiéndome otro trino. Cosas como éstas fueron las que sorprendieron los ojos maravillados del pequeño Neftalí Reyes en su mundo fronterizo cuando ignoraba que iba a crecer en él Pablo Neruda. Seguramente se desarrolló con esa inteligente ignorancia de los niños hasta que escribió “Luna”, el poema con que se inician estas *Obras Escogidas*, al tomar conciencia de que era “un retoño de la muerte”, y desde allí subir por sus propias raíces hacia la copa del frondoso alerce de su poesía y de su vida.

El lector puede proseguir otras búsquedas en la enmarañada selva entretejida de múltiples lianas y enredaderas, detectar el resplandor de los metales y de las piedras cordilleranas, o sumergirse en lo oceánico para encontrar los misteriosos paralajes de su voz poética que ascienden desde la estrellamar hasta los “planetas que rodaron ardiendo en el océano”.

Historiadores, naturalistas, sociólogos y toda clase de investigadores podrán encontrar lo suyo en la vastedad de esta obra poética, de la cual más de la mitad ha quedado fuera de estas páginas. Suelo también, a veces, vivir de inteligentes ignorancias, y si me he asomado aquí es porque debo responsabilizarme de mi trabajo bueno y malo con que me ha honrado la Editorial Andrés Bello. Es posible que haya sido nada más que el de un Sísifo despeñándose con su fardo a cuestras por una pendiente andina, pero repetiré lo que me dijera Pablo Neruda una vez: “Uno se pasa la vida aprendiendo a vivir, y cuando ha aprendido, se muere”.

Pero no pienso morir, como mi hermano pez o mi primo escarabajo, seguiré viviendo entre corteza y musgo, mientras tengamos una astilla del alma de uno de esos alerces que de raíz a copa permanecen de pie por miles de años; o por lo menos nos cobijemos un rato bajo su sombra, cansados de tironear del anzuelo sin pez.

Las Piedras del Cielo es el último libro publicado que conocemos y que cierran esta selección, porque los chilenos también solemos caminar en las noches de cabeza por la Vía Láctea, desde la Cruz del Sur hasta las Nebulosas de Magallanes. Nuestra patria vive en estos momentos trascendentales páginas de su historia. Como las de Pablo Neruda, muchas de ellas no están escritas, ni las escribirá nadie con esa pristinidad originaria. Ambos, poeta y Pueblo, han emprendido la gran ruta hacia el socialismo de este siglo, y sus proyecciones culturales se irán dando recíprocamente entre tierra, pueblo y trabajadores del arte.

C. M. Bowra, Director del Wadham College de Oxford, en su libro *Poesía y Política*, Cambridge University Press, 1966, escribió antes de que esa Universidad le diera el título *honoris causa*: “es un poeta asombroso, con un ímpetu que no tiene igual en su siglo y capacidad para expresar estados de ánimo de todas clases con una opulencia sin trabas. Aunque ha estado muchas veces en Europa y aunque en su juventud leyó a los poetas franceses y españoles entonces en boga, parece deberles muy poco. Su fuerza proviene de su origen latinoamericano, su humilde nacimiento, su vida temprana entre gente sencilla y sus raíces en un país donde la modernidad se apoya muy livianamente en fundamentos antiguos”.

Aquí, sólo he querido decir algo de esas primeras siempre vivas y tan antiguas raíces de Pablo Neruda.

RESIDENCIA DE NERUDA EN LA PALABRA POÉTICA*

Enrique Lihn

Un poeta da la medida de su autenticidad en la medida en que su escritura —conservadora o conquistadora— *domine* el espacio literario de la época en que se inscribe, efectuando allí toda una serie de operaciones descriptibles por su eficacia. *Debe* asumir el total de eso en lo que la poesía ha llegado a constituirse, actualizando una tradición con la originalidad obtenida de su frecuentación y activo conocimiento de los orígenes.

Dicha toma de posesión no se refiere obviamente a un objeto inerte, exterior a ella, del que pudiera hacerse cargo el sujeto de una manera pasiva. Actualizar una tradición en el plano de un lenguaje no significa de ningún modo, pues, el retorno idéntico de lo mismo sino su reaparición bajo el signo de la Alteridad; y esto es todo lo que en el campo de la creación (poética) puede admitirse como instancia conservadora: creación y poesía no admiten un mayor divorcio etimológico.

En un orden de observaciones, a las que aquí podemos apelar referidas a la evolución de los géneros, se ha dicho: “Si se sabe de qué especie es el tigre, podemos deducir las características de cada tigre en particular, el nacimiento de uno nuevo no modifica la definición de la especie. La evolución sigue aquí (en el campo del arte o de la ciencia) un camino muy diferente; cada nuevo ejemplo modifica la especie”. Una suerte de ley irregular o de irregularidad legalizada —la “ley de las excepciones”— parecería auspiciar el nacimiento de toda vocación poética en el seno de una especie de contranaturalidad; y, aquí —cito a Bataille— “cada forma individual escapa a esta medida común, y en algún grado, es un monstruo”. Es la semejanza de los distintos especímenes de una “especie” que se constituye de espaldas a toda ordenación y legalización abstractas, aquello que está en la base de su indiscutible “semejanza”, de su entrañable parentesco. El desvío de una norma imposible, por lo demás, de constituirse dentro del sistema —el lenguaje poético— al que nos referimos, sin que el sistema mismo desaparezca admite grados de mayor o menor “monstruosidad”, pero es ésta la que en mayor grado debe triunfar en la escritura poética, y no es raro pues que esté ligada incluso temáticamente a ella. Sólo así debe entenderse el juicio de Apollinaire sobre “esta larga querrela de la tradición y de la invención, del orden y la aventura”.

Éstos son, en parte, los trabajos que garantizan la *Residencia en la Tierra* de un poeta, vale decir, en la tierra, una y otra vez incógnita, de la

* En revista *Mensaje*, N° 224-225, Santiago de Chile, 1973, pp. 552-556.

escritura, sobre la cual cada nuevo ocupante debe extenderse a la aventura para instaurar su propio orden surgido de un doble e imperioso movimiento de solidaridad y desolidarización con los antiguos ocupantes de la poesía. Es la soledad de una palabra en una Lengua que no le ofrece el amparo de una institución establecida de una sola vez y para siempre, por todos y para todos, sino que, para el recién llegado, el rastro de otras experiencias de la palabra en el lenguaje, a las cuales se siente ligado en su soledad por una común anarquía.

Desde este punto de vista tampoco resulta sorprendente el hecho tantas veces reiterado por la palabra poética a nivel de la explicitación temática misma —no sólo como configuración o expresión sino también como fábula; por ejemplo, en *El Habitante y su Esperanza*— de que esa palabra declare —desdoblándose en esta toma de conciencia en sí misma— su complicidad con “la gente tranquila e insatisfecha, sean éstos artistas o criminales”.

El temple de ánimo de la soledad y la solidaridad anárquica con las marginalidades del mundo, puede compartirse extraliterariamente con determinados individuos o grupos humanos en ciertas coyunturas históricas y resolverse en una ideología y/o una política. De por sí, como contenido explícito, puede sitiar y abordar la forma literaria sin obtener nada de ella que en ella lo legitime. Pero al desplegarse la palabra poética rehusándose a convertirse en contenido de un continente exterior a ella y a cifrar así un significado que le imponga su ley, y la disipe en la generalidad, reduciendo lo que ella tiene de no dicho a lo ya dicho, venciendo su resistencia a ceder a la imposición de significaciones en las que otros pretendan encerrarla so pretexto de su “ambigüedad”; al adoptar esta conducta, la palabra poética —solidaria y solitaria— encuentra en sí misma, a partir de sus propias operaciones y como su deber “original”, la Ley de su excepcionalidad transgresora con respecto a los códigos establecidos por la Realidad Dada.

La palabra poética es una experiencia del lenguaje que lo pone a prueba negativamente. Surge como una resistencia de la “monstruosidad” a “la medida común del lenguaje” y a las pretensiones totalizadoras del sistema sónico prevaleciente o dominante en una sociedad dada.

Frente al discurso de dicho sistema que reprime a la palabra imponiéndosela como una falsa conciencia, y por virtud de la palabra poética, el deseo que estaría en la base de la constitución de los signos, vuelve a penetrar en el lenguaje que así encarnado toma la densidad de un cuerpo verbal. Para llegar a esta materialización, la palabra poética asume “el terror de los signos inciertos”, aquellos contra los cuales “en toda sociedad —Roland Barthes— se desarrollan técnicas destinadas a fijar la cadena

flotante de los significados”. Estos signos inciertos lo son, pero no de una vaguedad significativa; significan las resistencias a la congelación de los significados en virtud de la cual se instaura el verdadero terror no vivido que implica la falsa conciencia de la realidad como producto de las técnicas sociales y represivas de significación.

La palabra poética, obsesada expresamente desde Rimbaud por la posibilidad de “poseer la verdad de un alma y un cuerpo”, empieza por la explosión y el derrumbe del lenguaje hacia el abismo corporal y erotizado que le ocultan las sublimaciones del lenguaje común. Asume el terror del inconsciente y se acerca, entonces, a otros sistemas sýgnicos como la gestualidad, la mímica y, en cierto sentido, la voz misma, que responde mejor a sus impulsos delirantes.

El delirio anula la obra de la represión o, por lo menos, la enfrenta, verificando en sí mismo la existencia de la represión. La relación de identidad de la palabra poética con el inconsciente —identidad, para nosotros, a la vez de rebelión y revelación— ha sido ya muchas veces y bien descrita: “Infralingüística —escribe E. Benveniste—, tiene su fuente en una región más profunda que aquélla en que la educación instaura el mecanismo lingüístico. Utiliza signos que no se descomponen y que comprenden numerosas variedades individuales, susceptibles a su vez de acrecentarse por recurso al dominio común de la cultura o la experiencia común”.

La palabra poética desarticula ese mecanismo lingüístico obligándolo a funcionar en esa región más profunda, desfuncionalizándolo allí en beneficio de la lucha contra la represión a través del delirio. A la estabilidad de los significados congelados contraponen la inestabilidad de una palabra que fluye y refluye, balbucea y gesticula y que a la vez opone a las indeterminaciones de la generalidad, la resistencia de las máximas concreciones.

A un cierto nivel este esfuerzo tiene algo de enfrentamiento en un mismo campo del lenguaje de poderes que luchan con las mismas armas por su posesión, y la palabra poética es también dictatorial y totalizadora de una manera declarada y desnuda, remedando o parodiando así, desde su viviente balbuceo infralingüístico, lo que el sistema sýgnico de la comunicación normal oculta bajo la apariencia de la claridad y de la inteligibilidad: su oscuro carácter represivo. La otra cara oscura del lenguaje queda al descubierto en el discurso delirante; pero la palabra poética no es por cierto una mera desintegración, entropía de las significaciones normales o caos; no abandona, a cambio de nada, esas significaciones demasiado positivas que Mallarmé aspiraba a retirar de las palabras. “Tantea —M. Merleau-Ponty— en torno a una intención que no se guía por un texto, que precisa-

mente está escribiéndolo”. La palabra poética fuerza al lenguaje y representa una voluntad de integrar en él un “Sistema sombrío”.

Todo lo que hasta aquí pudiera parecer un preámbulo se ha referido casi explícitamente al Neruda de las *Residencias* y de los escritos que, en su obra superabundante, fluyen por el cauce abierto en ellas, las prefiguran o prolongan bajo el signo oscuramente resplandeciente de una misma Arte Poética.

El joven autor de *Tentativa del Hombre Infinito*, *El Habitante y su Esperanza* y *Anillos*, por ejemplo, es el Neruda del discurso delirante que nos interesa, cuyo rostro no se pierde en un texto como “Las Furias y las Penas”; rastro que resulta ya penoso de seguir por esa montaña de retórica llamada, en la obra nerudiana, “Macchu Picchu”.

Estará claro que con respecto a la obra restante, no haremos nuestra la objeción política y panfletaria de que la política y el panfleto son los culpables de esa producción de menos cuantía estética, la cual es también —agreguemos— una sobreproducción estandarizada. Es la experiencia del lenguaje o de la palabra poética en el lenguaje, la que se quiebra en un cierto punto de esta obra que allí se eclipsa prolongándose bajo una perspectiva agotada como una hábil, monumental si se quiere, pero no menos vacía ornamentación de lo ya dicho.

La gran poesía nerudiana, en el sentido de esta grandeza histórico-profética, geográfica y cívica, incluso y/o sobre todo intimista en una dimensión como lo fue, en su hora, la de los poetas románticos del tipo de Victor Hugo; esa voluntad de omnipresencia y monumentalidad es la que hace de una parte considerable de la obra nerudiana —reintegrada así a una tradición extenuada o inactual— lo que de esta renuncia a la aventura de la palabra poética y de su creatividad consustancial puede resultar: una palabra, en el fondo, unidimensional y como tal “vacía”, revestida del relleno de los tropos que encandilan o deslumbran, pero que no iluminan; y el horror al propio vacío es el que subyace acaso a una retórica así entendida, como amplificación y reiteración de lo ya dicho en un nuevo discurso que recorre un camino de etapas previsibles bajo la constante amenaza de la banalidad.

Mientras la heterodoxia de una Gabriela Mistral implica la tensión bipolar de la religiosidad personal, la cual necesita, con urgencia creciente, de las operaciones oscuras de la palabra, de la densidad de un cuerpo verbal, y así se constituye en una escritura llena de obstáculos reales que le brotan en una forma entrañable, hay malos momentos, y son muchos, en los que el autor de *Canto General* y tantos otros libros, naufraga en una mera abundancia y preciosismo verbales acuñados en la superficie del lenguaje.

Esta crítica sólo se puede validar si se hace primeramente justicia a quien, con toda probabilidad, es uno de los dos o tres más grandes creadores, en su tiempo, de nuestro idioma, y, en cualquier caso, el más influyente de todos por el espacio de varias generaciones.

Para evitar un rechazo fácil y errado habría que fundar esta crítica en el entendido de que “la obra literaria —R. Jakobson— es un todo y al mismo tiempo parte de un todo más complejo” acotando el campo cultural en que se situó Neruda para hacerse cargo de sus relaciones con la literatura y con las otras formas de producción cultural propias del estado en que dicho campo se encontraba para él y sus disponibilidades específicas de cultivarlo.

Arriesgamos, por ahora, una simple hipótesis de trabajo: a la hora en que, hace treinta años, un escritor latinoamericano se veía movido a tomar conciencia social de su oficio y a reflexionarlo, resumiéndolo como una práctica de algún modo teorizada del mismo, podía confundir, de buena fe, la poesía con otras muchas tareas del “servicio público”.

Todavía el americanismo es un mito activo para una literatura que aspira a llenar, a nivel de la leyenda, el vacío de una historia no escrita en un sentido moderno, y la política práctica, esto es, ceñida ideológicamente a una determinada militancia, sigue siendo la tentación de una poesía que parecería no poder socializarse sin renunciar a su relativa autonomía, como portadora de propias e intransferibles significaciones.

De la falta de tradiciones culturales siempre se ha intentado inferir erróneamente, entre nosotros, un sobrevalor de lo llamado real —naturaleza y sociedad— al margen de la literatura; lo cual no se la dejó, ni muchísimo menos, de hacer, pero se hizo con la presunción de un realismo, mágico o no, mezclándolo todo como en el siglo XIX: ideología, política, geografía física y humana, sociología, etc. Por razones de principios entresacados de una cierta especie de subdesarrollo cultural se ha buscado lo real y con ello la significación de una obra literaria fuera del lenguaje, y el resultado ha sido —es— la irrealidad de muchos productos en todo sentido insignificantes, “reflejos artísticos de la realidad objetiva” que languidecen a cada cambio de perspectiva del discurso histórico.

Lo sorprendente es que dentro de este simple enmadejamiento o confusión de niveles de producción cultural, haya surgido, en su tiempo, el discurso triunfalmente caótico del hablante de las *Residencias*, como una auténtica respuesta en Latinoamérica, dentro del idioma español, al pronunciamiento siempre vigente de Baudelaire: “El poeta es la máxima inteligencia y la fantasía es la facultad más científica de todas”.

Quizá no sea inoportuno en este punto insistir explícitamente en la carga semántica positiva que tienen para nosotros las nociones de caos o delirio cuando se refieren a la palabra poética cuya función, en último análisis, sería la de rescatar el lenguaje, revelándolo así a la condición de una realidad en sí mismo, e indagatoria con respecto a lo desconocido, de la vacuidad de la palabra común: falta conciencia de esa inconsciencia del lenguaje que, a través de aquélla, “reprime la riqueza de lo real —Kosik— como un residuo irracional e incomprensible”, asegurando así la reproducción de un sistema de signos y con ello una cierta propiedad del lenguaje dominante y su tendencia a la naturalización.

De alguna manera, que no por explicable disminuye el mérito de una personalidad capaz de ello, Neruda o el sujeto de la obra así firmada emergió con la primera *Residencia* —entre 1925-1931— en la madurez de sus plenos poderes.

Frente a la palabra poética que entonces acuñó y que conserva todo su valor, los intentos de disminuirla acusándola de plagiaría —errados o no en lo que respecta a determinados momentos de la palabra— fracasaron por la invalidez de su intención policial y judicial. La propiedad privada de los medios de expresión poética no se puede invocar sino ante el tribunal de los derechos de autor; pero más allá de lo que este autor pueda calificar técnicamente de robo, no hay tal; y por cierto, la originalidad de Neruda es el fruto de copiosas lecturas minuciosamente asimiladas.

Ante todo, diríamos nosotros, la de los poetas claves del siglo pasado, a partir de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, de los que la generación modernista, con Darío a la cabeza, acusaron un recibo indirecto, de consecuencias muy secundarias, ahogado por otras influencias, como la más fácil de Paul Verlaine. En la atmósfera del simbolismo decadentista de fines de siglo, aunque se rindiera culto a los maestros de la generación del 70, se los entendió poco y mal.

El relevo de Rubén Darío por Neruda resolvió positivamente esta situación, conservándose en ello, por lo demás, parte sustancial del modernismo: el aire romántico de la familia.

Neruda superó por completo aquí la instancia, en último análisis naturalista, del exotismo finisecular, parnasiano y positivista, al hacer del lenguaje mismo una tierra incógnita, independientemente de los elementos representados en ella, los cuales surgen, pues, con total “naturalidad” en el discurso nerudiano, puesto que allí “están en su elemento”.

Mientras los modernistas poetizaban la naturaleza americana, previa denotación inventarial de la misma, exaltados por la posibilidad de representar “a lo vivo” un mundo nuevo, Neruda cancela la dualidad de los

discursos connotativo y denotativo en un discurso que desconoce, olímpicamente, la diferencia entre subjetividad y objetividad y que, por lo tanto no cede, en esos tiempos, a la tentación exotista de las exhibiciones que emparentaban la literatura de principios de siglo con las Exposiciones Universales de Artes e Industrias.

La India, vivida desde un consulado hundido en Rangún, abre su cauce en las *Residencias* y fluye entrañablemente por ellos como si para esa palabra poética el fabuloso Oriente no formara nada más que parte consustancial de sí misma: “Amor de niña pequeña y gran cigarro, flores de ámbar en el puro cilíndrico peinado, y de andar en peligro, como un lirio de pesada cabeza, de gruesa consistencia. Y mi esposa a mi orilla, al lado de mi rumor tan venido de lejos, mi esposa birmana, hija de rey”.

Las *Residencias* plantean toda clase de problemas que no podemos resolver aquí: su ascendencia simbolista o presimbolista arrastra los sedimentos románticos que pueden encontrarse en Rimbaud y Mallarmé, y el espejeo de la poesía inglesa del siglo XIX; las *Residencias* han cruzado luego por la atmósfera de fines de siglo impregnándose de la funeraria suntuosidad represiva de la Belle Epoque y su “turbia sexualidad”, haciendo suya la contrapartida de la misma, la respuesta, como en Lawrence por ejemplo, de un pansexualismo exasperado, en lo tocante a su ideología consciente, hasta donde sería permisible hacer uso de esta expresión con respecto de una obra que lucha, justamente, contra la represión oponiéndole la sorda resistencia de una palabra imposible de penetrar por el procedimiento habitual y represivo de la descodificación de un mensaje.

El notorio erotismo de las *Residencias* pertenece al “orden” o la transgresión de todo orden propio del lenguaje del deseo o de la penetración del deseo en el lenguaje. Así se constituye la palabra poética como el objeto de un deseo sin objeto que la recorre o en la que ella se recorre autoeróticamente. Es el “Lamento Lento” por esa ausencia que, a partir del lenguaje, se abre en el mismo como signo de su fundamental insatisfacción, y el “correlato objetivo” de la misma reside en esa deficiencia de lo real que está en la base de la sobrerrealidad de la palabra poética: objeto creado por el deseo como un cuerpo verbal que sirve de recorrido a un deseo sin objeto; el deseo de nada, o de todo.

En las *Residencias* se padece la “tiranía” de una ausencia que el lenguaje encarna bajo una dimensión cósmica que sólo puede existir en el universo creado por esa palabra anhelante. Sólo en su propio desencadenamiento ella encuentra el objeto de su deseo sin objeto. Así, el autoerotismo de “Ritual de mis Piernas”, la frustración de “Caballero Solo”, la concreción fascinada y masoquista de la malignidad en “Tango del Viudo” no son

temas extrínsecos a un Arte Poética en que se funden lenguaje y deseo. Son los pretextos de estos textos así reescritos, el doble cauce de una misma escritura que de tal modo se hace explícita, pero no más clara ni más sencilla para la lectura de su rechazo de las significaciones mal llamadas normales del lenguaje, esas que lo privan, en nombre de la medida común, de su existencia real.

NERUDA*

Gonzalo Rojas

—por grabadora, en la prisa del exilio—.

Será destino pero he vivido hablando de Neruda. Tenía quince el 33 cuando leí de golpe *Crepusculario*, *Veinte Poemas*, *Tentativa del Hombre Infinito* y *El Habitante y su Esperanza*. Leerlo fue entrar en la tonalidad afectiva de Pablo, en sus experiencias y sus visiones, en el respiro mágico de sus ritmos.

Otros cantan al levantarse en el aguacero transparente de la ducha; yo decía sus versos en ese diapasón, matizándolo con Quevedo y con San Juan, y el Baudelaire de “le frisson nouveau”. Partía hacia el liceo con el frío del sur de Chile y muchas veces tuve que defender esta palabra sagrada que en el primer volumen de *Residencia en la Tierra* cobró, para ese niño que fuimos sus lectores, del hondón provincial, un sentido religioso.

El 36 debí cruzar espada con el mejor profesor que tuve nunca de español, el venezolano don Félix Armando Núñez. Nadie como él para lernos a los clásicos desde adentro y decirnos desde esa formación estricta a su Goethe y a su Novalis. La cosa fue así: alguien, alguno de mis compañeros, le preguntó en la clase por Neruda.

—¿Neruda?, dijo. “Pero quién va a entender el desvarío por el desvarío. Yo me quedo con *Crepusculario*, prosiguió. Allí se ofrecía mucho más”. Los muchachos se miraron de reojo y, sin esperar invitación, avancé hacia el pupitre: “—Por favor, don Félix, hablemos en serio. ¿Me permite explicar lo que usted dice que no se entiende?” Y le dije tartamudeante “Sólo la Muerte” en sus siete estrofas desiguales, deteniéndome en las construcciones de aspecto arbitrario para iluminarlas con mis pequeñas claves sensitivas. Puse esos símbolos en el aire como los repito ahora mismo:

—Hay cementerios solos, etc.

El maestro finísimo me dejó hacer con su dignidad, añadiendo aproximadamente esta frase: —El hombre debe defender su pensamiento.

Por mi parte, no olvidé esa lección de libertad en la que Venezuela se me dio ya entonces con su fulgor y su gracia desde el rostro sonriente del profesor de Maturín, que no parecía confiar gran cosa en la teoría literaria.

Es que uno no sabe, como me gusta decir. Piensa uno que Neruda, más allá de su genio y su dominio, ha sido casi nuestra respiración; y no

* En Rojas, Gonzalo: *Poesía Esencial* (© Editorial Andrés Bello, 2001). Escrito en Caracas, 23 de septiembre de 1978.

porque este aire no se nos diera tantas veces en disidencia. Pero aprendimos a ver, a oler, a oír el mundo con su palabra, transidos de ella; arrebatados por ella; como por la de Huidobro y la del otro Pablo. Y, en mi caso de errante, por la de Gabriela.

Crecimos con Neruda, nos enamoramos con Neruda, nos embriagamos y nos desollamos con él, fuimos con él hartazgo y desenfreno, y ahondando en los sentidos volamos hasta el absoluto. Lo cierto es que *Residencia en la Tierra* —y estoy vertiendo acaso el testimonio de mi generación del treinta y ocho— nos hizo bajar al fundamento. Y el “humus” visionario nos hizo más estrictamente hombres. Vuelo hacia atrás y entro sangrando por la nariz al estallido del treinta y seis. Teníamos 18 años y todavía nos deslumbran las llamas del amanecer de aquella poesía-conducta que nos puso simultáneamente frente a España (¡nuestra España hasta los tuétanos!) y frente a la realidad del cambio. También nosotros quisimos marchar desde nuestro Chile con la brigada internacional. Y ese viento del pueblo que encendió las más altas voces con la luz del romance-ro rescatado por Lorca —desde Machado a Alberti, hasta llegar a Miguel Hernández— nos despertó de golpe a una realidad desconocida. Con *España, Aparta de Mí este Cáliz y España en el Corazón* fuimos al rehallazgo de la madre ensangrentada y, visionarios como siempre, Vallejo y Pablo vaticinaron la nueva y larga trizadura que ha encarnado en nosotros y que llega hasta hoy en este vuelco de fortuna que hubiera asombrado al mismo Eurípides.

Pero no compartimos con el gran poeta de *Residencia* su desdén por este libro esencial. Antes bien lo leímos y lo releímos sin delirio alguno de interpretación, en la certeza de que eso no era la niebla ni el estrago, sino la semilla. Por otra parte, no acepté jamás ese postulado de Eduardo Anguita según el cual Neruda era el peso de la noche y Huidobro el de la gracia como si aquél fuera el desfallecimiento sumo y éste la suma libertad. ¡Demasiado Keyserling facilón el de las *Meditaciones Sudamericanas*!

Ni con Neruda detractor de su propia palabra, ni con los detractores de Neruda. La poesía *es*, y muera el sectarismo.

Será destino pero hablar de Neruda es leerlo. Y más: irlo leyendo siempre con la misma inocencia, sin “parti-pris”. No hay dos ni tres en él sino *uno unitario*, pero hay que descubrir esta palabra allí mismo, desde su propia respiración. Lástima de tanta y tanta hermenéutica de adhesión total tanta por apenas el nombre. Seguro que él mismo estuvo siempre con el que lo leyó en la búsqueda y nada más. Porque no hay otro encuentro con la Poesía.

RECORDANDO A NERUDA*

José Donoso

Por estos días se cumplen diez años de la muerte de Pablo Neruda. ¿Cómo dejar de observarlo y marcarlo? ¿Cómo no recordar, en el Chile de ahora, persistentemente, al vate de voz lenta y pastosa, y de escritura de clorofila? ¿Cómo no recordarlo, nosotros que lo leímos tan apasionadamente en nuestra juventud con el objeto de conocer el mundo, y lo conocimos a él? ¿Que no sólo lo conocimos, sino que tal vez escribimos nuestras primeras obras buscando la protección fertilizadora de los lugares canonicados por su presencia?

Porque Neruda fue —además de todo lo demás que sabemos que fue— un prodigioso creador de objetos y de geografía. Así, es posible viajar por el interior de su poesía siguiendo todos sus senderos: los aromas serán siempre amarillos en los campos de Loncoche, nuestro oído se afinará para escuchar la lluvia goteando desde los techos de Temuco cantando en las palanganas de su niñez; nuestros ojos percibirán con los suyos la miserable prosa urbana de los crepúsculos de la calle Maruri, y los transformarán en poesía.

Es esta peculiar intensidad personal de Neruda en la visión de los espacios, lo que los recrea fuera del tiempo, los despersonaliza, entregándose a todos. Es lo que me hizo viajar un verano vacío y solitario de mi juventud a Puerto Saavedra, donde creo que él escribió *Crepusculario*, o tal vez algunos de los *Veinte Poemas*. Había escuchado en el Aula Magna de la Casa Central de la Universidad de Chile su evocación de los lluviosos lugares australes que antes jamás me habían parecido tan llenos de posibilidades: el Budi, el río Imperial, los pequeños muelles de madera oscura y limosa de las cercanías de Puerto Saavedra. Aquel verano me instalé en ese minúsculo poblado entre campesino y pescador, entre indio y blanco, en pleno interior del primer Neruda. Allí en una casita de pescadores de apellido Leal que habitaban la lengua de dunas al otro lado de la desembocadura del río Imperial, frente al pueblo, después de haber batallado durante años para hacerlo, logré escribir el que sería el primer cuento de mi primer libro, no sobre esa playa, sino que evocando una playa muy distinta —pero también era esa— de mi niñez.

Años más tarde, cuando se trató de terminar mi primera novela, también busqué un espacio inventado por Neruda: no es que en Isla Negra

* En Donoso, José: *Artículos de Incierta Necesidad*, selección y prólogo de Cecilia García Huidobro (© Editorial Alfaguara, 1999). Escrito en 1983, al cumplirse diez años de la muerte de Pablo Neruda.

el mar y el horizonte y la violencia de las olas, cuya salinidad satura el aire, no hayan existido siempre. Pero Neruda dijo haberlo visto él primero. Se instaló y construyó, casa y poesía. Surgió así ese espacio permanentemente nerudiano, ya que Neruda nunca pudo dejar de colonizarlo todo con sus objetos: la suya es una naturaleza llena de mascarones de proa, esculturas y anclas. Recuerdo también haber visto cómo Neruda había colonizado con su persona todo un piso del palacio que es la embajada de Chile en París: objetos raros comprados en el “Marché aux Puces”, silla de Saarinen, libros, cuadros de pintores chilenos, y tirado en el suelo un enorme león de felpa de gran melena que Matilde, mientras hablábamos, peinaba: los juguetes de Neruda. Todas sus casas estaban llenas de ellos, cristales y objetos marinos, caracoles y libros y bolas de plata brillante u opalescente compradas en los grandes almacenes por una suma insignificante, pero que él “veía”, y al incorporarlas a su ambiente, las poetizaba y canonizaba. La casa de la Isla Negra, tal como la recuerdo de aquellos tiempos, también estaba atestada de curiosidades: Neruda y sus juguetes otra vez, enseñándonos de una vez para siempre que la imaginación —la capacidad para “ver”, para desentrañar lo esencial de las cosas que nosotros pasamos por alto— es más importante que el “buen gusto” convencional, ya que sus casas fueron “muy Neruda”, pero, a mí me parece, no muy bellas.

Yo vivía entonces en la casa de unos campesinos frente al mar, bajo unos pinos torturados por el viento, en las afueras del pueblo, el mar allá abajo, frente al corredor donde instalé mi máquina de escribir. La habitación en que yo dormía servía también para almacenar los sacos de papas de la cosecha del campesino, y alrededor de la mesa donde instalé mi máquina picoteaban las gallinas. La dueña de casa no era una cocinera ni muy abundante, ni muy variada, ni muy sazónada. Y no había baño. En cuanto lo supieron, Matilde y Pablo Neruda me invitaron a ducharme cuando quisiera en la ducha de su casa, y con frecuencia compartía su mesa.

A veces, los domingos en la mañana, previo a algún criollo almuerzo, se reunían en el salón de la casa de Neruda, quince, veinte personas a tomar vino y “pisco sour”. Era comienzos de otoño. La chimenea estaba encendida, y por los ventanales veíamos las magistrales migraciones de las bandadas de pájaros. La conversación era fácil y divertida. Un instante Neruda se separó de los grupos, se sentó a la mesa, sacó papel y pluma, y con su inolvidable letra verde escribió un poema... Tal vez una de las odas que le entregó a Matilde para que la copiara a máquina más tarde. ¿Cómo era posible, pensaba yo? ¿Cómo era posible que en el medio de una reunión social Neruda simplemente se separara de la gente sentándose a una mesa, y escribiera un poema? ¿Cómo, en esas circunstancias, con toda

sencillez era posible que se “enchufara” con la poesía quedando incandescente? ¿La fuerza creadora, entonces, pasaba por otros canales, por otros sistemas nerviosos, para hacerse letra y vida en medio de la algarabía? Pero después del almuerzo, cuando cada uno se repartía hacia sus siestas, yo quedaba erizado de preguntas, de incógnitas. ¿No todo escritor, entonces —como era mi caso— necesitaba rodearse de silencio y aislamiento para escribir? ¿Era tan potente la atmósfera nerudiana producida por el poeta, que esta atmósfera lo encerraba y lo protegía, y lo iluminaba con una luz propia? ¿Eran todos estos increíbles juguetes que lo rodeaban parte de esa creación de una atmósfera propia, algo más misterioso que la acumulación de cristales azules, y platos de sardinas Amieux Freres, y mascarones de proa, y de llaves gigantes y de animales embalsamados... eran acaso instrumentos para apropiarse del espacio y hacerlo suyo y estar en todo? Porque por mucho que sea discutible el gusto en decoración de Neruda —recargado y demasiado anecdótico—, era tremendamente suyo, y en este país donde todo lo que no es de color gris y *beige* es señal de falta de gusto, la efervescencia imaginativa de las casas de Neruda, su colonización del espacio con sus objetos y personajes, era una refrescante y tutora excepción, una enseñanza de libertad. Esta rara facultad para “encontrar” cosas, para “ver” y valorizar aquello que antes todos pasaban por alto, supongo que será una de las tantas herencias que le dejaron los vanguardistas franceses, una deformación alegre y muy personal de los *objets trouvés*.

Recuerdo que, alojándome en lo que entonces era su casa, la Embajada de Chile en París, una mañana golpeó a mi puerta con la invitación: “Vamos, Pepe, levántate y vamos al Mercado de las Pulgas”. Aquél era otro espacio que me pareció totalmente suyo, donde era capaz de dotar al *croque-monsieur* que comimos en un boliche en una esquina —“son los mejores *croque-monsieur de París*”, me dijo— de toda una leyenda, y de rastrear fotos, o cajas viejas, o bolas de uso incomprensible y dotarlos de esa vida que él sabía dotar a los objetos inanimados, de “encontrarlos”.

Tal vez uno de los descubrimientos —colonización, encuentro, descubrimiento— más importantes que hizo en su vida haya sido “ver” primero que nadie los modestos objetos de greda popular chilena que ahora han llegado a ser un *cliché en* la decoración de las casas de los jóvenes. Es verdad que antes que él algunos especialistas de museo, algunos astrólogos o científicos, ya habían catalogado y hablado de nuestras sencillas gredas de Pomaire, Talagante y Quinchamalí. Pero fue Pablo Neruda, con su poesía, donde habla de la paloma de greda de Pomaire, por ejemplo, quien sacó estas artesanías de los fanales de los museos y les dio un rango estético y poético y las hizo realmente populares.

Recuerdo una cena en la Embajada, en el piso por él colonizado, con dos políticos chilenos de paso. Hablaban en forma bastante peyorativa de los artistas chilenos que vivían en el exterior, y de cómo perdían su facultad, tan necesaria para los políticos de entonces, de “ser chilenos”. Yo que ya vivía desde hacía ya más de diez años fuera de Chile, me sentí un poco acusado. Pablo Neruda, entonces, le pidió a mi mujer que fuera a buscar un libro de mi pariente Juan Emar, que él había prologado. Abriéndolo, leyó con lentitud con su voz pastosa, su apología de ese extraño pariente cosmopolita que fuera Juan Emar. Esta cercanía de Juan Emar en voz alta ante un par de políticos-mártires de la izquierda, hizo de la lectura del prólogo una especie de apología de mi negativa de regreso. En todo caso ese prólogo llevó inmediatamente la conversación a otro plano, ya que las palabras de Neruda le habían puesto, por decirlo así, el *imprimátur* vaticano a mi prolongada ausencia. Había ingresado así, igual que los objetos comprados —“descubiertos”— esa mañana en el Mercado de Pulgas y que ya decoraban sus estantes, igual que los políticos que cambiaron de tono después de su breve lectura, al generoso espacio nerudiano —compuesto de anécdota y objetos, de arquitectura y de decoración, de poesía y de preocupación política— y seguí así mi peregrinación por los lugares y las casas de su geografía particular.

1983.

II. AUTORES HISPANOAMERICANOS

CARTA ABIERTA A PABLO NERUDA*

La Habana, 25 de julio de 1966
Año de la Solidaridad

Compañero Pablo:

Creemos deber nuestro darte a conocer la inquietud que ha causado en Cuba el uso que nuestros enemigos han hecho de recientes actividades tuyas. Insistiremos también en determinados aspectos de la política norteamericana que debemos combatir, para lo cual necesitamos contar con tu colaboración de gran poeta y revolucionario.

No se nos ocurriría censurar mecánicamente tu participación en el Congreso del Pen Club, del que podían derivarse conclusiones positivas; ni siquiera tu visita a los Estados Unidos, porque también de esa visita podían derivarse resultados positivos para nuestras causas. Pero ¿ha sido así? Antes de responder, convendría interrogarse sobre las razones que pueden haber movido a los Estados Unidos, tras veinte años de rechazo, a concederte visa. Algunos afirman que ello se debe a que se ha iniciado el fin de la llamada “Guerra fría”. Sin embargo, ¿en qué otro momento de estos años, desde la guerra de Corea, un país socialista ha estado recibiendo la agresión física sistemática que padece hoy Viet Nam? Los últimos golpes de Estado organizados con participación norteamericana en Indonesia, Ghana, Nigeria, Brasil, Argentina, ¿son la prueba de que hemos entrado en un período de armoniosa convivencia en el planeta? Nadie con decoro puede sostener este criterio. Si a pesar de esa situación los Estados Unidos otorgan ahora visas a determinados izquierdistas, ello tiene, pues, otras explicaciones: en unos casos, porque tales izquierdistas han dejado de serlo, y se han convertido, por el contrario, en diligentes colaboradores de la política norteamericana; en otros, en que sí se trata de hombres de izquierda (como es el caso tuyo, y el de algunos participantes más del congreso), porque los Estados Unidos esperan obtener beneficios de su presencia: por ejemplo, hacer creer, con ella, que la tensión ha aflojado; hacer olvidar los

* Tomada de www.neruda.uchile.cl/critica/cartaabierta.html Publicada en *Casa de las Américas* N° 38 (septiembre-octubre 1966), pp. 131-155, La Habana. Esta carta abierta, suscrita por un grupo de intelectuales, se publicó el domingo 31 de julio de 1966 en el periódico *Granma*, órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba. De inmediato recibió adhesiones de numerosos escritores y artistas de Cuba. Se publican aquí las adhesiones dadas a conocer hasta el 4 de agosto.

crímenes que perpetran en los tres continentes subdesarrollados (y los que están planeando cometer, como en Cuba); y sobre todo, neutralizar la oposición creciente a su política entre estudiantes e intelectuales no sólo latinoamericanos, sino de su propio país. Jean-Paul Sartre rechazó, hace algún tiempo, una invitación a visitar los Estados Unidos, para impedir ser utilizado, y dar además una forma concreta a su repudio a la agresión norteamericana a Viet Nam. Aunque sabemos de tus declaraciones políticamente justas y de otras actividades positivas tuyas, existen razones para creer, Pablo, que eso es lo que ha querido hacerse, y se ha hecho, con tu reciente visita a Estados Unidos: utilizarla en favor de su política.

En ese órgano de propaganda imperialista que es *Life* en español (título que es toda una definición: un verdadero programa), su colaborador Carlos Fuentes, cuya firma nos ha sorprendido allí, reseña el congreso a que asististe, bajo el título: “El PEN: entierro de la guerra fría en literatura” (agosto 1, 1966). Una de las figuras más destacadas de ese supuesto entierro, se dice, eres tú. De paso, nos enteramos también, gracias a ese artículo, de que la mesa redonda del grupo latinoamericano fue presidida por Emir Rodríguez Monegal, a quien Fuentes llama impertérrito “U Thant de la literatura hispanoamericana” y a quien con igual chatura metafórica, pero con más precisión, cabría llamar “Quisling de la literatura hispanoamericana”. Como sabes, a Rodríguez Monegal le ha encomendado dirigir su nueva revista en español (después de fallecido *Cuadernos*) el Congreso por la libertad de la cultura, organismo financiado por la CIA, según informó el propio New York Times (edición internacional, 28 de abril de 1966).

Es inaceptable que entonemos loas a una supuesta coexistencia pacífica y hablemos del fin de la guerra fría en cualquier campo, en el mismo momento en que tropas norteamericanas, que acaban de agredir al Congo y a Santo Domingo, atacan salvajemente a Viet Nam y se preparan para hacerlo de nuevo en Cuba (directamente a través de sus cipayos latinoamericanos). Para nosotros, los latinoamericanos; para nosotros, los hombres del tercer mundo, el camino hacia la verdadera coexistencia y la verdadera liquidación de la guerra (fría y caliente), pasa por las luchas de liberación nacional, pasa por las guerrillas, no por la imposible conciliación. Como la condición primera para coexistir es existir, la única coexistencia pacífica en la que podemos creer es la integral, de que habló en El Cairo el presidente Dorticós: la que garantizara no sólo que no cayeran bombas en New York y Moscú, sino tampoco en Hanoi ni en La Habana; la que permitiera la absoluta liberación de todos nuestros pueblos, los más pobres y numerosos de la tierra. “Aspiramos”, como ha dicho Fidel, “a un mundo donde la igualdad de derechos prevalezca lo mismo para los grandes que para los

pequeños”. No somos demócratas cristianos, no somos reformistas, no somos avestruces. Somos revolucionarios. Creemos, con la Segunda Declaración de La Habana, que “el deber de un revolucionario es hacer la revolución”, y que cumpliendo ese deber, y sólo así, nos será dable existir —y coexistir—, dar fin a todas las guerras.

No basta con denunciar verbalmente las agresiones más obvias: no basta con deplorar, por ejemplo, la criminal guerra de Viet Nam: ésta es sólo una forma, particularmente horrible, de la política yanqui. Otros pasos, previos, la han hecho posible. Hay que negarse también a respaldar esos pasos; y llegado el caso, apoyar a quienes, frente a la violencia opresora, desencadenan la violencia revolucionaria.

La prueba de que los imperialistas norteamericanos entienden que tu viaje les ha sido ampliamente favorable, es el júbilo manifestado en torno a la visita por voceros norteamericanos como *Life* en español y *La Voz* de los Estados Unidos de América. Si ellos sospecharan que tú habías servido con tu visita a la causa de los pueblos, ¿se hubieran regocijado igualmente? Por eso nos preocupa que hayan podido utilizarla de este modo. Que algunos calculadores se presten a ese papel, mediante prebendas directas o indirectas, es entristecedor, pero nada más. Pero que tú, grande de veras en la profunda y original tarea literaria, y grande en la postura política; que un hombre insospechable de cortejar tales prebendas, pueda ser utilizado para esos fines, lo creemos más que entristecedor: lo creemos grave, y considerarnos nuestro deber de compañeros el señalártelo.

Pero si tu visita a los Estados Unidos fue utilizada en ese sentido, aunque cabría haber obtenido con ella otros resultados, ¿qué interpretación positiva puede dársele a tu aceptación de una condecoración impuesta por el gobierno peruano, y tu cordial almuerzo con el presidente Belaúnde?

¿Qué habrías pensado tú, Pablo, del escritor de nuestra América, de la figura política de nuestra América, que se hubiera prestado a que Gabriel González Videla lo condecorara, y que departiera cordialmente con él, mientras tú estabas en el exilio? ¿Hubieras creído que ello fortalecía los nexos entre Chile y el país de ese escritor? ¿Le hubieras concedido a Gabriel González Videla el honor de representar a Chile, mientras tú, por ser auténtico representante de tu pueblo, estabas desterrado? Por eso no te costará trabajo imaginar lo que en estos momentos piensan y sienten no sólo los desterrados, sino los guerrilleros que, en las montañas del Perú, luchan valientemente por la liberación de su país; los numerosos presos políticos que, por pensar como aquellos, yacen en cárceles peruanas —algunos, como Héctor Béjar, muriendo lentamente; los que viven bajo la amenaza de la pena de muerte impuesta en su tierra a los que auxilien a los

nuevos libertadores; los seguidores de Javier Heraud, Luis de la Puente, Guillermo Lobatón, cuya sangre se ha sumado a la de los mártires que tú cantaste en grandiosos poemas. ¿Aceptarán ellos que el gobierno de Belaúnde, al imponerte la medalla (a sugerencia de la organización que sea), ha podido hacerlo a nombre del Perú? No son esos gobernantes, con quienes almorzaste amigablemente, sino ellos, quienes ostentan la verdadera representación de Perú. Así como a Chile la representan los mineros asesinados, Recabarren, el Neruda que en el destierro nos dio el admirable *Canto General*, los grandes líderes populares de ese gran pueblo tuyo y no González Videla y Frei. Este último ha sido escogido por los yanquis como cabeza del reformismo (hasta le dejan mantener relaciones con la URSS), del mismo modo que los gorilas del Brasil, y últimamente de Argentina son cabeza del militarismo: pero unos y otros, con distintos métodos, tienen un mismo fin: frenar o aplastar la lucha de liberación. No son Perú y Chile quienes fortalecen sus vínculos gracias a esos actos tuyos, sino Belaúnde y Frei: el imperialismo yanqui.

Porque es evidente, Pablo, que quienes se benefician con estas últimas actividades tuyas, no son los revolucionarios latinoamericanos; ni tampoco los negros norteamericanos, por ejemplo: sino quienes propugnan la más singular coexistencia, a espaldas de las masas de desposeídos, a espaldas de los luchadores. Es una coexistencia que se reserva para la pequeña burguesía reformista, los que quieren marxismo sin revolución, y los intelectuales y escritores latinoamericanos, negados hasta ahora, humillados, desconocidos y estafados. Los imperialistas han ideado una nueva manera de comprar esa materia prima de nuestro continente que es el intelectual. Transportada espléndidamente a los Estados Unidos, es devuelta a nuestros pueblos en forma de “intelectual-que-cree-en-la-revolución hecha-con-la-buena-voluntad-y-el-estímulo-del-State Department”. La situación real de su país no ha cambiado: lo que ha cambiado es la ubicación del intelectual en la sociedad, o más bien su ubicación con respecto a la metrópoli.

Existe en América Latina un estado de violencia permanente que se manifiesta en constantes gorilazos, el más reciente de los cuales es el de Argentina, represión en Guatemala y Perú, carnicería sistemática en Colombia, masacre de manifestaciones obreras en Chile, “suicidios” de dirigentes guerrilleros en Venezuela, intervención armada en Santo Domingo, constante estado de amenaza a Cuba.

El intelectual latinoamericano regresa a su tierra y declara engolando la voz: “Ha comenzado la etapa de la coexistencia” ... ¡No! Lo que ha comenzado es la etapa de la violencia, social y literaria, entre los pueblos y el imperio.

El pueblo sigue hambriento, asfixiado, aspirando a una igualdad social, a una educación, a un bienestar material y a una dignidad que no le dará ninguna declaración en *Life*. Se puede ir a Nueva York, desde luego, a Washington si es necesario, pero a luchar, a plantear las cosas en nuestros propios términos, porque ésta es nuestra hora y no podemos de ninguna manera renunciar a ella; no hablamos en nombre de un país ni de un círculo literario, hablamos en nombre de todos los pueblos de nuestra América, de todos los pueblos hambreados y humillados del mundo, en nombre de las dos terceras partes de la humanidad. La “nueva izquierda” la “coexistencia literaria” —términos que inventan ahora los imperialistas y reformistas para sus propios intereses, como antes inventaron el de guerra fría para sus campañas de guerra no declarada contra las fuerzas del progreso— son nuevos instrumentos de dominación de nuestros pueblos.

De la misma manera que la Alianza para el Progreso no es más que el intento de neutralizar la revolución latinoamericana, la “nueva política cultural” de Estados Unidos hacia América Latina no es más que una forma de neutralizar a nuestros estudiantes, profesionales, escritores y artistas en nuestras luchas de liberación. Robert Kennedy lo admitió claramente en su discurso televisado el 12 de mayo pasado: “Se aproxima una revolución (en América Latina)... Se trata de una revolución que vendrá, querámoslo o no. Podemos afectar su carácter, pero no podemos alterar su condición de inevitable”. ¿Qué lugar van a tomar nuestros estudiantes, profesionales, escritores y artistas en esa revolución cuya inevitabilidad subraya incluso el propio Kennedy? ¿El lugar de freno, de retaguardia acobardada y sumisa? ¿Está eso en la línea de Martí y Mariátegui, Mella y Ponce, Vallejo y Neruda? Kennedy propone, como primer “contraveneno” a esa revolución, a la revolución real y revolucionaria —y citamos textualmente—: “El intercambio de intelectuales y estudiantes entre los Estados Unidos y América Latina”.

Es un evidente programa de castración, que ha comenzado ya a realizarse. Pero ese “veneno” nuestro, esa violencia, es una violencia sagrada: tiene una justificación de siglos, la reclaman millones de muertos, de condenados y de desesperados, la amparan la furia y la esperanza de tres continentes; han sabido encarnarla entre nosotros Túpac Amaru y Toussaint Louverture, Bolívar y San Martín, O’Higgins y Sucre, Juárez y Maceo, Zapata y Sandino, Fidel Castro y Che Guevara, Camilo Torres y Fabricio Ojeda, Turcios y los numerosos guerrilleros esparcidos por América cuyos nombres aún no conocemos.

Queremos la revolución total: la que dé el poder al pueblo; la que modifique la estructura económica de nuestros países; la que los haga políticamente soberanos, la que signifique instrucción, alimento y justicia

para todos; la que restaure nuestro orgullo de indios, negros y mestizos; la que se exprese en una cultura antiacadémica y perpetuamente inquieta: para realizar esa revolución total, contamos con nuestros mejores hombres de pensamiento y creación, desde México en el norte hasta Chile y Argentina en el sur.

Después de la Revolución cubana, los Estados Unidos comprenden que no se enfrentan a un continente de “latinos” ni de infrahombres: que se enfrentan a un continente que reclama su lugar con violencia y para ahora, como sus propios negros, los negros norteamericanos. Después de la Revolución cubana, los Estados Unidos, de la misma manera que “descubrieron” que a nuestro continente le hacía falta la reforma agraria, “descubrieron” también que teníamos una literatura de verdad. El último paso a ese descubrimiento lo han dado al proponer comprar (o al menos, neutralizar) a nuestros intelectuales, para que nuestros pueblos se queden, una vez más, sin voz. Y ya eso no se trata de servirse de personajes desacreditados, como Arciniegas y compañía. Quemaron a los liberales-conservadores, a los reaccionarios, a los agentes de la primera hornada. Ahora tienen que hablar en términos de “izquierda” con hombres de “izquierda”, porque si no fuera así no serían escuchados más que por los peores círculos reaccionarios. Están a la búsqueda de quienes, pretendiendo hablar a nombre nuestro, presenten la revolución y la violencia como cosa de mal gusto. Y encuentran, pagando su precio, a esos sensatos, a esos colaboracionistas, a esos traidores.

Nuestra misión, Pablo, no puede ser, de ninguna manera, prestarnos a hacerles el juego, sino desenmascararlos y atacarlos.

Tenemos que declarar en todo el continente un estado de alerta: alerta contra la nueva penetración imperialista en el campo de la cultura, contra los planes “Camelot”, contra las becas que convierten a nuestros estudiantes en asalariados o simples agentes del imperialismo, contra ciertas tenebrosas “ayudas” a nuestras universidades, contra los ropajes que asuma el Congreso por la libertad de la cultura, contra revistas pagadas por la CIA, contra la conversión de nuestros escritores en simios de salón y comparsas de coloquios yanquis, contra las traducciones que, si pueden garantizar un lugar en los catálogos de las grandes editoriales, no puedan garantizar un lugar en la historia de nuestros pueblos ni en la historia de la humanidad.

Algunos de nosotros compartimos contigo los años hermosos y ásperos de España, otros, aprendimos en tus páginas cómo la mejor poesía puede servir a las mejores causas. Todos admiramos tu obra grande, orgullo de nuestra América. Necesitamos saberte inequívocamente a nuestro

lado en esta larga batalla que no concluirá sino con la liberación definitiva, con lo que nuestro Che Guevara llamó “la victoria siempre”. Fraternalmente;

Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Juan Marinello, Félix Pita Rodríguez, Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero, Edmundo Desnoes, Ambrosio Fornet, José Antonio Portuondo, Alfredo Guevara, Onelio Jorge Cardoso, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Samuel Feijoo, Pablo Armando Fernández, Heberto Padilla, Fayad Jamis, Jaime Sarusky, José Soler Puig, Dora Alonso, Regino Pedroso, José Zacarías Tallet, Ángel Augier, Carlos Felipe, Abelardo Estorino, José Triana, Mirta Aguirre, Miguel Barnett, Jesús Díaz, Nicolás Dorr, César Leante, Antón Arrufat, Graziella Pogolotti, Rine Leal, José R. Brene, José Rodríguez Feo, Humberto Arenal, Salvador Bueno, Roberto Branly, Luis Suardíaz, César López, Raúl Aparicio, Euclides Vázquez Candela, Luis Marré, Ezequiel Vieta, Rafael Suárez Solís, Loló de la Torriente, Gumersindo Martínez Amengual, Aldo Menéndez, David Fernández, Manuel Díaz Martínez, Armando Álvarez Bravo, Renée Méndez Capote, Jesús Abascal, Gustavo Eguren, Víctor Agostini, Jesús Orta (Naborí), Francisco de Oraá, Noel Navarro, Óscar Hurtado, José Lorenzo Fuentes, Reynaldo González, Joaquín Santana, José Manuel Otero, Rafael Alcides Pérez, Alcides Iznaga, Mariano Rodríguez Herrera.

Martha Rojas, José Manuel Valdés Rodríguez, Ernesto García Alzola, Manuel Moreno Friginals, Nancy Morejón, Santiago Álvarez, Fausto Canel, Roberto Fandiño, Miguel Fleitas, Jorge Fraga, Manuel Octavio Gómez, Sara Gómez, Sergio Giral, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Nicolás Guillén Landrián, Manuel Herrera, José Antonio Jorge, Luis López, José Massip, Eduardo Manet, Raúl Molina, Manuel Pérez, Rogelio París, Enrique Pineda Barnett, Rosina Pérez, Alberto Roldán, Alejandro Saderman, Humberto Solás, Miguel Torres, Harry Tanner, Óscar Valdés, Héctor Veitía, Pastor Vega, Santiago Villafuerte.

Juan Blanco, Gilberto Valdés, Manuel Duchesne, Edgardo Martín, Leo Brower, Nilo Rodríguez, Carlos Fariñas, Pablo Ruiz Castellanos, José Ardévol, Harold Gramatges, Ivette Hernández, César Pérez Sentenat, Zenaida Manfugás, Félix Guerrero, Pura Ortiz, Isaac Nicola, Jesús Ortega, Fabio Landa, Arturo Bonachea.

Mariano Rodríguez, Tomás Oliva, Antonia Eiriz, Raúl Martínez, Carinelo González, Servando Cabrera Moreno, Sandú Darié, Lesbia Vent Dumois, Eduardo Abela Alonso, Umberto Peña, Salvador Corratgé, José Rosabal, Antonio Díaz Peláez, Rostgaard, Morante, Guerrero, Carruana, Félix Beltrán, Chago, Enrique Moret, Luis Alonso, Adigio Benítez, Orlando Yanes, Frémez, Marta Arjona, José Luis Posada, Nuez.

SALUDO Y TRIBUTO A PABLO NERUDA*

Jorge Amado

Pablo Neruda fue un gran maestro de la poesía americana y un gran maestro de la lucha por un futuro mejor para el pueblo chileno y para todos los pueblos de nuestro trágico continente latinoamericano. Murió cuando el fascismo se abatía sobre su patria, cuando la sangre del pueblo chileno pagaba su sueño de libertad. Hoy el nombre y la poesía de Pablo Neruda son banderas de todos los que desean un mundo de paz, de libertad, de justicia, de alegría y de amor.

Saludo solidariamente a los que se reúnen para testimoniar la grandeza del poeta y del ciudadano, y para reafirmar la confianza en el pueblo de Chile retomará su destino.

* Tomado de Lévy, Isaac y Juan Loveluck (compiladores): *Simposio Pablo Neruda. Actas* (Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974), p. 37. Traducido del portugués por Nicolás Salerno.

III. AUTORES EUROPEOS Y NORTEAMERICANOS

PRESENTACIÓN DE PABLO NERUDA*

Federico García Lorca

Esto que yo hago se llama una presentación en el protocolo convencional de conferencias y lecturas, pero yo no presento, porque a un poeta de la calidad del chileno Pablo Neruda no se le puede presentar, sino que con toda sencillez, y cobijado por mi pequeña historia del poeta, señalo, doy un suave, pero profundo, toque de atención.

Y digo que os dispongáis para oír a un auténtico poeta de los que tienen sus sentidos amaestrados en un mundo que no es el nuestro y que poca gente percibe. Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar; de un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de la estatua.

La América española nos envía constantemente poetas de diferente numen, de variadas capacidades y técnicas. Suaves poetas de trópico, de meseta, de montaña: ritmos y tonos distintos, que dan al idioma español una riqueza única. Idioma ya familiar para la serpiente borracha y el delicioso pingüino almidonado. Pero no todos estos poetas tienen el tono de América. Muchos parecen peninsulares y otros acentúan en su voz ráfagas extrañas, sobre todo francesas. Pero en los grandes, no. En los grandes cruje la luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa, de América. Bloques a punto de hundirse, poemas sostenidos sobre el abismo por un hilo de araña, sonrisa con un leve matiz de jugar, gran mano cubierta de vello que juega delicadamente con un pañuelito de encaje. Estos poetas dan el tono descarnado del gran idioma español de los americanos, tan ligado con las fuentes de nuestros clásicos: poesía que no tiene vergüenza de romper moldes, que no teme el ridículo y que se pone a llorar de pronto en mitad de la calle.

Al lado de la prodigiosa voz del siempre maestro Rubén Darío y de la extravagante, adorable, arribatadoramente cursi y fosforescente voz de Herrera y Reissig y del gemido del uruguayo y nunca francés conde Lautréamont, cuyo canto llena de horror la madrugada del adolescente, la poesía de Pablo Neruda se levanta con un tono nunca igualado en América de pasión, de ternura y sinceridad.

* Tomado de García Lorca, Federico: *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1969). Esta presentación fue leída en la Universidad Central de Madrid el 6 de diciembre de 1934.

Se mantiene frente al mundo lleno de sincero asombro y le fallan los dos elementos con los que han vivido tantos falsos poetas, el odio y la ironía. Cuando va a castigar y levanta la espada, se encuentra de pronto con una paloma herida entre los dedos.

Yo os aconsejo oír con atención a este gran poeta y tratar de conmoveros con él cada uno a su manera. La poesía requiere una larga iniciación como cualquier deporte, pero hay en la verdadera poesía un perfume, un acento, un rasgo luminoso que todas las criaturas pueden percibir. Y ojalá os sirva para nutrir ese grano de locura que todos llevamos dentro, que muchos matan para colocarse el odioso monóculo de la pedantería libresca, y sin el cual es imprudente vivir.

NERUDA*

Arthur Lundkvist

(de la Real Academia Sueca)

Pablo Neruda inventó su nombre (un pseudónimo): el familiar ha quedado enteramente absorbido por el poeta. Su función como diplomático sólo constituyó una profesión transitoria; desde el principio, su apostolado ha sido el del poeta, confundido en un corto período con el del político. Su poesía es su razón de ser y su destino ineludible. Cualesquiera que sean las impresiones literarias que haya recibido, su peculiaridad poética ha sido decidida en primer lugar por su fondo chileno, por la naturaleza violenta de su patria, su clima insistente, su dramática elemental.

La poesía de Neruda ha crecido y se ha transformado, pero ha quedado fiel a sus condiciones previas fundamentales. Se ha ensanchado y ha llegado a abrazar toda la América Latina; incluso ha tratado de abarcar todo el mundo. Los sentimientos individuales, el drama del destino individual ha llegado a ceder más y más a la lucha por la vida de las masas, al combate de las clases y los sistemas sociales. Pero la caja de resonancia más profunda sigue siendo la chilena, con sus condiciones duras y su poderosa poesía creadora.

Es una poesía que no muestra mayor semejanza con otras. Los predecesores, Darío y Lugones, apenas se presienten. Los más cercanos, de los poetas sudamericanos contemporáneos, serán el chileno Huidobro, los peruanos Vallejo e Hidalgo, el ecuatoriano Carrera Andrade. Es típico que todos vengan de la costa occidental, afines geográficamente, expuestos a dramas semejantes entre montañas volcánicas y playas abiertas al océano: poetas que llevan el sello tanto de los fuertes elementos como de conflictos sociales profundos (más acentuado precisamente en los dos poetas con rasgos de sangre india: Neruda y Vallejo). Pero cada uno de ellos ha llegado a su propio idioma poético, su divergente mitología elemental y social.

La poesía española de la década del 20 al 30 muestra ciertos paralelismos con la de los sudamericanos, pero la iniciativa nació más bien de éstos. Neruda terminó con su género poético típico antes de que García Lorca llegara al suyo. Lo mismo ocurre, en principio, si se trata de la relación con el surrealismo francés.

* Tomado de *Boletín de la Universidad de Chile*, N° 45, diciembre de 1963, Santiago. Artículo publicado originalmente en sueco, en revista *BLM* (Bonniers Litteräta Magasin), Estocolmo.

Neruda era poeta ya de niño, según certifica en su introducción a “Infancia y Poesía”. Esto se manifestó, ante todo, en una notoria relación con la naturaleza, en una búsqueda consciente de la belleza y cosas extrañas en piedras, plantas, insectos, animales. Coleccionaba arañas, tenía los bolsillos llenos de escarabajos, cuidaba cisnes moribundos. Percibía la vida extrahumana de los árboles en los bosques y experimentaba como casi ninguna otra cosa las intensas lluvias.

Estaba presente cuando se mataba las ovejas al amanecer, se cortaban sus gargantas y los hombres bebían la sangre humeante. “Yo iba vestido de poeta, de riguroso negro, luto por nadie, por la lluvia, por el dolor universal. Y allí los bárbaros levantaban la copa de sangre. Pero yo me sobrepuse y bebí con ellos. ¡Hay que aprender a ser hombre!”.

Fue en Temuco, la última fortaleza de los indios araucanos guerreros, de donde fueron expulsados como animales salvajes. Temuco era una pequeña ciudad con casas de madera, mohosas bajo las lluvias incesantes, con calles de barro. Las selvas se extendían por doquier, las tempestades venían corriendo del mar, a veces los volcanes más cercanos echaban llamas en erupciones amenazadoras. Fuera de las lluvias e inundaciones, el fuego y los temblores eran lo que más se temía. Incendios devastaban la ciudad, repentinamente las casas de madera tuvieron que ser reemplazadas por nuevas casas de madera, que olían bien a madera fresca y ofrecían superficie blancas y lisas para escribir. Allí, en las nuevas paredes de madera, Neruda pegaba muchos de sus poemas más tempranos.

Neruda perdió a su madre poco después de su nacimiento. Tuvo la suerte de tener una madrastra afectuosa y generosa, pero temprano llegó sin embargo a reemplazar o a asociar a la madre con la poesía, una poesía experimentada, llevada por la imaginación, sucesivamente puesta por escrito. Amor maternal y poesía para él llegaron a ser casi lo mismo, un consuelo en la vida, un refugio, una condición de ternura.

El padre estaba allí y jugó su papel durante la adolescencia de Neruda; él fue el héroe de la realidad exterior, el conductor que venía con sus trenes lastreros que retumbaban pesadamente a través de los bosques, con su olor a carbón y lluvia. La familia se juntaba íntimamente con los vecinos que hacían valer su espíritu emprendedor en diversas direcciones, pero quedaron pobres. Un luchador magnánimo en pro de la justicia social estaba cerca de Neruda, un cierto Orlando Masson, que fundó un diario propio para abogar, entre otras cosas, por la causa de los araucanos y que publicó la primera colección de poesías al sur del Bío-Bío.

Literatura, una mezcla heterogénea de clásicos y folletines, se hallaba en el ambiente de su infancia, pero religión no. Sólo como niño de doce

años visitó la iglesia con su madrastra; estaba cubierta de musgo y absolutamente vacía de hombres. Lo que quedó grabado en la memoria de Neruda fueron las lilas de funeral con su perfume intenso. La escuela y los estudios quedaron asociados en él con el pensamiento de un frío agudo; el galpón de madera que era el colegio, no tenía calefacción. Allí enseñaba una mujer morena, vestida de negro, con una sonrisa de un blanco deslumbrador y prestaba libros al niño durante encuentros tímidos. Fue conocida por el mundo como Gabriela Mistral.

Pero no me sumiré en detalles biográficos. Lo dicho es suficiente para denotar la relación entre el origen de Neruda y su poesía: la lluvia y el fuego están en oposición uno al otro en su poesía, la melancolía y la amenaza de destrucción; la ternura y el furor. Los milagros de la naturaleza y el drama de los elementos le han acompañado a través de los años, la compenetración y la pena se han constituido en uno de sus aspectos, lo que a la vez da lo lejano y profundiza su bravura, su orientación hacia la revolución social.

Neruda salió de su ambiente en su temprana adolescencia como un poeta ya asombrosamente preparado. Su primera colección de poesía, *La Canción de la Fiesta*, salió ya en 1921 y la segunda, *Crepusculario*, dos años más tarde. Pero en sus *Obras Completas*, esta producción de su juventud ha sido marcada con el año 1919: se supone que esto indica que al menos una parte había sido creada cuando Neruda tenía alrededor de quince años.

Al principio se encuentran los sonetos inevitables, pero no son ni ejercicios ni imitaciones. Parecen equilibrados, sin esfuerzo y naturaleza, maduros y profundamente serios. Hay objetos vecinos, palpables; la lluvia y el pan, la iglesia y el ciego, el perfume de las lilas. Y ya invoca a la mujer de “carne y sueño”, de felicidad y dolor. En poemas más libres examina el amor breve del marinero, cuya prenda es un niño triste que mira hacia el futuro; o bien el poeta sufre con los suburbios sin luz, estas ruinas de vida infeliz.

Hay una felicidad, muy frecuentemente escondida, a veces vislumbrada, en esta poesía de su juventud, pero lo característico de ella es la tristeza y el dolor. “*De niño mi dolor fue grito / y mi alegría fue silencio*”. La misma orientación se encuentra en su primera colección de poemas, desarrollada y original, *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada*, de 1924. Estos poemas de amor, escritos por un joven de veinte años, pertenecen a los más leídos y queridos del mundo de habla española. No obstante, son contradictorios, oscuros y atormentados, mucho más que esperanzados y románticos.

Ya las primeras estrofas van, sin rodeos, a los problemas:

*Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.*

*Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros,
y en mí la noche entraba su invasión poderosa.
Para sobrevivirme te forjé como un arma,
como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda.*

Los sentimientos son exaltados y dramáticos, no dan lugar a juego o notas intermedias. Evoca a la mujer corporalmente en imágenes indiscretas, pero, a pesar de eso, su realidad queda dudosa, evasiva. La mujer resulta ser, más que nada, en medio de todo su físico palpable, un símbolo. Representa a la naturaleza, viste permanentemente los atributos del paisaje y de las estaciones y los tiempos variados. Es el poder y la exhortación tras la naturaleza, despierta el deseo vehemente y la nostalgia del poeta, aunque él sabe que realmente no pueden satisfacerse.

La exigencia biológica de procreación se hace notar, pero se reemplaza más y más por el instinto de creación artística. Se habla frecuentemente de la relación con las palabras, la relación entre las palabras y la realidad. La “*niña morena y ágil*”, que invoca, está íntimamente ligada con la naturaleza engendradora, creada por el sol que produce las frutas y los trigales. A ella pertenecen “*la delirante juventud de la abeja, / la embriaguez de la ola, la fuerza de la espiga*”, pero justamente por eso ella no es para él: “*nada hacia ti me acerca / todo de ti me aleja, como del mediodía.*” Ella no existe para poseer, sino para ser anhelada y cantada.

El poeta es solitario y triste, lleno de cariño no consumido. Las ideas de las mujeres que él se hace son a la vez deliciosamente aliviadoras y dolorosas. La ausencia de la mujer profundiza el sentimiento más que su presencia: el amor se muestra más violento en la ausencia. Entonces se une con la experiencia de los elementos. Entonces los senos de la mujer se vuelven caracoles blancos, una mariposa de sombra ha venido a dormirse en su vientre, su cintura es de niebla, sus brazos de piedra transparente. Es ella que se abre como una azucena blanca de fuego más allá de las montañas oscuras y las hojas caen en las aguas de su alma.

Es el paisaje de la niñez de Neruda que aparece, se revela como una clase de fantasma del amor, a la vez causa y objeto de un deseo inapagable. Se encuentra en la lluvia y el viento, en la playa donde las olas martillan,

entre humos flotantes, ante puestas de sol sobre bosques ilimitados de pinos, al lado de la piscina tranquila donde zumba la abeja blanca, entre uvas que maduran, entre muros húmedos, en el sonido de una campana sola. “*Mujer, ¿quién eres?*”, pregunta en medio de un poema de amor, incierto de su objeto.

Empieza ya a hablar de “algo” de lo que tiene una vaga idea, una noción que trata de captar y dar substancia.

*Entre los labios y la voz, algo se va muriendo
Algo con alas de pájaro, algo de angustia y de olvido.
Así como las redes no retienen el agua. [...]
Algo canta, algo sube hasta mi ávida boca. [...]
Triste ternura mía, qué te haces de repente?
Cuando he llegado al vértice más atrevido y frío
mi corazón se cierra como una flor nocturna.*

En lo venidero Neruda a menudo llegó a escribir de “algo”, casi nada de mujeres y de amor a mujeres. En el vigésimo poema ya no dudaba de esto. Es su despedida: “*Puedo escribir los versos más tristes esta noche*”, pero “*Aunque éste sea el último dolor que ella me cause, / y éstos sean los últimos versos que yo le escribo*”.

La mirada retrospectiva viene en la “Canción Desesperada”:

Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy.

.....
Abandonado como los muelles en el alba.

Es la hora de partir, oh abandonado!

.....
En ti se acumularon las guerras y los vuelos.

De ti alzaron las alas los pájaros del canto.

Todo te lo tragaste, como la lejanía.

Como el mar, como el tiempo. Todo en ti fue naufragio!

.....
Y la ternura, leve como el agua y la harina.

Y la palabra apenas comenzada en los labios.

*Ése fue mi destino y en él viajó mi anhelo,
y en él cayó mi anhelo, todo en ti fue naufragio.*

La audaz concreación sexual y el sentimiento que emerge con tanta fuerza hicieron, en su tiempo, estos poemas de amor casi sensacionales y

no obstante, no tratan en primer lugar de la metafísica del amor, sino de la poesía. Ésta es su duplicidad, su efecto singular e inquietante. El poeta busca, no tanto una mujer para amar, sino su arte, su meta, algo delante de lo cual arder constantemente y seducirse a sí mismo. Es un proceso de transformación del amor que le ocupa y por eso sus poemas son más que meros poemas de amor.

Sin embargo, hay otra colección más de poemas de amor de Neruda, *El Hondero Entusiasta*, que no publicó hasta 1933, incompleta, pero escrita unos diez años antes, o sea, más o menos al tiempo de *Veinte Poemas*. Neruda indica que la demora en publicarla se debe a la influencia demasiado evidente del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty y subraya que quiere que los poemas sólo sean considerados como documentos de “una juventud excesiva y ardiente”.

El motivo para la supresión de estos poemas puede, sin embargo, ser otro: que constituyen una recaída, casi un atolladero. Con sentimientos con los cuales creía haber acabado y dejado atrás, tuvo que emprender la lucha de nuevo, bajo una angustia insistente que en algunas partes le hace casi inarticulado. Entran en el poema, fatiga, calambre y desesperación. “Grito. Lloro. Deseo. / [...] Sufro, sufro y deseo.” “Cansado. Estoy cansado. Huye. Aléjate. Extínguete. / No aprisiones mi estéril cabeza entre tus manos.”

*Sed de ti que en las noches me muerde como un perro.
Los ojos tienen sed, para qué están tus ojos.*

*La boca tiene sed, para qué están tus besos.
El alma está incendiada de estas brasas que te aman.
El cuerpo incendio vivo que ha de quemar tu cuerpo.
De sed. Sed infinita. Sed que busca tu sed.
Y en ella se aniquila como el agua en el fuego.*

La sucesión de poemas indica una crisis, artística y psicológicamente. Como documento, si no otra cosa, agita y despierta preguntas sin respuestas. La incertidumbre sobre la colocación de estos poemas en el contexto, les hace aún más enigmáticos. Si no son una recaída, pueden tal vez ser precursores de *Veinte Poemas*: en este caso una materia prima ardiente que ha sido disciplinada y ennoblecida en esta colección.

Siguiendo a *Veinte Poemas*, vino un fragmento de poesía llamado *Tentativa del Hombre Infinito*, de 1925. Es retórico y parece ser bastante impersonal, una tentativa a propósito del principiante surrealismo francés, liberado de toda clase de signo de puntuación, con el título que recuerda a

L'Homme Approximatif, de Tzara, que fue iniciado más o menos al mismo tiempo. El poema también se acerca a Huidobro con su “creacionismo”, un poema largo de cadenas de asociación automáticas. Pero Neruda no posee esa clase de imaginación autoengendradora y su poema no puede competir con *Altazor*, de Huidobro, por ejemplo.

Este experimento fue seguido por dos pequeñas obras en prosa, *El Habitante y su Esperanza* y *Anillos*. Neruda las introduce con una reserva. Ha escrito a petición de su editor, pero lo ha encontrado una labor dura. No le interesa relatar cosa alguna; tiene predilección por las grandes ideas, tareas que comprometen profundamente su sensibilidad. “Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico”. “Tengo repulsión por el burgués, y me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean éstos artistas o criminales”.

Su prosa se compone de poemas en prosa, más o menos independientes, de tono pensativo, que se profundizan en sentimientos fríos y tristes, imágenes melancólicas de la naturaleza y destinos humanos expuestos. Las descripciones son muy expresivas y exactas; la prosa muestra a Neruda como un realista poético muy fino. Hubo desde 1925 hasta 1933, antes de que publicara nuevos poemas, una larga espera para un poeta joven con las dotes de Neruda. Pero entonces se presentó como un poeta esencialmente diferente al anterior. La poesía que escribió como hombre de veinte y de treinta años abarca dos épocas limitadas. *Residencia en la Tierra* fue publicada primero en un tomo fechado 1925-1931, y fue seguida, dos años más tarde, de un segundo tomo fechado 1931-1935. Ésta es la colección que sobre todo ha fundado la fama de Neruda y la que ha precisado la imagen de su particularidad poética.

Mientras tanto, había ejercido un cargo consular en Ceylán, Birmania, y había sido trasladado después a España. La estada en el Oriente ha dejado huellas muy insignificantes en su poesía. Los años en Madrid, donde le sorprendió la guerra civil, iban a tener mucha más importancia en toda su orientación.

Estaba ya preparado su programa literario, fundaba una poética nueva: “Sobre una poesía sin pureza”. Es una especie de estética del encuentro, de la proximidad, de la familiaridad trivial, de la sensibilidad táctil, la que desarrolla. “Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas, profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley”. Lo más importante de todo es “la entrada de la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo”.

Neruda tampoco quiere que descartemos la melancolía, el gastado sentimentalismo, la luz de la luna, el cisne en el anochecer, el corazón. “Quien huye del mal gusto cae en el hielo”.

La tristeza es agobiadora en muchos de sus poemas. El poeta se deja llevar por el dolor y el desaliento, por un sentimiento de desesperación y de humillación. Es un mundo moribundo en el que profundiza, una civilización en descomposición, un proceso de putrefacción avanzando lentamente. Lo que pudiera haber sido crítica beneficiosa y activa viene a ser resignación triste, identificación paralizadora. Parece haber algo de sensualidad secreta en la pena y en el cansancio: tal vez tenga que ver con el descubrimiento artístico de un material nuevo o poco aprovechado, con la alegría de la fuerza creadora misma.

Su método poético parece depender de una fuerza de atracción que coge elementos de la realidad circundante: los amontona en capas o los enrolla como el hilo en un carrete. El poema crece, se vuelve más grave y más sólido: el material es absorbido en el proceso rotatorio, comprimido, forma un todo inseparable. Sin embargo, este material parece ser heterogéneo y disparado, cogido accidentalmente, a menudo brutalmente crudo. Lo que lo une, lo suelda a un poema, es la fuerza del sentimiento, la intensidad en el curso poético.

Es un estado dramático el que domina la poesía, pero que rara vez se desarrolla, el poema no experimenta cambio alguno de principio a fin. En cierto modo, los poemas no tienen ni principio ni final: solamente están allí como parte de un estado, de una vivencia peculiar. A veces el poeta mismo pasa a través del poema, reconcentra las impresiones alrededor de su reacción personal. Mas, a menudo su presencia es tácita, está allí como centro de sensación, invisible pero muy notable. Es menos cuestión de un “alguien” que de un “algo”: es “algo” que busca, que anhela, que sufre, “algo” que parece ser inherente en la naturaleza y los objetos, indefinido, sin nombre, sin forma, pero sin embargo presente y activo.

*Es el viento que agita los meses, el silbido de un tren,
el paso de la temperatura sobre el lecho,
un opaco sonido de sombra,
que cae como trapo en lo interminable
una repetición de distancias, un vino de color confundido,
un paso polvoriento de vacas bramando.*

.....

*En esa humedad de nacimiento, con esa proporción tenebrosa,
cerrada como una bodega, el aire es criminal:*

*las paredes tienen un triste color de cocodrilo,
una textura de araña siniestra:
se pisa en lo blando como sobre un monstruo muerto:
las uvas negras inmensas, repletas,
cuelgan de entre las ruinas como odres:*

.....

*Mi corazón, es tarde y sin orillas,
el día, como un pobre mantel puesto a secar,
oscila rodeado de seres y extensión:
de cada ser viviente hay algo en la atmósfera:
mirando mucho el aire aparecerían mendigos,
abogados, bandidos, carteros, costureras,
y un poco de cada oficio, un resto humillado
quiere trabajar su parte en nuestro interior.
Yo busco desde antaño, yo examino sin arrogancia,
conquistado, sin duda, por lo vespertino.*

La unidad del sentimiento penetra estos poemas en cada detalle: no es una anotación de impresiones dispersas, ningún impresionismo extravertido. El sentimiento crea otras partes en esta unidad, las inventa y las graba en vez de buscarlas y sacarlas de la realidad. Las imágenes caen como gotas pesadas, oscuras, una tras otra, se refuerzan, forman una masa densa y pegajosa. (Un crítico ha caracterizado la poesía de Neruda justamente como “una masa fría, espesa, negra, de la cual parecen lanzarse llamas”.)

Los poemas no reproducen sino que crean un mundo que no existe fuera de ellos en esta pureza: sobrenatural, alucinatorio, no sólo visto, contemplado, sino concebido por todos los sentidos, evocado como gusto, olor, sensación, sonido. La sugestión es total si la susceptibilidad del lector sostiene la prueba y no falla. Al poeta le agradan mucho expresiones como “morder”, “comer”, “consumir”, y qué otra cosa queda que hacer con tales poemas sino morderlos, comerlos, consumirlos. Son como panales de miel oscuros, salvajes, condensados o como pan negro hecho de sangre, substancioso y compacto. Parecen tener una existencia no sólo como nociones verbales sobre el papel, ni siquiera como imaginaciones encendedoras, sino como sustancia palpable, como materia viva.

Abandono, entrega a la muerte progresiva en todas sus formas es lo que más llena estos poemas. Lo que el poeta quiere llorar es “*la defunción de la tierra y el fuego*”, lo que señala es “*el día blanco que se muere dando gritos de novia asesinada*” o “*la noche profunda, la cabeza sin*

venas / de donde cae el día de repente como de una botella rota por un relámpago". Quiere entrar en la madera para experimentar una clase de vida en la muerte:

*seres dormidos en tu boca espesa,
polvo de dulce pulpa consumida,
ceniza llena de apagadas almas,
venid a mí, a mi sueño sin medida,
caed en mi alcoba en que la noche cae
y cae sin cesar como agua rota,
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,
y a vuestros materiales sometidos,
a vuestras muertas palomas neutrales,
hagamos fuego, y silencio y sonido,
ardamos, y callemos, y campanas.*

Si escribe del vino no es un homenaje, un canto de regocijo, sino un lamento de sus condiciones humillantes. El vino viene a ser como su propia poesía cuando busca la desgracia y la miseria. Asegura que no inventa nada, que sólo habla de todo como es: "*de la saliva derramada en los muros*", "*de lentas medias de ramera*", "*del coro de los hombres del vino / golpeando el ataúd con un hueso de pájaro*". El vino perseguido "*huye por las carreteras, / por las iglesias, entre los carbones*" y "*el vino ardiendo entre calles usadas / buscando pozos, túneles, hormigas, / bocas de tristes muertos, / por donde ir al azul de la tierra / en donde se confunden la lluvia y los ausentes.*"

En un poema como "Oda con un Lamento" Neruda puede poner las posibilidades no destruidas de la vida en la forma de una niña contra su propia desesperación, sin dar otra cosa que "[...] *uñas / o pestañas, o pianos derretidos*" o "*polvorientos sueños que corren como jinetes negros*". A continuación describe lluvia y cementerios inundados, agua que cae en su cabeza, una triste voz podrida por el tiempo que lo llama a sollozos. En las estrofas concluyentes pinta el contraste de nuevo y el poema resulta en una invocación que nada allana, que a nada conduce:

*Tú estás de pie sobre la tierra, llena
de dientes y relámpagos.
Tú propagas los besos y matas las hormigas.
Tú lloras de salud, de cebolla, de abeja,
de abecedario ardiendo.*

*Tú eres como una espada azul y verde
y ondulas al tocarte, como un río.*

*Ven a mi alma vestida de blanco, con un ramo
de ensangrentadas rosas y copas de cenizas,
ven con una manzana y un caballo,
porque allí hay una sala oscura y un candelabro roto,
unas sillas torcidas que esperan el invierno,
y una paloma muerta, con un número.*

En algunas ocasiones el poeta está a punto de salir a otra realidad que ésta escogida por él, condenada a muerte. Manifiesta un deseo de transformarse, de ser otro: un tono de la protesta se hace valer.

*No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,
vacilante, extendido, tiritando de sueño,
hacia abajo, en las tapias mojadas de la tierra,
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.*

*No quiero para mí tantas desgracias.
No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos,
aterido, muriéndome de pena.*

La poesía de Neruda de esta época se basa en el contraste permanentemente presente: entre la energía de la expresión y la rendición desanimada, entre la articulación y el impulso aniquilador. Artísticamente su poesía tiene una plenitud substancial, una concreción y una vitalidad que, de una manera singular, son contrarias al sentimiento de derrota que presenta. Ha logrado crear un medio poético que, por decirlo así, se sostiene solo, fuera del sentimiento que ha de servir. Sus imágenes, que parecen generarse la una de la otra sin esfuerzo, forman una síntesis de realismo agudo, visión saturada y simbolismo paradójico. Es un idioma que todavía no ha encontrado su tarea activa, su función despierta: está en estado sonámbulo. Neruda da un significado cargado o aumentado a una gran cantidad de palabras y conceptos. Agua, olas, humo, relámpagos, espadas, caballos, sastres, notarios, palomas, peces, amapolas, abejas, azúcar, rosales, racimos de uvas: en Neruda llegan a ser símbolos personales, sobrenaturales, sacados de su sentido habitual, al fin ambiguos sin contornos. Su poesía se mueve como en un estado de ensueño atormentado, que flota

sobre su propio plano, pero de todos modos oprimida por la realidad, ahogada, inundada o sepultada, y él mismo descompuesto, absorbido o enterrado como un dios en algún antiguo mito de fecundidad.

Es la de Neruda una visión sumamente personal de la civilización moderna, especialmente como la ha experimentado en el mundo hispanoamericano con su división, sus contradicciones y su estagnación, su derrota entre una naturaleza demasiado inmensa y una cultura tristemente impotente. En su estado de ensimismamiento profundo, el poeta penetra hasta el indio, hasta el araucano dentro de sí, el aborígen, ofendido en su sentimiento original, lleno de extranjería oscura y vacío amargo. Cuando expresa la melancolía de su país y la angustia de su época, lo hace en primer lugar por medio de una preocupación peculiarmente personal por la muerte y la aniquilación, disolviéndose en tierra y espacio, en plantas y metales.

Tercera Residencia contiene poesías de la década 1935-1945. Nuevamente indican un período de revolución, de reorientación, no tanto artística como social y políticamente en cuanto a meta y actividad. Ahora es la guerra civil española la que revienta su mundo y lo incendia. Despierta a la acción necesaria en el plano de la realidad, a la toma de posición política. Coloca la base de su convicción comunista, vuelve su ternura maternal por todo lo moribundo y atormentado en una protesta paternal, en una resistencia furiosa. Es un suceso fundamental, que lo ayuda a una nueva conquista de la realidad, que da a su poesía nuevas tareas, más grandes y más nobles que antes.

Tercera Residencia se compone de tres ciclos. El primero constituye una segunda cosecha de las colecciones anteriores. El segundo lleva el título "España en el Corazón" y es su contribución como poeta a la lucha por España. La introducción al tercer ciclo es "Canto a Stalingrado", una colección de poemas de guerra en los cuales toma posición violentamente.

"España en el Corazón" puede llamarse la "Guernica" de Neruda, de varias maneras emparentado con la pintura de Picasso. Es una movilización de todos los recursos artísticos. Da una imagen a la vez dispersa y bien organizada de la España de la guerra civil, con distintos planos intercalados el uno en el otro. Emplea una especie de conjuraciones, blancas cuando se trata de las esperanzas del lado popular, negras cuando se trata de la derrota de los usurpadores fascistas. Muestra "*el rostro seco de Castilla / como un océano de cuero*" y "*aglomeraciones de pan palpitante*". Sitúa al general Franco en un infierno en el que nunca ha cesado de acongojarse: solo en una eternidad donde la sangre cae como lluvia y un agonizante río de ojos cortados pasa ante él mirándole sin término. El poema invoca la muerte como siembra de la vida, cada gota de sangre

derramada como una semilla de donde nacerá esperanza y futuro. La victoria vive más fuerte en el poema que cualquier derrota y sólo necesita tiempo para realizarse.

Después del colapso de España, Neruda fue a México como cónsul y participó más y más en las actividades políticas revolucionarias. Regresó a Chile y fue elegido senador comunista; fue perseguido, se quiso quemar su casa, fue obligado a esconderse, desterrado. Durante estos años, hacia el fin de la década de 1940, escribió la mayor parte de su inmensa obra *Canto General*, de 1950. Con sus quince ciclos ocupa 350 páginas de sus *Obras Completas* donde su producción hasta entonces abarca solamente 250 páginas. Es una erupción de poesía, súbita, dominante, asombrosa. Y trajo consigo un torrente continuado de poesía que todavía no ha dado señales de disminuir.

Durante los años inmediatamente después de la primera guerra mundial, Neruda consideró seriamente su misión como poeta y asumió el cambio. En vez de ser el poeta de la muerte, la melancolía y la derrota, llegó a ser el de la lucha, del trabajo, la alegría y la esperanza. Ya tenía en sus manos los medios de expresión, sólo necesitó darles otra dirección, otra meta. Su poesía más temprana es sembrada en tierra oscura donde la muerte espera, pero solamente como una etapa de transformación, un camino a la resurrección. Su poesía subsiguiente es crecida, ondulante, crecida triunfalmente, y cosecha una cosecha de una riqueza imprevista.

Chile, el país de origen, todavía es centro del gran poema del continente americano que es el *Canto General*. El drama social chileno ocupa el mayor espacio, está mirado de más cerca que el de los otros países. La naturaleza chilena se presenta como la raíz y la llave de toda esta épica elemental. Aun cuando el poema trate de “El Gran Océano”, es Chile el que tiene mayor significación. Neruda participa en el reflujó de los movimientos revolucionarios nacionales actuales. El patriotismo ya no es cosa para la reacción tiesa, pertenece con mucho mayor razón a los revolucionarios ambiciosos.

Canto General es un poema épico nacional chileno incorporado a uno más extenso sobre toda América (donde los EE.UU. están puestos a un lado por considerarlos instrumento del imperialismo). Es pintura histórica dinámica, emparentada con los frescos de los pintores mexicanos. Es descripción de la lucha de clases con muchedumbres en movimiento de asalto. Es biografías íntimas y militantes sobre gente trabajadora, sobre caudillos así como sobre hombres y mujeres de la masa. Es fragmentos de la autobiografía del poeta en que acentúa su papel como uno de los demás en la muchedumbre combatiente. De comienzo a fin es emoción de la naturaleza,

es la naturaleza vista como una parte del hombre y el hombre como una parte de la naturaleza.

La obra oscila entre el amor y la ira, dos sentimientos que se verifican en su violencia. No hay nada de poesía de odio de por sí en *Canto General*: siempre es el lado umbroso de un amor ardiente. También es verdad que Neruda es más incansable y feliz en sus expresiones de ternura y compasión, y relativamente menos inspirado en sus condenaciones. Gran parte de los poemas son invocación, homenaje, culto de héroes, una ampliación muy directa y medio ritual del hombre perseverante, lleno de esperanzas, de su trabajo, de las creaciones y objetos de la naturaleza.

Neruda introduce la obra orgullosamente poniendo “la lámpara en la tierra”: es el hombre con sus ojos que adoran y evalúan lo que nace de la tierra y de los elementos, en íntima unión con la vegetación tropical, los grandes ríos maternales, las formas de vivir que se transforman en especies de animales y pájaros. Las “Alturas de Macchu Picchu” exponen un encuentro entre el poeta y la historia: la antigua ciudad de los Incas entre los precipicios más salvajes de los Andes, es celebrada como un triunfo de la unión entre el hombre y la naturaleza. Allí las palabras de Neruda salen como caricias, como si fueran pájaros vivos y corazones que se batan.

Vemos precipitarse a los conquistadores, estos centauros fanáticos, furiosos de sed de oro y sangre. El poeta también ve la necesidad que los empuja: el hambre en la vieja Europa sobrepoblada, los piojos que pican los cuerpos durante los inviernos fríos, la inquisición que amenaza. Los conquistadores son una clase de héroes invertidos, condenados a la violencia y la aniquilación, las herramientas sanguinolentas de la historia. El corazón del poeta sangra continuamente por los aborígenes, los indios pillados y sacrificados, todos los que tienen que morir o transformarse bajo la rueda del desarrollo.

Del terror y la miseria surgen los libertadores, salen en ola tras ola: los levantamientos de los indios que son sofocados en sangre, las guerras de independencia con sus famosos generales, las revoluciones que se encienden repentinamente, los conflictos sociales. La reacción da sus golpes en contra: la poesía levanta sus piedras fúnebres sobre toda la fila de dictadores, verdugos, traidores, las viles herramientas del capitalismo de los dólares, terminando con la crónica de González Videla, el dictador despreciado de Chile, en 1949.

En estos trozos Neruda escribe en una especie de estilo de balada modificado, con un ritmo sencillo, seductor, con algo de salmo, un poco con carácter exorcizante. Las imágenes se cosechan a grandes trancos como con una guadaña entre amapolas y trigo: ricas, nutritivas, siempre

nuevas y frescas como frutas. Es un arte que poco a poco por la extensión y la relativa repetición parece más sencillo de lo que es. Difícilmente se podría imaginar a alguien que imitara este esfuerzo de Neruda.

La mitad del *Canto General* es dedicada a las condiciones actuales en Latinoamérica. Son declaraciones de amor, advertencias, acuerdos. “América, No Invoco tu Nombre en Vano”, reza uno de los orgullosos títulos. Se evoca la sombra de Lincoln, se rinde homenaje al pueblo y a la naturaleza de los EE.UU., pero sus jefes son acusados de explotación y excitación a la guerra. “La Tierra se Llama Juan” es una serie de panegíricos sobre personas nombradas, obreros de minas y estancias, zapateros y pescadores, gente humilde que más a menudo habla del otro lado de la tumba, mártires modestos de las luchas sociales, pero todos piedras en la construcción de la futura sociedad. En “Coral de Año Nuevo para mi Patria en Tinieblas” el poeta habla a todo el pueblo chileno con autoridad evidente: ya no parece ser una persona particular sino una poderosa voz anónima de las masas populares y la naturaleza.

Como poeta social, Neruda no tiene par, por su combinación de delicadeza y de fuerza. El fondo de su compenetración, su notable identificación con la masa de hombres lo da en un par de series autobiográficas. “El Fugitivo” es Neruda que se ha escondido, perseguido por la policía del dictador de lugar en lugar, siempre recibido por amigos desconocidos, escondido en las casas, acogido, amado, por nadie denunciado. Entonces siente como si fuese elevado y traído por el pueblo como por un mar, y su poesía se convierte en obligación de vida y muerte. “Yo Soy” es la mirada retrospectiva sobre las etapas más importantes de su vida, terminando con un verdadero testamento en que expresa su última voluntad, seguro y consciente de que su obra crecerá como semillas dentro de un sinnúmero de hombres.

Tal vez donde Neruda llega más lejos es como poeta de las fuerzas elementales, de los procesos inmensos de la naturaleza. Esta compenetración, que es una extensión y una intensificación de sus impresiones de infancia, triunfa repetidamente en *Canto General*. Es una historia de creación, en algunas partes vertiginosamente extrahumanas, una penetración en materia y minerales, en los misterios de las sustancias, en el nacimiento de estrellas y piedras. Especialmente en la colección de “El Gran Océano”, Neruda ha creado algo extraordinario: una revelación de la infinidad, soledad y eternidad, del antiquísimo drama de las costas con fragmentos de hombres y bandadas de pájaros. El que se está ahogando viaja en un hormiguelo resplandeciente de peces, las olas lavan piedras relucientes como saliva alrededor de islas paradisíacas, los témpanos viajan como catedrales ardientes.

*Del brazo sumergido que levanta una gota
no queda sino un beso de la sal. De los cuerpos
del hombre en tus orillas una húmeda fragancia
de flor mojada permanece. Tu energía
parece resbalar sin ser gastada,
parece regresar a su reposo.*

*Tus pétalos palpitan contra el mundo,
tiemblan tus cereales submarinos,
las suaves ovas cuelgan su amenaza,
navegan y pululan las escuelas,
y sólo sube al hilo de las redes
el relámpago muerto de la escama,
un milímetro herido en la distancia
de tus totalidades cristalinas.*

Es evidente que el comunismo ha sido de una importancia fundamental para Neruda como hombre y como poeta. Le ha dado una norma de valoración, un sistema de referencia, una base desde la cual puede levantar el mundo. Ha accionado como un catalizador en todas sus cualidades, las ha coordinado, les ha dado una nueva orientación. Ya no necesita hablar de un "algo" indefinido buscando ciegamente; ahora su poesía tiene una tarea definida, la muerte ha tomado su sitio en la circulación, la alegría tiene su lugar al lado de la tristeza. La existencia como drama ha sido colocada en un curso histórico, ha llegado a tener una substancia social de lucha humana por una vida mejor. Neruda ha alcanzado la fe que puede mover montañas, una fe tal vez utópica pero razonable en el desarrollo de la humanidad y la sociedad (la única fe posible en nuestra época después que las religiones han degenerado y perdido su fuerza viva). Es una fe que ha ayudado a Neruda a liberar su fuerza inherente y a usarla con eficacia.

Al mismo tiempo su poesía ha aumentado en realismo. Sin esfuerzo, ella lanza cargas de objetos reales, literalmente desentierra tesoros de la profundidad. Las palabras tienen algo palpable, peso y fuerza y sonido como acaso nunca antes. Han llegado a ser palabras con determinada misión, palabras dinámicas. Neruda se ve también infinitamente ocupado indicando y nombrando; es como si toda una creación hecha por él y emitida, tuviera que ser sacada a la luz, cada objeto y cada fenómeno ser tocado cariñosamente, ser designado amorosamente. A la vez parece que los sobretonos en su poesía han ganado en limpia, cristalizada belleza. Si se ve la combatividad y la esperanza del porvenir como el nuevo romanticismo de

Neruda, éstos parecen inseparables del fundamento realista, se presentan como su superestructura consecuente.

El poeta ha vencido la soledad, la tristeza de siempre, inclusive las preocupaciones por la muerte, uniéndose en su lucha a la muchedumbre y haciéndose en su poesía uno con ella. Eso le da una confianza, una seguridad y una fuerza que de otro modo no poseería. Ahora conoce su misión, puede poner todo, lo que es y lo que tiene en realizarla. Tal vez haya detalles que puedan excluirse de las obras de Neruda, como la “propaganda”, pero no tocan a lo esencial. Donde sus conceptos forman parte completa y orgánica de la poesía, la “propaganda” termina y la poesía domina.

Desde la época en que escribiera *Canto General*, Neruda se nos presenta como un poeta excepcionalmente abierto y realista. Nada en él tiene carácter de cámara, todo parece suceder al aire libre, en calles y talleres, en la naturaleza y en el campo. En eso puede recordar a Whitman, su único predecesor verdaderamente americano. Pero su mundo es mucho más amplio que el de Whitman, sus palabras mucho menos abstractas; su fraternidad no es sexual, ni siquiera ideal, sino que es comunidad en la lucha, comunidad en la obligación social.

De América, Neruda se dirige al resto del mundo, especialmente al viejo mundo europeo y asiático, el que encuentra que en gran parte ha renacido por el comunismo. Esto sucede en una colección nueva y amplia de poemas, *Las Uvas y el Viento*, de 1954. En ella Neruda se presenta casi como un cronista en verso de viajes, como un repórter atento que registra las distintas señales de la lucha social, rinde homenaje a las riquezas de la naturaleza y a los frutos del trabajo, provoca visiones optimistas del futuro, encuentra en todas partes nuevos hermanos de la comunidad en transformación.

Escribe poemas hermosos, claros, simples, pero naturalmente sin la familiaridad penetrante que viene a ser poesía grande y conmovedora. Su poesía se ha dejado impresionar por el reportaje, se mueve rápida y resueltamente, con pasos de marcha alegres o enérgicos. Se acerca a la afabilidad del lenguaje corriente de Maiakowsky, de su escansión tipográficamente subrayada, pero sin colocar los versos cortos en forma de escalones.

Junto con este libro salió el primer tomo de sus *Odas Elementales*, a las cuales ha seguido añadiendo desde entonces nuevas colecciones. Allí, el cambio a una poesía diferente se cumple en sus motivos: una especie de monografías sobre cada fenómeno imaginable, en orden alfabético, y formalmente un verso quebrado de una manera desafiante, una escalera escarpada de palabras, frecuentemente con una sola palabra en cada verso. Parece implicar un esfuerzo para dar un significado más intenso a cada palabra,

separándolas y destacándolas más explícitamente, haciendo el poema más accesible, más evidente para el ojo, más popular, por medio de cierta simplificación.

Uno de los poemas más cortos es “Oda a la Esperanza”:

*Crepúsculo marino,
en medio
de mi vida,
las olas como uvas,
la soledad del cielo,
me llenas
y desbordas,
todo el mar,
todo el cielo,
movimiento
y espacio,
los batallones blancos
de la espuma,
la tierra anaranjada,
la cintura
incendiada
del sol en agonía,
tantos
dones y dones,
aves
que acuden a sus sueños,
y el mar, el mar,
aroma
suspendido,
coro de sal sonora,
mientras tanto,
nosotros,
los hombres,
junto al agua,
luchando
y esperando
junto al mar,
esperando.*

*Las olas dicen a la costa firme:
“Todo será cumplido”.*

El poeta tutea a los objetos, se dirige a los fenómenos, también a los abstractos, impalpables, y les habla directamente, les declara su amor, les realza, les interpreta. Se dirige a la alegría y a la cebolla, al átomo y a la pobreza, al cobre y al día feliz: nada le es demasiado grande o demasiado pequeño, demasiado inmediato o demasiado lejano. Ha llegado a una libertad extraña en un mundo sin fronteras, donde está emparentado con todo y donde le gusta llamarse hermano o hijo. Parece haberse libertado de un peso, de una carga que ha dejado atrás. Es juguetón, descansado, gracioso y humorístico. Se encuentra en equilibrio total con todo lo que le rodea.

En medio de la productividad es como si hubiera tomado vacaciones, es como una poesía de Veranito de San Juan. En verdad ha merecido este recreo, esta facilidad (al menos aparentemente) despreocupada, estas felices improvisaciones. La poesía ha llegado a ser obra de diario simple y evidente, sin por eso carecer de elementos sutiles y sublimes. Ésta parece ser la poesía natural a que siempre ha aspirado, maravillosa y obvia como las flores del suelo, como las frutas de los árboles.

Es una mesa enorme, puesta con todas las riquezas del mundo, a la que Neruda invita. Prohíbe entrar en su casa a la tristeza: allí vive un poeta, declara orgullosamente, y la tarea más importante del poeta, finalmente, ha sido para él traer alegría, satisfacer a los hambrientos. Los conflictos, las luchas aparecen más de paso, suficientes como para que el cuadro no carezca de las sombras necesarias. *Odas Elementales* muestran a un poeta que se ha reconciliado con mucho, que ha alcanzado algo de la comprensión tranquila, la armonía a que su edad y los golpes que ha recibido le dan derecho.

En resumen, se pueden destacar etapas en el desarrollo poético de Neruda: la poesía lírica de amor, tristemente intentada entre los veinte y los treinta años; la poesía de muerte, de dramática introversión, alrededor de los treinta años; la gran poesía épica de lucha que se inició alrededor de los cuarenta años y que entonó himnos a todos los objetos del mundo, que le ha ocupado después de los cincuenta años. Es un camino largo y desde el principio hasta el final, una poesía conmovedora.

UNA CASA
BARAJADA COMO UN JUEGO DE CARTAS*

Louis Aragon

*Una casa barajada como un juego de cartas
No para leer la suerte sino la aventura
Una casa de algas para dormir un futuro
Una casa como una frase que trata de tú*

*Ella abría hacia el mar ojos de gato salvaje
Tan próximos como un solo ojo cambiante
Siempre tenía el aire de esperar a un extranjero
Entre los guijarros azules amontonados en la playa*

*Aquí los dioses antiguos se daban cita
La noche se parecía terriblemente a las palabras
El poeta se fuga esperando la música
Una mano desnuda sobre los violines-lobos*

*Parece detener en su foso a la orquesta
Justo en el compás de no sé qué epilepsia
Un hada poderosa está a su servicio
A sus pies se tienden las cóleras terrestres*

*Este Orfeo
No irá a buscar a los infiernos
La mujer con pasos mudos de dolor
Aquí está Matilde como la Cruz del Sur
Con la altiva y lejana plata de sus miradas*

*El ojo y el silencio le dan aire de pez
Presiente los olores más allá del canto
Tan pronto ha llegado el equinoccio del verano
En su boca sombra y día se equilibran*

*A sus pies el Océano calla el refugio de sus aguas
Le lee en voz baja sobre los muros ruinosos*

* Poema de homenaje a Pablo Neruda publicado en Loyola, Hernán (editor): *Anales de la Universidad de Chile, Estudios sobre Pablo Neruda* (Santiago de Chile, 1971). Traducción de Altenor Guerrero y Jorge Teillier. Reproducido aquí con autorización del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

*La sabia partitura de los murmullos
Donde se confunden el llanto y el pájaro*

*Oh arena silabario indestructible imperio
Signos del labio donde sobrevive el pensamiento
Ningún volcán tiene el poder de dispersar
Este rumor escrito de suspiros antiguos*

*Nada ni los negros tifones que vienen del Asia
Nada ni el fuego ventral que roe el planeta
Nada destruya el salmo o aprisione el ensueño
Que para simplificar yo llamo poesía*

*Escucha más allá de los días zumbar tus abejas
Para tus barcos perdidos que abordan otros Puertos
Y para tus versos que han guardado el fulgor de las ideas
Las albas ofrecerán sus claras rodillas*

*Oh grito delante del mar y tantas primaveras
Harán con los cerezos lo que tú con las mujeres
Y todo el amor será las hojas de tu alma
Arbol inexplicable que siempre floreció*

*Un poeta, un poeta donde los soles descienden
Yo sufrí como él esta hora de temblar
Yo estoy en el cielo con sus canciones gaviotas
Después de nosotros van a buscar otros Andes*

*Entre morir y no morir este hombre
Elegió creyendo que no era muy tarde
Entre vivir y perecer eligió la guitarra
Y por mejor escuchar las palabras se callan.*

PABLO NERUDA, UN TRIBUTO*

Arthur Miller

El señor Carter nos ha transmitido algunas de las más profundas convicciones de John Steinbeck, la creencia de que él no tenía vocación para los discursos rimbombantes. Ahora yo me veo en esa situación, y, además, muy nervioso de presentar al embajador Pablo Neruda, porque para ser francos, él es una de las pocas personas ante las cuales me inclino, y siento que nada de lo que pueda decir es digno de mis sentimientos hacia su persona. Recuerdo la época de la Depresión, en la que crecí soñando convertirme en escritor, la enorme impresión que me causaron unos poemas suyos que leí traducidos al inglés, no solamente porque estaban bellamente escritos, sino porque parecían corresponder a lo que yo intuía debía ser el trabajo fundamental de un escritor en tiempos de crisis y revolución; a saber, ser ciudadano y situarse en la historia, de modo que los hombres serios y poderosos tuviesen que escuchar. Hacer esto y mantener intacta nuestra propia música es *el gran logro* —el logro de los griegos—. Y recuerdo que entonces sentía, aunque jamás soñé poder llegar a conocer a Neruda, que él era una luz en las tinieblas, aquel punto de vista, y ahora, tantos años después, él se me asemeja a un árbol inmenso —un árbol seminal—, de los pocos que hay en el bosque, que arrojan sus semillas a los que se están formando alrededor suyo. Si existe un padre de la poesía latinoamericana contemporánea, sin duda es Pablo Neruda, y como todo padre es al mismo tiempo progenitor y piedra necesaria contra la cual los jóvenes han de afilar sus garras. Sin embargo, supongo que hay una compensación por ser tan grande, una obstrucción tan inspiradora, y es el volverse cada vez más vivo en esta batalla creativa con la propia criatura, y marcar así una era para siempre. Tengo el gran honor, y el PEN Club también, de dar la bienvenida al embajador Pablo Neruda.

* Palabras pronunciadas por Arthur Miller en la presentación de Pablo Neruda al PEN Club, en la cena de aniversario de éste, el día 10 de abril de 1972. Tomado de Lévy, Isaac y Juan Loveluck (editores): *Simposio Pablo Neruda. Actas* (Columbia, Carolina del Sur: University of South Carolina, 1974). Traducción al castellano de Nicolás Salerno.

acompañadora que yo haya escuchado nunca. Delante, sentada, Delia; detrás, él, sentado lo mismo, con su brazo apoyado en el hombro de ella y desde allí: adelantándolo, moviéndolo esclarecedoramente.

Si sonaba el sordo cañón, Pablo lo oía y parecía neutralizarlo. Tanta compañía daba que parecía hacer una selva a su alrededor donde todos estuviéramos a salvo.

¡Tantos proyectos, tantas esperanzas! Pero él no quería hablar sino de mí, de mi invalidez, de mi enfermedad. Soñaba. “Mañana te vienes con nosotros. Te llevamos a París. Allí, en un hospital que dirige un amigo nuestro, estarás como te hace falta, como necesitas.” Un brillo había en sus ojos, como un fogonazo que me transportase. Era imposible, pero él me veía como en las mil y una noches —a través de lo que él podía también tener de oriental— volando instantáneamente en la alfombra mágica, quizá sostenido sólo por la lumbre de sus miradas.

Allí conmigo los dos. Tarde de metralla y cariño que veo aún presente.

Allí estuvieron los dos porfiando en lo que no podía ser. Pablo como con un ensalmo de su palabra nunca más de poeta, nunca más humano, nunca más poderoso de bien, que quería curarme de mi dolencia con el hechizo de su voluntad.

Se marcharon como una sombra. Casi como él dijo de otro poeta: con una “voz de naranjo enlutado”. Y desapareció en el quicio de una puerta. “Vendremos por ti”, dijo como un susurro.

No he olvidado aquella tarde, la última de Pablo Neruda conmigo, y que no tuvo fin.

Años y años ha alentado en palabras, en recuerdo, en envíos hasta la culminación final de su poema donde, al hacer recapitulación de su vida, revive los años cuando él venía a Velinonia “donde está todavía Vicente Aleixandre”, “con sus ausentes”.

Sí, con él. El poeta que arrastró sangre y vida y experiencias totales pudo decir:

Estoy herido en solamente un pétalo...

Índice

1. Autores chilenos

Gabriela Mistral, “Recado sobre Pablo Neruda”, 1936	396
Pablo de Rokha, “‘Neruda y Yo’ Afirma y Comprueba” (circa 1967) 2000	400
Cardenal Raúl Silva Henríquez, Cable y declaración, 1971	402
Mensaje del Presidente Salvador Allende a Neruda, 1971	403
Francisco Coloane, “Las Primeras Raíces”, 1972	405
Enrique Lihn, “Residencia de Neruda en la Palabra Poética”, 1973	410
Gonzalo Rojas, “Neruda” (1978) 2001	418
José Donoso, “Recordando a Neruda” (1983) 1998	420

2. Autores hispanoamericanos

Carta abierta a Pablo Neruda (desde La Habana), 1966	424
Jorge Amado, “Saludo y Tributo a Pablo Neruda”, 1975	431

3. Autores europeos y norteamericanos

Federico García Lorca, “Presentación de Pablo Neruda” (1934) 1969	432
Arthur Lundkvist, “Neruda”, 1963	434
Louis Aragon, “Una Casa Barajada como un Juego de Cartas”, 1971	453
Arthur Miller, “Pablo Neruda: Un Tributo” (1972) 1975	455

