

E. RODRIGUEZ MONEGAL

EL VIAJERO INMOVIL

INTRODUCCION A PABLO NERUDA



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES



LOSADA

NER

4

El viajero inmóvil obtiene el más riesgoso de los triunfos: internarse en la poesía de Pablo Neruda atendiendo a su raíz y a su vocación americanas, pero sin ignorar que es también una de las obras más altas de la literatura contemporánea, comparable a la de Pound, Vallejo o Perse; recurrir a la biografía del poeta sin extraviarse en la anécdota, practicar el análisis de estilo sin descuidar el sentido histórico de un texto. Como en los ejemplos más ilustres de crítica literaria, ya el método refleja la obra estudiada, y la infinita, vigorosa, elusiva poesía de Neruda es asediada en estas páginas por todos sus flancos con parecida certeza.

Emir Rodríguez Monegal nació en Montevideo en 1921. No es sencillo resumir su aporte a la vida cultural hispanoamericana en los últimos tres lustros: obras de crítica como *Narradores de nuestra América* y *El juicio de los parricidas*, *Las raíces de Horacio Quiroga* y *José E. Rodó en el novecientos*; ediciones críticas de Rodó y Quiroga; la dirección de revistas de tan alto nivel como *Número* de Montevideo y, actualmente, *Mundo Nuevo* de París; la crítica periódica, penetrante, nunca epidémica que difundieron algunos de los órganos más importantes del continente; su sólida labor universitaria, reconocida por numerosas becas: la del British Council, la Gallinal, la de la Fundación Rockefeller. Su nuevo libro, *El viajero inmóvil*, será la obra de consulta obligada para todo estudioso de Neruda y confirma irrefutablemente que la literatura hispanoamericana, tan rica en obras de creación, ya ha conquistado esa otra, difícil madurez del talento crítico.

EL VIAJERO INMÓVIL

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

C. M. BOWRA

LA HERENCIA DEL SIMBOLISMO

EDGARDO COZARINSKY

EL LABERINTO DE LA APARIENCIA

FRANCISCO GARCÍA LORCA

ANGEL GANIVET, SU IDEA DEL HOMBRE

JULIETA GÓMEZ PAZ

LEYENDA DE ALFONSINA STORNI

RICARDO GULLÓN

ESTUDIOS SOBRE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

PEDRO SALINAS

LA POESIA DE RUBÉN DARÍO

JEAN-PAUL SARTRE

BAUDELAIRE

THEODORE SPENCER

SHAKESPEARE Y LA NATURALEZA DEL HOMBRE

GUILLERMO DE TORRE

TRES CONCEPTOS DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

KARL VOSSLER

LA POESÍA DE LA SOLEDAD EN ESPAÑA

KARL VOSSLER

FORMAS POÉTICAS DE LOS PUEBLOS ROMANICOS

BEHAR/1968

E. RODRÍGUEZ MONEGAL

EL VIAJERO INMOVIL

INTRODUCCIÓN A PABLO NERUDA



EDITORIAL LOSADA, S. A.

BUENOS AIRES

Queda hecho el depósito que
previene la ley núm. 11.723.

© Editorial Losada, S. A.
Buenos Aires, 1966.

Para Magdalena, con estas palabras de un
poema de Aragon que hemos hecho nuestras:

*Il n'aurait fallu
Q'un moment de plus
Pour que la mort vienne
Mais une main nue
Alors est venue
Qui a pris la mienne.*

(*Le roman inachevé*, 1956.)

PRINTED IN ARGENTINA

Este libro se terminó de imprimir el día 19 de agosto de 1966 en Artes
Gráficas Bartolomé U. Chiesino, S. A., Ameghino 838, Avellaneda - Bs. Aires.

*¿Qué podía decir sin tocar tierra?
¿A quién me dirigía sin la lluvia?
Por eso nunca estuve donde estuve
y no navegué más que de regreso.*

(Cantos ceremoniales.)

1

PERSONA Y POESÍA

...en sueños soy un niño perdido.

(Cien sonetos de amor)

UN HOMBRE, UN SER POLÍTICO

Cada árbol impide ver el bosque. Cada libro nuevo, cada entrevista, cada ataque, cada polémica, distorsionan la imagen de todo poeta para sus contemporáneos. Aun los críticos más agudos, aun los que aspiran al mayor equilibrio, caen en las más obvias trampas de la coetaneidad. El doctor Johnson califica al dulce Thomas Gray de "licencioso" porque utiliza el adjetivo *melifluo*, neologismo entonces y tan usado hoy; Brunetière pasa por alto (o casi) a Baudelaire por estar demasiado cerca del poeta más moderno de Francia; Rodó cree y escribe que Rubén Darío *no* es el poeta de América porque el crítico uruguayo se toma demasiado en serio las declaraciones liminares de *Prosas profanas*. Se han escrito libros (el de Henri Peyre es uno de los más sabrosos) sobre el perpetuo malentendido entre críticos y escritores.

En el caso de Pablo Neruda el malentendido poético se agrava porque este creador es —desde 1936— una figura política considerable. A partir de la guerra civil española, Neruda participa cada vez más en la lucha política: se adhiere al Frente Popular en Chile, 1937; es cónsul chileno para la emigración española, 1939; se convierte en poeta del segundo frente de ayuda a Rusia, 1942-1944; en senador comunista, 1945; en acusador público del presidente chileno, don Gabriel González Videla; en perseguido político y combatiente clandestino, mientras termina el *Canto general*, 1948-1949; es Premio Stalin de la Paz, 1950. La lista podría ampliarse y continuarse hasta hoy. Pero lo dicho basta. No es casual que el Premio Nobel —que ha sido otorgado a poetas y narradores de menor significación internacional, pero de línea política más ortodoxa o invisible— haya soslayado hasta ahora a Pablo Neruda. Es ingenuo pensar, como se ha hecho, en una conspiración internacional de terribles y diligentes enemigos. La obra de Neruda y su acción política son suficientes para preocupar a la Academia sueca. Porque desde 1936, el poeta combate sin pausa, aunque con prisa, en el campo político internacional.

Hasta los críticos que han intentado colocarse por encima de la *melée* política y han considerado su obra exclusivamente como poesía, se han encontrado frente a un poeta que no quiere ni puede ser analizado sólo en términos estéticos. Su posición poética es también política. Neruda no tolera que se practique con él la aséptica escisión. Su poesía está comprometida políticamente y debe ser juzgada también a partir de ese compromiso. Por eso, muchas controversias sobre su persona o su obra, que empiezan aparentemente como disputas estéticas, pronto desembocan en el terreno político. Esto es inevitable, aunque contribuya, sobre todo, a oscurecer el juicio actual sobre su obra. Pedir a ciertos críticos de hoy que se mantengan imparciales frente a una poesía que no es imparcial es como pedir a los güelfos y gibelinos del Trescientos que contemplen sólo los valores poéticos de la *Commedia*. El poeta lo sabe y corre el riesgo, aunque a veces se olvide. Y se queje en verso de sus muchos censores.

Pero aun considerada desde un punto de vista exclusivamente estético, la obra de Neruda ofrece aspectos curiosamente contradictorios. El poeta no sólo ha evolucionado políticamente desde 1936, sino que desde entonces ha sometido su obra a notables cambios de rumbo. El más notorio es precisamente el ocurrido cuando la guerra civil española: "La sangre por las calles" lanza al poeta al centro de la contienda política. A partir de esta terrible experiencia, Neruda reniega de buena parte de su obra anterior y, sobre todo, del libro más considerable y original que había escrito hasta entonces. Su negación de *Residencia en la tierra* (1925-1935) revela un rechazo profundo y por lo mismo oscuro, casi visceral, de una etapa de su vida y de su personalidad. El poeta cree haberla superado. Aquélla es poesía de angustia, de desesperación, de náusea por el mundo: ahora él la niega porque (como dice en un poema sumamente revelador) el lobo se ha hecho hombre. Los argumentos con que censura *Residencia en la tierra* contienen curiosas racionalizaciones. En vísperas de la publicación del *Canto general* (1950), Neruda confía a Alfredo Cardona Peña: "Contemplándolos ahora, considero dañinos los poemas de *Residencia en la tierra*. Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de nuestros países. Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir. Si examinamos la angustia —no la angustia pedante de los *snobismos*, sino la otra, la auténtica, la humana—, vemos que es la eliminación que hace el capitalismo de las mentalidades que pueden serle hostiles en la lucha de clases. A una ola muy grande de pesimismo literario que llena una generación entera, corresponde un avance agresivo del capitalismo en su formación. Si examinamos la actividad poética de Rubén Darío, vemos que ésta corresponde a una actividad menor del capitalismo. En su tiempo, las fuerzas destructoras no necesitaban mostrar aún el camino del

aniquilamiento. Pero años después las fuerzas reaccionarias del continente ven un peligro en el despertar intelectual, y de aquí la tendencia nihilista y desesperada de mi anterior poesía y de todos los poetas de mi generación. Tengo la seguridad de que no de una manera sistemática, pero tampoco menos fuerte, la reacción ha querido inutilizar estas fuerzas del verbo". Aunque lo que aquí sostiene Neruda no es estéticamente novedoso (es la doctrina soviética del realismo socialista), lo novedoso de sus palabras está en que provengan de un auténtico poeta y no de un burócrata o un político que hacen versos.

El rechazo de *Residencia en la tierra* por el propio autor deja muy perplejos a lectores y críticos, y fomenta la creación de dos bandos —escindidos por líneas no siempre de color e intención política— que defienden al libro contra su creador o, por el contrario, se adhieren a la aparente postura erostrática. La verdad es otra, sin embargo: Neruda continúa recogiendo *Residencia en la tierra* en sus colecciones de *Obras completas*. A pesar de lo declarado a Cardona Peña, es fácil encontrar en su poesía posterior huellas (a veces fulgurantes) del poeta agónico y barroco que parecía enterrado con tan dura mano a partir de 1936. En *Alturas de Macchu Picchu*, en *Molusca gongorina* (ambos poemas son del *Canto general*), el abominado poeta barroco continúa mirando al mundo con sus párpados atrozmente abiertos. Aun en las *Odas elementales* (tan obviamente inscritas en la línea de una poesía sencilla para gente sencilla) el barroquismo esencial del poeta se hace presente. Y a medida que se produce el deshielo en la literatura soviética, también Neruda permite la liberación interior de aquel poeta encerrado. En su madurez otoñal asoma nuevamente en *Estravagario*, su libro más personal de los últimos años, con la fuerza incontenible que dan las experiencias del amor y de la muerte, de la memoria y del olvido, del otoño y de la imposible primavera. También reaparece en los *Cantos ceremoniales* (hay uno dedicado a Lautréamont, aunque con ánimo de reivindicación social) y en los mejores poemas de *Plenos poderes* y del *Memorial de Isla Negra*.

Lamentablemente, buena parte de la crítica ha tomado al pie de la letra ciertas declaraciones de Neruda y se ha apoyado en ellas para seguir leyendo superficialmente su poesía. Los más dóciles han repetido al poeta y sus anatemas; los rebeldes se han burlado de una doctrina estética tan simplista. Pero pocos han recordado aquella sabia advertencia de Jorge Luis Borges sobre lo prescindible que a veces resultaba la opinión de un autor sobre su propia obra. Más importante que lo que declara Neruda es lo que crea. Abrumados por una producción que compite en cantidad con la de los vigorosos vates del Romanticismo (Victor Hugo es el inevitable paralelo, favorecido también por la simpatía del poeta hacia su antepasado), los críticos se han refugiado en la repetición de puntos de vista, la aceptación mecá-

nica o el rechazo racionalizado, sin ver que (más allá de sus declaraciones) este poeta no cesa de evolucionar interiormente, de cambiar sin descaracterizarse. Pero ¿quién tiene tiempo y ánimo suficientes para estar al día con este poeta cuya facundia crece con los años? La mayoría de los juicios sobre Neruda resulta por eso mismo superficial o meramente indocumentada. Entre tanto, el poeta crece y se multiplica, emite declaraciones y (felizmente) también crea.

Otra forma de eludir el análisis de su verdadera poesía ha sido la de encarnizarse en identificar sus fuentes. Como todo gran creador, Neruda toma su bien donde lo encuentra. Desde sus primeros libros ha sufrido la influencia de Baudelaire y de Darío, ha parafraseado a Rabindranath Tagore (con la excusa de que su amada de entonces gustaba del poeta indio), ha imitado a Sabat Ercesty y ensayado los experimentos metafóricos de los superrealistas, ha gongorizado o quevedizado. La huella de William Blake, de Walt Whitman, de T. S. Eliot, de Edgar Lee Masters, ha sido documentada por críticos anglófilos. (Curiosamente, no ha preocupado mucho a los auténticos críticos ingleses, más interesados en registrar su inconfundible acento americano, su libertad creadora, su apetito continental.) También es posible reconocer, desde el *Canto general* por lo menos, una genealogía poética que incluye a don Andrés Bello, a Rubén Darío, a Santos Chocano, los cantores de la grandeza del Nuevo Mundo independiente. Sean reales o imaginarias estas influencias, sólo sirven para probar que Neruda —como poeta mayor que es— se alimenta de toda la poesía viva de su tiempo: una poesía que abarca no sólo a los clásicos sino también a los contemporáneos del poeta. El estudio de las fuentes (advirtió hace tiempo un crítico sensato) no debe confundirse con la inquisición policial del plagio.

Queda otra causa de malentendidos: el peso de la personalidad y la biografía en su obra poética. Precisamente por su popularidad y por haberse constituido en figura política internacional, Neruda casi no tiene vida privada. Como todo poeta lírico gusta retratarse en su poesía, apenas retocando algunos perfiles y embarullando irónicamente muchos datos objetivos. Pero la doble acción de indiscretos admiradores y curiosísimos enemigos lo ha forzado a confesarse o enmascararse más de una vez, provocando así nuevos problemas a todo análisis crítico de su poesía y de su vida.

No es nada fácil la determinación objetiva de ciertos episodios fundamentales de su vida. Así la cronología verdadera de su residencia en el Oriente está oscurecida (a pesar de los esfuerzos de Jorge Sanhueza y de Margarita Aguirre) por los testimonios contradictorios de su poesía, de sus *Memorias* (especialmente las publicadas en 1962 por *O Cruzeiro*) y de su correspondencia privada, que está empezando a conocerse ahora. También es imprecisa la cronología de esos meses que siguen

al desafuero del poeta como senador (1948) y la persecución desatada por el presidente González Videla. Versiones coetáneas a los hechos lo presentan como saliendo clandestinamente de Chile en marzo de 1948 y encontrando refugio en alguna casa amiga del Río de la Plata. Según otras versiones, posteriores sin embargo al período, el poeta permanece en la clandestinidad, dentro de su patria, y allí termina el *Canto general*, acechado por policías que siempre llegan tarde, protegido por la cálida solidaridad de su pueblo.

No menos impreciso es su estado civil. "Me casé de cuando en cuando", dice en uno de los versos de humor más logrado de *Estravagario*. Pero esos vagos casamientos han permitido a sus enemigos instaurarle en 1948 un juicio por bigamia que no prosperó a pesar de la buena voluntad del presidente chileno de entonces. Como la vida amorosa del poeta no está desvinculada de su poesía lírica, las alternativas y ambigüedades de su estado civil tienen importancia para la comprensión profunda de su poesía y hasta explican algunas anomalías de su bibliografía, como es la publicación anónima de una de sus obras más valiosas, *Los versos del capitán* (1952), cuya paternidad sólo en 1962 reconoció explícitamente el poeta.

Para evitar los escollos de la polémica biográfica parece acertada la solución de Amado Alonso: desinteresarse casi por completo por la vida y analizar los poemas como objetos más o menos autárquicos. Pero lo que tal vez era posible en 1940 (cuando publica Alonso su admirable libro), ya no lo es ahora que el poeta hunde cada vez más la materia de su poesía en la plena realidad biográfica. Por otra parte, ni siquiera en 1940 resultó completamente acertada la elección de Alonso, ya que su asepsia biográfica lo llevó a redactar un estudio excesivamente formal y distante. Por haberse dedicado con lúcido fanatismo a la aplicación del método estilístico a la poesía de *Residencia en la tierra*, Alonso limitó el alcance de sus intuiciones. Al no haber manejado circunstancias biográficas y personales, al no haberse atrevido a buscar más hondamente las claves en el hombre mismo, Alonso detuvo su análisis en el borde de la creación profunda. Por eso pudo creer que la poesía de *Residencia en la tierra* es más hermética de lo que realmente es. Su libro —admirable por la disciplina y rigor del método estilístico— contribuyó, sin embargo, al equívoco de presentar a Neruda como poeta casi gongorino. Aunque Alonso comprendió que la poesía de Neruda no es susceptible de ser prosificada racionalmente, insistió en prosificaciones que si bien dan resultado en el caso de un creador tan racional como Góngora, fracasan frente al irracionalismo de Neruda. El barroquismo de *Residencia en la tierra* está más cerca de la pasión de Quevedo que de la parsimoniosa alquimia de Góngora. Una más sutil comprensión de la personalidad interior de Neruda habría permitido a Alonso el

acceso a muchas de las claves biográficas que hacen de *Residencia en la tierra* un libro más desgarradamente confesional que hermético.

II

LAS PERSONAS DEL POETA

Hay dificultades de otra índole: la personalidad poética y humana de este creador es mucho más elusiva de lo que parece. Hay un Neruda en la superficie; otro, u otros, que se multiplican en insondable abismo. Desde el comienzo, su dón poético se desarrolló a contrapelo de un temperamento tímido y retraído, introvertido y soñador. Sus primeros poemas encuentran la indiferencia y hasta la hostilidad de su padre, figura que el poeta ha ensalzado en muchos versos hasta proporciones casi mitológicas porque así lo descubrió su óptica de niño. Pero la negativa del padre a tener un hijo poeta dejó muy honda huella. Neruda debió aprender duramente lo que cuesta ser poeta en un medio puramente natural y ahistórico como el de su infancia. Pero si el muchacho de Temuco era tímido, retraído, también tenía una voluntad de hierro. A pesar de la hostilidad paterna, perseveró en la profesión poética. Pero para poder seguir publicando sin dejar su hogar, asumió un seudónimo que al cabo terminó convirtiéndose en nombre propio. El muchacho de Temuco empezó creando no sólo poesía sino un poeta.

La renuncia del apellido paterno (de la impronta paterna) asume etapas. A partir de octubre de 1920, Ricardo Reyes adopta definitivamente el seudónimo literario de *Pablo Neruda*, aunque después utiliza también otros para artículos y poemas: *Sacha Yegulev*, el héroe de Andreiev, para sus crónicas de estudiante anarquista; *Lorenzo Rivas*, para algunos versos comprometidos de la misma época; el anónimo *Capitán* del polemizado volumen de versos de 1952. El nombre literario se convierte en cotidiano sólo en 1946 (diciembre 28), a los ocho años de la muerte del padre, cuando se dicta sentencia judicial declarando que su nombre legal será Pablo Neruda. El ciclo se ha completado entonces.

Lo más curioso es que en el *Canto general* ha quedado una huella de su ambivalencia ante el apellido paterno, el suyo hasta 1946. Reyes aparece un par de veces en una lista de execrados nombres de conquistadores, de incendiarios rapaces, violadores de América. Pero también aparece más adelante en otro poema del mismo libro como nombre de pueblo, oprimido y explotado por los capitalistas locales o extranjeros. Se entiende entonces que algo más que una necesidad de proteger su poesía adoles-

cente de la hostil mirada paterna, ha llevado a Neruda a elegir el seudónimo que acabará por convertirse en nombre propio. Es la necesidad, aún más honda y oscura, de crearse a sí mismo, de abolir los vínculos con el padre, de convertirse él a su vez en padre. Por eso, al crear a *Pablo Neruda*, el joven Ricardo Reyes asume algo más que un seudónimo. Crea también un hombre, seguro de su vocación poética y desafiante. Muchos años después, el poeta alcanzará a expresar (en "Significa sombras", de *Residencia en la tierra*) esa voluntad de ser y atestiguar:

Ay, que lo que soy siga existiendo, y cesando de existir
y que mi obediencia se ordene con tales condiciones de hierro
que el temblor de las muertes y los nacimientos no conmueva
el profundo sitio que quiero reservar para mí eternamente.

Sea, pues, lo que soy, en alguna parte y en todo tiempo,
establecido y asegurado y ardiente testigo
cuidadosamente destruyéndose y preservándose
incesantemente,
evidentemente empeñado en su deber original.

Muchos escritores son poetas de sus vidas, para usar la fórmula popularizada por un biógrafo vienés: Casanova, Stendhal, Tolstói, no sólo han contado sus vidas sino que las han vivido ya en términos de fábula y creación: "Hablaba de sí mismo como podría haberlo hecho su biógrafo". se ha dicho de Goethe, otro poeta de su vida. Pero hay una raza de poetas que sin ser tan franca o descaradamente autobiográfica, lo es en el sentido de que su obra comporta una doble creación paralela: el verso y la personalidad que el verso transparenta o proyecta. De esta otra estirpe fueron Blake, Hugo, Whitman, Lautréamont, Proust. A ella pertenece también Pablo Neruda. Porque no sólo hay una obra poética que lleva su nombre —obra cada vez más numerosa, abarcadora, enorme— sino que paralelamente también hay una persona poética que se llama Neruda y que es tan creada, como lo puede ser cada poema suyo. De ahí el acierto con que tituló sus *Memorias de O Cruzeiro: Las vidas del poeta*. Aunque también podría haber escrito, las personas del poeta.

Esa persona Neruda (o Pablo, como lo llaman con entonación franciscana muchos personajes del *Canto general*), esa persona poética suele hablar de sí misma en acentos que asumen muchas veces los más conocidos ecos whitmanianos. Así como el autor de *Leaves of Grass* se presenta en sus versos como hijo de Manhattan, como un Cosmos, y cree estar con todos en todas partes, y asegura que su libro está vivo como un hombre, también Neruda se presenta muchas veces con la misma humildad y el mismo orgullo. En el *Canto general* (X, "El fugitivo") afirma:

Soy vosotros
miga de tierra
amasijo natural
huésped

.....
Soy pueblo, pueblo innumerable.

Hasta alcanzar en una de las *Odas elementales* ("A la fertilidad de la tierra") una identificación que le permite ser Whitman:

yo, poeta,
yo, hierba.

Para llegar en las *Nuevas odas elementales* a la cita directa, al homenaje apasionado:

Toqué una mano y era
la mano de Walt Whitman:
pisé la tierra
con los pies desnudos,
anduve sobre el pasto,
sobre el firme rocío
de Walt Whitman.

Muchos de sus críticos no toleran esa figura mitológica que crea el poeta con sus versos. Piensan que es mera vanidad y se encarnizan en citas truncas, cuando lo que el poeta revela en estos pasajes es, sobre todo, una necesidad muy creadora y muy honda de fabular la propia existencia. El niño que en el corazón de la selva de madera húmeda que es el Sur de Chile se cuenta fábulas para poblar su soledad irredimible de huérfano, no ha cesado de seguir creando dentro del poeta adulto. Una anécdota preservada por una vieja tía (doña Glasfira Masson de Reyes) y transmitida por Margarita Aguirre permite captar el nacimiento del poeta en el niño de Temuco: "En casa de mi tía [recuerda doña Glasfira], había una noche un corro de amigas íntimas que Pablo miraba con sus ojos enormes. Estábamos jugando a las adivinanzas. "Tú no dices nada", le dijeron. Y con su voz lenta, mirando hacia el patio, Pablo dijo: "¡Tiene lana y no es oveja! Tiene garra y no agarra." Nadie adivinó. Entonces Pablo se para y señala: "Ese cuero que está ahí." Era el cuero de la oveja recién muerta para comer. Ninguno de nosotros lo había visto aunque lo mirábamos colgando de las parras. Pero él sí. Porque él es poeta."

Esta capacidad de ver lo que otros no ven también se vuelca sobre sí mismo y genera dentro de sí los personajes que habrán de vivir en definitiva las vidas del poeta. Por el camino de la

subjetividad más absoluta, el poeta crea su objetividad. Esos personajes son también otra forma de poetizar.

Cada libro importante, cada etapa definitiva, de la trayectoria poética de Neruda produce no sólo *poesía* sino también una *persona*. El significado etimológico de esta palabra, ya se sabe, es *máscara*: en latín, la máscara del actor se llama *persona*. La máscara trágica no sólo sirve para ocultar el rostro; también ofrece una versión definitiva y estéticamente completa del personaje. Sirve asimismo para proyectar más lejos la voz, lo que aplicado a la poesía tiene su importancia. Como ha señalado Hugh Kenner al estudiar la teoría de la persona de Ezra Pound, la *persona* (la máscara) extiende el campo de la voz privada y personal del poeta, proyecta el yo más allá de sus límites subjetivos. Por medio de la *persona* el poeta sigue siendo yo y es otro. Esa dramatización crea y sustenta la voz individual y le da una autoridad de la que el yo particular carece. Esto lo entendió admirablemente Walt Whitman al crear no sólo un libro sino una persona. Una frase de Ezra Pound (que Kenner cita) resume inmejorablemente el proceso interior: "*In the search for oneself, in the search for sincere self-expression, one gropes, one finds, some seeming verity. One says 'I am' this, that, or the other, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing...*" ("En la búsqueda de uno mismo, en la búsqueda de una 'expresión personal sincera', uno roza, una encuentra, algunas aparentes verdades. Uno dice, 'Soy' esto, o aquello, o lo otro, y apenas pronunciadas estas palabras uno deja de serlo..."). Por eso, el yo del poeta (en toda obra lírica) no puede dejar de ser *persona*. De ese modo, paradójicamente, ese yo tan subjetivo de los líricos se convierte en un recurso fecundo, creador, para objetivar la voz, para crear la *persona*. Inútil aclarar que al referirse a la *máscara* del poeta no pretende Pound, o su exégeta Kenner, hacer ninguna imputación de carácter moral. La *máscara*, la *persona*, es un artificio poético.

En el curso de su larga carrera, Neruda ha proyectado poéticamente varias personas visibles: el muchacho perdido entre los ponientes de la gran ciudad hostil de su primer libro, *Crepusculario*; el hondero entusiasta, embriagado por la contemplación del espacio infinito y (sobre todo) por el espacio poético que crea con sus versos Sabat Erasty; el nuevo Bécquer, americano, que enseñará a varias generaciones el arte melancólico y desesperado del amor adolescente; el poeta desatado e inconexo de Tentativa del hombre infinito, tan inadvertido que hasta Amado Alonso omitió considerarlo; el sonambúlico espectador desparovido de un mundo en permanente proceso de desintegración que documenta *Residencia en la tierra*; el testigo que ha visto la sangre por las calles y crea una poesía deliberadamente impura para transmitir el estupor y la esperanza de *España en el corazón*: el narrador que se levanta desde la arena nutricia y

el océano para cantar la gloria y la miseria de la América hispánica en el *Canto general*; el satisfecho y enamorado viajero del mundo que ordena sus deberes poéticos en *Las uvas y el viento*; el amante secreto que inventa, o segrega, otro poeta anónimo para cantar *Los versos del capitán*; el poeta popular que pulsa la guitarra de los pobres para entonar sucesivas y alfabéticas *Odas elementales*; el hombre que llegado al otoño conversa coloquialmente sobre las reglas y los deberes, los ritos de la vida y de la muerte, sobre sí mismo y sobre la mujer amada, en ese libro de estupenda libertad que se llama *Estravagario*; el contemplativo poeta que inclina cada vez más su mirada sobre sus propias vidas y libera en él las poderosas fuerzas del recuerdo en el libro autobiográfico con que por ahora culmina su poesía.

Lamentablemente, muchos de los que han analizado su obra, o han escrito sobre ella, no han sabido separar la persona real (Ricardo Reyes que firma *Pablo Neruda*) de las sucesivas personas poéticas que proyectan su voz desde cada uno de sus libros. Así Pablo de Rokha, uno de sus tenaces enemigos, denunció ya en temprana fecha (*Epitafio a Neruda*, mayo 22, 1933) la máscara del poeta romántico, de fabricante de visiones subconscientes, de simulador, que asomaba para él en *Residencia en la tierra*. Lo que en su iracundia no comprendió el censor es que esa máscara era una persona, y por lo tanto más esencialmente verdadera que la del Registro Civil. En éste, y otros casos aún menos conocidos, la falacia autobiográfica ha impedido una consideración seria de la personalidad y la poesía de Pablo Neruda.

De todas esas máscaras, esas personas, sólo algunas son poéticamente viables (hay otras más fugaces e inmaduras que pueden pasarse por alto en una consideración general); pero en las mejores se produce una conjunción admirable de necesidad de expresarse y felicidad expresiva. Tres o cuatro de ellas bastarían para consagrar a un poeta menor, darle individualidad y fama. Pero Neruda es un poeta mayor. Hasta sus peores enemigos no pueden dejar de reconocerlo; uno de los más encarnizados y vitriólicos no tuvo más remedio que escribir que era "un gran mal poeta". El reconocimiento de Juan Ramón Jiménez es paradójico, pero es importante. Como Whitman, como Víctor Hugo, como Yeats, Neruda es poeta de generosa vena libre y desatada, irregular y fecunda hasta en el error. Sus máscaras, sus personas son otras tantas formas de prodigarse en la creación.

III

EL NIÑO PERDIDO Y ENCONTRADO (Alusión a *M.P.*)

La última paradoja de este poeta múltiple y millonario de libros y personas es que toda su obra arranca y concluye en una sola imagen definitiva: la lluvia que cae sobre el bosque del Sur y las casas de madera; la lluvia que escucha para siempre: "un niño triste como yo". Ese verso de *Crepusculario* en que el poeta trata de imaginarse al hijo que al mismo tiempo rechaza, define en cambio su infancia, lo define a él, a ese poeta que no ha cesado de crecer y crecer, de crear y crear, sin dejar de ser jamás el niño triste que se ve reflejado en la imagen del hijo imposible: niño-padre que aniquila al niño-hijo porque siente que en una última identificación subconsciente ambos son la misma persona.

Hasta en la risa otoñal de *Estravagario* asoma también ese niño:

mi amor es un niño que llora.

dice, como si continuara desde la otra vertiente de la vida la imagen del primer libro, separada de ésta por unos treinta y cinco años. Y en *Cien sonetos de amor*, el XXI anuncia definitivamente:

...en sueños soy un niño perdido.

Incluso en esa comprometida *Canción de gesta* que publica en La Habana, 1960, se le aparece su vida como "un hilo interminablemente largo / que comienza con un niño que llora" / y en *Memorial de Isla Negra*, evoca la llegada a Santiago, su ingreso al mundo viril, en un poema que titula *El niño perdido*.

Il pleut sur mon cœur comme il pleut sur la ville, dijo Paul Verlaine en un poema que infortunadamente se ha convertido en lugar común de la no poesía. Para Neruda, que tal vez toma del poeta francés la mitad de su seudónimo literario, no ha cesado de llover y llorar en el fondo más íntimo de sus versos. Hay claves fáciles para explicar su psicología de niño insatisfecho y mimado: es esa brusca desposesión de la madre y del paisaje natal de sus primeros meses de vida (la madre muere cuando el niño tiene apenas un mes; lo alejan definitivamente de Parral antes de cumplir dos años); es también la figura dulce y tiránica del padre ("mi pobre padre duro", dirá en verso muy entrañable); es la nueva madre que el poeta aprenderá a amar pero

que el niño triste sentirá como *otra* madre, la *Mamadre* como la bautiza con un curioso tartamudeo simbólico. Todo lo que viene después de esa infancia en Parral y en Temuco, todo lo que enriquece o mutila al poeta no borra jamás esa lluvia, esa lágrima, del Sur.

La máscara, la *persona*, definitiva es a veces la primera. Antes de ser *Pablo Neruda* fue Ricardo Reyes. A ese niño vuelve incesantemente una y otra vez Neruda. Porque la única máscara verdadera es la piel. El poeta acabará (como su secretamente admirado Marcel Proust) por proyectar en una obra de madurez, en su autobiografía lírica, la persona que exprese con la máxima tensión entre subjetividad y objetividad, esa voz privada y absolutamente suya desde siempre.

Para llegar a este niño hay que atravesar la obra entera de Pablo Neruda, obra que se alza hoy incomparable en la poesía de este tiempo. Su aparición, en el lejano Chile de 1923, marcó el ingreso de un poeta nuevo a un ámbito poético que conocía ya algunas voces memorables (Gabriela Mistral, Huidobro, Pablo de Rokha) pero pronto la voz de Neruda empieza a crecer y proyectarse hasta alcanzar, con *Residencia en la tierra* un lugar absolutamente único en la poesía de la lengua castellana. Lugar que los jóvenes poetas españoles son los primeros en reconocer. A partir de 1936, la obra de Neruda crece, se hace hondamente americana, se proyecta sobre el vasto mundo. ¿De qué otro poeta de hoy podría decirse otro tanto? ¿qué otro idioma puede enorgullecerse de una creación tan variada y sostenida? Sin embargo, este poeta oceánico, este poeta continental, no es bastante conocido y reconocido. Muchos se han quedado con viejas imágenes suyas, con lecturas parciales, con valoraciones antiguas. Muchos no han sabido compararlo con sus iguales de este tiempo (con Vallejo y con Lorca, pero también con Perse o con Aragón, con Yeats y con Dylan Thomas, con Pound y con Robert Lowell) para reconocer en su obra única la dimensión también única. Cada día es más urgente hacerlo. Hay que empezar por el principio y volver a la misma fuente: a esa lluvia incesante, lluvia de gotera, lluvia de lágrimas, del Sur. Hay que volver al niño perdido y encontrarlo. Aquí empieza la historia.

2

RETRATO EN EL TIEMPO

*Ahora me doy cuenta que he sido
no sólo un hombre sino varios.*

(Estravagario)

LAS MADRES

La verdadera vida de Pablo Neruda está por escribirse. Así como la historia verdadera de sus libros. Una personalidad tan contradictoria y dominante, tan combatida y adulada, ha suscitado versiones inevitablemente dispares de su peripecia vital y hasta bibliográfica. Ese apasionamiento, ese personalismo, han confundido las cosas. A pesar de los esfuerzos admirables de Jorge Sanhueza y Hernán Loyola (sobre todo en la menuda precisión bibliográfica), de Alfredo Cardona Peña, de Wilberto Canton, de Margarita Aguirre (esta última en la más completa reconstrucción biográfica), hay muchos pasajes de la trayectoria terrestre de Pablo Neruda que son aún discutibles, permanecen empecinadamente en la sombra, o parecen ocurrir simultáneamente en dos inconciliables dimensiones del tiempo. Esto es más normal de lo que se piensa. Todo ser vivo necesita proyectar constantemente una imagen compuesta de sí mismo. Para ello subraya ciertos aspectos sobresalientes y mantiene otros (su vida privada, generalmente) en la sombra. Pero en este caso, las cautelas tan respetables se complican hasta el laberinto porque Neruda, además de ser un poeta (es decir: un ser que transmuta la carne y la sangre de sus afectos en verso), es también un político, y muy militante desde hace casi treinta años. De ahí que como poeta o como político Neruda casi no tenga vida privada. O, por lo menos, apenas si la tiene desde 1936. Sus mismos deberes de individuo particular y sus deberes de gran figura política de Chile también le imponen servidumbres, recatos y hasta disfraces. Por eso, todo intento actual de retrato en el tiempo bordeará necesariamente zonas de indiscreción, de reserva, de ambigüedad. Todo retrato actual de Neruda ha de ser forzosamente provisional y discutible. Pero también es inevitable. Porque pocos poetas han utilizado tanto su propia sustancia biográfica, sus furias y sus penas, sus arrebatos transitorios, su oscura y firme trayectoria íntima, como lo ha hecho Neruda en los sesenta años de su residencia en la tierra. Con éstas reservas y estas cautelas parece posible examinar ahora la peripecia biográfica de un poeta que

declaró una vez orgullosamente a Cardona Peña: "Mi poesía es íntima, mía; la concibo como una emanación mía, como las lágrimas o como el pelo mío; encuentro en ella la integración de mí mismo".

Antes de convertirse en Pablo Neruda, el niño que nace en Parral, al sur de Chile, en julio 12, 1904, habrá de llamarse Ricardo Eliecer Neftalí Reyes. Su padre es José del Carmen Reyes Morales, hombre rubio, de ojos dulces y barba, que el hijo evocará en algunos versos tempranos llenos de la prematura melancolía adolescente de su primer libro, *Crepusculario*:

Padre, tus ojos nada pueden.

Escucharé en la noche tus palabras,
... niño, mi niño...

Y en la noche inmensa
seguiré con mis llagas y tus llagas.

La madre se llama Rosa Basoalto, es maestra primaria. El niño llega casi al cumplirse un año de su matrimonio con José del Carmen (se habían casado en octubre de 1903). Es una mujer frágil que muere en agosto, antes de que el niño haya cumplido dos meses, agotada por la tuberculosis. Esa madre arrebatada en la hora misma del ingreso al mundo, dejará una marca tan sutil y profunda que la imaginación del poeta (como la de Edgar Poe) buscará toda su vida en otras mujeres esa presencia perdida. En casa de sus familiares, los Masson, encuentra el niño viejas fotografías: "Allí había un retrato de mi madre, muerta en Parral, poco después que yo nací. Era una señora vestida de negro, delgada y pensativa. Me han dicho que escribía versos, pero nunca he visto nada de ella, sino aquel hermoso retrato". Con los ojos de la imaginación, ese retrato cobra vida muchas veces, asume fabulosos avatares femeninos, se convierte en lluvia que no cesa de caer en el Sur, en la madera impregnada por esa lluvia, en el océano que los ojos del niño descubren deslumbrados en Bajo Imperial, en la arena fecunda e inmortal, hasta que cerca ya de los sesenta años, la imagen cuaja en un poema, el primero de su autobiografía en verso:

Yo no tengo memoria
de paisaje ni tiempo,
ni rostros, ni figuras,
sólo polvo impalpable,
la cola del verano
y el cementerio en donde
me llevaron
a ver entre las tumbas
al sueño de mi madre.

Y como nunca vi
su cara,
la llamé entre los muertos, para verla
pero, como los otros enterrados,
no sabe, no oye, no contestó nada,
y allí se quedó sola, sin su hijo,
huraña y evasiva
entre las sombras
Y de allí soy, de aquel
Parral de tierra temblorosa,
tierra cargada de uvas
que nacieron
desde mi madre muerta.

Un par de años después de la muerte de su madre, el padre y el niño abandonan Parral y se trasladan a Temuco, pequeña población del Sur, que no alcanzaba entonces a diez mil habitantes. En uno de los mejores poemas de *Canto general* ("La frontera", de la sección XV, "Yo soy") ha sintetizado el poeta maduro la aventura y la visión del niño campesino:

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 con zapatos mojados, troncos rotos
caídos en la selva, devorados por lianas
y escarabajos, dulces días sobre la avena,
y la barba dorada de mi padre saliendo
hacia la majestad de los ferrocarriles.

El poema concluye con esas estrofas en que entra también la imagen del poeta en su infancia, esa imagen que habrá de hechizar toda su poesía:

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 Temuco transcurrirán la infancia y la adolescencia del poeta; allí descubre el mundo, su mundo. Está hecho de lluvia, de madera y del olor imborrable de la madera, de una numerosa familia de primos y tíos que aumenta el día (de 1906) en que el padre contrae segundas nupcias con Trinidad Candia Marverde.

Ella será la segunda madre, aunque para el recuerdo del poeta habrá de ser la única que conoció, la Mamadre, como la bautiza el niño que no podía decirle madrastra. "Me parece increíble tener que dar este nombre al ángel tutelar de mi infancia [apunta el poeta en sus recuerdos de los cincuenta años]. Era diligente y dulce, tenía sentido del humor campesino, una bondad activa e infatigable." Dos hijos más tendrá José del Carmen: Laura, a la que se ha referido Neruda en alguna de sus poesías y de la que se conserva algún retrato juvenil con el poeta: morenos, carilargos ambos, de grandes ojos oscuros y tristes; y Rodolfo, que asoma su rostro de madera en una fotografía familiar en que también está el padre con su barba ya cana. En una casa de madera, grande y pobre a la vez, crece el niño descubriendo el amor, aprendiendo a entender a los mayores, inventándose un mundo propio. Aunque la Mamadre toma el lugar de la madre muerta, el niño sigue sintiéndose inexplicablemente abandonado y solo. El sentimiento puede ser muy hondo y muy profundo, tener sus raíces en la súbita desaparición de la madre primera y única, estar enterrado en esos primeros meses olvidados. Pero también contribuye al abandono la figura distante e incomprensible del padre. En la imaginaria poética del niño, el padre será identificado con el tren (poderoso e inalcanzable) que se lo lleva de la casa, o lo devuelve en medio de la noche: ese padre (ese tren) pasará una y otra vez por la vida del poeta, parecerá duro y lejano, tendrá una energía viril algo temible. Así como en su autobiografía lírica la madre parecía haber abandonado al niño para ir a nutrir las uvas, en el recuerdo de la otoñal madurez del poeta el padre aparece inextricablemente mezclado con sus trenes:

El padre brusco vuelve
de sus trenes:
reconocimos
en la noche
el pito
de la locomotora
perforando la lluvia
con un aullido errante,
un lamento nocturno,
y luego
la puerta que temblaba;
el viento en una ráfaga
entraba con mi padre
y entre las dos pisadas y presiones
la casa
se sacudía,
las puertas asustadas
se golpeaban con seco
disparo de pistolas,

las escalas gemían
y una alta voz
recriminaba, hostil,
mientras la tempestuosa
sombra, la lluvia como catarata
despeñada en los techos,
ahogaba poco a poco
el mundo
y no se oía nada más que el viento
peicando con la lluvia.

"Mi pobre padre duro" acabará por confundirse con el tren, con su aullido, con el viento y la lluvia, con la voz hostil. El niño se hace un refugio en el seno de la Mamadre, o se inventa un paraíso perdido en el bosque donde descubre a los maravillosos coleópteros, los pájaros, los huevos de perdiz. También se encierra en otro bosque de madera procesada: la inagotable selva de los libros. Antes de saber leer, ya tomaba el libro del revés y repetía lo que había oído, cuenta su tío Orlando Masson, poeta de Temuco, fundador de un periódico local, *La Mañana* (octubre 18, 1915), en cuyas páginas se publicarán los primeros versos del muchacho. En casa de don Orlando se detenían los intelectuales que visitaban el Sur: allí los vería el niño y los observaría de lejos, y sentiría nacer un anhelo de emulación. Otro tío, Ramón, será el que copie sus primeros versos, según ha confiado el mismo Neruda a Margarita Aguirre. Pero el más directo estímulo lo dan los primeros libros: Buffalo Bill (del que luego renegaría por motivos políticos), Emilio Salgari y las inagotables aventuras en un Oriente de pacotilla; Jules Verne, que dejará sus fábulas tatuadas en la entraña del poeta y recibirá visible homenaje en algunas ilustraciones de *Estravagario*; y también los libros para grandes que el niño leía a medias, entredivinando: libros de Vargas Vila, tan popular entonces, tan olvidado ahora; de Jorge Isaacs (cuya *María* es todo un manual de amor adolescente), de Gorki y de Felipe Trigo, de Diderot y de Bernardin de Saint-Pierre, las aventuras de *Fantomas* y de *Rocambole*, las obras de Victor Hugo. ("Me enfermo de sufrimiento y de piedad con *Los miserables*", dirá al evocar mucho más tarde este período.) Lee de todo y desordenadamente a lo largo de los largos días de la infancia y adolescencia: "El saco de la sabiduría humana se había roto y se desgranaba en la noche de Temuco. No dormía ni comía leyendo. No voy a decir a nadie ni nunca que leía sin método. ¿Quién lee con método? Sólo las estatuas", comentará en un texto (*Infancia y poesía*, 1954) que figura al frente de sus *Cbras completas*. Y en las *Memorias* para *O Cruzeiro* dirá gráficamente: "Como un avestruz, yo tragaba sin discriminar". Un poema de estos últimos años ("El sobriño de Occidente", de *Cantos ceremoniales*) evoca la llegada de su tío Manuel a Temuco:

Cuando tuve quince años cumplidos llegó mi tío Manuel con una valija pesada, camisas, zapatos y un libro. El libro era Simbad el Marino y supe de pronto que más allá de la lluvia estaba el mundo claro como un melón, resbaloso y florido. Me educué, sin embargo, a caballo, lloviendo. En aquellas provincias, el trigo movía el verano como una bandera amarilla y la soledad era pura, era un libro entreabierto, un armario con sol olvidado.

Cuando no está leyendo, el niño mira el mundo que lo rodea: envuelto en unas mantas ve asustado cómo el fuego devora la casa de madera (es la segunda o tercera vez, ya se va acostumbrando); y también contempla desde un rincón las fiestas de sus mayores: José del Carmen suele reunir a amigos y hasta desconocidos en torno suyo, les da de beber y se queda con ellos hasta las primeras luces del alba; a veces, el niño se ve obligado a participar en los ritos de los grandes: un día es obligado a beber una copa de sangre caliente de un cordero que acaba de ser sacrificado y el gusto de esa sangre no se borrará más de su garganta; otras veces, son los ritos infantiles los que imponen su presencia: dos vecinitas lo arrastran a su casa, lo desnudan, le ofrecen las primeras lecciones febriles del sexo. Para ese niño, el mundo de la imaginación es más suyo que el dominado por las voces y la presencia de los demás. En ese mundo se siente seguro. Lo va poblando con fragmentos del otro mundo, el de los grandes, el ajeno. Un día, en unas vacaciones de verano, lo llevan al Bajo Imperial y descubre el océano. De aquí arranca su primer contacto con el mar, que dejará tan honda huella en su poesía y que se convertirá pronto, dentro de su imaginación personal, en símbolo de la madre, de la mujer, de la fuerza inextinguible de la vida. Muchos años más tarde confiará a Cardona Peña que sus recuerdos marinos lo impresionaron tanto desde la juventud, que "mucho más tarde no podía escribir sin pensar seriamente en el ruido de la lluvia y de las olas cayendo sobre la arena". El doble ruido continúa escuchándose en su poesía.

Este niño silencioso y solitario tiene los ojos bien abiertos sobre el mundo y ve aun aquello que no quiere ver. El mundo le entra por los ojos, aunque él cree tener los párpados bien cerrados. El mundo se instala dentro de él, aunque sólo piense estar soñando. Por eso, cuando sea hombre y empiece a construirse a sí mismo, todas las imágenes del pasado, tanto las demasiado fuertes e incisivas, como las borrosas y olvidadas, aflorarán de lo más hondo para crear esa poesía que el niño había estado buscando a tientas, ciego de ojos ajenos, en los libros y en los cuentos de otros soñadores. Entonces el poeta hecho hombre podrá evocar esa infancia solitaria y lluviosa del Sur y decidir que allí está

el verdadero mundo original. Una página que Neruda escribe hacia 1938, poco después de la muerte de su padre, define mejor que ningún otro texto la magia y los terrores imborrables de la infancia. Se titula "La copa de sangre".

"Cuando remotamente regreso y en el extraordinario azar de los trenes, como los antepasados sobre las cabalgaduras me quedo sobredormido y enredado en mis exclusivas propiedades, veo a través de lo negro de los años cruzándolo todo como una enredadera nevada, un patriótico sentimiento, un bárbaro viento tricolor en mi investidura; pertenezco a un pedazo de pobre tierra austral hacia la Araucanía, han venido mis actos desde los más distantes relojes, como si aquella tierra boscosa y perpetuamente en lluvia tuviera un secreto mío que no conozco, que no conozco y que debo saber, y que busco, perdidamente, ciegamente, examinando largos ríos, vegetaciones, inconcebibles montones de madera, mares del sur, hundiéndome en la botánica y en la lluvia, sin llegar a esa privilegiada espuma que las olas depositan y rompen, sin llegar a ese metro de tierra especial, sin tocar mi verdadera arena. Entonces, mientras el tren nocturno toca violentamente estaciones madereras o carboníferas como si en medio del mar de la noche se sacudiera contra los arrecifes, me siento disminuido y escolar, niño en el frío de la zona sur, con el colegio en los deslindes del pueblo, y contra el corazón los grandes, húmedos boscajes del Sur del mundo. Entro en un patio, voy vestido de negro, tengo corbata de poeta, mis tíos están allí todos reunidos, son todos inmensos, debajo del árbol guitarras y cuchillos, cantos que rápidamente entrecorta el áspero vino. Y entonces abren la garganta de un cordero palpitante, y una copa abrasadora de sangre me llevan a la boca, entre disparos y cantos, y me siento agonizar como el cordero, y quiero también llegar a ser centauro, y, pálido, indeciso, perdido en medio de la desierta infancia, levanto y bebo la copa de sangre.

"Hace poco murió mi padre, acontecimiento estrictamente laico, y sin embargo algo religiosamente funeral ha sucedido en su tumba, y éste es el momento de revelarlo. Algunas semanas después mi madre según el diario y temible lenguaje fallecía también, y para que descansaran juntos trasladamos de nicho al caballero muerto. Fuimos a mediodía con mi hermano y alguno de los ferroviarios amigos del difunto, hicimos abrir el nicho ya sellado y cimentado, y sacamos la urna, pero ya llena de hongos, y sobre ella una palma con flores negras y extinguidas, la humedad de la zona había partido el ataúd y al bajarlo de su sitio, ay, sin creer lo que veía, vimos bajar de él cantidades de agua, cantidades como interminables litros que caían de adentro de él, de su sustancia.

"Pero todo se explica, esta agua trágica era lluvia, lluvia tal vez de un solo día, de una sola hora tal vez de nuestro austral invierno, y esta lluvia había atravesado techos y balaustradas, la-

drillos y otros materiales y otros muertos hasta llegar a la tumba de mi deudo. Ahora bien, esta agua terrible, esta agua salida de un imposible, insondable, extraordinario escondite, para mostrarme a mí su torrencial secreto, esta agua original y temible me advertía otra vez con su misterioso derrame mi conexión interminable con una determinada vida, región y muerte."

II

UNA PRIMERA PERSONA

Como todos los tímidos, el niño para sobrevivir se inventa un personaje. Ingresó al Liceo de Temuco en 1910. Allí permanecerá diez años, hasta cumplir el sexto de Humanidades en 1920. En las *Memorias* de *O Cruzeiro* ha evocado así el Liceo: "Un vasto caserón con salas destartaladas y subterráneos sombríos. Desde la altura del Liceo, en primavera, se divisaba el ondulante delicioso río Cautín, con sus márgenes pobladas por manzanos silvestres. Nos escapábamos de las clases para meter los pies en el agua fría que corría sobre las piedras blancas. Pero el Liceo era un terreno de inmensas perspectivas para mis años de edad. Todo tenía posibilidad de misterio. El Laboratorio de Física, al que no me dejaban entrar, lleno de instrumentos deslumbrantes, de reportas y cubetas. La Biblioteca, eternamente cerrada. Los hijos de los pioneros no gustan de la sabiduría. Sin embargo, el sitio de mayor fascinación era el subterráneo. Había allí un silencio y una oscuridad muy grandes. Alumbrándonos con velas jugábamos a la guerra. Los vencedores amarraban a los prisioneros a las viejas columnas. Todavía conservo en la memoria el olor a humedad, a sitio escondido, a tumba, que emanaba del subterráneo del Liceo de Temuco". A Poe le habría gustado también, por muy obvias razones, ese subterráneo de la infancia.

Los diez años del Liceo de Temuco son diez años en que el niño se estira y adelgaza, se convierte en muchacho, lee y relee ávidamente, empieza a copiar en cuaderno versos ajenos hasta que alguien le sugiere que copie también los propios, que los tiene y muchos. Aunque la afición a la poesía es natural en la familia, José del Carmen no la considera una actividad adecuada para su hijo mayor. A la distancia de los años, que ablandan y melifican todo, el poeta ha evocado el momento en que por primera vez muestra a su padre un poema suyo. Las *Memorias* de *O Cruzeiro* cuentan así el episodio: "Muchas veces me han preguntado cuándo escribí mi primer poema, cuándo nació en mí la poesía. Trataré de recordarlo. Muy atrás en mi infancia, y habiendo apenas aprendido a escribir, sentí una vez una intensa emoción y tracé

unas cuantas palabras semirrimadas, pero extrañas a mí, diferentes del lenguaje diario. Las puse en limpio en un papel, preso de una ansiedad profunda, de un sentimiento hasta entonces desconocido, especie de angustia y de tristeza. Era un poema dedicado a mi madre, es decir, a la que conocí por tal, a la angelical madrastra cuya suave sombra protegió toda mi infancia. Completamente incapaz de juzgar mi primera producción, se la llevé a mis padres. Ellos estaban en el comedor, sumergidos en una de esas conversaciones en voz baja que dividen más que un río el mundo de los niños y el de los adultos. Les alargué el papel con las líneas, tembloroso aún con la primera visita de la Inspiración. Mi padre, distraídamente, lo tomó en sus manos, distraídamente lo leyó, distraídamente me lo devolvió, diciéndome:

"—¿De dónde lo copiaste?"

"Y siguió conversando en voz baja con mi madre, de sus importantes y remotos asuntos.

"Me parece recordar que así nació mi primer poema y que así recibí la primera muestra distraída de la crítica literaria."

La insistencia del muchacho en escribir versos, obligará al padre a cambiar de actitud. Entonces se acaba la distracción o la indiferencia, entonces llegan las amenazas y las prohibiciones. Por una confidencia de una vieja tía suya, doña Glasfira, se sabe que "sus primeras poesías le costaron azotes, pero él siguió incólume hacia la meta que le iba a dar celebridad. Nosotros no supimos estimularlo. Nos hubiera gustado más que siguiera una profesión liberal, que ganara dinero. Pero él se jugó por entero a su inspiración tan honda. Ningún interés humano pudo desviarlo". El muchacho, alargado y tímido, tiene una voluntad de hierro, como observa también doña Glasfira. Continúa escribiendo versos, aunque los oculta de su padre, o se los atribuye a su tío Osvaldo, o se inventa una máscara, una primera persona que le permitirá publicar sin ser molestado en casa. Así nacerá *Pablo Neruda*, tal vez como doble homenaje a Veraine y a Jan Neruda, el alucinado narrador checo de *Los vampiros*. Cuando élige el seudónimo, no sabe seguramente (como apunta Cardona Peña) que Pablo en hebreo significa: "el que dice cosas maravillosas". No lo sabe, pero está dispuesto a cumplir la promesa simbólica de su nombre.

Huérfano de su madre por un golpe del destino; adherido a una segunda madre que borrarán la conciencia el recuerdo de la primera, sin sustituirla del todo; separado del duro ferroviario por una incomprensión tal vez recíproca, el muchacho se ve obligado a inventarse un mundo verbal, a crear dentro de sí la persona que lo justificará. A partir de octubre de 1920 será para siempre Pablo Neruda. Sin duda el proceso que aquí se sintetiza ha sido más largo y complejo, con etapas intermedias en que la indiferencia de José del Carmen por los versos de su hijo habrá dado paso a una sonrisa tolerante; sólo después, cuando com-

prendió que el muchacho realmente quería ser poeta, la tolerancia se convirtió en firme oposición. Cuando es indudable que el muchacho ha de ser sobre todo poeta, el duro hombre rubio de ojos dulces deja las sonrisas y amenaza y hasta castiga. De ese terror y ese desafío a la figura paterna, de esa rebeldía y de esa convicción de la fatalidad de su destino, nace Pablo Neruda, el poeta. Su padre rue su primer crítico y marcó para siempre la relación del muchacho, del joven, del hombre, con futuros críticos.

Pero todavía Neruda es sólo un proyecto. El muchacho (Ricardo Reyes) tiene como signo visible la timidez. En un poema de su otoño evocará con ternura e ironía a ese muchacho, al que desiumbra el misterio del otro sexo. Se titula "¿Dónde estará la Guillermina?", y pertenece a *Estravagario*:

Cuando mi hermana la invitó
y yo salí a abrirlle le puerta,
entró el sol, entraron estrellas,
entraron dos trenzas de trigo
y dos ojos interminables.

Yo tenía catorce años
y era orgullosamente oscuro,
delgado, ceñido y fruncido,
funeral y ceremonioso:
yo vivía con las arañas,
humedecido por el bosque,
me conocían los coleópteros
y las abejas tricolores,
yo dormía con las perdices
sumergido bajo la menta.

Entonces entró la Guillermina
con dos relámpagos azules
que me atravesaron el pelo
y me clavaron como espadas
contra los muros del invierno.
Esto sucedió en Temuco.
Allá en el Sur, en la frontera.

El resto del poema evoca las andanzas del poeta, lejos de su mundo, mientras en el Sur, la lluvia cae sobre el mismo traje y la Guillermina desaparece (permanentemente evocada) tras la cortina del recuerdo. Esa misma cortina se había levantado en el *Canto general* (VI, "América, no invoco tu nombre en vano"), para dejar pasar esta fulgurante visión de la adolescencia sureña del poeta:

Un perfume como una ácida espada
de ciruelas en un camino,

los besos del azúcar en los dientes,
las gotas vitales resbalando en los dedos,
la dulce pulpa erótica,
las eras, los pajares, los incitantes
sitios secretos de las casas anchas,
los colchones dormidos en el pasado, el agrio valle verde
mirado desde arriba, desde el vidrio escondido:
toda la adolescencia mojándose y ardiendo:
como una lámpara derribada en la lluvia.

Encerrado en su mundo de libros y coleópteros, huyendo de las Guillerminas, rodeado por la fidelidad de algunos jóvenes poetas (Juvencio Valle, cuatro años mayor, llega a Temuco en 1911 e inicia así una amistad perdurable), absorbiendo por todos los poros de la piel las lluvias y el olor de madera humedecida. Neruda apenas si se atreve a ser un poeta entre los niños de su Liceo. Su profesor de francés, Ernesto Torrealba, lo inicia en la lectura de los poetas malditos, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, que él aprende a copiar en sus primeros cuadernos de poesía. (Todavía los conserva su hermana Laura, según cuenta Margarita Aguirre.) El ambiente del Liceo era duro. Reinaba un frío polar, como ha recordado Neruda en las conferencias de su cincuentenario: "En mi tiempo había que hacerse hombres". El muchacho acaba por ahorcar (o disimular) la timidez y se convierte en uno de los más activos miembros del Liceo. Ya está consumido por la ambición literaria. Muchos años después, Juvencio Valle evoca estos años en confianza que recoge González Vera, y dibuja la silueta alta y delgada de Neruda, el cabello un poco rebelde, el aire algo distraído. Es un mal alumno al comienzo y hasta perdió el año. Pero luego se va encajando en el ambiente y se convierte en líder. Funda con los más literatos un ateneo, es prosecretario de la Asociación de Estudiantes de Cautín, tiene el honroso título de agente de ventas y corresponsal en Temuco de la revista *Claridad*, que publica en Santiago la Federación de Estudiantes de Chile. Son los años del arielismo triunfante y de la Reforma Universitaria: una gran esperanza americana atraviesa la juventud. Neruda, desde su remoto rincón sureño, se abre a esos vientos. Da conferencias, participa en reuniones literarias, colabora en *La Mañana* (Temuco, 1917), proyecta dos volúmenes de versos, de títulos tan modernistas: *Las islas extrañas*, *Los cansancios humildes*; ellos serán el germen de *Crepusculario*. También interviene en concursos poéticos, obteniendo el tercer premio en los Juegos Florales del Maule (octubre 8, 1919) y el primero en la Fiesta Primavera de Temuco (noviembre 28, 1920). Manda cosas suyas a revistas de la capital, de nombres tan significativos como *Correvuela* (la primera colaboración se publica en octubre 30, 1918); también colabora en la *Revista*

Cultural, de Valdivia (1919), en *Selva Austral*, de Temuco, y otras publicaciones de Chillán (a partir de 1920).

Sin embargo, este ateneísta, este poeta ambicioso que ya empieza a cuidar de la proyección de su nombre fuera del ámbito reducido de la frontera, es el mismo muchacho tímido y oscuro que no se atreve a acercarse demasiado a Gabriela Mistral, ya famosa, que ha llegado a Temuco como directora del Liceo de Niñas. Aunque por iniciativa de Neruda, el Ateneo Literario (que entonces él preside) nombra a Gabriela miembro honorable (mayo, 1920), el joven poeta se limita a mirarla de lejos, devorándola con los ojos, encerrado en el corsé de su timidez. En sus recuerdos del cincuentenario, el poeta maduro evocará ese encuentro profético en el lluvioso Sur:

"Por ese tiempo llegó a Temuco una señora alta, con vestidos muy largos y zapatos de taco bajo. Iba vestida de color de arena. Era la directora del liceo. Venía de nuestra ciudad austral, de las nieves de Magallanes. Se llamaba Gabriela Mistral.

"La vi muy pocas veces, porque yo temía el contacto de los extraños a mi mundo. Además, no hablaba. Era enlutado, afilado y mudo.

"Gabriela tenía una sonrisa ancha y blanca en su rostro moreno por la sangre y la intemperie. Reconocí su cara. Era la misma del palanquero Monge [otro personaje de su infancia], sólo le faltaban las cicatrices. Era la misma sonrisa entre pícara y fraternal, y los ojos que se fruncían, picados por la nieve o la luz de la pampa.

"No me extrañó cuando entre sus ropas sacerdotales sacaba libros que me entregaba y que fui devorando. Ella me hizo leer los primeros grandes nombres de la literatura rusa que tanta influencia tuvieron sobre mí.

"Luego se vino al Norte. No la eché de menos porque ya tenía miles de compañeros, las vidas atormentadas de los libros. Ya sabía dónde buscarlos."

También llega a Temuco ese mismo año un joven escritor, José Santos González Vera, que viene huyendo de la persecución policial a los estudiantes izquierdistas de Santiago. Unos años mayor que Neruda (es de 1897), González Vera llega forjado en la dura escuela de la miseria, de las pasiones estudiantiles de la capital, de las huelgas universitarias, de la literatura anarquista. Ha dejado un retrato del Neruda de entonces, que tiene la precisión aguda de su estilo de irónico miniaturista. Está en sus memorias, ese admirable libro que se titula *Cuando era muchacho*.

"A los pocos días fui a conocer a Pablo Neruda. Lo esperé en la puerta del Liceo, alrededor de las cinco. Era un muchachito delgadísimo, de color pálido terroso, muy narigón. Sus ojos eran dos puntitos negros. Llevaba bajo su brazo *La sociedad moribunda y la anarquía*, de Juan Grave. A pesar de su feblez, había en su carácter algo firme y decidido. Era más bien silencioso, y su son-

risa entre dolorida y cordial. (...) Su padre era ferroviario. Siempre lo vi a la distancia. Supe que era buen conversador y que le agradaba llenar su casa de amigos. (...) En el Liceo tuvo de profesor de francés a Ernesto Torrealba, que le prestaba libros y le recomendaba autores. (...) Además le advertía: «Si quieres escribir, no sigas castellano porque no te podrás librar de la pedagogía». Neruda tradujo un poema del inglés y lo mostró a su profesor, que se lo devolvió sin decir palabra. Entonces Neruda destruyó la hoja. El profesor, que observaba de soslayo, le pidió los fragmentos. Neruda, en un santiamén, volvió a escribir el poema. Al conocerle yo, Neruda había obtenido un premio literario, era presidente de los estudiantes temuqueses e inquietaba el ambiente a su modo, hablando apenas, pero diciendo algo que le preocupaba. Soñaba visitar a Gabriela Mistral. En una de sus visitas no la encontró y estuvo aguardándola más de media hora, sentado frente a Laura Rodig, con la cual no cambió palabra. En sus versos de entonces maldecía la lluvia y el barro, y expresaba que Temuco no tenía más gracia que albergarla a ella (una muchacha a la que consagraba sus versos). Sus diferencias con la lluvia, casi cotidiana, de Temuco, debían ser muy grandes, porque Oscar Vera lo vio encogido en el poyo de una puerta mirando torvamente caer el agua. El primer *Quijote* que leyera fue obsequio de Juvencio Valle, que estudió en el Liceo con anterioridad. En nuestro tiempo eran condiscípulos suyos Gerardo Seguel y Norberto Pinilla. Con éste jugaba al fútbol. Era malísimo. Una vez hicieron un viaje a caballo a Pillanlelbun. A Neruda le gustaba caminar paso a paso y decir, a las pérdidas, unas pocas palabras. (...) Cuando estuve por primera vez con Neruda, su acento me causó extrañeza. Es el suyo un tono muy particular, carnoso, y de una matización inacabable. Uno se acostumbra a su voz y al releer sus versos se la siente. En cambio, si son dichos por recitadores, el efecto es deplorable siempre, suenan a falsificaciones. Oyendo a los indios me vino el recuerdo del acento nerudiano.

Esté es el muchacho que un día del verano de 1921 habrá de dejar Temuco, para tomar el tren nocturno hasta Santiago. En las *Memorias de O Cruzeiro* ha evocado el poeta oficial su estampa adolescente: "Provisto de un baúl de hojalata, con el indispensable traje negro del poeta, delgadísimo y afilado como un cuchillo, entré en la tercera clase del tren nocturno que tardaba un día y una noche interminables en llegar a Santiago.

"Este largo tren que cruzaba zonas y climas diferentes, y en el que viajé tantas veces, guarda para mí aún su extraño encanto. Campesinos de ponchos mojados y canastos con gallinas, taciturnos mapuches, toda una vida se desarrollaba en el vagón de tercera. Eran numerosos los que viajaban sin pagar, bajo los asientos. Al aparecer el inspector se producía una metamorfosis. Muchos desaparecían y algunos se ocultaban debajo de un poncho sobre

el cual de inmediato dos pasajeros fingían jugar a las cartas, sin que al inspector le llamara la atención esta mesa improvisada.

"Entre tanto, el tren pasaba de los campos con robles y araucarias y las casas de madera mojada a los álamos del centro de Chile, a las polvorientas construcciones de adobe. Muchas veces hice aquel viaje de ida y vuelta entre la capital y la provincia, pero siempre me sentí ahogar cuando salía de los grandes bosques, de la madera maternal. Las casas de adobe, las ciudades con pasado, me parecían llenas de telarañas y de silencio. Hasta ahora sigo siendo un poeta de la intemperie, de la selva fría que perdí desde entonces."

En el tren nocturno se inicia el largo viaje del poeta hacia el ancho mundo ajeno, el mundo del adobe y las casas con pasado. Atrás quedan la infancia, las madres, el duro ferroviario de ojos dulces, la poesía de la madera y de la lluvia (que el muchacho mira con ojos torvos pero el poeta maduro evocará con amor); atrás quedan las casas que el incendio renueva sin aniquilar del todo, el hielo polar del Liceo, la Guillermina perdida para siempre y la otra muchacha que justificaba sus versos; todo el mundo de experiencia que sólo muy lentamente habrá de recuperar el poeta a lo largo de su residencia en la tierra. Atrás quedan las raíces, su única y verdadera madre, enterrada entre las uvas.

III

DOCE O VEINTE POEMAS DE AMOR

Santiago en 1921 es para el joven poeta una sucesión de cajas en las que la gente se encierra día y noche y una pensión en la calle Maruri en la que se siente perdido, en la que come mal, en la que es comido por las chinches. La soledad, la nostalgia, el extrañamiento atacan al muchacho que ha venido a estudiar francés al Instituto Pedagógico y que descubre cada vez más débil la vocación de maestro. El clima de estos días está dado por un poema de *Crepusculario* que se titula precisamente "Los crepúsculos de Maruri." Empieza así:

(Lentísimo)

La tarde sobre los tejados
cae
y cae...
¿Quién le dió para que viniera
alas de ave?
Y este silencio que lo lleva
todo,

¿desde qué país de astros
se vino solo?

¿Y por qué esta bruma
—plúmula trémula—
beso de lluvia
—sensitiva—

cayó en silencio —y para siempre—
sobre mi vida?

Más prosaico, más auténtico, es el recuerdo que evoca el poeta de cincuenta años en sus conferencias de la Universidad de Chile: "Me sentí humillado y perdido en la ciudad. Santiago tenía un olor a gas y a café en el año 1921, en el mes de marzo. Miles de casas estaban ocupadas por gentes desconocidas para mí, y por chinches. Yo no entendía nada.

"El otoño y luego el invierno terminaban con las hojas en las calles y en los parques. El mundo se hizo más sucio, más oscuro y doloroso.

"En la calle Maruri n° 513 terminé de escribir mi primer libro. Escribía dos, tres, cuatro y cinco poemas al día. En las tardes, al ponerse el sol, frente al balcón se desarrollaba un espectáculo diario, que yo no me perdía por nada en el mundo. Era la puesta del sol con grandiosos hacinamientos de colores, con repartos de luz, abanicos inmensos de anaranjado y escarlata. El capítulo central de mi primer libro se llama Los crepúsculos de Maruri. Nadie me ha preguntado nunca qué es eso de Maruri. Tal vez algunos sepan que es esa humilde calle visitada por los más extraordinarios crepúsculos.

"Me refugié en mi poesía con ferocidad de tímido."

Muchos años después, evocará en un poema de *Memorial de Isla Negra* esta misma época de timidez y soledad; se titula "La pensión de la calle Maruri", y concluye:

Abro mi libro. Escribo
creyéndome
en el hueco
de una mina, de un húmedo
socavón abandonado.
Sé que ahora no hay nadie,
en la casa, en la calle, en la ciudad amarga.
Soy prisionero con la puerta abierta,
con el mundo abierto,
soy estudiante triste perdido en el crepúsculo,
y subo hacia la sopa de fideos
y bajo hasta la cama y hasta el día siguiente.

Pronto la hostil ciudad cambia. El joven encuentra amigos, jóvenes y locos poetas que lo inician en el rito de la bebida, de las mujeres, de las trasnochadas a voz cantante. Él los inicia, a su vez, en el rito de la capa oscura. "La Empresa de Ferrocarriles proveía a mi padre, para sus labores a la intemperie, de una capa de paño gris que nunca usó. Yo la destiné a la Poesía. Tres o cuatro poetas comenzaron también a usar capas parecidas, o la mía, que cambiaba de mano. Esta prenda provocaba la furia de las buenas gentes y de algunos no tan buenos."

Pero no sólo la capa del poeta habrá de escandalizar a los bienpensantes. Todavía se conserva en el archivo que tiene González Vera una carta del poeta en que éste le cuenta que debe mudarse del inquilinato en que vive porque la portera está muy en desacuerdo con su costumbre de llevar visitas femeninas, hasta de día. La carta de la portera (escrita con una ortografía sumamente oral o imaginativa) también se conserva allí y da mejor que ningún otro testimonio la atmósfera de aquellos días de bohemia. Es evidente que el poeta está aprendiendo a sobrevivir lejos de la lluvia del Sur, de los copihues, de las aguas de Bajo Imperial. Esos años quedan documentados en su poesía y provocan reminiscencias en prosa y verso a lo largo de su vida. En el *Canto general* (XV, "Yo soy") hay un fragmento titulado explícitamente "Compañeros de viaje" (1921):

Salí a vivir: crecí y endurecido
fui por los callejones miserables,
sin compasión, cantando en las fronteras
del delirio. Los muros se llenaron de rostros:
ojos que no miraban la luz, aguas torcidas
que iluminaban un crimen, patrimonios
de solitario orgullo, cavidades
llenas de corazones arrasados.
Con ellos fui: solo en su coro
mi voz reconoció las soledades
donde nació.

Entré a ser hombre
cantando entre las llamas acogido
por compañeros de condición nocturna
que cantaron conmigo en los mesones,
y que me dieron más de una ternura,
más de una primavera defendida
por sus hostiles manos,
único fuego, planta verdadera
de los desmoronados arrabales.

Los nombres de estos compañeros han quedado grabados en la memoria del poeta que los evoca en sus conferencias del cin-

cuentenario. Se llaman Alberto Rojas Jiménez ("conocía todos los ismos"), Aliro Oyarzun ("demacrado bañador", un decadente lleno de calidades), O. Segura Castro, Joaquín Cifuentes Sepúlveda, el poeta de "la torre", que empapaba en alcohol (como casi todos, por lo demás) "su desamparada bondad". De ellos, el que deja huella más perdurable y hasta cierto punto se convierte en verdadero iniciador de Neruda en esta bohemia es Rojas Jiménez. En sus recuerdos del 1954, Neruda lo evoca: "Fue un agitador arcángelico de la poesía. Su impresionante rapidez de comprensión, su fantasía creadora de las minúsculas delicadezas, su porte de pequeño mosquetero de las musas, hacían que fuera una de las presencias más atrayentes y rumorosas de aquella época."

"Yo estaba en Barcelona cuando supe la noticia de la muerte de Rojas Jiménez. Me sentí terriblemente triste. Sabía que tenía que morir de un momento a otro, porque su vida descabellada era la continuación de otro suicidio. Pero me parecía desleal que la muerte se lo llevara sin que yo estuviera a su lado. Había sido tan valiosa la amistad suya en mis primeros años. Burlándose de mí, con infinita delicadeza, me había ayudado a despojarme de mi tono sombrío. ¡Cuánta alegría y locura, y cuánto genio había desparado por las calles! Era una especie de desenfundado marinero, infinitamente literario, revelador de pequeñas y decisivas maravillas de la vida corriente. Él me mostró Valparaíso y aunque su visión del puerto era como si nuestro puerto extraordinario estuviera dentro de una botella encantadora, él descubría los colores, los objetos y hacía de todo algo irresistiblemente novelero."

Así, pues, cuando me enteré de su muerte fue para mí como si desapareciera una parte de mí mismo que tenía que irse."

La noticia desencadena en el poeta una de sus más hermosas elegías, "Alberto Rojas Jiménez viene volando", que habrá de incorporarse a *Residencia en la tierra*, y también provoca un extraño y justo ritual:

"Estábamos en ese momento —cuenta Neruda en la citada conferencia— con el pintor Isaías Cabezón, también su amigo, frente a la gran basílica de Santa María del Mar. Esta iglesia no es como las demás. Su construcción románica fue hecha piedra por piedra por los pescadores y marineros de Barcelona en el siglo XIII. Adentro también es muy diferente de cuanto iglesia hay en el mundo. Es un inmenso santuario de barquitos, de modelos de embarcaciones que navegan en la eternidad. Han sido traídos a través de siglos por los navegantes catalanes, por esa población del mar."

"Nos dimos cuenta que aquel era el sitio destinado para hacer un recuerdo de aquel errante, de aquel hermano loco que se nos moría."

"Entonces nos compramos los dos cirios más grandes que encontramos, de cerca de un metro."

"Entramos en la gran basílica. Parece que no era la hora

de llevar velas. Buscamos sin encontrar, entre los altares y los innumerables exvotos marineros, a alguien que se hiciera cargo de los cirios, y por fin nos trepamos a la parte más alta. Allí, cerca de una virgen pescadora, cerca del cielo, los colocamos y los encendimos.

"Luego nos retiramos a contemplar nuestra obra desde la entrada.

"Estaba oscura la basílica como el interior de la bodega de una nave inmensa. La claridad entraba sólo por los antiguos vitrales, como si viniera del océano, y allá en el fondo nuestros dos cirios, en la altura, era lo único que vivía.

"Luego fuimos por el puerto a tomar vino verde y a cantar.

"El alegre muchacho, el poeta marino, murió lejos de mí, pero tuvo esta consideración tierna y solemne."

Otra imagen de estos años y de los compañeros de viaje aparece en unos recuerdos de Tomás Lago. La figura que domina esa evocación es, naturalmente, la de Neruda, que Lago describe así: "Era un muchacho alto, de color cetrino oliváceo, flaco, silencioso, con mirada fija, de ojos de loza mate; lo más impresionante en su rostro agudo, sobrerayado de arriba abajo por la cortante nariz, eran unas cejas negras, sombrías, que recordaban el plumaje de los pájaros, cuyos arcos se articulaban en dos rayas verticales, escindidas, —formando una especie de signo impene-trable— al medio de la frente". Los jóvenes consumían mucha literatura rusa, que entonces se leía profusamente. Mezclaban los rusos (*Sacha Yegulev*, de Andreiev, *El desafío*, de Kuprin) con los escandinavos como Knut Hansum (*Pan*, sobre todo) o como Selma Lagerloff, cuya *Leyenda de Gosta Berling* era muy popular. Según Lago, es el frío lo que establece la vinculación subterránea entre el poeta de Temuco y los narradores del norte europeo. Otras lecturas eran más filosóficas: "La generación de Neruda leía mucho a Marx, a Engels, a Schopenhauer, pero especialmente a Nietzsche, que era más seductor por su lenguaje lírico y estaba cerca de la filosofía del individualismo, límite del anarquismo, que tanto atraía a la juventud chilena. Ahora bien, dentro de esa literatura había un libro especialmente extremista y desatado de Max Stirner, llamado *El único y su propiedad*, que casi todos leímos —me imagino que también Neruda— atraídos como por el uso de un explosivo peligroso, por sus ideas. (...) El anarquismo estaba en boga, y si bien políticamente no contaba demasiado, intelectualmente constituía una actitud espiritual sobresaliente. Neruda no podía quedar fuera de esto."

Otras lecturas del período eran menos políticas; D'Annunzio, "siguiendo la línea de exaltación del yo"; Pío Baroja (tenían una colección completa de sus novelas); Pushkin (otro libro preferido: su *Dubrovsky*). El cuarto de estudiante de Neruda permite a Tomás Lago trazar su fisonomía interior: "En la pared, como un símbolo, había, por ejemplo, un grabado de tamaño de una página

corriente de revista, vagamente coloreado tras un vidrio de tafilete, representando al joven Chatterton, que yacía exánime en el lecho de su alta bohardilla. Este adolescente que se suicidó a los 17 años, pudiendo ser el primer poeta de Inglaterra, le acompañaba como una extraña incitación de la cual nunca hablaba, pero que hoy pienso correspondía a su visión sombría, de términos absolutos, de la vida."

Otros fragmentos de esta evocación tan valiosa de Tomás Lago cuentan que Neruda, cierta vez, se niega a intervenir en una disputa sobre un verso suyo que algunos califican de incomprendible:

estoy triste, pero siempre estoy triste.

O cuentan que tenía la costumbre "de recitar en voz sentenciosa, gravemente emocional, versos de su preferencia —suyos o ajenos— mientras cumplía cualquier menester de la vida privada, arreglaba libros o se afeitaba la barba." Este Neruda lejano y reconcentrado, habrá de desaparecer poco a poco, según apunta Lago. Allá por el año 1924 "amplió mucho su visión del mundo, interesándose por todo en forma más cordial y humana, perdió un poco de rigidez, en cierto modo, dejándose ganar naturalmente por la simpatía y calor de los seres y las cosas cotidianas." En muchos versos y prosas de este tiempo hay huellas de su preocupación social, de su anarquismo algo literario.

Todos los años Neruda vuelve al Sur. Unas veces, pasa las vacaciones en Temuco o visita Puerto Saavedra, Bajo Imperial. Ancud (con Rubén Azócar, que venía de México y con el que traba una perdurable amistad). Es en Ancud precisamente donde escribe en 1925 *El habitante y su esperanza*. La poesía y la vida ocupan cada vez más su tiempo; los estudios van quedando archivados. Pero todavía es poco conocido fuera del círculo de sus íntimos. La primera revelación poética se había producido en octubre 14, 1921, cuando obtiene el primer premio en el Concurso de prólogos para la fiesta de la Primavera organizada por la Federación de Estudiantes. Con su *Canción de la fiesta* vence Neruda a poetas ya bien conocidos entonces como Ángel Cruchaga. El poema (que figura discretamente en el apéndice de sus *Obras completas*) anuncia apenas a un epigono del Modernismo, pero sirve para convertir a Neruda en el poeta del día. La revista *Claridad* lo publica (octubre 15, 1923), luego se hace una separata y es reproducido en otras revistas. Sin embargo, la poesía que Neruda ya lleva dentro habrá de dejar atrás en pocos meses, casi semanas, esos acentos convencionales de la *Canción*. Segundo a segundo el joven poeta quema etapas.

En algunas cartas de esa época se puede seguir su impetuosa trayectoria interior, sus afanes, su ambición, hasta su temprana diplomacia. Hay una, enviada al importante crítico chileno

Alone (marzo 5, 1922), en que se trasluce su tono apasionado e inconformista: "¿No sabe usted cuánto le agradezco sus palabras! Creo a usted un espíritu en extremo sutil y penetrante, y siempre había creído que eran estos espíritus los que más lejos estaban de mí. Me da gran alegría el saberme entendido por usted. (...) También le enviaré otros versos, a riesgo de aburrirlo, porque yo escribo mucho y no sé a quién mostrarle lo que tengo." En esta y otras cartas a *Alone* se franquea mucho el joven poeta, protesta contra algunas personalidades literarias de aquella hora y anuncia los libros que tiene entre manos. Son varios y en pocos meses irán saliendo a luz. Anunciado a veces como *Helios* (qué nombre tan juanramoniano), pero modificado y con otro título, en junio de 1923 aparece el primero, *Crepusculario*, publicado a su costo en una edición ilustrada por Juan Francisco González hijo (un retrato del autor) y otros artistas. Más tarde, en sus *Memorias de O Cruzeiro*, Neruda habrá de enorgullecerse de haber sacrificado sus escasos muebles y el reloj que le regaló su padre para costear su primer libro. El sacrificio del reloj es simbólico en más de un sentido si se tiene en cuenta no sólo la resistencia de su padre a aceptar la poesía del joven, sino también lo que el reloj significa como símbolo de la posesión viril del tiempo. Así como había metamorfoseado la capa de ferroviario del padre en capa de la poesía, ahora convierte el reloj en libros de versos. Curiosos y metafóricos desquites. Casi treinta años más tarde, confiará Neruda a Cardona Peña que "*Crepusculario* es un libro ingenuo y sin valor literario." Pero ese juicio a la distancia no expresa sin duda el deslumbramiento de verse por primera vez reflejado en el espejo de un primer libro, que la mejor crítica de entonces (Armando Donoso, Pedro Prado) recibe con aplauso. Apenas publicado éste, escribe *El hondero entusiasta* en un verdadero raptó de posesión poética.

En sus conferencias de 1924 ha contado Neruda la creación de este libro: "Ya iba dejando atrás *Crepusculario*. Tremendas inquietudes movían mi poesía. En rápidos viajes al Sur renovaba mis fuerzas. En 1923 tuve una curiosa experiencia. Había vuelto a mi casa en Temuco. Era más de medianoche. Antes de acostarme abrí las ventanas de mi cuarto. El cielo me deslumbró. Era una multitud pululante de estrellas. Vivía todo el cielo. La noche estaba recién lavada y las estrellas antárticas se desplegaban sobre mi cabeza.

"Me agarró una embriaguez de estrellas. Sentí un golpe celeste. Como poseído corrí a mi mesa y apenas tenía tiempo de escribir, como si recibiera un dictado.

"Al día siguiente leí lleno de gozo mi poema nocturno. Es el primero de *El hondero entusiasta*.

"Cuando llegué a Santiago, el mago Aliro Oyarzún oyó con admiración mi lectura. Luego, con voz profunda, me preguntó:

¿Estás seguro de que estos versos no tienen influencia de Sabat Ercasty?

"Creo que estoy seguro, le respondí. Los escribí en un arrebató.

"Me movía en una nueva forma como nadando en mis verdaderas aguas. Estaba enamorado y al *Hondero* siguieron torrentes y ríos de versos amorosos. Pronto tuve un nuevo libro.

"Entonces se me ocurrió enviar el poema de la noche aquella a Sabat Ercasty, a Montevideo, y le preguntaba si había o no influencia de su poesía. El gran poeta me contestó muy pronto. Sus nobles palabras eran más o menos éstas: «Pocas veces he leído un poema tan logrado, tan magnífico, pero tengo que decirselo: sí, hay algo de Sabat en estos versos.»

"Fue también un golpe nocturno, pero de claridad, que hasta ahora agradezco. Anduve muchos días con la carta arrugándoseme en los bolsillos hasta que se deshizo. Estaban en juego muchas cosas. Sobre todo me obsesionaba el delirio de aquella noche. En vano había caído en esa sumersión de estrellas, en vano había recibido aquella tempestad austral.

"Quería decir esto que yo estaba equivocado. Que debía desconfiar de la inspiración. Que la razón debía guiarme paso a paso por los pequeños senderos. Tenía que aprender a ser modesto. Rompí todos los originales que pude tener a mi alcance y extravié los otros. Sólo diez años después reaparecieron y se publicaron."

Pero ¿qué es un libro enterrado para un joven en plena producción? Dos y tres, hasta cuatro poemas diarios llegó a escribir en la pensión de la calle Maruri, según él mismo ha contado. Y en todas partes, bajo el cielo estrellado del Sur o entre las cajas de Santiago, en tabernas y en la misma calle, rodeado de amigos o de muchachas, el poeta ya libre de toda tutela familiar compone y crea. Aunque de mucho le ha servido la experiencia engañosa del *Hondero entusiasta*. En sus conferencias de 1954 ha contado su metamorfosis en estos términos: "Entonces, ciñendo la forma, cuidando a cada paso, sin perder mi ímpetu original, buscando de nuevo mis más sencillas reacciones, mi propio mundo armónico, empecé a escribir otro libro de amor. Fueron los *Veinte poemas*."

"Así, de un drama íntimo, del encuentro con mi propio ser y del amor nació aquel libro.

"Es un libro que amo porque a pesar de su aguda melancolía está en él el goce de la existencia. Me ayudó mucho a escribirlo un río y su desembocadura: el río Imperial. Los *Veinte poemas* son el romance de Santiago, con las calles estudiantiles, la Universidad y el olor a madreSelva del buen amor compartido.

"Los trozos de Santiago están escritos en la calle Echaurren y la Avenida España y dentro del antiguo edificio del Instituto Pedagógico, pero el panorama es siempre el de las aguas y los árboles del Sur.

"Los muelles de la *Canción desesperada* son los viejos muelles de Carahue y de Bajo Imperial."

En las cartas que escribía el joven a *Alone*, por aquellos años, hay valiosas huellas de la gestación de ese nuevo libro de versos de amor. Tal vez se refiere a una primera versión cuando habla de un libro que tiene entre manos y que se llamará, *Poemas de una mujer y un hombre*. La carta está fechada en Temuco, febrero 5. Pero ya asoma claramente el título, aunque con una variante numérica, en una carta sin fecha escrita desde Temuco y que debe datar de 1921. Allí anuncia el envío de una copia manuscrita del *Hondero entusiasta* y advierte al crítico que prepara para octubre, *Doce poemas de amor y una canción desesperada*. "No me hable mal del título [ruega a su corresponsal]. Son mi obra restante y simultánea a *Crepusculario*. Quiero deshacerme luego de ella, no por mala, sino porque creo que ya dejé atrás todo eso." En cartas coetáneas, escritas a González Vera se refiere al nuevo libro. Hay una que tal vez sea de febrero 24, 1924, en la que escribe: "Yo anido en Puerto Saavedra, a orillas del río que usted conoce, cerca del mar que usted ama. He terminado un libro, totalmente, renovándolo, y planeo algún otro que le diré después. (...) He reducido los versos a *Doce poemas de amor y una canción desesperada*. Ahora está mejor y cabe en las páginas de marras." En cartas posteriores, los poemas llegan a *Veinte* y ya empieza a discutir Neruda con González Vera las posibles condiciones de una edición del libro. Hasta que en su carta de marzo 7, 1924, anuncia: "Tengo un amigo excelente que me presta todo el dinero necesario. Mis *Veinte poemas* estarán impresos a comienzos de junio." Efectivamente, en ese mes sale a la calle el libro que lo habrá de inmortalizar entre el público femenino de la poesía. En *Rayuela*, Julio Cortázar ha clasificado recientemente a los lectores en dos especies: El lector hembra, que es siempre heconista y lee solo por placer; el lector macho, que no rehúye y hasta busca las dificultades. Estas dos razas no tienen por qué coincidir con la naturaleza biológica de cada lector. Los *Veinte poemas y una canción desesperada* serán el libro de cabecera del lector hembra, y sustituirán a las *Rimas* de Bécquer o a ciertos poemas de Dario en el diálogo erótico de quienes no tienen capacidad propia de creación. Con la perspectiva de su cincuentenario, Neruda dirá en 1954: "En el mes de junio de este año se cumplen treinta años de la primera edición de los *Veinte poemas*. Treinta años de este siglo, treinta años de terribles tempestades. Los años de mi tiempo han sido más cargados de invenciones y sucesos que toda la historia antigua. Muy cerca de mí han fusilado a los poetas en España, los han decapitado en Alemania, o los aniquilaron en Italia. Vi mares y mares, conocí millones de hombres. Cambié muchas veces yo mismo. Cuando trato de recordar se superponen mis poemas, se confunden unos con otros, como cuando la humedad pega las hojas de los libros.

"*Veinte poemas* se ha editado muchas veces. He visto muchas parejas de enamorados perdurables a quienes unió este libro triste.

"¿Cómo se ha mantenido la frescura, el aroma vivo de estos versos durante todos estos años que fueron como siglos?

"Yo no puedo explicarlo."

A pesar de lo cual intenta luego una explicación de algunos de estos poemas. Más interesante que este recuerdo a posteriori resulta su actitud en el momento en que se publican los poemas. Cuidadoso de que el libro fuera bien leído, el joven poeta salió a la prensa a aclarar lo que para él eran puntos de vista muy frívolos que habían emitido algunos críticos de su libro. En *La Nación*, de Santiago (agosto 20, 1924), afirma el valor de la experiencia acumulada en ese libro de juventud: "Diez años de tarea solitaria, que hacen con exactitud la mitad de mi vida, han hecho sucederse en mi expresión ritmos diversos, corrientes contrarias. Amarrándolos, trenzándolos, sin hallar lo perdurable, porque eso no existe, ahí están *Veinte poemas y una canción desesperada*. Dispersos como el pensamiento en su inasible variación, alegres y amargos, yo los he hecho y algo he sufrido haciéndolos."

La conciencia del poeta resulta, en este caso, más lúcida que la de sus críticos. La ancha fama posterior del libro vindicará a Neruda de la herida provocada por la frivolidad ajena. Infelizmente, con esta carta el poeta inicia su costumbre de polemizar con la crítica. Pone a la vista una epidermis demasiado sensible al halago o a la hostilidad ajenas. Sus malentendidos con la crítica tienen (él mismo lo ha señalado) muy profundas y oscuras raíces, desde aquella primera vez que el niño muestra un poema a su padre y sólo recibe en pago la indiferencia. Desde entonces, para la sensibilidad más honda del poeta, el crítico será una imagen del desdén, de la autoridad que no comprende o niega. Más violenta aún es su reacción en privado a toda crítica a juzgar por los fragmentos de un poema, "Aquí estoy", nunca recogido por el poeta en su obra y que ha citado Arturo Aldunate Philips en una conferencia de 1936 (*El nuevo arte poético y Pablo Neruda*, Santiago). Aunque Aldunate no copia toda la composición, ya que "por su índole personal no puede ser dada a conocer totalmente, y que, por el lenguaje crudo que en ella se emplea, debe quedar al margen de lo que puede publicarse", los fragmentos que cita son bastante elocuentes de la cólera del poeta contra la imagen autoritaria de la crítica. Una muestra:

No, villanos,
a mí no me engaáis,
si el mundo se transforma,
caed a la ciénaga, al luto, a la lepra,
al francés y a la megalomanía,

vargas vilas con cabezas zorras,
d'annunzios de a cuarenta,
a mí no me asustáis
con pequeños insultos, que podéis repetir llenos
de gozo a vuestras enfermeras,
aquí estoy
echando hasta morirme poemas por los dientes,
hasta que me matéis,
a veneno y a sombra.

Con los años, Neruda adelantaría mucho en el arte de la polémica, y no sólo contra sus enemigos políticos. Pero aquí se muestra más la herida que la cólera fulminante, la llaga que la mano vengadora.

Los *Veinte poemas* son leídos e imponen su nombre definitivamente. Hasta esa fecha la mejor poesía erótica americana había sido escrita por poetisas rioplatenses (María Eugenia, Delmira, Juana) o por la austera y ardiente Gabriela Mistral. Ahora Neruda encuentra un acento viril que levantar frente al canto ardido de las mujeres. Para el joven poeta los *Veinte poemas* son, además, el diario de un erotismo personal que está alcanzando su plenitud. Dos mujeres (o, tal vez, dos tipos de mujer) inspiran ese ciclo. Cuando las evoca en sus conferencias de 1954 se advierte el deseo de no particularizar demasiado: "Yo les prometí una explicación para cada uno de mis poemas de amor. Me olvidé que han pasado los años. No es que haya olvidado a nadie, sino que, pensándolo bien, ¿qué sacarían ustedes con los nombres que les diera?"

"¿Qué sacarían con unas trenzas negras en un crepúsculo determinado? ¿Qué sacarían con unos ojos anchos bajo la lluvia, en agosto? ¿Qué puedo decirles que ustedes no sepan de corazón?"

Y más adelante agrega:

"Hay dos amores fundamentales en este libro, el que impregnaba mi adolescencia provinciana y el que me aguardaba más tarde en el laberinto de Santiago."

"En los *Veinte poemas* se conjugan de una página a otra, dando en un sitio una llama silvestre o en otro un fondo de miel oscura."

Más tarde, en las *Memorias de O Cruzeiro*, Neruda se decide a vestir algo más esas sombras de su juventud y bautiza Marisol y Marisombra a esas dos musas del libro: Marisol es la mujer de Temuco que poseyó entre las olorosas maderas del bosque; Marisombra, la muchacha de Santiago con la que compartió el oscuro frenesí de las cajas ciudadanas. O para decirlo con sus palabras de ahora: "Marisol es el idilio de la provincia encantada, con inmensas estrellas nocturnas y ojos oscuros como el cielo mojado de Temuco. Ella figura con su alegría y su vivaz belleza en casi todas las páginas rodeada por las aguas del puerto

y por la media luna sobre las montañas. Marisombra es la estudiante de la capital. Boina gris, ojos suavísimos, el constante olor a madre selva del errante amor estudiantil. El sosiego físico de los apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe."

Según cuenta en sus conferencias de 1954, a cada una ha dedicado salomónicamente diez poemas. Los números 1, 2, 5, 7, 11, 13, 14, 15, 17 y 18 pertenecen a la muchacha de Santiago, perdida en el laberinto ciudadano, con el erotismo del cuerpo entrevistado en la clausura de los cuartos:

He ido marcando con cruces de fuego
el atlas blanco de tu cuerpo.
Mi boca era una araña que cruzaba escondiéndose.
En ti, detrás de ti, temerosa, sedienta.

La de Temuco parece identificarse con la tierra:

En ti los ríos cantan y mi alma en ellos huye
como tú lo deseas y hacia donde tú quieras,

dice en el poema nº 3. En el nº 6 la asocia con el alma misma del otoño:

Te recuerdo como eras en el último otoño.
Eras la boina gris y el corazón en calma.
En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo.
Y las hojas caían en el agua de tu alma

Este poema plantea al crítico, por otra parte, un curioso problema. Porque Neruda lo ha identificado como del ciclo de Temuco pero al mismo tiempo, al hablar de Marisombra, la muchacha de Santiago, se ha referido a su "boina gris". Tal vez ambas usaban boina (son poemas de la era de las boinas); tal vez, la memoria del poeta ha puesto la boina de una sobre la cabeza de la otra; tal vez (hipótesis nada desdeñable) los poemas no hayan sido creados en forma tan simétricamente aislada: las dos musas de carne bien pueden confundirse a veces en una sola, hecha de sonidos y visiones.

Aquel muchacho tímido que en Temuco, a los catorce años, no se atrevía a hablar con la Guillermina, que había descubierto el sexo por intermedio de la acción ejecutiva de dos vecinitas que lo arrastraron al fondo oscuro de una panadería, ahora en Santiago y a partir de 1921 se convierte en hombre. Descubre (para siempre) a Eros y por partida doble. Aunque sus relaciones con la joven de Temuco deben haberse iniciado antes del viaje a Santiago, es evidente que el muchacho asume plenamente la edad viril sólo a partir de su experiencia capitalina. Por eso mismo, es tan significativa esa escisión que se plantea enton-

ces entre dos amores que ocupan y cubren al muchacho. De los dos, el que habrá de dejar huella más honda y desgarrada es el que lo une a la muchacha de Santiago. Por cartas inéditas es posible saber que pensó formalizar sus relaciones, que desde Oriente le escribió, que allí la estuvo esperando sin esperanza. Marisombra es por ahora en la vida del poeta sólo una Musa. Lo que queda realmente de las horas vividas con ella es el recuerdo perdurable de algunos de los *Veinte poemas* y una evocación ardida que el poeta, a la distancia de veinte años, introduce en el *Canto general* (XV, "Yo soy"), bajo el título, "La estudiante" (1923):

Oh, tú, más dulce, más interminable
que la dulzura, carnal enamorada
entre las sombras: de otros días
surges llenando de pasado polen
tu copa, en la delicia.

Desde la noche llena
de ultrajes, noche como el vino
desbocado, noche de oxidada púrpura,
a ti caí como una torre herida,
y entre las pobres sábanas tu estrella
palpitó contra mí quemando el cielo.

Mordí mujer, me hundí desvaneciéndome
desde mi fuerza, atesoré racimos,
y salí a caminar de beso en beso,
atado a las caricias, amarrado
a esta gruta de fría cabellera,
a estas piernas por labios recorridas:
hambriento entre los labios de la tierra,
devorando con labios devorados.

Unos quince años más tarde, en el *Memorial de Isla Negra*, volverá Neruda a evocar este libro de su amor adolescente y estas mujeres que se lo inspiraron. En pleno otoño reconocerá el poeta:

Pienso que se fundó mi poesía
no sólo en soledad sino en un cuerpo
y en otro cuerpo, a plena piel de luna
y con todos los besos de la tierra.

Ahora las mujeres (Marisol y Marisombra, de la conferencia reveladora) asumen nuevos nombres, tal vez los verdaderos. Dos poemas dedica el poeta otoñal a cada una de sus lejanas musas: dos a Terusa ("abierta entre las amapolas") y dos a Rosaura, la muchacha de Santiago:

Como un pantano es el amor:
entre número y número
de calle,
allí caímos,
nos atrapó el placer profundo,
se pega el cuerpo al cuerpo,
el pelo al pelo,
la boca al beso,
y en el paroxismo
se sacia la ola hambrienta
y se recogen
las láminas del légamo.

Por eso al evocar en esta autobiografía en verso, aquellos *Veinte poemas*, al volver a tocar en la memoria un fuego que aún arde, el poeta no oculta su emoción. Habla del "pequeño libro tempestuoso", confiesa:

Y nunca al escribirlo
en trenes o al regreso
de la fiesta o la furia de los celos
o de la noche abierta en el costado
del verano como una herida espléndida,
atravesado por la luz del cielo
y el corazón cubierto de rocío,
nunca supuso el solitario joven,
desbocado de amor, que su cadena,
la prisión sin salida de unos ojos
de una piel devorante, de una boca,
seguiría quemando todo aquello
y aquella intimidad y soledad
continuaría abriendo en otros seres
una rosa perpetua, un largo beso,
un fuego interminable de amapolas.

IV

EL PASO DE LOBO

Entre los contrarios ecos que suscitan los *Veinte poemas* hay una acusación de plagio. Uno de los poemas no sería original. En sus conferencias de 1954, Neruda se ha referido en estos términos al episodio: "El poeta n° 16 tiene una humilde historia que después hizo un poco de escándalo. Aquella muchacha de Temuco era gran lectora de Rabindranath Tagore y me man-

daba un viejo volumen de *El jardinero* que tenía, todo marcado con crucecitas, rayas, estrellitas y suspiros. Me propuso hacer una paráfrasis poniendo en verso uno de aquellos poemas en prosa, agregándole mi propia sustancia. Lo hice como un juego. Se lo mandé con su libro.

"Cuando en el mes de mayo de 1924 estaban imprimiéndose ya los *Veinte poemas* en la Editorial Nascimento, adónde fueron recomendados por Eduardo Barrios, iba yo una noche con Joaquín Cifuentes Sepúlveda, muy alegres y despreocupados, cuando de pronto recordé que este poema no llevaba una nota explicatoria.

"Lleno de preocupación, le rogué a Joaquín Cifuentes que me recordara al día siguiente, para pasar a la imprenta juntos a escribir la nota. Joaquín reaccionó en el acto: «No sea tonto, Pablo. Lo acusarán de plagio en *El Mercurio* y se venderá el libro».

"Los libros de poesía escasamente llegaban a los escaparates. Se quedaban en las bodegas. Seguí el consejo lleno de grandes dudas, que luego disipamos alegremente. Pasó el tiempo y allí siguió el poema sin advertencia.

"En Buenos Aires se publicó una nueva edición y allí se puso la explicación en el libro, como ha continuado imprimiéndose después.

"La acusación llegó un poco atrasada, varios meses después de salida la edición argentina."

Haya o no intentado Neruda el plagio de Tagore, es evidente que la acusación tiene escaso interés. Como todo gran poeta (todo gran creador) Neruda se apoya en la poesía ajena. Si Darío, Sabat, Ercasty, Huidobro, la Mistral, Tagore o Whitman, marcan sus primeros versos, otros nombres y otros poemas seguirán influyéndolo. Como Shakespeare, como Molière, como Goethe, como Hugo, Neruda se alimenta de la poesía de su tiempo con la misma naturalidad con que también aprovecha la poesía del fabuloso pasado. Sólo los pequeños poetas, los poetas de una sola nota, los inventores de una única metáfora, pueden temer la influencia ajena, la contaminación apasionada hasta el plagio. El león está hecho de venado asimilado, se ha dicho. El símil es también válido en este caso. Sin embargo, para tranquilizar la conciencia de los agentes de tránsito de la república de las letras, Neruda reconoció a Tagore, en la edición argentina de 1934, lo que era suyo.

Por estos años iniciales de su poesía roza Neruda también otro gran compromiso futuro. Cerca de la Federación de Estudiantes de Santiago estaba la sede del partido Comunista chileno. El hombre maduro ha contado en 1954: "Cuando pienso en aquellos días turbulentos, recuerdo que pasábamos sin saberlo cada día junto a la solución de nuestros problemas estéticos. En efecto, junto a la Federación de Estudiantes, desde la que

salíamos cada tarde, estaba la Federación Obrera, y en la puerta de ella veíamos con respeto cada día un hombre de pelo gris y de ojos copetudos, voluminoso, en mangas de camisa. Se llamaba Luis Emilio Recabarren." En forma más impersonal también Neruda evoca la misma imagen en sus *Memorias de O Cruzeiro*: "Al mismo tiempo, un líder obrero, Luis Emilio Recabarren, con una actividad prodigiosa organizaba el proletariado, formaba centros sindicales, establecía nueve o diez periódicos obreros a lo largo del país. Una avalancha de desocupación hizo tambalear las instituciones. Yo escribía semanalmente en el periódico estudiantil de la época, *Claridad*. Los estudiantes apoyábamos las reivindicaciones populares y éramos apaleados por la policía en las calles de Santiago. A la capital llegaban miles de obreros cesantes del salitre y del cobre. Las manifestaciones y la represión consiguientemente tenían trágicamente la vida nacional.

"Desde aquella época y con intermitencias, se mezcló la política en mi poesía y en mi vida. No era posible cerrar la puerta a la calle dentro de mis poemas, así como no era posible tampoco cerrar la puerta al amor, a la vida, a la alegría o a la tristeza en mi corazón de joven poeta."

Los años han clarificado para el poeta su imagen de aquellos días. La realidad interior de 1924 era más compleja y turbia. Como todo estudiante de aquellos años, Neruda reaccionaba favorablemente ante los grandes ideales: la autonomía universitaria, el sueño de la reforma, la despolitización de la enseñanza, la ayuda al proletariado. Un lírico anarquismo que han alimentado rápidas lecturas de Gorky y de Andreiev (como apunta Tomás Lago en su ya citada semblanza), se apodera del estudiante que, sin embargo, no ve a Recabarren y se niega a toda adhesión dogmática. El muchacho prefiere la denuncia y el desafío como actitud permanente. Interviene, eso sí, en las huelgas y manifestaciones; se adhiere en 1923 a la candidatura parlamentaria de Carlos Vicuña, con el que tendrá años más tarde vínculos amistosos muy entrañables; publica en la revista *Claridad* (septiembre 1924) dos débiles poemas sociales con el seudónimo de Lorenzo Rivas; protesta en 1924 contra la rectoría de la Universidad que ha expulsado a la Universidad Popular José Victorino Lastarria, cediendo a presiones militares. Pero toda esta participación en la vida universitaria, aunque justifica su posterior afirmación que desde aquel momento "se mezcló la política en mi poesía y en mi vida", es realmente epidérmica. No afecta aún su creación más entrañable. Neruda ha sentido ya el ramalazo de la solidaridad social pero se resiste a crear otra cosa que poesía individual, poesía pura, poesía de lobo. Y cuando escribe poesía social usa seudónimo. Sólo más tarde, en las trágicas circunstancias de España, descubrirá también en la poesía esa solidaridad de los hombres en lucha que ahora sólo lo roza en la vida.

Los libros siguen multiplicándose, porque este joven es poeta de libros y no de poemas sueltos. Ya compone por ciclos de poemas y no por unidades aisladas. Este período realmente dionisiaco de su producción se completa con *Tentativa del hombre infinito*, impreso en 1925 pero distribuido sólo en 1926. Allí parece seguir las huellas de la poesía superrealista. Lo que busca (y a ratos encuentra el joven poeta) es una dicción libre, caótica, que entronca su poesía con ismos que hacían entonces estragos en el mundo entero y habían sido aclimatados en América hispánica por Huidobro (que se creía o decía inventor de uno, el creacionismo) y por Jorge Luis Borges (que se conformaba con recrear sobre otras líneas en el Río de la Plata el ultraísmo español). El libro de Neruda puede considerarse verdadero borrador de su futura *Residencia en la tierra* y en este sentido resulta una obra muy original. También publica en 1926 una edición definitiva de *Crepusculario* y dos obras en prosa: *Anillos*, libro escrito en colaboración con Tomás Lago y en el que hay abundante material autobiográfico, así como una profética semblanza de Neruda a cargo de Lago ("a grandes golpes de aroma derriba el silencio donde predicar la guerra"); y *El habitante y su esperanza*, novela en que Neruda poetiza algunas aventuras eróticas tal vez reales, transfiriéndolas a un ambiente más o menos apócrifo de contrabandistas, y en la que por primera vez se vengá de uno de sus críticos bautizando con su nombre al cuatrero de la novela. De todos estos libros publicados con algún apresuramiento el más importante es la *Tentativa*. Pero por su misma originalidad pasa inadvertido. Ni siquiera Amado Alonso, en su minucioso estudio de 1940, parece haberlo leído. Unos veinticinco años después de su primera publicación, Neruda dirá a Cardona Peña que "es el libro menos leído y menos estudiado de mi obra; y, sin embargo, es uno de los libros más importantes de mi poesía, enteramente diferente de los demás y del que se han hecho pocas ediciones". Sin embargo, como ha escrito Juvencio Valle es un libro que "sigue teniendo lectores enamorados y silenciosos". Con la perspectiva de los años, Volodia Teitelboim ha dicho que con esta obra Neruda "da el salto sobre el abismo: rompe la sintaxis, niega la puntuación (...), precipita el caos, la confusión donde su ser ha de madurar difícilmente para el alumbramiento del esplendor, pues larga fue su peregrinación por los abismos, por las luminosas tinieblas". La *tentativa* es el pórtico, oscuro, en clave, de *Residencia en la tierra*, como ya han señalado otros críticos.

V

LA PRUEBA DE FUEGO

Tal vez motivado por las afiebradas lecturas infantiles de Sandokan el pirata; tal vez por ecos olvidados de aquel Tagore que le mandaba su amada de Temuco, con sus cruces y sus estrellitas, tal vez por la necesidad más fatal de desarraigarse de una vez por todas e intentar la prueba del trópico, de la distancia, de la soledad aterradora, tal vez sólo por un accidente simbólico, como más tarde (mucho más tarde) se complacerá en contar, pero lo cierto es que en abril 11 de 1927 Neruda es enviado como cónsul ad-honorem del gobierno de Chile a la lejanísima Rangoon. La elección obedece, según cuenta el poeta en sus *Memorias de O Cruzeiro*, al capricho de un nombre que consigue distinguir entre los "de varias ciudades diseminadas en el mundo".

"Había un gran globo terráqueo en el salón ministerial y con mi amigo Bianchi buscamos la remota ciudad de Rangoon. El viejo mapa tenía una profunda abolladura en una región del Asia y allí descubrimos a Rangoon. Pero cuando encontré a mis amigos, horas más tarde, y quisieron celebrar mi nombramiento, olvidé por completo el nombre de la ciudad y sólo pude explicarles con mucho júbilo que me habían nombrado cónsul en el fabuloso Oriente y que el lugar al que iba destinado se hallaba en un agujero del mapa."

Con este consulado en Rangoon, el poeta inicia el segundo de sus grandes viajes: el primero, sin embargo, que lo saca de su tierra y de su lengua, y de ese profundo doble mundo materno. Irá a Oriente acompañado de un amigo, el poeta Álvaro Hinojosa, con el que comparte un solo pasaje de primera trocado, después de delicadísimas gestiones, por dos de tercera. Aquí los jóvenes imitan el procedimiento por el que Alberto Rojas Jiménez y otro amigo consiguieron ir a Europa unos cuantos años antes. Al igual que su guía de entonces, Neruda se fortifica con un mínimo de aura chilena (ese poeta y amigo) al zambullirse en el fuego del trópico.

El itinerario es complejo. Los jóvenes salen de Santiago rumbo a Buenos Aires el 14 de junio de 1927; allí embarcan casi de inmediato en el trasatlántico alemán *Baden*, que los llevará hasta Lisboa. Por el camino tienen la alucinante visión de Río de Janeiro (que sólo mucho más tarde habrá de cantar Neruda) y algunas aventuras de viaje que Hinojosa, todo un don Juan consumado, aprovecha a fondo. "Por mi parte [cuenta Neruda en las *Memorias de O Cruzeiro*], el viaje de pronto se transformó y dejé de ver a los pasajeros que protestaban ruidosamente por

el eterno menú de «kartoffel», dejé de ver el mundo y el monótono Atlántico para sólo contemplar los ojos oscuros y anchos de una joven brasileña, infinitamente graciosa, que subió al barco en Río de Janeiro, con sus padres y dos hermanos. Aquellos ojos oscuros que sólo al pasar se enredaron con los míos, duraron mucho tiempo en mi recuerdo.”

Después de un rápido vistazo a la capital portuguesa (“Aquella Lisboa alegre de aquellos años, con pescadores en las calles y sin Salazar en el trono, me llenó de asombro”), llegan a Madrid por ferrocarril en julio 16. En las *Memorias de O’Cruzeiro* hay apenas una mención rapidísima sobre su paso por la capital; “Y luego Madrid con sus cafés llenos de gente, el bonachón Primo de Rivera dando la primera lección de tiranía a un país que iba a recibir después la lección completa, los primeros poemas de *Residencia en la tierra* que los españoles tardarían en comprender, hasta que llegó más tarde la generación brillante de Alberti, Lorca, Aleixandre, Diego. Y España fue para mí también el interminable tren y el vagón de tercera más duro del mundo que nos dejó en París.”

La escala en la capital francesa (adonde llegan los jóvenes en julio 20) tampoco deja buen recuerdo en el poeta: “Desaparecíamos entre la multitud humeante de Montparnasse, entre argentinos, brasileños, chilenos [cuenta en *O’Cruzeiro*]. Aún no aparecían los venezolanos sepultados en el reino de Gómez. Y más allá los primeros hindúes con sus trajes talares, y mi vecina de mesa que tomaba con melancólica lentitud un café *crème* con una culebrita enrollada al cuello. Nuestra colonia suramericana bebía y bailaba tangos, esperando cualquier oportunidad para levantar algún colosal desorden, pegándose con medio mundo.” Más tarde, Neruda ha evocado en verso esta misma atmósfera frustrante. En su autobiografía ese París 1927 se le antoja como abandonado, desposeído por el fuego, y sus compatriotas suramericanos aparecen como barridos por un infernal huracán:

Aún quedaban tangos en el suelo,
alfileres de iglesia colombiana,
anteojos y dientes japoneses,
tomates uruguayos,
algún cadáver flaco de chileno,
todo iba a ser barrido
lavado por inmensas lavanderas,
todo terminaría para siempre:
exquisita ceniza para los ahogados
que ondulaban en forma incomprensible
en el olvido natural del Sena.

De París parten los amigos para Marsella en un tren: “cargado como una cesta de frutas exóticas, de gente abigarrada,

campesinas y marineros, acordeones y canciones que se coreaban en todo el coche. íbamos al Mar Mediterráneo, hacia las puertas de la luz (...). Me fascinó Marsella con su romanticismo comercial y el Vieux Port alado de velámenes e hirviente con su propia tenebrosa turbulencia”. Allí tomaron una nave de las Messageries Maritimes que era: “un pedazo de Francia en el mar, con su «petite bourgeoisie» que emigraba a ocupar puestos en las lejanas colonias. Durante el viaje, al ver los de la tripulación nuestras máquinas de escribir y nuestro papeleo de escritores, nos pidieron que les escribiéramos a máquina sus cartas. Recogíamos al dictado increíbles cartas de amor de la marinería, para sus novias de Marsella, de Burdeos, del campo. En el fondo no les interesaba el contenido, sino que fueran hechas a máquina. Pero cuanto ellas decían eran como poemas de Tristán Corbière, mensajes todos rudos y tiernos. El Mediterráneo se fue abriendo con sus puertos, sus alfombras, sus traficantes, sus mercados. En el Mar Rojo el puerto de Djibouti me impresionó. La arena calcinada surcada tantas veces por el ir y venir de Arthur Rimbaud, aquellas negras estatuas con sus cestas de frutas, aquellas chozas miserables de la población primitiva, y un aire destartado en los cafés con luz vertical y fantasmagórica... Allí se tomaba té con limón”.

Las escalas de la nave permiten a Neruda evocar los dioses infantiles de Salsgari y Julio Verne, y no sólo la sombra tutelar de Rimbaud; Port Said, Djibouti, Colombo, Singapur. Esta última ciudad encierra una sorpresa: “Nos creíamos al lado de Rangoon. ¡Amarga desilusión! Lo que en el mapa era la distancia de algunos milímetros se convirtió en pavoroso abismo. Varios días en barco nos esperaban. Y, además, el único que hacía la travesía había partido a Rangoon el día anterior. Nuestros fondos nos esperaban en Rangoon.” El cónsul de Chile en Singapur los auxilia, no sin ser sometido antes a una presión sostenida por parte del poeta y cobrándose intereses por el préstamo. Este episodio (que Neruda evoca con todo humor en las *Memorias*) justifica sus diatribas posteriores sobre el servicio diplomático.

Otra versión de este viaje y de este período se encuentra en un poema del *Canto general* (XV, “Yo soy”) que se titula “El viajero” (1927):

Y salí por los mares a los puertos.
El mundo entre las grúas
y las bodegas de la orilla sórdida
mostró en su grieta chusmas y mendigos,
compañías de hambrientos espectrales
en el costado de los barcos.

Países

recostados, resecos, en la arena,

trajes talaes, mantos fulgurantes
salían del desierto, armados
como escorpiones, guardando el agujero
del petróleo, en la polvorienta
red de los calcinados poderíos.

Viví en Birmania entre las cúpulas
de metal poderoso, y la espesura
donde el tigre quemaba sus anillos
de oro sangriento. Desde mis ventanas
en Dalhousie Street, el olor
indefinible, musgo de las pagodas,
perfumes y excrementos, polen, pólvora,
de un mundo saturado por la humedad humana,
subió hasta mí.

Las calles me llamaron

con sus innumerables movimientos
de telas de azafrán y escupos rojos,
junto al sucio oleaje del Irrawaddy, del
agua cuyo espesor, sangre y aceite,
venía descargando su linaje
desde las tierras altas cuyos dioses
por lo menos dormían rodeados por su barro.

Algo de su primera visión de ese Oriente fabuloso queda en la prosa de las colaboraciones que Neruda mandó a *La Nación*, de Santiago de Chile, y que no fueron recogidos aún en volumen. Algunas de ellas han sido rescatadas por Margarita Aguirre. Se llaman *Diurno de Singapur* (fechada en octubre, 1927) y *Madras, Contemplación del acuario* (noviembre, 1927). En la primera queda el registro de su lenta inmersión en el color y el sonido del Oriente:

“Despierto: pero entre yo y la naturaleza aún queda un velo, un tejido sutil: es el mosquitero de mi cama. Detrás de él las cosas han tomado el lugar que les corresponde en el mundo: las novias reciben una flor; los deudores una cuenta. ¿Dónde estoy? Sube de la calle el olor y el sonido de la ciudad, olores húmedos, sonidos agudos. En la blanca pared de mi habitación toman el sol las lagartijas. El agua de mi lavatorio está caliente, zancudos nacidos en la línea ecuatorial me muerden los tobillos. Miro la ventana, luego el mapa. Estoy en Singapur.”

Cuando salga a la calle, será la gente, el increíble abigarramiento de hombres de todos los rincones del planeta, lo que dejará la huella más perdurable en su recuerdo:

“Los mendigos ciegos anuncian su presencia a campanillazos. Los encantadores de serpientes arrullan sus cobras sonando su música triste, farmacéutica. Es un inmenso espectáculo de multitud cambiante, de distribución millonaria; es el olor, el

traqueteo, la paciencia, el color, la sed, la mugre, la costumbre del Lejano Este.

“Es en la ciudad europea donde se agitan confundidas las remotas razas detenidas en la puerta del Extremo Oriente. Pasan tomados de la mano con largas cabelleras y faldas los cingaleses; los hindostánicos con sus torsos desnudos; las mujeres de Malabar con su pedrería en la nariz y en las orejas; los musulmanes con su bonete truncado. Entre ellos los policías, de la raza *sikh*, todos igualmente barbudos y gigantescos. El malayo originario escasea, ha sido desplazado del oficio noble, y es humilde *coolí*, infeliz *rickshawman*. Eso han devenido los viejos héroes piratas; ahí están los nietos de los tigres de la Malasia. Los herederos de Sandokan han muerto o se han fatalizado, no tienen aire heroico, su presencia es miserable. Su único barco pirata lo he visto ayer en el Museo Raffles: era el navío de los espíritus en la mitología malaya. De sus mástiles colgaban tiosos ahorcados de madera, sus terribles mascarones miraban al infierno.”

En Madras, también registra Neruda la multitud harapienta y magnífica del Oriente:

“Madras da la idea de una ciudad extendida, espaciosa. Baja, con grandes parques, calles anchas, es un reflejo de ciudad inglesa en que de repente una pagoda, un templo, muestran su arquitectura envejecida, como restos de instinto, rastros oscurecidos del resplandor original. La primera miseria indígena se hace presente al viajero, los primeros mendigos de la India avanzan con pasos majestuosos y miradas de reyes, pero sus dedos agarran como tenazas, la pequeña moneda, el *anna* de níquel; los *coolíes* sufren por las calles arrastrando pesadas carretas de materiales; se reconoce al hombre reemplazando duros destinos de la bestia, del caballo, del buey. Por lo demás, estos pequeños bueyes asiáticos, con su larga cornamenta horizontal, son de juguetería, van ciertamente rellenos de aserrían o son tal vez apariciones de bestiarío adorativo.

“Pero quiero celebrar con grandes palabras las túnicas, el traje de las mujeres hindúes, que aquí encuentro por primera vez. Una sola pieza que luego de hacerse falda, se tercia al torso con gracia sobrenatural envolviéndolas en una sola llama de seda fulgurante, verde, púrpura, violeta, subiendo desde los anillos del pie hasta las joyas de los brazos y del cuello. Es la antigüedad griega o romana, el mismo aire, igual majestuosa actitud en las grecas doradas del vestido, la severidad del rostro ario, parecen hacerlas resurgir del mundo sepultado, criaturas purísimas, hechas de gravedad, de tiempo.”

Con no menor entusiasmo detalla, maravillado, los peces monstruosos del Acuario de Madras, todo ese mundo de criaturas que se despliega ante sus ojos infatigables de viajero. Se revela allí una sensualidad ante la materia viva que Neruda

parecía tener sepultada dentro de sí y que el universo contrastado, violento y delicadísimo a la vez del Oriente, desata interminablemente ahora. Pero después de la maravilla, la mirada del poeta desciende una vez más sobre el hombre oriental para descubrirlo en una actividad silenciosa, casi secreta, llena de significado:

“En los lanchones del malecón, en la semioscuridad, los pescadores tejen con destreza, y la mirada sobrecogida, ausente. Uno de ellos, en cada grupo, lee a la luz de una lámpara que vacila; su lectura es un canturreo, a veces un poco gutural y salvaje, otras veces desciende apenas hasta los labios un palabrero imperceptible. Son oraciones, alabanzas sagradas, leyendas rituales, ramayanas.

“Bajo su amparo hallan consuelo los sometidos, los dominados: resucitando sueños cósmicos y heroicos, buscan para el olvido, nutrición para la esperanza.”

Con la perspectiva de los años, esta imagen en que se equilibran la maravilla y la piedad, cederá paso a una más censoria, más inflamada por el nuevo credo del poeta. En el *Canto general* (XV, “Yo soy”) evocará este mismo mundo (“Lejos de aquí”, se titula el poema) con una condena para su monstruoso quietismo religioso:

India, no amé tu desgarrado traje,
tu desarmada población de harapos.
Por años fui con ojos que querían
trepar los promontorios del desprecio,
entre ciudades como cera verde,
entre los talismanes, las pagodas
cuya pastelería sanguinaria
esparcía terribles agujones.
Vi el miserable acumulado, encima
de otro, del sufrimiento de su hermano,
las calles como ríos de congoja,
las pequeñas aldeas aplastadas
entre las gruesas uñas de las flores,
y fui en la muchedumbre, centinela
del tiempo, separando ennegrecidas
cicatrices, certámenes de esclavos.
Entré a los templos, estuco y pedrería
hacen las gradas, sangre y muerte sucias,
y los bestiales sacerdotes, ebrios
del estupor ardiente, disputándose
las monedas revolcadas en el suelo,
mientras, oh pequeño ser humano,
los grandes ídolos de pies fosfóricos,
estiraban las lenguas vengativas,

o sobre un falo de piedra escarlata
resbalaban las flores trituradas.

Otra visión a la distancia de los años aparece en las *Memorias de O Cruzeiro*. Al evocar este episodio de su vida, Neruda escribe negando que el Oriente haya influido en profundidad el libro que entonces escribía, *Residencia en la tierra*, y trata de explicar por qué:

“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 de 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 pobreza industrial, daban a la vida en todos los sitios una gran ferocidad en la que los reflejos místicos desaparecían.

“Casi siempre los núcleos teosóficos eran explotados por aventureros occidentales, entre ellos, alguna parte de americanos del Norte y del Sur. No cabe duda que entre ellos había gente de buena fe disueltos en un mercado barato en que se vendían al por mayor amuletos y fetiches exóticos, envueltos en pacotilla metafísica. Esta gente se llenaba la boca con el Dharma y el Yoga. Les encantaba la gimnasia religiosa, pero el fondo era sólo vacío y palabrería.

“Por eso el Oriente me impresionó como una grande y desventurada familia humana, sin dejar sitio en mi conciencia para sus ritos y para sus dioses. No creo, pues, que mi poesía haya reflejado otra cosa que las sensaciones de soledad de un forastero en aquel mundo violento y extraño.”

Hay un valioso testimonio autobiográfico que confirma este recuerdo a la distancia. Es el conjunto de cartas que Neruda escribió desde Oriente al escritor argentino Héctor A. Eandi, y que transcribe parcialmente Margarita Aguirre en su libro. A través de esas veintidós cartas, de desgarradora confidencia por lo general, es posible seguir el hondo trabajo que opera sobre la sensibilidad de Neruda esa temporada en el Oriente. La cronología de las cartas no es siempre segura, o, por lo menos, no coincide siempre con la que dan sus biógrafos o con la que ofrece el mismo poeta en sus *Memorias*. Pero a través de esas cartas, de la inmediatez y el calor de esas cartas, es posible captar la imagen del poeta en los años decisivos en que creaba algunos de los mejores poemas de *Residencia en la tierra*. La temporada oriental puede dividirse ahora con el testimonio de esas cartas y otros documentos coetáneos, en tres periodos nitidamente definidos: la estancia

en Rangoon, que dura hasta fines de 1928, y en la que se advierte un creciente hundimiento en las zonas más desesperadas del infierno: la temporada en Colombo, que aporta algún alivio fugaz al poeta y se prolonga hasta mediados de 1930; la temporada en Java, donde el poeta encontrará el refugio de un hogar propio y que termina a principios de 1932, cuando regresa a Chile.

El periodo más siniestro es el de Rangoon. En las cartas a Eandi se comunican vivamente los círculos de este infierno oriental. Una, de mayo 11, 1928, dibuja su estupor ante la propia obra, el pasmo de una búsqueda fatal que todavía no parece adquirir sentido: "Quiero salir ahora de un estado de espíritu verdaderamente miserable escribiéndole en contestación a su valiosa y noble carta, que he leído tantas veces con mucho placer. A medida que he ido viviendo, he hecho más y más difícil mi trabajo literario, he ido rechazando y enterrando cosas que me eran bien queridas, de tal manera que me lo paso en preocupaciones pobres, en pensamientos escasos, influenciado por estas súbitas salidas, cuyo contenido voy reemplazando muy lentamente. Pensaba en su carta, en su significación tan amigable y tan digna, y me he sentido desvalido, cruelmente incapaz.

"A veces por largo tiempo estoy aquí tan vacío, sin poder expresar nada ni verificar nada en mi interior, y una violenta disposición poética que no deja de existir en mí, me va dando cada vez una vía más inaccesible, de modo que gran parte de mi labor se cumple con sufrimiento, por la necesidad de ocupar un dominio un poco remoto con una fuerza seguramente demasiado débil. No le hablo de duda o de pensamientos desorientados, no, sino de una aspiración que no se satisface, una conciencia exasperada. Mis libros son ese hacinamiento de ansiedades sin salida."

Unos meses más tarde (septiembre 8, 1928) vuelve a bucear en lo más hondo de su perplejidad y su ambición, para preguntar al amigo lejano: "Pero, verdaderamente, ¿no se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas? En su trabajo, ¿no se siente 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, ese momento depresivo, funesto para muchos, es una noble materia para mí. (...) He completado casi un libro de versos: *Residencia en la tierra*, y ya verá usted cómo consigo aislar mi expresión, haciéndola vacilar constantemente entre peligros, y con qué sustancia sólida uniforme hago aparecer insistentemente una misma fuerza". En la misma carta agradece el envío de *Don Segundo Sombra*: "Lo leí con sed y como si hubiera podido tenderme otra vez sobre los campos de trébol de mi país escuchando a mi abuelo y a mis tíos. ¿Verdad que es algo grandioso y natural, algo conmovedor? Olor a extensión, a caballos, a vidas humanas, repetidos de una manera tan directa, comunicados tan completamente".

Algo anterior es una carta a González Vera (Rangoon, agosto 6, 1928) en que aparece más redonda y resumida su impresión total de esta temporada en Birmania: Transcribo del original: "Más de un año de vida en estos destierros, en estas tierras fantásticas, entre hombres que adoran la cólera y la vaca. Hace falta en este panorama versátil su aguda complacencia, su fresca imparcialidad. Yo sufro, me angustio con hallazgos horribles, me quema el clima, maldigo a mi madre y a mi abuela, converso días enteros con mi cacatúa, pago por mensualidades un elefante. Los días me caen en la cabeza como palos, no escribo, no leo, vestido de blanco y con casco de corcho, auténtico fantasma, mis deseos están influenciados por la tempestad y las limonadas". Más allá, en la misma carta, suena otra nota, más seria y menos pintoresca. A pesar de todo, el poeta trabaja: "Ya le he contado, grandes inactividades, pero exteriores únicamente; en mi profundo no dejo de solucionarme, ya que mi cuestión literaria es un problema de ansiedades, de ambiciones expresivas bastante sobrehumanas. Ahora bien, mis escasos trabajos últimos, desde hace un año, han alcanzado gran perfección (o imperfección), pero dentro de lo ambicionado. Es decir, he pasado un límite literario que nunca creí capaz de sobrepasar, y en verdad mis resultados me sorprenden y me consuelan. MI NUEVO LIBRO SE LLAMARÁ *Residencia en la tierra* y serán cuarenta poemas en verso que deseo publicar en España. Todo tiene igual movimiento, igual presión, y está desarrollado en la misma región de mi cabeza, como una misma clase de insistentes olas. Ya verá usted en qué equidistancia de lo abstracto y lo viviente consigo mantenerme, y qué lenguaje tan agudamente adecuado utilizo". Al despedirse del amigo, aún tiene tiempo de hablar de "este puerto demoníaco".

En una carta a Eandi (escrita en momentos en que parte de Rangoon, rumbo a Ceilán, enero 16, 1929) registra cálidamente el tamaño de su esperanza y la profundidad de su horror: "Tengo que decirle, huyo de Birmania y espero que sea para siempre. No voy muy lejos: Ceylán, distante para usted, para mí la misma latitud, el mismo clima, la misma muerte. Ahora, dentro de tres horas llegará el barco a Colombo. Vengo de Calcuta, dos meses de vida. Ahora, preparémonos al horror de estas colonias de abandono, tomemos el primer *whisky and soda* o *chota pegg* a su honor de buen amigo, Eandi. Beber con ferocidad, el calor, las fiebres. Enfermos y alcohólicos por todas partes. En la cabina de al lado, fiebre y delirium T... Tres años de Assam. Hay que verle los ojos al pobre joven gringo, y quiere tirarse al mar cada cinco minutos. «Les femmes soignent ces horribles malades de retour des pays chauds». La carta sigue comentando noticias literarias, comunicando noticias: "A mí me roe el sueño, la fatiga, el calor. No hago más cartas, no más versos, tengo humo en el corazón. Y veo tanto trabajo por ese lado, tantas batallas, ¿para qué? En los periódicos que me manda, tanto agitarse, tanta vida, pero

pocas alturas, y hacen falta los tonos sobrehumanos, algunos coros solemnes y desinteresados. ¿Verdad? Yo no hallo cosas en mi vida o a mi alrededor tan completamente puras como para invitarme. Y en escoger siento que se va el tiempo. Horrores". En aquella soledad e infierno, sólo atemperada por la presencia algo frívola de su amigo Hinojosa, Neruda necesita la voz de estímulo que llega en las cartas desde el otro lado del mundo.

Colombo no aporta todas las soluciones esperadas. Es mejor que Rangoon, pero no es muy distinta. Una de las primeras cartas a Eandi (abril 24, 1929) da admirablemente el clima de soledad, abandono y estupor en que vivía sus días el desterrado: "Tengo miedo, a veces, de que en mis cartas no haya tanta nobleza como para sostener su respuesta. Me he criado inválido de expresión comunicable, me he rodeado de una cierta atmósfera secreta, y sufro una verdadera angustia por decir algo, aun solo conmigo mismo, como si ninguna palabra me representara, y sufriendo enormemente por ello. Hallo banales todas mis frases, desprovistas de mi propio ser". Luego añade: "Estoy solo; cada diez minutos viene mi sirviente, Ratnaigh, viene cada diez minutos a llenar mi vaso. Me siento intranquilo, desterrado, moribundo. Cuántas novelas objetivas o inciertas haría usted, Eandi, con estas palabras, si las sintiera en esta parte del planeta. Tal vez".

La carta continúa desarrollando su hilo interminable de soledad, su monólogo de lúcido bebedor, el detalle de la atroz circunstancia en que vive interiormente el poeta: "Eandi, nadie hay más solo que yo. Recojo perros por la calle, para acompañarme, luego se van, los malignos. (...) ¿Se acuerda de esas novelas de José Conrad, en que salen extraños seres de destierro, exterminados sin comprensión posible? A veces me siento como ellos, solamente que; este solamente que es tan largo, yo siento algunas virtudes en esta vida".

El recuerdo de Buenos Aires, de la Avenida de Mayo ("que entreví como en sueños"), de los grandes periódicos argentinos, de algunos escritores que conoció (Xul Solar, "un muchacho largo y de negro"), lo llevan a hablar de Borges, con el que establece ya una temprana discrepancia: "Me parece más preocupado de problemas de la cultura y de la sociedad, que no me seducen, que no son humanos. A mí me gustan los grandes vinos, el amor, los sufrimientos y los libros como consuelo a la inevitable soledad. Tengo hasta cierto desprecio por la cultura, como interpretación de las cosas me parece mejor un conocimiento sin antecedentes, una absorción física del mundo, a pesar y en contra de nosotros. La historia, los problemas «del conocimiento», como los llaman, me parecen despojados de dimensión. ¿Cuántos de ellos llenarían el vacío? Cada vez veo menos ideas en torno mío, y más cuerpos, sol y sudor. Estoy fatigado". Con esta palabra, interrumpe la carta-diario-confesión durante un par de días. Cuando la reanuda es para reconocer que había estado escribiendo en un estado de

agotamiento, lo que no afecta la lucidez de muchos de sus juicios. A pesar de que en su soledad ha encontrado a un amigo, un joven escritor inglés que se llama Andrew Boyd, el tono de estupor y abandono continúa predominando en el resto de la epístola. Antes de concluir la carta, se refiere a *Residencia en la tierra*, "mi largo tiempo detenido libro de versos". Habría querido publicarlo en Europa, "cosa que veo lejana", acota. Y luego define: "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 sola cosa comenzada, como eternamente ensayada sin éxito".

La carta siguiente es aún más larga, y abarca mes y medio de interrumpida redacción, desde el 5 de octubre hasta el 21 de noviembre. Una falsa alarma ha conmovido al poeta: Eandi ha estado gestionando, con el apoyo de Alfonso Reyes, que se encuentra de embajador de México en Buenos Aires, el traslado de Neruda a otro país más hospitalario. Un telegrama que envía Eandi pone fuera de sí al poeta: "A raíz de su telegrama [le escribe el 5 de octubre], perdí toda compostura mental; me iba, oh Dios; su cable me latía en la cabeza de día y de noche". De inmediato contesta con otro telegrama (que Eandi copia en una de sus cartas a don Alfonso, agosto 5, 1929). Allí escribe Neruda: "Aceptaría cualquier traslado, pero ruégole insistir en consulado de profesión, porque actual salario elección hace la vida imposible". En la carta, es más explícito. Ella muestra toda la dureza de su situación económica: "Los cónsules de mi categoría —cónsules de elección u honorarios—, tenemos un sueldo miserable, el más reducido de todo el personal. La falta de dinero me ha hecho sufrir inmensamente hasta ahora, y aún en este momento vivo lleno de innobles conflictos. Tengo 166 dólares americanos por mes, por aquí éste es el sueldo de un tercer dependiente de botica. Y aún peor, este sueldo depende de las entradas que se reúnan en el Consulado; es decir, que si no hay en un mes dado exportaciones a Chile, no hay tampoco sueldo para mí. Es en verdad tan penoso y humillante todo esto: en Birmania a veces estuve cinco meses sin salario; es decir, sin nada. Y aún peor: todos los gastos que sean necesarios, escritorío, muebles, franqueo, arriendo de oficina, debo pagarlos yo. Y aún peor: no tengo derecho a pasajes, así es que si no le hubiera puntualizado mi deseo en mi cable, habría estado desesperado con el pensamiento de un repentino traslado sin medios de pagar mi transporte. Gracias, miles de veces, Eandi, y perdone estos detalles funestos, que son la verdad y el tormento de cada día".

Por la correspondencia de Eandi con Alfonso Reyes (que se conserva en el archivo fabuloso del polígrafo mexicano), es posible seguir las alternativas de una gestión en la que Reyes interesa al ministerio chileno del Interior y éste a su vez interesa al ministro de Relaciones Exteriores, quien se manifiesta muy dis-

puesto a ayudar a Neruda. Pero la delicada gestión fracasa, aparentemente, porque cae el ministro de Relaciones Exteriores, y Neruda se queda una vez más sin padrinos. Un agregado de octubre 24 a la carta de Eandi, iniciada en octubre 5, así lo hace saber. También la familia del poeta se había preocupado por su suerte y su padre hasta había llegado a escribirle ("primera carta en casi tres años", apunta el poeta en febrero 27, 1930), pero todas las gestiones quedan en nada. Lo que no impide que Neruda se sienta en deuda con Alfonso Reyes que, sin conocerlo, hizo tanto por él. En noviembre 21 agrega unas páginas a su larga cartadiario iniciada en octubre 5: "Qué bueno ha sido ese Alfonso Reyes. ¿Debo escribirle dándole las gracias? Mejor será que cuando aparezca mi nuevo libro se lo mande con algunas líneas".

La decisión de postergar hasta la salida de *Residencia en la tierra* la carta de agradecimiento, no era buena. El libro continúa empantanado y entre tanto Reyes espera unas líneas de Neruda. Como no las recibía, decidió enviarle un libro, *El testimonio de Juan Peña* (Río de Janeiro, 1930), con una dedicatoria en que le reprochaba amigablemente la omisión. Entonces Neruda le escribió una carta (abril 5, 1931), en que se disculpa de la manera más delicada posible: "Alfonso Reyes, no me juzgue ingrato ni atribuya a orgullo [un] silencio que no ha sido sino deseo de abstenirme y desaparecer, con temor y respeto, de su tan bien ocupada vida. [En] lo más sensible mío quedará para siempre recuerdo de la bondad que hace tiempo tuvo usted a bien destinarme, agrandando así la huella que su inteligencia ha reservado en mí. Pensé que de una sola manera podría hacerme presente a usted: enviándole mi libro *Residencia en la tierra*, cuya aparición ha ido posponiéndose desde entonces, alejando de mí la primera página de mi libro en donde iba yo a escribir lo que para usted he guardado hasta ahora". En la misma carta también le agradece el envío de *Monterrey*, el correo literario de Reyes, y del libro (aunque no hace la menor alusión al reproche de la dedicatoria). Una frase comenta *El testimonio de Juan Peña*, "de material tan fino y fresco, y realización tan exacta, que a pesar de lo aéreo del tejido puede sentirse la temperatura del corazón". Como no puede enviar su libro, envía unos poemas ("algunos de mis oscuros trabajos"). Así puede presentarse ante don Alfonso "con más decencia". Esta carta, estos libros y poemas intercambiados, fundan una amistad que habría de continuar más tarde en la Argentina y en México.

Pero conviene desandar lo andado y volver a la larga cartadiario de octubre 5. Después de mostrar la miseria de su situación económica, el poeta reconoce cuánto ha cambiado su actitud profunda desde aquellos años juveniles de la bohemia de Santiago: "Tal vez, si mi salario fuese justo, e inmutable —es decir, que yo tuviera la seguridad de recibirlo cada fin de mes—, acaso me importaría poco seguir mi vida en cualquier rincón —frío o caliente—. Sí, yo, que continuamente hice doctrina de irresponsa-

bilidad y movimiento para mi propia vida y las ajenas, ahora siento un deseo angustioso de establecerme, de fijarme algo, de vivir o morir tranquilo. Quiero también casarme, pero pronto, mañana mismo, y vivir en una gran ciudad. Son mis únicos deseos persistentes, tal vez no podré cumplirlos nunca". En octubre 24, la carta continúa en otro tono, más ocupado de su poesía y de la posibilidad de editar su libro fuera de Chile. Prefiere España, pero también considera la edición en la Argentina. "He estado escribiendo por cerca de cinco años estas poesías, ya ve usted que son bien pocas, solamente 19, sin embargo, me parece haber alcanzado esa esencia obligatoria: un estilo; me parece que cada una de mis frases está bien impregnada de mí mismo, gotean." También opina allí sobre la poesía ajena: "Sin embargo, ya ve usted qué pobreza existe en la poesía en castellano, las gentes han perdido todo temperamento y se dedican al ejercicio intelectual, con placer, como si se tratara de un *sport*, y aún en esa calidad, todos me parecen bien mediocres jugadores. El Lugones tan denigrado, me parece en verdad rico de dotes, su poesía me parece casi siempre poética; es decir, legítima, aunque anacrónica y barroca". El juicio, tan global y severo, podrá sorprender a los que conozcan la posterior admiración de Neruda por Alberti, Lorca, Alexandre, pero ahora no se refiere a éstos, sino a los ultraístas que, como los poetas argentinos a los que alude al comienzo de este párrafo, estaban embarcados en persistentes juegos de metáforas y ritmos.

En noviembre 21 reanuda la interminable carta. Ha estado muy ocupado haciendo una copia de *Residencia en la tierra* para enviar a España, "donde he decidido que se publique, pero no sé seguro si se puede". También comenta la obra de su amigo, y al pasar indica su discrepancia profunda con la nueva poesía: "El poeta no debe ejercitarse, hay un mandato para él y es penetrar la vida y hacerla profética: el poeta debe ser una superstición, un ser místico". Nunca se insistirá bastante en la importancia de estas y otras declaraciones similares para entender su poesía de entonces. También asegura en dicha carta: "La inteligencia de los poetas, desde hace tiempo ha apartado toda relación humana de lo que dicen, y toda cordialidad y amistad para el mensaje poético han huido del mundo, cuando en verdad, ¿qué otro objeto el de la poesía que el de consolar y hacer soñar? Hablo como una niña de sociedad, pero en este punto ella es razonable, la poesía debe cargarse de sustancia universal, de pasiones y cosas. Eso quiero hacer yo: una poesía poética. De mis curiosidades científicas, de mi admiración por los automóviles, de mi atracción por esta naturaleza exótica, bien poco queda, cuando, de noche, me siento a escribir, solo, frente a un papel. Sólo yo mismo existo entonces, en mis articulaciones, mis felicidades, mis pasiones privadas". Las ideas que aquí coloquialmente anticipa Neruda encontrarían, más tarde, expresión pública en el manifiesto: *Sobre*

una poesía sin pureza, con que irrumpe luchando en la escena poética española de 1935. Pero no conviene anticipar. Después de tocar rápidamente varios temas en la carta, Neruda vuelve a referirse a *Residencia en la tierra*: "Estoy tan feliz de haber terminado y enviado mi libro, y también no sé qué pensar de él. ¿Es tal vez demasiado lúgubre? ¿Es tal vez monótono? Pero ésta es una falta de acuerdo sólo con las ideas de este siglo: Los viejos libros son todos monótonos, lo que no les impide otras cualidades".

Hacia esta fecha puede ubicarse la asistencia de Neruda al Congreso de la India, que lucha por su liberación. En las *Memo-rias* de *O Cruzeiro*, el poeta ha contado a la distancia de más de treinta años, sus impresiones de entonces: la multitud agrupada en las calles para una fiesta musulmana, el templo de Khali, Durga, la diosa de la muerte, el Congreso: "Miles de delegados llenan las galerías. Conozco a Gandhi, al Pandit Motilal Nehru, patriarca también del movimiento del Congreso, a su hijo, el elegante joven Jawahrlal, recién llegado de Inglaterra. Es partidario de la independencia, mientras que Gandhi sostiene la simple autonomía como paso necesario. Gandhi: con cara bien fina de inteligentísimo zorro, hombre práctico, político parecido a nuestros viejos criollos, maestro de comités, sabio de tácticas, infatigable. Mientras la multitud en corriente interminable toca el borde de su túnica blanca, en signo de respeto adorativo, gritando: «¡Ghandij! ¡¡Ghandij!!», él saluda someramente y sin sacarse sus gafas, sonríe. Recibe y lee mensajes, contesta telegramas. Todo sin esfuerzo. Es un santo que no se gasta. Nehru: un inteligente académico de su Revolución".

En este mismo capítulo de sus *Memorias* evoca un viaje hasta el Japón que realiza por esta misma fecha, con Alvaro Hinojosa de compañero. Son fognazos del recuerdo que evocan la China de 1929: "El paraíso de las concesiones extranjeras, los acorazados europeos frente a los bancos de Shanghai. La multitud harapienta que nos asaltó y robó. El regreso al barco, desvalijados, en la lluvia". También evoca la ayuda providencial que reciben en Yokohama, en un albergue de marineros, mientras esperan algún dinero de la patria lejana, y las evasivas del cónsul de Chile que nunca tenía tiempo para ocuparse de sus compatriotas y que lleva su desinterés hasta no enterarse de que los fondos que ellos reclaman habían llegado a Yokohama tres días antes que los saqueados. Hay la estampa de una pantera negra vista en Singa-pore, que el poeta evoca ahora en prosa ("Era un fragmento curioso de la noche estrellada, una cinta magnética que se agitaba sin cesar, un volcán negro y elástico que quería arrasar el mundo, una dinamo de fuerza pura que ondulaba"), después de haberle dedicado un poema en su *Tercer libro de las odas*. Finalmente, evoca Neruda un episodio en Indochina, al salir de Penang rumbo a Saigón, en que descubrió la otra faz de la muchedumbre: él,

que había sido saqueado por la multitud enloquecida de hambre de Shanghai, conoce ahora el rostro de la solidaridad humana y descubre que "el poeta no puede temer al pueblo".

Nada de estas aventuras pasa a las cartas de Eandi. Hay un lapso en la correspondencia (hasta febrero 11, 1930), y cuando se reanuda se advierte un tono distinto. El poeta habla de su traslado como cónsul a Singapore, con jurisdicción sobre Java y las Islas de la Sonda; reconoce estar cansado de Ceilán, y traza planes sobre su futura vida: evidentemente, se está aclimatando, aunque no lo reconozca explícitamente. Otra carta, escrita pocos días después (febrero 27, 1930), se referirá a asuntos muy íntimos, a la soledad afectiva del poeta, a sus amores. Es una excepción en esta correspondencia, muy parca en tales confidencias. De la parte que ha sido publicada, se pueden extraer algunas informaciones valiosas sobre su conducta literaria. Habla de lo mucho que lee ("el único placer que me va quedando es leer"), casi todo en inglés, especialmente los nuevos novelistas, como D. H. Lawrence y Aldous Huxley; comenta que estos escritores "tienen esto de curioso, que no se preocupan de ser ingleses «nuevos» (a excepción de Joyce), sino de relatar directamente, con cierta virilidad y descuido exteriores, que es bastante agradable e inesperado para hombres como yo, cuya sola noción literaria ha sido modificar la forma, problema cutáneo que me parece sin sentido. Demasiado tarde, para mí, tengo en los huesos esta clase de destino superficial de la condición poética, y naturalmente, como mal camino conduce a la esterilidad y a la gran fatiga. Actualmente no siento nada que pueda escribir, 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 no formo parte de ellas ni tengo poder para penetrarlas.

"En cambio, qué bueno es leer, oír música, y bañarse en el mar."

Una nota, puesta al pie de la carta, se refiere a la muerte de Lawrence, a quien califica del más grande entre los nuevos novelistas. La simpatía de Neruda por el autor de *Hijos y amantes*, antes que las traducciones lo pusieran de moda en el mundo hispánico, prueba lo impregnado que estaba entonces de la mejor literatura inglesa. Cabe suponer aquí la influencia personal del ambiente y de Andrew Boyd, que le habrá acercado también las obras de William Blake (que Neruda traducirá en España) y de T. S. Eliot, algunos de cuyos poemas influyen muy obviamente en *Residencia en la tierra*, como ya han documentado los especialistas.

Por notablemente confesionales que sean las cartas a Eandi, Neruda ha sido bastante reticente como para no contar nada de su vida sentimental, o de contar apenas un poco: en pasajes inéditos hay referencias a la muchacha de Santiago esperada sin esperanza, a las ceilanesas que llegan temerosas a visitarlo. Pero

en estos años, una mujer ha ocupado curiosamente sus días y sus noches, ha provocado escenas de pasión, ha motivado dos de los poemas más extraordinarios de *Residencia en la tierra* y dejado su huella tal vez en otros. El poeta la nombra en uno, y con ese nombre, tal vez verdadero, ha pasado también a las *Memorias de O Cruzeiro* y al *Memorial de Isla Negra*. Ésta es, pues, la historia de esa mujer tal como la cuenta el poeta con la perspectiva de treinta años: la conoció en Rangoon. "Se vestía como una inglesa y su nombre en la calle era Josie Bliss, pero, en la intimidad de su casa, que pronto compartí, se despojaba de aquellas prendas y de aquel nombre para usar su deslumbrante *sarong* y nombre birmano. (...) Tuve dificultades en mi vida privada. La dulce Josie Bliss fue reconcentrándose y apasionándose, hasta enfermar de celos. Tal vez yo hubiera continuado siempre junto a ella. Sentía ternura hacia sus pies desnudos, las blancas flores que brillaban sobre su cabellera oscura, pero su temperamento la llevaba hasta un paroxismo salvaje. Sin causa alguna tenía celos y aversión a las cartas que me llegaban de lejos, a los telegramas que me escondía, al aire que respiraba.

"A veces, de noche, me despertaba la luz encendida y creía ver una aparición detrás del mosquitero. Era ella, apenas vestida de blanco, blandiendo su largo cuchillo indígena, afilado como navaja de afeitar, paseando por horas alrededor de mi cama sin decidirse a matarme. Con eso, terminarían sus temores. Al día siguiente preparaba curiosos ritos para asegurar mi fidelidad.

"Por suerte, recibí un mensaje oficial que anunciaba mi traslado a Ceilán. Preparé mi viaje en secreto y un día, dejando mi ropa y mis libros, salí de casa como de costumbre y entré al barco que me llevaba lejos.

"Dejaba a Josie, especie de pantera birmana, con el más grande dolor. Apenas comenzó el barco a sacudirse en las olas del Golfo de Bengala, empecé a escribir mi poema «Tango del viudo», trágico trozo de mi poesía dedicado a la mujer que perdí y me perdió, porque en su sangre apasionada crepitaba sin descanso el volcán de la cólera."

Además de "Tango del viudo" y del poema que se titula "Josie Bliss", hay otra postdata a esta aventura apasionada. La ofrece el mismo Neruda en sus *Memorias*: ya estaba instalado en Ceilán, cuando "inesperadamente, mi amor birmano, la torrencial Josie Bliss, se estableció frente a mi casa. Había viajado hasta allí desde su lejano país. Como pensaba que no existía arroz sino en Rangoon, llegó con un saco de arroz a cuestas, con nuestros discos favoritos de Paul Robeson y con una larga alfombra enrollada. Desde la puerta de enfrente se dedicó a observar y luego insultar y agredir a cuanta gente me visitaba, consumida por sus celos devoradores, al mismo tiempo me amenazaba con incendiar mi casa. Recuerdo que atacó con su largo cuchillo a una dulce muchacha inglesa que vino a visitarme.

"Nuestra coexistencia era imposible y por fin un día se decidió a partir. Me pidió que la acompañara hasta el barco. Cuando éste estaba por salir y yo debía abandonarlo, se desprendió de sus acompañantes y besándome en un arrebato de dolor y amor me llenó la cara de lágrimas. Como en un rito me besaba los brazos, el traje, y, de pronto, bajó hasta mis zapatos, sin que yo pudiera evitarlo. Cuando se alzó de nuevo, su rostro estaba enharinado con la tiza de mis zapatos blancos. No podía pedirle que desistiera del viaje, que abandonara conmigo el barco que se la llevaba para siempre. La razón me lo impedía, pero mi corazón adquirió allí una cicatriz que no se ha borrado. Aquel dolor turbulento, aquellas lágrimas terribles rodando sobre el rostro enharinado, continúan en mi memoria."

También continúan en su poesía, como lo demuestra algunos rasgos y la temperatura general de ese magnífico poema de 1934 que se titula "Las furias y las penas" (de *Tercera residencia*) o esta otra imagen de la desdenada y nunca olvidada Enemiga que aparece en uno de sus últimos libros, el más personal de todos, *Estravagario*. Se titula "La desdichada" y aunque no nombra a Josie Bliss, parece atravesado por el recuerdo de sus terribles lágrimas: _____

La dejé en la puerta esperando
y me fui para no volver.

No supo que no volvería.

Pasó un perro, pasó una monja,
pasó una semana y un año.

Las lluvias borraron mis pasos
y creció pasto en la calle,
y uno tras otro como piedras,
como lentas piedras, los años
cayeron sobre su cabeza.

Entonces la guerra llegó,
llegó como un volcán sangriento.
Murieron los niños, las casas.

Y aquella mujer no moría.

Se incendió toda la pradera.
Los dulces dioses amarillos

que hace mil años meditaban
salieron del templo en pedazos.
No pudieron seguir soñando.

Las casas frescas y el verandah
en que dormí sobre una hamaca,
las plantas rosadas, las hojas
con formas de manos gigantes,
las chimeneas, las marimbas,
todo fue demolido y quemado.

En donde estuvo la ciudad
quedaron cosas cenicientas,
hierros torcidos, infernales
cabelleras de estatuas muertas
y una negra mancha de sangre.

Y aquella mujer esperando.

Tal vez la verdadera Josie Bliss no esperó tanto. Pero la que aquí importa (la que realmente importa al poeta) es la Josie Bliss de sus recuerdos, y de su autobiografía, esa Enemiga de sus poemas, la Desdichada que continúa esperando desde la imborrable cicatriz en el pecho del poeta.

El período de Java tiene una entonación muy distinta. Hay una primera carta a Eandi (junio 9, 1930) que marca esa nueva vida: "Amigo mío, voy en camino a Singapore, he hecho mis despedidas a Ceylán para siempre, casi con gran pena, a mi casa en el mar, a mis perros y gatos, a mi verdaderamente amigo Andrew, que hizo mi vida tan agradable en los últimos meses." También inserta allí alguna referencia a *Residencia en la tierra*, que envió a Madrid en octubre de 1929 y de la que nada ha vuelto a saber. A poco de instalarse en Batavia, vuelve a escribir a Eandi (julio 2, 1930) para comenzar su vida en este nuevo desierto, y para aludir a los versos de *Residencia* que aparecen en el número de marzo de la *Revista de Occidente*, de Madrid: "Galope muerto" le parece lo más serio y perfecto que ha hecho hasta ahora. Con esta carta la correspondencia se interrumpe por un año largo.

Muchas cosas pasan para el poeta en este año. La soledad del Oriente, su necesidad de una mujer con la que compartir algo más que las noches, esa llanura interminable de sus días en el desierto, han trabajado hondamente su sensibilidad. Ha conocido a María Antonieta Haagenar Vogelzanz, joven holandesa que reside en Java con su familia. Con ella habla de casarse en diciembre 6, 1930, en el Consulado de Chile en Batavia. Según escribe Margarita Aguirre, María Antonieta "estaba orgullosa de casarse con un cónsul, pero es evidente que no sólo es el idioma lo que no comprende. A pesar de eso, su adhesión sentimental a Neruda es fuerte y se los ve siempre juntos. Maruca, ése es su sobrenombre, es altísima, lenta, hierática, sin vida propia."

La correspondencia con Eandi se reanuda con una larga carta de septiembre 3, 1931, de la que Margarita Aguirre ha publi-

cado sólo algunos párrafos con opiniones estéticas: "Es mala palabra esa de dejar de lado la literatura. ¿por qué? ¿Cuáles son esas circunstancias? Uno cree haber terminado pero hay algo acumulándose adentro de uno, gota a gota. Yo me moriría si no pudiera escribir más." La carta sigue con comentarios sobre las aventuras de *Residencia en la tierra*: "Mi libro fue de nuevo a España porque el poeta Rafael Alberti me lo pidió para editarlo. Nuevas peripecias, la Ibero-Americana, que lo aceptaba, quebró. Silencio de cinco meses de Alberti (que se ofreció de propia iniciativa para hacer las gestiones de la edición). Cartas mías, sin respuesta. Mi libro grandemente admirado, varios artículos en Madrid, J. Bergamín habla de mí en el prólogo de *Trilce* (Qué desgraciado soy). Luego, hace tres meses, carta de Alberti. Excúseme, etc..." En el estilo casi telegráfico de este fragmento, se advierte la impaciencia febril con que Neruda (enclavado en el Oriente) sigue el adverso destino de una obra en la que se juega todo. A los tormentos del desierto, al clima infernal del trópico, se suma esa exquisita tortura de la incertidumbre, agravada no sólo por la conciencia que tiene el poeta de la novedad de su obra, sino por el mismo eco que empieza a recibir entre los más perspicaces de los nuevos poetas españoles.

La historia entera de esta publicación frustrada de *Residencia en la tierra*, se puede recomponer ahora no sólo por medio de estas confidencias a Eandi, sino por otros textos complementarios, recientemente aparecidos. Un artículo de Rafael Alberti (publicado en *Europe*, París, marzo-abril 1964) cuenta que el poeta español recibió los poemas de *Residencia en la tierra* por intermedio de Alfredo Condom, secretario de la embajada de Chile en Madrid, el que a su vez los obtuvo de Carlos Norla, ministro consejero de dicha embajada y gran amigo de Federico García Lorca. Según cuenta Alberti: "Desde la primera lectura quedé sorprendido y encantado por esos poemas tan alejados del acento y del clima de nuestra poesía. Me enteré que Neruda era cónsul en Java, donde vivía muy solo, escribiendo cartas desesperadas, lejos del mundo y de su propia lengua." Entusiasmado, Alberti da a conocer el libro entre los nuevos poetas de su grupo, José Herrera Petere, Arturo Serrano Plaja, Luis Felipe Vivanco. Se lo da a Pedro Salinas y le pide que lo lleve a Ortega y Gasset para su eventual publicación (él mismo no se atrevía a llevarlo por haber hecho algunas bromas sobre el filósofo en una reunión en la *Revista de Occidente*) pero la gestión de Salinas sólo tiene éxito a medias: el libro no es aceptado, aunque anticipan poemas en la *Revista*, difundiendo el nombre del poeta en un medio que más tarde será suyo. Las cartas de Neruda conmueven a Alberti: "Sus respuestas eran angustiosas. Recuerdo que en una de sus cartas me pedía un diccionario y se excusaba por los errores gramaticales que podían contener." Por esta misma época, Neruda confía en una carta a Tomás Lago: "Cada vez me cuesta más escribir."

En París, 1931, Alberti continúa tratando de publicar *Residencia en la tierra*. Hay allí una mecenas argentina, Elvira de Alvear, que quiere lanzar una revista en lengua española, *Imán*, de la que saldrá únicamente un número lujoso. Ella acepta ocuparse de la edición y por medio de su secretario, que era nada menos que Alejo Carpentier, se compromete a un anticipo. Alberti y Carpentier mandan a Neruda un cable anunciando la edición y un giro de cinco mil francos. En su destierro javanés, Neruda recibe el cable pero no el dinero. Escribe cartas y no obtiene respuestas, se desespera, confía a Eandi, con toda pasión: "Es para ponerse a tomar whisky por tres meses. Dígame algo, déme un consejo. Siento que mi libro debe aparecer, por Cristo Padre, se está añejando y envejeciendo inédito. Y además, mis amigos, entre los cuales usted, a quienes he defraudado y estafado por años con tal promesa." Después de comentar los motivos por los que ha demorado hasta ahora una carta de agradecimiento a Alfonso Reyes, Neruda se despide con algunas observaciones sobre su poesía futura, una poesía del corazón. Ésta es la última carta del período oriental. Hay más, pero serán enviadas de Santiago, de Madrid, de México, y con una sola excepción permanecen inéditas.

Más reveladores aún que estas cartas que he glosado largamente son los poemas de *Residencia en la tierra*: allí se comunica, en cifra poética y transparente, la visión desintegrada del mundo, la experiencia infernal del poeta, pero también su anhelo de esencias, su cordialidad profunda, su búsqueda empecinada de una vía de acceso a la esperanza. En ese clima (externo e interno) vive el poeta y crece su poesía. El casamiento con Maruca pareció una buena solución a los problemas mayores de la convivencia, pareció la paz, y así, hasta cierto punto, lo creía el poeta, como surge de algún fragmento no publicado de su correspondencia con Eandi. Pero ésa no es realmente la paz. Casi treinta años después, se preguntará en un poema de *Estravagario* ("Itinerarios") :

¿Por qué me casé en Batavia?

Una línea en blanco es su respuesta. En las cartas a Eandi anteriores a su matrimonio, en los poemas de *Residencia en la tierra*, está la respuesta.

Desde hace algún tiempo (aun antes de ser trasladado a Batavia y casarse), Neruda busca el regreso al Occidente: escribe cartas, apela a los amigos íntimos, proyecta traslados a Europa o a la América del Sur. Al fin es escuchado. Después de un viaje por mar de dos meses (viaje que está metafórico en "El fantasma del barco de carga", uno de los más luminosamente infernales poemas de *Residencia*) llega a Chile por Puerto Montt. En la mano (ha contado su amigo Santiago del Campo) trae una rama de

hojas secas. Trae también, aunque invisibles aún, los poemas de *Residencia en la tierra*, el libro con el que ha de alterar para siempre la poesía de lengua española de este tiempo. El Oriente ha sido su *season en enfer*, y el libro que lo acompaña viene marcado por el fuego.

VI

ESA HORA DEL MEDIODÍA

Neruda encuentra a Santiago pobre y miserable. El *crack* de la bolsa neoyorkina se está haciendo sentir en todo el mundo y principalmente en la economía de América Latina. A la crisis general suma el poeta sus propios problemas. Como la situación económica es mala, Neruda quiere volver a salir del país. Trabaja en una biblioteca pública por un sueldo pequeño, casi invisible. Se desespera al pensar en el destino de *Residencia en la tierra*. La mecenas argentina desapareció de París sin dejar rastros y, lo que es peor, sin devolver los originales de la obra. Toda esperanza de publicación en España parece destruida. Por suerte, su posición literaria en Chile ha cambiado. Lo reconocen, lo halagan, lo buscan. Se reeditan los *Veinte poemas* y se prepara una edición limitada y de lujo, de *Residencia en la tierra*. Serán apenas cien ejemplares que el poeta distribuirá estratégicamente en el mundo hispánico. Demasiado consciente del valor revolucionario de su nueva obra, Neruda quiso lanzarla desde España para que allí se proyectase sobre todo el mundo de habla española. Publicar el libro en Chile era resignarse a que no fuera conocido, a que llegase sólo a los amigos, a que permaneciera hasta cierto punto inédito. Los desvelos de Neruda (que se traducen en cartas a Eandi que no se han hecho públicas todavía) no parecen excesivos, ya que el poeta sabe que la novedad de *Residencia en la tierra* habrá de descolocar a muchos lectores y críticos. Este poeta agónico y caótico, este poeta que cree firmemente en una poesía sacramental, enraizada en el corazón, es también un crítico muy lúcido de su obra.

Sin embargo, su situación literaria en Santiago no es nada despreciable. En octubre 10, 1932, el Pen Club, entonces presidido por don Ricardo Latcham, ilustre crítico chileno, le ofrece una comida de homenaje. Sus libros se editan o reeditan. Además de la nueva edición de *Veinte poemas*, de que habla a Eandi, o la edición limitada de *Residencia en la tierra*, Neruda se decide al fin a publicar *El hondero entusiasta* (enero 24, 1933). Aunque el viejo libro documenta su entusiasmo juvenil ante la poesía de Sabat Ercasty, ahora el poeta siente que ya está suficiente-

mente maduro como para poder aceptar, reconocer y hasta ostentar a sus inmediatos antepasados. De esta manera pone fin al largo período de oscuridad en que yació este libro.

En abril de 1933 se publica en Santiago la edición original de *Residencia en la tierra*; contiene los poemas fechados entre 1925 y 1931. Es una edición de lujo de sólo cien ejemplares que continúa la larga historia de amor del poeta con la tipografía. Aunque la crítica chilena es en general favorable, no falta el brulote generosamente administrado por algún colega. En este caso, toca a Pablo de Rokha la agradable tarea. Con un algo prematuro *Epitafio a Neruda* (en *La Opinión*, Santiago, mayo 22, 1933) inaugura de Rokha una campaña que continúa activamente hasta hoy, ayudado por parientes y parientes de parientes. Casi diez años mayor que Neruda, de Rokha es un poeta de vasta obra caótica, de aliento cósmico e ideología marxista que vive firmemente convencido de que Neruda le ha plagiado hasta el seudónimo. Tampoco él se llama Pablo sino Carlos Díaz Loyola. Las objeciones de este tenaz enemigo se sintetizan ahora en una acusación general de falsedad: Neruda usa una máscara, es un poeta romántico que quiere pasar por moderno, fabrica su subconciente, es un simulador. En su diatriba mezcla con la más curiosa ortografía (Yung, *Leaves of Grace*), referencias al psicoanálisis y a la obra de Whitman, y concluye salvando sólo ciertos poemas ("Unidad", "Juntos nosotros", "Galope muerto" y algunos más) "en donde el crucificado no es un pelele, sino un poeta, aún un poeta". Esta censura acre de Pablo de Rokha es característica de buena parte de la crítica que suscitará a partir de entonces Neruda: crítica hecha de resentimientos y cóleras, voluntariamente ciega a los valores del poeta, empecinada en la condenación moral o ideológica de su poesía, despistada para reconocer que muchas de las cosas que censura (el uso de las máscaras, el romanticismo del poeta) son en definitiva sus más sólidas virtudes. El único mérito de este tipo de crítica es su persistencia, su capacidad de engendrar sucursales y no sólo en la familia sino también en otros poetas trasandinos. Para muestra basta este botón.

Mucho más tarde, Neruda evocará en distintos poemas a esta familia de enemigos, verdadero sindicato de la injuria. En la "Oda a la envidia" dirá con olímpico desdén:

Existen porque existo.

En la segunda "Oda a la crítica" (de *Nuevas odas elementales*) se referirá con humor al "viejo tragasables y su tribu". Pero es en *Estravagario*, en el poema titulado "Tráiganlo pronto", donde alcanza su mejor, más tierna ironía:

Aquel enemigo que tuve
¿estará vivo todavía?

Era un barrabás vitalicio
siempre ferviente y fermentado.

Es melancólico no oír
sus tenebrosas amenazas,
sus largas listas de lamentos.

Debo llamarle la atención,
que no olvide sus andanadas,
me gustaría un nuevo libro
con aplastantes argumentos
que al fin terminara conmigo.

¿Qué voy a hacer sin forajido?
Nadie me va a tomar en cuenta.

En su contestación tardía, Neruda no olvida siquiera a los familiares:

Produjo yernos entusiastas,

dirá lapidariamente, evocando a Mahfud Massis, que tampoco se ha cansado de injurarlo y aniquilarlo cotidianamente. Pero ésta es historia muy posterior. En la hora en que acaba de salir *Residencia en la tierra* tal vez Neruda no tuvo suficiente objetividad como para burlarse zumbonamente de su feroz enemigo. Como sabe lo que vale su libro y lo que se juega en él, no está para bromas, quiere protegerlo de la indiferencia, de la torcida polémica, multiplica las cautelas. La vida, que se complace en ironías, convertirá sin embargo a Neruda en ocasional enemigo de *Residencia en la tierra*. Veintiséis años más tarde, en vísperas del lanzamiento de *Canto general*, el poeta hará delante de Cardona Peña recuento de su obra y se pronunciará de esta manera sobre *Residencia*: "Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de nuestros países. Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir." Como epitafio éste es más autorizado que el de Pablo de Rokha.

Hay todavía otras cartas a Eandi, que no se han publicado y que iluminan aspectos interiores del poeta en estos años de su regreso a Chile. De una de ellas (escrita el 17 de febrero) Margarita Aguirre ha publicado un tantalizador fragmento. Allí Neruda se refiere a la situación política que atraviesa Europa, a una ola de marxismo que recorre el mundo, y afirma: "En realidad, políticamente, no se puede ser ahora sino comunista o anticomunista. Las demás doctrinas se han ido desmoronando y cayendo. Pero esto es para los que son políticamente, esto es, existen civilmente. Yo fui anarquista hace años, redactor del periódico síndico-anarquista *Claridad*, en donde publiqué mis ideas y

cosas por primera vez. Y todavía me queda esa desconfianza del anarquista hacia las formas del Estado, hacia la política impura. Pero creo que mi punto de vista, de intelectual romántico, no tiene importancia". Esta valiosa declaración, que demuestra la lucidez del poeta, revela también su sensibilidad para el momento del mundo que le tocaría vivir. En vísperas de una experiencia desgarradora, estas frases son como el canto de cisne del poeta romántico que Neruda lleva muy hondamente arraigado. Todavía desde América y en 1933 podía darse el lujo de seguir cultivando sus sueños de lobo. En España y a partir de 1936 descubrirá la solidaridad humana.

Uno de sus proyectos de entonces (al que se refiere en carta inédita a Eandi, de abril 28, 1933) es la publicación de una revista literaria que se llamará *Caballo verde* y en la que tendría como colaborador a un joven poeta español, José María Souvirón. La revista no habrá de cuajar en Chile pero llega a salir, casi con el mismo título y apoyada en otros jóvenes poetas españoles, cuando el destino lleve a Neruda a Madrid. Entre tanto, Neruda ha hecho gestiones para ser enviado al Consulado de Chile en Buenos Aires. Es un cambio que necesita para ampliar el radio de difusión de su poesía y como escalón para ese traslado a Europa con el que sueña desde su residencia en el remoto Oriente. Llega a Buenos Aires en agosto 28, 1933. Pronto intima con importantes escritores argentinos. De una lista que compila Margarita Aguirre cabe mencionar a González Carvalho (a quien escribe una epístola en verso, años más tarde, en el *Canto general*), a Oliverio Girondo y Norah Lange, a Pablo Rojas Paz, a Raúl González Tuñón (con el que volverá a encontrarse en España), a Ricardo Molinari, a Amparo Mom. También reside entonces en Buenos Aires, la novelista chilena María Luisa Bombal, autora de *La amortajada* y otros relatos fantásticos. En el ámbito argentino conoce Neruda por primera vez la resonancia internacional de su poesía y de su fascinante personalidad.

— Pero el encuentro más importante de esos años ocurrirá un día de octubre de 1933, el 13, cuando es presentado a Federico García Lorca, de paso en el Río de la Plata para asistir al estreno de *Bodas de sangre*, por Lola Membrives, y para dar algunas conferencias. La fecha está marcada con piedra blanca en la poesía hispánica de este siglo, porque la personalidad avasalladora de Federico (seis años mayor, y ya famosísimo) y la calidad recién alumbrada de Neruda se reconocen a primera vista, fundan una amistad que sólo corregirá la muerte y establecen un puente perdurable entre las dos orillas de la nueva poesía en lengua española. Para marcar este encuentro fatal, el P.E.N. Club argentino organiza un banquete de homenaje a ambos poetas y ellos agradecen con un discurso en colaboración, sobre Rubén Darío, el padre americano de la lírica de este siglo. Es un discurso altísimo que ellos mismos califican de discurso *al alimón*, comparán-

dolo con esa suerte del toreo "en que dos toreros hurtan su cuerpo al toro cogidos de la misma capa." El texto completo se reprodujo en *El Sol*, de Madrid (diciembre 30, 1934) y ha sido incluido en la edición Aguilar de *Obras completas* de Lorca.

De allí transcribo este fragmento:

"LORCA. —Es costumbre en estas reuniones que los poetas muestren su palabra viva, plata o madera, y saluden con voz propia a sus compañeros y amigos.

"NERUDA. —Pero nosotros vamos a establecer entre vosotros un muerto, un comensal viudo, oscuro en las tinieblas de una muerte más grande que otras muertes, viudo de la vida, de quien fuera en su hora marido deslumbrante. Nos vamos a esconder bajo su sombra ardiendo, vamos a repartir su sombra hasta que su poder salte del olvido.

"LORCA. —Nosotros vamos, después de enviar nuestro abrazo con ternura de pingüino al delicado poeta, Amado Villar, vamos a lanzar un gran nombre sobre el mantel, en la seguridad de que se han de romper las copas, han de saltar los tenedores, buscando el ojo que ellos ansían, y de que un golpe de mar ha de manchar los manteles. Nosotros vamos a nombrar al poeta de América y de España; Rubén...

"NERUDA. — Darío. Porque señores...

"LORCA. — Y señoras.

"NERUDA. — ¿Dónde está en Buenos Aires la plaza de Rubén Darío?

"LORCA. — ¿Dónde está la estatua de Rubén Darío? ^{X cursu de veraci.} ^{X haulé amant...}

"NERUDA. — Él amaba los parques; ¿dónde está el parque de Rubén Darío?

"LORCA. — ¿Dónde está la tienda de rosas de Rubén Darío?

"NERUDA. — ¿Dónde está el manzano y las manzanas de Rubén Darío?

"LORCA. — ¿Dónde está la mano cortada de Rubén Darío?

"NERUDA. — ¿Dónde están el aceite, la resina, el cisne Rubén Darío?

"LORCA. — Rubén Darío duerme en su Nicaragua natal bajo su espantoso león de marmolina, como esos leones que los ricos ponen en los portales de sus casas."

Hay otro acontecimiento, más privado, que también marca este comienzo fulgurante de una amistad. Ambos poetas dedican a la dueña de casa que los ha acercado, Sara Tornú de Rojas Paz, un álbum con poesías manuscritas de Neruda, ilustradas con dibujos de Federico García Lorca. Para el poeta español, el encuentro con Neruda es la anticipación de una poesía americana que enriquecerá la poesía española, el encuentro con un creador que, nuevo Darío, invertirá otra vez la ruta de los galeones (como dijo Rodó del cantor de *Prosas profanas*). Para Neruda, es el primer contacto personal con una de las figuras más angélicas de esa pléyade poética que ya lo está esperando en Madrid gra-

cias a los anticipos de sus versos en revistas españolas y de su correspondencia con Rafael Alberti. La presencia fugaz de Lorca en Buenos Aires es el mejor estímulo para ese viaje con el que sueña tanto Neruda.

Al fin, es enviado a España, como cónsul chileno en Barcelona. Parte en mayo 5, 1934. La capital catalana no es todavía Madrid pero está más cerca que Buenos Aires o Santiago. Pronto Neruda está trabajando en Barcelona pero viviendo en Madrid. Su llegada a la capital española ha sido evocada en una confidencia a Cardona Peña: "En la España de 1927 el concepto de la poesía era mecánico, exterior, influenciado por futuristas, ultraístas, etc., que tendían a hacer de ella una especie de juego de combinaciones acústicas y retóricas. De este clima jactancioso, pero vano, se desprendió el libro de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*, cuando precisamente la fuerza que iba a venir era profunda humanidad en todos los órdenes de la vida.

"En 1934 sucede todo lo contrario: adviene el florecimiento de la República, y en ella, fresca de realidades y copiosa de elementos creadores, una generación de poetas que era la primera después del Siglo de Oro. Llegué, pues, en un momento único para mí. Significaba para un americano, ni más ni menos, asistir al nacimiento de una República que esperábamos con tanto afán. Esta República había hecho desaparecer a los escarabajos de la monarquía y traía consigo al hombre limpio y nuevo: una nueva conciencia.

"Cuando bajé del tren, estaba esperándome una sola persona con un ramo de flores en la mano: era Federico. Pocos poetas han sido tratados como yo en España. Encontré una brillante fraternidad de talentos y un conocimiento pleno de mi obra. Y yo, que había sido durante muchos años martirizado por la incompreensión de las gentes, por los insultos y la indiferencia maliciosa, drama de todo poeta auténtico, en nuestros países —me sentí feliz."

También queda otra instantánea de su llegada a Madrid, en los ojos y las palabras de Rafael Alberti, tal como las transmite Margarita Aguirre en su libro: "Un buen día del mes de junio de 1934 —cuando ya no lo esperaba y hacía tiempo que no sabía de él— éste sube corriendo las escaleras de su casa y le dice: «Soy Pablo Neruda. Acabo de llegar y he venido a saludarte.» Y casi de corrido agrega: «Tengo a mi mujer abajo, pero no te asustes, es casi una gigante.»" El tamaño de Maruca venía aumentado, conviene aclarar, por la inminente maternidad.

A partir de esta imprevista aparición, Rafael y María Teresa León se encargan de proteger y de orientar a los Neruda, de encontrarles (cerca de la casa de ellos) una casa en el barrio de Argüelles: esa *casa de las flores* de la que hablará el poeta en "España en el corazón" (*Tercera residencia*):

Yo 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.

Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos.

Más tarde, en el *Canto general* (XII, "Los ríos del canto") escribirá una carta a Rafael Alberti, en la que invoca esta llegada y estos años:

Recordarás lo que yo traía: sueños despedazados
por implacables ácidos, permanencias
en aguas desterradas, en silencios
de donde las raíces amargas emergían
como palos quemados en el bosque.
¿Cómo puedo olvidar, Rafael, aquel tiempo?

A tu país llegué como quien cae
a una luna de piedras, hallando en todas partes
águilas del erial, secas espinas,
pero tu voz allí, marinero, esperaba
para darme la bienvenida y la fragancia
del alhelí, la miel de los frutos marinos.

Alberti tiene dos años más que Neruda (es de 1902) y se ha revelado precozmente como poeta desde *Marinero en tierra*. En ese momento representa lo más inquieto de la poesía española y él mismo es un hombre de inagotable vitalidad e imaginación, un don poético de caprichosa fantasía, un incomparable calor humano. Sólo Federico lo supera. Pero Alberti es algo más que un poeta. Ha elegido una bandera y sus actividades políticas y literarias lo han convertido en figura tutelar de los más jóvenes. El Gobierno republicano no ve con buenos ojos sus actividades. Para Neruda este encuentro luminoso con Alberti habrá de ser en definitiva más hondo y decisivo que el encuentro con Lorca en Buenos Aires. Por eso, en las confidencias a Cardona Peña dirá en 1950: "Profunda influencia tuvo sobre mis ideas políticas la valiente actitud de Rafael Alberti, que ya era un poeta popular y revolucionario." Y en la ya citada carta que

le dirige en el *Canto general* habrá de decir, aún más explícitamente:

Tú sabes que no enseña sino el hermano. Y en esa hora no sólo aquello me enseñaste, no sólo la apagada pompa de nuestra estirpe, sino la rectitud de tu destino, y cuando una vez más llegó la sangre a España defendí el patrimonio del pueblo que era mío.

La atracción de Madrid es tan fuerte, esa pléyada de poetas y amigos, tan poderosa, que a partir de febrero 3, 1935, Neruda consigue instalarse en la capital mientras que Gabriela Mistral (que estaba allí de cónsul chileno) se traslada a Barcelona. En Madrid habrá de nacer (agosto 18, 1934) su única hija, Malva Marina; allí colabora en *Cruz y Raya*, revista que dirige con todo éxito José Bergamín y en la que se concilian sutilmente el cristianismo y el marxismo. Para la revista, Neruda prepara una traducción de William Blake (*Visiones de las hijas de Albión y El viajero mental*, noviembre 1934) y unas antologías de las poesías del conde de Villamediana (julio 1935) y de las *Cartas y sonetos* de Quevedo, su gran descubrimiento español (diciembre 1935). Mucho más tarde reconocerá en una conferencia (*Viaje al corazón de Quevedo*) que el poeta español fue "para mí la roca tumultuosamente cortada, la superficie sobresaliente y cortante sobre un fondo de color arena, sobre un paisaje histórico que recién me comenzaba a nutrir. Los mismos oscuros dolores que quise vanamente formular, y que tal vez se hicieron en mí extensión y geografía, confusión de origen, palpitación vital para nacer, los encontré detrás de España, plateada por los siglos, en lo íntimo de la estructura de Quevedo. Fue entonces mi padre mayor y mi visitador de España". En 1935 compra en las librerías de segunda mano de la estación Atocha su primer Quevedo original, encuadernado en pergamino, un ejemplar que pertenece a la edad del viejo poeta. Y en el poema más importante que escribe por aquellos años, *Las furias y las penas* (1934), no sólo el título y el epígrafe provienen del poeta barroco.

En Madrid, Neruda vivirá rodeado de la amistad de los mejores entre los jóvenes poetas españoles. En las *Memorias de O Cruzeiro*, evocará en prosa esos días, como lo había hecho antes en el verso de *España en el corazón* y del *Canto general*. Es la fiesta de la amistad: "Con Federico y Alberti, que vivía cerca de mi casa, en un ático sobre una arboleda, la arboleda perdida, con el escultor Alberto [Sánchez, a quien dedicará en 1964 el tomo IV de su *Memorial de Isla Negra*], panadero de Toledo que por entonces ya era maestro de la escultura abstracta, con Altoaguirre y Bergamín, con el gran poeta Luis Cernuda, con Vicente Aleixandre, poeta de dimensión ilimitada, con el archi-

tecto Luis Lacasa, con todos ellos en un solo grupo, o en varios, nos veíamos directamente en casas y cafés (...). ¡Aquél Madrid! Nos íbamos con Maruja Mallo, la pintora gallega, por los barrios bajos buscando las casas donde venden esparto y esteras, buscando las calles de los toneleros, de los cordeleros, de todas las materias secas de España, materias que trenzan y agárrotan su corazón. España es seca y pedregosa, y le pega el sol vertical sacando chispas de la llanura, construyendo castillos de luz con la polvareda. Los únicos ríos de España son sus poetas, Quevedo con sus aguas verdes y profundas, de espuma negra; Calderón con sus sílabas que cantan; los cristalinos Argensolas; Góngora, río de rubíes."

Esa fiesta de la amistad es también la fiesta con que los jóvenes poetas de España reconocen la originalidad de su hermano transatlántico. En Madrid, Neruda lee sus poemas, presentado y acompañado por García Lorca, ante los alumnos de literatura de la Universidad. Es un público de ruidosos candidatos a bachiller que primero aterroriza y luego seduce a ambos poetas. En una de sus conferencias de 1954, ha evocado Neruda el episodio: "Federico había preparado cuidadosamente su discurso que nos presentaba. Cuando subimos a la tribuna nos dimos cuenta de que estábamos rodeados, no por un público literario, sino por centenares de colegiales de preparatorias que hacían un ruido infernal."

"Federico se levantó para hablar y rápidamente me dijo al oído: ¡Pablito, que disparatón!"

Pero ambos poetas consiguen domesticar a las fieras y surman un nuevo público a los ya obtenidos en medios más propicios. Lo que con cálida ironía retrospectiva, Neruda llama "discursito" de García Lorca es una página que, felizmente, ha sido preservada y en la que el poeta andaluz arroja penetrantes luces sobre la obra tan nueva de su amigo americano. Sin empaques pero con clarividencia, García Lorca presenta a Neruda dando un "suave pero profundo toque de atención":

"Y digo que os dispongáis para oír a un auténtico poeta de los que tienen sus sentidos amarastrados 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 juncó y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de la estatueta." Luego se refiere Lorca a los poetas que llegan a España desde la América Latina y señala cómo muchos sólo parecen españoles en tanto otros acentúan en sus voces "ráfagas extrañas, sobre todo francesas". Pero los grandes a los que pertenece Neruda, no. En ellos "cruje la luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa de América. Bloques a punto de hun-

Amor de venas
1968

dirse, poemas sostenidos sobre el abismo por un hilo de araña, sonrisa con un leve matiz de jaguar, gran mano cubierta de vello que juega delicadamente con un pañuelito de encaje. Estos poetas dan el tono descarado 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 al ridículo y que se pone a llorar de pronto en medio de la calle". Después de evocar en breve pero intenso rol a otros grandes poetas americanos (desde Rubén Darío al conde de Lautréamont y Herrera y Reissig), García Lorca exalta a Neruda porque su poesía "se levanta con un tono nunca igualado en América, de pasión, de ternura y de sinceridad". El elogio no sólo equivale a muy penetrante crítica de la invención y originalidad de la poesía que entonces estaba escribiendo Neruda (la poesía de *Residencia en la tierra*) sino que también contiene todo un programa de poesía nueva: una poesía que se afirma en los contenidos emocionales y mágicos, que desdén la asepsia y el frío intelectualismo, que abre un ancho cauce a las pasiones más violentas, a la más delicada ternura. Por eso, las palabras con que concluye García Lorca su breve presentación contienen no sólo un elogio sino un desafío: "Yo os aconsejo oír con atención a este gran poeta y tratar de conmoverse con él cada uno a su manera. (...) 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."

Algunas de las alusiones de García Lorca iban más allá de Neruda y de la ocasión que las suscitaba. Atacaban un concepto intelectual de la poesía que había estado sosteniendo esforzadamente Juan Ramón Jiménez, y al que se habían adherido en sus primeras obras muchos de los mejores poetas españoles del siglo (como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso); también atacaban el fervor ultraísta que como rápida epidemia conmovió a España en la primera postguerra y que generó algunos críticos militantes (como Guillermo de Torre) y mucha poesía efímera. Finalmente, también aludían a ciertos poetas americanos que se inscribían, como Vicente Huidobro, sobre todo, en esta última línea experimental a la francesa. Tantas alusiones no podían ser ignoradas. Por eso mismo no es casual que en esos mismos días una ola de polémicas (públicas y privadas) agite el ambiente literario español y tenga a Neruda como centro.

Por esa fecha, manos interesadas hacen circular en Madrid un folleto de Vicente Huidobro en que se recogía la acusación de plagio ya planteada en Chile sobre la base de uno de los *Veinte poemas* (el 16), acusación que Neruda había desautorizado previamente al reconocer, en una nota de la edición argentina (1934), que el poema era paráfrasis de Tagore. Pero la intención de Huidobro y de los que hacen circular su texto hiere

a los poetas jóvenes que salen a defender a Neruda con un manifiesto contra Huidobro. Como desagravio, se decide la publicación especial de los "Tres cantos materiales", tal vez el punto más alto de *Residencia en la tierra*, con una declaración que no deja dudas sobre la calidad de este poeta, que fuera acusado de plagio:

"Chile ha enviado a España al gran poeta Pablo Neruda, cuya evidente fuerza creadora, en plena posesión de su destino poético, está produciendo obras personalísimas, para honor del idioma castellano.

"Nosotros, poetas y admiradores del joven e insigne escritor americano, al publicar estos poemas inéditos —últimos testimonios de su magnífica creación— no hacemos otra cosa que subrayar su extraordinaria personalidad y su indudable altura literaria.

"Al reiterarle en esta ocasión una cordial bienvenida, este grupo de poetas españoles se complace en manifestar una vez más y públicamente su admiración por su obra que, sin disputa, constituye una de las más auténticas realidades de la poesía de lengua española.

"Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas.

"Miguel Hernández, José A. Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja, Luis Felipe Vivanco."

El rol de poetas no puede ser más impresionante. Falta la firma de Juan Larrea, que parece haberse negado por solidaridad con Vicente Huidobro. (El dato proviene de Pablo de Rokha, en *Neruda y yo*, 1955; allí asegura de Rokha haber visto una carta de Larrea a Huidobro en que comentaba el episodio.) Posteriormente, en México, 1944, Juan Larrea tendrá otra oportunidad de manifestar en forma más evidente su oposición a Neruda. Pero la ausencia de un joven poeta, y de los menos famosos, no alcanza a empañar el sentido de gran y definitivo homenaje que tiene esta edición.

Ni siquiera Rubén Darío en su segundo viaje a España recibió el cariño y la adhesión, el reconocimiento explícito, que ahora recibe este otro hijo del Nuevo Mundo americano. La publicación completa de *Residencia en la tierra*, que realiza *Cruz y Raya* en dos volúmenes (1935), es un éxito. Hasta en París, tan reticente para todo lo extranjero, *Le Mois* recoge en su reseña correspondiente a noviembre de 1935 un breve juicio sobre el libro, en que se lo califica de "la publicación más importante del año". Para completar el lanzamiento de Neruda en el nuevo medio español, se hace una edición de los *Veinte poemas* bajo el título de *Primeros poemas de amor*. Desde los Estados Unidos le salda estos mismos días el estudio de Concha Meléndez (pu-

blicado en la importante *Revista Hispánica Moderna*, de la Columbia University, New York, 1936) en que se traza su primera biografía, con abundante material iconográfico, y se realiza el primer estudio crítico serio de su naciente obra.

En ese coro de alabanzas sólo una nota se alza discordante. Es la del irascible, del exigente, del único Juan Ramón Jiménez, que se niega a seguir el carro del nuevo triunfador poético y se mantiene empecinadamente al margen. O deja caer sus terribles anatemas. Mientras todos celebran a Neruda, lo acompañan en sus ruidosas fiestas, se adhieren a sus batallas, JRJ permanece apartado, negándose a firmar el manifiesto contra Huidobro, aguantando a pie firme (según él mismo ha contado) las más pesadas bromas telefónicas de un Neruda eufórico y descontrolado. Jiménez se vengará en 1939 escribiendo con vitriolo y para poner los puntos sobre las iotas, una semblanza del poeta chileno que luego incorpora a sus *Espanoles de tres mundos* (1942). Allí lo califica de "gran poeta, un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización" y aclara que es: "el poeta dotado que no acaba de comprender ni de emplear sus dotes naturales. Neruda me parece un torpe traductor de sí mismo y de los otros, un pobre explotador de sus filones propios y ajenos, que a veces confunde el original con la traducción; que no supiera completamente su idioma ni el idioma del que traduce. Por eso cuanto escribe, bueno y malo, tiene una evidente aparición sucesiva con las fallas de lo ignorado". Más adelante, y después de haber detallado parcialmente el incidente Huidobro, Jiménez concentra su ataque; "Tiene Neruda mina explotada y por explotar; tiene rara intuición, busca estrofa, hallazgo fatal. lo nativo del poeta; no tiene acento propio ni crítica llena. Posee un depósito de cuanto ha ido encontrando por su mundo, algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el desperdicio, el detrito, tal piedra, cual flor, un metal en buen estado aún y todavía bellos. Encuentra la rosa, el diamante, el oro, pero no la palabra representativa y trasmutadora; no suple el sujeto o el objeto con su palabra; traslada objeto y sujeto, no sustancia ni esencia. Sujeto y objeto están allí y no están, porque no están entendidos. Es acaso un rebucador que encontrase aquí y allá, por su camino, un pedazo de carbón, un vidrio, una suela de zapato, un ojo perdido, una colilla, etc., y los fuera uniendo y pegando sin ton ni son sobre el tablero de su taller (dejándose olvidado también entre ello el útil ajeno, un lápiz, una tijera de sastre, una goma, un pedazo de periódico, un jaboncillo que allí no sirven de nada; todo eso que Picasso sabe trasmutar). Queda un mosaico suelto, rico a veces de aspecto pero acabado sin convencimiento profundo". La diatriba se alarga con otros matices de la misma iracundia: según Jiménez, Neruda carece de la varita mágica que unifica la poesía, le sobra una irresponsabilidad mayor, no es estático

ni dinámico sino estanco, no es el poeta de América, aunque sea mejor que Chocano, no cabe compararlo con Whitman, es en sus mejores momentos un realista 'casi' mágico pero sin llegar a Perse, a Eliot, a Joyce. El retrato, o caricatura lírica, concluye lapidariamente: "No es, como ellos, un consciente profundo de lo subconsciente, un castigador que asume y funde sorpresa y poder, con la entrada aquí y allá de lo inefable, en un verdadero, subyugador, resuelto «realismo mágico.»"

Este ejercicio brillante en el arte de injuriar contiene mucha crítica aprovechable. Acierta Jiménez al indicar la naturaleza caótica de los materiales que recoge entonces la poesía de Neruda; acierta al caracterizar su arte como una suerte de collage cubista; al reconocer en Neruda al auténtico poeta, al grande poeta (aunque el elogio esté amonestado por el adjetivo "mal"); también acierta al señalar su dependencia del subconsciente y sus vinculaciones con otros realistas mágicos, como Perse, Eliot, Joyce. Pero donde se equivoca Jiménez es al ver sólo el aspecto negativo de esta naturaleza poética. Escribiendo como escribía desde una postura lúcida y purista. Jiménez no podía comprender (no podía ver) que Neruda era capaz de crear a partir de ese caos, de esa impureza, de ese estado sonambúlico de la conciencia. Las limitaciones de su propia concepción poética y el encono impedian que Jiménez hiciera justicia a la parte de creación que ya era creciente en la poesía de Neruda. Los mismos aspectos, pero vistos desde una perspectiva simpática, servirán a Amado Alonso en 1940 para exaltar al poeta. Pero el texto de JRJ (que tanto corrompió sus relaciones con sus contemporáneos y no sólo con Neruda) debe casi tanto a la envidia como a la increíble facultad crítica que tenía a pesar de todo el gran poeta español. Con la perspectiva de los años, lo que interesa en esta caricatura lírica es su reconocimiento, *à rebours*, de que Neruda es un gran poeta. Viniendo de uno de los más fabulosos censores de la poesía hispánica de este tiempo, el adjetivo es involuntariamente consagratorio.

Mucho más tarde, en el exilio de América, Juan Ramón Jiménez rectificaría en parte sus opiniones sobre Neruda. En textos críticos que sólo se han recogido póstumamente y en confidencias con algunos de sus biógrafos (como en las excelentes *Conversaciones con Juan Ramón*, de Ricardo Gullón, Madrid, 1958), se puede seguir la pista de una opinión que no ha variado sustancialmente. El principal texto es, sin duda alguna, una *Carta a Pablo Neruda* que Jiménez envía al *Repertorio Americano*, de Costa Rica, y que se publica allí en enero 17, 1942. En el resumen que ofrece Graciela Palau de Lemes (*Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, 1957), se puede seguir el nuevo enfoque: "En carta abierta al poeta chileno en el *Repertorio Americano* declaró que era evidente para él que Neruda expresaba con tanteeo exuberante una poesía hispanoamericana general auténtica, con toda

la revolución natural y la metamorfosis de vida y muerte del continente. Deploraba Juan Ramón que tal grado poético de una parte considerable de Hispanoamérica fuera así, pero consideraba que el amontonamiento caótico es anterior al necesario despejo definitivo; lo prehistórico a lo poshistórico, la sombra turbulenta y cerrada a la abierta luz mejor, y concluía que Neruda era anterior, prehistórico y turbulento, cerrado y sombrío."

Esta opinión fue rebatida por el novelista y crítico mexicano José Revueltas en un artículo publicado por la misma revista en mayo 9, 1942. El artículo contenía una defensa no sólo de Neruda sino de esa visión apasionada de América que expresan los creadores del Nuevo Mundo. En agosto 14 de 1943, Jiménez contestó a Revueltas en un artículo, *¿América sombría?*, que ahora está recogido en *La corriente infinita* (Madrid, 1961). Reitera allí Jiménez sus viejas tesis sobre o contra Neruda, que se concentran sobre todo en su indigenismo demasiado voluntario, en su incapacidad para organizarse ideológicamente (se refiere, es claro, a la ideología poética) y para encontrar la palabra exacta. También le reprocha ahora buena parte de su poesía comprometida (el "Canto de amor a Stalingrado", por ejemplo), que le parece inauténtica. Pero el artículo no deja de reconocer que "hay en él una rica sustancia poética informe, plástica o plasta humana". En otros textos, publicados también póstumamente, reiterará Jiménez las objeciones pero también reconocerá alguna virtud al poeta chileno: "Neruda es poeta de un gran talento", dirá en una de sus clases, recogidas en *El Modernismo. Notas de un curso* (1953), por Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez (Madrid, 1962). El pleito Jiménez-Neruda queda así concluido. Por más que el poeta español diga en su respuesta a José Revueltas que "cuando yo hablo o escribo de Pablo Neruda o de cualquier 'otro', nunca pienso en mí como término de comparación, escritor o poeta en este caso", es evidente que su crítica (de Neruda o de cualquiera) es lo que T. S. Eliot ha calificado de *crítica de practicante*. Y tiene por eso mismo las virtudes y las limitaciones propias de esa situación. Entre las virtudes figura la capacidad de entender desde dentro y poner el dedo en la llaga; entre las limitaciones se reconoce, sobre todo, la visión forzosamente subjetiva, la resistencia tenaz, el horror casi visceral a todo lo que se opone a su propia concepción poética, a su creación personal. Por eso mismo, por venir de uno de los mayores poetas de la lengua, el juicio de Jiménez sobre Neruda, en su luz y en su ácida sombra, adquiere importancia tan singular.

Hay otras instancias de esta polémica que dividió a la joven poesía española en vísperas de 1936. Como otra forma de homenaje a Neruda, los jóvenes le han ofrecido la dirección de una revista que se titula *Caballo verde para la poesía* y que edita

en Madrid, con todo cuidado tipográfico, Manuel Altolaguirre. Desde la revista y en cuatro editoriales que son cuatro manifiestos, Neruda funda una estética anti-juanramoniana y hondamente nerudiana. El más conocido de esos textos se titula *Sobre una poesía sin pureza* y ha sido reeditado varias veces. Conviene repasar algunas de sus ardientes definiciones:

"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.

"Una poesía impura, como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actividades vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

"La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en 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, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recurso de un magnífico tacto.

"Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, 'corazón mío' son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo."

El último párrafo, sobre todo, no puede ser más explícito en sus alusiones a la poesía exquisita y libresca de Juan Ramón. En un segundo editorial, que se titula *Los temas*, vuelve Neruda a la carga. Allí enfatiza una vez más la necesidad de una poesía apasionada: "El sitio del corazón nos pertenece. Solo solamente desde allí, con auxilio de la negra noche, del otoño desierto, salen, al golpe de la mano, los cantos del corazón."

"Como lava o tinieblas, como temblor bestial, como campanada sin rumbo, la poesía mete las manos en el miedo, en las angustias, en las enfermedades del corazón. Siempre existen afuera las grandes decoraciones que imponen la soledad y el olvido: árboles, estrellas. El poeta vestido de luto escribe temblorosamente muy solitario."

El tercer editorial, *Conducta y poesía*, ataca aún más explícitamente a Juan Ramón, y lo ataca en su persona más que en su poesía. Como es menos conocido, lo doy íntegro:

"Cuando el tiempo nos va comiendo con su cotidiano decisivo relámpago, y las actitudes fundadas, las confianzas, la fe ciega se precipitan y la elevación del poeta tiende a caer como el más triste nácar escupido, nos preguntamos si ha llegado ya la hora de envilecernos.

"La dolorida hora de mirar como se sostiene el hombre a puro diente, a puras uñas, a puros intereses. Y como entran en la casa de la poesía los dientes y las uñas y las ramas del feroz árbol del odio.

"¿Es el poder de la edad o es, tal vez, la inercia que hace retroceder las frutas del borde mismo del corazón, o tal vez lo 'artístico' se apodera del poeta y en vez del canto salobre que las profundas olas deben hacer saltar, vemos cada día al miserable ser humano defendiendo su miserable tesoro de persona preferida?

"¡Ay, el tiempo avanza con ceniza, con aire y con agua! La piedra que han mordido el légamo y la angustia florece de pronto con estruendo de mar, y la pequeña rosa vuelve a su delicada tumba de corola. El tiempo lava y desenvuelve, ordena y continúa.

"Y entonces, ¿qué queda de las pequeñas podredumbres, de las pequeñas conspiraciones de silencio, de los pequeños fríos sucios de la hostilidad? Nada, y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre."

El último de los editoriales publicados por Neruda es un poema, *G. A. B.*, dedicado a celebrar el centenario del nacimiento de Gustavo Adolfo Bécquer, a celebrar a un poeta que no temió incorporar a sus *Rimas* todas las impurezas del corazón apasionado. Un quinto número de *Caballo verde para la poesía*, organizado en torno de la figura precursora de Julio Herrera y Reissig, no pudo publicarse por la sublevación franquista. Fue una víctima poética, otra más, de las muchas de ese tiempo.

Si Juan Ramón Jiménez representa la poesía hispánica del pasado, que vigila, censoria, los excesos del joven poeta de *Residencia en la tierra*, un pastor que llega esos días a Madrid, del centro de la meseta castellana, envuelto en su olor a cabra y arrebujaado en sus versos del Siglo de Oro, representa sobre todo la poesía del futuro que viene a buscar amparo junto a Neruda. El muchacho se llama Miguel Hernández y encuentra en el poeta chileno su primer campeón. En un texto posterior al encuentro, *Viaje al corazón de Quevedo*, Neruda ha recordado su deslumbramiento ante una poesía tan fresca, ante un ser tan íntegro e ingenuo. Al compararlo y oponerlo a García Lorca, establece Neruda la jerarquía del pastor poeta: "Federico era el torrente de aguas y palomas que se levanta del lenguaje para llevar las semillas de lo desconocido a todas las fronteras humanas, Miguel Hernández, poeta de abundancia increíble, de fuerza

celestial, genital, era el corazón heredero de esos dos ríos de hierro: la tradición y la revolución." En las *Memorias de O Cruzeiro* también ha contado Neruda: "Yo lo conocí cuando recién llegaba con alpargatas y pantalón compesino de pana desde sus tierras de Orihuela, en donde era en aquellos años un pastor de cabras. Yo publiqué sus versos en mi revista *Caballo verde* y me entusiasmaba el destello y el brío de su abundante poesía." También ha contado antes, en un texto de 1940, cómo Hernández, al ofrecérsele algún destino para que pudiera quedarse en la capital cerca de sus nuevos amigos poetas, pidió sencillamente "un rebaño cerca de Madrid". Pero donde Neruda ha dejado la más perdurable imagen de Miguel Hernández es en *Las uvas y el viento* (IV, "El pastor perdido"). Allí evoca al desaparecido, al inmolado poeta con estas palabras:

Se llamaba Miguel. Era un pequeño
pastor de las orillas
de Orihuela.
Lo amé y puse en su pecho
mi masculina mano,
y creció su estatura poderosa
hasta que en la aspereza
de la tierra española
se destacó su canto
como una brusca encina
en la que se juntaron
todos los enterrados ruisseños,
todas las aves del cielo,
el esplendor del hombre duplicado
en el amor de la mujer amada,
el zumbido oloroso
de las rubias colmenas,
el agrio olor materno
de las cabras paridas,
el telégrafo puro
de las cigarras rojas.

En esa hora luminosa de la poesía española. Neruda se encuentra entre sus pares, siente el mundo firme y sólido bajo sus pies. En unas *Coplas de Juan Panadero*, Rafael Alberti ha evocado también aquellos días:

Puras noches nerudianas,
Miguel Hernández olía
a oveja y calzón de pana.
.....
La fuerte sangre española
le puso a Pablo en el pecho
un borbotón de amapolas.

Esa hora central es también la hora del mediodía para el poeta y trae (como para los personajes de *Partage de Midi*, de Paul Claudel) la necesidad de una definición. Un poema escrito por aquellos años, "Las furias y las penas" (1934), que luego recogerá en *Tercera residencia*, demuestra que la pasión amorosa que sacudió al poeta de "Tango del viudo" no está totalmente acabada. A pesar de su ya maduro matrimonio con Maruca, el poeta sigue batallando con la Enemiga. En sus entrañas la paz es desconocida. Una mujer argentina que ha conocido en Madrid, Delia del Carril, lo atrae irresistiblemente. En ella encuentra el poeta una comprensión, una inteligencia sutil, una experiencia superior de la vida. Es mayor que él y hasta cierto punto (como Carlota von Stein para Goethe) será la mujer que el poeta necesita para madurar completamente. En unos versos que le dedica posteriormente en *Canto general* (XV, "Yo soy"), reconoce Neruda esa larga deuda de amor:

De un gran dolor, de arpones erizados
desemboqué en tus aguas, amor mío,
como un caballo que galopa en medio
de la ira y la muerte, y lo recibe
de pronto una manzana matutina,
una cascada de temblor silvestre
Desde entonces, amor, te conocieron
los páramos que hicieron mi conducta,
el océano oscuro que me sigue,
y los castaños del Otoño inmenso.

El matrimonio con María Antonieta se habrá de disolver en 1936; Malva Marina partirá entonces con su madre a Holanda. Neruda no volverá a ver a su hija, que muere allí en 1942. Para el poeta ha comenzado una nueva vida junto a Delia, la hormiga, como la bautiza cariñosamente. El mediodía ha llegado a su colmo.

VII

LA SANGRE POR LAS CALLES

La hora de la poesía habrá de convertirse en la hora de la espada, de la definición urgente, del compromiso. Apoyado por Hitler y por Mussolini, el general Franco ha elegido el verano europeo de 1936 para salvar a España de la República, del alfabetismo, de la democracia parlamentaria, de la libertad de conciencia, de la justicia social. La guerra civil sacude brutalmente a Neruda. En Granada, los falangistas fusilan a Federico (septiem-

bre de 1936), al que Neruda quería como a un hermano: más tarde, encarcelan a Miguel Hernández, que el poeta mimaba como si fuera su propio hijo. Pero Neruda es consúl chileno, y debe mantenerse (teóricamente) al margen de la contienda. En Madrid ve correr la sangre por las calles. Toda su resistencia a la definición política (explicitada en cartas a Eandi, que suscribe desde el Oriente y desde Santiago), todo su deseo de mantenerse al margen, ahondando cada vez más en la entraña de su canto, son aventados por el huracán de la guerra civil. De un solo golpe de corazón, Neruda se pone junto a Rafael Alberti y los otros poetas de la izquierda española, para luchar por la supervivencia de la República. En esto lo acompaña, si no lo precede, Delia. Olvidado de su condición consular, Neruda participa en la contienda, hasta el punto de arriesgar su inmunidad diplomática. Viaja a Francia para abogar por la causa que es ahora suya. Encuentra a París ya sutilmente carcomido por el espíritu de la derrota, aunque los intelectuales del Frente Popular estén más activos que nunca. Allí prepara Neruda, con Nancy Cunard, una revista de propaganda; *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, se llama muy explícitamente y se publicará en Madrid (noviembre 7, 1936); dicta una conferencia sobre García Lorca, en la que evoca su poesía, su amistad, su figura mágica y cálida (febrero, 1937); forma el Grupo Hispanoamericano de Ayuda a España, con César Vallejo, que entonces vive en la miseria del duro París de los extranjeros (abril, 1937); participa allí en el Congreso de Naciones Americanas (julio 2, 1937) y luego en el Segundo Congreso de Escritores que se inaugura en Valencia. la capital de la República amenazada (julio, 1937), para trasladar sus sesiones por unos días a Madrid, bombardeado por los franquistas, y clausurarse en París. En Madrid lo ve y lo retrata literariamente Stephen Spender, rodeado de amigos y admiradores, compartiendo la poesía y el riesgo. El poeta surrealista de *Residencia en la tierra*, el exilado que se negó a aceptar la poesía social, el joven estudiante santiaguino que pasaba junto a Recabarren, sin verlo, ha muerto y está hondamente enterrado en esas calles madrileñas, destrozadas por la metralla. Ahora Neruda ha visto la sangre derramada, ahora el poeta abandona la melancólica apostura de lobo solitario, se une al rebaño de los hombres, descubre la solidaridad. Su poesía cambia. Al presentar "Las furias y las penas", en marzo de 1939, inserta una nota que lo dice todo:

"En 1934 fue escrito este poema. ¡Cuántas cosas han sobrevenido desde entonces! España, donde lo escribí, es una cintura de ruinas. ¡Ay!, si con sólo una gota de poesía o de amor pudiéramos aplacar la ira del mundo, pero eso sólo lo pueden la lucha y el corazón resuelto.

"El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor."

Hay una variante, recogida en *Selección* (Santiago de Chile, 1943), que hace aumentar en una frase el segundo párrafo: "Juro defender hasta mi muerte lo que han asesinado en España: el derecho a la felicidad". Sin embargo, en textos posteriores y hasta hoy, ha prevalecido la versión anterior. Esa gota de sangre a que se refiere allí Neruda vuelve a asomar mucho más tarde en un poema de *Memorial de Isla Negra* (III, "El fuego cruel"), al referirse a los amigos sacrificados:

Y luego aquellas muertes que me hicieron
tanto daño y dolor
como si me golpearan hueso a hueso:
las muertes personales
en que también tú mueres.

Su posición como cónsul de Chile en Madrid es muy delicada, porque el gobierno de su país no quiere comprometerse en la contienda. Como Neruda tampoco puede renunciar a su recién descubierta misión política, es destituido de su cargo y obligado a regresar a Chile. Llega a su patria en octubre 10, 1937. Pero no es el poeta sino el militante el que desembarca ahora en el puerto de Valparaíso. La poesía ya no será refugio contra las penas del mundo sino arma de combate. Dos días después (octubre, 12) toma parte en el homenaje que el Frente Popular chileno rinde a España y lee el "Canto a las madres de los milicianos muertos", que había escrito en Madrid y publicado allí con seudónimo en la revista *El Mono Azul* (enero, 1937). Entonces el cargo consular le obligó a este subterfugio; ahora puede proclamar su nueva fe al mundo. En noviembre 7, Neruda funda con otros escritores y artistas la Alianza de Intelectuales de Chile (AICh), para la defensa de la cultura; es elegido su primer presidente. El mismo mes (día 13) se publica en Santiago su nueva obra, *España en el corazón*. Es su primer libro comprometido, la obra que será prototipo de la poesía combatiente de esos años de hierro, que será traducida a muchas lenguas europeas y dará una pauta poética a los resistentes franceses, a los italianos, a los rusos, en la gran contienda por venir. La versión francesa está prologada por Aragón, que destaca así su importancia: "Hemos elegido este libro de pocas páginas como un prefacio gigantesco a la literatura del mundo entero. No dudo que los jóvenes que lean su traducción francesa experimentarán ese estremecimiento nuevo que los de mi generación sintieron leyendo a Apollinaire o a Germain Nouveau". También Ilyá Ehrenburg se ha referido a este libro y a este poeta nuevo en los términos más entusiásticos: "Vi por primera vez a Pablo Neruda en el Madrid heroico y condenado. Me sorprendió su rostro, rostro de andaluz soñador o de altivo araucano. Sus ademanes eran pausados, suave su voz, se advertía que aquel hombre estaba hecho para la meditación, para la poe-

sía; pero sus ojos ardían en luces de ternura o de cólera. Hablaba sólo de la lucha: «Casa de Campo, Londres, traición; las Brigadas Internacionales, el pueblo, Moscú, la esperanza». Hacía cuanto podía, quería estar con el pueblo español. Abandonó las canciones de lluvia, las meditaciones y «la casa de las flores». Por último, el gobierno de Chile le ordenó quitar España. En el mar, camino de Chile, escribió su libro *España en el corazón*. Un libro de poesía lleno de cólera y de admiración, poesías no de un espectador, sino de un soldado. (...) Cuando se leen las palabras de odio a los fascistas, no recordamos a Víctor Hugo en los *Castigos*, que parece algo retórico, sino a Agripa D'Aubigné, y a veces a los profetas bíblicos:

¡Chacales que el chacal rechazaría,
piedras que el cardo seco mordería escupiendo,
víboras que las víboras odiarían!

"Pablo Neruda escribe inspiradas poesías sobre el heroísmo del pueblo español, habla de los albañiles y de los mineros, de los labradores y de los carpinteros, alzándose en defensa de la libertad. El poeta nos habla del sacrificio y de la fraternidad de que dieron muestras al mundo los soldados de las Brigadas Internacionales."

En pleno Madrid sitiado se proyecta editar entonces *España en el corazón*, a cargo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y con prólogo de Rafael Alberti. La edición no se pudo realizar, y sólo años más tarde publica Alberti su prólogo, tan largamente inédito, en la revista *Europe*, en que cuenta también algunos recuerdos de Neruda (París, marzo-abril, 1964). En el prólogo, observaba entonces Alberti: "Lástima que sus temibles bloques estrófico, que sus feroces acusaciones y sus lentos castigos, mezclados a una noble exaltación de España y de sus graves hijos, no puedan aterrorizar e iluminar los ojos de la zona franquista. Pero las radios hablan y hay en los temores nocturnos, orejas, que, del otro lado de nuestras fronteras, escuchan en secreto la onda de verdad clarineada con una fuerza y una belleza incomparable por este himno que nos llega hoy de la América hispánica".

En el mismo frente de batalla se hace una edición del libro, a cargo de Manuel Altolaguirre, que ha contado en una carta: "El día que se fabricó el papel del libro de Pablo fueron soldados los que trabajaron en el molino. No sólo se utilizaron las materias primas (algodón y trapos) que facilitó el Comisariado, sino que los soldados echaron en la pasta, ropas y vendajes, trofeos de guerra, una bandera enemiga y la camisa de un prisionero moro. El libro de Pablo, impreso bajo mi dirección, fue compuesto a mano por soldados tipógrafos e impreso también por soldados". La obra, que se terminó el 7 de noviembre de 1938, en el frente

de batalla de Barcelona, lleva esta noticia: "El gran poeta Pablo Neruda (la voz más profunda de América desde Rubén Darío, como dijo García Lorca), convivió con nosotros los primeros meses de la guerra. Luego, en el mar, como desde un destierro, escribió los poemas de este libro. El Comisariado del Ejército del Este lo reimprime en España. Son soldados de la República quienes fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas. Reciba el poeta amigo esta noticia como una dedicatoria".

A partir de esa fecha, el poeta Neruda y el combatiente Neruda serán inseparables. Todo lo que hace, todo lo que dice, todo lo que escribe, tendrán un solo y claro objetivo: contribuir a la derrota del fascismo, que ha empezado en España su asalto europeo. Las vidas privada y pública del poeta se confunden. Es cierto que en estos meses de su residencia en Chile se construye un refugio en un alejado balneario de la costa, al sur de Valparaíso. Allí, al borde del mar, en Isla Negra (que no es isla ni es negra), adquiere Neruda una casa de piedra sobre el acantilado, sobre el océano que muerde las rocas. Será arreglada por un arquitecto español, Germán Rodríguez Arias, que hará más tarde otras casas para el poeta: casas simples y hermosas, de funcionalidad metafórica como ésta de Isla Negra, que es como un pequeño faro, como un navío varado, como un enorme caracol marino. Neruda la compra con el dinero que ha ganado con sus libros. Por esa fecha se reeditan casi todas sus obras en Chile. La fama ha alcanzado al poeta en momentos en que está enteramente dedicado a la milicia política.

En enero de 1938 tiene ocasión de retribuir a don Alfonso Reyes el interés que éste había demostrado tan activamente en la época de su destierro oriental. Enterado Neruda de que el gobierno mexicano había puesto a don Alfonso en disponibilidad, y temiendo una maniobra política, escribe unas cuantas cartas (en su calidad de presidente de AICH), para obtener la reparación de lo que él cree es una injusticia. Como se trata de una falsa alarma, su gestión resulta superflua. Aunque no es superflua la simpatía por la personalidad y la obra de don Alfonso que reflejan esas cartas. Allí se subraya precisamente todo lo que ha hecho el polígrafo mexicano por España y por los españoles en los duros años de la guerra civil, y se lo califica: "Este hombre, cuya sola existencia es honra de las letras de nuestra lengua y de nuestra América, y garantía para una representación democrática". En un par de cartas conmovidas (que escribe en marzo 2 y 5, 1938), aclara don Alfonso el equívoco y agradece profundamente el espíritu de la gestión. Lejos de haberle retirado su confianza, el gobierno mexicano lo ha traído a su patria para tenerlo más cerca. "Pero, sobre todo, quiero que sepan ustedes [dice don Alfonso, dirigiéndose a los directivos de la AICH] que no creo haber recibido en mi vida un documento más satisfactorio y más confortante para mi conducta que su carta dirigida al presidente Cár-

denas. Mi agradecimiento no puede tener mejor expresión que el persistir en una actitud que ha merecido la aprobación de ustedes. Gracias de todo corazón." Más tarde, en México, don Alfonso tendría oportunidad de demostrar reiteradamente a Neruda su amistad.

Un acontecimiento privado habría de afectar profundamente al poeta. La muerte de su padre en Temuco (mayo 7, 1938), seguida unos tres meses después por la muerte de la Mamadre (agosto, 18), corta bruscamente sus vínculos con un pasado familiar, con la lluvia y los trenes del Sur maderero. Pero es una curiosa separación. En la superficie, el poeta se siente cada día más extranjero en ese territorio de su infancia: vuelve a recorrerlo y no encuentra a nadie conocido, se siente ajeno. Pero en lo más hondo, algo se ha liberado dentro de sí. Algo ha ascendido de lo más lejano y remoto de la memoria inconsciente para alcanzar las capas más actuales del hombre. Como pasó con Proust a la muerte de su madre, para Neruda la muerte sucesiva de estos dos entrañables testigos de su infancia, desprende (es decir, libera) algún resorte secreto. El poeta, que había sabido hundirse hasta lo más caótico del infierno de sí mismo, que había buscado en el alejamiento geográfico la liberación de sus demonios, que había aprendido la solidaridad del grito desgarrado, ahora siente que fluye desde él a la muerte de su padre, aquel injusto ferroviario de ojos dulces y gesto duro, una vena del canto que estaba soterrada en lo más secreto de su memoria perdida. Poco a poco, como emergiendo con pena de un sueño incomprensible, moroso y lento, Neruda irá descubriendo en sí mismo una condición de narrador, de cronista, de cantor americano, irá descubriendo las raíces del canto. El día mismo de la muerte de su padre comienza a escribir un poema que será el germen primero del *Canto general de Chile*, obra que lo ocupa cada vez más durante la década siguiente, hasta convertirse en *Canto general* de la América entera.

Mientras prepara interiormente el canto, Neruda recorre Chile dando conferencias, recitando sus versos y aprendiendo a hablar en un lenguaje sencillo para gente sencilla. Una de esas lecturas ha sido evocada y comentada por él en una conferencia que está reproducida en *La Aurora*, de Santiago (julio, 1954): "Era la Vega Central. Cuando entré en el local del Sindicato tuve un momento tremendo de vacilación. Me di cuenta que estaba entre los cargadores de la Vega y que yo no estaba preparado para hablarles. (...) Me senté frente a ellos. Sólo tenía mi libro *España en el corazón* conmigo. Frente a mí veía los rasgos duros de sus rostros, sus tremendas manos sobre el respaldo de las bancas. Casi todos tenían puestos sacos terrosos a manera de delantales. Bajo los bancos divisé cantidades de ojetas.

"No se me ocurría qué decirles. Comencé a leerles del libro que llevaba conmigo. Les leí aquellos versos de la guerra de Es-

pañía en que tanta pasión y tantos dolores se habían depositado. Pasé de un verso al otro. Leí casi todo el libro.

"Yo nunca he pensado que *España en el corazón* fuera un libro fácil. Está allí el interés hacia el mundo del hombre, hacia la verdad ensangrentada por el martirio. Pero el nudo de la oscuridad se está empezando a cortar solamente.

"En aquel sitio comprendí que debía cortar en definitiva con muchos prejuicios.

"Sin embargo, continuaba leyendo. Sentí de pronto una terrible impresión de vacío. Los cargadores me escuchaban en un silencio riguroso.

"Los que no han estado en contacto con nuestro pueblo no saben lo que es el silencio del chileno. Es el silencio total, no sabes tú si es el de la reverencia o el de la reprobación absoluta. Ninguna cara te dice nada. Si quieres pescar un indicio flotante estás perdido. Es el silencio más pesado del mundo. Es un silencio de mahometanos meditando en el desierto.

"Terminé la lectura de mis versos. Entonces se produjo el hecho más importante de mi carrera literaria. Algunos aplaudían. Otros bajaban la cabeza. Luego todos miraron a un hombre, tal vez el dirigente sindical. Este hombre se levantó igual a los otros, con su saco a la cintura, con sus grandes manos en el banco, y mirándome me dijo: «Compañero Pablo, nosotros somos gente muy olvidada; nosotros, puedo decirle, nunca habíamos sentido una emoción tan grande. Nosotros queremos decirle...».

"Y rompió a llorar, con sollozos que lo sacudían. Muchos de los que estaban junto a él también lloraban. Yo sentí la garganta anudada por un sentimiento incontenible. (...) Comencé entonces a pensar no sólo en la poesía social. Sentí que estaba en deuda con mi país, con mi pueblo."

Después de haber descubierto en España y entre los poetas jóvenes de su lengua el sentimiento de la fraternidad humana, Neruda descubre en el mercado de La Vega, de Santiago, la presencia viva del pueblo, un pueblo hecho de gente olvidada por la poesía. La nueva comprensión que alcanza entonces el poeta es el de la poesía como hecho oral, la poesía como voz y como emoción para compartir con todos. El poeta de libros, el poeta de pequeños grupos especializados, vive entonces la experiencia de una poesía que es palabra sonora, palabra emocionante, palabra que desata las lágrimas. A partir de esa fecha, lenta pero seguramente, volverá a descubrir Neruda las fuentes del canto. Como los viejos poetas, revertirá a una poesía cada día más oral.

Por esa misma fecha, Neruda se hace tiempo para fundar una revista literaria, *La Aurora de Chile*, que él mismo dirige y cuyo primer número sale en agosto, 1938. Allí publica un emocionante homenaje a César Vallejo, que acaba de morir en París. Transcribo esta página, que es muy importante:

"Esta primavera de París está creciendo sobre uno más, uno

inolvidable entre los muertos, nuestro bienamorado, nuestro bienquerido César Vallejo. Por estos tiempos de París, él vivía con la ventana abierta, y su pensativa cabeza de piedra peruana recogía el rumor de Francia, del mundo, de España... Viejo combatiente de la esperanza, viejo querido. ¿Es posible? ¿Y qué haremos en este mundo para ser dignos de tu silenciosa obra duradera, de tu interno crecimiento esencial? Ya en tus últimos tiempos, hermano, tu cuerpo, tu alma te pedían tierra americana, pero la hoguera de España te retenía en Francia, adonde nadie fue más extranjero. Porque eras el espectro americano —indoamericano, como vosotros preferís decir—, un espectro de nuestra martirizada América, un espectro maduro en la libertad y en la pasión. Tenías algo de mina, de socavón lunar, algo terrenalmente profundo.

"«Rindió tributo a sus muchas hambres» —me escribe Juan Larrea—. Muchas hambres, parece mentira... Las muchas hambres, las muchas soledades, las muchas leguas de viaje, pensando en los hombres, en la justicia sobre esta tierra, en la cobardía de media humanidad. Lo de España te iba royendo el alma. Esa alma tan roída por tu propio espíritu, tan despojada, tan herida por tu propia necesidad ascética. Lo de España ha sido el taladro de cada día para tu inmensa virtud. Eres grande, Vallejo. Eres interior y grande, como un gran palacio de piedra subterránea, con mucho silencio mineral, con mucha esencia de tiempo y de especie. Y allá en el fondo, el fuego implacable del espíritu, brasa y ceniza... Salud, gran poeta, salud, hermano."

La importancia de este homenaje (que ha sido poco difundido) crece con los años y con la perspectiva que aportan posteriores discusiones críticas sobre los méritos relativos de la obra poética de Neruda y de Vallejo. Pero no conviene anticipar. En este momento, Neruda saluda al hermano y al poeta. No puede detenerse mucho. Lo acosan sus deberes. Contribuye a la propaganda política del Frente Popular Chileno, que en octubre de 1938 lleva su candidato, don Pedro Aguirre Cerda, a la presidencia de la República. En noviembre del mismo año, Neruda pronuncia un discurso para celebrar el primer aniversario de la Alianza de Intelectuales. Allí fija inequívocamente su nuevo credo estético: "No he tenido en este año de lucha, no he tenido tiempo siquiera de mirar de cerca lo que mi poesía adora: las estrellas, las plantas y los cereales, las piedras de los ríos y de los caminos de Chile. No he tenido tiempo de continuar mi misteriosa exploración, la que me ordena tocar con amor la estalactita y la nieve para que la tierra y el mar me entreguen su misteriosa esencia. Pero he avanzado por otro camino. he llegado a tocar el corazón desnudo de mi pueblo y a realizar con orgullo que en él vive un secreto más fuerte que la primavera, más fértil y más sonoro que la avena y el agua, el secreto de la verdad, que mi humilde, solitario y desamparado pueblo saca del fondo de su duro terri-

torio, y lo levanta en su triunfo, para que todos los pueblos del mundo lo consideren, lo respeten y lo imiten”.

A principios de 1939 es operado. Tiene que andar con una pierna enyesada. Aún así, va a visitar al nuevo Presidente, a pedir ayuda para los españoles republicanos que han perdido su patria. Es nombrado cónsul para la emigración española (abril 5, 1939) y viaja con su yeso a París para organizar el traslado masivo. En camino, hace escala en Montevideo y participa como delegado de la AICH en el Congreso Internacional de las Democracias que está reunido en la capital uruguaya. Allí pronuncia discursos y conferencias sobre España, sobre Quevedo, sobre Lorca. Un libro impreso entonces, *Neruda entre nosotros* (Montevideo, 1939), documenta ese paso y el fervor con que fueron escuchadas sus palabras. En el más importante de los discursos que pronuncia se refiere Neruda a la tragedia española. Habla de España como de la madre de todos los hispanoamericanos, “la desangrada madre de nuestra sangre”, “la madre inmensa”; evoca “la meseta desde donde brotó nuestro idioma maravilloso”; indica bien claramente cuál ha de ser el destino de los pueblos, hijos de esa madre: “América entera debe movilizarse. (...) Los españoles a América, para formar un nuevo movimiento de unidad y de auxilio hacia la emigración. Que no se oiga en estos meses de angustia, y sobre España, sino estas palabras: Españoles a América, Españoles a las tierras que ellos entregaron al mundo”.

Muchos años más tarde, al escribir el *Canto general* y evocar la conquista española, Neruda olvidará este sentimiento y estas palabras: entonces solo sentirá la cólera del indígena contra el conquistador rapaz; entonces sólo verá en España, no la madre desangrada, no la madre del idioma, sino el duro padre imperialista. Es otra la perspectiva y es otro el sentimiento. Pero ahora domina una pasión española que es la contracara del odio que más tarde despertará la perspectiva histórica del *Canto general*. Ahora España, la España derrotada, necesita de América. En este instante del mundo en que Europa entera parece precipitarse a las llamas (el discurso es pronunciado el 24 de marzo de 1939), Neruda ve a América entera, unida y alerta: “Y en el mapa de América una canción de herrerías y de fraguas responde como un eco de fuego al invierno de Munich, una llama de luz se enciende en Chile, una voz de metal sin miedo sale de Montevideo, una flor inmensa crece en el Uruguay, una mano levanta el puño en Colombia; un pecho duro, con un corazón de pan inmenso, defiende a México y se llama Cárdenas, y una sonrisa más fina, la más inteligente, la más viril y sin embargo adorable se abre como una nueva estrella para proteger la libertad del hombre, y esa sonrisa decidida sólo nace en nuestra América y se llama Roosevelt, y esta sonrisa y este nombre hacen temblar a las tinieblas”.

América entera y una aparece aquí en vísperas de una con-

tienda que no sólo destruiría al nazismo y su apéndice italiano, que arrasaría al Japón, sino que dejaría como larga herencia la rivalidad funesta entre los Estados Unidos y Rusia. Pero en 1939. Neruda todavía puede ver y celebrar una sola América protegida por la sonrisa de Roosevelt. Cuando escriba el *Canto general*, en plena guerra fría y muerta ya la sonrisa del presidente norteamericano, Neruda habrá de ver con muy distinta perspectiva este gran continente dividido. Pero ahora, no: ahora sólo importa la unidad, el frente único contra el enemigo que ha derrotado a España, Albania y Checoslovaquia, y se prepara a devorar Europa.

También habla Neruda de sí mismo y de su poesía en este importante discurso de Montevideo: “Yo soy un poeta, el más ensimismado en la contemplación de la tierra; yo he querido romper con mi pequeña y desordenada poesía el cerco de misterio que rodea al cristal, a la madera y a la piedra, yo especialicé mi corazón para escuchar todos los sonidos que el universo desataba en la oceánica noche, en las silenciosas extensiones de la tierra o del aire, pero no puedo, no puedo, un tambor ronco me llama, un latido de dolores humanos, un coro de sangre como nuevo y terrible movimiento de olas se levanta en el mundo, y caen en la tierra española por los laberintos de la historia los ojos de los niños que no nacieron para ser enterrados, sino para desafiar la luz del planeta; y no puedo, no puedo, porque en China salta la sangre por los arrozales, porque caen los muros de Praga sobre un barro de infinitas lágrimas; porque las flores de los cerezos austríacos están manchadas por el terror humano; no puedo, no puedo conservar mi cátedra de silencioso examen de la vida y del mundo, tengo que salir a gritar por los caminos y así me estaré hasta el final de mi vida. Somos solidarios y responsables de la paz de América, pero esa tarea nos da también la autoridad, y nos muestra el deber de que la humanidad, con nuestra intervención, salga del delirio y renazca en la tormenta”.

Un acontecimiento más privado, el descubrimiento de una nueva voz poética de extraordinaria pureza y perfección, marca el pasaje de Neruda por Montevideo. En un prólogo que escribe para el *Canto*, de Sara de Ibáñez (Buenos Aires, 1940), a bordo mismo del barco que lo lleva a Europa, el S.S. *Campana*, Neruda celebra a sus amigos, a la poesía uruguaya y a sus poetas, “los más graves, los más nocturnos y ciclónicos de la poesía universal”. Allí recuerda a Lautréamont, a Laforgue (franceses nacidos en Montevideo), a Herrera y Reissig, a Delmira Agustini, para descubrir ahora la nueva voz de una “grande, excepcional y cruel poeta”. Después de indicar el indudable parentesco a través de los siglos con sor Juana Inés de la Cruz, dibuja este retrato: “Verla a ella, ver su dolorosa y extraordinaria belleza, en que el cutis de cera perdida rodea los ojos inmensos y estancados de los que brota una luz verde, mirar todo su ser maduro y moreno

es comprender nuestra mayúscula América: tiene en su belleza taciturna, algo de Gabriela Mistral: es tal vez un aire misterioso y grandioso, un encadenamiento volcánico que no nos es dado descifrar. Es, sin embargo, mucho más fina que la geológica araucana: todo su rostro, mas no su corazón, han sido endulzados: la raíz sigue siendo amazónica y caudal”.

Este tributo, que lanza a Sara de Ibañez a la consideración de la más alta crítica y marca el descubrimiento de una voz hasta entonces soterrada en el secreto de su casa, se tiñe también de los presagios de la hora en que el poeta habla: “Escribo estas líneas en un barco, junto a las costas de África. Ya comienza el mar a sostener cañones, y el aire a entrar en la venenosa y moribunda hora de la guerra. La fuerza ha exterminado mucha luz en España. Y Austria, Checoslovaquia, Albania, muestran también sus desgarradores charcos de sangre humana. Las tinieblas invaden el otoño blanco de Europa”. El prólogo concluye vinculando los versos de la poetisa uruguaya con la nieve clásica de la lírica española; también agrega un saludo para María Luisa Bombal, la alucinada novelista chilena. A ambas las ve como “maravillosas criaturas, salidas a la luz no como indecisos fantasmas sino como medallas claras, ardientes y definitivas, devolviendo en su metal duro y duradero una luz vuelta a la muerte, luz de estos agónicos y crueles estados de la tierra”.

Ya en París, Neruda vive con Rafael Alberti y María Teresa León. Aquí empieza a redactar sistemáticamente el *Canto general de Chile*. El estallido de la Segunda Guerra Mundial lo encuentra asomado a las ventanas de su casa parisiense. En las *Memorias de O. Cruzeiro* evoca ese instante oscuro: “Una terrible atmósfera de confusión llenaba las conciencias. Desde mi ventana en París miraba directamente hacia Los Inválidos y veía salir los primeros contingentes, los muchachitos que nunca supieron vestirse de soldados y que partían para entrar en el gran hocio de la muerte. Era triste su partida y nada lo disimulaba. Era como una guerra perdida de antemano, algo indefinible”. En un poema que le dedica más tarde Louis Aragon, también queda eco de esos terribles días:

Neruda mon ami dans l'ère des chimères
 Tu trouvais notre coeur par d'étranges chemins
 Puis tes chants se sont faits terriblement humains
 A Madrid où ton coeur fut la dernière pierre

 C'est au faux jours de trente-neuf que te voilà
 Dans cette banlieu inondée ou nous passâmes
 Tout un après-midi d'octobre avec ma femme
 Une eau jaune battait les murs de la ville.

Era el agua amarilla de la derrota.

LA GUERRA EN AMÉRICA

Neruda vuelve a Chile a continuar luchando. Pero no viene solo. En el barco francés *Winipeg* llega un contingente de refugiados españoles a Chile (1939). En “Himno y regreso”, que escribe entonces y luego incorpora al *Canto general*, dice el poeta:

Patria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre.
 Pero te pido, como a la madre el niño
 lleno de llantos.
 Acoge
 esta guitarra ciega
 y esta gente perdida.
 Salí a encontrarte hijos por la tierra,
 salí a cuidar caídos en tu nombre de nieve,
 salí a hacer una casa con tu madera pura,
 salí a llevar tu estrella con los héroes heridos.

Neruda llega a Valparaíso en enero 2, 1940. Permanece en Chile hasta julio. Escribe muchos poemas del *Canto general* por una necesidad de “extenderme en la geografía, en la humanidad de mi país, definir sus hombres y sus productos, la naturaleza viviente”, según declara más tarde en las conferencias de la Universidad (1954). También se enfrenta con críticos locales que no cesan de perseguirlo, y para no hablar sólo de enemistades escribe en *Qué Hubo* (abril 20, 1940) sobre las maravillosas horas de la poesía y la amistad en la España de Federico, de Alberti, de Miguel Hernández, de Aleixandre. Ese mismo año, la Editorial Losada, de Buenos Aires, publica el estudio de Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, que analiza su obra con el cuidado y la precisión con que sólo se analizan los clásicos de la lengua; estudio consagratorio que el crítico español había comenzado en 1936 y que se centra en *Residencia en la tierra*. En momentos en que muchos en su patria le regatean el elogio, este trabajo de Alonso (aunque exalte una poesía de la que se aparta cada vez más Neruda), contribuye a restablecer el necesario equilibrio crítico. Fija una adecuada perspectiva.

Pronto se ve Neruda obligado a dejar Chile. En junio 19, 1940, es enviado a México por su gobierno. Parte el 16 de agosto. Su estancia en el Norte habrá de ser fecunda y marcará un nuevo rumbo, al principio invisible, de su vida privada. En México habrá de permanecer tres años de gran actividad poética y política. Son los años que van desde el desmoronamiento de Francia ante la arremetida germánica hasta la heroica defensa de Stalingrado.

La guerra europea sacude al poeta, que va comprometiendo cada vez más su poesía con las alternativas de uno de los frentes de batalla, el de la Unión Soviética. Por eso, su estancia en México está cargada de tensiones políticas.

En sus *Memorias de O Cruzeiro* ha evocado Neruda aquel ambiente artístico de 1940: "La vida intelectual de México hace 22 años estaba dominada por la pintura. Estos pintores de México cubrían la ciudad con historia y geografía, con incursiones civiles, con polémicas ferruginosas". Allí define a cada uno de los principales pintores de entonces: Clemente Orozco, "titán manco y esmirriado, especie de Goya de su fantasmagórica patria"; Diego Rivera, "clásico lineal que, con esa línea infinitamente ondulante, especie de caligrafía histórica, fue atando la historia de México y dándole importancia a hechos, costumbres y tragedias"; David Alfaro Siqueiros, "entonces como ahora preso, explosión de un temperamento volcánico que combina asombrosamente técnica y largas investigaciones". Su entusiasmo general por los pintores no se extiende hasta la poesía mexicana. A su llegada declara con insistencia en una entrevista: "Tienen ustedes en México grandes poetas: quisiera que en Chile los poetas tuvieran, como los de aquí, esa peculiaridad que radica en la forma. Yo no puedo decirles a los poetas de Chile nada sobre este asunto, porque precisamente yo he perseguido deshacer la forma, la forma que es propia de México". En una nota sobre Neruda, Wilberto Cantón califica esta declaración de "tan secretamente contradictoria, tan levemente polémica". En realidad, sus entrelíneas son muy claras. Los poetas mexicanos se dieron por enterados de que Neruda los consideraba apenas unos formalistas. Una tensión se crea desde entonces por unas palabras que Neruda no quiso evitar. Un incidente posterior agrava las cosas. En ese momento, la Editorial Séneca estaba organizando una antología de la poesía hispánica contemporánea, que se publica con el nombre de *Laurel*. Aunque es invitado a participar en ella, Neruda se niega. No es el único. También lo hace León Felipe, pero por otros motivos: rechaza en principio las antologías. En cuanto a Juan Ramón Jiménez, es incluido aunque no contestó a la invitación. La antología misma es parcial, ya que omite a poetas tan importantes como Julio Herrera y Reissig, al tiempo que incluye modestamente a los organizadores de la empresa. Pero el rechazo de Neruda tenía motivos de otra índole que la estética.

Su actividad se orienta francamente hacia una poesía política. En la primavera de 1941 pronuncia un discurso en el anfiteatro Bolívar, de la Escuela Nacional Preparatoria. Allí dice con valentía: "Creemos halagarnos mutuamente destacando los parecidos que existen entre nuestros países. Yo, por mi parte, os aseguro no existir dos naciones hermanas tan diferentes como México y Chile". Luego agrega que chilenos y mexicanos se encuentran sólo en las raíces. Del mismo año es su "Canto para

Bolívar", que edita en folleto la Universidad Nacional Autónoma de México y que formará parte del *Canto general*. Ya empieza a comprender que el proyectado canto de Chile necesita ampliarse hasta abarcar la América entera. En octubre de 1941 es nombrado doctor "honoris causa" por la Universidad de Michoacán. En diciembre ocurre un incidente que revela las tensiones políticas de esa hora. El poeta es agredido por un grupo de nazistas en Cuernavaca. Este ataque provoca a su vez el homenaje de miles de intelectuales americanos.

Con la invasión alemana de Rusia, el fervor de Neruda por la causa aliada alcanza su punto más alto. En septiembre 30, 1942, lee su "Canto a Stalingrado", que murales reproducen al día siguiente sobre todas las paredes de México. Hay una polémica en el periódico *Novedades* y, como respuesta, Neruda lee en un banquete su "Nuevo canto de amor a Stalingrado", en que arremete contra los que quisieran que su poesía sólo cantara las cuitas íntimas del poeta:

Yo sé que el viejo joven transitorio
de pluma, como un cisne encuadrado,
desencuaderna su dolor notorio
por mi grito de amor a Stalingrado.

Yo pongo el alma mía donde quiero,
y no me nutro del papel cansado,
adobado de tinta y de tintero
Nací para cantar a Stalingrado.

Desde Rusia le llega un mensaje de Ehrenburg: "¡Tú conoces el olor de la muerte parda!". A su vez, Neruda prologa una traducción de crónicas de guerra, del novelista soviético, que se publica en México con el título de *Muerte al invasor*. También participa en la Noche de las Américas, organizada en Nueva York, en febrero de 1943.

Cada día Neruda está más comprometido con la causa del partido comunista. En junio de 1943 pedirá que se permita a Luis Carlos Prestes salir de su lejana cárcel en Brasil para venir a saludar a los restos mortales de su madre, fallecida en el destierro de México. El embajador del Brasil alega que Prestes está detenido por delitos comunes, y Neruda, olvidado de su condición diplomática, polemiza públicamente con él. Demasiado conocido es el subterfugio de acusar de delitos comunes a los enemigos políticos. Pero la situación diplomática del poeta se hace intolerable y la agrava concediendo un visado a David Alfaro Siqueiros, que entonces estaba en conflicto con las autoridades mexicanas. Neruda se ve obligado a pedir licencia por seis meses y abandona México. Deja miles de admiradores, que se reúnen en una enorme despedida (agosto 15, 1943). Allí hablan Wenceslao

Roces, Alfonso Reyes, César Martín y Vicente Lombardo Toldano. Asisten unas cinco mil personas.

También deja enconados adversarios de su persona y su poesía. Antes de partir hace unas declaraciones al periodista español Alardo Prats, que las difunde en un diario local. Allí afirma Neruda que en la poesía mexicana "hay absoluta desorientación y una falta de moral civil que realmente impresiona". En cambio, elogia la pintura y la novela mexicanas, destacando sobre todo entre los más importantes novelistas a Juan de la Cabada, Ermilo Abreu Gómez, José Revueltas y Andrés Henestrosa. Se despide afirmando que "el ensayo ha sido maleado por una generación anémica". Tales opiniones suscitan comentario. En Letras de México le contestan Octavio Paz y José Luis Martínez. El texto del primero (reproducido en agosto 15, 1943) se titula Respuesta a un cónsul. Allí aclara que Neruda es "cónsul y poeta de Chile, es también un destacado político, un crítico literario y un generoso patrón de ciertos lacayos que se llaman «sus amigos»".

El poeta mexicano opina que Neruda se equivoca. "Esta confusión —y el respeto que me merece una obra que a menudo es traicionada por un temperamento que confunde la fuerza con la violencia y la cortesía con la debilidad— me han impedido contestar a sus intemperantes afirmaciones". Puntualiza luego frente a las afirmaciones del "crítico Neruda" que prefiere la política en prosa y la poesía poesía. "Es posible que el señor Neruda logre algún día escribir un buen poema con las noticias de la guerra, pero dudo mucho que ese poema influya en el curso de ésta". Y como complemento de su opinión agrega: "Me parece más viva y actual la obra de Lenin que los yertos poemas de Maiakovsky. Un buen discurso político posee más eficacia —y de eso se trata— que todas las odas del señor Neruda y sus discípulos". Luego aclara que ni Abreu Gómez, ni Juan de la Cabada, ni Henestrosa han publicado novelas, aunque sí cuentos, y en cuanto a José Revueltas, "todos esperamos de su talento esa verdadera novela que todavía no ha logrado escribir". Con respecto a las opiniones del "político Neruda" no cree que "todos los campesinos" piensen que es grandiosa la obra de los agrónomos mexicanos. Y puntualiza: "Tampoco lo piensan esos escritores que admira. *El luto humano*, la novela de José Revueltas, es una crítica despiadada a las torpezas y equivocaciones de la política agraria mexicana". Termina Paz aclarando; "El poeta Neruda se empeña en convertir a los que su rencor imagina enemigos, en adversarios políticos. Pero Neruda no representa a la Revolución de octubre. Lo que nos separa de su persona no son las convicciones políticas, sino, simplemente, la vanidad... y el sueldo".

No es difícil refutar ciertas opiniones literarias de Neruda, como lo demuestra este minucioso ejercicio de Octavio Paz. El poeta, convertido en crítico, suele hacer afirmaciones poco documentadas, se deja llevar por su pasión, confunde los datos o los

baraja con cierta casualidad. Pero tampoco Paz es objetivo: lo que separa a Neruda de sus colegas mexicanos de entonces no es una posición ideológica, ni es (por cierto) la vanidad, ni el sueldo, sino una distinta comprensión de la militancia política. Neruda ha visto correr la sangre por las calles, ha olido el olor de la muerte parda, ha reconocido la máscara brutal del fascismo en acción. Por eso utiliza la poesía como un arma, la esgrime y la violenta, la arroja a la cabeza de sus adversarios. Los poetas mexicanos, más cuidadosos de sus versos y de su fama, parecen traicionar al compromiso civil. De ahí que Neruda se separe de ellos, que los hostilice, que los ataque. Las demás acusaciones pueden ser ciertas, o no, pero la que realmente importa a Neruda es la que también explica el encono de sus relaciones con este grupo. En una entrevista publicada en *El Siglo*, de Santiago, un poco más tarde (noviembre 28 de 1943), dirá Neruda lapidariamente: "Toda creación que no esté al servicio de la libertad en estos días de amenaza total, es una traición. Todo libro debe ser una bala contra el eje: toda pintura debe ser propaganda; toda obra científica debe ser un instrumento y arma para la victoria". Aquí pasa realmente la línea divisoria entre los poetas mexicanos de 1943 y Neruda.

Hay otro curioso apéndice a este conflicto que ya empieza a separar a Neruda de muchos poetas de su tiempo. Unos meses después de su partida se publica en una de las revistas más importantes de México, *Cuadernos Americanos*, un largo estudio del poeta español Juan Larrea que, además de formar parte del brillante equipo de refugiados, es entonces secretario de la revista. El estudio, que se titula *El surrealismo entre el Viejo y el Nuevo mundo* (año III, núms. 3/5, mayo-octubre, 1944), revela el mismo tipo de imaginación profética, algo delirante, que también documenta un anterior libro de Larrea: *Rendición de espíritu*. Su tesis de que el superrealismo representa la última creación estética del Viejo Mundo, y que aquél se ha trasladado al Nuevo Mundo para dar sin duda sus más altos frutos, resulta más tolerable en 1944 que leída veinte años después. Hoy, parece un brillante ejercicio de literatura fantástica, lleno de enfoques falsos (no advierte que en el grupo superrealista francés, Antonin Artaud llevó hasta sus últimas consecuencias el comercio con la locura y el escándalo), de errores de información ideológica (cree que la Unión Soviética continúa realmente a Hegel y a Marx) o meramente factual (el ojo cortado al comienzo de *Le chien andalou* es precisamente el izquierdo). Todo su análisis del caso "Brauner" —el pintor que siete años antes de que le vaciaran el ojo izquierdo de un golpe, había pintado un autorretrato con el ojo derecho vaciado—, padece de la misma imprecisión imaginativa que caracteriza su crítica literaria. Porque Larrea no advierte, por ejemplo, que en el autorretrato de Brauner (como

en todo autorretrato) el lado izquierdo es el derecho y viceversa, ya que es la reproducción de la imagen invertida por el espejo.

En la última parte de su estudio, Larrea examina el caso Neruda. Señala allí la estirpe romántica del poeta (que ya había denunciado coléricamente Pablo de Rokha y aprobatoriamente Amado Alonso), puntualiza sus vinculaciones superficiales con el surrealismo (también indicadas ya por Alonso), distingue entre la visión hacia arriba de los surrealistas y la visión hacia abajo, o adentro, de Neruda (ésta es la contribución suya al tema), por lo que concluye que más que surrealista es sub-realista. Algunas de las expresiones que usa Larrea para caracterizar la poesía de Neruda recogen ecos de Juan Ramón Jiménez; ésta, por ejemplo: "La voz de Neruda es opaca y purulenta, como de negro engrudo, gusta de redundar en oscuridades de cripta que ahueca cuanto puede para que giman lenta y lúgubrementemente, al modo como en las soledades andinas gusta la angustia de oír retumbar la quena en tinaja". O esta otra: "Su sensibilidad, redimida en parte de aquel estado de gangrena gaseosa en que por entonces se encontraba..." También incluye Larrea una larga antítesis entre Darío y Neruda. Según el crítico español se podría hacer una lista sobre esta base:

Darío
entusiasmo
exaltación
esperanza
aurora
luz

Neruda
desanimación
abatimiento
desesperación
crepúsculo
tinieblas.

Etc. etc. Ante semejante lista no se sabe si pensar que Larrea ha leído únicamente algunos de los libros de Darío, y ni siquiera completos, ya que se saltea por entero el poeta aterrorizado por la carne que envejece, el otoño que avanza, la muerte que acecha, la nada, o si su afán de presentar a Darío sólo como anunciador del Nuevo Mundo lo lleva a pueriles simplificaciones. Tampoco parece haber leído mucho a Neruda, porque la lista incluye sólo las notas aparentemente negativas y ya en 1944 hacía ocho años que era obvio que en la poesía de Neruda había otras. La ceguera de Larrea le lleva a afirmar, muy profético, en una nota, que en tanto que Bolívar, Martí y Darío "vivieron deslumbrados por el destino de América", eso "por lo menos todavía, no reza con Neruda", pero en 1944 el poeta chileno ya había publicado "Un canto para Bolívar" (en México, 1941, precisamente), "América, no invocó tu nombre en vano" (que formará parte del *Canto general* y que revela hasta que punto ya está "deslumbrado" por el destino del continente) y una edición privada del "Canto general de Chile" (también hecha en México, 1943, de la que

debió haberse enterado Larrea antes de escribir su profecía). La esfera de cristal se le ha oscurecido al crítico.

Pero tal vez la parte más destacable de su estudio, o invectiva fanática contra Neruda, sea la que repudia su elección política. Cree que es un error del poeta chileno haber subordinado su poesía a la política; lo acusa de elegir, entre el Viejo y el Nuevo Mundo, a una potencia del Viejo, la URSS; asegura que no defiende "las doctrinas revolucionarias con argumentos capaces de mover la humana conciencia lúcida sino que esgrime la oscura gama de sentimientos romanticoides para ganar la simpatía hacia una iglesia política extraterritorial, reclamando una subordinación a lo antípoda en vez de defender la Libertad consustancial a América". Las objeciones de Larrea no provienen, como podría creerse, de un enemigo de Rusia. Por el contrario, él también cree en el marxismo de la URSS pero opina (a diferencia de Neruda) que no es necesario apoyarla y que el destino del escritor americano está sólo en América. El punto de vista es debatible, ya que cada vez es menos posible separar tan rígidamente las distintas partes del mundo. Pero tiene su interés porque muchos críticos marxistas coincidirán con Larrea en sus objeciones concretas a la poesía política de Neruda.

De todos modos, el sentido de la oposición de Larrea es tan singular que se explica que el poeta chileno no le haya contestado aparentemente. Para hacerlo era necesario discutir teorías y puntos de vista que sólo para Larrea tienen alguna existencia. Neruda parece haber preferido el silencio como respuesta. Aunque muchos años después, cuando este ensayo ya estaba olvidado, escribió una "Oda a Juan Tarrea" (está en las *Nuevas odas elementales*, 1956) en que reconoce la existencia de este persistente contradictor. Aunque deforma intencionalmente el nombre, nadie puede llamarse a engaño. El poeta escribe con furia porque Larrea encabeza ahora un grupo de críticos que pretende levantar la candidatura de César Vallejo contra la suya, como si la poesía hispanoamericana no tolerase la existencia de dos grandes poetas. Esta actitud le duele a Neruda, que fue amigo y admirador de Vallejo: le duele también por lo que implica, y desde ese dolor presenta a Tarrea:

"Así es América.
Éste es Rubén Darío",
dice
poniendo sobre el mapa
la larga uña de Euskadi.
Y escribe el pobrecillo
largamente.
Nadie puede leer
lo que repite,
pero incansable

M. Bernal
betas
del
Canto
general

sube
 a las revistas,
 se descuelga
 entre los capitolios,
 resbala
 desde las academias,
 en todas partes
 sale con su discurso,
 con su berenjenal
 de vaguedades,
 con su oscilante
 nube
 de tontas tonterías,
 su baratillo viejo,
 de saldos metafísicos
 de pseudo magia
 negra
 y de mesiánica
 quincallería.

Otras muchas cosas le dice, en una *Oda* en que mezcla la cólera con el desdén y también con la injusticia. Pero los ataques de Larrea tampoco han sido justos. Por eso Neruda advierte:

Tarrea,
 ándate pronto.
 No me toques. No toques
 a Darío, no vendas
 a Vallejo, no rasques
 la rodilla
 de Neruda.

La *Oda* ha quedado, aparentemente, sin respuesta. Tal vez Larrea espera que pase otro par de décadas para continuar esta morosísima polémica.

Además de dejar en México amigos y enemigos, Neruda deja también un gran amor. Allí ha conocido a Matilde Urrutia, como él chilena del Sur, como él gran viajera de los caminos del mundo. Es el suyo un encuentro apasionado y anacrónico por prematuro. El poeta no está pronto aún para esta mujer independiente que ha vivido su vida y que sólo es capaz de aceptarlo en sus términos. Ocultos entre los miles de versos del *Canto general* se encuentran algunos dirigidos inequívocamente a ese secreto amor, a esa Matilde Urrutia a la que el poeta bautiza Rosario por necesaria discreción. En el canto que dedica precisamente a México en el momento de su partida (XV, "Yo soy") se encuentran estos versos misteriosos y reveladores a la vez:

Aquí termino, México,
 aquí te dejo esta caligrafía
 sobre las sienes para que la edad
 vaya borrando este nuevo discurso
 de quien te amó por libre y por profundo.
 Adiós te digo, pero no me voy.
 Me voy, pero no puedo
 decirte adiós.

Porque en mi vida, México, vives como una pequeña
 águila equivocada que circula en mis venas
 y sólo al fin la muerte le doblará las alas
 sobre mi corazón de soldado dormido.

Más evidente aún es la alusión que contiene un fragmento del canto IX, *Que despierte el leñador*. Allí el poeta pide paz al mundo:

paz para mi mano derecha
 que sólo quiere escribir Rosario:

Pero la presencia o la ausencia de Matilde Urrutia impregna hasta los versos que no le están dirigidos tan explícitamente. Esa espléndida mujer pelirroja que cruza el camino del poeta en el México turbulento de 1940 y tantos, también viene de la Araucanía indígena y hace renacer en Neruda la nostalgia de la patria lejana. Dos fragmentos del "Canto general de Chile" (que ahora es la sección VII del *Canto general*) parecen aludir de algún modo a su presencia. En "Quiero volver al Sur" (1941), el poeta está enfermo en Veracruz y recuerda desde el luminoso puerto del Caribe un día de su patria lejana:

un día de plata
 como un rápido pez en el agua del cielo.

La nostalgia le hace decir:

Océano, tráeme
 un día del Sur, un día agarrado a tus olas,
 un día de árbol mojado, trae un viento
 azul polar a mi bandera fría.

En "Melancolía cerca de Orizaba" (1942), el poeta medita al pie del inmenso volcán; su dolor por la ausencia de Chile se convierte en palabras de encendido erotismo:

Amo tu enmarañada cabellera de cuero,
 tu antártida hermosura de intemperie y ceniza,
 tu doloroso paso de cielo combatiente;

amo el vuelo del aire del día en que me esperas,
 sé que no cambia el beso de la tierra, y no cambia,
 sé que no cae la hoja del árbol, y no cae:
 sé que el mismo relámpago detiene sus metales
 y la desamparada noche es la misma noche,
 pero es mi noche, pero es mi planta, el agua
 de las glaciales lágrimas que conocen mi pelo.

Si no se entiende que a partir de este encuentro la mujer y la patria empiezan a identificarse cada vez más profundamente en la imaginación del poeta, resultará incomprensible toda su trayectoria futura, de hombre y de cantor. Matilde habla cada vez más al poeta con la voz oscura sepultada de su raza. Esa voz que resuena monótona, insistente, lluviosa, a lo largo del larguísimo *Canto general* es la voz del poeta, pero también la voz de la mujer que ha cruzado fugazmente su camino. Aunque el poeta no lo sabe, y parte abrumado de México, este desencuentro con Matilde Urrutia será decisivo.

IX

LOS DEBERES DEL POETA

Neruda regresa en avión a Chile, pero haciendo pausadas escalas. Se detiene en Panamá (septiembre 3, 1943); en Bogotá, Colombia, donde llega el 9 y es recibido como huésped oficial por el presidente López, en las ciudades colombianas de Manizales y Caldas (allí se crea el grupo escolar Pablo Neruda); en Lima, Perú, donde pronuncia el 21 de octubre un discurso muy importante en que evoca a los libertadores de América (Sucre, Bolívar, O'Higgins, Morales, Artigas, San Martín, Mariátegui) y llama a César Vallejo, "una de las lámparas de América". En Perú también visita Cuzco y Macchu Picchu. La impresión que le causa la remota capital de los Incas habrá de madurar en un magnífico poema, uno de los primeros del *Canto general* y espina dorsal de su nueva visión americana. Frente a la monumental ciudad de piedra, Neruda se queda absorto. Un amigo que lo acompaña y espera sin duda alguna frase para la historia, le pregunta qué le parece. El poeta sólo atina a contestar: "¿Qué lugar para comer un asado de cordero!", frase que los tontos critican porque tal vez hubieran preferido algo en la línea napoleónica de: Soldados, desde lo alto de estas pirámides, etc. Neruda, que en Macchu Picchu alcanza al fin el ombligo de América, siente una emoción demasiado poderosa y por eso se evade con una frase irónica

en la mejor tradición del roto chileno. Dentro del poeta, el espectáculo de esta milenaria ciudad construida, piedra sobre piedra, por el indígena americano, empieza a tomar proporciones heroicas.

Antes de regresar a Chile, es recibido como huésped de honor en Arequipa y Puno. La llegada a Santiago (noviembre, 3) confirma a Neruda en su apoteosis. Chile ha tenido siempre el culto de sus poetas, y ahora Neruda ingresa en ese reducido Parnaso de ídolos populares, que hace años ocupa Gabriela Mistral. Cada regreso suyo al seno de la patria estará marcado por el homenaje, el calor, la fervorosa adhesión de su pueblo. Pero el poeta no llega sólo como representante de la poesía. Viene como militante político. Sus declaraciones ya citadas en *El Siglo* ("Todo libro debe ser una bala contra el eje: toda pintura debe ser propaganda: toda obra científica debe ser un instrumento y arma para la victoria") definen bien nitidamente su actitud. Su obra se proyecta cada día más lejos y en un ámbito más amplio de lectores. Dicta una conferencia en diciembre 8, *Viaje alrededor de mi poesía*, que será la primera de sus exploraciones poético-biográficas. Publica una *Selección* de sus versos, a cargo de Arturo Aldunate Phillips, que unos años antes (en 1936) le había dedicado un apasionado aunque superficial estudio.

A principios de 1944, durante el verano, lo visita en Isla Negra el poeta y crítico argentino, César Fernández Moreno, que ha dejado una semblanza en *La Nación*, de Buenos Aires (*Carta chilena. Neruda*, abril 30, 1944). Piensa Fernández Moreno que el título de su más importante libro de poemas hasta la fecha (esa *Residencia* que algunos críticos han tratado de vincular con el esotérico pensamiento oriental), adquiere otro sentido cuando se advierte que en Chile llaman *Residenciales* a las casas de pensión: "Las residenciales empiezan en tenebrosos zaguanes de donde arrancan, recónditas, escaleras de sobados pasamanos. El título del mejor libro de Neruda se empapa entonces de esa atmósfera trágica y patética que el poeta quería trasladar a la poesía desde la superficie de las cosas gastadas por las manos de los hombres." En Isla Negra, Fernández Moreno recorre la playa con Neruda: el poeta luce sus conocimientos zoográficos, habla de su colección de caracoles, hace un experimento con un feroz sol de mar que se come una lapa, encuentra arrojado sobre la arena un ejemplar de *El conde de Montecristo* (Neruda murmura al pasar al lado: "Eso es lo que hay que leer"). También pregunta Fernández Moreno al poeta sobre el libro de Alonso. El comentario (que no aparece en la crónica pero me fue transmitido oralmente) es lapidario: "¿Alonso? Es como mirar a alguien haciendo la digestión." Este juicio podrá parecer injusto pero es revelador, porque para el que crea, la labor del crítico tiene algo terriblemente inhumano y científico, la objetividad del médico que observa, ausculta y diagnostica.

Ese mismo año de 1944 Neruda obtiene el premio Municipal de Poesía, que anticipa futuras consagraciones. Pero el poeta no olvida sus deberes políticos. Participa en la campaña electoral y recorre el Norte, acompañando al dirigente comunista Elías Laferte. Allí, aquel hijo del Sur de Chile tiene ocasión de descubrir con sus propios ojos el desolado desierto chileno, ve las condiciones en que trabajan y mueren los hombres en las minas de cobre, siente en su pecho la mano cálida de la solidaridad de miles de obreros. En una conferencia que pronuncia más tarde hablará Neruda de su contacto con estos mineros: "Esos rostros inolvidables de los obreros pampinos. Esas caras quemadas por un uniforme fuego yodado, desde donde relucen las más blancas dentaduras de Chile. Esos ojos brillantes y oscuros como una luz fija y pura, como una llama negra inapagable, que sólo se alimenta del aire del desierto. Esas manos que al estrechar después del corto abrazo, han raspado las mías, dejándome en las palmas su contacto de pequeñas cordilleras." Escribe entonces su poema, "Saludo al Norte", que se publica en *El Siglo* (febrero 27, 1945) y que recoge en apéndice las *Obras completas*. Es un poema de circunstancias como tantos de los que ahora escribe cada día. Son sus deberes, en el sentido más escolar y solemne de la palabra. Pero mejor que en estos versos se podrá encontrar la huella profunda de estos días —vistos con la perspectiva de un dolor y de una esperanza traicionada— en otro poema más tardío, "El regreso" (1944), que incorpora al *Canto general*:

Regresé... Chile me recibió con el rostro amarillo
del desierto.

Peregriné sufriendo
de árida luna en cráter arenoso
y encontré los dominios eriales del planeta,
la lisa luz sin pámpanos, la rectitud vacía.

.....
Pero más lejos hombres cavaban las fronteras,
recogían metales duros, diseminados
unos como la harina de amargos cereales,
otros como la altura calcinada del fuego,
y hombres y luna, todo me envolvió en su mortaja
hasta perder el hilo vacío de los sueños.

Me entregué a los desiertos y el hombre de la escoria
salió de su agujero, de su aspereza muda
y supe los dolores de mi pueblo perdido.

Aquí habla el poeta y no sólo el militante político.
Ya convertido en senador (marzo 4, 1945), Neruda pronuncia su primer discurso en mayo, 30. Él habla en nombre de la poesía cuando dice: "Los escritores cuyas estatuas sirven después

de su muerte para tan excelentes discursos de inauguración y tan alegres romerías, han vivido el injusto desorden del capitalismo". También declara allí su fe: "en la patria, en sus instituciones, en su historia y en su pueblo; pero no como entidades inmutables, sino sujetas a transformación y progreso". A nadie puede extrañar, pues, que en julio 8 ingrese en el Partido Comunista Chileno. Su incorporación oficial legitima un compromiso que ya era obvio desde el estallido de la guerra civil española. Pero al mismo tiempo, el carnet del partido impone obligaciones y responsabilidades (*deberes* los llama el poeta) que explican si no justifican, el tono decididamente militante de su poesía a partir de esa fecha. Neruda es ahora, oficialmente, un poeta comunista. Su incorporación al Partido equivale al nombramiento de Poeta Laureado que la Corte de Inglaterra concede por lo general a un distinguido poeta conservador. Buena parte de la hostilidad que siempre manifestaron sus enemigos tendrá a partir de ahora una abierta motivación política. Del mismo modo, el panegírico de muchos críticos de izquierda estará contaminado de simpatía proselitista. Neruda es desde ese instante una voz que representa ideológicamente una causa de las dos que dividen ásperamente el mundo. A partir de 1945 será muy difícil el esfuerzo de objetividad crítica que permita juzgarlo en términos estrictamente imparciales. Una nueva consagración habrá de poner esto en evidencia. En mayo, 3, recibe el Premio Nacional de Literatura. Estalla entonces en Chile una oposición vociferante contra su poesía, que tiene inequívoca raíz política. En un discurso de agradecimiento, pronunciado en el P.E.N. Club de Santiago, el poeta identifica y denuncia esa oposición: "Este triunfo sobre el prejuicio y la acción anticomunista con que quieren envenenar al mundo para aprovechar los restos derrotados del nazismo, significa para mí, más que un éxito personal, la esperanza de que mi patria adquiriera cada día mejores títulos en el terreno de la dignidad democrática del mundo". Pero sus palabras son devoradas por la guerra fría que es, desde ese momento, el clima permanente en que se desarrolla, crece y es juzgada entonces la poesía de Neruda.

Para el poeta son años fecundos de trabajo y de lucha. A partir de esa fecha alternará su labor creadora con la militancia política más constante y variada llegando muchas veces a confundirlas en una sola. En julio de 1945, viaja al Brasil para asistir en Saõ Paõlo al comicio de homenaje a Luis Carlos Prestes, que ha recuperado su libertad (julio, 15). Son cien mil personas que claman al líder que les ha sido devuelto. En un poema que incorpora luego al *Canto general* (IV, "Los libertadores") evocará ese día;

Recuerdo que en 1945
estuve con él en Saõ Paõlo.

(Frágil y firme su estructura,
pálido como el marfil
desenterrado en la cisterna,
fino como pureza
del aire en las soledades,
puro como la grandeza
custodiada por el dolor.)
Por primera vez a su pueblo
hablaba, en Pacaembú.
El gran estadio pululaba
con cien mil corazones rojos
que esperaban verlo y tocarlo.
Llegó en una indecible
ola de canto y de ternura;
ciega mil pañuelos saludaban
como un bosque su bienvenida.
Él miró con ojos profundos
a mi lado, mientras habló.

Unos días después, Neruda será recibido en la Academia de la Lengua, en Río de Janeiro, por un distinguido colega, el poeta Manuel Bandeira (julio, 30); será homenajeado en un comicio Pablo Neruda que tiene lugar también en Río (julio, 31). Años más tarde, el poeta cantará en una de sus *Cdas* a la gran ciudad carioca, a su belleza, a su miseria, y dirá:

Tú eres el cegador
escaparate
de una sombría noche,
la garganta
cubierta
de aguas marinas
y oro
de un cuerpo
abandonado;
eres
la puerta
delirante
de una casa vacía,
eres
el antiguo pecado,
la salamandra
cruel
intacta
en el brasero
de los largos dolores de tu pueblo,
eres
Sodoma,

sí,
Sodoma,
deslumbrante
con un fondo sombrío
de terciopelo verde,
rodeada
de crespas sombra, de aguas
ilimitadas, duermes
en los brazos
de la desconocida
primavera
de un planeta salvaje.

El poeta promete entonces cantar a la ciudad, decir todos los nombres que no olvida, sus amores, cuando la ciudad llegue a dar su sonrisa, "espuma / de náyade morena", a todos sus hijos y no sólo a algunos.

De regreso al Sur, el poeta repite conferencias y recitales en Montevideo y en Buenos Aires. El premio Nobel que recibe entonces Gabriela Mistral — el primero y hasta la fecha el único con que la Academia sueca ha reconocido la existencia de una literatura hispanoamericana — pone sobre el tapete crítico la cuestión de si no había entonces otros nombres, aún más creadores y significativos, en Chile. La misma Gabriela habrá de declarar en enero de 1946 a los críticos ingleses de la revista *Adam*, que "si el premio Nobel quería honrar a mi país, creo que debió haber sido dado a Neruda, porque él es nuestro mayor artista". Para Neruda, que desde el primer encuentro silencioso en Temuco, en 1920, ha respetado y elogiado la obra de Gabriela Mistral, el Premio estaba sin duda muy justamente dado. Unos años más tarde (septiembre 20, 1954), se referirá el poeta a los originales manuscritos de los *Sonetos a la muerte*, de Gabriela Mistral, que le habían sido entregados por Laura Rodig, admiradora de su obra y de la de Gabriela: "La magnitud de esos breves poemas no ha sido superada en nuestro idioma. Hay que caminar siglos de poesía, remontarnos hasta el viejo Quevedo, desengañado y áspero, para ver, tocar y sentir un lenguaje poético de tales dimensiones y dureza. Es tal la fuerza torrencial de *Los sonetos a la muerte* que fueron rebalsando su propia historia y quedaron abiertos y desgranados, como nuevos acontecimientos, en nuestra poética americana".

El poeta sigue su obra. De septiembre de 1945 es precisamente *Alturas de Macchu Picchu*, que marca uno de los hitos de su creación: el momento en que el *Canto general de Chile* se convierte en *Canto general* de América. En una conferencia que titula *Algo sobre mi poesía y mi vida*, dirá años más tarde: "Muy pronto me sentí complicado, porque las raíces de todos los chilenos se extendían debajo de la tierra y salían en otros territorios. O'Hig-

gins tenía raíces en Miranda. Lautaro se emparentaba con Cuahutemoc. La alfarería de Oaxaca tenía el mismo fulgor negro de las gredas de Chillán. 1810 era una fecha mágica. Fue una fecha común a todos, un año general de las insurrecciones, un año como un poncho rojo de rebelión ondulando en todas las tierras de América". En 1946 aparece una edición norteamericana bilingüe de *Residencia en la tierra*, a cargo de Ángel Flores y publicada por la editorial New Directions, que se especializa en literatura de vanguardia; del mismo año es una edición checa de *España en el corazón*, que anticipa las cada vez más numerosas y enormes ediciones de su obra en los países del mundo comunista.

Aunque el poeta trabajaba mucho, es el senador Pablo Neruda el que acapara las atenciones de la prensa. Ha aceptado la Jefatura del Comité Nacional de Propaganda que promueve la candidatura de Gabriel González Videla a la Presidencia de la República. Neruda viaja con el candidato por el país entero, asiste a la firma del programa del 4 de septiembre que proyecta para Chile una reforma pacífica de las instituciones, una mejor distribución de la tierra, la justicia social y la protección mayor de los derechos de la clase obrera. El poeta es testigo de las promesas del candidato, las registra, no las olvidará. Escribe entonces un poema de circunstancias que es inútil buscar en sus obras y que titula, "El pueblo lo llama Gabriel". Otro poema que también escribe entonces, "Salitre", está recogido en el apéndice de sus *Obras*; allí afirma que su corazón está dispuesto a la batalla.

El año 1947 se inicia bajo los mejores auspicios para el poeta y para el político. Neruda recoge en su nuevo libro, que titula *Tercera residencia*, toda su poesía a partir de "Las furias y las penas" (1934); el tono dominante lo dan *España en el corazón* y la secuela de poemas políticos. La obra documenta, para todos los que no se habían dado aún por enterados, el profundo viraje de su poesía desde la guerra civil española. Por la misma época la Editorial chilena Cruz del Sur recoge su *Obra poética* en una hermosa colección de diez pequeños volúmenes diseñados por Mauricio Amster y anotados por Juvencio Valle. El título general es, a pesar de ciertos anatemas del poeta contra su poesía anterior, *Residencia en la tierra*. Como senador, el poeta tiene poco trabajo. El Partido comunista le ha ofrecido en agosto un año de licencia para que en el aislamiento y la soledad de Isla Negra pueda llevar a cabo su *Canto general*. Otra vez, como en julio de 1936, todo parece ordenado y luminoso; otra vez, todo está al borde de la destrucción.

Poco antes de que Neruda partiera, lo visita en Santiago un poeta escocés, George S. Fraser, que he dejado en su libro, *News From South America* (London, 1949) un retrato muy vivo del poeta y de su medio. Como buen observador extranjero,

Fraser registra muchas cosas que los más cercanos, pasan por alto. Describe minuciosamente la casa de Avenida Lynch, con su increíble abundancia de objetos, escogidos por el poeta (uno a uno) en los lugares más remotos del mundo, traídos como la cosecha fabulosa de un imposible conquistador. Para Fraser, la casa en que vive el poeta es extraña, como lo son sus poemas y la América Latina entera, que descubre entonces por primera vez. Pero también encuentra en esa extrañeza una calidez, una simpatía, que lo ponen inmediatamente cómodo, como no se había sentido en otras partes más convencionales de América. "La casa [continúa Fraser] es, sobre todo, la de un hombre con una manía de coleccionista; pero esa manía ha recibido, como sucede sólo raramente, un giro poético." Al hacer Fraser el recuento de la biblioteca, de la colección de caracoles, de las viejas postales que adornan los muros, se advierte que su temperamento de poeta reconoce íntimamente este giro profundo. Por eso puede advertir que lo que unifica esa dispersión de objetos, lo que está en el centro de esta visión personal y cálida que ha creado la casa del poeta, es "una profunda inocencia, alegre y triste, que también encuentra en los poemas y en la filosofía de Pablo". La inocencia de ese niño que el poeta ha perdido y reencontrado por el arduo camino de la vida y la poesía.

Es claro que Fraser ve también los peligros de esa inocencia, de esa actitud que desafía a los poderes del mundo. No comparte la filosofía política de Neruda, pero respeta la dedicación con que el poeta chileno la practica. Ya en esos días anteriores a la tormenta, Neruda estaba luchando en el Senado por los mineros en huelga, y Fraser describe la lectura de una de sus intervenciones parlamentarias y el respeto con que lo escuchan hasta sus más vocales enemigos. Pero lo que predomina en su retrato es la imagen privada del poeta, de este amigo "inocente y peligroso", como lo define. La primera impresión de Neruda que registra el libro es su entrada a la casa, donde ya lo está esperando Fraser acompañado por Jorge Elliott, Gabriel Coultard y Héctor Fuenzalida que, envuelto en una enorme robe de chambre, oficia de anfitrión. Neruda llega con Delia, una mujer alta, de ojos vehementes, con un rostro hermoso y arrogante. Por contraste, Neruda le parece oscuro, pesado, descuidado en su ropa de trabajo. Regresan de las minas donde crece la huelga, y Neruda se deja caer en una silla, estirando largamente sus piernas. Fraser, entonces, lo observa y piensa "en un dios del mar, arrojado sobre la orilla, con algas y restos de naufragios que todavía le cuelgan; esa impresión de una lejanía marina, de una criatura del mar, bañada en su propia densidad, haciendo señales a través de una atmósfera viscosa, provenía, me parece, de sus hombros, anchos y fuertes, pero inclinados como su cabeza, bajo un peso invisible, y de la pesadez de sus párpacos".

dos que parecían abrirse con dificultad, como nuestros ojos cuando estamos bajo el agua". Pero apenas empieza la conversación el ídolo marino se anima y Neruda revela un sentido del humor, una cordialidad, esa inocencia infantil que conquistan totalmente al poeta escocés. De esa impresión primera de sueño, de lejanía, de densidad, emerge un Neruda vivo y apasionado que domina toda la conversación con sus palabras.

Algunas de las cosas que cuenta de su vida en el Oriente son registradas por Fraser: la anécdota de las camisas que va vendiendo para poder pagarse una estadía miserable en la Asociación Cristiana de Jóvenes de algún puerto perdido, hasta quedar sólo con la camisa que lleva encima; la historia de los perros que dejaba morir de hambre involuntariamente por no entender el idioma de sus criados; los períodos en que probaba el opio y sus paraísos residenciales. "La gran cabeza natatoria, podría pensarse, mientras se escuchan estas historias, no era pisciforme; el ojo de un pez está perpetuamente abierto y éste tiene párpados pesados. Es un ojo más bien prehistórico, frío, penetrante de lagarto. Por un momento, esa mirada nos ha traspasado. Tal vez una lengua muy larga ha saltado y nos ha tragado como a una mosca. Entonces, esa sonrisa maravillosamente cómplice barrerá del todo otra vez, instantáneamente, cualquier impresión de ese tipo." El remate de este penetrante retrato se encuentra en unas palabras que usa el propio Fraser: conociendo al hombre, o leyendo su poesía, se siente que es "una gran persona humana". Por eso continúa explicando Fraser: "Lo que nos ha desconcertado por un momento ha sido la simplicidad animal del genio, el sentimiento de que por brevísimo instante uno ha sido observado, no simplemente por una mirada humana, sino por los peces, los lagartos, las paredes... como en ese maravilloso soneto de Gérard de Nerval. Por un momento el poeta puede ser el ojo de la naturaleza, y uno puede darse cuenta, en el segundo en que es atravesado por esa mirada, del juicio de la naturaleza."

En el momento en que Neruda va encerrarse a escribir definitivamente el *Canto general*, en toda la potencia de su genio, este retrato de Fraser queda como un alto testimonio de su realidad interior y exterior. La hora parece propicia, el poeta está en su madurez, la nueva obra está al alcance de la mano. Pero ya se pueden descifrar en la pared las letras de una terrible inscripción.

X

LA PATRIA COMO CÁRCEL Y REFUGIO

Dos meses más tarde la situación cambia completamente. Ya electo, González Videla modifica el rumbo de su política: acepta o fuerza la renuncia de los tres ministros comunistas de su gabinete, se alinea ostensiblemente en el campo de Occidente; establece una censura de hecho sobre la prensa chilena; rompe relaciones con Yugoslavia, Checoslovaquia, la URSS, Neruda deja su Isla Negra y vuelve al combate. Lo domina el sentimiento de haber sido traicionado por un hombre en cuyas promesas creyó, cuyas palabras de esperanza certificó con su presencia, con sus poemas, con su fervor. En una *Carta íntima para millones de hombres*, que envía a *El Nacional*, de Caracas (noviembre 27, 1947) ofrece una versión de los últimos acontecimientos políticos de su patria, acusa a González Videla de haber traicionado sus compromisos, y deja constancia de su esperanza de que el pueblo chileno, por sí solo, sea capaz de devolver la libertad a su patria. En diciembre 10 habla en el Senado y pregunta por qué el Ejecutivo ha roto relaciones con tres países comunistas; pide que se discutan libremente las acusaciones contra los diplomáticos expulsados, y vuelve a acusar de traición al presidente. En la misma sesión, otro honorable miembro lo acusa a su vez de traición a la patria. Entre tanto, el presidente pide su desafuero basándose en la teoría de que la publicación de la *Carta íntima* en el extranjero es un abuso de la inmunidad parlamentaria. Es inútil que Neruda demuestre que criticar al presidente no es criticar a la patria (su *Carta íntima* jamás confunde entidades inconfundibles); el proceso de la persecución ya está en marcha. El 5 de enero de 1948 se dicta el desafuero. Esa misma noche, unos desconocidos intentan incendiar la hermosa casa de Neruda en la Avenida Lynch, mientras la policía, que el poeta ha llamado, se manifiesta conspicuamente ausente. El 6 de enero, Neruda vuelve a hablar en el Senado para denunciar estos hechos, desdeñar el desafuero ("A mí no me desafuera nadie, sino el pueblo"), y denunciar a su persecutor. Bajo el título de *Yo acuso*, este discurso será publicado el mismo año con pie de imprenta argentino, en folleto que también recoge el anterior discurso sobre la ruptura con los países comunistas y la *Carta íntima*; lleva un prólogo de fervoroso entusiasmo político del novelista argentino Alfredo Varela.

A pesar de que el presidente del Senado, don Arturo Alessandri, da permiso constitucional a Neruda para ausentarse del país, el Ejecutivo continúa su persecución. En febrero 3, la Corte Suprema confirma su desafuero como senador y el 5 los tribu-

nales de justicia ordenan su detención. A partir de ese momento, Neruda deberá ocultarse, vivir clandestinamente en su propia patria, protegido por miles de amigos y correligionarios. Huirá al Sur, se dejará crecer la barba, escribirá el *Canto general* en distintos lugares de esa nación que se ha escindido súbitamente en enemiga y amiga. En muchas partes del mundo (Francia, Estados Unidos, la URSS, Inglaterra) se hacen veladas en su honor, se leen y editan sus poemas, se pide que cese la persecución. El periódico comunista *Les lettres françaises* publica un homenaje poético (marzo 11, 1948) que contiene por lo menos un buen poema de Louis Aragon y otro ingenioso de Paul Eluard. (El resto sólo demuestra el entusiasmo y la disciplina partidaria.) La revista internacional *Adam*, que se edita en Inglaterra, dedica un número especial (marzo-abril, 1948) a Neruda; contiene un par de excelentes notas del poeta G. S. Fraser (sobre su persona) y de G. R. Coulthard (sobre su poesía), además de numerosas traducciones en inglés y francés. En agosto de 1948, el Congreso Mundial de los Partidarios de la Paz se reúne en Wroclaw, Polonia, y por intermedio de Pablo Picasso pide que no se persiga más a Neruda.

Una hoja mimeográfica que circula por entonces en Chile afirma, sin embargo, que el poeta ya ha abandonado el país en marzo de 1948; la misma noticia es difundida en una entrevista que firma el escritor español Corpus Barga en *El Nacional* de Caracas (octubre 3, 1948); allí se hace incluso un sutil juego de palabras ("Pablo Neruda no es un poeta sentado. Mañana no lo encontraréis aquí. Lo único fijo es que no se trata de un poeta que anda por las nubes. Su residencia está en la tierra"), que sugiere a contrapelo que la entrevista tuvo lugar en *Las nubes*, la casa de su amigo el novelista Enrique Amorim en Salto, Uruguay. Una acusación que aparece por aquellos días en la prensa uruguaya parece apuntar lo mismo. Pero la versión biográfica oficial, revelada sólo más tarde, es que Neruda permanece todo el tiempo clandestinamente en Chile, escribiendo su *Canto general* hasta completarlo. En la sección IV, "Los libertadores", dirá por su parte el poeta:

Mi pueblo escondió mi camino,
cubrió mis versos con sus manos,
me preservó de la muerte.

Y al dar término a su magna empresa escribirá en la última página del *Canto general*:

Así termina este libro, aquí dejo
mi *Canto general* escrito
en la persecución, cantando bajo
las alas clandestinas de mi patria.

Hoy 5 de febrero, en este año
de 1949, en Chile, en "Godomar
de Chena", algunos meses antes
de los cuarenta y cinco años de mi edad.

La discrepancia entre las noticias de 1948 y ésta del *Canto* podrían explicarse como motivadas por la necesidad de confundir a los perseguidores del poeta, una cortina de humo para hacerles creer que había abandonado, en marzo de 1948, la patria. Pasado el peligro, cuando Neruda ha terminado su obra y puede dejar a Chile, entonces es posible revelar que ha estado todo el tiempo escondido por manos amigas y cómplices. Sin embargo, el mismo *Canto general* (sección XIII) incluye un poema fechado en 1949, que empieza:

Quando salí de ti perseguido, erizado
de barbas y pobreza, sin ropa, sin papel
para escribir las letras que son mi vida, sin
nada más que un pequeño saco, traje dos libros,
y una sección de espino recién cortada al árbol.
(Los libros: una geografía
y el Libro de las Aves de Chile.)

El problema que plantea este fragmento, incluido en un texto que se supone escrito antes de la partida de Chile, no puede ser resuelto ahora. Basta con apuntarlo e indicar que para la biografía oficial, Neruda abandona Chile sólo en febrero 24, 1949, diecinueve días después de haber fechado el último poema del *Canto general*. Cruza la cordillera de los Andes por la región austral, a caballo, protegido por una barba espesa. En su maleta, también enmascarado, viaja el enorme manuscrito con un rótulo que dice: *Las risas y las penas*, por Benigno Espinoza. En *Las uvas y el viento*, el poeta cantará más tarde ese cruce de la cordillera nativa:

Yo atravesé las hostiles
cordilleras,
entre los árboles, pasé a caballo
El humus ha dejado
en el suelo
su alfombra de mil años.
.....
Las púas me mordían,
las duras piedras herían mi caballo,
el hielo iba buscando bajo mi ropa rota
mi corazón para cantarlo y para dormirlo.
Los ríos que nacían

ante mi vista bajaban veloces
y querían matarme.

Yo atravesé las altas cordilleras
porque conmigo un hombre,
otro hombre, un hombre
iba conmigo.

No venían los árboles,
no iba conmigo el agua
vertiginosa que quiso matarme,
ni la tierra espinosa.

Sólo el hombre,
sólo el hombre estaba conmigo.

A sus espaldas, en imprentas derramadas a lo largo de todo el territorio chileno, otros hombres seguirán exponiéndose en la fervorosa tarea de publicar clandestinamente en Chile el Canto general, el libro en que el poeta denuncia tan acremente a los traidores de América y reserva un sitio especial en la infamia para González Videla. Hay más de una edición clandestina (Jorge Sanhueza registra por lo menos dos); la que he visto es un enorme libro ilustrado por José Venturelli con unos grabados que captan precisamente el dolor y la cólera de ese libro. Lleva un prólogo político de Galo González D, y algunas fotografías: un primer plano de Neruda con su barba de luchador; otra del poeta con su compañera, caminando de espaldas.

Mientras se prepara la edición clandestina circulan en Chile y fuera del país los fragmentos más combativos del nuevo libro: "Que despierte el leñador", sobre los Estados Unidos; "Coral del Año Nuevo para mi patria en tinieblas", en que hay palabras muy duras para el presidente. Por su parte, el Gobierno no cesa en su persecución judicial. Se intenta instaurar al poeta un proceso por bigamia. De Holanda es traída María Antonieta Hagenaar y se pretende probar que Neruda se ha casado en México con Delia del Carril, sin haberse divorciado antes de su primera esposa. Es un episodio oscurecido por el encono político, al que contestan los partidarios del poeta con una hoja mimeografiada en que se asegura que con fecha 11 de marzo de 1947, la Corte de Apelaciones Chilena confirmó la sentencia de divorcio y el nuevo casamiento en México, del que habría sido testigo el mismo embajador chileno don Oscar Schnake. El proceso no tiene andamio y su más triste consecuencia es que María Antonieta Hagenaar queda abandonada en Chile, hasta que los amigos del poeta se encargan de devolverla una vez más a Holanda.

EL GRAN EXILIO DEL MUNDO

El paradero del fugitivo sólo se revela al participar en el Congreso Mundial de los Partidarios de la Paz que se reúne en París (abril 26, 1949), organizado por las fuerzas de la izquierda en otra etapa de la guerra fría. Allí, Neruda es nombrado miembro del Consejo Mundial de la Paz. Vuelve a encontrar esa amistad y ese reconocimiento que tanto necesita. Allí tiene ocasión de agradecer, con un abrazo a la francesa, las palabras que Picasso pronunció en su favor cuando se encontraba perseguido en su patria. Puede fotografiarse con el venezolano Miguel Otero Silva (al que había escrito una de las epístolas en verso del *Canto general*), con el poeta francés Robert Ganzo, con los cubanos Juan Marinello y Nicolás Guillén, con el brasileño Jorge Amado, con el argentino Alfredo Varela, con el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. El grupo de amigos tiene como telón de fondo la durable Notre Dame. Queda de esos días el testimonio de quienes lo vieron (como Alice Ahrweiler), "Ivre de Ronsard et de Plutarque, déambuler de bouquiniste en bouquiniste sur les quais de la Seine et singulièrement sur ce quai de l'Hotel de Ville qu'il affectionne entre tous".

También queda un encuentro con Paul Eluard, que Neruda ha evocado en sus conferencias de 1954: "El recuerdo del surrealismo cruzó una vez entre nosotros. Estábamos en el balcón de mi casa, en el Quai D'Orléans, detrás de Notre Dame. Caía lentamente la tarde de invierno. Cuánto he amado ese punto de París. Las grandes barcas pasaban sobre el Sena, quietas y lentas. Una niebla irisada iba envolviendo el ábside de la gran Catedral. La aguja gótica se destacaba contra el cielo como un insecto de plata:

"¡Qué belleza!", me dijo Paul, mirando la Catedral.

"Sin embargo, durante el surrealismo tú propusiste que se dinamitara Notre Dame", le dije riendo.

"Nada de cositas chicas —me dijo—. ¡Rien de moins que la Cathédrale!", y se reía a carcajadas como un chiquillo.

Estas expansiones poéticas y amistosas no hacen olvidar al poeta sus graves deberes. A partir de ese momento, Neruda se convierte en viajero incansable que recorre de punta a punta el mundo comunista y hace ocasionales escalas en los sitios aún hospitalarios del mundo occidental. Para él no hay dos mundos escindidos por la política y la geografía, sino uno solo dividido por el odio y la guerra fría. Contra ese odio levanta la poesía de la esperanza. A mediados de año visita la URSS por primera vez. Allí asiste a los festejos del 150 aniversario del nacimiento

de Pushkin (junio, 1949). Recorre Leningrado, Moscú, Kíev, y esa Stalingrado que había cantado tan alto y desde tan lejos. Es homenajeado por la Unión de Escritores Soviéticos (junio 27, 1949). Come en casa de su viejo amigo Ehrenburg esa comida rusa, rica y fabulosa que luego ingresará —convertida en materia poética— a sus recuerdos de 1954:

“Comemos esta noche con los Ehrenburg. Las paredes están cubiertas por litografías de Picasso. Parecen vitrales negros, rostros bizantinos que estuvieran mejor que nunca allí, en el corazón de Moscú. (...) Los rusos comen mucho y Ehrenburg es muy exigente, además. Sus amigos de los sitios más lejanos le traen golosinas. Yo le traigo alguna botella desde Chile. Se rió mucho de mí, porque es francófilo en el vino hasta la exageración. Le hablo de nuestros ‘Santa Ritas’, ‘Tocornales’, pero en vano. Levanta la copa de vino chileno. ‘Pasable’, me dice. Yo le digo que no quiere convencerse. Esta discusión continúa en varios continentes cuando viajamos juntos. (...) En la mesa hay todas las cosas que me gustan y muchas que desconozco. Hay botellitas con vodka transparente. Hay pepinillos frescos, adorables, como sólo los produce la tierra rusa. Hay un gran frasco de caviar en medio de la mesa y mucha mantequilla. Hay unas sardinas de mal aspecto que son maravillosas, que se llaman ‘Sprats’. Ehrenburg dice siempre: ¡Cómo puedes comer esta porquería! A mí me gustan con locura. ‘Déjalo tranquilo, que le gustan’, dice Luba, su mujer. Ehrenburg me está siempre reprendiendo. Habla que soy un americano mal educado. Tiene razón. En la mesa hay, además, jamón inigualable, salmón ahumado, en torrijas delgadas, color de melón, hay unas tórtolas gordas, frías, que se llaman ‘Gelinottes’, grandes como pollos. Hay infinitas cosas en platos pequeños sobre la mesa. También traerán de la cocina un gran pescado del Volga, envuelto en vapor dorado. Los vinos son del Cáucaso y de Georgia. La gente le manda vino de los koljoses.”

Otra imagen de Ehrenburg, menos pantagruélica pero no menos cálida, queda apresada en un poema de *Las uvas y el viento*, al que pertenecen estos versos:

De cuando en cuando
sale del horno
y cuando crees
que te va a fulminar,
lo ves andando,
sonriente,
con los más arrugados pantalones del mundo:
va a plantar un jazmín
en su casa de campo:
abre el hueco,
mete las manos,

como si fueran de seda
trata las raíces
las entierra,
las riega,
y entonces con pasitos cortos,
con ceniza, con barro, con hojas,
con jazmín, con historia,
con todas las cosas del mundo
sobre los hombros,
se aleja fumando.

Cada uno de estos lugares que visita Neruda, cada amigo o recién conocido, cada acontecimiento cultural o político, suscitará su canto. La vena didáctica, que explica, define, comenta, los sutiles y complejos mecanismos de las relaciones públicas, muchas veces un auténtico sentimiento, una emoción muy honda, una poderosa y ancha alegría de estar vivo en un mundo vivo, se reflejan en estos versos. Otras veces, se siente apenas el compromiso del poeta con su tema, los deberes impostergables de la solidaridad.

Después de visitar Polonia, donde asiste a una etapa de la reconstrucción, piedra sobre piedra, de la hermosa Varsovia, va hasta Hungría y participa en las ceremonias del centenario del poeta Sandor Pettofi. Luego se instala por una temporada en París, con sus viejos amigos. De allí parte en agosto hacia México, con Paul Eluard, para asistir al Congreso Latinoamericano de la Paz. Viaja (ha contado Enrique Labrador Ruiz) con el seudónimo de Monsieur Polymita, como homenaje discreto al famoso malacólogo. Su participación en el Congreso es un discurso en que exalta la poesía edificante:

“Hemos llevado los poetas de este tiempo dentro de nosotros mismos las dos fuerzas contrarias que producen la vida. Todo un sistema moribundo ha cubierto con emanaciones mortales el campo de la cultura, y muchos de nosotros hemos contribuido con buena fe a convertir en más irrespirable el aire que pertenece no sólo a nosotros, sino a todos los hombres, a los que viven y a los que van a nacer.

“¿Por qué vamos a dejar marcada nuestra huella sobre la tierra como la dejaría en la arcilla mojada la desesperación del ahogado?

“Sin embargo, es claro que muchos de los creadores de nuestra época no se dan cuenta de que aquéllo que les pareció la más profunda expresión del ser, es muchas veces veneno transitorio depositado dentro de ellos mismos por sus más implacables enemigos.

“El capitalismo agonizante llena la copa de la creación humana con un brebaje amargo. Hemos bebido este licor en que se juntan todos los venenos. Los libros de lo que llaman la cul-

tura occidental, en su mayor parte, han contenido dosificadas fuertemente las drogas de agonía de un sistema. Y la juventud de América Latina está bebiendo ahora las heces de una época que quiso extirpar de raíz la confianza en los destinos humanos suplantándola por la desesperación absoluta.”

Por eso, en esta hora, Neruda se vuelve contra su poesía anterior, en especial contra *Residencia en la tierra*, y expresa su deseo de que no sea traducida a otras lenguas y que se prohíba su lectura a los jóvenes de habla hispánica. Imbuido de los principios del realismo socialista, el poeta quiere expresar la solidaridad y la esperanza, la fe en un mundo maduro para la revolución, una literatura que ayude a construir el nuevo ideal.

El discurso continúa con juicios muy severos contra algunos de los más importantes escritores de este siglo (T. S. Eliot, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke), con elogios a los “dos grandes poetas de Francia, militantes del Partido Comunista, Louis Aragon y Paul Eluard”, y con observaciones sobre la literatura hispanoamericana. Algunos de los párrafos merecen citarse.

“En los últimos años hemos tenido en nuestra América Latina un fenómeno de extraordinaria importancia. Las artes, y en especial la pintura y la literatura, han llegado a una preocupación suprema, dirigida a la vida y a las condiciones de nuestros pueblos. La pintura, y sobre todo la grandiosa pintura muralista mexicana, ha cumplido victoriosamente los mandatos de la verdad y de la historia. La literatura, en especial la novela, también se ha aproximado a nuestros pueblos, pero sin pasar más allá de un realismo pesimista, de una aguda exhibición de nuestras miserias. Pocas veces, como en los casos de Jorge Amado, de José Mancisidor o Rómulo Gallegos, esta literatura, enraizada en la profundidad de nuestros pueblos, ha logrado mostrar el camino de la liberación. Hemos llegado a producir una literatura ensimismada en los dolores, una larga cantidad de relatos que parecen destinados a no mostrar sino muros infranqueables en el camino de los pueblos. Y grandes escritores profundamente nuestros y estimados como Graciliano Ramos, del Brasil; como Jorge Icaza, del Ecuador; como Miguel Ángel Asturias, de Guatemala; como Nicomedes Guzmán o Reinaldo Lomboy, de Chile, o José Revueltas, de Méjico, y otros muchos insisten en destacar la tenebrosa selva de nuestra América negra, sin mostrar la salida ni la luz que, sin embargo, nuestros pueblos conocen.”

Como el poeta cree que “estamos en otra época”, aboga por una literatura que refleje esa esperanza en un nuevo mundo, y pone como ejemplos de esa esperanza realizada al Ejército Rojo entrando en Berlín, a Mao Tse Tung, un poeta, “ganando una batalla destinada a cambiar los destinos de centenares de millones de hombres”. El mensaje de su discurso se sintetiza entonces en una frase: “Tenemos que superar nuestros dolores y levantarnos sobre la destrucción”. Las últimas palabras de

su oración están destinadas a celebrar a José Clemente Orozco, que acaba de morir en México.

Poco después, Neruda enferma y no puede acompañar a Eluard, que se desconsuela, perdido en el vasto y misterioso país, hasta que encuentra a una joven francesa, Dominique, con la que terminará casándose, más tarde, en Francia. “Murió escribiendo versos de amor”, dirá Neruda al evocar en 1954 la figura entrañable del amigo y poeta francés. Hasta fines de año permanece Neruda en México. Desde París le llega la palabra de Ilyá Ehrenburg, que publica en *Parallèle 50* (septiembre 2, 1949) un artículo sobre su poesía. Allí afirma que no conoce nada más fantástico ni patético en la poesía contemporánea que el poema, “Que despierte el leñador”, y escribe: “Après Walt Whitman et Vladimir Maïakosvky, il parvient d'une manière très personnelle à ressoudre l'une des questions importantes de notre temps: créer une poésie nouvelle, liée au travail et aux luttes des classes laborieuses.”

Al cabo, muy lentamente, Neruda se recupera. Uno de sus primeros actos públicos es una recitación de sus poemas. Para ese acto, escribe don Alfonso Reyes unas palabras de presentación que, a pesar de su brevedad, son de singular importancia:

“Mi querido y admirado Pablo Neruda:

“La humanidad necesita siempre de sus poetas, y más en las horas de angustia y desconcierto. Fuerza es que alguna voz superior exprese los duelos y las esperanzas, y redima con la palabra y con la idea las inquietudes que oscuramente agitan la entraña de los pueblos. La vida del espíritu es vida de arisca independencia. Es justo que hable, que grite y que cante quien tenga algo que decir. Es justo que luche quien tenga algo que pelear.

“Huésped de México, persona universal en quien se concentran vastas y ardientes simpatías, amigo de tantos años y de tantos vaivenes, poeta cuya obra sigo con amor y respeto, al saber que se dispone usted a ofrecer una recitación de sus poemas, quiero acompañarlo con estas líneas, escasa prenda de mi admiración y cariño.

“Haga de cuenta que lo llevo hasta el estrado de mi brazo, le estrecho ambas manos y le cedo la palabra. No lo presento, no, que usted por sí mismo es alta presencia, aquí y en todas partes, y su público se ha congregado para escucharlo a usted y no a mí. Le dejo su turno y soy muy suyo,

“Alfonso Reyes.”

Algo más que la tradicional cortesía mexicana se manifiesta aquí. A pesar de las alternativas de los años, de acercamientos y separaciones inevitables, don Alfonso resume en estas líneas una admiración que está más allá de la anécdota, buena o mala, que pudo separarlo alguna vez de Neruda. Las palabras implican, además, una consagración por venir de quien vienen. Otra consagración aún más masiva ocurrirá casi de inmediato. Será

en México donde aparezca al fin la monumental edición del *Canto general* (abril 3, 1950), con guardas ilustradas por Diego Rivera (una síntesis anecdótica de la América prehispánica) y por David Alfaro Siqueiros (un gigante, el hombre americano, que alza los brazos enormes hacia el porvenir). Se había anunciado que la obra aparecería en Buenos Aires, a cargo de la Editorial Losada, que ya entonces era la editorial de Neruda, y hasta se había empezado a componer allí el libro, pero la naturaleza política del *Canto* no encuentra clima favorable en aquella hora del peronismo. La edición mexicana se publica por suscripción que cubre todos los países de América (excepto Uruguay) y abarca las personalidades más destacadas del mundo de la cultura hispánica. La excepción uruguaya, ha explicado más tarde Neruda, no se debe por cierto a la falta de interés por su obra sino a que se perdió la carta en que debía haberse establecido la vinculación necesaria. Casi de inmediato se realiza otra edición, de formato reducido, que reproduce facsimilamente la primera. Esta edición se pone en librerías y es un éxito. También aparecen por entonces las ediciones clandestinas chilenas. Pocos libros americanos han tenido un lanzamiento editorial tan importante como éste.

Para subrayar la importancia del libro, Alfredo Cardona Peña publica en *Cuadernos Americanos*, de México (noviembre-diciembre 1950), un largo artículo que se titula: *Pablo Neruda; Breve historia de sus libros* y en que recoge textualmente las confidencias que le hizo el poeta sobre su propia obra, a partir de noviembre 2 del año anterior. Esas confidencias son invalorables, porque dan a conocer importantes datos, comunican opiniones privadas y hasta a veces incurren en afirmaciones muy polémicas. Una descripción que hace el poeta del ambiente literario español de 1927 suscitará una *Carta abierta a Pablo Neruda*, que escribe Guillermo de Torre y que publica la misma revista (mayo-junio 1951). Las precisiones en que entra el crítico español son muy significativas y están apoyadas por citas textuales de viejos artículos. Pero la polémica misma sólo sirve para demostrar que la memoria del poeta es, como la de todos, peligrosamente selectiva. Cuando vuelva a evocar este período de su vida (en las *Memorias de O Cruzeiro*) no insistirá en las notas que provocaron la réplica amistosa, pero muy firme, de Guillermo de Torre.

Publicado el *Canto general*, Neruda regresa a Europa por la vía de Guatemala. Allí permanece como huésped del gobierno. Es homenajeado por el grupo de intelectuales STIAD (abril 16) y vuelve a tomar contacto con el novelista Miguel Ángel Asturias, a quién había conocido ya en 1943. Pasa también por Cuba, según ha contado Enrique Labrador Ruiz. De regreso a Europa visita las nuevas repúblicas socialistas: Checoslovaquia, Rumania, Hungría (por segunda vez), y la vieja Italia. En todas partes aparecen traducciones de sus libros, se recogen en revistas sus

últimos poemas, concede entrevistas y hace declaraciones, participa en incontables veladas literarias. En París asiste (octubre) a la venta de ejemplares numerados del primer volumen de la traducción francesa del *Canto general*, a cargo de la fiel Alice Ahrweiler. Hay también por esa fecha un viaje a Roma. Su itinerario se complica, se hace borroso, misterioso, se puebla de ambigüedades. Es la época de sus encuentros secretos con Matilde Urrutia. Es posible que se hayan vuelto a ver durante la enfermedad del poeta en México; cabe conjeturar asimismo que estuvieron juntos en Cuba. Europa se convierte para los amantes en una inmensa selva humana en la que no siempre es posible encontrar refugio, lograr una comunicación telefónica de larga distancia, evitar una visita que cae del cielo, como un inocente halcón. Son años de risas y penas, con episodios cómicos que más tarde Neruda evocará abiertamente en la conversación íntima, pero son también años de dolor. Dentro del poeta combate una firme lealtad hacia su compañera, de tantos años y la ciega fuerza del nuevo amor. Por eso la biografía oficial se desdobra y hasta solapa haciendo aparecer simultáneamente a Neruda en dos sitios distintos, como si poseyera (también) el don de la ubicuidad.

Hay lugares y fechas ciertas, sin embargo. En octubre asiste al Congreso de Partidarios de la Paz en Bombay. En Nueva Delhi entrevista al Pandit Nehru, al que había visto de joven, a la zaga de su padre, en 1929. Regresa a Ceilán después de veinte años largos de ausencia. Sus poemas son editados en algunas lenguas de la fabulosa India: el bengalí, el hindú, el urdu. Un poema de *Las uvas y el viento* (India, 1951), describe la emoción del regreso:

En la India
de nuevo
otra vez
el aroma
de frutas muertas, el
graznido
de cuervos.
Sentí que se oprimía
dentro de un vaso roto
mi corazón, oí
pasos,
pasos que han muerto,
pasos.

El 16 de noviembre ya está en Varsovia, asistiendo al Segundo Congreso Mundial de Partidarios de la Paz; allí recibe el 22, el Premio Internacional de la Paz por su poema "Que despierte el leñador" (que ya forma la sección IX del *Canto general*). En

el mismo Congreso son premiados también el cantor norteamericano Paul Robeson (cuyos discos escuchaba Neruda en el lejísimo 1928, junto a Josie Bliss) y Pablo Picasso. A ambos celebrará el poeta en sus versos: Picasso en *Las uvas y el viento* (XVI, "La tierra y la pintura, Llegada a Puerto Picasso"); Robeson en una de las *Nuevas odas elementales*; son los héroes del mundo comunista; los paradigmas de un arte que oponer a la famosa cultura occidental de la guerra fría. Es cierto que Picasso se resiste a los postulados del realismo socialista y continúa creando con la mayor libertad que en el arte ha existido.

Más tarde, Neruda viaja por Checoslovaquia y pasa unos días en el castillo de Dobriss, invitado por la Unión de Escritores Checos. Allí encuentra también al novelista brasileño Jorge Amado, viejo compañero de América. El nuevo año de 1951 recibe al poeta en Italia. En enero hay recitales en Florencia y luego en Turín, en febrero. Salvatore Quasimodo dicta en Milán (enero 20) una conferencia sobre su poesía y también traduce algunos de sus poemas, que serán publicados más tarde en volumen. Hay un homenaje y recital en el Palazzo Ducal de Génova (enero 23). Toda una sección de *Las uvas y el viento* (VII, "La patria del racimo") estará dedicada a evocar esta tierra, por la que Neruda siente entrañable predilección y que está muy ligada a su amor por Matilde Urrutía. En otra sección del mismo libro (XVI, "La tierra y la pintura") dedicará un largo poema *A Gutusso, de Italia*, en que se mezcla la admiración por el hombre y su obra. Será precisamente Gutusso el que ilustre la edición italiana de las *Poesie di Neruda* que publica Einaudi en 1952.

El poeta no puede fijarse en un lugar determinado de Europa: hoy está en París, escribiendo allí un poema a Barcelona o asistiendo a las sesiones de la UN, como delegado del Consejo Mundial de la Paz (marzo, 1951); mañana es invitado de honor a la fiesta del 1º de mayo en Moscú, y desde allí escribe un poema a la memoria de Ricardo Fonseca, amigo chileno y combatiente comunista que acaba de morir en la patria lejana; pasado mañana está en Praga, ofreciendo un recital de su poesía (mayo, 6), o viaja a Berlín, donde contempla las dos Alemanias, la sangre dividida, como dice en *Las uvas y el viento*. Mientras en Chile se le homenajea por la publicación del *Canto general* (enero 14, 1951), en Buenos Aires la Editorial Losada publica en rústica sus *Poesías completas*, que no son tan completas al no poder incluir precisamente todo el *Canto general*. Su actividad parece tan importante a los expertos de la guerra fría que en Niza se le comunica que se ha prohibido su estada en Francia. "De mejores lugares me han echado", dirá más tarde Neruda con un humor que no ceja. Continúa su peregrinaje y su descubrimiento de la otra mitad del mundo: asiste al Tercer Festival Mundial de la juventud en Berlín (agosto, 5/19) y luego se traslada al

Festival Cinematográfico de Karlovy-Vary, donde escribe una página sobre el cine y su misión social. Allí observa que el cine subyuga y fascina, pero que lamentablemente es, por lo general, un producto comercial. Quiere que sea para el pueblo: "Sin menospreciar algunas obras maestras del cine occidental, y algunos grandes maestros, cuando los cañones del acorazado Potemkin dispararon sin sonido aún desde la tela blanca, aquellos disparos fueron en el corazón de muchos hombres las salvas de una aurora." De ahí deriva el poeta una gran esperanza en el cine edificante de los países comunistas. Del Festival Cinematográfico Neruda, pasa al festival de Arte Popular de Moravia y de allí va a Rusia donde toma el transiberiano y atraviesa las regiones que ya le había revelado la imaginación de Jules Verne en *Miguel Strogoff*. Llega a Mongolia, de donde vuela a Pekín, a entregar el premio Stalin de la Paz a la señora Sun Yat Sen y a conversar con Chou En Lai. Hay poemas para celebrar todos estos actos, multitud de poemas que van a integrar esa suerte de Diario de viaje que son *Las uvas y el viento*. También hay poemas que el paisaje suscita, como aquél a la muralla china en la niebla, o aquel otro a las soledades de la inmensa tierra china. El poeta trabaja. Ha descubierto la solidaridad humana y no se cansa de maravillarse en sus cantos. A veces una nota personal, un recuerdo, se desliza en sus versos, como cuando escribe a *Las cicadas*:

Llenaba la mañana de la aldea
el oroño estridente
de las cicadas sonoras.
Me acerqué: las cautivas
en sus pequeñas jaulas
eran la compañía de los niños,
eran el violoncello innumerable
de la pequeña aldea
y de China el rumor
y el movimiento de oro.

Divisé apenas a las prisioneras
en sus jaulas minúsculas
de bambú fresco,
pero cuando volví para partir
los campesinos
pusieron el castillo de cicadas
en mis manos.

Yo recuerdo en mi infancia los peones
del tren en que mi padre trabajaba,
los coléricos hijos
de la intemperie, apenas
vestidos con harapos,

los rostros maltratados por la lluvia o la arena.
 las frentes divididas
 por cicatrices ásperas
 y aquéllos me llevaban
 huevos empavonados de perdiz,
 escarabajos verdes,
 cantáridas de color de luna,
 y todo este tesoro
 de las manos gigantes maltratadas
 a mis manos de niño,
 todo eso
 me hizo reír y llorar,
 me hizo pensar y cantar,
 allá en los bosques
 lluviosos
 de mi infancia.

Este mismo año de 1951, Amado Alonso reedita en Buenos Aires su *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, agregando un breve capítulo sobre *Tercera residencia*, pero sin analizar el *Canto general*. Al considerar la actitud política de Neruda hace una advertencia: "el comunismo del poeta sólo nos concierne en lo que toca a su poesía". Esa posición no es compartida por Neruda, para quien la poesía es y no puede dejar de ser política, un arma de combate. Mientras tanto, el poeta regresa a Italia en 1952 con ánimo de fijar allí su residencia. Pero es amenazado con la expulsión por una orden dictada por el ministro Scelba. Hay manifestaciones populares en Nápoles y el presidente Einaudi revoca la orden. Un poema satírico de *Las uvas y el viento* (VII, "La patria del racimo") recoge la versión del poeta:

Yo vi en Venecia, erguido, el Campanile
 elevando entre las palomas de San Marcos
 su tricornio de policía.
 Y Paulina, desnuda, en el museo,
 cuando besé su bella boca fría
 me dijo: ¿tiene en orden sus papeles?
 En la casa de Dante
 bajo los viejos techos florentinos
 hay interrogatorios, y David
 con sus ojos de mármol, sin pupilas,
 se olvidó de su padre, Buonarrotti,
 porque lo obligan cada día a contar
 lo que con sus ojos ciegos ha mirado.
 Sin embargo aquel día
 en que me trasladaban a la frontera suiza
 la policía se encontró de pronto
 que le salía al paso
 la militante poesía.

No olvidaré la multitud romana
 que en la estación de noche
 me sacó de las manos
 de la perseguidora policía.

Entonces reside en Roma Gabriela Mistral, que había sido nombrada cónsul vitalicio. El gobierno Chileno le ordenó que no recibiera a Neruda en su casa, pero Gabriela no acató la orden. Con una amiga comentó más tarde el incidente. "¡Qué poco me conocen! Me hubiera muerto cerrándole la puerta de mi casa al amigo, al más grande poeta de habla hispana y, por último, a un chileno perseguido. Yo también fui perseguida. ¡Y cómo! Fui echada de revistas y de diarios. Me echaron del *Mercurio*. Y lo serán muchos otros. ¡No olvide nunca esto! Hay que transmitir la intensidad del alma y decir con valentía el mensaje que brota del corazón, antes que lo corrompa la muerte. ¿Anonadarse y callar? ¡Semi muerte! Allá se persigue o se les hace sombra a los escritores mientras están vivos". Estas palabras rebeldes que transmite Matilde Ladrón de Guevara (con sus énfasis ortográficos y todo) documentan una actitud de independencia que honra a Gabriela. Para Neruda el apoyo de la poetisa debió ser invaluable. Acallado el escándalo, Neruda se traslada a Capri, donde comienza a escribir o a reunir *Las uvas y el viento*, el libro en que celebra públicamente el nuevo mundo comunista y más secretamente celebra la reconciliación final con su amor, Matilde Urrutia. Hay poemas que están dedicados a ella, como el que se titula "La pasajera de Capri" (XI, "Nostalgias y regresos"), y es uno de sus más hermosos cantos de amor:

¿De dónde, planta o rayo,
 de dónde, rayo negro o planta dura,
 venías y viniste
 hasta el rincón marino?

Sombra del continente más lejano
 hay en tus ojos, luna abierta
 en tu boca salvaje,
 y tu rostro es el párpado de una fruta dormida.
 El pezón satinado de una estrella es tu forma,
 sangre y fuego de antiguas lanzas hay en tus labios.

Pero hasta en poemas que parecen dedicados a temas objetivos y muy lejanos de la intimidad del poeta, es posible encontrar un eco, el tizón ardido de esa pañón escondida; así, al cantar la reconstrucción de Varsovia en "Regresó la sirena" (de la sección III, con el mismo título), el poeta mezcla sutilmente la pasión por Matilde con el fervor que despierta la ciudad recreada:

Amor, como si un día
te murieras,
y yo cavara
y yo cavara
noche y día
en tu sepulcro
y te recompusiera,
levantara tus sencs desde el polvo,
la boca que adoré, de sus cenizas,
construyera de nuevo
tus brazos, tus piernas y tus ojos,
tu cabellera de metal torcido,
y te diera la vida
con el amor que te ama,
te hiciera andar de nuevo,
palpitar otra vez en mi cintura,
así, amor, levantaron de nuevo
la ciudad de Varsovia.

Mientras compone *Las uvas y el viento*, cuyos poemas se van publicando como boletines en las revistas de todo el mundo, Neruda escribe en secreto un libro que entonces no podrá publicar con su nombre. Ese libro, que titula *Los versos del capitán*, es un canto de amor a Matilde, que aparece convertida (desde un apócrifo prólogo) en Rosario de la Cerda, en tanto que Neruda se metamorfosea en el anónimo capitán del título. La obra se publica privadamente en Nápoles, (1952), aunque más tarde circulará en edición argentina, causando numerosas polémicas. En unos versos humorísticos que escribe unos seis años después e incluye en *Estravagario*, evocará Neruda la atmósfera sensual, secreta, imaginativa, de esa estancia en la isla mediterránea:

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?

Aquella noche me esperaban
con fuego y velas encendidas,
los pinos susurraban cosas
en su melancólico idioma
y allí reuní mi razón
con mi corazón desbordado.

También hay por aquellos meses un breve viaje a Berlín y Dinamarca (julio/agosto 1952), cuando le llega la noticia de

que ha sido revocada la orden de detención. El exilado involuntario vuelve a regresar a su patria. El día que llega a Santiago (agosto, 12) se cumplen tres años y cinco meses de destierro. En esos años, el mundo ha sido su ancha cárcel tantalizadora. Era una cárcel porque era un mundo sin Chile. En uno de los capítulos de *Las uvas y el viento* (XI, "Nostalgias y regresos"), inmediatamente después de "La pasajera de Capri", ha puesto Neruda el poema que expresa su dolor de desterrado. "Cuándo de Chile", se titula:

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 blanca y negra en mi cintura,
desencadenaré mi poesía
sobre tu territorio.

XII

EL VERDADERO REGRESO

Camino a Chile, Neruda hace escala en Montevideo, donde pasa unas horas y se encuentra con don Carlos Vicuña Fuentes, que había defendido su causa en los tribunales y que, después de ganarla, venía a recibirlo, a preparar su reingreso a la patria. Don Carlos debió luchar sin pausa para obtener el triunfo, emplear a fondo su rica experiencia forense. Pronto se reunió en torno a Neruda y su abogado un grupo de amigos uruguayos —*viejos amigos nuevos*, algunos de ellos, como los definió el mismo poeta— y allí quizá pudo sentir un anticipo del afecto que lo estaba esperando, a pocas horas de distancia, en su patria. Lo conocí entonces, en una piecita del Hotel España, rodeado por Jesualdo y María Carmen Portela, por Idea Vilariño, Mario Benedetti, Manuel Arturo Claps y Sarandy Cabrera, que compartían con los amigos chilenos (el poeta Aldo Torres, el fotógrafo Antonio Quintana) las primicias de este regreso. Se habló mucho entonces de poesía vieja y nueva, de libros, algunos tan ilustres como *Los trabajadores del mar* (cuyas pruebas de autor con correcciones de Hugo, había comprado Neruda en París), como *Azul...* de Rubén Darío, que el poeta había encontrado una vez, en Lima, en su primera edición de tapas inevitablemente

azules. Se habló de la influencia de la poesía de Andrés Bello sobre el *Canto general*. Neruda afirma no haber leído antes a su antepasado poético. "Ahora voy a leerlo", dice sin asomo de ironía. Siempre creyó que había que perforar gruesos volúmenes de poesías y se sorprende al saber que Bello poeta cabe íntegro en un volumen normal (con las traducciones y adaptaciones incluso), que su ilustre colega fue mucho menos caudaloso que él mismo. La conversación, animada por la curiosidad de Neruda y la erudición filológica de Vicuña Fuentes, se orienta inevitablemente hacia el contraste Bello-Sarmiento y las polémicas que su oposición provocó en Santiago, hace más de un siglo: "Los poetas están siempre al lado de Sarmiento", afirma Neruda que sólo recuerda que el formidable polemista argentino habló a favor del Romanticismo mientras que Bello —o sus discípulos— defendieron la tesis contraria. Es inútil explicar que en tanto que Sarmiento descubría el Romanticismo por aquellas fechas, Bello, que había pasado casi dos décadas en Inglaterra (1810/1829), ya estaba largamente familiarizado con ese movimiento general y podía juzgar, sin pasión y con perspectiva, tanto sus virtudes como sus excesos, y hasta prever las líneas de su declinación. Bello no fue enemigo del Romanticismo, por el contrario, fue el primero que difundió el credo romántico en Chile, mucho antes de la llegada de Sarmiento; incluso un año antes de la polémica publicó un poema cuyo metro romántico fue reconocido por el mismo Sarmiento. Estas precisiones eruditas no alcanzan a tocar la convicción inmovible de los poetas que (como aseguró Neruda) son todos sarmientinos.

La conversación toma otros rumbos y Neruda evoca sus primeros libros, sus viejos problemas editoriales ("Yo era entonces anarquista en estos asuntos, y no leía los contratos que firmaba", dice para justificar que los editores se aprovechaban de sus primeras obras); cuenta que el editor mexicano del *Canto general* era especialista en obras de obstetricia, lo que no deja de provocar retruécanos en los amantes de los símbolos. También se comenta la circunstancia de que en dicha obra haya dedicado tanto espacio a sus enemigos. Pero Neruda quiere hablar, sobre todo, de su nuevo libro, *Las uvas y el viento*, que ya está traduciendo en Europa a varias lenguas, aunque todavía no sabe quién ha de editarlo en español. Al preguntársele qué opina del libro de Amado Alonso, asegura que no lo ha leído, lo que es tal vez la mejor forma de evitar discutirlo.

La impresión que deja Neruda es la de una simpatía humana sin afectaciones. Supo entonces ser amigo hasta para los que lo veían (como yo) por primera vez. No tuvo nada del vate alucinado por su propia importancia. Llaneza y serenidad había en su actividad y su palabra, y una fuerza abarcadora que le permitía enlazar el detalle anecdótico de la poesía con la poesía misma, la militancia política con una visión concreta de los hombres.

Junto a tanto ejemplar de poeta que circula por toda América, empavonado en la propia adoración, Neruda da la impresión de ser sobre todo un hombre, cortés, hasta tímido, con un fino sentido del humor, franco para hablar de su obra pero más interesado en comentar la ajena, vivo para todo lo que está realmente vivo.

Su paso por Montevideo no fue anunciado en la prensa local, tal vez interesada en no dar mucha publicidad a esta figura poética tan inequívocamente política. En Chile, en cambio, lo esperaban sucesivos homenajes. La víspera misma de su llegada a Santiago, la revista *Pro Arte* editó un número que ya lo trata como a un monumento literario. No faltan allí ni la minuciosa cronología que reconstruye las grandes líneas de su biografía oficial, la precisa bibliografía a cargo de Jorge Sanhueza, los recuerdos de tantos amigos (Tomás Lago, Santiago del Campo, Aldo Torres), los juicios críticos entusiásticos, la iconografía que sigue al poeta a través de su larga trayectoria vital. El número (publicado el 11 de agosto de 1952) es una pieza importante de su bibliografía crítica. Pero es sólo uno de los homenajes que se desatan sobre el poeta. Porque Neruda regresa a su patria después de haber sido perseguido allí mismo, después de haber publicado en México su libro más importante, después de haber sido premiado y celebrado en todas partes del mundo. Es el regreso del hijo pródigo, pero de un pródigo al revés, que vuelve cargado de honores. Hasta Pablo de Rokha ha depuesto, por una fracción de segundo, su hostilidad y se pronuncia en favor del retorno de Neruda. En unas páginas que publica en agosto la revista *Multitud* (órgano dedicado, por lo general, a exaltar a de Rokha y deprimir a Neruda), el viejo enemigo afirma rotundamente: "Es posible estar o no estar de acuerdo con la poética de Neruda, pero no es posible estar o no estar de acuerdo con la política de Neruda; por eso estamos de acuerdo con ella, todos los demócratas de Chile y todos los buenos chilenos; porque estamos de acuerdo con todos y cada uno de los que trabajan por el pan, la paz y la libertad de todos los pueblos del mundo". Esta adhesión es como un ramo, una ofrenda cordial, *au dessus de la meleé* poética.

Neruda se instala otra vez en su maravillosa casa-museo de Los Guindos, en la Avenida Lynch, Santiago, que en su ausencia estuvo al cuidado de su hermana Laura. Hay un testimonio del reencuentro del poeta con su biblioteca y su fabulosa colección de caracoles. "El olor del regreso" se titula la página que escribe entonces y que se publica en *Novedades* (noviembre 16, 1952):

"Los libros se han dispersado lentamente en mi ausencia. No es que falten sino que se han cambiado de sitio. Junto a un tomo del austero Bacon, vieja edición del siglo XVII, encuentro *La capitana del Yucatán*, de Salgari, y no se han llevado mal, a pesar de todo. En cambio un Byron suelto, al levantarlo, deja caer

su tapa como un ala oscura de albatros. Vuelvo a encuadernar con trabajo lomo y tapa; no sin antes recibir en los ojos una bocanada de frío romanticismo." También se refiere allí a "las tapas rojas de Victor Hugo, todos *Los miserables* que en su antigua edición llenan con tantas desgarradoras existencias los muros de mi casa".

Margarita Aguirre, que empezó a trabajar como secretaria de Neruda en esta época, ha contado también ese reencuentro del poeta con su biblioteca: "Pablo miraba y remiraba, acariciaba y volvía a acariciar cada libro. Me los enseñaba contándome dónde había adquirido uno, lo que le significaba el otro, quién le regaló éste o lo mucho que aprendió en aquél. (...) Sería largo anotar la enorme cantidad de primeras ediciones, documentos, manuscritos de escritores y libros importantes reunidos por Neruda. Para tener una idea de esta biblioteca me referiré a algunos. Están las ediciones príncipe de Quevedo, Góngora, Calderón, Lope, Cervantes, San Juan de la Cruz, el conde de Villamediana, Santa Teresa de Jesús, Fernando de Herrera, Garcilaso, Boscán, José de Valdivieso, Pedro Soto de Rojas, Francisco de la Torre y muchos otros líricos del siglo de oro de la literatura española. Hay un incunable de Petrarca, de Nápoles, 1484, ediciones del mismo autor de 1505, 1515, 1522, 1540, y 1552; del Dante hay varias ediciones del siglo XVII; de Angelo Poliziano, la edición original de sus poesías; de Tasso, cuatro ediciones del siglo xvi y primera mitad del siglo XVII. De Lucano, Ovidio, Persio y otros autores latinos hay ediciones impresas por Aldus, y por Elzevier, los famosos impresores del Renacimiento. Abundan las ediciones originales de poetas americanos: Rubén Darío (dos ejemplares de *Azul*, Valparaíso, 1888), José Joaquín de Olmedo (*Canto a Bolívar*, Londres, 1826), Castro Alves (*A cachoeira de Paolo Alfonso*, Bahía, 1876), de Julio Herrera y Reissig (*La vida y otros poemas*, Montevideo, 1913), Enrique Banchs, Carlos Pezoa Véliz, Ramón López Velarde, Ángel Cruchaga, Diego Duble, Guillermo Matta, Elest Gana, Vicente Huidobro. (...) También está la edición de *Une saison en enfer*, dada por perdida hasta 1914, y hecha en Bélgica en 1873 por encargo del autor, quien jamás pagó el precio de la impresión a cargo de la Alliance Typographique. Se encuentra una edición original de *Les fleurs du mal* de Baudelaire. (...) Obras de Jules Laforgue, el conde de Lautréaumont, Verlaine, Petrus Borel, Leconte de Lisle, etc. Los poetas surrealistas franceses están todos representados, algunas obras autografiadas. Lo mismo que las de la nueva generación de poetas españoles, García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Antonio Machado. Existen también numerosas obras de autores chinos, algunas en su alfabeto original, otras transliteradas". En el *Canto general*, Neruda se ha encargado de celebrar esta biblioteca, que es realmente fabulosa. Allí, en su "Testamento" final, dice:

Dejo mis viejos libros, recogidos
en rincones del mundo, venerados
en su tipografía majestuosa,
a los nuevos poetas de América,
a los que un día
hilarán en el ronco telar interrumpido
las significaciones de mañana.

También ha trazado Margarita Aguirre en su fervoroso libro un retrato del poeta en esta hora de apoteosis "El delgado romántico poeta de capa y sombrero ancho, con los años fue adquiriendo una solidez que, sin embargo, no es corpulencia. Grande, en apariencia más bien gordo, conserva algo que lo torna ágil. Sus pies y sus manos son pequeñas.

"Su frente, siempre despejada y alta, se ha ido abovedando. El pelo negro se conserva fuerte y seco a lo largo de las sienes. Los ojos se ven pequeños, siendo grandes, sobre todo cuando ríen. Su tez es olivácea, lustrosa. Las cejas, tupidas; y la boca, bien dibujada y de labios rojos.

"Sus movimientos son lentos, aunque no le cueste subir y trepar montes o escaleras y hasta correr, y entonces comprobamos su agilidad.

"Su gesto más común es, cuando escucha, apoyar en la mejilla el dedo índice, con el pulgar bajo la barbilla y los otros recogidos. Puede estar así mucho rato. También sujeta su cabeza con toda la mano derecha extendida, desde la mitad de la oreja hacia arriba. Y se sacude de vez en cuando la nariz con el dedo pulgar.

"Lo único importante o lo más importante es el poderío de su mundo propio, que trasciende en una fuerza y fascinación que surge de todo él y que conmueve de inmediato. Es un hombre al que no puede mirarse impasiblemente. Deslumbra su fuerza, su calidez humana y es como si algo mágico, una misteriosa atracción, nos atara a su presencia".

La llegada de Neruda a Santiago provoca numerosos reportajes. Uno de los más llamativos es el concedido a la revista *Pro Arte* (noviembre 28, 1952), que contiene ataques muy severos contra la revista argentina *Sur*. El poeta parte de una concepción muy precisa de la estética actual: "Sobrepasando los cánones antiguos, el realismo socialista muestra la transformación del hombre en el período de nacimiento de la nueva sociedad. Es decir, no se reduce a retratar al hombre y al paisaje, sino que contribuye a la formación y a la construcción del porvenir. De esta manera, el arte de nuestra época llega a cumplir un rol fundamental, como una materia tan necesaria como el acero y el ladrillo de las nuevas construcciones. El libro y la pintura deben señalar la proximidad y la fecundidad de la época socialista que viene, y deben mostrar los fundamentos humanos, sociales y naturales de la esperanza contemporánea. De esta manera, el escritor se convierte en crea-

BELIAR / 1968

dor de la historia, asumiendo por primera vez, un papel directo en la construcción de la época". A continuación se refiere Neruda a los ejemplos más ilustres de esta tendencia en la literatura americana: "En general, tenemos una noble tradición en nuestra América, en especial en la novela. Esta novela tuvo la influencia de Tolstói y de otros protagonistas de una gran época; pero si contamos estrictamente las inclinaciones de nuestro relato americano, hallamos el naturalismo satisfecho o el realismo pesimista. El naturalismo satisfecho es, en general, la visión de los terratenientes proyectada a los ambientes populares del campo americano. Y el realismo pesimista es la incursión de la burguesía de las ciudades para deformar el alma y el contenido de la literatura. Novelas extraordinarias como *Huasiungo* o *El señor Presidente*, son verdaderos agujeros por la desesperación".

Después de estas precisiones estéticas, Neruda examina las letras americanas de hoy y afirma: "En mis conversaciones con los escritores soviéticos, me contaban ellos cómo en medio de la represión, después de la revolución de 1905, Gorky escribía *La madre*, monumento a la fe en el destino humano. No podemos pensar que las terribles condiciones de nuestro pueblo justifiquen las obras atroces. Es más bien la influencia de las capas retrogradadas de la actual sociedad, que pide a los artistas un mundo sombrío y sangriento, para mostrar que el hombre no tiene salida ni solución." Entonces entra el poeta en materia: "Aparte de esto ~~tenemos~~ la influencia de novelistas como Faulkner, llenos de perversidad, o poetas como Eliot, falso místico reaccionario, que dispone de un cielo particular para la nobleza británica. Y no es por casualidad que estos dos escritores reciben el Premio Nobel, coronación y premio que da una sociedad agonizante a sus propios enterradores." A continuación la emprende contra las revistas literarias de la América Hispánica y en particular contra *Sur*: "Si uno lee las revistas de nuestra América, del Uruguay y de Panamá, se ve la preocupación cosmopolita, el deseo de no dejar número sin mencionar al ideólogo nazi Heidegger, o al destructivo Sartre. Este es el reflejo del cosmopolitismo y de la desnacionalización de los actuales dirigentes de nuestra sociedad criolla. La capa superintelectual se aleja de nuestros problemas y de la lucha del pueblo con sus episodios conmovedores y su grandeza. Vemos revistas, como *Sur* de Buenos Aires, que consagra números enteros a espías internacionales y colonias como Lawrence de Arabia, a traidores como Drieu la Rochelle, que se envenenó antes de ser ahorcado en los momentos de la liberación de París, y que ahora abre sus páginas a un joven poeta polaco, que ha cambiado su patria —donde tanto se ha sufrido y se ha reconstruido— por los dólares del Departamento de Estado. La revista *Sur* nunca se ha preocupado de Julius Fucik, el héroe inmortal, que antes de ser asesinado por los nazis, escribió en su calabozo, en papeles de cigarrillos, su

grandiosa profesión de fe, *Memorias escritas bajo la horca*, y que son, a la vez que un gran libro de todas las épocas, un canto a la esperanza y una confirmación de fe en el destino".

Para entender este ataque a *Sur* hay que recordar que son éstos los años peores de la guerra fría y que la posición de la revista, a pesar de ciertas heterodoxias, parece fomentar el anti-comunismo. Enconado contra una política de sospechosa occidentalización que busca dividir el mundo como si fuera una torta, Neruda arremete ahora contra una revista que le parece patrocinar ciertos aspectos de esa política. Pero en sus acusaciones afirma cosas objetivamente inexactas.

No fue difícil la respuesta de *Sur* (marzo-abril, 1953). Después de disculparse ("Sus palabras —lo habrán advertido nuestros lectores— son de aquellas que se contestan (se refutan) con sólo transcribirlas"), la revista puntualiza: A. Que el interés por Heidegger y por Sartre se justifica por la importancia de sus respectivas posiciones filosóficas, lo que no significa una adhesión a ellas. Por ejemplo, el pensamiento de Heidegger es importante aunque su posición política durante el nazismo sea rechazable; por ejemplo, el pensamiento de Sartre sigue siendo importante aunque no se comparta su actual adhesión al Congreso de Viena, de cuño netamente comunista. (Aunque *Sur* no lo dice, es evidente que para estar a tono Neruda con las oscilaciones políticas más recientes debió retirar con toda diligencia a Sartre del Index donde lo puso, seguramente por *Les mains sales*; pero el caso de Sartre es tan complejo, entra y sale tantas veces de la ortodoxia soviética, que es mejor no calificarlo; en 1956 volverá a salir, como protesta por el aplastamiento de Hungría). Hay una política general de *Sur*; insiste la revista, detrás de estas actitudes imparciales: *Sur* se interesa por las manifestaciones variadas de la cultura y acoge a Heidegger como acogió a Neruda, y publica artículos sobre Heidegger, como publica artículos sobre Neruda. (La revista tampoco lo dice, pero hay en sus páginas un comentario muy entusiástico de H. A. Murena sobre el *Canto general*.)

B) Que *Sur* ha luchado siempre contra los nazis y los antisemitas; que no ha dedicado ningún número entero a T. E. Lawrence ("por falta de materiales inéditos, desgraciadamente"); por otra parte, Lawrence no fue un espía internacional y para probarlo, *Sur* transcribe pasajes de *Los siete pilares de la sabiduría*.

C) Que *Sur* tampoco dedicó ningún número a Drieu la Rochelle, aunque sí le dedicó dos artículos (ambos de su directora, Victoria Ocampo) que no tratan de justificar la actitud política de Drieu aunque sí intentan comprenderla.

D) Que el joven polaco al que alude Neruda, Czeslaw Milosz, vive en Francia pobremente. No puede ir a los Estados Unidos a reunirse con su familia porque no se le concede visación norteamericana. Esa es la ayuda y esos los dólares que ha recibido Milosz.

La réplica era fácil. Bastaba apuntar, objetivamente, los hechos. Y a eso se ha limitado la revista. Sus comentarios son escasos. Apenas unos toques de ironía para subrayar ciertas afirmaciones de Neruda. Sin embargo, aunque no tiene razón en el detalle de sus acusaciones, el poeta chileno tiene razón: su pleito con Sur deriva de un distinto concepto del compromiso poético y político, de la función que debe cumplir la literatura (un arma de combate, no se olvide), de la orientación que debe darse a las revistas literarias de América. Como suele suceder en toda polémica, lo que se discute (el detalle, la minucia de acusaciones falsas o tergiversadas) importa menos que la discrepancia radical, que no se discutió. Por lo demás, Neruda abandonó el pleito. Sólo unos años más tarde (en un reportaje publicado en *Vea*, Santiago, mayo 29, 1958), modificará su opinión sobre William Faulkner, al que incluye ahora en una reducida lista de creadores de la novela norteamericana, precedido por Hemingway y seguido por Steinbeck y Richard Wright.

La abundancia de entrevistas y declaraciones publicadas en 1952 demuestra que hay entonces en Chile gran avidez por medir y volver a medir la estatura de un poeta nacional que el exilio forzoso ha devuelto como gran figura internacional. Hay una nota de *Pro Arte* (noviembre 29, 1952) que examina en términos ditirámicos las figuras de Picasso y Neruda. Ninguno de los dos necesita tanto incienso político. Pero ya está ocurriendo algo inevitable. El mito de Neruda empieza a formarse en Chile y adquiere una consistencia cada vez más sólida.

Es un mito hecho —como todos los que impulsa una adhesión política o confesional— de buena parte de realidad. Pero pronto supera los límites objetivos y se proyecta hacia imágenes cada vez más descomunales: Neruda es el poeta del pueblo, el compañero fiel de los humildes, el pobre entre pobres, pero al mismo tiempo es un astro de fulgor internacional, vive en delicadas casas de poeta, multiplica sus viajes y sus ediciones numeradas, sus encuentros con genios y estadistas. Como en toda imagen de este tiempo de guerra fría, se mezclan en ésta de Neruda los elementos auténticos con los prefabricados, la verdadera simpatía del poeta con una humildad franciscana (todos lo llaman Pablo, lo detienen en las calles, lo abrazan). Los contrastes son buscados; junto a la sencillez del poeta, la pompa de muchas de sus celebraciones; al lado de la exquisitez, lo deliberadamente vulgar. La mayor porción de culpa corresponde, como siempre, a los cronistas del Partido, que suelen cortejar anchamente el ridículo.

Pero no conviene enseñarse con la mitología. La devoción del sobrio pueblo inglés por la familia real, la apoteosis de Eva Perón, la idolatría que suscitan personalidades del celuloide como Marilyn Monroe o Frank Sinatra, son otros tantos ejemplos de esa necesidad apasionada de crear mitos que en el caso de Neruda se ilustra tan claramente.

Para el poeta, el reencuentro con la tierra natal, la imagen concreta de Santiago y más tarde del Sur (que visita casi de inmediato y donde padece el dolor de muchas ausencias), ese olor y sabor de su Chile, equivalen a una experiencia personal muy honda. Sólo entonces comprende, sólo después de haberse ido y haber vuelto varias veces, de haber residido en el Oriente y en el Occidente, de haber contemplado una pantera en Singapur y la muralla china emergiendo en la niebla; sólo después de haber visto correr la sangre por las calles de Madrid y haber sido insultado por los nazis en Cuernavaca; sólo después de haber amado y temido a la loca Josie Bliss y a la pasajera de Capri; sólo después de haber vivido clandestinamente en las tinieblas de su patria y regresar a ella en la plena luz del triunfo; sólo entonces Neruda regresa realmente a Chile. Comprende al cabo que allí están las más dolorosas raíces, que nunca ha salido del largo pétalo austral, que esa horrible nostalgia del Sur sentida en Colombo, que la melancolía que lo agarró cerca de Orizaba, que la soledad palpada en París, tiene un solo nombre: Chile. El poeta ha aprendido bien su lección. Volverá a salir de la patria, volverá a viajar, volverá a recorrer el mundo para retornar cada vez con las alforjas más llenas. Pero a partir de ese regreso, después del involuntario destierro (tres años y cinco meses), Neruda aceptará honda y fatalmente su condición de chileno y buscará a esa otra viajera sureña que ha tenido tantas veces a su lado y ha perdido tantas veces por los caminos del mundo, esa mujer definitiva que es también la madre, la tierra, la patria, la única residencia perdurable de este viajero inmóvil.

XIII

LAS SUCESIVAS APOTEOSIS

Todo lleva su tiempo. La nueva vida que se ofrece a Neruda no es fácil. Debe continuar con sus deberes y sus tareas. En diciembre de 1952 parte nuevamente a Rusia para participar como jurado en las reuniones del Premio Internacional de la Paz. Está de regreso en Chile en enero 23, 1953. Unos meses más tarde participa en el Congreso Continental de la Cultura que se realiza en mayo de 1953 en Santiago y al que asisten Diego Rivera, Nicolás Guillén, Jorge Amado. Muchos invitados no pudieron llegar por las trabas políticas que encontraron. Allí pronuncia Neruda en mayo, 26, unas palabras importantes. Inicia su discurso con una cita de Walt Whitman y varias veces se ampara en el poeta nortea-

americano para hablar de poesía. Su ideal, que es el del viejo poeta, aparece sintetizado así: "Estamos cavando, descubriendo y tallando la gran estatua de América. Queremos lavar las manchas de sangre y de martirio que en todas las épocas han salpicado su estatua. Queremos espléndido su rostro entre los grandes mares, lleno de luz y alegría. Queremos dar a sus ojos una expresión, un sentido inolvidables. Queremos poner en su boca las más nobles palabras." Luego se refiere a los problemas que tuvo que vencer para componer el *Canto general*, que fue escrito "en su mayor parte en días de persecución y dificultades. No estaba yo en la prisión, pero era difícil escribir sin tener casi comunicaciones con nadie. Me parece que aquellos días, que no quiero recordar especialmente, eran sombríos para los chilenos. Yo encontré que trabajar en mi poesía era cavar en el túnel oscuro por el que pasábamos, era marchar hacia la luz". Pero las principales dificultades eran consigo mismo: "El mayor problema de estos años en la poesía, y naturalmente, en mi poesía, ha sido el de la oscuridad y la claridad. Yo pienso que escribimos para un Continente en que todas las cosas están haciéndose, y sobre todo, en el que queremos hacer todas las cosas. Nuestras gentes están recién aprendiendo profesiones, artesanías, artes y oficios. Por lo menos, recobrándolos. Nuestros antiguos picapedreros, escultores y cerámicos fueron casi exterminados por la conquista. Nuestras ciudades tienen que reconstruirse. Necesitamos casas y escuelas, hospitales y trenes. Deseamos tenerlo todo. Somos naciones compuestas por gentes sencillas, que están aprendiendo a construir y a leer. Para esas gentes sencillas escribimos."

Después de una digresión, vuelve al tema: "Escribimos para gente tan modesta que muchas veces, muchas veces, no sabe leer. Sin embargo sobre la tierra, antes de la escritura y de la imprenta, existió la poesía. Por eso sabemos que la poesía es como el pan, y debe compartirse por todos, los letrados y los campesinos, por toda nuestra vasta, increíble, extraordinaria familia de pueblos. Yo confieso que escribir sencillamente ha sido mi más difícil empeño. Por aquellos días de persecución, oculto en tantas casas de gentes generosas, con pocos libros a mi alcance, sin nadie a quien consultar, me encontré con mí mismo. No creo —y entiéndase bien— haber inventado nunca nada. Hace tiempo, en el Uruguay, un joven crítico, lamento que ahora no esté presente con nosotros, me dijo que mi poesía se parecía más que ninguna otra a la de un poeta venezolano. Yo no sé si ustedes van a reírse cuando escuchen el nombre de este poeta, pero yo reí de buenas ganas. Es Andrés Bello. Y bien, es Andrés Bello, cuyo ilustre nombre decora esta sala, junto al de Sarmiento, quien comenzó a escribir antes que yo mi *Canto general*. Son muchos los escritores que sintieron primordiales deberes hacia la geografía y la ciudadanía de América. Unir a nuestro continente, descubrirlo, construirlo, recobrarlo, ése fue

mi propósito. Hablar con sencillez era el primero de mis deberes poéticos. Los antiguos pensadores patricios, adustos como Bello, que como rector no fue ni un oportunista ni un cobarde, o como Rubén Darío, cascada inalterable del idioma, nos indicaron este camino de sencillez y de construcción continental que ahora nos reúne. Porque quisiera dejar bien dicho que para los poetas, América o claridad deben ser un solo nombre equivalente."

Después de esta profesión de fe, Neruda pasa a considerar otros aspectos del mismo tema: "Me costó mucho salir de la oscuridad a la claridad, porque la oscuridad verbal ha pasado a ser entre nosotros un privilegio de casta literaria, y los prejuicios de clase han tenido como plebeya la expresión popular, la sencillez del canto. Aquí está entre nosotros un descendiente tropical del patricio Martín Fierro, un gran plebeyo, un popular, cristalino pero lleno de sabiduría, que se llama Nicolás Guillén. Él puede enseñarnos mucho. El hecho es que en toda América, junto con las características del desarraigo, de contrapatria, de irrealdad, va siempre unida en nuestra poesía americana una expresión de casta, un deseo de ser superiores haciéndonos oscuros. Este hecho es el resultado de la distancia entre los señores feudales, con su esplendor, y la gleba, trasladada al territorio de la poesía. Es el reflejo y el traslado de las costumbres elegantes al material de la inteligencia para que ésta conserve de alguna manera los signos señoriales. Es, pues, sobre la base de la claridad que podemos entendernos entre nosotros y hacernos entender de nuestros pueblos. La oscuridad de lenguaje en la poesía es un vestigio del antiguo servilismo."

El discurso continúa comentando sus esfuerzos por acercarse a la sencillez en el *Canto general*, su necesidad de incluir en él no sólo a los héroes sino también a los villanos (algunos muy recientes) de la historia de América, y su trabajo nuevo en el terreno de la crónica o memorial, "que en un principio me pareció pedregoso e inhospitalario. Pero pronto encontré que esa crónica poética había sido hecha por todos los pueblos y que también nosotros teníamos que cumplir esa tarea. No hay material antipoético si se trata de nuestras realidades. Los hechos más oscuros de nuestros pueblos deben ser levantados a la luz. Nuestras plantas y nuestras flores deben por primera vez ser contadas y cantadas. Nuestros volcanes y nuestros ríos se quedaron en los secos espacios de los textos. Que su fuego y su fertilidad sea entregada al mundo por nuestros poetas. Somos los cronistas de un nacimiento retardado. Retardado por el feudalismo, por el atraso, por el hambre. Pero no se trata sólo de preservar nuestra cultura, sino de entregarle todas nuestras fuerzas, de alimentarla y de hacerla florecer".

No sólo habla el poeta de la tarea americana a realizar, también aprovecha el discurso para censurar los productos de la industria capitalista y en particular el cine que se crea en

Hollywood, recordando las excepciones que (como Chaplin) "contribuyeron con su genio a elevar en forma meteórica la cinematografía americana". Pero Neruda no deja de señalar que a Chaplin ahora no se le deja entrar en los Estados Unidos. Lo peor es que esta cultura comercial contamina la nuestra, indica Neruda y pone un ejemplo: "Tenemos el caso extraordinario de uno de los más notables escritores del continente, que en una editorial de gran difusión, dirige una colección no de clásicos o de maestros, sino de novelas de crimen y terror traducidas del inglés." La alusión a Jorge Luis Borges, director de la colección policial *El séptimo círculo*, de la editorial Emecé, es transparente. Lo que olvida entonces señalar Neruda es que al mismo tiempo Borges colabora en otras dos colecciones de Emecé: una de clásicos precisamente (en que publicó, entre otras cosas, una antología de *Prosa y verso* de Quevedo, autor tan admirado por Neruda y por él mismo) y una colección de novelas, *La puerta de marfil*, que recogió muchos de los mejores títulos de Joseph Conrad, otro autor admirado por Neruda. Pero la más popular de estas ediciones es, sin duda, la policial. El poeta chileno ha juzgado aquí muy ligeramente a Borges.

El discurso continúa, sin embargo, advirtiendo que no es posible estar contra las culturas extranjeras en América: "Por el contrario, la sabiduría del mundo nos enseña a encontrarnos, y necesitamos de toda la creación. Pero rechazamos la deformación deliberada de la mentalidad de nuestro pueblo hecha por grandes organizaciones mercantiles extrañas." Vuelve a citar a Whitman, en apoyo de su tesis (una frase de 1880 en que éste pide una cultura para todas las clases) y se refiere otra vez a su propia obra: un nuevo libro en que "recojo lo que más he amado de la antigua y de la nueva Europa"; un libro en que busca "Los mejores hechos de la Europa Occidental y de la Europa Oriental". De este libro (sin título aún pero que será *Las uvas y el viento*) afirma: "quiero que sea mi contribución a la paz. (...) Quiero que este canto reúna esta unidad amenazada: nuestro mundo de hoy".

Concluye su discurso insistiendo en la necesidad de que todos contribuyan a la paz del mundo ("La incultura es la guerra, La paz es la cultura") y lamentando la ausencia de Ilyá Ehrenburg, a quien no se autorizó la entrada a Chile. Las últimas palabras del poeta son un anhelo de paz: "El mundo está respirando con ansiedad el aire de una futura paz en Corea y del término de la espantosa guerra fría que en realidad nos está helando las almas. Los grandes escritores de Estados Unidos tienen el deber de dialogar con los valores culturales de la Unión Soviética." Una nueva cita de Whitman (ésta de diciembre 20, 1881) le permita subrayar elusivas semejanzas interiores entre Rusia y los Estados Unidos.

A pesar de que Neruda habla de paz y de las labores de la

paz, su discurso es inequívocamente político; hasta su doctrina estética no es sino la aplicación directa de las doctrinas del realismo socialista que el poeta defiende con muy simples argumentos. No es de extrañar, pues, el ataque a Borges que ya en este momento se perfila como un escritor que hay que negar y hasta denigrar por ser cosmopolita. Lo que realmente censura Neruda a Borges no es que dirija una colección de novelas policiales (si lo hiciera sería hipócrita, porque él mismo es gran consumidor de novelas policiales, y en inglés). En realidad, censura una actitud poética que prescinde del compromiso político por Rusia. Aunque, en este momento, Borges está terriblemente comprometido con el antiperonismo (ha sido destituido por el Gobierno de su cargo de empleado de una biblioteca pública, se vigilan sus conferencias, con un pequeño pretexto se ha encarcelado a su madre y a su hermana), ese compromiso resulta inexistente para Neruda. Prefiere ver a Borges como un ser gratuito, ocupado sólo en dirigir una colección de novelas policiales. Es como si sus enemigos presentaran a Neruda únicamente como poeta laureado del realismo socialista. Lo es, pero afortunadamente no es sólo eso. Este pleito entre dos grandes escritores de nuestra América se agría porque Borges, por su parte, olvida toda ecuanimidad al referirse a Neruda.

A la muerte de Stalin en 1953, Neruda escribe un poema (que luego recogerá en *Las uvas y el viento*) en que la exaltación del jefe soviético sigue las líneas más previsibles. Cuando se produzca poco después la denuncia del régimen de Stalin, y Jruschov ataque el culto de la personalidad, muchos de los correligionarios del poeta lo censurarán por este poema. Pero él no cambia entonces su posición. Sucesivas ediciones de sus obras recogen el poema. Sólo en 1964 corregirá su juicio sobre el estadista soviético. Pero no conviene anticipar. En el mismo año de 1953, publica una antología de su obra, *Poesía política* (julio, 13) que en dos volúmenes incluye no sólo sus versos comprometidos sino también mucha prosa de combate que andaba dispersa en panfletos y periódicos. Para los más encarnizados enemigos del poeta, este libro es materia de escándalo. Uno de los más vocales, utiliza el seudónimo de Catón para argumentar (desde una minúscula revista que dirige Massis en Santiago y que se llama, naturalmente, *Polémica*, octubre 1953) que Neruda carece de coherencia ideológica. Llega a escribir: "Quizás lo grave de todo esto del punto de vista humano, no sea la frustración estética de la poesía política de Pablo Neruda, sino la falta de verdadera identidad entre el poeta y las grandes tesis de su partido. Marx, Engels, Lenin, Stalin, que se preocuparon seriamente de los problemas del arte, retrocederían espantados ante la simplísima actitud del poeta chileno, cuya concepción gedeónica de la poesía se manifiesta en una breve introducción a la obra que comen-

tamos." Lo que sostiene en esa introducción el poeta es la vieja tesis de que la poesía debe ser escrita para el pueblo.

No es Catón el único que asume en Chile este punto de vista. El crítico literario del periódico comunista, *El Siglo*, Juan de Luigi, aunque sólo tiene parentesco de amistad con el clan de los Rokha, también lo atacará más tarde por este mismo flanco. En un artículo que aparece en la revista de los de Rokha, de Luigi insistirá con minucia en las simplificaciones a que somete Neruda al marxismo. El mayor interés de este tipo de ataques es la demostración de que el espíritu de polémica también afecta a sus correligionarios. A pesar de todo, en diciembre 20, 1953, recibirá el Premio Mundial Stalin por la paz.

Desde otros bandos también se le ataca. En la revista española *Índice* (nº 65, edición internacional, julio 30, 1953) se publican fragmentos de un *Canto personal* de Leopoldo Panero que se subtitula *Carta perdida a Pablo Neruda*. El poeta Panero (que era uno de los firmantes de la página de homenaje que los poetas españoles pusieron al frente de su edición de los *Tres cantos materiales*, en el lejano abril, 1935) no se limita a contestar con su *Canto* al más célebre de su ex admirado colega; trata de convencer al lector de que Neruda ha escrito su poema a sueldo de los comunistas. Por suerte, los versos de Panero se encargan de hacer justicia (poética) al *Canto general*: son tan malos que hacen superflua toda competencia en el plano de la creación. Pero hay otro plano en este ataque: el de la insidia personal. Aquí tampoco vence Panero (ni su maldiciente prologuista, Dionosio Ridruejo, que más tarde habría de abandonar el franquismo y convertirse en tenaz enemigo del régimen). Porque aunque es cierto que Neruda es comunista, que ha cantado a Stalin y a otros jefes soviéticos, que suele ser muy agresivo en sus ataques a los enemigos de su credo, esto no significa que escriba a sueldo del partido. No puede negársele el derecho de cantar, con toda su voz de poeta americano, el espectáculo de América, las luchas del hombre de América, la esperanza de América. No es posible reducir toda la poesía del *Canto general* a un mero ejercicio de propaganda; ni hay que acusar a Neruda de intereses políticos bastardos, cuando se siente hermano de los hombres que viven en todas las latitudes de América: la raíz indígena de su persona y su poesía es indiscutible. Más tarde, Panero recogió en un volumen su *Canto personal*, que ha caído en el olvido y sólo es recordado ahora por sus ataques a Neruda.

Este mismo polémico año de 1953, Neruda publica otra antología, que no habrá de suscitar mayores revuelos: *Todo el amor* recoge su poesía erótica y le incorpora un nuevo poema, "La pasajera de Capri" (que luego publica también en *Las uvas y el viento*). Con motivo de la aparición de este libro escribí una nota en *Marcha*, de Montevideo (julio 24, 1953), que ahora

reproduzco: "¿Dónde esconderá un sabio una hoja?, se pregunta el padre Brown en una de las ficciones de Chesterton. En el bosque, contesta. Y si no hay bosque, fabricará uno. Y si se trata de esconder una hoja marchita, fabricará un bosque marchito. Y si se trata de esconder un cadáver (y es de lo que se trata en *La muestra de "La espada rota"*) formará un campo de cadáveres para esconderlo. ¿Dónde esconderá un poeta un poema? (podría preguntarse, estirando ya el obvio razonamiento de Chesterton): en un libro de poemas. Y si no existe, escribirá uno para esconderlo.

"Pablo Neruda acaba de publicar *Todo el amor*, colección de su poesía erótica (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1953, 255 pp.). El volumen está dedicado a *****; lleva ilustraciones que reproducen fragmentariamente la *Primavera* de Botticelli (que, entera, sirve de tapa). Todo el amor, desde su "Pelleas y Melisanda":

—Su cuerpo es una hostia fina, mínima y leve.
Tiene azules los ojos y las manos de nieve.

hasta "La pasajera de Capri":

—¿De dónde, planta o rayo,
de dónde, rayo negro o planta dura,
venías y viniste
hasta el rincón marino?

pasando por los releídos *Veinte poemas de amor*. Lo nuevo y lo viejo, la huella de amores pasados y el amor que se envuelve en siete asteriscos, todo el amor, está aquí. No es un Neruda nuevo (ni viejo): es un corte, por el lado del corazón, del Neruda entero, del Neruda general. Y sirve para un buen repaso de una poesía que parece, tal vez, para siempre."

La nota anticipaba una sospecha que los asteriscos habían despertado: esos siete asteriscos que (después se supo) son las siete letras del nombre de Matilde Urrutia. Pero cuando la publiqué, la relación estaba oculta aún y sólo los más íntimos sabían la existencia de esa mujer, una mujer que el poeta seguía nombrando Rosario (también siete letras). Por eso mismo, la nota tuvo la virtud de sorprender al poeta, como me dijo unos meses más tarde en Isla Negra: él creyó los asteriscos a salvo de cualquier mirada crítica, me preguntaba como un niño por qué artes había podido yo describir esta adivinanza. Olvidaba que las adivinanzas están ahí para que se las descifre y que la mejor manera de guardar un secreto es no contarlo, ni siquiera por medio de asteriscos.

Cerca de la línea equinoccial de los cincuenta, Neruda prepara la donación de su riquísima biblioteca particular y de su no menos valiosa colección de caracoles, a la Universidad de

Santiago. Por escritura pública de noviembre 29, 1953, formaliza la donación. Las autoridades universitarias prometen crear una fundación Pablo Neruda para preservar ambas colecciones y constituir un centro para el estudio de la poesía. Entre tanto la Editorial Losada publica como anónimos los *Versos del capitán* (septiembre 3, 1953). La solapa indica, en forma tantalizadamente discreta, que si bien los poemas son anónimos, pertenecen a un gran poeta de la lengua. Un prólogo, que firma Rosario de la Cerda, agrega algunas claves transparentes: es un poeta de izquierda, ha hecho la guerra civil española, los versos cantan un gran amor secreto, etc. Todos los amigos de Neruda saben que el libro es suyo, pero oficialmente se preserva el anónimo. Se trata de cuidar la intimidad del poeta, que todavía no puede revelar la paternidad de los versos y reconocer abiertamente a la mujer que los ha inspirado. Por esta discreción hay alguna polémica pública que se prolonga interminablemente en una capital suramericana del Atlántico. Mientras tanto, el poeta construye una casa en la ladera del cerro San Cristóbal, que domina la ciudad de Santiago desde la orilla derecha del Mapocho. Como la de Isla Negra, esta nueva casa es también del arquitecto español Rodríguez Arias. El poeta la bautiza La Chascona; es la primera que levanta para Matilde. "Toda la casa [dice Margarita Aguirre, que la describe minuciosamente en su libro] tiene un encanto de jardín suspendido, de vivienda de hadas, impregnada toda ella de ese espíritu poético y mágico de quien la ha concebido."

La apoteosis de su regreso a Chile resultará obliterada por otras. En enero de 1954, la Universidad de Santiago lo invita a pronunciar un ciclo de conferencias sobre su vida y poesía en los cursos de verano de dicho mes. Pude asistir a ese ciclo y recuerdo vívidamente el público que desbordaba la sala, duplicando el número calculado de asientos (500 butacas), el entusiasmo juvenil en que ardían todos, el grupo de acólitos que siempre rodeaba al poeta como una verdadera guardia de corps. La voz lenta y resonante de Neruda, voz que él mismo califica de "monótona, propia de los hombres del Sur que han escuchado caer largamente la lluvia", y que uno de sus enemigos (en una prematura demolición de 1944) llama "ese tam-tam isócrono, ese ritmo intermitente de gotera"; esa voz suya va creando un estado de hipnosis colectiva y llena la vieja sala expectante. Afuera había sol en un cielo despejado (el invariable cielo luminoso del verano santiaguino); dentro, era como una inmensa cámara de calor humano y penumbra en que un círculo de luz sólo iluminaba los papeles del poeta (110 carillas en cinco tardes), mientras la voz-gotera, la voz-lluvia, la voz-tam-tam, iba recreando el universo del poeta, desde su lejanísimo Temuco (perdido ya en el espacio y en el tiempo) hasta el libro que entonces

el poeta preparaba, esas *Odas elementales* que marcan el nuevo rumbo de su poesía.

Mucha biografía, mucha anécdota literaria, mucha iluminación sobre sus conceptos estéticos se pueden encontrar en esas conferencias, ya en buena parte aprovechadas en este libro. Ahora quisiera repasar algunas afirmaciones que el poeta dejó caer entonces. Así en la segunda conferencia, al hablar de sus comienzos literarios, sostuvo terminantemente: "Yo no creo en la originalidad. Éste es un fetiche más creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe. Creo en la personalidad a través de cualquier lenguaje, de cualquier forma, de cualquier sentido de la creación artística. Pero la originalidad delirante es una invención moderna y un engaño electoral. Hay quienes quieren hacerse elegir primeros poetas de su país, de su lengua o del mundo. Entonces corren buscando electores, insultando a los que creen con posibilidad al cetro. Entonces la poesía se transforma en una mascarada. En los tiempos antiguos los más nobles y rigurosos poetas como Quevedo, por ejemplo, a quien tengo tal vez por el primero de todos, escribieron poemas con esa advertencia: «Imitación de Horacio», «Imitación de Ovidio», «Imitación de Lucrecio». Sin embargo, es esencial conservar la dirección interior, ir controlando este crecimiento en que la naturaleza, la cultura y la vida social van desarrollando las excelencias del poeta." Estas palabras, tan neoclásicas, podrían haber sido pronunciadas por Andrés Bello en el mismo sitio, unos cien años antes.

También dijo en esta conferencia segunda: "No hay duda que las emociones forman parte principal de mis primeros libros, y ay de aquel poeta que no responde con su canto a los tiernos y furiosos llamados del corazón. Sin embargo, creo, después de treinta y cinco años de experiencia, que es posible llegar a un dominio importante de las emociones para la obra poética. Creo en la espontaneidad dirigida. Para esto se necesitan dos órdenes de reservas, que deben estar siempre a disposición del poeta, digamos en su bolsillo, para cualquier emergencia: primero, la reserva de observaciones formales, virtuales, de palabras, sonidos y figuras, que aunque dispersas pasen cerca de uno como abejas. Hay que cazarlas de inmediato y guardárselas en la faltriquera. Yo soy muy perezoso en ese sentido, pero es un buen consejo. Maiakovsky tenía una libretita y acudía incesantemente a ella. Pero no es menos importante la reserva de emociones. ¿Y cómo se guardan éstas? Teniendo conciencia de ellas cuando se produjeron. Cuando estamos frente al papel recordaremos más vivamente esta conciencia nuestra, este efecto sensible de la causa o del hecho mismo. Esto para el poeta, no para el novelista." Aquí Neruda parece hacer eco a aquella observación de Wordsworth sobre la poesía como facultad de evocar las emociones en la tranquilidad.

Al referirse al nuevo libro que entonces preparaba, llega a

decir: "Antes quise probar que el poeta puede escribir sobre lo que se le indique, sobre aquello que sea necesario para algún grupo de hombres. Casi todas las grandes obras de la Antigüedad fueron hechas sobre la base de estrictas peticiones. Las *Geórgicas* son la propaganda de los cultivos en el agro romano. Un poeta debe escribir para una universidad o un sindicato, para gremios y oficios. Nunca se perdió la libertad con esto. La inspiración mágica, el poeta comunicándose con Dios, son invenciones interesadas. En los momentos de mayor tensión de un poeta creando su propia obra, el producto puede serle totalmente ajeno, influenciado por lecturas y cosas exteriores. En los nuevos poemas que escribo estos días, he querido yo plantearme los temas más apartados de mí mismo y quiero desarrollarlos con plena conciencia de mis medios de expresión y de la dirección que quiero dar a mi nueva obra. En esta lucidez neoclásica con que Neruda plantea su ambición poética es posible encontrar un eco de afirmaciones que hizo, muchas décadas antes, un poeta alemán al que exteriormente se parece tan poco el chileno. Me refiero a Goethe, que también creía en la poesía de circunstancias. Hacia el final de la conferencia desarrolla Neruda algún concepto contenido en estas frases. Se refiere al elemento mágico y adivinatorio de la poesía. Apoyado en su experiencia de más de treinta años, afirma: "De alguna manera se cueban elementos adivinatorios en la poesía. Son casi siempre sensaciones físicas personales o indefinidos sucesos íntimos. Pero a veces van más allá de uno mismo:

"En mi "Oda a Federico García Lorca", escrita años antes de la muerte de Federicó, describo un poco su trágico final y no puedo leerla sin horror. (...)

"Sin embargo, cuidado con desarrollar peligrosamente estas indicaciones, que sólo las doy como detalles curiosos. La clase dominante ha elaborado una idea falsa del poeta, presentándolo como una especie de pez ciego que nada con destreza mágica en las aguas del misterio. Esto es falso. Esta teoría tiene por objeto aislar al creador de poesía de la comunidad humana. Tiene por objeto romper sus ataduras con el pueblo, extinguir sus raíces para transformarlo en una planta artificial y débil. Sobre todo los poetas jóvenes, enfrentados con la mísera y sorda existencia elaboran, sin saber que están siendo dirigidos secretamente, la teoría de que son «pequeños dioses», «demonios especiales» o, en todo caso, seres superiores. Así van desquiciando el tesoro más o menos grande de su talento hasta invertirse y desaparecer.

"El poeta no es «un pequeño dios», ni ha arrebatado el fuego celeste, ni procede de una raza especial, andrógina o maligna. El poeta es el trabajador de oficio. Este oficio no es más importante que los otros. No es más arriesgado que los otros, salvo cuando se enfrenta con las fuerzas sociales regresivas. Entonces es peligroso porque habla, porque es portador de la verdad. Es un oficio delicado porque debe expresar muchos sentidos inexpressados, debe ser

él mismo el coro antiguo, la afirmación sonora de lo que mucha gente sintió sin poder expresarlo. Es un oficio parecido al del barquero. Debe dirigir su barca y saber dejarse llevar por la corriente sin perder la dirección. Esta corriente es la profunda del sentido humano, de la orientación de su tiempo y es también la corriente del ritmo que debe sobrellevarnos sin perder de vista el objetivo. A medida que se aclaran las finalidades colectivas, a medida que la sociedad humana busca un destino más justo para todos, y cuanto más va acercándose a estas perspectivas, las artes van aclarándose, van dejando atrás la tortura y la agonía del individuo sofocado. El horizonte se abre para todos los hombres".

La conferencia termina con una recopilación de sus puntos de vista, un verdadero resumen personal del credo estético de sus cincuenta años: "Comencé contándoles cómo la poesía resiste todas las cosas, Terminaré diciéndoles cómo debe resistir también a todas estas influencias complicadas que insisten en sacar al poeta de la realidad para aplastarlo. Si éste se resiste individualmente, solitariamente, con la excelencia verbal de su poesía, se le deja en una especie de trono tropical, vestido con su pobre orgullo.

"La resistencia significa la difícil sencillez, el regreso a lo sencillamente humano. Éste es, por lo menos, mi propio camino. ¿Cómo podría ser de otra manera? Ya les conté a ustedes de dónde vengo, de la frontera. Ya saben ustedes y conocen la naturaleza de los hombres, las vidas que crecieron conmigo. Si yo no fuera un hombre sencillo, si no tratara de ser un poeta sencillo, sería desleal con los fundamentos de mi poesía".

Esta nueva actitud del poeta, este regreso a las fuentes de la persona y la poesía, no fue recibida siempre con aplauso por la crítica. Por eso, en la tercera conferencia Neruda leyó, con humor y aparatoso respeto, su "Oda a la crítica", que luego recogería en *Odas elementales*. Mientras los hombres sencillos

En una línea de mi poesía
secaron ropa al viento
Comieron
mis palabras,
las guardaron
junto a la cabecera,
vivieron con un verso,
con la luz que salió de mi costado,

los críticos midieron cada verso y lo pesaron, contaron sus sílabas y registraron sus galicismos, escrutinizaron su política y la compararon desfavorablemente con sus propias ortodoxias, lamentaron su oscuridad (si realmente quería ser de todos) y abominaron su claridad (si quería ser poeta).

En la cuarta conferencia Neruda se refirió mucho al *Canto*

general. Contó su experiencia de Macchu Picchu. "Cuando pasé por el Alto Perú fui a Cuzco, ascendí a Macchu Picchu.

"Hacia tiempo que yo había regresado de la India, de la China, pero Macchu Picchu es aún más grandioso.

"Todas las civilizaciones de los manuales de Historia nos hablaban de Asiria, de los arios y de los persas y de sus colosales construcciones.

"Después de ver las ruinas de Macchu Picchu, las culturas fabulosas de la antigüedad me parecieron cartón piedra, de *paper maché*.

"La India misma me pareció minúscula, pintarrajeada, banal, feria popular de dioses, frente a la solemnidad altanera de las abandonadas torres incásicas.

"Ya no pude segregarme de aquellas construcciones. Comprendía 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.

El cosmopolitismo aristocrático nos había llevado a reverenciar el pasado de los pueblos más lejanos y nos había puesto una venda en los ojos para no descubrir nuestros propios tesoros.

"Pensé muchas cosas a partir de mi visita al Cuzco. Pensé en el antiguo hombre americano. Vi sus antiguas luchas enlazadas con las luchas actuales.

"Allí comencé a germinar mi idea de un *Canto general* americano. Antes había persistido en mí la idea de un canto general de Chile, a la manera de crónica. Aquella visita cambió la perspectiva. Ahora veía a América entera desde las alturas de Macchu Picchu. Este fue el título del primer poema con mi nueva concepción.

"Fui precisando lo que nos era necesario. Tenía que ser un poema extraordinariamente local, parcial. Debía tener una coordinación entrecortada, como nuestra geografía. La tierra debía estar invariablemente presente.

"Escribí mucho 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 pensamientos.

"Escribí Macchu Picchu en la Isla Negra, frente al mar.

"Mi contacto con las luchas populares iba siendo cada vez más estrecho. Comprendí la necesidad de una nueva poesía épica, que no se ajustara al antiguo concepto formal. La idea de un largo poema rimado, en sextinas reales, me pareció imposible para los temas americanos. El verso debía tomar todos los contornos de la tierra enmarañada, romperse en archipiélago, elevarse y caer."

También contó Neruda en esta conferencia las peripecias políticas que lo obligaron a escribir escondido el *Canto general*, su fuga de Chile con el libro convenientemente disfrazado, la edición clandestina que llevó tanto tiempo y tantos cuidados. Después de evocar rápidamente la fortuna del libro en los países europeos, dedica un párrafo a los pintores americanos, que vuelven de París "pintando circulitos y rayas. El cosmopolitismo los ha aplastado. Les ha cortado la raíz. Lo hermoso es sostener allí las cordilleras y nuestra visión extensa de la vida real. Está bien que la gente de las ciudades de nueve millones de habitantes, que apenas ven caballos, no los pinten. Pero nosotros necesitamos ver pintado lo que conocemos y amamos. Además, ya se pintaron bastante las catedrales y nunca las araucarias, ya se pintó bastante Neuilly-sur-Seine y nunca Lota y Coronel, etcétera.

"Es terrible pensar en los dolores de nuestra América, pero es maravilloso pensar en todo lo que tenemos que hacer en ella. Tenemos responsabilidad y participación en todo lo que se hace."

Al concluir su viaje por esta etapa de su vida y de su poesía, Neruda expresa su esperanza en estas palabras: "Mi nueva poesía quiere unir a los hombres más distantes. Quiere terminar con la incomunicación dirigida.

"Quisiera que mi país cumpliera solo esa misión en el mundo. Interponerse entre las grandes potencias y hacerles un firme llamado de conocimiento, de inteligencia y de amistad.

"Que se escuchen en nuestra patria todas las voces del planeta. Que un pequeño país reconquiste en sí mismo la convivencia perdida.

"Y si no puede hacerlo de inmediato desde sus ministerios, permitid que un poeta con recuerdos de lluvia y bautismo de lucha, se decida a cumplir con su poesía estos deberes de fraternidad y lo haga desde esta Universidad, no por pequeña menos Universidad. He propuesto como tarea a mi poesía que trabaje con toda su fuerza y su ternura porque los hombres más distantes y las naciones más diferentes vivan en paz, intercambien su sabiduría, se respeten y se amen.

"Yo sé que si mi poesía logra avanzar algo en este camino, habrá cumplido los deberes más puros de un poeta y los mandatos más profundos de mi patria."

La última conferencia estuvo dedicada a *Cómo debe leerse mi poesía*. Aquí los poderes hipnóticos de que lo acusan sus enemigos estuvieron a prueba. Neruda leyó solo sus poemas (de pie, algo inclinado, como siempre, salmodiándolos y saboreando la extensión cálida de sus sílabas), y también leyó acompañado por los instrumentos pascuenses y el canto hermoso de Margot Loyola; los hizo leer dramáticamente por María Maluenda y Roberto Parada (un fragmento del poema a José María Carrera), los leyó con el apoyo de ambos intérpretes y del público. La "Oda al aire"

se desplegó aumentando el volumen sobre la sala: Neruda primero, luego los intérpretes, y finalmente el coro entero del público que cantaba:

Vamos
a lo largo del mar,
a lo alto de los montes,
vamos
donde esté floreciendo
la nueva primavera
y en un golpe de viento
y canto
repartamos las flores,
el aroma, los frutos,
el aire,
de mañana.

Como una hipnosis, sí. Todo el público, toda la sala heterogénea de devotos y de invitados de compromiso, el sacerdote que vino del Sur para escucharlo y las muchachas del Departamento de Treinta y Tres (Uruguay) que atendían, con asombrado respeto, los acólitos y los indiferentes, todos corearon una poesía que los iba ganando por el efecto mágico de la *presencia* del estrado, una poesía ante la que se deponía todo juicio, una poesía que devuelve el verso a sus orígenes de canto colectivo. Hipnosis, sí. Pero ¿qué poeta de hoy puede atreverse a intentarla? La voz cesaba y mientras los más fríos hacían el balance al término de la conferencia (hoy no estuvo tan bien, la primera fue la más lírica, qué quiere con tanto rezo), los más impetuosos se lanzaban al asalto. Neruda los acogía, tembloroso todavía del esfuerzo de atravesar su vida y sus papeles, transpirando y exhausto como un actor o una bailarina, los saludaba, recibía su renovado y particular aplauso, reconocía amigos, aceptaba el incienso y firmaba autógrafos: en papeles sueltos, en hojas de cuaderno, en libretitas y en libros, en cantidad de libros suyos que los admiradores traían en viejas manoseadas ediciones o que los recién convertidos adquirían a la entrada de la Universidad. Neruda firmaba con tinta verde y su caligrafía estirada e uniforme. Tomaba cada libro y después de una ojeada firmaba. El nombre (Pablo, solo) y algunas frases amistosas; a veces corregía una errata persistente ("su pelo de antaño", dice en lugar de "su pelo de estaño" en la página 92 de *Poesía política*, tomo primero, 1953); otras veces apuntaba un juicio. Al uruguayo que le alcanzó la edición Losada de *Residencia en la tierra* (era para una mujer y ellas siempre prefieren lo romántico) lo miró seriamente el poeta y apuntó en el libro: "No lo lea", reiterando así lo que ya había dicho en sus conferencias.

El tiempo pasa pero los cazadores de autógrafos no ceden. Neruda, visiblemente agotado, se aferra a la tabla de salvación que

le ofrece algún amigo y escapa, no sin repartir entre los que quedan los *muranitos* que le ha traído una admiradora; no sin antes garabatear: "Son las 9!" en el último libro ofrecido. Hace una hora que terminó la conferencia pero la marea de admiradores no cesa. El contacto humano directo del poeta y su público, la comunicación a través de la voz monótona, persistente, que horada la penumbra, ya se ha deshecho. Se disuelve el hechizo, entra la calle en la sala, Neruda huye dejando entre las manos del público sus papeles, su poesía, escrita en signos que ahora cada cual deberá descifrar por sí solo.

Con motivo del Premio Stalin por la Paz que Neruda acaba de recibir, se organiza en el Teatro Caupolicán, de Santiago, un enorme homenaje popular y político el 17 de enero de 1954. El poeta uruguayo Sarandý Cabrera, que fue invitado a dicha celebración, deja en una crónica del semanario montevideano *Marcha* (febrero 6, 1954) una imagen viva del poeta en medio del pueblo: "Acabado el acto del Caupolicán la concurrencia tomó por la Avenida Prat, hasta llegar a la Plaza de Armas, luego de cruzar la Alameda Bernardo O'Higgins. La misma muchedumbre que vivió al poeta, lo siguió por las calles, entusiasta, con banderas, con gritos contra el Tratado Militar, mezclados con aquéllos de exaltación a Neruda.

"Una verdadera emoción popular acompañó al poeta en aquella docena de cuadras. Las ventanas se abrían a su paso y se oía gritar: «Viva Pablo Neruda, el poeta de Chile», «Viva Neruda», o simplemente una mujer o alguna niña entregaba unas flores al poeta.

"El cronista, que marchó al lado de Pablo Neruda en la manifestación presencié cómo un marinero, viejo marinero chileno, de brazos tatuados, gorro de visera y cojeando, se acercó a decirle: «Vea, don Pablito, usted no me conoce pero yo también viajé como usted por los siete mares —Seven Seas, agregó, y quiero saludarlo».

"El afecto que el pueblo siente por Neruda hay que palparlo y verlo en su salsa para poder creerlo."

"Llegados a la Plaza de Armas, el propósito era disolver la columna. Pero aquella gente asedió al poeta; se cantó entonces el himno nacional de Chile, y el poeta quiso retirarse, pero fue seguido una cuadra más y rodeado. Entonces Neruda propuso: «¿Chile Sí?» y se coreó por unos minutos: ¡Chile Sí, Yanquis No!, Chile Sí, Yanquis No». Otra cuadra y el poeta que tenía ya recorrida las tres cuartas partes de la Plaza fue asediado de nuevo. Los autógrafos, el diario que se lleva la firma del poeta, la tarjeta en que se pide, o el boleto. Entonces Pablo se sube a un banco, agradece al pueblo que lo aclama y trata de retirarse otra vez, pero se le reclama todavía.

"Los amigos deben arrancarlo de aquella gente, cansado,

extenuado, luego de aquellas cuadras, y aquella batahola, bajo un horrible calor que sofoca pesadamente a Santiago en esos días.

"El poeta sube al auto de un amigo y entonces las ventanillas son su protección. Con todo, una madre acerca a su hija y le pide al poeta que le toque la mano.

"Todo esto parece poco menos que increíble para nosotros. Neruda, libre al fin, pero satisfecho, ha recibido el homenaje de su pueblo que lo ama y lo admira, que siente en él a su cantor y a su defensor. De allí marchamos hacia la Hostería Chile donde se ofrece al poeta un gran almuerzo de homenaje. Entonces le señalo mi alegre sorpresa por el afecto de su pueblo, y le digo: ¡Cómo te quieren! «¿Comprendes mi responsabilidad?», me contesta."

Por esa misma fecha yo estaba en Santiago, estudiando en la Biblioteca Nacional la vieja colección de *El Araucano*, que fundó Andrés Bello hacia 1833 y en la que se encuentran tantas páginas críticas valiosas y olvidadas del maestro americano. Neruda me invitó a pasar unos días en su casa de Isla Negra y pude conocer al poeta en su verdadero habitat, lejos de las apoteosis, sólo con su poesía y su amor, Matilde Urrutia. La casa de Isla Negra está enclavada en tierra firme, tiene una enorme vidriera que da sobre las rocas en las que vienen a romperse olas de temporal y levanta una torre de piedra que es circular como un *donjon* medieval, en la que se encuentra la habitación del poeta. Afuera suele rugir el Mar Pacífico. Adentro el poeta vive y escribe sus *Odas elementales*, cuando la pereza no lo saca de su casa para buscar ágatas entre las piedras y obsequiárselas a los amigos (hay una Oda que evoca esa actividad); o en busca de coloquio con otros habitantes de esta ínsula de tierra firme, en visitas que se prolongan hasta el atardecer sobre un buen fuego (hace frío de noche aunque sea el final del verano), sobre el vaso de deliciosos vinos chilenos, y que terminan cuando el poeta sale a la noche, apoyado en su bastón, envuelto en algún poncho argentino y con una novela policial que ha pedido prestada.

Pero el poeta también trabaja. Cuando la Oda sube a mediodía, con la felicidad aparente que enfurece a los necios y que es sólo la ascensión visible de lo que ha estado laborando en su interior desde hace meses y aun años, Neruda escribe con su larga y gorda letra sobre los papeles blancos y con tinta verde, el nuevo poema que irá a sumarse a sus compañeros en la copia mecanografiada que prepara de inmediato Matilde Urrutia, en estas hojas que luego él corregirá y leerá a los amigos, esas copias que los más osados o familiares sustraerán para repartir la poesía, recién salida, caliente aún, entre todos los que esperan. Mientras tanto Neruda, generosamente, vuelve la cabeza hacia otro lado y no ve estas operaciones de sus admiradores.

Allí, en esta casa fabulosa, construida como un navío varado, de-

corada con linternas de barco, con sextantes y compases, con enormes rosas de los vientos, redes y mascarones de proa que Neruda llama Sirenas (son siempre hermosas mujeres, de generosos pechos y sonrisas casi invisibles como la Gioconda), con acuarios y escalas de redes, con veleros que surcan los tempestuosos mares de sus botellas, con banderas y arpones, con colmillos de narvales en cuya superficie pálida, la imaginación popular ha tallado hombres y fieras en arduo combate; en esta casa surrealista, en esta casa de poeta, que habría enloquecido a Melville y excitado a Baudelaire, Neruda vive y crea. Sabe que es un privilegio muy grande esta casa. Sabe que la rodea un país y un continente en que muy pocos pueden vivir así, salvo los ricos, los explotadores, los venales. Sobre un vaso de vino y un poco de queso me dice que puede vivir así porque con su poesía defiende la causa del pobre, porque siente que cada día cumple con sus deberes, porque escribe para todos.

En este momento de su carrera, Neruda cree que la poesía es trabajo y es cantidad, como dijo su gran antepasado Víctor Hugo; el poeta es también un proletario y un trabajador manual. Como había escrito tantos años antes (en Madrid, 1935): su poesía debe llevar la mancha de las manos que la forjan, debe estar impregnada de lo cotidiano, debe ser material y húmeda al tacto. Por eso, todo lo que encierre al poeta en su yo hermético y lo aleje del mundo y del pueblo, le parece funesto. Lo rechaza aunque le guste mucho, aunque lo tiene la expresión que nace de él, sólo para él, privada. Pero su obligación es otra:

Mi obligación es ésta: ser transparente
--

como canta en la *Oda al hombre sencillo*.

En realidad lo que Neruda busca en este momento es el lenguaje común de la poesía: el lenguaje que sin dejar de ser poético sea también el lenguaje del hombre y no el lenguaje de una casta o de una cofradía: un lenguaje que parta del habla común y la transmute en poesía. De ese modo, el poeta entronca su canto en el pueblo, en la voz cotidiana del pueblo y sin hacer populachismo (y menos populachismo) establece una comunicación directa con todos los hombres.

Junto al mar de Isla Negra, y protegido por su amor, Neruda busca una poesía que sea de afirmación, de verdad y de belleza, de fe, de victoria y de futuro. Una poesía que pronuncie un tremendo sí, que corresponda a la esperanza de un mundo auténticamente nuevo. En una de las *Odas* que entonces estaba escribiendo lo dice con una entonación erótica que tiene muy hondas raíces personales:

Vida,
eres como una viña;
atesoras la luz y la repartes
trasformada en racimo.
El que de ti reniega
que espere
un minuto, una noche,
un año corto o largo,
que salga
de su soledad mentirosa,
que indague y luche, junte
sus manos a otras manos,
que no adopte ni halague
a la desdicha,
que la rechace dándole
forma de muro
como a la piedra los picapedreros,
que corte la desdicha
y se haga con ella
pantalones:
la vida nos espera
a todos
los que amamos
el salvaje
olor a mar y menta
que tiene entre sus senos.

Pero antes de publicar estas *Odas elementales*, saldrá *Las uvas y el viento*, el libro que Neruda viene escribiendo desde su exilio de Chile, en 1949. Apenas editado, el semanario chileno *Ercilla* (marzo 23, 1954) organiza una rápida encuesta entre varios escritores prominentes sobre si ¿Puede el poeta ser un militante político? La encuesta arranca de un artículo ya publicado por el novelista Benjamín Subercaseaux en que se presenta a Neruda como "prisionero voluntario (quizá ya no tanto) de una ideología; el poeta ha caído dentro de la telaraña que todas las ideologías imponen a quienes cultivan un arte." La opinión de Subercaseaux sobre el nuevo libro es terminante: "La simplicidad ha revestido muchas veces la forma babeante de la necedad"; también ataca la beatería comunista: "que se desprende de esa prosa alineada, que él ha creído verso". Contra estas declaraciones levanta su voz Tomás Lago, que no deja de censurar la chabacanería con que Subercaseaux expresa su juicio, al tiempo que defiende la posibilidad de una poesía política. También defiende la poesía política (aunque aclara que aún no ha leído el libro de Neruda) el crítico comunista Juan de Luigi; cree que toda poesía no es política aunque: "no es lícito confundir en este plano, política y maniobras políticas, enredos políticos o lo que en buen chileno se llama

politiquería." Para demostrar su erudición, de Luigi cita muchos ejemplos de poesía política. Tampoco Alone ha leído todavía el libro pero se manifiesta en contra del Neruda épico y en favor del lírico de *Residencia en la tierra*. Cuenta que releyó *Les châtiments* después de haber leído el *Canto general* y encontró muy envejecida la obra de Hugo. Se pregunta: "Dentro de cien años, ¿no producirán igual efecto las bendiciones de Nerudá a Stalin o sus maldiciones a González Videla?" Aunque la discusión no sale del más impresionista nivel periodístico resulta ilustrativa del conflicto de opiniones que cada nuevo libro de Neruda suscita.

Entre tanto el poeta prepara cuidadosamente la cesión de sus más preciados bienes. El 20 de junio de 1954 hace entrega material de su biblioteca y de la colección de caracoles a la Universidad de Chile. El acto, ocurrido en la casa del poeta, es el segundo paso hacia la construcción formal de la Fundación de Pablo Neruda. El poeta dijo entonces: "Yo fui recogiendo estos libros de la cultura universal, estas caracolas de todos los océanos y esta espuma de los siete mares. La entrego a la Universidad por deber de conciencia, y para pagar, en parte, lo que he recibido de mi pueblo.

"Recogí estos libros en todas partes. Han viajado tanto como yo, pero muchos tienen cuatro o cinco siglos más que mis actuales cincuenta años. Algunos me los regalaron en China, otros los compré en México. En París encontré centenares. De la Unión Soviética traigo algunos de los más valiosos. Todos ellos forman parte de mi vida, de mi geografía personal. Tuve larga paciencia para buscarlos, placeres indescriptibles al descubrirlos, y me sirvieron con su sabiduría y su belleza. Desde ahora servirán más extensamente, continuando la generosa vida de los libros.

"Cuando alguien a través del tiempo recorra estos títulos, no sabrá qué pensar del que los reuniera, ni se explicará por qué muchos de ellos se reunieron. Hay aquí un pequeño almanaque Gotha del año 1838. Estos almanaques Gotha llevaban al día los títulos de las caducas aristocracias, los nombres de las familias reinantes. Eran el catalogo en la feria de la vanidad. Lo tengo porque hay una línea perdida en su minúscula ortografía que dice: "Día 12 de febrero de 1837, muere a consecuencia de un duelo el poeta ruso Alejandro Pushkin." Esta línea es para mí como una puñalada. Aún sangra la poesía universal por esta herida.

"Aquí está el *Romancero gitano* dedicado por otro poeta asesinado. Federico escribió delante de mí esta magnánima dedicatoria [que dice: "Para mi queridísimo Pablo, uno de los pocos grandes poetas que he tenido la suerte de amar y de conocer"], y Paul Eluard, que también se ha ido, también en la primera página de su libro me dejó su firma.

"Me parecían eternos. Me parecen eternos. Pero ya se fueron.

"Una noche en París me festejaban mis amigos. Llegó el gran poeta de Francia al festejo trayéndome un puñado de tesoros. Era una edición clandestina de Víctor Hugo, perseguido en su tiempo por un pequeño tirano. Me trajo otra cosa, tal vez lo más apreciado de todo lo que tengo. Son dos cartas en que Isabelle Rimbaud, desde el hospital de Marsella, cuenta a su madre la agonía de su hermano. Son el testimonio más desgarrador que se conoce. Me decía Paul al regalarme estas cartas: "Fíjate cómo se interrumpe al final, llega a decir: "Lo que Arthur quiere..."", y el fragmento que sigue no se ha encontrado nunca. Y eso fue Rimbaud. Nadie sabrá jamás lo que quería."

"Aquí están las cartas.

"Aquí está también mi primer Garcilaso que compré en cinco pesetas con una emoción que recuerdo aún. Es del año 1549. Aquí está la magnífica edición de Góngora, del editor flamenco Foppens, impresa en el siglo XVII, cuando los libros de los poetas tenían una inigualada majestad. Aunque costaba sólo cien pesetas en la librería de García Rico, en Madrid, yo conseguí pagarlo por mensualidades. Pagaba diez pesetas mensuales. Aún recuerdo la cara de asombro de García Rico, aquel prodigioso librero que parecía un gañán de Castilla, cuando le pedí que me lo vendiera a plazos. (...)

"Tantos libros, tantas cosas! El tiempo aquí seguirá vivo.

"Recuerdo cuando en París vivíamos junto al Sena con Rafael Alberti. Sosteníamos con Rafael que nuestra época es la del realismo, la de los poetas gordos. —¡Basta de flacos!, me decía Rafael, con su alegre voz de Cádiz! ¡Ya bastantes flacos tuvieron para el romanticismo! Queríamos ser gordos como Balzac y no flacos como Bécquer. En los bajos de nuestra casa había una librería, y allí, pegadas a las vitrinas, estaban todas las obras de Víctor Hugo. Al salir nos deteníamos en la ventana y nos medíamos. ¿Hasta dónde mides de ancho? —Hasta *Los trabajadores del mar*— ¿Y tú? Yo sólo hasta *Notre Dame de París*. (...)

"Yo no soy un pensador, y estos libros reunidos son más reverenciales que investigadores. Aquí está reunida la belleza que me deslumbró y el trabajo subterráneo de la conciencia que me condujo a la razón, pero he amado estos libros como objetos preciosos, espuma sagrada del tiempo en su camino, frutos esenciales del hombre.

"Pertenece desde ahora a innumerables ojos nuevos. Así cumplen su destino de dar y recibir la luz."

La Fundación, sin embargo, no llegó a concretarse por "malas intrigas políticas de la guerra fría", según escribe Margarita Aguirre, que asistió personalmente a este delicado proceso. Un crítico protestó en nombre de la cultura occidental, porque la Universidad de Chile había aceptado esta magnífica donación; un grupo de diputados del Partido Conservador quiso condenarla.

La significación política de Neruda explica estas reacciones, que desde un plano meramente cultural parecen incomprensibles. Con la Fundación no sólo se revestía al poeta de una dignidad nacional sino que se le reconocía una singular preeminencia. Se había dispuesto que la colección de libros y caracolas quedara a su cargo, como curador. Sus numerosos enemigos no podían ver con buenos ojos esta donación que al tiempo que ensanchaba la fama del poeta, preservaba intactos sus derechos vitalicios sobre la codiciada biblioteca y la hermosísima colección de caracolas. Pocos entendieron entonces que Neruda hacía como los nobles ingleses que ceden sus mansiones al National Trust y se reservan el usufructo hasta la muerte. Vieron únicamente un nuevo triunfo del poeta.

Este año de apoteosis habría de culminar en julio, con los homenajes celebrados en ocasión de los cincuenta años del poeta. Durante todo el mes se festeja a Neruda. Vienen escritores e intelectuales de todas partes del mundo: Ehrenburg y Dimov, de Rusia, María Rosa Oliver, Elvio Romero, Miguel Ángel Asturias, Oliverio Girondo, Norah Lange, Raúl Larra, Sarandy Cabrera de distintas partes de América. En París Jean-Louis Barrault se adhiere recitando poemas de Neruda en las funciones de teatro del Marigny. La editorial Pierre Seghers publica un *Choix de poemes* precedido de un estudio de Jean Marcenac que insiste en sus raíces indígenas y subraya demasiado su realismo socialista. La Editorial Losada publica en un hermoso volumen, *Las Odas elementales* y en todas partes se multiplican los recuerdos, las notas críticas, las entrevistas y valoraciones.

Al agradecer desde la Universidad de Chile esta final apoteosis (julio 12, 1954) Neruda afirma: "Yo pienso que si muchos de mis compatriotas y algunos ilustres hombres y mujeres de otras naciones han acudido a estas celebraciones, no vienen a celebrar en mi persona sino la responsabilidad de los poetas y el crecimiento universal de la poesía. (...) Pienso con alegría que cuanto he vivido y escrito ha servido para acercarnos. Es el primer deber del humanista y la fundamental tarea de la inteligencia, asegurar el conocimiento y el entendimiento entre todos los hombres. Bien vale haber luchado y cantado; bien vale haber vivido si el amor me acompaña".

Al despedirse, tiene un recuerdo para los grandes poetas de su patria: el nicaragüense Rubén Darío, que en Chile publicó su primera obra maestra, *Azul...*, y Gabriela Mistral: "Yo recuerdo a Gabriela Mistral y a Rubén Darío como poetas chilenos y al cumplir cincuenta años de poeta, quiero reconocer en ellos la edad de la verdadera poesía.

"Debo a ellos, como a todos los que escribieron antes que yo, en todas las lenguas. Enumerarlos es demasiado largo, su consuelo abarca todo el cielo."

Tantos homenajes no dejaron de inquietar a sus enemigos

políticos, que creyeron que el Partido Comunista se beneficiaba demasiado del justo aplauso a uno de sus poetas. Por eso, decidieron crear un antídoto, y para ello trajeron precisamente a Gabriela Mistral, que hacía algunos años estaba fuera de Chile, en servicio diplomático. Aparentemente, Gabriela Mistral no quería volver, el fuerte clima le hacía mucho daño, la adulación de sus devotísimos lectores la abrumaba, la idea de ser usada para disminuir en algo la gloria de Neruda le era antipática. Pero no pudo negarse, ya que como funcionaria dependía completamente del gobierno. Desde Isla Negra, Neruda envió un "Saludo a Gabriela", que publicó en *El Siglo* (septiembre 12, 1954) y en el que el poeta define delicadamente lo que lo une y lo separa de su gran compatriota: "Llegas, Gabriela amada, hija de estos yuyos, de estas olas, de este viento gigante.

"Todos te recibimos con alegría.

"Nadie olvidará tus cantos a los espinos, a las nieves de Chile. Eres chilena.

"Nadie olvidará tus estrofas a los pies descalzos de nuestros niños. Perteneces al pueblo.

"Nadie ha olvidado tu *Palabra maldita*. Eres una decidida partidaria de la Paz.

"Por esas razones, y por otras, te amamos."

También señala el poeta que muchos de los que hoy la adulan: "Lo dicen por sumarse a tu reinado, al vasto y trágico ámbito de tu poesía". Por eso, advierte a Gabriela que habrá de ser usada como un arma de la guerra fría por un gobierno (el de su patria) que no ha cumplido las promesas a su pueblo, y se disculpa ante su amiga:

"Perdóname porque no me corresponde darte sólo la bienvenida, sino compartir contigo la esencia y la verdad que por gracia de nuestra voz y nuestros actos serán respetadas.

"Que tu corazón maravilloso descanse, viva, luce, cante y cree en la oceánica y andina soledad de la patria.

"Beso tu noble frente y reverencio tu extensa poesía."

XIV

LAS HOJAS DEL ÁRBOL

Con la publicación de las *Odas elementales* se inaugura una nueva etapa de su vida y de su poesía. El libro es elogiado hasta por los críticos conservadores como Alone, que después de aplaudir la poesía primera de Neruda se había ido separando cada vez más del poeta. Pero ahora, nuevamente deslumbrado, Alone incluso acepta el credo del poeta maduro que emerge de las

Odas, este poeta capaz de seguir renovándose a los cincuenta. En un estudio que titula (a la zaga de Martínez Estrada en su libro sobre *Martín Fierro*): "Muerte y transfiguración de Pablo Neruda" (*El Mercurio*, Santiago, enero 30, 1955), reconoce el veterano crítico la alegría que domina esta obra última del poeta: "Nunca Neruda había sonreído como ahora". En su extenso artículo, Alone cita copiosamente sus fragmentos favoritos, y concluye: "Le perdonamos aun el comunismo. Ha abierto tantos manantiales de alegría, nos ha hecho gustar tanto placer, entregándonos con opulencia «esa única realidad de la única existencia que tenemos», que colocado en cierta invisible balanza, resultamos, pese a todo, sus deudores".

Mientras Neruda recibe hasta el homenaje de sus enemigos políticos, se produce en su vida íntima la separación definitiva con Delia del Carril. Inevitables reacciones ocurren entonces; algunos amigos de vieja data se apartan del poeta. Para ellos habrá de escribir más tarde un poema, "Al fin se fueron", que recoge en *Estravagario* (1958), y que es duro, injusto, terrible. Pero precisamente revela por esa misma dureza hasta qué punto ha sentido el abandono de aquellos amigos. El poeta es injusto, pero, ¿cómo se puede ser justo con quienes tampoco son justos? Su amor por Matilde Urrutia, su larga pasión perdida y encontrada, oculta a los ojos de todos y ahora revelada a la faz del mundo, es una fuerza demasiado poderosa para que el poeta pueda acallarla. Cada vez más, ese amor constituirá el centro de su poesía y de su vida. El poeta ha encontrado la paz. Pero no el descanso.

Pasarán diez años antes que vuelva la mirada sobre su relación con Delia del Carril; diez años antes de que (en *Memorial de Isla Negra*, IV, "El cazador de raíces") le dedique dos poemas. En el primero evocará lo que fue Delia en esa vida de veinte años compartidos:

Delia es la luz de la ventana abierta
a la verdad, al árbol de la miel,
y pasó el tiempo sin que yo supiera
si quedó de los años malheridos
sólo su resplandor de inteligencia,
la suavidad de la que acompañó
la dura habitación de mis dolores.

Porque a juzgar por lo que yo recuerdo
donde las siete espadas se clavaron
en mí, buscando sangre,
y me brotó del corazón la ausencia,
allí, Delia, la luna luminosa
de tu razón apartó los dolores.

Delia, entre tantas hojas
del árbol de la vida,
tu presencia
en el fuego,
tu virtud
de rocío:
en el viento iracundo
una paloma.

El segundo poema encara el tema de la separación, y de la culpa, y del rumor, desde una altura del tiempo en que todo se comprende:

Y no es la adversidad la que separa
los seres, sino
el crecimiento,
nunca ha muerto una flor: sigue naciendo.

Desde esta perspectiva, que es sabiduría otoñal profunda del poeta, Neruda puede cantar otra vez a Delia y decirle:

Perdón para mi corazón en donde
habita el gran rumor de las abejas:
yo sé que tú, como todos los seres,
la miel excelsa tocas
y desprendes
de la piedra lunar, del firmamento,
tu propia estrella,
y cristalina eres entre todas.

Yo no desprecio, no desdeño, soy
tesorero del mar, escucho apenas
las palabras del daño
y reconstruyo
mi habitación, mi ciencia, mi alegría,
y si pude agregarte la tristeza
de mis ojos ausentes, no fue mía
la razón ni tampoco la locura:
amé otra vez y levantó el amor
una ola en mi vida y fui llenado
por el amor, sólo por el amor,
sin destinar a nadie la desdicha.

Por eso, pasajera
suavísima,
hilo de acero y miel que ató mis manos
en los años sonoros,
existes tú no como enredadera
en el árbol sino con tu verdad.

A fines de 1955 viaja a Europa, a Polonia, como invitado especial a las fiestas de celebración del centenario de la muerte de Adan Mickiewicz. El otro invitado de habla española es Rafael Alberti, al que todos insistían en presentar como poeta argentino. Recorre la URSS, China y otros países comunistas en una jira de treinta días. De regreso a Chile pasó por Montevideo y allí tuve la oportunidad de volverlo a ver. Estaba en casa del arquitecto Alberto Mántaras Rogé, gran amigo y admirador, que ha hecho una película documental, muy interesante, sobre el poeta. Cuando llego y antes de que tenga tiempo de sacudirme las gotas de lluvia que anuncian el temporal veraniego que ocupará toda la noche, Neruda me pregunta (con alegría nada disimulada) si conozco a Mickiewicz. Neruda llega con su erudición fresca, con su entusiasmo intacto, deslumbrado por un poeta que para el Occidente es poco más que un nombre en los diccionarios enciclopédicos o en esos veraces e increíbles panoramas del romanticismo, como el de Van Tieghem. Para Neruda es un antepasado. Porque Mickiewicz es uno de los poetas más importantes de ese romanticismo europeo algo tardío que coagula en torno de 1848 (el año del *Manifiesto Comunista*, no hay que olvidarlo); es uno de los más importantes románticos sociales. Su poesía enraiza en una tradición popular que se expresa, sobre todo, en su obra más famosa, *Pan Tadeusz* (*Señor Tadeusz*, 1934), que consigue introducir en la literatura polaca culta un alma popular que hasta entonces sólo había encontrado cauce en las leyendas y en las canciones.

Con esa voz pausada que es hipnótica, con esa voz que hace juego con la tormenta que crece fuera del rancho de los Mántaras, Neruda cuenta lo que ahora sabe de Mickiewicz, lo que aprendió en Varsovia y en Cracovia, y lo que sabía desde siempre, porque hay una tradición polaca en Chile, y hasta un hombre de ciencia del siglo pasado que sirve de enlace entre aquel poeta del Romanticismo y este nuevo poeta de hoy. Entre los polacos que tuvieron que emigrar después del fracaso de la revolución de 1831 figuraba un tal Ignacio Domeyko, que luego de una estadía en Francia, en que conoció y admiró a Mickiewicz (éste era sólo cuatro años mayor), se trasladó a Chile, donde pudo desarrollar una notable carrera científica que habría de culminar, a la muerte de don Andrés Bello, en el rectorado de la Universidad. Neruda sabía, pues, de Mickiewicz por tradición local, sabía de él porque Domeyko solía recitarlo, en polaco y ante un asombrado y cortés auditorio, con el énfasis con que se recitan las palabras que encierran ideales por los que se ha expuesto la vida. Neruda sabía antes de ir a su homenaje que Mickiewicz era un revolucionario, un poeta que abandonó la poesía por el combate y esto, sólo esto, bastaba para crear en él la imagen total del héroe romántico. Ahora que ha estado en su tierra y ha conocido fragmentos de su obra, puede decir a todos con el asombro natural del que admite

que no sabe algo porque no se cansa de aprender que el mundo es infinito, que hay que conocer a Mickiewicz y hay que difundirlo.

También habla con entusiasmo del nuevo espíritu creador que se manifiesta ahora en Rusia y los demás países comunistas. En la actitud de la Unión Soviética ve Neruda signos auspiciosos de un deshielo efectivo de la vida intelectual. Cree que las cosas están cambiando, que la crítica a las limitaciones del régimen nunca ha sido tan severa y constructiva; cree que se busca en arte formas más modernas y a la vez más humanas, rechazando (en arquitectura, por ejemplo) ese trasnochado academismo ornamental que convirtió los grandes edificios públicos de Moscú en inmensas tortas de confitería; cree que en el cine y en la novela se intenta expresar las relaciones humanas en otra forma que la satirizada por los críticos norteamericanos: el muchacho soviético ahora se enamora de la muchacha y no solamente del tractor. Cree que el deshielo continúa y que es señal de que, ahora por primera vez, los pueblos del mundo socialista empiezan a sentir que afloja la enorme presión a que estuvieron sometidos por la necesidad de defender su credo y de fortalecer un organismo amenazado por dentro y por fuera.

Dos de los cuatro días de esta escala uruguaya los pasó Neruda en Atlántida y evoca esos días pasados en la casa que los Mántaras tienen allí, en medio de los pinos y el canto de los pájaros. Estos pájaros locales le parecen mucho más urgentes y trabajadores que los de Montevideo. Son, dice, pájaros que vienen a cantar como el cobrador de impuestos o el de la luz: cantan rápido y no esperan, porque tienen muchos otros sitios que visitar. No son como los gordos pájaros de Montevideo que no tienen prisa alguna y se quedan las horas muertas en una nota. En Atlántida el poeta se anima a entrar al agua y nadar sus siete metros reglamentarios. En Isla Negra, con todo el Pacífico a su alcance, ni se atreve a mojarse los pies. El agua es de hielo y los siete metros se convertirían en martirio. Pero Atlántida es otra cosa, y Neruda se interna lentamente en el agua. Este balneario es el lugar de uno de sus mejores poemas, la "Oda a la tormenta", donde entre los altos pinos y las blancas arenas rugen la tempestad, y acaba rompiéndose en lluvia que prepara las cosechas y el sueño. Atlántida aparece transfigurada en la poesía de Neruda, que le cambia el nombre, la llama *Datilla* y escribe otra *Oda* a sus flores. Es también el lugar donde descansa el viajero, se repone en una escala entre aquella mitad del mundo que deja a sus espaldas y la otra que lo espera en Santiago, con amigos y compañeros, con responsabilidades y ceremonias, con el peso de dirigir una nueva publicación, la *Gaceta de Chile*, en que proyecta recoger lo mejor de las letras actuales. El poeta habla y descansa, evoca a Europa o Atlántida, mientras afuera sigue la lluvia de verano, espesa y persistente, que apenas si se oye en la atmósfera

cálida del rancho de los Mántaras. Es una pausa en el largo viaje.

Son estos años de grande y continua producción. Nuevos volúmenes de *Odas* (hasta cinco, si se incluyen algunos que aparecen con títulos distintos, pero contienen sobre todo *Odas*); nuevos viajes (incontables) y hasta libros que celebran viajes antiguos o actuales, como ese en prosa titulado *Viajes* (que publica en Santiago la Editorial Nascimento, 1955); nuevos homenajes jalanan estos años otoñales del poeta que parece cada día más seguro y vigoroso, pero también más incontinente en su facundia, en la proliferación verdaderamente vegetal de su poesía, en la entrega a una contemplación cada vez más gozosa de sí mismo. La publicación de sus *Obras completas*, en un gran volumen de papel biblia, que realiza en enero 30, 1957, la Editorial Losada, viene a objetivar esta alcanzada madurez. Amigos y enemigos lo siguen acosando: unos le sacan *Odas*, apenas escritas, para publicarlo en todos los rincones del mundo, o forman una corte entregada y hasta en ocasiones servil que acompaña con aplausos sus menores ocurrencias; los otros provocan al poeta con polémicas, cartas abiertas o francos insultos, con desafíos, con microscópicas gacetillas que a veces el poeta tiene la debilidad de contestar públicamente haciendo famosos a sus contrincantes. Muchas veces las cuestiones se disfrazan de poéticas, pero son apenas políticas. Un sacerdote chileno cita, por ejemplo, algunos versos en que Neruda elogiaba la libertad de Hungría dentro del nuevo mundo comunista en momentos en que los tanques soviéticos están demoliendo Budapest. Entonces el poeta recoge el guante y replica en un reportaje de *Ercilla* (diciembre 19, 1956), analizando toda la política soviética desde el famoso pacto de Munich (que trajo de rebote al nazi-soviético) hasta la delicadísima situación actual. Podrá haber muerto Stalin, podrá Jruschov haber denunciado ya en voz muy alta el culto de la personalidad, podrá estarse produciendo en estos momentos el deshielo de la literatura rusa; Neruda sigue todavía fiel a sus deberes de poeta y militante, y defendiendo la línea internacional de su partido. En esto, su actitud difiere fundamentalmente de la de otros intelectuales (como Howard Fast, Arthur Miller, Jean-Paul Sartre), para los que Hungría marca una línea divisoria con la política internacional de la Unión Soviética. Muchos años después, cuando la disputa entre Jruschov y Mao Tse-Tung divide el mundo comunista, Neruda se manifestará una vez más a favor de Rusia. En un discurso pronunciado en Santiago (abril, 1964), asegura que: "Mao Tse-Tung se ha transformado en un buda viviente, aislado del pueblo por los bonzos de su corte, que interpretan según sus deseos el marxismo y la historia contemporánea. Los campesinos se prosternan ante el retrato del guía. ¿Es esto comunismo?".

Por eso no es extraño que sus enemigos no lo olviden. En abril 11, 1957, lo detienen día y medio en la Penitenciaría Nacional de Buenos Aires, junto con Leónidas Barletta y Adolfo Aráoz Al-

RETRATO EN EL TIEMPO

faro. Neruda estaba en la Argentina es una jira de conferencias sobre su poesía, pero el gobierno teme una conspiración. Lo que no había podido lograr González Videla lo consiguen en Buenos Aires. Unos tres años más tarde, el poeta habrá de referirse a sus experiencias en la cárcel, y con cierto humor y distanciamiento subrayará los peligros de su actividad política. El poema "La Prensa «libre»", se encuentra recogido en *Canción de gesta* (1960) y tiene, por lo menos, dos versos de rescatable ironía:

Sólo allí se creyeron protegidos
de los vapores de mi poesía.

La consecuencia inmediata de este arresto es que Neruda suspende sus recitales en la Argentina y embarca para Montevideo. De allí parte a Europa y luego a Ceilán, para asistir al Congreso Mundial de Partidarios de la Paz. Esta vez el poeta regresa a la isla acompañado de Matilde Urrutia, y su presencia sirve de maravilloso exorcismo. Allí habrá de iniciar precisamente una nueva obra. Estaba escribiendo desde enero de 1957 una secuencia de poemas de amor para Matilde, pero de golpe otro libro le sale al paso. Un poema que no tenía nada que ver con el ciclo de sonetos irrumpió súbitamente: "Pido silencio", se titula en más de un sentido, y fue escrito en el dorso de un sobre. "Desde ese momento [cuenta Lenka Franulic en un artículo de *Ercilla*, septiembre 17, 1958] el libro se apoderó demoníacamente de él. Lo terminó antes que su proyectado y casi listo *Cien sonetos de amor*. (...) Desde que lo comenzó no tuvo paz hasta que el libro estuvo terminado. Druante meses estuvo asediado." El título mismo de la nueva obra es resultado de un proceso subconsciente que otros llaman inspiración. Volodia Teitelboim le sugiere que busque uno que se parezca al de su primer libro, *Crepusculario*: "Un día, de pronto, Neruda regresó de una caminata solitaria junto al mar de Isla Negra, con el hallazgo:

"«Ya lo tengo. El título es *Estravagario*»."

En el mismo artículo de *Ercilla*, cuenta Lenka Franulic que al escribir este libro, hasta entonces el más personal de su madurez, Neruda ha querido mostrar "la historia del hombre de nuestra época. Un libro sin dogmatismo, sin tocar la política". En 1958, la Editorial Losada lo publica en Buenos Aires, en una edición ilustrada con viejos grabados que el poeta ha seleccionado con la ayuda de su mujer y de Homero Arce Cabrera. Es uno de sus más hermosos volúmenes. En una entrevista que publica la revista chilena *Vea*, poco antes de su aparición (mayo 29, 1958), Neruda afirma que *Estravagario* "es la obra más sabrosa y en cierto modo picante: me he divertido mucho escribiéndola". Como el cronista le pregunta, indiscreto, sobre los *Versos del capitán*, Neruda afirma: "Si esa obra ha llegado anónima a la imprenta se presume que debe respetarse el anónimo sentido con

que su autor la dirigió. Estoy acostumbrado a que me echen la culpa de todo en este país. Incluso la de ser autor de algunos buenos libros, como es el caso de los *Versos del capitán*". De esa manera, sin negar el libro pero sin reconocerlo, Neruda mantiene oficialmente algún tiempo más el anónimo. En la misma entrevista se pronuncia sobre el arte socialista: "Soy contrario a todo dogma. Sólo la muerte es dogmática. Creo que los países socialistas producirán una gran literatura y una gran pintura. Tienen todos los elementos para hacerlas. Hay muchos libros y mucha pintura que no me gusta en todo el mundo socialista. Esto es enteramente sincero. Pero he de confesar que no he visto ni un solo mendigo, ni un solo harapiento en China, que pasa por fabulosamente miserable, ni en la Rusia de hoy. Si se trata de cuestiones estéticas, si se me pregunta mi opinión, puedo decir francamente que prefiero que la gente ande con zapatos, y todos los problemas de estilo se irán resolviendo, a pesar de los gobiernos y a pesar de los escritores". Con respecto a la literatura norteamericana, opina ahora en forma que difiere, bastante, de algunos ataques de otros tiempos. "Siempre he pensado que la novela norteamericana es lo mejor que tiene Norteamérica, con estrellas como Hemingway, Faulkner y Richard Wright." Asimismo señala la incongruencia de que no le dejen entrar en Estados Unidos (ni siquiera a la embajada en Chile, el 4 de julio), a él que se siente "en este país, el hermano menor de Walt Whitman, el preservador de la magia de Edgar Poe, el valorizador de novelistas y poetas que han dado cantos y sueños al mundo entero". Pero tal es la paradoja de la guerra fría.

A principios de 1959 viaja a Venezuela, recién liberada de la dictadura de Pérez Jiménez, y uno de los pocos países hispanoamericanos en que nunca había estado. Allí encuentra a viejos amigos como Miguel Otero Silva, recibe grandes honores y escribe algunos poemas ("Oda a los nombres de Venezuela", "Adiós a Venezuela"), que luego recogerá en su próximo libro, y que marcan su deslumbramiento ante esta tierra de héroes y poetas. Ese mismo año saldrán dos nuevos libros: *Navegaciones y regresos* (noviembre, 5), que es en realidad el Cuarto libro de las Odas, y los *Cien sonetos de amor*, que tienen una edición privada, carísima, en diciembre 5 de ese año, y otra más accesible, aunque también hermosa, publicada por Losada en 1960. Los deberes del poeta no han cesado ni podrán cesar. El triunfo de la revolución cubana le dicta un nuevo libro, *Canción de gesta*, que se publicará en La Habana en 1960, en una edición de 25 mil ejemplares, que será reeditado dos veces (Santiago, 1961, y Montevideo, 1962), pero que no está incorporado a la segunda edición de las *Obras completas* (1962). Es éste un libro de circunstancias estrictamente políticas, un libro de combate, un libro en que cada verso es un arma, un libro en que hay poca poesía. Mientras en Cuba publican su *Canción de gesta*, en Nueva York la Grove Press edita

una colección de sus versos, *Selected Poems*, con prólogo de Luis Monguío y en traducción de Ben Belitt. Unos meses más tarde, la Universidad de Yale, por intermedio de su Instituto de Lenguas Romances, lo nombra miembro correspondiente, cargo honorífico que es otorgado sólo a extranjeros y con que han sido distinguidos también poetas como St. John Perse, T. S. Eliot y Jorge Luis Borges. Sin embargo, Neruda no puede asistir a la ceremonia de entrega del título porque no consigue visa de entrada a los Estados Unidos; debe conformarse con aceptar desde lejos el honor. La discrepancia entre la política cultural del gobierno de los Estados Unidos y la de sus universidades más importantes no puede quedar marcada en forma más evidente. En estos últimos años mejoran considerablemente sus relaciones con la cultura anglosajona. Cada vez hay allí un interés mayor por su poesía. En julio de 1965, y rompiendo con una política oficial que había negado a Neruda el ingreso a la isla, la Universidad de Oxford lo nombra, doctor "honoris causa" en una ceremonia que implica un reconocimiento mayor.

Pero de todos los homenajes que recibe el poeta en estos años, tal vez el más significativo sea el que organiza la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile al cumplirse (en julio, 1964) sus sesenta años. Un simposio que dura un mes (agosto 7 a septiembre 2) y está dedicado a estudiar su poesía, reúne a muchos de los más calificados críticos y escritores de Chile, y produce un cuerpo abundante de enfoques y opiniones que ayudan a colocar la obra entera de Neruda en una perspectiva eminentemente literaria. Allí pronuncia el poeta unas palabras sobre su poesía, que reiteran su vocación esencial e insisten también en una visión literaria. Algunas cosas de las que ahora dice Neruda ya eran conocidas (como la historia de la influencia de Sabat Ercaasty en *El hondero entusiasta*), pero otras no sólo son nuevas sino que resultan muy reveladoras, como su ambición temprana de ser un poeta cíclico, un poeta de libros y no de poemas sueltos; el carácter original de la *Tentativa del hombre infinito* y la rectificación de algún crítico chileno que le atribuye influencia de *Altazor*, de Huidobro, obra que se publicó unos seis años después que la suya; su voluntad de prosaísmo en muchos pasajes del *Canto general*, aquellos que tienen un carácter deliberado de crónica; cierta frustración del intento general de *Las uvas y el viento*; el origen, casi periodístico, de las *Odas elementales*, escritas semanalmente para el suplemento literario de *El Nacional*, de Caracas, y que a pesar de este origen, Neruda concibe acertadamente como un ciclo poético de extensión y totalidad reconocible; su intención de mostrar en el *Memorial de Isla Negra* no sólo su vida sino "la expresión venturosa o sombría de cada día". Estas confidencias completan otras que ya he citado, tan abundantemente, en el curso de este estudio. A través de ellas es posible reconstruir una poética de Neruda: una poética que cam-

bia y crece, que se modifica y hasta altera su rumbo, que reencontra viejos y profundos cauces; una poética que es, como su poesía, asistemática, muy ligada a la circunstancia concreta de cada día y de cada poema, luminosa y contradictoria a la vez. Si no es posible siempre tomar al pie de la letra sus declaraciones, su valor testimonial no es por ello menos importante.

Por esa época lo visita el poeta escocés Alastair Reid, que ha dejado un retrato muy preciso de Neruda. Lo encuentra en su casa de Isla Negra y lo describe: "Es un hombre grande, de movimientos lentos, con aspecto somnoliento. Sus ojos, grandes y encapotados, como los de un grande y humorístico lagarto, lo observan todo, lo registran, dan su respuesta. La voz lánguida y anhelante es muy deliberada en su fraseo; sus palabras tienen el peso de piedras, de versos de sus poemas. A menudo camina despacio en torno del cuarto, tocando un objeto aquí, mirando otro allí, deteniéndose en la mitad de una frase, traspasado, como si estuviera viendo a través del macrocosmos que lo rodea, viendo más de lo que puede registrar el ojo. A menudo, al hablar de España, de amigos comunes, evocará una observación, un episodio, en forma tan vívida que uno se da cuenta que la interminable cadena de lugares que ha visitado o en los que ha vivido, los amigos, las experiencias que ha acumulado, están a su alcance sobre la mesa, donde los puede recoger al azar, no tanto recordándolos como convocándolos, que no ha dejado el pasado a sus espaldas, sino que lo ha conservado con él, como una biblioteca, un pasaporte, un cuadro incesantemente móvil".

Esa cualidad maravillosa de atesorar la realidad, de que ya había hablado Neruda en sus conferencias de 1954, aparece aquí documentada por este observador extranjero; también aparece en su testimonio el reconocimiento de que para el poeta su vida pasada sigue estando presente, al alcance de la mano. En esta hora otoñal en que Neruda recoge en torno de sí todas las fuerzas de su existir, la visión del poeta escocés apunta a lo más central. En su artículo, que titula sobriamente "Una visita a Neruda" (*Encounter*, septiembre de 1965), Alastair Reid también traduce algunos poemas últimos, con una gracia y frescura que transmiten directamente el encanto de una poesía tan personal y al mismo tiempo tan comunicable. Son estas traducciones un camino que devuelve a Neruda al ámbito poético y lingüístico de sus *Residencias*, cuando las mejores voces de la lengua inglesa hechizaban su poesía. Pero ahora es su voz la que fecunda.

Entre libro y libro, entre discurso y discurso, el poeta construye una nueva casa, La Sebastiana, en un cerro de Valparaíso. Se levanta sobre una construcción iniciada por un viejo comerciante español, cuya única debilidad fue elegir el sitio más hermoso de Valparaíso para levantar su morada. El interior de la casa es Neruda mismo: "Esa claridad de la marinería, resplandece también en La Sebastiana, donde todos los colores están reuni-

dos, donde unas sillas hindúes de mimbre reposan sobre cueros argentinos, junto al arcón de un antiguo marinero inglés, recibiendo la sonrisa triste de un caballo de calesita y el fuego en la redonda chimenea y las mamparas de colores y las copas de todos tamaños y formas y los militares graves en sus cromos y los mil detalles pequeños que embargan y cautivan". Esta descripción de Margarita Aguirre puede ser completada por el poema que dedica el poeta a La Sebastiana en *Plenos poderes*. Allí cuenta, entre otras confidencias:

Me dediqué a las puertas más baratas,
a las que habían muerto,
y habían sido echadas de sus casas,
puertas sin muro, rotas,
amontonadas en demoliciones,
puertas ya sin memoria,
sin recuerdo de llaves,
y yo dije: "¡Venid
a mí, puertas perdidas!
os daré casa y muro
y mano que golpee,
oscilaréis de nuevo abriendo el alma,
custodiaréis el sueño de Matilde
con vuestras alas que volarán tanto".

La casa no es sólo un nuevo capricho del poeta, cada vez más inspiradamente caprichoso en su cálida luz otoñal: es una necesidad de su vida privada. Para huir de las formas más abrumadoras de la popularidad que él mismo ha propiciado, Neruda se ve obligado a esconderse en su propia patria. Su número de teléfono es secreto, su paradero misterioso, numerosas antesalas, infinitas consultas con amigos y hasta meros conocidos, son a veces necesarias para saber dónde se encuentra. Ni siquiera es seguro el expediente de ir a golpear en su casa. El poeta siempre acaba de irse, huyendo, de un refugio a otro. La morada de Isla Negra, donde antes podía leer y escribir, es ahora casi un monumento nacional, visitado por hordas de admiradores que sin pedir permiso se retratan en el jardín, junto a la maravillosa sirena que mira imperturbable el océano y hasta penetran en la casa de piedra para curiosarlo todo. Cada nuevo refugio que el poeta construye es descubierto al fin por estos fieles sabuesos de la popularidad, es sitiado, es finalmente ocupado. La única solución es huir, disfrazarse, negarse.

Buena parte de la culpa de esta situación kafkiana la tiene el mismo Neruda, que ha heredado de su padre el rasgo nacional chileno de la convivialidad. Al poeta le resulta muy difícil no vivir rodeado de amigos y hasta de meros intrusos de la amistad. Esa misma corte fraterna, cálida y hasta capítosa, tiene su

lado negativo. Unas veces el poeta trata de escapar de esta esclavitud; otras veces son los verdaderos amigos los que no la soportan, se vuelven reticentes, desaparecen. El anecdotario menudo es enorme y, naturalmente, muy contradictorio.

Los libros que mejor representan al poeta estos años son *Las piedras de Chile* (junio 26, 1961), con fotografías de Antonio Quintana (en la tapa luce una tomada por Matilde Urrutia como tierno homenaje del poeta a su mujer); los *Cantos ceremoniales* (octubre 31, 1961) en que vuelve Neruda al verso de arte mayor, creando algunas secuencias memorables; *Plenos poderes* (1962), que es a la vez un quinto volumen de *Odas* y un segundo *Estravagario* por la libertad con que el poeta se despereza antes de emprender la tarea mayor, de contar, en prosa y verso, su propia vida.

Este poeta otoñal, este poeta que ya ha sobrepasado generosamente *il mezzo d'il camin di nostra vita*, ha esperado la proximidad de los sesenta para empezar a recrear por escrito y sostenidamente su propia aventura vital. En diez capítulos que publica la revista brasileña *O Cruzeiro* con el título de *Las vidas del poeta. Recuerdos y memorias de Pablo Neruda* (a partir de enero 16, 1962), el poeta empieza a registrar en prosa muchos episodios de su pasada aventura, muchos encuentros con seres y pasajes. Estas *Memorias* fueron escritas en Isla Negra, en 1961. Poco después, enfrenta Neruda el compromiso máximo de contar en verso su vida. La obra se titula *Memorial de Isla Negra* (1964) y abarca en sus cinco volúmenes delgados una crónica incompleta y muy personal de la trayectoria del poeta. Sólo el primer volumen (*Donde nace la lluvia*) pretende abarcar no sólo los hitos fundamentales de la infancia y la adolescencia, hasta la partida a Santiago, 1921, sino ordenar ciertas sustancias elementales, ciertas materias, que dan la clave de su vida y su poesía. Los volúmenes siguientes se valen de una evocación libre, asociacionista, muy selectiva. Aun así, estos cinco volúmenes ofrecen vínculos y ligamentos que faltaban en las *Memorias de O. Cruzeiro*, escritas en el tono liviano y hasta informal con que Rubén Darío compuso en 1912 su *Autobiografía*. En el *Memorial* se registran episodios, se comentan amores, se ofrecen vislumbres, que son de importancia capital para la comprensión del poeta, como habrá advertido ya el lector de este libro.

Hay aquí un largo devanar autobiográfico, el cuento interminable de quien ha descubierto, al fin: "No tienes más recuerdo que tu vida". La veta proustiana de Neruda encuentra ahora ancho campo. Como última imagen de este retrato en el tiempo que he intentado recomponer con las palabras mismas del poeta, basta evocar ahora ese enfrentamiento gozoso de Neruda con sus vidas. Al término de esta recorrida forzosamente incompleta, el retrato sucesivo de Ricardo Reyes, de Pablo Neruda, parece haberse detenido en una última imagen: como Narciso, el poeta escudriña sus propios rasgos en el agua hechizada del tiempo. Pero

no es un adolescente, precozmente enamorado de sí mismo, lo que las aguas reflejan, sino un sólido hombre otoñal que ha amado mucho y odiado mucho, que ha sido querido hasta el endiosamiento e insultado hasta la más baja calumnia, el poeta de la soledad agónica y el poeta de la solidaridad del mundo, el incansable viajero y el niño eternamente desconsolado. Los rostros del poeta, de ese Pablo Neruda que ha obliterado definitivamente a Ricardo Reyes para morir y renacer de sus cenizas con cada nuevo libro, se detienen al fin en esta imagen última del contemplador otoñal. Es un árbol enorme lo que el agua del tiempo refleja, un árbol que ha ido creciendo y creciendo, anillo tras anillo, hasta alcanzar la dimensión y la majestad de un bosque sonoro: un árbol cuyas hojas son libros.

LA ÚNICA RESIDENCIA

Soy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,
entrando oscurecidos corredores,
llegando a tu materia misteriosa

(Residencia en la tierra)

LOS LIBROS DEL POETA

Hay poetas que escriben poemas, que algo más tarde recogen o no en libros, y hay poetas que escriben libros. Pablo Neruda es, para bien y para mal, poeta de libros. Salvo en esa hora de la iniciación en que todavía se le ve buscar ciegamente un rumbo, siempre sus libros tendrán una unidad interior que no depende para nada de la lucidez con que han sido ordenados a posteriori, sino de haber sido creados dentro de un ciclo completo (vital, poético) y de obedecer a un estado afectivo profundo. De ahí la unidad indiscutida de los mejores: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Tentativa del hombre infinito*, *Residencia en la tierra*, *España en el corazón*, *Canto general*, *Los versos del capitán*, *Odas elementales*, *Estravagario*. A diferencia de otros poetas —como el gran Juan Ramón Jiménez, que ordenó y desordenó constantemente su bibliografía, deshaciendo poemas o recomponiendo nuevas unidades con los restosuntuosos de las antiguas, en busca de una perfección central y acronológica que se le escapaba siempre—, Pablo Neruda crea a partir de una concepción o impulso interior que asume ya (dentro de sí) la forma del libro. Sólo que siempre se trata de un libro concreto, a ir descubriendo y creando con las palabras, como el escultor extrae su obra del bloque de mármol. En este sentido, Neruda es un poeta de total lucidez creadora. Con otras palabras, él mismo lo ha reconocido al comentar su poesía en el simposio con que la Biblioteca Nacional de Chile celebró sus sesenta años. Al referirse a su primer libro, *Crepusculario*, y señalar que “es un diario de cuanto acontecía dentro y fuera de mí mismo, de cuanto llegaba a mi sensibilidad”, señala que a partir de allí “quise ser un poeta que abarcara en su obra una unidad mayor. Quise ser, a mi manera, un poeta cíclico que pasara de la emoción o de la visión de un momento a una unidad más amplia”. Es esta ambición de poeta cíclico la que genera su creación en unidades extensas, en libros.

Algunos críticos han insinuado otra explicación. Así, por ejemplo, para Benjamín Subercaseaux este impulso revela la mera voluntad narcisista de acumular volúmenes y títulos. Esa moti-

vación superficial, de ser cierta, podría valer para algunos de los volúmenes como *Tercera residencia*, libro de clara transición, o como *Las uvas y el viento* (obra que ahora Neruda ve como "una tentativa en algún modo frustrada, pero no en su expresión verbal, que algunas veces alcanza el intenso y espacioso tono que quiero para mis cantos"), o incluso como algunas recopilaciones de poesía escrita diariamente, de diario poético informe, como *Plenos poderes*, libro también evidentemente transicional. Pero la explicación de Subercaseaux nada explica de toda una obra que cuenta con unidades interiores y exteriores tan admirables como las arriba indicadas, obras de extensión verdaderamente cíclica. Más cerca de la verdad ha estado Sarandy Cabrera al subrayar, en un artículo del semanario *Marcha*, de Montevideo, esa suerte de fatalidad poética de Neruda que le hace crear por ciclos (de ahí la unidad interior de muchos de sus libros) pero que también le hace prolongar cada ciclo un poco más allá de lo que era necesario. Así, al indiscutido ciclo de *Residencia en la tierra* (1925-1935) sucede, según Cabrera, un postdata no tan necesaria: *Tercera residencia* (1935-1945), en que el poeta cambia evidentemente de rumbo y de compromiso. Del mismo modo el *Canto general* se prolonga en una larga cola geográfica y política, *Las uvas y el viento*, la que a su vez es puesta al día en *Canción de gesta* (1960). A las *Odas elementales*, de 1954, sigue un volumen de *Nuevas odas elementales* (1956) y luego un *Tercer libro de las odas* (1957) y hasta un cuarto, que cambia de título, pero no de materia, *Navegaciones y regresos* (1959); una advertencia al verso de la portada reconoce que es el Cuarto Libro de las Odas. Hasta podrían incluirse en este ciclo otros dos volúmenes: *Las piedras de Chile* (1961, Odas aunque sin advertencia alguna) y *Plenos poderes* (1962, que explícitamente recoge muchas Odas).

La observación de Sarandy Cabrera resulta críticamente acertada siempre que no se intente ver en ella la clave de un mecanismo poético que llevaría a Neruda a agotar un ciclo y prolongarlo luego por medio de una versión debilitada y hasta amanerada de sí mismo. La explicación verdadera se encuentra, me parece, en la naturaleza profunda de este gran creador: toda su poesía surge de un determinado compromiso vital y hunde sus raíces en una situación afectiva que cada vez lo posee por completo. Esa situación puede ser agónica, como en *Residencia en la tierra*, o puede derivar de un choque emocional violentísimo, como en *España en el corazón*; puede ser resultado de una elección madurada cada vez más lúcidamente pero que, al mismo tiempo, libera hondas zonas intactas de la emoción personal de cada poema, como pasa en el *Canto general*. Pero también puede generarse un libro en zonas más superficiales pero no menos idiosincráticas: una felicidad súbita, la alegría de vivir, una necesidad de expansión en que el poeta crea continuamente con pasmosa facilidad al tiempo que su potencia poética más profunda se da el

lujo de asomar sólo aquí y allá, en inesperadas entrelíneas, en una cualidad vertiginosa de la metáfora, en la doble visión del vate, como pasa tan a menudo en los sucesivos libros de las *Odas*. Asimismo, el libro puede nacer de un impulso imperioso que arrasa con planes y proyectos y se impone al poeta en su más cruda fatalidad, como sucede con el largo poema, "Las furias y las penas" (1934), que expresa su angustia erótica, o como ocurre en el complejo ciclo otoñal de *Estravagario* (1958), que recoge la más perturbadora afirmación de los opuestos que combaten dentro del poeta: la vida y la muerte, el amor y el odio, la rebeldía y el asentimiento. Estos libros que así provienen de una situación humana radical llevan el sello de lo necesario. También lleva este sello el *Memorial de Isla Negra* (1964) a pesar de su irregular, desapareja arquitectura.

Pero como el poeta crea no sólo con lo más oscuro de sí, como el poeta es cada vez más, también un artifice, también un maestro, no es extraño que liberado por la catarsis creadora de cada compromiso profundo, aproveche algo más la sabiduría y el impulso ya adquiridos, y se deje persuadir de que hay en la situación afectiva todavía algunos poemas más, hasta algunos libros. De ahí surgen esas postdatas que no siempre son meras postdatas. De ahí (observación secundaria que conviene subrayar ahora) la necesidad de separar en la obra de Neruda las unidades verdaderamente creadoras y necesarias de las que sólo son acuerdos transitorios del poeta con una situación externa o con un ciclo interior que él ya había agotado previamente.

Si se estudia desde este punto de vista la obra de Neruda, se advierte que a la ordenación longitudinal de sus libros es posible agregar otra que contemple no sólo esa obvia evolución cronológica sino que también, transversalmente, señale la repetición de ciclos y la reanudación de temas o maneras que habían sido anticipadas y, a veces, hasta explotadas previamente. Practicado este corte transversal, se podrá ver, por ejemplo, que *Tercera residencia* no existe como tal unidad creadora, aunque exista sí como indiscutible unidad bibliográfica: sus dos primeras partes cierran en realidad el ciclo anterior de *Residencia en la tierra* y hasta cierto punto (en "Las furias y las penas") lo llevan a su máxima culminación erótica, en tanto que las tres últimas partes del libro revelan la presencia de una nueva personalidad poética: el creador de *España en el corazón* y toda la poesía políticamente comprometida de la Segunda Guerra Mundial. Del mismo modo, la unidad central y didáctica del *Canto general* revela al análisis un conglomerado de estados poéticos que apuntan hacia distintos ciclos de creación; así, por ejemplo, "El gran océano" tiene pasajes que atraviesan anchamente la intención del ciclo épico y entroncan con el barroquismo descriptivo de *Residencia en la tierra*, en tanto que otros capítulos del *Canto* como *El fugitivo*, como *Yo soy*, se proyectan hacia el futuro, hacia el *Memorial de Isla Negra*. Dos libros pos-

teriores al *Canto general* derivan o proceden directamente de algunos capítulos de éste: *Las uvas y el viento*, en que el poeta aplica su visión totalizadora al vasto mundo, y *Canción de gesta* que pone al día, diez años más tarde, su repertorio anti-imperialista. En este último libro se escucha, aunque no con la potencia épico-lírica del *Canto general*, su afirmación explícita del destino de la América, esta América. También en el ciclo de las *Odas* es posible reconocer una primera instancia de alegría y confianza, de afirmación y constante desafío, de clara entrega al realismo socialista (los dos primeros volúmenes), una segunda instancia más compleja (que aparece en el *Tercer libro de las odas*) y un tercera en que el rumbo que el poeta toma depende menos de una consigna estética que de la orientación caprichosa y cambiante de su humor otoñal.

Como todo poeta, Neruda ha escrito ocasionalmente prosa. Pero su actitud hacia la prosa ha sido y es un poco vergonzante. Aunque aceptó redactar una suerte de relato, *El habitante y su esperanza*, que su editor de entonces bautizó de *novela*, desae el prólogo se disculpa con alguna dosis de insolencia juvenil: "No me interesa relatar cosa alguna. Para mí es labor dura..." En sucesivas colecciones de las *Obras completas* ha recogido algunos de esos textos en prosa, como aquella *novela*, como *Anillos* (escrito a medias con Tomás Lago), como algunos artículos y conferencias sobre Lorca, sobre su poesía, sobre Bécquer. Pero siempre ha dejado fuera muchas páginas prosísticas. Así, por ejemplo, en la última y hermosa edición de Losada (1962) falta por completo el volumen de *Viajes*, publicado en 1955 por la Editorial Nascimento; también falta la autobiografía en prosa que publicó en *O Cruzeiro*, a comienzos de 1962 con el título de *Las vidas del poeta*, y faltan, asimismo, muchísimas páginas importantes de prosa y de doctrina poética, que he glosado parcialmente en la segunda parte de este estudio.

Sin embargo, y a pesar de este aparente desdén hacia su producción poética, Neruda ha incluido en algunos de sus libros más rigurosos (*Residencia en la tierra*, por ejemplo) páginas en prosa que demuestran no sólo su dominio mágico del medio sino también algo que ahora parece más importante: la superfluidez de distinguir entre prosa y verso en su obra. Por eso me parece necesario considerar siempre la obra entera de Neruda como si estuviera escrita en verso, porque prosa o verso es la misma mano, la misma voz, el mismo ojo, el responsable del secreto de cada línea.

Todo análisis de la obra de Pablo Neruda debe tener en cuenta, pues, la existencia de volúmenes que corresponden a una unidad de situación afectiva profunda, sea prosa o verso el medio escogido por el poeta; pero también debe reconocer dentro de esa obra general la existencia de algunos libros (prosa o verso, no importa) que no son tan necesarios ni derivan de una profunda voluntad

creadora. Si se tienen simultáneamente en cuenta estas dos características resultará fácil descubrir en la enormidad y dispersión aparentemente caprichosa de su obra una visión coherente aunque no rígida; resultará fácil reconocer la radicación profunda de la mayor parte de su obra sin exigir que cada libro, cada poema, cada verso la cumpla al pie de la letra (qué nos quedaría de la mayor parte de la poesía universal si la sometieramos a tales exigencias); resultará posible analizar, sobre todo, los numerosos instantes de acierto sin molestarse demasiado por aquellos en que el poeta (como decía Horacio de Homero) también dormita, o por aquellos otros en que sus deberes de escritor político lo mantienen despierto cuando la Musa ya se ha ido buenamente a dormir.

Hay en la vasta producción de Pablo Neruda poesía como para satisfacer hasta a los más exigentes. La modesta pretensión de este libro es, sobre todo, apuntarla claramente y situarla ahora en su verdadera perspectiva creadora.

II

LA MÚLTIPLE INICIACIÓN

Como todo joven poeta, Neruda comienza haciendo poesía sobre poesía ajena. Mucho más tarde, cuando haga el balance de su obra en vísperas de la publicación en México del *Canto general* (1950), confiará a Alfredo Cardona Peña que su primera obra, *Crepusculario* (1923), "es un libro ingenuo y sin valor literario", y también contará que sólo en 1925, al escribir "Galope muerto" y "Serenata", notó por primera vez que había encontrado una veta verdaderamente original; de esos dos poemas arranca *Residencia en la tierra* y su trayectoria verdaderamente creadora. La autocrítica del poeta maduro es exacta, lo que no significa que sea necesario prescindir de toda consideración de los seis libros que compone y publica antes de *Residencia*. Aunque derivativos, aunque inmaduros, aunque desiguales, estos libros importan. Algunos de ellos, por otra parte, servirían para fundar la reputación de un poeta menor que Neruda. Baste recordar que *Veinte poemas de amor*, que *Tentativa del hombre infinito*, pertenecen a esta primera época en que el poeta aún no ha cumplido veintidós años.

Esos seis libros son escritos por un poeta muy joven. Son publicados entre 1919 y 1926, salvo *El hondero entusiasta*, que es diferido hasta 1933 por razones muy particulares. Es decir, que entre sus veinte y veinticinco años, el poeta compone seis libros que revelan no sólo fecundidad, sino una inquietud que se dispersa en todas direcciones. En sus recuerdos de 1954 él mismo ha contado que en la época de *Crepusculario* escribía cuatro o cinco poemas día-

rios; de esa actividad febril son índice los seis libros (dos de prosa) que escribe en un lapso de apenas siete años.

Descubierta muy tempranamente la vocación poética, desarrollada a la sombra de un padre que no quería que su hijo fuese poeta, practicada a contrapelo y detrás de rebeldes seudónimos, la vena lírica se abre incontenible apenas Neruda pisa Santiago y en la soledad de la gran ciudad hostil libera completamente lo que llevaba adentro. El aislamiento inicial en la pensión en la calle Maruri, luego la compañía tumultuosa de amigos poetas, la completa liberación sexual en contacto con dóciles muchachas santiaguinas, la misma agitación anárquica estudiantil, estimulaban al joven triste y oscuro que llega del Sur en 1921. Es un período éste en que el poeta no se da descanso, buscando y experimentando, escribiendo y copiando, dejándose impregnar de diversas influencias (Tagore y Sabat Ercasty, Maeterlinck, Baudelaire y Darío, las poetisas eróticas de América del Sur y Vicente Huidobro) hasta encontrar al cabo de este peregrinaje su primera voz.

Lo que caracteriza al período es precisamente la simultaneidad de voces, la dispersión de la busca, la inquietud esencial del joven poeta, su apatencia. En *Crepusculario* (1919-1923), Neruda es todavía un epigono del modernismo que no rehúye los más obvios ripios poéticos y que no ha salido aún de la cáscara hecha de timidez, terror y frío del Sur. Ya en *El hondero entusiasta* (1923) la embriaguez de la poesía de Sabat Ercasty alimenta en el joven una veta cósmica y whitmaniana que es anticipo de algo muy profundo y auténtico en él, aunque todavía se exprese según cánones ajenos. Con razón el joven de 19 años escribió muchos de esos poemas de un solo golpe, en un trance dionisiaco de inspiración; con razón se sintió defraudado cuando alguien le dijo que eran eco de Sabat Ercasty, y el poeta uruguayo (al ser consultado por carta) se lo confirmó muy amablemente. Para él eran propios, habían saltado de lo más hondo de sí mismo. Caprichos y paradojas de la inspiración auténtica que suele asumir a veces máscaras (*personas*) ajenas, como bien lo sabían los neoclásicos como Andrés Bello. En ese momento, Neruda estaba *tout sonore encore* de los ritmos y las imágenes poderosas de Sabat Ercasty, y lo ignoraba. La verdad es que en el poeta uruguayo, el joven había descubierto, reconocido y explotado a tientas una vena de poesía que llegaría a ser completamente suya. Cuántas veces la lectura de un libro ajeno basta para despertar lo que estaba realmente dormido en el fondo del lector. Para Neruda, la poesía de Sabat Ercasty fue un agente catalítico, aunque prematuro. Sólo que el joven de diecinueve años no tenía aún la voz propia que le habría permitido liberar completamente esa vena del canto. Años más tarde, en *Residencia en la tierra* ocasionalmente, pero sobre todo en los pasajes más altos y empinados del *Canto general*, encontraría Neruda la ancha voz y la dicción propia para salmodiar cabalmente lo que aquella noche de alucina-

ción en que escribe una parte de *El hondero entusiasta*, sólo consiguió decir con versos sabáticos.

También resulta parcialmente derivativo el libro más logrado y popular de este momento de iniciación: los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). Aquí Neruda prolonga y enriquece una línea erótica que los grandes poetas del modernismo (Asunción Silva, Darío, Lugones, Herrera y Reissig) ya habían explotado a su manera. Pero a la felicidad verbal de estos maestros suma Neruda ahora una explicitación más completa y directa del erotismo que arranca, sin duda, del ardimiento poético puesto en circulación por las voces femeninas de este comienzo de siglo en la América Hispánica: por las poetisas uruguayas María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y la poetisa chilena Gabriela Mistral, cuyos *Sonetos a la muerte* constituyen una clave para entender al joven poeta, como él mismo ha reconocido posteriormente. Pero también es posible reconocer que a pesar del trasnochado sentimentalismo y ecos ajenos, los *Veinte poemas* tienen una unidad singular y anticipan ya en muchos aspectos decisivos la estatura que alcanzará con el tiempo este poeta de sólo veinte años.

Los dos libros de prosa de este período (*El habitante y su esperanza*, *Anillos*, ambos de 1926) son obras de interés secundario, importantes para descubrir en las entrelineas más que en el mismo texto la evolución interior del joven poeta, pero creados en un nivel de menor intensidad y exigencia que los *Veinte poemas* o que el libro de versos que también publica en 1926 (es el tercer libro en un año) bajo el título de *Tentativa del hombre infinito*. Al hacer en 1950 el balance de su producción ha dicho Neruda a Cardona Peña que este último "es el libro menos leído y menos estudiado de mi obra; sin embargo, es uno de los libros más importantes de mi poesía, enteramente diferente a los demás..." El juicio es exacto, pero hay que precisar muy cuidadosamente ese presupuesto de originalidad. Al tema se ha vuelto a referir Neruda recientemente. En el ciclo de la Biblioteca Nacional, con motivo de cumplirse sus sesenta años, el poeta ha comentado su ambición al escribir los *Veinte poemas de amor* y ha dicho que "este libro no alcanzó, para mí, aun en esos años de tan poco conocimiento, el secreto y ambicioso deseo de llegar a una poesía aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y se derribaran. Era éste el conflicto que yo me reservaba.

"Empecé una segunda tentativa frustrada y éste se llamó verdaderamente *Tentativa*... En el título presuntuoso de este libro se puede ver cómo esta motivación vino a poseerme desde muy temprano. *Tentativa del hombre infinito*, que no alcanzó a ser lo que quería, no alcanzó a serlo por muchas razones en que ya interviene la vida de todos los días. Sin embargo, dentro de su pequeñez y de su mínima expresión, aseguró más que otras obras mías el camino que yo debía seguir. Yo he mirado siempre la *Ten-*

tativa del hombre infinito como uno de los verdaderos núcleos de mi poesía, porque trabajando en estos poemas, en aquellos lejanísimos años, fui adquiriendo una conciencia que antes no tenía, y si en alguna parte están medidas las expresiones, la claridad o el misterio, es en este pequeño libro, extraordinariamente personal."

A continuación de estas declaraciones, Neruda rectifica un enfoque que tiene su origen en una afirmación de Jorge Elliott en su *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (Santiago, 1957). Contra lo que allí se afirma, la *Tentativa* no recibe influencia de *Altazor*, de Vicente Huidobro, por el sencillo motivo de que este último libro sólo se publicó en 1931, seis años más tarde. Aprovecha Neruda la oportunidad de esta rectificación para precisar mejor su conocimiento de la poesía de su ilustre coterráneo: "Yo conocía sí, los poemas de Huidobro, los primeros excelentes poemas de *Horizon Carré*, de *Tour Eiffel*, de los *Poemas árticos*. Admiraba profundamente a Vicente Huidobro, y decir profundamente, es decir poco. Posiblemente, ahora lo admiro más, pues en ese tiempo su obra maravillosa se hallaba todavía en desarrollo. Pero el Huidobro que yo conocía y tanto admiraba era con el que menos contacto podía tener. Basta leer mi poema *Tentativa del hombre infinito*, o los anteriores, para establecer que, a pesar de la infinita destreza, del divino arte de jugar de la inteligencia y de la luz y del juego intelectual que yo admiraba en Vicente Huidobro, me era totalmente imposible seguirlo en ese terreno, debido a que toda mi condición, todo mi ser más profundo, mi tendencia y mi propia expresión, eran la antípoda de esa destreza intelectual de Vicente Huidobro. Este libro, *Tentativa del hombre infinito*, esta experiencia frustrada de un poema cíclico, muestra precisamente un desarrollo en la oscuridad, un aproximarse a las cosas con enorme dificultad para definir las; todo lo contrario de la técnica y de la poesía de Vicente Huidobro, que juega iluminando los más pequeños espacios. Y ese libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la oscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino."

La importancia de esta declaración, la profundidad con que Neruda define su *Tentativa* y la distingue de la poesía coetánea de Vicente Huidobro, el acierto con que caracteriza la poesía de este último, no deben hacer olvidar un aspecto más complejo del problema. Si bien es cierto que en las zonas más profundas de la *Tentativa* hay un esfuerzo absolutamente personal y original (un esfuerzo que es el mejor anticipo de las exploraciones infernales de *Residencia en la tierra*), en la superficie de este poema cíclico, en la forma exterior y en muchos recursos técnicos, como la ausencia de mayúsculas, de toda puntuación, el fluir incesante del verso, se pone en evidencia la servidumbre de *Tentativa*. Es una servidumbre inevitable y que no disminuye en nada su profunda originalidad. Porque la originalidad del poema no está precisamente en la forma. Por sus procedimientos, *Tentativa* procede del su-

perrealismo europeo de la postguerra, ya practicado en la lengua española por los ultraístas y por Vicente Huidobro. Esto es lo que han visto y señalado muchos críticos, aun cuando quizá exageraran al apuntar la influencia directa de *Altazor*. Pero no se equivocaban al vincular la *Tentativa* con una corriente renovadora de las letras de este siglo. En lo que sí tiene razón Neruda (una razón que hay que subrayar con insistencia) es al distinguir la intención intelectual de buena parte de esa poesía de vanguardia y la que guía oscuramente su *Tentativa*. Con este libro, frustrado e imperfecto, Neruda estaba liberando dentro de sí muy poderosas fuerzas. Lo que el joven poeta había descubierto entonces es (nada más, nada menos) la cantera interior inagotable de donde extraerá, más tarde, los dos volúmenes de *Residencia en la tierra*, muchos de los mejores poemas de *Tercera residencia*, algunos de los pasajes más intensos del *Canto general*, sus mejores *Odas*, buena parte de los *Versos del capitán* y casi todo *Estravagario*. Una vez más, la poesía ajena había actuado sobre el joven poeta como reveladora. Después de Darío y Sabat Ercasty, después de Tagore y las poetisas rioplatenses, después de Gabriela Mistral, los superrealistas habrían de oficiarse como iniciadores. Esta vez el toque de la poesía ajena había llegado más hondo y la lección encarnó en forma más perdurable. A partir de la alucinante experiencia personal que es *Tentativa del hombre infinito*, oscura y luminosa a la vez, Neruda está en condiciones de empezar a escribir su propia poesía. Ha encontrado su voz como se pone de inmediato en evidencia en los poemas que crea entonces: "Galope muerto" y "Serrenata", poemas que son coetáneos de este libro, pero que tienen, ya, un tono de autoridad inconfundible.

III

HACIA UN NÚCLEO DE POESÍA

No conviene exagerar las deudas del poeta con las prestigiosas voces que lo rodean y lo orientan. Neruda no sería Neruda si en esos libros de su múltiple estreno sólo hubiese ecos. Por el contrario, lo que hoy resulta cada vez más evidente en esos primeros libros, es la personalidad futura que asoma inconfundible a pesar de vejez de dicción, amaneramientos, tropezones y languideces de la inspiración creadora. Leídos ahora, esos libros parecen tan evidentes precursores de la voz auténtica de *Residencia en la tierra* y aun de obras posteriores, que se puede incurrir en el anacronismo de considerarlos sólo como pasos hacia la madurez. Lo son, es cierto, y desde ese punto de vista resultan documentos poéticos invalorables. Pero son también la mejor demostración objetiva de

cómo una voz auténtica aprende a serlo por el cotejo y la imitación de las voces ajenas.

Leídos hoy, con la perspectiva de casi cuarenta años, y con la enorme obra posterior de Neruda a la vista, lo más evidente en esos seis libros es su valor testimonial sobre el poeta futuro. Así, en *Crepusculario*, ahora importa sobre todo lo que el libro anticipa de la imaginaria personal del poeta naciente: la mujer y la madre inextricablemente mezcladas en una sola visión de pechos femeninos:

Mujer, yo hubiera sido tu hijo por beberte
la leche de los senos como un manantial,
por mirarte y sentirte a mi lado y tenerte
en la risa de oro y la voz de cristal;

la visión del poeta como un niño abandonado:

Desde el fondo de ti, y arrodillado
un niño triste como yo, nos mira.

o como dice en otro lado, con acentos que recuerdan simultáneamente a Edgar Poe y al indio *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín:

...y aquí estoy yo, brotado entre las ruinas,
mordiéndolo solo todas las tristezas,
como si el llanto fuera una semilla
y yo el único surco de la tierra.

Hacia el final, el poeta exclama que no fueron creadas para él las palabras de la alegría o el amor, y se define:

No cabían en mí. Nunca cupieron.
De niño mi dolor fue grito
y mi alegría fue silencio.

El libro muestra, a pesar de obvios afeites modernistas, la auténtica experiencia existencial del niño sin madre, solitario y abandonado, para quien el viento se transforma en símbolo de la ausente:

Me peina el viento los cabellos
como una mano maternal,
abro la puerta del recuerdo
y el pensamiento se me va.

Es un niño que mira con ojos desolados el mundo exterior y lo ve agresivo como Saturno (el padre que devora a sus hijos), o descubre impávido que los pechos de la campesina que desea:

son dos semillas ácidas y ciegas.

Esos pechos que parecen como ojos mutilados e infecundos, castrados como los ojos de Edipo, son aterradores. Pero todo lo que ve el niño está impregnado del mismo horror, lleno de presagios y agresiones. El mar se le presenta viril y salvaje:

La dentellada del mar muerde
la abierta pulpa de la costa.

O también:

A mordiscos de sal y espuma
borra el mar mis últimos pasos...

En la imaginaria de *Crepusculario* se transparenta ya una situación afectiva hondamente perturbadora para el joven de diecinueve años. El muchacho se siente pasivo ante la agresividad del mundo, se refugia en el recuerdo del pecho materno o se ve a sí mismo por una curiosa identificación con la madre, como un surco,

el único surco de la tierra.

Ese mismo mar que muerde eróticamente la entraña más íntima de la costa, borra también a mordiscos los pasos del joven poeta, lo corroe, lo oblitera. Los pechos de la mujer ajena son los de la madre pero también están como muertos: son ciegos, son semillas infecundas. El joven poeta proyecta sobre la naturaleza sus terrores de adolescente. Hoy todas estas claves resultan harto evidentes, pero para sus primeros lectores los poemas contenían claves invisibles, escritas en lenguaje cifrado. Lo que ellos leyeron fue el eco superficial del Modernismo, el refinamiento erótico a la Maeterlinck (hasta hay una versión de "Pelleas y Melisanda"), toda esa utilería finisecular que enmascara la angustia personal del adolescente para quien Eros no ha asumido aún la forma concreta y liberadora.

Del mismo modo, si se vuelven a leer hoy los poemas de *El hondero entusiasta*, dejando de lado lo que Neruda tomó de Sabat Ercaasty o descubrió por sí solo (la influencia de Sabat atraviesa este libro y llega hasta más allá de *Residencia en la Tierra*, como ha documentado pacientemente Juan Meo Zilio); si se busca en el libro lo que ahora puede identificarse fácilmente como la auténtica visión personal del joven poeta, entonces se encuentra una confirmación de las intuiciones apuntadas oscuramente en *Crepusculario*. El erotismo de este segundo libro es de una pasividad que casi llega a lo enfermizo. En uno

de los poemas que más claramente cantan el frenesí erótico (el nº 6), el poeta implora a la amada:

¡Déjame sueltas las manos
y el corazón, déjame libre!
¡Yo sólo te deseo, yo sólo te deseo!
No es amor, es deseo que se agosta y se extingue
es precipitación de furias,
acercamiento a lo imposible,
pero estás tú,
estás para dárme todo,
y a darme lo que tienes a la tierra viniste
como yo para contenerte,
y desearte,
y recibirme.

Si este fragmento fuera atribuido a Delmira Agustini, por ejemplo, no llamaría la atención la actitud anhelante con que la amante espera recibir al ser amado. Otra vez, el poeta asume implícitamente la imagen de *surco*. Abundan en *El hondero entusiasta* los versos en que se expresan los mismos sentimientos de pasividad en que se espera que la mujer invada, domine, *ocupe* todo. En el poema nº 2, ella es una marea que avanza inmensa sobre las playas, es como una mano atrevida que se interna bajo las ropas:

como una marea que me arrastra y me dobla,
es como una marea, cuando ella está a mi lado!

Un sentimiento cósmico de pasividad y cansancio posee al joven en el poema nº 3; pero en el nº 8 resuena con más intensidad y violencia este grito:

Lléname de mí;

que solicita con un tono que podría anunciar un comienzo de afirmación viril, y que, sin embargo, concluye, como en una letanía:

Ansíame, agótame, viérteme, sacrifícame,
Pídeme, recógeme, contiéneme, ocúltame;

en que el sentimiento hondo de la pasividad se une al fortísimo anhelo de ser envuelto y encerrado por la mujer como en un irreversible seno materno. Este poema (uno de los más autobiográficos del adolescente) reitera en estribillo "Ansíame, agótame, viérteme, sacrifícame" hasta culminar en una suerte de

eyaculación poética que mima rítmicamente el delirio de un anhelado orgasmo con estos versos tan reveladores:

Y que yo pueda, al fin, correr en fuga loca,
inundando las tierras como un río terrible,
desatando estos nudos, ah Dios mío, estos nudos,
destrozando,
quemando,
arrasando,
como una lava loca lo que existe,
correr fuera de mí mismo, perdidamente,
libre de mí, furiosamente libre.
¡Írme,
Dios mío,
írme!

Otros poemas (como el nº 9 que se inicia precisamente con este verso tan explícito: ¡Canción del macho y de la hembra!) documentan aún más nítidamente esta situación de pasividad del muchacho que espera que la agresión sexual venga de la mujer deseada:

Te recibo
como el surco a la siembra.

O como llega a decir en estos versos:

¡Desgárrame como una espada
o táctame como una antena!

en que se confunden singularmente los atributos masculinos y femeninos del combate erótico. El poema concluye aún más explícitamente:

Bésame,
muérdeme,
incéndiame,
que yo vengo a la tierra
sólo por el naufragio de mis ojos de macho
en el agua infinita de tus ojos de hembra!

Algunos poemas permiten incluso sospechar que la mujer deseada es (como en tanto poeta joven) sobre todo la proyección de un erotismo visionario. El poema nº 10 plantea francamente el tema, a pesar de los habituales lugares comunes que lo envuelven y hasta lo esconden:

Cuando de ti se alejan vuelven a mí mis pasos.
Mi propio latigazo cae sobre mi vida.
Eres lo que está dentro de mí y está lejano.

Huyendo como un coro de nieblas perseguidas.
 Junto a mí ¿pero dónde? Lejos, lo que está lejos.
 Y lo que estando lejos bajo mis pies camina.
 El eco de la voz más allá del silencio.
 Y lo que en mi alma crece como el musgo en las ruinas.

Aunque este poema no sea de ningún modo memorable, su imaginería romántica (algo trasnochada ya) revela suficientemente la naturaleza de niebla, de eco, de silencio, que tiene la mujer deseada que aparece más de una vez como mero postulado del deseo: está dentro de él pero está lejana, está lejos y bajo sus pies, crece en su alma como el musgo en las ruinas. Esta escisión de la personalidad erótica en un ser anhelante y una amada incorpórea (tan evidente en Bécquer) explicará tal vez la frecuente asunción de los atributos de la feminidad que muchas veces realiza el poeta adolescente, casi como en un trance y a pesar suyo.

Es cierto que en otros poemas se impone la imagen tradicional del erotismo masculino, y el libro concluye (en el poema n° 12) con un tono viril en que es hasta posible reconocer una afirmación de inmortalidad genésica:

Empujado por los designios de la tierra
 como una ola en el mar va hacia ti mi cuerpo.
 Y tú, en tu carne, encierras
 las pupilas sedientas con que miraré cuando
 estos ojos que tengo se me llenen de tierra.

Pero esta afirmación corresponde curiosamente a la parte menos original del libro, y la que traduce más directamente el erotismo cósmico del modelo uruguayo. La voz que aquí se escucha, resuena de modo muy distinto a la que se hacía oír en los otros versos oscuros y hasta turbios del desdoblamiento erótico. Es evidente que el poeta adolescente está pasando, cuando compone febrilmente los versos del *Hondero entusiasta*, por una crisis transitoria de su personalidad que habrá de resolverse en los *Veinte poemas de amor*. Pero antes de alcanzar esta primera culminación, el joven deberá liberarse de los fantasmas acumulados dentro del niño triste y melancólico, ese niño que se creía abandonado y que vivió tantas horas de sueños y pesadillas bajo las interminables lluvias del Sur.

Al margen de su valor anecdótico (que ya ha sido examinado en la segunda parte de este libro), los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* importan para comprender el desarrollo interior del gran poeta erótico que poco a poco se va revelando en Neruda. Ellos constituyen la primera afirmación vital rotunda, su primera posesión apasionada del mundo. Esa afirmación se da (como toda la poesía suya del período) en términos

superficialmente negativos, impregnada de melancolía y fracasos aparentes, crepuscular de tono e intención. El joven que aún no tiene veinte años, ya cultiva su duelo, contra lo que aconsejaba el fuerte Píndaro. Pero si la nota dominante de este conjunto o ciclo de poemas la ofrece precisamente esa última "Canción desesperada", lo cierto es que Neruda ya ha aprendido en el intervalo brevísimo entre *Crepusculario* y los *Veinte poemas*, que hay otra forma posible del amor: la posesión en vez de la espera o el sueño; que hay otra nota en su poesía futura: la asunción viril del mundo.

Ahora que se conocen las confidencias autobiográficas del poeta y se sabe de las dos musas que inspiraron el ciclo, se corre el riesgo de seguir únicamente por esa pista el análisis de los poemas. En una pista, como todas las anecdóticas, de engañosa lucidez y llena de pequeñas trampas, de curiosas reticencias, de vaguedades y hasta contradicciones. La confidencia de Neruda interesa, por eso mismo, no tanto por la identificación concreta de ambas muchachas igualmente lejanas, sino por la revelación de que ese ciclo erótico, tan ceñido y unitario estilísticamente, tiene en realidad dos polos concretos. El amante está dividido aunque el poeta sea uno solo. Aquí reside la importancia mayor de su confidencia. Porque ilustra algo más significativo de este primer gran ciclo amoroso: en él importa más el desolado amante que las amadas, el poeta que sufre y canta que sus permutables musas. Poesía de un poeta que, apasionadamente, se contempla amar es ésta de los *Veinte poemas*.

Neruda ha descubierto ya entonces que el amor puede ser pasión y posesión. Ha descubierto que la mujer no es sólo un objeto apetecible a la distancia sino que es también poseible: desde la altura de este nuevo conocimiento trasladada a sus *Veinte poemas* los goces y las penas de la posesión. Pero el ciclo está centrado en su experiencia y para ésta, la mujer es poco más que el pretexto (magnífico, vivo, apasionado) de una violenta experiencia interior. De todos modos, los *Veinte poemas* significan un paso importante sobre su poesía anterior, en que el joven (autosuficiente hasta el exceso) apenas lograba comunicarse con el objeto erótico. Pero tampoco implican la madurez total de la experiencia amorosa. El breve repaso de algunos de estos poemas permitirá comprender más hondamente la nueva visión que guía ahora al poeta de casi veinte años.

El poema n° 1 sintetiza precisamente la historia de este amante. La primera estrofa es convencional e implica una postura deliberada: el joven se siente labriego (aunque es estudiante de francés en Santiago) y manifiesta en su verso el ímpetu que fecunda a la mujer como la semilla a la tierra:

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.

Pero ya la segunda estrofa está escrita sin máscara, o por lo menos sin aquella tan convencional. Hay allí un reconocimiento cabal de su soledad, de la mujer proyectada fuera de sí mismo como objeto erótico, de la mujer como escape del aislamiento y la pasividad:

Fui sólo como un túnel. De mí huían los pájaros
y en mí la noche entregaba su invasión poderosa.
Para sobrevivirme te forjé como un arma,
como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda.

Lo curioso es que ese objeto erótico sigue estando investido también en este poema de las cualidades de agresividad sexual que el poeta adolescente no parece decidido a asumir del todo. Es como si en la mujer, en los atributos de la mujer, el joven proyectara ese impulso viril que necesita para realizarse. Pero la tercera estrofa regresa a la visión convencional de la posesión y al elogio pormenorizado y hasta algo audaz para la época, aunque no para la gloriosa tradición del *Cantar de los cantares* en que se inscribe este nuevo cántico:

Pero cae la hora de la venganza, y te amo.
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.
¡Ah los vasos del pecho! ¡Ah los ojos de ausencia!
¡Ah las rosas del pubis! ¡Ah tu voz lenta y triste!

La última estrofa demuestra que la experiencia erótica, aunque sea múltiple y satisfactoria en la realidad de todos los días, no ha arrancado al poeta de su soledad, de su tristeza, ni ha saciado su sed:

Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
¡Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!
Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
y la fatiga sigue, y el dolor infinito.

La misma nota subterránea de insatisfacción atraviesa este ciclo de poemas que superficialmente parecen tan impregnados del goce de amar, y hasta por partida doble como ahora se sabe. En el poema 15 parece dirigirse a su amada, aunque en realidad hable consigo mismo, utilizando al objeto erótico como espejo de este Narciso solitario:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.

Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

La visión de la mujer amada como objeto externo y lejano se acentúa en el poema 17:

Tu presencia es ajena, extraña a mí como una cosa.
Pienso, camino largamente, mi vida antes de ti.
Mi vida antes de nadie, mi áspera vida.
El grito frente al mar, entre las piedras,
corriendo libre, loco, en el vaho del mar.
La furia triste, el grito, la soledad del mar.
Desbocado, violento, estirado hacia el cielo.

Tú, mujer, ¿qué eras allí, qué raya, qué varilla
de ese abanico inmenso? Estabas lejos como ahora.

En este poema lo que el poeta fue, lo que el poeta no ha dejado íntimamente de ser, regresa como una obsesión y se petrifica en estas palabras: "Mi vida antes de nadie, mi áspera vida." Porque la herida que está abierta y desde donde sigue manando profundamente esta poesía, es esa experiencia existencial de la nada que tuvo el poeta en sus primeros días, nacido a un mundo en que moría la madre, nacido a la vida en medio de la muerte, su vida antes de nadie. El poema 18 también ve distante a la amada y deja escapar esta confesión en que cifra toda su adolescencia romántica y torturada: "Amo lo que no tengo." El poema 19 juega con la ambigüedad del sentimiento: el mundo aleja a la amada del amado pero su corazón sombrío la busca:

Niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca.
Todo de ti me aleja, como del mediodía.
Eres la delirante juventud de la abeja,
la embriaguez de la ola, la fuerza de la espiga.

Mi corazón sombrío te busca, sin embargo,
y amo tu cuerpo alegre, tu voz suelta y delgada.
Mariposa morena, dulce y definitiva
como el trigo y el sol, la amapola y el agua.

Es precisamente ese sentimiento de lejanía y fatalidad, junto con la viva apetencia de la mujer concreta y carnal, lo que caracteriza a este libro, da el tono ardido de su nostalgia, la tristeza o insaciedad de su goce repetido. El poema 20, poema de despedida, lo sintetiza en una forma que ya se ha vuelto popularísima:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

El verbo, *puedo*, encierra la clave del sentimiento del poeta porque en él se enlazan la justificación existencial (estoy tan desolado que tengo todos los motivos para escribir los versos más tristes esta noche) y una suerte de voluntad explícita que se traduce en el empleo del presente: *puedo*. El sentimiento del poeta es tan actual, tan vivido y en suspenso, como el tiempo y la forma del verbo. Es el sentimiento de una desposesión, de una incomunicación, de un fracaso erótico que no tiene su raíz en la maldad del mundo o en la lejanía de la amada (los temas tradicionales de la retórica del abandonado), sino en una lúcida coincidencia de la voluntad que lo paraliza en el presente, en la contemplación de sí mismo, que le impide abrirse, darse, dejar de ser algo más que un "alma sola y salvaje", que un "corazón sombrío", que ese ser triste y abandonado que sólo es capaz de reflejarse inmóvil en el compadecido espejo de su propio verso.

Por eso, este ciclo de amor juvenil concluye con una "Canción desesperada" en que es tan evidente la angustia existencial y en que el mundo entero parece arrasado como por un ciclón, devorado por un terremoto, anonadado por la pasión que no encuentra al cabo objeto seguro. Se sabe por confidencias del poeta que esta "Canción" fue escrita en Bajo Imperial, que los sonidos que en ella suenan son reales. que el poeta la escribió en la soledad y contemplando su amor (sus amores) a la distancia. El poeta está solo y evoca a la amada (no importa ahora cuál de ellas) para sentir que su corazón está de luto. Pero ese punto de partida —que podría vincularse fácilmente a un poema como *Le lac*, de Lamartine, si fuera necesario documentar su cálida estirpe romántica— no es sino el arranque retórico de un sentimiento mucho más hondo e invasor. Las coronas funerarias que ciñen el corazón en la utilería sentimental de la época romántica ceden de pronto el paso a un sentimiento que sólo puede ser posterior a Baudelaire:

Oh sentina de escombros, feroz cueva de naufragos,

clama este joven poeta. Algunas imágenes que hechizarán toda la poesía posterior e inmediata de Neruda ya aparecen visibles aquí: el corazón del poeta es como una infinita colección de escombros, como una salvaje cueva de naufragos (oh manes de

Salgari y Verne), contiene en sí la destrucción del mundo. Por encima de las imágenes que acumulan, con avidez muy modernista, los prestigios de la palabra y del ritmo, más allá de lo trivial de una *canción* que es sólo una flecha inmóvil que apunta al blanco de la verdadera poesía sin conseguir abandonar el arco; debajo de la retórica convencional del momento. el joven poeta consigue transmitir a ratos, en chispazos auténticos de iluminación, la tensión creadora de donde saldrán los grandes poemas futuros de *Residencia en la tierra*. Hay una suerte de descubrimiento de Quevedo, o intuición de Quevedo si es verdad que Neruda sólo lo leyó en España, en alguna estrofa que sobrepasa de la cantinela habitual:

Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,

dice el poeta, aunque no puede dejar de agregar, como un golpe de alucinación muy personal:

aún los racimos arden picoteados de pájaros,

línea que está más cerca del Darío otoñal que del pétreo, del ardido Quevedo. Al cabo, el poema entero resulta malogrado por esa autocompasión que traduce el estribillo: "Es la hora de partir. Oh abandonado." Ya se advierte en la entraña de sus versos esa visión explosiva que hará volar por los aires la retórica posmodernista para instaurar cabalmente una nueva retórica en la poesía castellana. Son los primeros anuncios de *Residencia*.

Que el poeta mismo va era bastante consciente de la novedad intrínseca que suponen los *Veinte poemas* resulta fácilmente demostrable por una suerte de Arte Poética que incluye el poema nº 17. Como ha señalado muy bien Amado Alonso en su libro, ya en este poema se explicita lo típico del estilo de Neruda: "no dibujar la forma con nitidez, no ordenar y disponer los elementos imaginativos, sujetos a sus figuras respectivas". El poeta se presenta allí:

Pensando, enredando sombras en la profunda soledad.
.....
pensando, soltando pájaros, desvaneciendo imágenes,
enterrando lámparas.

Es cierto que en la superficie este poema sólo pretende describir la angustia y la soledad en que entonces vivía el poeta, pero también es cierto (como ha intuido Alonso) que esos versos definen su actividad poética más profunda, esa oscura labor interior que habrá de fructificar sobre todo en las espléndidas iluminaciones de *Residencia en la tierra*. Como Blake, como Lautréamont, como Rimbaud, Neruda ya es un visionario. En esa

secuencia de imágenes sorprendentes anticipa lúcidamente los mecanismos aparentemente caóticos de su creación poética. Gracias a esos golpes de alucinación, la poesía de los *Veinte poemas* merece realmente el lugar que ha alcanzado (por otros caminos más puramente cordiales) en la estimación de millones de lectores.

Mucho más importante desde el punto de vista de la creación, aunque casi desconocido e impopular, es el libro que escribe casi inmediatamente Neruda y que se publica en 1926, cuando ha cumplido veintidós años. Si bien la *Tentativa del hombre infinito* demuestra que Neruda ha leído a los surrealistas, también demuestra que ha intuido a Joyce y la potencialidad onírica del lenguaje. Tal vez entonces, y no más tarde en el Oriente, leyó el *Portrait of the Artist as a Young Man*. Así, por lo menos, lo ha afirmado en alguna confidencia periodística. De todos modos, ya sea por la vía de Joyce o por el desvío de sus imitadores, la *Tentativa* marca la primera vez que el poeta se atreve a crear por secuencias interiores de imágenes, y no por mera yuxtaposición gramatical (por lo tanto, lógica) de significados. Es una lástima que Amado Alonso, que tanto y tan bien trabajó sobre *Residencia en la tierra*, se haya salteado por completo este otro libro, a punto de no comentar ni uno solo de sus poemas. Si hubiera analizado la *Tentativa* habría encontrado tal vez allí la verdadera clave de muchas invenciones posteriores de *Residencia*. En este libro anterior se puede ver al Neruda joven, dócil aún a la retórica postmodernista, dando un salto para ponerse junto a los innovadores, y liberando en él las inagotables fuerzas de la creación subconsciente. Aquí descubre el poeta una cantera y comienza a explotarla cabalmente. El libro está concebido realmente como una secuencia de gran continuidad interior, aunque la organización externa parezca caótica y arbitraria. Predomina un clima de sueño, de sonambulismo, atravesado por imágenes tan personales que pueden haber resultado en su época meramente caprichosas. "Si tú me llamas tormenta resuenas tan lejos como un tren", dice con una imagen cuya clave parece hoy tan obvia, ahora que se sabe que la tormenta y la lluvia son para el poeta el símbolo de esa naturaleza madre a la que abrió los ojos el niño de Parral, en tanto que el tren representa en su mitología personal a ese padre lejano y duro que huye en la noche de los rieles. Pero aun al margen de esa imaginaria, personal hasta lo menudamente autobiográfico, el libro puede ser leído ahora como lo que es: un diálogo de las dos voces que entonces luchan dentro del poeta y que expresan las dos mitades de su ser desgarrado.

Una voz es afirmativa y se enraiza en los recuerdos más claros de una infancia solitaria:

oh los silencios campesinos claveteados de estrellas
recuerdo los ojos caían por ese pozo inverso
hacia donde ascendía la soledad de todos los huidos espantados
el descuido de las bestias durmiendo sus duros lirios
preñé entonces la altura de mariposas negras medusa
aparecían estrépitos humedad nieblas
y vuelto a la pared escribí
oh noche huracán muerto resbala tu oscura lava.

Esta voz acaba por triunfar por un esfuerzo de la voluntad del poeta que anticipa (en 1926, nada menos) la afirmación total de su poesía que sólo ocurre en 1954 al publicar sus primeras *Odas elementales*. Pero ya a los 22 años afirma a canto lleno: "ya lo comienzo a celebrar entusiasta sencillo/ yo tengo la alegría de los panaderos contentos.../ estoy de pie en la luz como el mediodía en la tierra/ quiero contarle con toda ternura..." Sin embargo, la voz dominante en la conciencia agónica del poeta, y no la superficie lúcida del poema, es la otra, la negativa, la insatisfecha, la voraz. Esa voz se hace oír en casi cada línea de la caótica secuencia:

árbol de estertor candelabro de llamas viejas
distante incendio mi corazón está triste

En la imaginaria particular del poeta el incendio es también símbolo de la infancia en las casas de madera del Sur, súbitamente devoradas por la llama. Es símbolo del miedo, del brusco despertar en la noche, tomado en brazos por los padres, arrancado del sueño y de la cama, depositado a la vera de la casa que arde por segunda, por tercera vez. Por eso el corazón del poeta se identifica oscuramente en su hora sombría con ese árbol —candelabro de viejas llamas—, con el incendio distante que envuelve la casa y la madre perdida, con las cenizas del amor.

Es imposible seguir paso a paso ahora los caminos laberínticos de esas imágenes que el poeta va echando sobre el papel con un fervor que trasluce honda emoción interior. Sólo un análisis estilístico pormenorizado haría justicia a este libro que contiene, en cifra, toda la infancia, toda la adolescencia, toda la vida futura de este hombre de veintidós años que, por primera vez, ha logrado tocar la vena más honda de su poesía y que se ha sentado a contemplar ensimismado esa oscura corriente, recogiendo aquí y allá fragmentos ardidados de una hondísima y para él misteriosa existencia. La *Tentativa del hombre infinito* se convierte así en la primera visión abismal del poeta, su primera búsqueda de las materias esenciales. Pero es una visión demasiado personal, tumultuosa y caótica todavía para que sea posible esperar de ella la poesía plena. Importa porque permite al joven

poeta una poderosa catarsis al tiempo que le revela en cifra la potencia interior de su canto, el descubrimiento de un núcleo esencial de poesía. De aquí podrá arrancar hacia las disciplinas luminosas e infernales de *Residencia en la tierra*. El aprendizaje está cumplido. Sucesivas iniciaciones, opuestos taumaturgos, han dejado su huella en el poeta. En la plenitud de sus veintidós años, Neruda habrá de arrojarse de cabeza al fuego.

IV

EL DOMINIO DE LA PERSONALIDAD

Con *Residencia en la tierra* comienza la obra verdaderamente creadora de Pablo Neruda. En sus confidencias bibliográficas a Cardona Peña, el poeta ha insistido muy explícitamente en señalar que dos poemas, que luego integrarían el nuevo libro, le revelaron entonces una veta original en su poesía: "Esos poemas me señalaron el dominio de la personalidad. Con gran serenidad descubrí que llegaba a poseer un territorio indiscutiblemente mío." Los poemas son "Galope muerto" y "Serenata", que pertenecen a la primera *Residencia* (1925/1931). La primera estrofa del primero ya da la tónica de esa poesía que Neruda, con acierto crítico indudable, veía como nueva y suya a la vez:

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde lo alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pensando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.

Una poesía de la materia, pero de la materia atacada de incesante destrucción, de la materia trascendentalizada por una operación metafísica: la materia destruida por el tiempo y también inexplicablemente eterna, es lo que se desprende (como una definición del mundo) de esa primera estrofa fundadora. Es cierto que predominan entonces las notas de la destrucción, pero también es cierto que en el último verso, por un golpe maestro de ambigüedad, Neruda rescata para el poeta el privilegio de una doble visión: las ciruelas se pudren en el tiempo pero siguen siendo infinitamente verdes. Es ésta ya una poesía de la

destrucción y la permanencia, una poesía de la visión suprarreal y del ímpetu afectivo expresionista, una poesía que al tiempo que entronca con lo más fecundo de la vanguardia europea refleja ese dominio de la personalidad, ese territorio indiscutiblemente mío, que señala Neruda en sus confidencias a Cardona Peña. De ahí el acierto de Amado Alonso al centrar en 1940 su estudio del poeta en este libro de su madura juventud. Pero la calidad indiscutida de *Residencia en la tierra* y la existencia del minucioso análisis de Alonso han deformado un poco la perspectiva sobre este libro. Con la visión que ahora aportan los treinta años largos que corren desde su primera publicación conviene subrayar ciertas cosas fundamentales. Ante todo, *Residencia en la tierra* es el diario poético de una experiencia singular, tan singular que apenas transcurrida, apenas agotados los últimos terrores, el poeta necesita alejarse de este libro y hasta volverse iracundo contra él. Es la experiencia de una temporada en el infierno, para utilizar literalmente el título del célebre poema de Rimbaud. El exilio de Neruda en el Oriente es la expresión objetiva de esa temporada que, en realidad, se inicia mucho antes (los primeros poemas fueron escritos en 1925) y que echa sus raíces aún más lejos, en los primeros años de la vida del poeta, como lo demuestra esa confesión cifrada que es la *Tentativa del hombre infinito*. Pero a partir del viaje al Oriente (1927), la residencia en la tierra se convierte en infierno, la angustia del infierno, la locura del infierno, como ya se ha documentado con testimonios autobiográficos en la segunda parte de este estudio. Por eso, *Residencia en la tierra* es un libro volcánico. Su naturaleza es el fuego.

La segunda observación es más trivial pero no menos necesaria. El ciclo que se inicia antes del viaje a Oriente, concluye después del viaje y no inmediatamente. En realidad, es un ciclo que tiene tres momentos que el poeta ha insinuado en su división tripartita de los libros, aunque con algún error que necesita todavía ajuste. Hay una primera *Residencia* que es la que corresponde a la primera edición, realizada en Chile, 1933, y que abarca poemas de 1925 a 1931. La segunda corresponde al segundo volumen de la edición española de *Cruz y Raya*, Madrid, 1935, y abarca los años 1931 a 1935. Hay una *Tercera residencia* (así bautizada en 1947) que es en realidad un híbrido bibliográfico compuesto de dos libros totalmente distintos e inconciliables, como ya se ha indicado aquí mismo. Sólo las dos primeras partes de este volumen pertenecen al ciclo infernal de las *Residencias*; son poemas de 1934 y 1935 que culminan con la más feroz secuencia erótica que haya escrito jamás Neruda: "Las furias y las penas". Con este mismo título aparecen ya en un librito chileno de 1939. El resto de los poemas de esta *Tercera residencia* pertenecen a otro ciclo: el de la guerra civil española y la segunda guerra mundial. Describen otro infierno. Son, además, obra de otro poeta distinto.

Por eso, la única manera precisa de considerar el ciclo completo de las *Residencias* es la de tener simultáneamente en cuenta que marcan tres etapas de una misma experiencia infernal y que es preciso excluir por completo toda la parte bélica y políticamente comprometida de *Tercera residencia*. Con estas precisiones liminares parece posible examinar entonces este ciclo de poemas que para muchos críticos sigue siendo el más importante de Neruda y su mejor título a la fama internacional. El punto de vista es debatible pero no interesa debatirlo ahora.

Amado Alonso resume notablemente un aspecto central del poeta que crea *Residencia en la tierra*: "De tener que caracterizar en una cifra la poesía de Pablo Neruda [escribe en 1940], lo haría con estos versos de su "Oda con un lamento":

O sueños que salen de mi corazón a borbotones,
polvorientos sueños que corren como jinetes negros,
sueños llenos de velocidades y desgracias.

"Es una poesía escapada tumultuosamente de su corazón, romántica por la exacerbación del sentimiento, expresionista por el modo eruptivo de salir, personalísima por la carrera desbocada de la fantasía y por la visión de apocalipsis perpetuo que la informa." Al precisar más la visión del poeta, Alonso insiste en las notas capitales de esta obra lírica: es una poesía urgente que esculpe a toscos hachazos un canto en que se reconoce aún el grito; es una poesía "impura, imperfecta y a tumbos con materiales no asimilados"; el poeta ve "cada cosa del mundo en una disgregación incontenible"; los ojos de Pablo Neruda son los únicos del mundo constituidos para percibir con tanta concreción la invisible e incesante labor de autodesintegración a que se entregan los seres vivos y todas las cosas inertes, por debajo y por dentro de su movimiento o de su quietud"; esta visión se expresa "como en amontonado relampagueo recosiendo sobre cada cosa que se deforma y desintegra otras deformaciones y desintegraciones"; Neruda es un rey Midas al revés: "Cada cosa que toca se le descascarrilla, se le deshace en polvo, porque la toca con su incesante raíz de destrucción."

En esta obra de desintegración a que se entrega entonces parcialmente el poeta, Alonso señala admirablemente el parentesco temporal de la poesía de Neruda con la creación de Joyce, de Proust, de Ramón Gómez de la Serna, "para quien el mundo es un inacabable baúl de cosas heterogéneas de las que, una a una, va extrayendo su ingeniosidad como un devorador de caracoles". También podría haber citado entre los antecedentes de esta visión, al T. S. Eliot de *The Waste Land* que seguramente leyó Neruda en el Oriente, traído de la mano de su íntimo amigo Andrew Boyd. Hay más de un punto de contacto entre ciertos

poemas de *Residencia en la tierra* y aquel poema capital de Eliot, como ha señalado el crítico anglo-chileno Jorge Elliot.

Pero no todo es destrucción en *Residencia en la tierra*, opina Alonso. También observa que "en muchos poemas, el oscuro instinto amoroso es todavía el espinazo que mantiene desde dentro, en consistencia, a un mundo que se quiere desnacer". De ahí que el crítico español postule las dos épocas que corresponden a los primeros volúmenes del libro: una en que todavía hay cierta coherencia y continuidad en el mundo del poeta; otra de destrucción y de caos. Para Alonso, es ésta una poesía en que la materia no está del todo enseñoreada y reducida a forma intencional, con lo que coincide en buena medida con lo dicho por Juan Ramón Jiménez en su caricatura lírica de *Españoles de tres mundos*, con la diferencia de que Jiménez veía en esto la prueba de que Neruda era "un gran mal poeta" y Alonso ve, simplemente, una manera propia de poetizar. Es también una poesía en que el poeta se hunde fatalmente, de modo cada vez más empujado, en sí mismo; en que el mundo poético se rige por las leyes del sueño. Una poesía, en fin, que revela una fe ardiente y paradójica, en disponibilidad, que a Alonso le parece trágica. Es una poesía del Apocalipsis sin Dios, pues "toda vida es movimiento, y todo movimiento es cambio, y todo cambio es pérdida de la entidad cambiada".

Al estudiar con increíble minucia sus procedimientos estilísticos, Alonso subraya algunos rasgos capitales que vinculan (muchas veces) la poesía de Neruda con la de los surrealistas: una sintaxis chapucera y en estado naciente; una necesidad de comunicación expresiva que no supera a veces involuntarias oscuridades; la creación alucinada de un laberinto sin hilo racional; un pensamiento poético intrincado como una manigua; una erupción volcánica de fantasía sorprendente; la presentación directa de un sentimiento que aún no tiene forma y que sólo la va encontrando a medida que el verso mismo crece y se desarrolla; la zambullida del poeta en el sentimiento originario, cada vez que flaquea la expresión, y como forma de retomar contacto con los orígenes mismos del verso; imágenes que parecen proceder directamente del monstruoso mundo de los sueños.

Al análisis de la visión central de esta poesía (la angustia y la desintegración), de su estado afectivo básico (intuición y sentimiento) y de los procedimientos poéticos elementales (enajenamiento y ensimismamiento), agrega Alonso en la parte más extensa de su libro el examen de los ritmos, la sintaxis, la forma, las imágenes de este poeta. Aquí es donde este admirable trabajo revela mejor la intuición de Alonso y las graves limitaciones de su método. Es la suya una tarea inmensa, paciente y llena de hallazgos valiosos, pero es también una tarea imposible. Porque Alonso parte de una formación tan académica que toda su simpatía por la poesía de Neruda y toda su sensibilidad crítica

no le permiten advertir el error metódico de sus análisis. Aunque reconoce con toda claridad la diferencia que hay entre el hermetismo de Góngora (atravesado su laberinto por un implacable y hasta tedioso hilo racional) y el hermetismo irracional de Neruda, Alonso se empeña en reducir la poesía de este último a formulaciones prosísticas, analiza su sintaxis y demuestra sus errores gramaticales (a veces hasta los corrige), vierte en ordenada pedestre prosa lo que en el poeta son intuiciones fulgurantes. Después de consultar a Neruda (que se muestra reticente pero a veces aclara cosas importantes), el crítico clasifica con paciencia infinita sus hallazgos y los expone con nitidez y precisión. Pero lo que resulta de tanto esfuerzo suele estar muy lejos de la intuición central que ha originado el poema. Es decir: de la poesía.

Lo increíble es que Alonso vio y comprendió el peligro de su método, supo que la única manera de analizar esta poesía era instalándose "en el foco volcánico desde donde las imágenes son lanzadas", viviendo "el impulso que las ha lanzado". Pero su dedicado ejercicio filológico lo va apartando cada vez más de esa intuición focal. Neruda no es Góngora; es decir: su laberinto no tiene hilo racional, aunque tiene hilo. Para captar la poesía de *Residencia en la tierra* es imprescindible situarse en el centro mismo de esa visión poética irracional. No es la gramática, en este caso, la mejor guía sino la captación intuitiva del oscuro mundo subconsciente desde donde salta esta poesía verdaderamente onírica. Cuando Alonso parte de aquí (y muchas veces lo hace) su trabajo resulta admirable. Pero cuando no consigue despojarse de los hábitos gramaticales, fracasa. En muchos de sus análisis, Alonso parece convencido de que toda la poesía de Neruda se realiza en el mismo acto de tensión creadora y de que las variaciones de humor o de intuición no intervienen para nada. Un ejemplo permitirá tal vez advertir la naturaleza de las confusiones del crítico español frente a una creación que no respeta otras leyes que las de su propia afectividad. Al analizar como ejemplo de sintaxis borrosa el final de "Galope muerto":

Adentro del anillo del verano
una vez los grandes zapallos escuchan,
estirando sus plantas conmovedoras,
de eso, de lo que solicitándose mucho,
de lo lleno, oscuros de pesadas gotas.

Alonso concentra su atención en ese *de eso* (cuarto verso) que ninguna explicación racional parece tolerar. Según el crítico, hasta el poeta vaciló al pedirle una explicación: "Sin total convicción —me pareció— Neruda, en lugar de 'estirando sus plantas de eso'..., me explicó 'oscuros de eso', de lo que solicitándose mucho, de lo lleno, 'oscuro de pesadas gotas'. Ese complemento

preposicional (*de eso*) referido a un núcleo venidero (*oscuros*) sería una contorsión sintáctica no practicada siquiera por Góngora en su extremado hipérbaton, y dudo que corresponda a la intención original." Sin embargo, Alonso bien sabe que en el coloquio se suelen usar contorsiones sintácticas aún más violentas, elipsis forzadísimas, anticipaciones oscuras de lo que ya está en la conciencia del hablante aunque no esté todavía en la explícita formulación del discurso. La duda final, expresada por Alonso con el respaldo de la sintaxis y del ejemplo (para él límite) de Góngora, ilustra claramente la dirección de su pensamiento crítico. Para Neruda (como para cualquier poeta moderno) todos los miembros de esos versos se dan en una *simultaneidad* afectiva que no excluya la sucesión en el papel pero que no está regida por ella. Por lo tanto, el *de eso* no es anterior sino coetáneo de "oscuros de pesadas gotas" y puede referirse naturalmente a él. Como en un cuadro de Picasso, cada elemento sobre la tela se relaciona espacial y afectivamente con todos, estén o no cerca. Así como en la unidad afectiva del coloquio el hablante junta e impregna cada palabra de una misma emoción, por alejadas que estén sintácticamente, en su poema Neruda arroja sobre el oyente o lector (en golpes sucesivos que la intuición organiza como simultáneos) los distintos elementos que comprenden la imagen única, la intuición central del poema. Las categorías racionales (sintaxis o hipérbaton) quedan fuera de esta comprensión. Apenas si sirven para reconocer que Neruda no sigue a Góngora o que si lo sigue va mucho más allá. Al fin y al cabo, Góngora crea dentro de un sistema racional del habla; Neruda no. Felizmente, Alonso consigue superar muchas veces en su libro estas limitaciones de su formación académica y analiza muchos poemas como lo que son: poesía.

Si me he detenido tanto en el libro de Amado Alonso es porque creo que sus aciertos hacen hasta cierto punto innecesario volver a analizar algunos aspectos fundamentales de *Residencia en la tierra*. Pero como también creo que su error de enfoque es grave y que su método suele orientar el estudio de este libro hacia zonas poéticamente estériles, me pareció útil considerarlo antes de intentar un análisis desde otro punto de vista. Muchos de los lectores de Alonso han buscado en *Residencia en la tierra* las claves de una poesía supuestamente hermética, como si se tratara de una versión contemporánea de las *Soledades*: quieren descubrir un sistema recóndito de signos y significados cuando en realidad la clave está mucho más en la superficie. Buena parte de los poemas de este libro son considerablemente más literales de lo que parecen y esta poesía es notablemente abierta. Sólo el prejuicio de una lírica racional y sintácticamente ordenada puede hacer creer que este libro está siempre escrito en lenguaje cifrado. Por el contrario, generalmente indica el poeta desde el

título, desde el primer verso, cuál es la situación anecdótica de la que parte ("Walking Around", "Enfermedades en mi casa", "Josie Bliss"), o cuál es la emoción predominante ("Madrigal escrito en invierno", "Serenata", "Monzón de Mayo"). Esa situación o esa emoción son el hilo conductor que permiten al lector identificarse centralmente con el poema, descifrar la tensión, la calidad, el ritmo y hasta la naturaleza de sus imágenes. Ajustadas las temperaturas afectivas de autor y lector, *Residencia en la tierra* no ofrece mayor problema. El subtítulo del libro de Amado Alonso, *Interpretación de una poesía hermética*, parece postular una dificultad que existe más en el método aplicado por el crítico que en la poesía misma que pretende analizar.

Por esta cualidad de ser muy accesible si se la aborda por el camino de la afectividad, esta poesía produjo un efecto tan deslumbrante entre los poetas españoles más cálidos y carnales de la generación de 1925. En tanto que los que sólo seguían apegados al álgebra gongorina encontraban poca luz en *Residencia en la tierra*, lo que allí decía Neruda resultó muy claro para Alberti, para Lorca, para Aleixandre. Es decir, para todos los que se acercaron con la sensibilidad alerta y receptiva, sin delectar su texto como si fuera el de un lírico culterano del siglo XVI. Lo que no quiere decir que no haya en este libro elementos barrocos, pero son de otra estirpe. A los poetas españoles cabe, además, el mérito de haber descubierto en los "Tres cantos materiales" que integran el segundo ciclo de *Residencia en la tierra*, uno de los puntos más altos y maduros de la poesía del joven Neruda. Al publicarlos en edición especial de homenaje al poeta chileno subrayaron su condición sobresaliente. También la ha señalado Gabriela Mistral en un precursor *Recado* de 1936. Es por lo mismo significativo que en su minucioso estudio Alonso no analice cabalmente ninguno de los tres *Cantos*. Allí se encuentra la clave más profunda de la verdadera visión afectiva del poeta.

Hasta cierto punto, es más fácil hoy que en la época de Alonso leer *Residencia en la tierra* y su complemento "Las furias y las penas", como una suerte de relato autobiográfico intermitente de la experiencia infernal del poeta. Sus confidencias coetáneas en cartas a Eandi (que sólo se han publicado en 1964), sus *Memorias* en prosa y en verso (de 1962 y 1964), muchos poemas evocativos que aparecen en libros tan disímiles como el *Canto general* o *Las uvas y el viento* o *Estravagario*, han facilitado claves que no estaban en posesión de Alonso y que iluminan interiormente muchos de los poemas. Así se puede ver que no son tan herméticos y que muchas veces aluden a realidades concretas y verificables. En la segunda parte de este estudio, al hacer el recuento biográfico de las vidas del poeta, he utilizado abundantemente ese material, tan útil para ilustrar su estancia en Oriente. Pero no se trata sólo de enriquecer con anécdota la entraña de cada

poema. Se trata, sobre todo, de utilizar ese material biográfico, o autobiográfico, para penetrar más hondamente en el significado puramente poético del libro, en ese *dominio de la personalidad* a que se refería el poeta en sus confidencias mexicanas.

Lo primero que surge de tantas declaraciones de Neruda sobre la poesía que estaba componiendo en el destierro oriental es una voluntad de explorar la realidad, un verdadero esfuerzo de conocimiento que coincide con aquella definición que daría algo más tarde, al hablar sobre Quevedo en una conferencia montevideana de 1939: "la poesía como exploración del ser". La idea no es nueva y puede rastreadse en mucho filósofo y en mucho poeta. (Por la misma época, y refiriéndose a Neruda precisamente, el escritor uruguayo Emilio Oribe recordaba que el cometido de la gran poesía era, según Bergson, "el conocimiento del ser".) Pero lo que aquí importa destacar ahora es la lucidez con que Neruda ya encara desde el Oriente esa *exploración del ser*. Es una lucidez que no excluye las sombras, que bordea el éxtasis místico, que se enriquece de magia y de misterio. Es la lucidez poética que no debe limitarse a la lucidez crítica con que muchos poetas puros quisieron entonces crear poesía.

El rápido repaso de algunas de las afirmaciones poéticas que contienen las cartas a Eandi permitirá documentar la naturaleza y los límites de esa exploración del ser a que se dedica el exilado en su infierno lejano. En una de las primeras cartas en que se refiere al tema de su nueva poesía, señala (es de mayo 11, 1928): "Me lo paso en preocupaciones pobres, en pensamientos escasos, influenciado por estas súbitas salidas, cuyo contenido voy reemplazando muy lentamente", y más abajo completa: "A veces por largo tiempo estoy así tan vacío, sin poder expresar nada ni verificar nada en mi interior, y una violenta disposición poética que no deja de existir en mí, me va dando cada vez una vía más inaccesible, de modo que gran parte de mi labor se cumple con sufrimiento, por la necesidad de ocupar un dominio un poco remoto con una fuerza seguramente demasiado débil. (...) Mis libros son ese hacinamiento de ansiedades sin salida." Se advierte aquí ese primer estado terrible en que el poeta siente que debe abandonar el camino literario que hasta ahora ha seguido con escasas excepciones (un camino de seductora facilidad, de sujeción a otras voces prestigiosas) para buscar un dominio suyo que le parece demasiado remoto. Desconfía de sus fuerzas, se siente vacío y tal vez estéril pero en esa situación agónica no duda de lo principal: debe encontrar otra vía de expresión. Esta es la primera lucidez, oscura y dolorosa, pero al mismo tiempo muy firme, muy honda.

Apenas unos meses más tarde (septiembre 8, 1928) vuelve al tema, y después de preguntar al amigo si no está rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas, si no se siente obstruido en su trabajo por dificultades e imposibilidades (la

pregunta dibuja su propia agónica situación), vuelve a afirmar su voluntad de exploración del ser: "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 noble materia para mí". De inmediato se refiere a *Residencia en la tierra* (es decir, a la primera serie) para acentuar su originalidad: "ya verá cómo consigo aislar mi expresión, haciéndola vacilar constantemente entre peligros y con qué sustancia sólida uniforme hago aparecer insistentemente una misma fuerza". La lucidez con que Neruda se vuelve aquí sobre su propio proceso creador está aumentada por la conciencia de un centro hacia el que se dirige fatalmente su poesía de entonces: la determinación de una "sustancia sólida uniforme". La expresión es oscura pero indica, seguramente, esa textura poética hecha de palabras y ritmos, de imágenes que insistentemente aluden a la misma cosa, de empeñada investigación de las esencias, que resume el nuevo intento totalizador de su poesía.

Una carta contemporánea a González Vera (agosto 6, 1928) insiste en las mismas notas y demuestra en algunas expresiones hasta qué punto Neruda sabía que lo que estaba intentando entonces era susceptible de ser encarado muy diversa y hasta ambiguamente por sus lectores futuros. "Mis escasos trabajos últimos, desde hace un año, han alcanzado gran perfección (o imperfección), pero dentro de lo ambicionado." La frase no tiene desperdicio porque revela, a la vez, la firme voluntad de exploración y la conciencia de que los resultados pueden ser valorados diversamente, y que incluso corren el riesgo de no ser entendidos. Esta conciencia de la ambigüedad esencial de su propósito y de sus hallazgos exaspera en el joven poeta la vena didáctica. A medida que escribe esa poesía entrañable y oscura, luminosa y nocturna, advierte que sus lectores pueden confundirse, que pueden creerlo (como llegará a creer Alonso) un poeta hermético, y en sus cartas insiste una y otra vez en la precisa, exacta, lúcida empresa en que se halle comprometido. En la misma carta a González Vera habla también de *Residencia* e insiste: "Todo tiene igual movimiento, igual presión, y está desarrollado en la misma región de mi cabeza, como una misma clase de insistentes olas. Ya verá usted en qué equidistancia de lo abstracto y lo viviente consigo mantenerme, y qué lenguaje tan agudamente adecuado utilizo." La fórmula no puede ser más feliz: su nueva poesía busca empeñadamente una equidistancia entre lo abstracto y lo viviente.

Más adelante, en carta a Eandi de abril 24, 1929, vuelve a detallar sus dificultades, sus luchas, la agonía de su exploración interior: "Me he criado inválido de expresión comunicable, me he rodeado de una cierta atmósfera secreta, y sufro una verdadera angustia para decir algo, aun solo conmigo mismo, como si ninguna palabra me representara, y sufriendo enormemente

por ello. Hallo banales todas mis frases- desprovistas de mi propio ser." La profunda investigación a que está dedicado el poeta llega a poner en cuestión el lenguaje mismo. Aislado, sin nadie con quien hablar en español, usando un inglés que no llegará nunca a dominar del todo y que, sin embargo, lo fascina en sus virtualidades poéticas (es la época en que lee a Lawrence, a Joyce, a Eliot, a Blake, no se olvide), Neruda ha tocado fondo no sólo en su angustia existencial sino también, y esto es lo más importante, en su angustia expresiva. Esta segunda instancia del descenso a los infiernos pudo haber aniquilado al poeta, pudo haber destruido en él (como le pasó a Rimbaud en África) todo lo que había de incontenible necesidad expresiva. Pero en Neruda, la exploración no habría de detenerse en la sima. Desde lo más profundo, reconocería las materias fundamentales y encontraría en ellas la fuerza para emerger lentamente, agónicamente, con profundas certidumbres poéticas.

Al volver a referirse a *Residencia en la tierra* dirá más tarde en la misma carta: "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 sola cosa comenzada, como eternamente ensayada sin éxito." La insistencia del poeta en las notas únicas: *monotonía, uniforme, una sola cosa*, se explica ahora por ese afán cíclico que él mismo ha reconocido en sus confidencias de la Biblioteca Nacional en 1964. Pero hay algo más en esa insistencia: es el sentimiento de una unidad secreta, ritual y por lo tanto religiosa, que unifica los dispares poemas del libro. Ciertas palabras que se deslizan en estas cartas (palabras como *misterio* o *ritual*) apuntan a otra dimensión en esta exploración apasionada del ser; es la dimensión trascendente. En "Entrada a la madera", sobre todo, se verá esta dimensión que el poeta alcanza más tarde con tamaña agonía.

En la misma carta se referirá más adelante a los poemas de *Residencia* que ya tiene escritos (son 19, dice, escritos en cinco años) y afirmará: "me parece haber alcanzado esa esencia obligatoria: un estilo; me parece que cada una de mis frases está bien impregnada de mí mismo, gotean". Otra vez se escucha la doble afirmación de unidad y originalidad. La continuación de la misma carta (reanudada en noviembre, 24) agrega algunas notas, ya previsibles pero ahora más explícitas: "El poeta no debe ejercitarse, hay un mandato para él y es penetrar la vida y hacerla profética: el poeta debe ser una superstición, un ser místico." Conviene advertir desde ahora que lo que aquí propone Neruda tiene muy poco que ver con las experiencias místicas de una religión como la católica. Es el suyo un misticismo laico, un misticismo que busca la unidad final con las esencias materiales, que explora las profundidades de la realidad concreta para encontrar en ella (como lo demuestran esos "Tres cantos materiales") el fundamento del ser. Es un misticismo sin Dios, una trascendentalización metafísica que

lleva hacia el materialismo. Aunque no, todavía, al materialismo dialéctico. Neruda llega a estas convicciones por el camino de una experiencia existencial muy honda, ayudado por su capacidad de visionario, adherido a la realidad más concreta y en medio de una lucha terrible. No llega por el camino de la especulación intelectual ni por la lectura de los especialistas filosóficos. De ahí que en su vocabulario, como en su poesía, sea imprescindible encontrar siempre el tono afectivo, la intuición central, la iluminación poética.

También se refiere la carta a la monotonía de *Residencia en la tierra*, monotonía que el poeta defiende como un valor en sí: "Los viejos libros son todos monótonos, lo que no les impide otras cualidades." Podría haber dicho asimismo que la monotonía le es profundamente necesaria: es una necesidad de su estilo que tiende a lo cíclico, a lo unitario, a lo esencial siempre. Otra carta, muy posterior (de febrero 27, 1930) contiene una confesión de gran lucidez: "Actualmente no siento nada que pueda escribir, 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 no formo parte de ellas ni tengo poder para penetrarlas." La etapa de *esterilidad y gran fatiga* que atraviesa el poeta (las palabras son suyas, y están también en la misma carta) contiene, sin embargo, la conciencia lúcida de una expresión y sentido propio de las cosas, de los objetos, de la materia concreta, ante los que el poeta, si bien se siente momentáneamente derrotado, se sitúa con entera comprensión. Éste es el tercer estadio de su descenso infernal: el estadio que le permitirá más tarde el ascenso. Cuando el poeta pueda salir de su esterilidad y empiece nuevamente el asalto a las cosas, la exploración del ser, podrá encontrar en esa misma operación de análisis y de profunda búsqueda el camino hacia la superficie. En los "Tres cantos materiales" está la clave. Pero antes de llegar a ella, conviene examinar con cierto orden la serie entera de poemas.

V

UNA OBRA MAYOR

Hoy se impone muy naturalmente la secuencia afectiva de los poemas que abarcan las tres *Residencias* fundamentales. Parece evidente que este triple ciclo encierra una confesión y un diario, que la obra entera pertenece a ese tipo de poesía que Neruda ha definido (en sus confidencias de la Biblioteca Nacional, 1964) como "un diario de cuanto acontecía dentro y fuera de mí mismo,

de cuanto llegaba a mi sensibilidad". Aunque estas palabras suyas se refieran sobre todo a *Crepusculario*, es evidente que pueden aplicarse también a las *Residencias*. Sin embargo, también hay en este triple ciclo un impulso de otro orden, un impulso que cabría calificar de vertical en oposición al horizontal que sigue el hilo cronológico de los días. Ese impulso es el que ya se ha definido como "exploración del ser". A medida que el poeta concentra y precisa a lo largo de las semanas y los años su experiencia infernal, va realizando también una búsqueda acuciosa, una profunda inmersión en los estratos más hondos de su persona, de sus sueños, de sus alucinaciones. Desde este punto de vista, el poeta no viaja, no recorre el irreversible río del tiempo, sino que permanece inmóvil, anclado en una sustancia única, frágil y perecedera, pero eternamente renovada, que sólo entrevé muy lentamente. Hay, pues, dos planos de creación en esta secuencia de poemas: uno horizontal y cronológico, muy autobiográfico; otro vertical, que va revelando máscaras cada vez más hondas e insospechables del ser. Por eso, la exploración de esta poesía tiene que tener simultáneamente en cuenta estos dos planos que se cruzan, se solapan y a veces se confunden inextricablemente.

Es muy fácil, por lo tanto organizar ahora en una secuencia afectiva los tres ciclos de *Residencia en la tierra*. Desde la soledad erótica de los primeros, en que domina la nota angustiosa, de pérdida, de abandono, de destrucción—

¿Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?

—pregunta en "Galope muerto", hasta una soledad que se inserta en medio de la destrucción incesante del mundo, o lo que el poeta entonces (ciego de ojos abiertos) ve como destrucción incesante:

A veces el destino de tus lágrimas asciende
como la edad hasta mi frente, allí
están golpeando las olas, destruyéndose de muerte:
su movimiento es húmedo, decaído, final.

dice al terminar "Alianza (Sonata)"; desde ese poeta de veinte años que apenas ha dejado caer la piel romántica, de literaria angustia y desesperación de los *Veinte poemas*, que apenas se ha atrevido a encarar la exploración caótica de su ser en la *Tentativa*, hasta ese otro poeta de treinta años que ya ha descubierto en "Las furias y las penas", la saciedad y el ardimiento del amor carnal, todo este ciclo de tres *Residencias* encierra una gran confesión y revela al trasluz una empecinada búsqueda.

La parte que mejor ha visto la crítica, desde Alonso, es la que se refiere a esa conciencia agónica de la destrucción y de la nada invasora. Siguiendo el hilo a ratos caótico pero increíblemente luminoso de esta poesía en erupción, se puede ver (sobre todo en

el primer ciclo) al poeta recogiendo sus sueños y sus pesadillas más constantes, su rechazo del mundo que lo hiere con su vulgaridad, con su mecánica de objetos exteriores, con su fría utilería industrial. Éste es un poeta de la caducidad de todo, un poeta que lucha a brazo partido con el Tiempo (el gran protagonista invisible de esta sección), que evoca amistades y muertos familiares, antes de emprender el viaje a Oriente. En la biografía alegórica de Neruda (a la que también me he querido referir siempre en este estudio porque es la clave de su visión poética) el viaje a Oriente simbolizará el descenso de Orfeo a los infiernos en busca de quién sabe cuál innominada Eurídice. Es la prueba que temple al héroe de las mil caras, según ha señalado en su libro luminoso sobre este mito el crítico norteamericano Joseph Campbell: la experiencia subterránea que es como el envés del nacimiento, una zambullida en la materia elemental de la que saldrá el poeta como engendrado nuevamente por sí mismo, con las marcas de fuego en la cara y las manos, y el testimonio ardiente de sus *Residencias*.

Ya en la segunda parte de la primera *Residencia* se efectúa la transición autobiográfica entre la vida del poeta en Chile y su nueva temporada en el Oriente. Son fragmentos de prosa y verso que van acercando fatalmente al poeta al centro de su experiencia agónica. Algunos de ellos (como "La noche del soldado") dan la medida de la nueva tensión erótica que es capaz ahora de alcanzar el joven poeta:

"Entonces, de cuando en cuando, visito muchachas de ojos y caderas jóvenes, seres en cuyo peinado brilla una flor amarilla como el relámpago. Ellas llevan anillos en cada dedo del pie, y brazaletes, y ajorcas en los tobillos, y además collares de color, collares que retiro y examino, porque yo quiero sorprenderme ante el cuerpo ininterrumpido y compacto, y no mitigar mi beso. Yo peso con mis brazos cada nueva estatua, y bebo su remedio vivo con sed masculina y en silencio. Tendido, mirando desde abajo a la fugitiva criatura, trepando por su ser desnudo hasta su sonrisa: gigantesca y triangular hacia arriba, levantada en el aire por dos senos globales, fijos ante mis ojos como dos lámparas con luz de aceite blanco y dulces energías. Yo me encomiendo a su estrella morena, a su calidez de piel, o inmóvil bajo mi pecho como un adversario desgraciado, de miembros demasiado espesos y débiles, de ondulación indefensa; o bien girando sobre sí misma como una rueda pálida, dividida de espas y dedos, rápida, profunda, circular, como una estrella en desorden."

En la tercera parte ya aparecen los poemas verdaderamente negros, como "Caballero solo", que refleja el encono y la sangrienta ironía que posee al poeta, el odio contra los convencionalismos de la vida moderna, la saturación que provoca la sociedad de valores totalmente pervertidos (el poema empieza: "Los jóvenes homosexuales y las muchachas amorosas / y las largas viudas

que sufren el delirante insomnio / y las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas...". en una suerte de crescendo de imágenes eróticas de insatisfacción); un poema en que se encuentran visibles ecos de la misma actitud que informa los pasajes clave de *The Waste Land*, de Eliot. También aparece, en esta parte, "Ritual de mis piernas", en que la afirmación vital, teñida de humor ambiguo, descansa curiosamente sobre su propia materia física en un acto de solitario narcisismo que no excluye las interpretaciones más obvias, y en que, sin embargo, ya asoma una apetencia gozosa por las cosas que se desarrollará sólo años más tarde en las *Odas elementales*; ahora el poeta escribe:

Largamente he permanecido mirando mis largas piernas,
con ternura infinita y curiosa, con mi acostumbrada pasión
como si hubieran sido las piernas de una mujer divina
profundamente sumida en el abismo de mi tórax:

A esta misma sección pertenece "El fantasma del buque de carga", poema que deriva de una experiencia autobiográfica conocida (Neruda regresa del Oriente en un barco carguero que tarda dos meses en llegar) pero que supera anchamente la circunstancia anecdótica para hacer converger alucinaciones y alegorías que liberan muy hondas y escondidas obsesiones del poeta:

Bodegas interiores, túneles crepusculares
que el día intermitente de los puertos visita:
sacos, sacos que un dios sombrío ha acumulado
como animales grises, redondos y sin ojos,
con dulces orejas grises,
y vientres estimables llenos de trigo o copra,
sensitivas barrigas de mujeres encinta,
pobremente vestidas de gris, pacientemente
esperando en la sombra de un doloroso cine.

El sistema de imágenes que aquí esplende con tan luminosa sombra, establece vínculos sutiles y profundos entre la bodega del barco, cargada de sacos, preñada de sacos, con los mismos sacos preñados de trigo o copra, y con esas mujeres preñadas de hijos que el poeta ve (en un golpe inesperado de asociación visionaria) como instaladas en la sombra de un cine, otra bodega. El ciclo se cierra interiormente a pesar de la aparente incongruencia de las imágenes y revela esa asociación subconsciente del barco que navega por las aguas del tiempo (aguas vivas que roen la cáscara del buque, como dice el poeta más adelante) con una cisterna materna, con una bodega preñada que es también matriz. Por eso, el hombre que viaja en el barco se metamorfosa en fantasma:

Mira el mar el fantasma con su rostro sin ojos:
el círculo del día, la tos del buque, un pájaro
en la ecuación redonda y sola del espacio,
y desciende de nuevo a la vida del buque
cayendo sobre el tiempo muerto y la madera,
resbalando en las negras cocinas y cabinas,
lento de aire y atmósfera y desolado espacio.

La circunstancia de que el poema celebre un viaje real en cierto buque concreto no disminuye la naturaleza alucinatoria y alegórica a la vez de este viaje. Por eso mismo, parece más plausible la identificación del poeta con el fantasma: al fin, volviendo en el lentísimo buque a la patria, Neruda podía verse proyectado subconscientemente en ese fantasma que deambula por bodegas preñadas, que se asoma con su rostro sin ojos sobre ese mar que roe incesante la cáscara del buque. La experiencia ocurre en estratos tan profundos que sólo el vocabulario exasperado del poema puede hacerles toda justicia.

Otro de los grandes poemas de esta parte tercera es el "Tango del viudo". Aquí la experiencia amorosa de su separación de Josie Bliss, se mezcla inextricablemente con la visión poética más directa, en las mismas dosis de tensión, de furia, de dolor sangriento. Este poema, por otra parte, revela abruptamente esa veta irónica y hasta sardónica que Nicanor Parra cultivaría más tarde con tanto éxito en sus "antipoemas" y a la que vuelve Neruda en la plenitud de su *Estravagario*. Una breve sección cuarta encierra esta primera serie de *Residencia en la tierra* con uno de sus poemas más logrados de entonces, "Significa sombras". Allí se encuentra una afirmación vital que caracteriza, en su mezcla de luz y sombra, el violento estado interior del poeta:

Ay, que lo que soy siga existiendo y cesando de existir
y que mi obediencia se ordene con tales condiciones de hierro
que el temblor de las muertes y de los nacimientos no conmueva
el profundo sitio que quiero reservar para mí eternamente.

Sea, pues, lo que soy, en alguna parte y en todo tiempo,
establecido y asegurado y ardiente testigo,
cuidadosamente destruyéndose y preservándose incesantemente,
evidentemente empeñado en su deber original.

Si Neruda sólo hubiera escrito este primer ciclo de *Residencia en la tierra* ya sería, igualmente, el gran poeta que todos conocemos, porque hay aquí —en cifra y esencia— una maravillosa capacidad de poetizar la existencia cotidiana, una visión alucinada del mundo que lo emparenta con otros visionarios de la realidad concreta (Blake, Hugo, Lautreamont, Rimbaud), una

afectividad capaz de darse directa y a la vez alegóricamente en cenidísimas imágenes. La publicación de estos poemas en el volumen chileno de 1933 bastó por eso mismo para dar al joven poeta (29 años apenas) un lugar destacado en la poesía hispánica. Pero hay también un segundo y tercer ciclo de *Residencia en la tierra*. En ellos se afirma precisamente esa visión interior de soledad y abandono y muerte, las destrucciones del tiempo, el ardor volcánico del sexo, las muertes y las apotheosis de los seres queridos. Pero en el segundo ciclo aparecen, además, esos "Tres cantos materiales" que revelan el descubrimiento (en el seno mismo del infierno) de algunas sustancias mágicas y maternas a que siempre volverá el poeta para su definitiva salvación. Así como el primer ciclo parece hecho sólo de Tiempo, es decir, de incesante destrucción, ahora la materia elemental consigue ofrecer (o tal vez ser), a pesar de su propia destrucción, una garantía de algo eterno; la materia es infinitamente renovada pero esencialmente inmutable. A la faz sobre todo negativa de *Residencia en la tierra*, que es la más visible a partir del estudio de Amado Alonso, se debe superponer ahora esta paradójica afirmación del mundo a través de su propia caducidad. El peso y la densidad de la materia natal (tanto la madera como el apio o el vino integran una trilogía hondamente chilena del Sur) acaban por imponer a la visión de Neruda una sustancia afirmativa en medio del caos y de la destrucción del mundo que no cesa. Es cierto que en la superficie los "Tres cantos materiales" están llenos, espesos, densos, de muerte y aniquilación. Pero también es cierto que el poeta encuentra en una suerte de primera comunión con la materia ese oscuro y todavía invisible camino de salvación.

"Entrada en la madera", el primer *Canto*, es ejemplar de esta doble visión del Neruda de *Residencia en la tierra*. Toda la primera parte del poema revela una angustia como de sueño y pesadilla. El poeta se siente caer en el pozo de la infancia (es decir: de los orígenes), que ha sido preservada intacta por las operaciones del subconsciente. La madera es el símbolo de esa influencia omnipresente del Sur:

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

Ante esta materia primera, el poeta se siente como ante la materia materna. La madera es la madre, como lo sugiere la etimología. Es también (como en *Correspondences*, de Baudelaire), el metafórico bosque sagrado de las primitivas religiones, la catedral de columnas arbóreas. El poeta se planta ante ella como un hom-

forma popular del latín "materia"

bre que es también un niño, y se identifica con ella, una y otra vez, como si salmodiase:

Es que soy yo ante tu color de mundo

.....

Soy yo ante tu ola de olores muriendo

.....

Soy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,
entrando oscurecidos corredores,
llegando a tu materia misteriosa.

La última parte del poema entronca sutilmente el mundo de la realidad evocada por el sueño (ese bosque que es el bosque de su infancia y es su propia madre) con el mundo de la alegoría casi religiosa; aumenta la visión pesadillesca con la suficiente inmersión mítica en la sustancia primera (nacimiento al revés, viaje a los orígenes y retorno), para concluir con una letanía en que se funden los elementos de la segura destrucción de toda cosa del mundo (la materia, como la madre, es también precedera) con el anhelo de una creación o recreación:

Poros, vetas, círculos de dulzura,
peso, temperatura silenciosa,
flechas pegadas a tu alma caída,
seres dormidos en tu boca espesa,
polvo de dulce pulpa consumido,
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.

Los últimos versos, que Alonso analiza muy bien pero sólo desde el punto de vista sintáctico (son realmente muy originales), revelan precisamente el contenido alegórico del poema; el fuego que el poeta menciona es el fuego que destruye la madera (la materia, la madre), el fuego infernal que simboliza el Tiempo, pero es también el fuego que da vida, como el del hogar (el foyer); el silencio es símbolo de la soledad y la incomunicación total, pero es también el recogimiento dentro de sí, la reflexión, que permite se regrese a los orígenes; las campanas contienen potencialmente el anuncio de la muerte o de

la comunión, pero sobre todo aquí doblan por la nueva vida, la resurrección trascendente de la materia.

Mucho más claro resulta "Apogeo del apio", el segundo de los "cantos materiales". Allí la nota constante está dada por el impulso creador. En la primera estrofa, Neruda canta la creación del apio, es decir, el ser natural:

Del centro puro que los ruidos nunca
atravesaron, de la intacta cera,
salen claros relámpagos lineales,
palomas con destino de volutas,
hacia tardías calles con olor
a sombra y a pescado.

A la imagen de ese centro o matriz de donde arranca el apio, superpone una vez más Neruda esa otra imagen, tan suya, de la paloma, el ser perfecto en su imaginería personal, como le confió cierta vez a Alonso. El apio aparece, así, no sólo descrito en sus formas más puras, sino investido de la cualidad de perfección que le agrega esa referencia a las palomas. El resto del poema insiste en lo descriptivo en una vena de la fantasía poética que anticipa, en muchos años, los esplendores de las mejores *Odas elementales*. Hasta su culminación mantiene el poema esa tensión creadora, y aunque hay algunas notas sombrías, no bastan para apagar el ímpetu y la afirmación. El poema concluye, en forma casi demostrativa, con estos versos luminosos:

Fibras de oscuridad y luz llorando,
ribetes ciegos, energías crespas,
río de vida y hebras esenciales,
verdes ramas de sol acariciado,
aquí estoy, en la noche, escuchando secretos,
desvelos, soledades,
y entráis, en medio de la niebla hundida,
hasta crecer en mí, hasta comunicarme
la luz oscura y la rosa de la tierra.

La ambigüedad esencial del poema no está, como en otros de *Residencia en la tierra*, en esa zona entre creación y destrucción que a veces parece dotarlos de tantas crepusculares luces. Aquí la ambigüedad reside en un estrato más íntimo y personal del poeta. Neruda describe el apio desde fuera, pero al mismo tiempo se identifica con sus formas y con su potencia; lo contempla y lo vive, simultáneamente. De ese modo, una corriente poderosa de afectividad, hecha de sombras pero también de luz, atraviesa toda la composición para culminar en ese último verso en que el poeta toca, por un radical esfuerzo de metamorfosis, el centro mismo de la creación, la matriz que es la rosa.

Por eso, la identificación panteísta con el mundo vegetal que este poema propone, el crecimiento dentro del poeta de toda esa sustancia material, es como una forma suprema de la conciliación con el mundo, lo que a primera vista resultaba imposible para ese poeta de la angustia y la desintegración que sólo había visto Alonso. Hundiéndose en la materia (en las materias), Neruda ha logrado trascender las limitaciones mismas de lo material, ha logrado tocar la eternidad. Es el suyo un materialismo trascendente.

En otro nivel de oscuridad y símbolos contradictorios se sitúa el tercero de los "Cantos materiales". En "Estatuto del vino" sobreviven, es cierto, las imágenes superrealistas que comunican, sobre todo, el horror del poeta ante la realidad pesadillesca del mundo, su angustia, sus destrucciones:

Yo estoy de pie en su espuma y sus raíces,
yo lloro en su follaje y en sus muertos,
acompañado de sastres caídos
en medio del invierno deshonrado,
yo subo escalas de humedad y sangre
tanteando las paredes,
y en la congoja del tiempo que llega
sobre una piedra me arrodillo y lloro.

Pero esa imagen visiblemente negativa no es la única que es lícito extraer del poema. También se canta allí a los hombres del vino, esos chilenos del Sur que el poeta conoció de niño y de los que fue paradigma su propio padre, el duro y lejano ferroviario, esos hombres que fueron sus compañeros en la lejana bohemia de Santiago. Porque ha conocido desde su infancia a los hombres del vino, y en la juventud al vino mismo, ahora puede decir Neruda con seguridad que anticipa su futura conversión poética y política:

¡Hablo de cosas que existen, Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando!

Aunque el poema luego se desboca en forma cada vez más tumultuosa, y delirante corre derramado como el vino oscuro, y se pierde. Pero esa visión de un río infernal que fluye hacia adentro:

—Chaque jour vers l'enfer nous descendons d'un pas,
sans horreur, à travers des ténèbres qui puent
.....
Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,
Et quand nous respirons, la Mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec sourdes plaintes.

como dice Baudelaire en *Au lecteur*—, esa corriente muerta también sirve para enraizar oscuramente al poeta con la materia viva. Sólo que aquí el vino no es, como lo era la madera, el símbolo de la permanencia en la destrucción, de la eternidad renovada de la tierra y la madre, sino el símbolo del oscuro correr de nuestras vidas, de la incesante mutación del Tiempo. El vino es la sangre. Pero es también, como en Manrique, el fluir de las aguas que van a dar a la mar que es el morir. ¿Cómo evitar que se insinúe ya entonces una asociación madera-madre y vino-padre, que explicaría en otra dimensión que la puramente alegórica, el conflicto y la escisión radicales que es posible siempre descubrir en el centro mismo de la conciencia de este poeta?

Queda aquí sólo apuntado un camino del análisis que parece muy fecundo aunque erizado de peligros: el estudio de *Residencia en la tierra* por medio del psicoanálisis. En su libro, Amado Alonso lo indica un par de veces, pero es evidente que no estaba preparado para emprenderlo, ya que pasa por alto las más obvias insinuaciones del verso. Así, por ejemplo, al analizar "Débil del alba", Alonso descubre correctamente cuál es entonces el ideal de Neruda: "un ideal poético de actitud pasiva: el poeta antena", e incluso saca muy correctamente las consecuencias que esta actitud implica en el mundo. Pero ni siquiera parece sospechar que esa actividad está ligada, subconscientemente, con estratos mucho más hondos de la naturaleza del poeta. Tampoco advierte, al analizar "Madrugal escrito en invierno", la naturaleza psicoanalítica de una explicación que el mismo Neruda le facilita: "También le pregunté por la significación de «el grito de la lluvia» (...) y me dijo: «lo hostil, lo lejano ('los rieles' dice el verso), lo extraño a uno, lo que queda fuera de uno.»" Esta confianza de Neruda que identifica *rieles* (el padre ferroviario) con *hostil* y *lejano* es invaluable, pero Alonso resbala sobre ella. Sin embargo, ahí está apuntando Neruda precisamente a ese "foco volcánico" desde donde son lanzadas las imágenes (según sabe muy bien Alonso) y al que hay que acceder para estar en condiciones de explicar cabalmente esta poesía.

Por caminos muy diferentes del aquí recorrido, Clarence Finlayson y Jaime Concha han analizado estos poemas de *Residencia en la tierra* y han llegado a semejantes conclusiones. En Finlayson el descubrimiento de una realidad trascendente detrás de las destrucciones del mundo se realiza a través de una cosmovisión cristiana. El intento es atendible aunque fuerce bastante las significaciones de cada poema y superponga, a las creencias naturales que Neruda expresa, un andamiaje teológico excesivo, y en definitiva extraño. El intento de Jaime Concha es más logrado porque aplica el método de investigación filosófico más ceñido a una determinación de los fundamentos que descubre esta poe-

sía. Tampoco él escapa al exceso de andamiaje técnico y a una voluntad de orientar hacia el materialismo dialéctico el materialismo natural del poema. Muchas veces, su afán de precisión científica y demostración irrefutable le hace forzar alguna interpretación. Empeñado en reconocer la Noche en un símbolo bastante ambiguo con el que trabaja Neruda en su poema "Alianza (Sonata)", el joven crítico elige solamente aquellas connotaciones que favorecen su interpretación. Otros análisis (el de Alonso, por ejemplo; una observación que le hace Mario Rodríguez Fernández) apuntan a formas más abiertas, más enriquecedoras, de leer este poema. Pero aún con este descuento, el trabajo de Jaime Concha es sin duda el mejor que se ha publicado últimamente sobre *Residencia en la tierra*, y renueva una interpretación que parecía anquilosada desde los tiempos de Alonso. Yo había llegado a conclusiones similares, sobre todo en lo que se refiere a los "Tres cantos materiales", aunque analizando los poemas con un método muy distinto. Me complace enormemente señalar esta coincidencia que confirma, desde otra altura de la investigación poética, una intuición muy arraigada.

Todavía el segundo ciclo de *Residencia en la tierra* encierra algunos poemas de incomparable intensidad, poemas que apuntalan poderosamente la fama del poeta en la España de 1935. Los más notorios son las tres elegías que componen la sección V: "Oda a Federico García Lorca", "Alberto Rojas Jiménez viene volando", "El desenterrado (Homenaje al conde de Villamediana)". Lo que singulariza a esta trilogía es el hecho, casi alucinatorio entonces, suprarreal, de estar dirigida la primera a un ser vivo. Cuando fue compuesta y publicada la "Oda" a Lorca, el poeta español estaba en el colmo de su vitalidad y de su fama, era una presencia de increíble alegría, un relámpago permanente de luz. Sin embargo, Neruda le dedica una escalofriante "Oda" en que la imagen del poeta se cubre de lutos y de sangre. En una conferencia de 1954 ha comentado Neruda esa capacidad suya de intuir lo que aún no es, de ver en el bañista al ahogado (como dice Prévert en uno de sus más célebres diálogos). La doble visión del poeta aparece aquí dolorosamente ejercida:

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos.

Así comienza, así ve interiormente, con ojos sin párpados a su compañero y su amigo. Aún más escalofriantes son otros pasajes, de los que citaré sólo éste:

¿Para qué sirven los versos sino para esa noche
en que un puñal amargo nos averigua, para ese día,
para ese crepúsculo, para ese rincón roto
donde el golpeado corazón del hombre se dispone a morir?

Si hiciera falta certificar ese poder visionario del poeta, esta extraordinaria "Oda", atravesada de las más terribles alucinaciones, pero verdadera en su esencia, bastaría para demostrarlo. De otro orden son las "Odas" dedicadas a Alberto Rojas Jiménez y al conde de Villamediana. Paradójicamente, en la "Oda" al amigo chileno, cuya muerte le llega atravesando el Atlántico en forma de telegrama, hay sobre todo una afirmación vital. Esa noticia de la muerte que viene volando es el propio Alberto Rojas Jiménez, el iniciador de Neruda en la bohemia adolescente, el compañero de incontables parrandas y trasnochadas, el creador y descubridor de un Valparaíso de fábula, como ha contado Neruda en sus recuerdos y conferencias. Aquí, todo el mundo vivo del compañero viene volando con él, arrastrado como por un huracán de poesía que da una levedad increíble al verso y que vitaliza con su incesante dinamismo ese responso funerario. Si Lorca vivo aparecía abrumado de lutos y presagios, Alberto Rojas Jiménez muerto es una luz que atraviesa el Atlántico, una llamarada de poesía eterna:

Entre plumas que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.

Bajo las tumbas, bajo las cenizas,
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.

Más allá de la sangre y de los huesos,
más allá del pan, más allá del vino,
más allá del fuego,
vienes volando.

Más allá del vinagre y de la muerte,
entre putrefacciones y violetas,
con tu celeste voz y tus zapatos húmedos,
vienes volando.

Una operación similar a la que se realizaba en los "Tres cantos materiales" ocurre aquí: de la muerte, de la destrucción, de la ceniza, emerge esta vida paradójica, esta persistencia de la vida, esta trascendentalización material de la vida. En la misma

cuérda, el poema al conde de Villamediana no celebra a un muerto sino a un resucitado:

Quando la tierra llena de párpados mojados
se haga ceniza y duro aire cernido,
y los terrones secos y las aguas,
los pozos, los metales,
por fin devuelvan sus gastados muertos,
quiero una oreja, un ojo,
un corazón herido dando tumbos,
un hueco de puñal hace tiempo hundido
en un cuerpo hace tiempo exterminado y solo,
quiero unas manos, una ciencia de uñas,
una boca de espanto y amapolas muriendo,
quiero ver levantarse del polvo inútil
un ronco árbol de venas sacudidas,
yo quiero de la tierra más amarga,
entre azufre y turquesa y olas rojas
y torbellino de carbón callado,
quiero una carne despertar sus huesos
aullando llamas,
y un especial olfato correr en busca de algo,
y una vista cegada por la tierra
correr detrás de dos ojos oscuros,
y un oído, de pronto, como una ostra furiosa,
rabiosa, desmedida,
levantarse hacia el trueno,
y un tacto puro, entre sales perdido,
salir tocando pechos y azucenas, de pronto.

Si Lorca, pleno de vida y alegría, rebosante de felicidad y triunfos, se le aparece al visionario poeta como un muerto, rodeado de fúnebres señales, el conde de Villamediana se le reconstruye, pieza por pieza desde su arquitectura muerta, delante de los ojos sale del polvo, de la nada, del no ser, y asume todos sus sentidos, su vida, su ser. Con una espesura material que lo entronca a los delirantes poetas de la Edad Media y del Barroco españoles, Neruda anima así, verso a verso, la resurrección carnal y poética del Desenterrado. En estas elegías alcanza el poeta una dimensión que anticipa futuros desarrollos, como muchos de los pasajes más dramáticos del *Canto general*, la visión abarcadora de *Alturas de Macchu Picchu*, el fúnebre esplendor de algunos *Cantos ceremoniales*. Pero donde, a mi juicio, se encuentra un Neruda más personal, despojado y escasamente ornamental, es en el ciclo de poemas que dedica en las dos *Residencias* a esa mujer que se llamó (tal vez) Josie Bliss. Con ese nombre le dedica ahora Neruda un poema final que orchestra sutilmente todos los hilos de una temporada en el infierno, los

teje y los desteje proustianamente (en Oriente el poeta leyó varias veces *A la recherche du temps perdu*) y convierte a esa mujer de carne y hueso en una figura emblemática del amor. Ya había aparecido sin nombre en la primera serie de *Residencia*, en el poema que se titula "Tango del viudo". Allí esa loca, esa alucinada de amor, esa casi asesina, asumía total incandescencia. Años más tarde, Neruda escribe en la misma línea profunda otro poema terrible, "Las furias y las penas". Allí, como aquí, toca la entraña de la desesperación amorosa. Conviene, por eso mismo, examinar con algún detenimiento la tal vez involuntaria trilogía de poemas eróticos que resumen la experiencia vital del poeta antes de la catástrofe española.

En "Tango del viudo" coexisten el alivio de haber escapado por fin a la tiranía de la mujer amada (una fiera insaciable, de cuchillo siempre pronto para el sacrificio) y el dolor de la soledad, del abandono, de la oscuridad del corazón en que se siente sumergido el poeta cuando escribe:

Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrarle,
y qué amenazadores me parecen los nombres de los meses
y la palabra invierno qué sonido de tambor lúgubre tiene.

La suma de amor y destrucción, de muerte y de ardimiento, que representa esa mujer abandonada bruscamente por el poeta (huye porque no se atreve a enfrentarla), encuentra en las dos últimas estrofas una magnífica expresión contradictoria:

Así como me aflige pensar en el claro día de tus piernas
recostadas como detenidas y duras aguas solares,
y la golondrina que durmiendo y volando vive en tus ojos,
y el perro de furia que asilas en el corazón,
así también veo las muertes que están entre nosotros desde ahora,
y respiro en el aire la ceniza de lo destruido,
el largo, solitario espacio que me rodea para siempre.

Daría este viento del mar gigante por tu brusca respiración
oída en largas noches sin mezcla de olvido,
uniéndose a la atmósfera como el látigo a la piel del caballo.
Y por oírte orinar, en la oscuridad, en el fondo de la casa,
como vertiendo una miel delgada, trémula, argentina, obstinada,
cuántas veces entregaría este coro de sombras que poseo,
y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma,
y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente
llamando cosas desaparecidas, seres desaparecidos,
substancias extrañamente inseparables y perdidas.

Cuando vuelve por segunda vez al tema de Josie Bliss —es decir, al tema del erotismo como ardimiento y servidumbre— es para dedicarle el poema homónimo en que todo el episodio aparece visto a través del tiempo como una fotografía que la luz ha ido carcomiendo. El ojo alucinado del poeta va revelando ese antiguo negativo erótico y descubre lo que está impreso: el tiempo de la mujer abandonada, esa vida de ella en la que él significa sólo una ausencia, la fantasmal supervivencia de un ser en la memoria de otro, la curiosa existencia petrificada por la memoria, pero a la vez sometida al ácido del tiempo. El poema concluye con una visión pesadillesca que sirve para cerrar asimismo todo el segundo ciclo de *Residencia en la tierra*:

Color azul de ala de pájaro de olvido,
el mar completamente ha empapado las plumas,
su ácido degradado, su ola de peso pálido
persigue las cosas hacinadas en los rincones del alma,
y en vano el humo golpea las puertas.
Ahí están, ahí están
los besos arrastrados por el polvo junto a un triste navío,
ahí están las sonrisas desaparecidas, los trajes que una mano
sacude llamando el alba:
parece que la boca de la muerta no quiere morder rostros.
dedos, palabras, ojos:
ahí están otra vez como grandes peces que completan el cielo
con su azul material vagamente invencible.

Todo lo que queda apuntado aquí y allá en los muchos poemas eróticos de *Residencia en la tierra*, todo lo que este joven poeta que avanza hacia su madurez ha aprendido en la dura experiencia de la vida, quedará recogido en esa secuencia altísima que Neruda titula (al amparo de un verso de Quevedo) "Las furias y las penas". Allí la amada es inconfundiblemente y para siempre la Enemiga. No interesa averiguar ahora si esta Enemiga es alguna mujer concreta (Josie Bliss, por ejemplo) o simplemente la Mujer. Es decir: las mujeres. Lo que el poeta revela es algo que va más allá de toda anécdota. Un hondo horror y fascinación sexual atraviesa la secuencia. Muchas veces Neruda no se recata en transmutar el encuentro erótico y, por el contrario, lo presenta como una lucha a muerte, sangrienta y enconada.

En el fondo del pecho estamos juntos,
en el cañaveral del pecho recorreremos
un verano de tigres,
al acecho de un ramo de inaccesible cutis,
con la boca olfateando sudor y venas verdes
nos encontrábamos en la húmeda sombra que deja caer besos.

Las imágenes suelen estallar con un ardimiento interior que parecía imposible desde Quevedo:

Yo persigo como en un túnel roto, en otro extremo
carne y besos que debo olvidar injustamente.
Y en las aguas de espaldas, cuando ya los espejos
avivan el abismo, cuando la fatiga, los sórdidos relojes
golpean a la puerta de hoteles suburbanos, y cae
la flor de papel pintado, y de terciopelo cagado por las ratas y la cama
cien veces ocupada por miserables parejas, cuando
todo me dice que un día ha terminado, tú y yo
hemos estado juntos derribando cuerpos,
construyendo una casa que no dura ni muere,
tú y yo hemos corrido juntos un mismo río
con encadenadas bocas llenas de sal y sangre,
tú y yo hemos hecho desbordar otra vez las luces verdes
y hemos solicitado de nuevo las grandes cenizas.

En esta secuencia sintetiza Neruda en imágenes contradictorias y calcinantes su pasión de gran poeta erótico. Ni siquiera le preocupa dar una continuidad anecdótica o rítmica al largo poema. Después del trozo anterior, atravesado por una pasión que no es únicamente física, inserta esta verídica prostibularia:

Recuerdo un día
que tal vez nunca me fue destinado,
era un día incesante,
sin orígenes, jueves.
Yo era un hombre transportado al acaso
con una mujer hallada vagamente,
nos desnudamos
como para morir o nadar o envejecer
y nos metimos uno dentro del otro,
ella rodeándome como un agujero,
yo quebrantándola como quien
golpea una campana,
pues ella era el sonido que me hería
y la cúpula dura decidida a temblar.

Era una sorda ciencia con cabello y cavernas
y machacando puntas de médula y dulzura
he rodado a las grandes coronas genitales
entre piedras y asuntos sometidos.
Éste es un cuento de puertos adonde
llega uno, al azar, y sube a las colinas,
suceden tantas cosas.

“Las furias y las penas” permite cerrar cabalmente el ciclo de *Residencia en la tierra*. Esta secuencia poética marca el punto hasta ahora culminante del descubrimiento del amor como experiencia de la destrucción total. El poeta ha encontrado al cabo de su temporada infernal a su Eurídice pero regresa solo, con un resto de ceniza en las manos. Por eso, el poema del amor concluye con una visión marcada extrañamente por el Tiempo, el enemigo del amor:

Es una sola hora larga como una vena,
y entre el ácido y la paciencia del tiempo arrugado
transcurrimos,
apartando las sílabas del miedo y la ternura,
interminablemente exterminados.

VI

EL COMPROMISO CON EL MUNDO

Las tres últimas partes de *Tercera residencia* (1947) recogen poemas que poco o nada tienen que ver con los ciclos anteriores. Son poemas de claro contenido político que expresan la nueva posición estética de Neruda. El hombre que hasta ahora se había negado a definirse políticamente, el joven melancólico y aislado, el poeta del caos y la destrucción del mundo, de la experiencia erótica vivida en los términos de la más apasionada agonía, aparece en estas tres secciones últimas del libro como un poeta político, un hombre conmovido por la sangre derramada, que alecciona a uno de los bandos en lucha en la Segunda Guerra Mundial, que pide con insistencia un segundo frente, que entona cantos de amor a Stalingrado. Hay entre esa parte de *Tercera residencia* y las anteriores una distancia mayor que la que va desde la poesía personal de la *Vita Nuova* a la *Commedia*.

Una nota escrita en marzo de 1939 y agregada a “Las furias y las penas” precisa la causa de esta transformación: “En 1934 fue escrito este poema. ¡Cuántas cosas han sobrevenido desde entonces! España, donde lo escribí, es una cintura de ruinas. ¡Ay!, si con sólo una gota de poesía o de amor pudiéramos aplacar la ira del mundo, pero eso sólo lo pueden la lucha y el corazón reuelto. El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor.” La conversión política de Neruda no era poéticamente imprevisible. En su juventud había participado en luchas estudiantiles, había asumido la postura vital del anarquismo, había ensayado la poesía social. Más tarde, aunque

eludiendo presiones amistosas, y negándose a una definición política concreta, estuvo siempre en contra de ciertas actitudes aristocratizantes de la *élite* intelectual suramericana (hay claros ataques y distingos en sus cartas a Eandi) y se fue acercando cada vez más a poetas, como Rafael Alberti, que no ocultan su activa militancia. El viaje a España en 1934 sella su destino. También en su poesía había renunciado ya Neruda tanto a la lujosa disponibilidad de los postmodernistas como a la severa alquimia de los artepuristas. Por eso, su conversión política, que parece datar del momento que publica anónimamente el “Canto a las madres de los milicianos muertos”, a comienzos de 1937, es menos inesperada de lo que se piensa. En su libro, Amado Alonso pudo señalar esa “oscura fe en disponibilidad” que se revela en textos anteriores a 1936. Para este nuevo Pablo americano el camino de Damasco fue España; la sangre inocente de las primeras víctimas del golpe franquista fue la llamarada que cae de los cielos y precipita fatal la conversión.

La influencia personal de Rafael Alberti y del grupo lírico que lo rodea puede explicar también cómo fue preparada esa conversión, qué clima la precede y la encauza. El mismo Neruda lo ha reconocido en su *Canto general*, al decir en una carta poética dirigida precisamente a Alberti:

Tú sabes que no enseña sino el hermano. Y en esa
hora no sólo aquello me enseñaste,
no sólo la apagada pompa de nuestra estirpe,
sino la rectitud de tu destino,
y cuando una vez más llegó la sangre a España
defendí el patrimonio del pueblo que era mío.

Pero ya el mismo rumbo interior de su poesía preparaba la conversión. En un manifiesto poético de 1935, que Neruda publica desafiadamente en el primer número de *Caballo verde para la poesía*, se postula (antes de la guerra) una poesía sin pureza, material, viva y humana, como la que él intentó construir en sus “Tres cantos materiales”. En ese texto (que ya ha sido comentado en la parte segunda de este libro) hay alguna frase que ilustra sobre la orientación subterránea de su pensamiento poético. La poesía es asimilada a la herramienta del obrero: “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 azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.” El párrafo siguiente es aún más explícito: “Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.”

En la superficie el texto puede parecer obvio y hasta frívolo: afirma la pasión ya conocida del poeta de *Residencia en la tierra* por los objetos materiales, por una poesía que arranque del corazón y las entrañas, que no rechace deliberadamente nada. También resulta obvia su oposición (sobre todo generacional) a ese concepto de una poesía pura que seguía defendiendo empeinadamente por aquellos años Juan Ramón Jiménez y que forma parte de ese movimiento general europeo que recoge la herencia del simbolismo. Pero si estos aspectos, tan importantes para la estrategia literaria de España, 1935, son muy evidentes en el texto, no menos claras resultan ahora las iluminaciones sobre su futura poesía que también contiene este manifiesto. El "dentro y fuera de la ley" con que se califica a las diversas profesiones parece obedecer a una concepción anárquico-romántica de los oficios humanos pero, sin embargo, ya aparece inscrita dentro de una línea populista que estaba muy de moda en la izquierda europea de entonces. Más clara es la referencia a las "creencias políticas" que aparece en el segundo fragmento citado, entre idilios y negociaciones. Aquí usa el poeta el método de la enumeración caótica que ha estudiado precisamente Leo Spitzer en uno de sus trabajos, y tomando también ejemplos de la poesía de Neruda. Pero lo que ahora importa no es que las "creencias políticas" estén amonestadas por la vecindad de otras palabras, sino que aparezcan legítimamente como elementos que también debe contener o reflejar la poesía. El individualista frenético de *Residencia en la tierra* se está acercando, por el camino de la materia viva y gastada por la mano del hombre, a una concepción solidaria de la experiencia.

El nacimiento de la solidaridad está precisamente marcado con todo énfasis didáctico en uno de los poemas de la tercera sección de *Tercera residencia*. Se titula explícitamente: "Reunión bajo las nuevas banderas." Allí el poeta dramatiza su conversión. Evoca por medio de una interrogación retórica la oscuridad de su poesía anterior, su empeinada negativa al mundo de los hombres, ese aislamiento y ensimismamiento predominante en la poesía de *Residencia en la tierra*.

Fundé mi pecho en esto, escuché toda
la sal funesta de la noche,
fui a plantar mis raíces:
averigüé lo amargo de la tierra:
todo fue para mí noche o relámpago:
cera secreta cupo en mi cabeza
y derramó cenizas en mis huellas.

Ahora el poeta siente que ha cumplido su ciclo de muerte y quiere huir de las sombras de sangre. Ahora es otro y lo dice con toda la voz:

Yo de los hombres tengo la misma mano herida,
yo sostengo la misma copa roja
e igual asombro enfurecido:

un día,

palpitante de sueños
humanos, un salvaje
cereal ha llegado
a mi devoradora noche
para que junte mis pasos de lobo
a los pasos del hombre.

Y así, reunido,
duramente central, no busco asilo
en los huecos del llanto: nuestro
la cepa de la abeja: pan radiante
para el hijo del hombre: en el misterio azul se prepara
para mirar un trigo lejano de la sangre.

La solidaridad trae el descubrimiento del mundo del trabajo, del esfuerzo colectivo. El poeta ofrece su nuevo rostro de creyente a la mirada de todos:

¡Juntos, frente al sollozo!

Es la hora

alta de tierra y de perfume, mirad este rostro
recién salido de la sal terrible,
mirad esta boca amarga que sonríe,
mirad este nuevo corazón que os saluda
con su flor desbordante, determinada y áurea.

Por eso, cuando estalla la guerra civil española es otro Neruda el que empuñará el verso como un arma: es el Neruda que ha dejado de ser lobo y es ahora hombre, es el cantor de "España en el corazón".

La tragedia de España desató muchas venas líricas, produjo incontables versos, acumuló discursos rimados en las bibliotecas del mundo. Aunque para cantarla se congregaron poetas de muchas lenguas y países, poca poesía honda generó esa lucha que para tantos ha marcado con fuego la primera mitad de este siglo. Junto a los mejores poetas españoles, los hispanoamericanos lograron expresar el horror de ese pueblo asaltado y mutilado. La poesía de César Vallejo y de Pablo Neruda pudo expresar, con un vigor que aún hoy, a casi treinta años del estallido de la guerra, sigue intacto, esa violación de la esperanza española que fue la guerra civil. No es el momento de decidir cuál de los dos llegó más hondo con el sentimiento desgarrado o dejó amonadada para siempre la angustia y la ilusión de aquella hora. Toda una escuela crítica se ha encarnizado recientemente

M. Baudelaire. *Poemas desde el...*

en exaltar a Vallejo sobre Neruda, como si la gloria de un poeta sólo pudiera medirse sobre el abatimiento de sus contemporáneos. Hasta Neruda ha recogido el guante y en uno de sus poemas otoñales (que titula con sólo una inicial, V, en *Estravagario*) lamenta la perfidia de quienes buscan convertir en rivales póstumos a los que fueron amigos y compañeros de la misma causa en la hora de la verdad. Por eso mismo, al margen de toda comparación entre Neruda y Vallejo (¿es posible comparar a Víctor Hugo y Baudelaire?), cabe señalar ahora que los poemas de *España en el corazón* tuvieron desde el principio mismo, por su naturaleza más panfletaria y directa, por su enorme difusión inmediata, una influencia que tal vez los poemas más austeros e interiores de Vallejo sólo han ido logrando con el tiempo.

Los versos de Neruda sintetizaron magistralmente en aquella hora ardiente la poesía de la lucha por España y se convirtieron más tarde en prototipo para los poetas de la resistencia antifascista y antinazi. Eso fue su gran mérito inmediato. Leídos hoy, todavía arde en muchos de ellos el rescoldo de aquella gran llamarada humana y política. Todavía hay pasajes que explotan como cargas de profundidad o sacuden al lector en su emoción más desgarrada. Pero buena parte de la persuasión polémica o política se ha desgastado como es inevitable en este tipo de obras. Felizmente, la lectura actual también revela todo lo que este primer canto colectivo de Neruda tiene de anticipo de obras más complejas, más ricas y enraizadas más hondamente. De modo que hoy es ya posible una doble lectura de *España en el corazón*: una que rescate intacto aún el calor escondido bajo la ceniza, el asombro de esa poesía que salta del gabinete surrealista al medio de la calle, que se atreve a arengar, a combatir con el sarcasmo o con la piedad, pero también otra lectura que recoja los atisbos del poeta del *Canto general* que asoman, aquí y allá, en el curso de esta secuencia poética y de los otros poemas que incluye la *Tercera residencia*. Ambas lecturas se complementan para permitir una valoración más exacta y objetiva de un libro que debe entenderse, sobre todo, como una profesión de fe.

Tal vez la hazaña más notable de Neruda en *España en el corazón* sea haber reencontrado ese tono retórico heredado, sin duda, de Quevedo, de Quintana y otros líricos de la denuncia española, que le permite plantarse frente a la materia de la guerra civil y dramatizarla, ante los ojos y oídos del lector, con una inmediatez única. El poeta es testigo de la sangre derramada y la hace correr otra vez, patética e iracunda, en sus versos. La pasión política y humana dota a su poesía (hasta entonces oscura e informe, arisca ante toda racionalización sintáctica) de un enorme poder polémico, y fuerza al lector, al oyente, a escuchar precisamente lo que más duele. El pasaje más famoso, el más ilustrativo de esta nueva manera, ocurre precisamente cuando el poeta arenga:

Generales,
traidores;
mirad mi casa muerta,
mirad España rota:
pero de cada casa muerta sale metal ardiendo
en vez de flores,
pero de cada hueco de España
sale España,
pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,
pero de cada crimen nacen balas
que os hallarán un día el sitio
del corazón.

¿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!

La contracara de ese sangriento testimonio es la evocación de lo que era España antes de la guerra fratricida. Como había hecho Antonio Machado en *Campos de Castilla*, o como hizo aún antes Marcel Proust en sus hechiceras exploraciones del itinerario de los ferrocarriles franceses en *Du côté de chez Swann*, ahora salmodia Neruda los nombres de ciudades españolas y convierte en poesía abstracta y a la vez muy concreta, esa letanía de nombres:

Huéllamo, Carrascona,
Alpedrete, Buitrago,
Palencia, Arganda, Galve,
Galapagar, Villalba,

Peñarrubia, Cedrillas,
Alcocer, Tamurejo,
Aguadulce, Pedrera,
Fuente Palmera, Colmenar, Sepúlveda.

Carcabuey, Fuencaliente,
Linares, Solana del Pino,
Carcelén, Alatox,
Mahora, Valdeganda.

Yeste, Ripar, Segorbe,
Orihuela, Montalbo,
Alcaraz, Caravaca,
Almendrajejo, Castejón de Monegros.

La letanía cubre diez estrofas más, cargadas de resonancias, ricas de cualidades incantatorias. El nombre se transforma en cifra, se carga de mágico poder, encierra la realidad viva del objeto nombrado. Pero ésta es sólo una de las notas del ciclo. La otra la ofrece esa España ensangrentada por el furor cainita, la España que ataca, carcome, destruye. Si hoy resulta tal vez demasiado ingenua la alabanza de todos los milicianos, de todos los gremios, de todos los triunfos de la República no es porque la poesía de Neruda no esté cargada de verdad y pasión. Sus versos aún arden cuando muestra;

Una mañana de un mes frío,
de un mes agonizante, manchado por el lodo y por el humo,
un mes sin rodillas, un triste mes de sitio y desventura,
cuando a través de los cristales mojados de mi casa se oían los chacales africanos
aullar con los rifles y los dientes llenos de sangre, entonces,
cuando no teníamos más esperanzas que un sueño de pólvora,
cuando ya creíamos
que el mundo estaba lleno solo de monstruos devoradores y de fieras,
entonces, quebrando la escarcha del mes de frío de Madrid, en la niebla
del alba
he visto con estos ojos que tengo, con este corazón que mira,
he visto llegar a los claros, a los dominadores combatientes
de la delgada y dura y madura y ardiente brigada de piedra.

La perspectiva histórica, los documentos implacables, los testimonios de hombres que también dieron su sangre por España (como George Orwell, en *Homage to Catalonia*) han desmixtificado brutalmente una hora en que, además del heroísmo y del sacrificio masivo del pueblo español, que aquí canta Neruda, ocurrían las más sórdidas combinaciones internacionales sobre las que nada dice el poeta. Por suerte, toda esta parte en que Neruda se enciende en cólera y con lenguaje harto gráfico, muy español, maldice al enemigo, resulta aún hoy válida. Es anticipo (en su furia y en sus penas) de la larga serie de maldiciones que enfilará en el *Canto general* contra los explotadores de América.

La parte quinta de *Tercera residencia* es la menos interesante hoy. Es cierto que tiene algunos buenos momentos. "El nuevo canto de amor a Stalingrado" alcanza por obra de su ritmo una persuasiva intensidad retórica:

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.

Pero, en general, la poesía de esta sección es de tal acento proselitista que tiende a resonar apenas en el círculo predispuesto de los correligionarios del poeta. Precisamente, ése es su sentido y su razón de ser. Para quien los mire desde fuera, o a la distancia del tiempo, sus versos presentan una versión tan deformada y tendenciosa de la Segunda Guerra Mundial, que su interés actual resulta muy disminuido. Además del glorioso pueblo ruso, del glorioso Ejército Rojo, del glorioso José Stalin, intervinieron en la última guerra millones de hombres de otros pueblos y otros climas, algunos tan horriblemente inmolados como los judíos de Europa central, otros tan infatigables en la lucha como los ingleses. Neruda no dedica una sola línea a estos hombres. No cabe reprochar al poeta que estos cantos escritos desde el frente de una lucha ideológica que aún dura hoy no sean objetivos: son, y pretenden ser panfletarios. Corresponden a una concepción de la poesía como arma de combate. Lo que sí parece justo y necesario es señalar que en ellos la producción poética se da muy rara vez. Su mayor mérito es de otro orden: permiten al poeta ensayar formas y dramatizaciones retóricas que utilizaría con más autoridad en el *Canto general* y en los mejores pasajes de *Las uvas y el viento*. Pero estos cantos del segundo frente, si bien comprometen al militante, rara vez comprometen creadoramente al poeta.

VII

LAS OSCURAS RAÍCES DEL CANTO

El peor enfoque posible del *Canto general* es considerarlo sólo como un libro escrito por encargo, un libro prefabricado para cumplir con un compromiso político muy importante para el poeta. Sin embargo, son bien conocidas las circunstancias en que buena parte del libro fue compuesto. Después de haber sido electo senador, en marzo de 1945 y de haberse incorporado al Partido Comunista en julio del mismo año, Neruda divide su actividad entre la composición del libro y sus intervenciones parlamentarias hasta que, en agosto de 1947, el Partido decide otorgarle licencia por un año para que pueda dedicarse por entero al *Canto*. Es cierto que las alternativas políticas lo devuelven al Senado en noviembre de 1947 y finalmente lo obligan, en enero de 1948, a esconderse en su propia patria para evitar la persecución del Gobierno. Pero aún en la clandestinidad continúa escribiendo ese *Canto general* que se convierte inevitablemente en arma de una lucha política no sólo chilena sino internacional. Lo que fuera proyectado como un *Canto general de Chile* se ha transformado en *Canto general* de la América entera.

~~Nacido bajo el signo político, fomentado por un partido político, el libro es una pieza de propaganda. Pero no es únicamente esto. Porque la historia de sus verdaderos orígenes es otra, más compleja, que no depende por cierto de ninguna decisión del Partido comunista chileno, aunque su apoyo visible e invisible haya sostenido al poeta durante la larga gestación. El libro nace el día de la muerte de José del Carmen Reyes, el duro ferroviario que nunca quiso que su hijo fuera poeta. En la noche de mayo 7 de 1938, el poeta se encierra en el escritorio de la casa del doctor Manuel Martín, pide papel y escribe el primer poema de lo que será (diez y hasta once años más tarde) el *Canto general*. A la mañana siguiente (ha contado el doctor Martín a Margarita Aguirre), el dueño de casa encontró lo que había escrito la noche antes el poeta. Es un fragmento del libro III del *Canto general*, "Los conquistadores", en que evoca al duro Almagro:~~

Del Norte trajo Almagro su arrugada centella.
Y sobre el territorio, entre explosión y ocaso,
se inclinó día y noche como sobre una carta.
Sombra de espinas, sombra de cardo y cera,
el español reunido con su seca figura,
mirando las sombrías estrategias del suelo.
Noche, nieve y arena hacen la forma
de mi delgada patria,
todo el silencio está en su larga línea,
toda la espuma sale de su barba marina,
todo el carbón la llena de misteriosos besos.
Como una brasa el oro arde en sus dedos
y la plata ilumina como una luna verde
su endurecida forma de tétrico planeta.
El español sentado junto a la rosa un día,
junto al aceite, junto al vino, junto al antiguo cielo
ni imaginó este punto de colérica piedra
nacer bajo el estiércol del águila marina.

A partir de esa fecha, en distintos lugares de América, en México donde ve con sus ojos las pinturas de los grandes muralistas (épicas de la tierra indígena), en Macchu Picchu, donde toca el ombligo natural del Nuevo Mundo, mientras recorre el continente librando su lucha política en favor de un segundo frente o exaltando las victorias de la Unión Soviética, Neruda siente crecer ese libro de exaltación de la patria lejana que será el germen del canto a un continente entero. Las raíces del *Canto general* están, pues, bien hundidas en la entraña y en la experiencia humana del poeta. Para él, este canto equivale a la asunción entera y todavía cifrada de su doble naturaleza americana. El desterrado voluntario del Oriente que sólo atisbó oscuramente y desde lejos la entrada en la madera, el apogeo del apio y el

estatuto del vino; el lobo que se descubre hombre al calor de la amistad española y del vínculo mágico de la sangre derramada, vuelve ahora sobre sus orígenes, escucha la voz de la tierra y del hombre americano, y encuentra al fin su materia original. El viajero de todas las latitudes regresa, el héroe es devuelto a su patria después de mil hazañas para enriquecerla con su nueva misión; el niño empieza a asomarse deliberadamente a esa vena natal de la poesía y alimentarse de lo más profundo, lo más primitivo, lo más abismal que hay en ella.

La certidumbre de esta oscura raíz de su *Canto* no impide, sin embargo, reconocer que hay tamaña cuota de liberación pedagógica, de intención política, en la obra. Por eso no sólo es posible sino hasta necesario empezar su análisis por una consideración de esos motivos externos que determinaron su forma, o que (por lo menos) condicionaron hasta cierto punto su creación. Pasa a Neruda, ahora que está lejos de Chile y recorre América,

Y así de tierra en tierra fui tocando
el barro americano, mi estatura.

algo similar a lo que ocurrió a Bello en medio de la neblina y del frío londinense en 1823. El sentimiento muy hondo de la patria lejana y perdida, de esa Caracas tropical que le parecía negada para siempre, genera el impulso poético que habrá de crear las *Silvas americanas*. También hay en Bello entonces un propósito didáctico, muy consciente, muy deliberado, que lo mueve a utilizar las *Silvas* para proclamar la independencia cultural de América hispánica y para exhortar a los pueblos americanos a la gran tarea de la reconstrucción continental.

Esa aproximación de Neruda y Bello —que ha sido estudiada en la segunda parte de este libro— permite comprender mejor la doble raíz de este *Canto*: el propósito deliberado y explícito de explorar la grandeza de América y preparar su destino futuro: el personal impulso afectivo que acompaña este propósito y lo sostiene interiormente. Este doble origen explica muchas veces la naturaleza a la vez neoclásica de la obra y su temperatura apasionada y romántica; esa mezcla de visión geográfica, crónica épica y denuncia política, que coexisten con la autobiografía, las cartas a los amigos lejanos, el retrato del poeta en su circunstancia estrictamente personal. Porque el *Canto general* fue escrito por Neruda en medio de las tempestades de su vida pública y privada, guiado por una honda convicción política, su fe, ahora hondamente comprometida. Pero al mismo tiempo, el *Canto* fue escrito con su mano de poeta llevada por una pasión tan personal que la tierra de América acaba por metamorfosearse en su madre, la sangre de América en su sangre, el destino de América en su propio destino. La obra de exaltación americana que inicia Bello en 1823, en la lejanía aterida de Londres, fue llevada a cabo en

1950 por un poeta chileno que ni siquiera sabía que era su discípulo y que se rió a carcajadas la primera vez que alguien se lo dijo.

En su plano más obvio y discursivo, el *Canto general* se propone una interpretación histórica y política de América. Para ello utiliza la historia como ejemplo vivo y actual todavía del destino de América. Los tiempos se telescopan y hay una continua identificación dramática. Cada suceso del pasado es actualizado hasta un punto tal que es imposible determinar por la mera temperatura afectiva si se trata de algo que está ocurriendo aún o que ha ocurrido en un tiempo ya definitivamente enterrado. Por lo tanto, la labor de Neruda es menos la de un historiador que la de un cronista; su evocación épica es esencialmente periodística y tiene el vigor, la parcialidad, la demagogia y hasta el terrorismo de los titulares de periódicos. Los crímenes ocurridos en la historia de América siguen ocurriendo en estos versos candentes. Aunque hay fragmentos puramente épicos en que la visión histórica predomina y se hace consciente, como la evocación de la muerte de Balboa, la conquista de Chile, el retrato de Miranda, o el encuentro de Bolívar y San Martín en el Ecuador, sobresale en el *Canto general* la técnica del testigo (real o imaginario) que despoja al hecho histórico de su lejanía arqueológica y lo hace inmediato. Hay una constante identificación emocional que convierte al cantor en cada uno de los seres perseguidos y oprimidos, vejados y aplastados por la larga noche de la colonia española o por los mecanismos más sutiles pero no menos siniestros del colonialismo económico de estos tiempos. De ahí que históricamente el *Canto general* resulte tan discutible, tan parcial. Su visión es tan antiespañola que no reconoce ninguno de los aportes de esa dura colonización al nuevo continente; es tan simplista en su aplicación externa de la dialéctica soviética que sólo puede persuadir a los ya convencidos. En el proceso de la explotación del hombre americano desdena subrayar que existía en la América indígena un feudalismo prehispánico, ejercido duramente por los aztecas en México y por los incas en el Perú. Luego salta de España a los Estados Unidos, omitiendo casi por completo (hay sólo un par de referencias en el inmenso libro) a los imperialistas europeos, no menos rapaces, como el holandés o el francés (todavía presentes en las Guayanas y en el Caribe) o el inglés, tan influyente en la cuenca del Plata hasta el día de hoy y dueño aún de buena parte de las Antillas. De ahí que ideológicamente el *Canto general* resulte tan primitivo y esquemático que ha sido rechazado hasta por muchos críticos marxistas. Su dialéctica histórica no está apoyada (como la de Brecht) en Marx sino en los postulados oscilantes de la guerra fría.

Pero si ideológicamente la visión que el *Canto* ofrece de la realidad histórica de América y de su destino actual resulta ex-

cesivamente simplificadora, en el plano emocional que es el realmente importante para el poeta, su obra vale sobre todo por sumarse a esa corriente de revisiónismo histórico que intenta mostrar el triste envés de las historias oficiales americanas. Equivale en la cultura hispanoamericana a los esfuerzos de un Wells o de un Toynbee por devolver a la historia europea un sentido más exacto del verdadero aporte de cada nacionalidad. En lugar de una sucesión de héroes patrióticos que cada oligarquía local esculpe en mármol o bronce para perpetuar a su sombra esos mismos beneficios y privilegios que los héroes trataron vanamente de destruir, ahora presenta Neruda la verdadera raíz del heroísmo americano, denuncia a los venales y vendepatrias y restaura a la masa anónima a su verdadero lugar de paciente histórico. Esa multitud indígena que vive secularmente al margen de la historia, en el mismo sentido en que el pueblo español (en la vivísima interpretación de Unamuno) carece de historicidad, aparece plena y fuerte, a ratos heroica, en el *Canto general*. Es la misma masa que construye, piedra sobre piedra, esa enorme América pero nunca figura en la hora de las grandes recompensas. El poeta la presenta no sólo en su anónimo heroísmo cotidiano:

Y muere glorioso, "el patriota"
senador, patricio eminente,
condecorado por el Papa,
ilustre, próspero, temido,
mientras la trágica ralea
de nuestros muertos, los que hundieron
la mano en el cobre, arañaron
la tierra profunda y severa,
mueren golpeados y olvidados,
apresuradamente puestos
en sus cajones funerales:
un nombre, un número en la cruz
que el viento sacude, matando
hasta la cifra de los héroes.

—sino también en su miseria dolorosa, en su humillación, en el único consuelo de su vino y de su canto:

El pueblo volvió de las guerras,
se hundió en las minas, en la oscura
profundidad de los corrales,
cayó en los surcos pedregosos,
movió las fábricas grasientas,
procreando en los conventillos,
en las habitaciones repletas
con otros seres desdichados.

Naufragó en vino hasta perderse,
abandonado, invadido
por un ejército de piojos
y de vampiros, rodeado
de muros y comisarías,
sin pan, sin música, cayendo
en la soledad desquiciada
donde Orfeo le deja apenas
una guitarra para su alma,
una guitarra que se cubre
de cintas y desgarraduras
y canta encima de los pueblos
como el ave de la pobreza.

A ese pueblo, real y concreto, no pobre figura abstracta de discurso político, a ese pueblo que de alguna manera es el pueblo que lo rodea desde su infancia pobre del Sur, invita ahora el poeta con su canto:

Sube a nacer conmigo, hermano.

El pueblo anónimo americano que asoma en el *Canto general* es como esa multitud de negros por la que preguntaba James Baldwin en uno de sus más conmovedores libros, *The Fire Next Time*: esos constructores invisibles de puentes y carreteras y grandes edificios en la enorme América del Norte, esos que regaron con su sangre los campos de batalla de todos los continentes donde se ha desplegado la bandera norteamericana, esa gran masa anónima oscura que jamás ingresa a los libros de historia, jamás construye nada, jamás vierte su sangre. Desde ese punto de vista (cálido, humano, apasionado) el *Canto general* importa ideológicamente aunque sus teorías sean simplistas y parciales, y carguen los dados hasta presentar a España sólo como un puñado de conquistadores rapaces, de monjes siniestros y sádicos, o conviertan (por el mismo proceso, pero al revés) a un Bartolomé de las Casas en protosindicalista:

Piensa uno, al llegar a su casa, de noche, fatigado
entre la niebla fría de mayo, a la salida
del sindicato (en la desmenuzada
lucha de cada día, la estación
lluviosa que gotea del alero, el sordo
latido del constante sufrimiento)
esta resurrección enmascarada,
astuta, envilecida,
del encadenador, de la cadena,
y cuando sube la congoja
hasta la cerradura a entrar contigo,

surge una luz antigua, suave y dura
como un metal, como un astro enterrado.
Padre Bartolomé, gracias por este
regalo de la cruda medianoche,
gracias porque tu hilo fue invencible.

Nada ha valido a España ni la lengua (que el poeta maneja tan soberanamente), ni la fe (que el poeta desdén), ni la herencia cultural del mundo mediterráneo (sin la que sería inconcebible Neruda y toda su obra). Apenas un Bartolomé de las Casas emerge intacto de la condenación y repudio total. La situación es paradójica si se piensa que en la hora del mayor dolor de España, el poeta saltó en su defensa y compuso para ella su primer canto comprometido. Incluso en este mismo *Canto general*, al escribir a Alberti, recuerda:

Y cuando una vez llegó la sangre a España
defendí el patrimonio del pueblo que era mío.

Pero ahora, el punto de vista es otro: el poeta escribe como si sólo descendiera de la raza indígena oprimida y su lengua y sus tradiciones fueran araucanas, guaraníes, náhuatlés. Es cierto que en un verso, perdido entre los miles del *Canto* reconoce:

La luz vino a pesar de los puñales

pero ese reconocimiento queda sin otro desarrollo. Un pesado silencio sume al poeta en la injusticia. No es fácil explicar por qué.

El rechazo de España tiene otras causas que una simplificada versión de la historia americana. Neruda parece complacerse deliberadamente en negar todo lo español y reconocer solamente la raíz indígena del continente americano. Para él lo indígena es la matriz, la madre, la tierra en que hunde sus raíces el hombre de este nuevo mundo. En los comienzos mismos del *Canto general* (I, "La lámpara en la tierra") lo dice con enorme potencia lírica:

América arbolada,
zarza salvaje entre los mares,
de polo a polo balanceabas,
tesoro verde, tu espesura.

Germinaba la noche
en ciudades de cáscaras sagradas,
en sonoras maderas,
extensas hojas que cubrían
la piedra germinal, los nacimientos.
Útero verde, americana

BELMAR / 1968

LA ÚNICA RESIDENCIA

sabana seminal, bodega espesa,
una rama nació como una isla,
una hoja fue forma de la espada,
una flor fue relámpago y medusa,
un racimo redondeó su resumen,
una raíz descendió a las tinieblas.

La exaltación geográfica de América, por la que el *Canto general* entronca tan obviamente con la "Oda a la agricultura de la zona tórrida", que don Andrés Bello publica en Londres, 1826, adquiere toda su fuerza lírica por esta identificación subconsciente con la madre. El poeta lo subraya al presentarla:

Antigua América, madre sumergida

y al reconocer:

Estoy hecho de tus raíces.

En todo el primer canto continúa este doble juego de identificación de América con la madre y del poeta con el fruto de esa tierra. A su vez, lo español es identificado con el padre, extranjero y violador, el padre que entra arrasando y destruyendo, e implanta luego soberbiamente su semilla en el atropellado surco fecundo. Esta otra identificación, también subconsciente, aparece abonada por muy curiosos detalles a lo largo del *Canto general*.

En el plano más superficial puede indicarse la negativa a ver todo lo que España aporta a América en la hora de la conquista, desde la cultura mediterránea, la fe, una visión coherente del mundo, hasta el propio idioma, que el poeta sigue trabajando y enriqueciendo y que constituye el vínculo más vivo e indestructible entre los hombres de este continente. Por sus simpatías ideológicas es natural que el poeta rechace hacia 1948 todo lo que huele a "cultura occidental", eufemismo que en la guerra fría quiere decir la cultura auspiciada por humanistas tan conocidos como el senador Joseph McCarthy y el ministro John Foster Dulles. También es comprensible que Neruda rechace la cultura católica, tan conspicuamente anticomunista en aquellos años, gracias al fervor de otro humanista centro-europeo, el Papa Pío XII. Pero si estos fundamentos de la cultura americana pueden parecer ajenos al poeta en los años en que escribe y culmina el *Canto general*, el idioma mismo que España trae a América para que aquí crezca como un árbol, inmenso, frondoso, vivo, no debería ser sometido por Neruda al mismo proceso de tergiversación política de la guerra fría. El idioma español no es de España: es de todos. Sin embargo, Neruda también lo olvida en el *Canto general*: incomprensiblemente soslaya ese elemento de vida y comunicación que aportan a todo un continente el conquistador y el fraile; desdeñoso como la paloma de Kant

LAS OSCURAS RAÍCES DEL CANTO

del aire que la sostiene, Neruda sigue acumulando (en español) diatribas contra España fundadora. Es una curiosa paradoja, una súbita ceguera, que impide al poeta reconocer la misma existencia del instrumento con que trabaja y crea.

La explicación está más honda y más lejos que en la mera obstinación política o en las necesidades de una estrategia temporal. Es cierto que en 1948 España sigue siendo Franco, y la cultura occidental es un arma de la guerra fría. Pero en otros lugares, el poeta ha mostrado que España *no* es Franco y que la cultura occidental es cultura a secas, tampoco pertenece a nadie en exclusividad. Para entender mejor esta paradoja hay que buscar en las entrañas mismas del libro. El mismo poeta facilita la clave. El nombre de su padre, su propio nombre Reyes, aparece un par de veces en el *Canto general* en una lista de execrados conquistadores:

A Veracruz va el viento asesino.
En Veracruz desembarcan los caballos.
Las barcas van apretadas de garras
y barbas rojas de Castilla.
Son Arias, Reyes, Rojas, Maldonados,
hijos del desamparo castellano,
concedores del hambre en invierno
y de los piojos en los mesones.

Hay una segunda instancia, cuando describe en "Los libertadores" la lucha de los araucanos por su tierra, en que se muestra al español abatido y muriente:

Ved cómo caen en la tierra
los hijos ásperos del odio,
Villagras, Mendozas, Reinosos,
Reyes, Morales, Alderetes,
rodaron hacia el fondo blanco
de las Américas glaciales.

Es cierto que en otro fragmento posterior, Reyes será nombre de pueblo y aparecerá (VIII, "La tierra se llama Juan") entre los sacrificados de la *Catástrofe en Sewell*:

Sánchez, Reyes, Ramírez, Núñez, Álvarez,
Esos nombres son como los cimientos de Chile.

De esta manera, el nombre del padre, ese nombre que el poeta ha cambiado por otro creado totalmente por él, asume la doble significación contraria de nombre de asesino y conquistador, de obrero explotado. Cabe observar, además, que en la mitología personal de Neruda la madre es siempre indígena:

una silenciosa
madre de arcilla,

dice en el *Canto general*, como lo es también (en la imaginación tal vez más que en la realidad) la mujer amada, esa Matilde Urrutia a la que el poeta no se cansa de postizar. En *Cien sonetos de amor* establecerá una clara identificación entre su mujer y su madre a través de la común raíz indígena. En el soneto V, llama araucana a Matilde y la presenta:

Desde Quinchamalí donde hicieron tus ojos
hasta tus pies creados para mí en la Frontera
eres la greda oscura que conozco:
en tus caderas toco de nuevo todo el trigo.

El común origen de la mujer y la madre está indicado también con la mayor ternura en el soneto XXIX. La amada (la mujer indígena, la madre) es de barro, como esas alcancias humildes de los pobres:

Vienes de la pobreza de las casas del Sur,
de las regiones duras con frío y terremoto
que cuando hasta sus dioses rodaron a la muerte
nos dieron la lección de la vida en la greda.

Eres un caballito de greda negra, un beso
de barro oscuro, amor, amapola de greda,
paloma del crepúsculo que voló en los caminos,
alcancia con lágrimas de nuestra pobre infancia.

Muchacha, has conservado tu corazón de pobre,
tus pies de pobre acostumbrados a las piedras,
tu boca que no siempre tuvo pan o delicia.

Eres del pobre Sur, de donde viene mi alma;
en su cielo tu madre sigue lavando ropa
con mi madre. Por esto te escogí, compañera.

El padre es Reyes, rubio barbudo como los conquistadores de Veracruz, duro y lejano como los españoles abatidos en las nieves frías del Sur. Si se comprende esto no resulta casual que Neruda haya comenzado el *Canto general* precisamente el día de la muerte de su padre y que lo haya iniciado (ni más ni menos) por un poema que evoca al español Almagro llegando a Chile. Allí se establece un sutil contrapunto entre el conquistador ("Sombra de espinas, sombra de cardo y cera") y la tierra sobre la que él se inclina "Día y noche como sobre una carta". Como Marcel Proust a la muerte de su madre, Neruda sintió quizá el día de

la muerte de su padre que se liberaba dentro de sí un sentimiento muy complejo y contradictorio que hasta entonces no había logrado otro cauce que el de las imágenes, aparentemente herméticas, *Residencia en la tierra*, donde el poeta habla del silbato de los trenes que se pierden en la lejanía, de los duros rieles, de la noche del ferroviario. Ese sentimiento tal vez irracional de que su rubio padre pertenecía a la raza invasora y conquistadora, en tanto que su madre estaba hecha de oscura greda indígena, habrá de dominar la mitología personal de Neruda a partir de este momento e impregnará el *Canto general* de un ardor profundísimo. Su rechazo superficial de lo hispánico equivale entonces a una negativa a reconocerse, a aceptarse como hijo de esa paternidad conquistadora. El sentimiento es hondo y ambiguo, por eso a veces aflora en forma aparentemente contradictoria, como cuando llama también Reyes a uno de los obreros sacrificados en Sewell.

Porque este sentimiento es hondísimo y se esconde tal vez hasta al poeta mismo, será necesario que Neruda madure cabalmente para que muchos años después de escrito y publicado el *Canto general* se atreva a aludir indirectamente, en un poema de *Plenos poderes* (1962), a este idioma español que es la más personal y perdurable contribución de la conquista, la mayor justificación de una herencia de un pueblo que si bien torturó, desgarró, violó, esclavizó, también incorporó al Nuevo Mundo a un ámbito cultural que excedía en mucho la significación puramente local de las culturas prehispánicas. La lengua española fue un instrumento a escala del planeta entero. El poema se titula *La palabra* y allí canta Neruda a la:

Palabra humana, sílaba, cadera
de larga luz y dura platería,

con esa sensualidad que pone para exaltar y crear todo lo que ama. "No hablar es morir entre los seres", reconoce entonces el poeta que canta aquí "el vino del idioma". ¿Será llevar demasiado lejos esta identificación subconsciente si se subraya que el vino (desde "El estatuto del vino", por lo menos) es para Neruda, para el Neruda interior, es decir, el verdaderamente creador, un símbolo del padre? En este terreno el crítico, a veces, no sabe dónde detenerse.

Tan importante es la visión subjetiva del poeta en el *Canto general* que, a pesar de su aparente entonación épica o cronística, este canto es también un canto personal. La misma estructura de la obra denuncia su doble naturaleza. En tanto que las dos primeras secciones están dedicadas a la geografía de América (I, "La lámpara en la tierra"), y al hombre americano (II, "Alturas de Macchu Picchu"), las tres siguientes se ocupan de la historia (III, "Los conquistadores", y IV, "Los libertadores")

y mezclan el pasado con el presente (V, "La arena traicionada") en un fascinante *collage* en que el doctor Francia y Rosas coexisten casi con los abogados del dólar, con la Standard Oil, con el execrado Gabriel González Videla. Hasta aquí el *Canto general* manifiesta, sobre todo, su plan épico o cronístico, pero a partir de la sección VI, "América, no invoco tu nombre en vano", la figura del poeta pasa a primer plano y es ella la que da sentido a las sucesivas secciones: VII, "Canto general de Chile", que arranca del regreso del poeta a su patria en 1939 y está impregnado de su nostalgia y su amor; VIII, "La tierra se llama Juan", que detalla, en biografías que parecen deber algo a la *Spoon River Anthology*, de Edgar Lee Masters, la épica de los humildes, los compatriotas, los hermanos del poeta; IX, "Que despierte el leñador", en que Neruda encuentra un acento whitmaniano para exhortar a los Estados Unidos a que abandonen la guerra fría; X, "El fugitivo", en que cuenta sus aventuras en la clandestinidad de su propia patria; XI, "Las flores de Punitaquí", en que se metamorfosea en el Hermano Pablo para acudir al llamado y el calor de la solidaridad de los pobres; XII, "Los ríos del canto", en que dirige cartas que exaltan a sus hermanos poetas del mundo americano y español; XIII, "Coral del nuevo año para la patria en tinieblas", en que exhorta a su Chile amigo y enemigo; XIV, "El gran océano", en que dibuja una mitología propia del mar Pacífico y sus costas; XV, "Yo soy", en que cuenta su vida y concluye su canto.

Sería erróneo, sin embargo, creer que el *Canto general* se divide en dos partes: objetiva hasta la sección; VI, subjetiva a partir de allí. En realidad, el poeta ha creado una estructura mucho más sutil y personal. Porque tanto en la primera como en la segunda parte los elementos objetivos y los subjetivos aparecen inextricablemente ligados. Muchas veces, cuando el poeta está haciendo una evocación histórica, introduce su figura personal (dramática, apasionada) en plena crónica; del mismo modo, cuando habla de sí mismo, personifica o dramatiza su figura de tal manera que deja de ser Pablo Neruda para convertirse en Hermano Pablo u otra persona. Ya había advertido sagazmente Ezra Pound que apenas el poeta dice yo, deja de serlo. Por eso, sobre la diversidad de ambas partes se impone la unidad de visión interior: el *Canto general* es, a la vez y no sucesivamente, épico y lírico, crónica y autobiografía, dramatización histórica y dramatización personal.

Allí asoma Neruda constantemente en su doble papel de testigo del heroísmo ajeno y de las violaciones de América, y cantor de esos mismos hechos. Aparece proyectado por su canto hacia el pasado, multiplicándose y dividiéndose, ubicuo como Dios, sobrellevando con encono el látigo del encomendero o la bala del pistolero al servicio del imperialismo. Yo estuve, yo

vi, yo padecí, es el estribillo del poeta. Las citas podrían multiplicarse, pero tal vez basten estos versos sueltos:

Yo estoy aquí para contar la historia.
.....

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta
.....

me mira con ojos que nadie
puede cerrar
.....

mis ojos no vinieron para morder olvido,
mis labios se abren sobre todo el tiempo, y todo el tiempo
.....

Entonces me hice soldado:
número oscuro, regimiento.

Así como Whitman se identificaba con todos y con todo, y estaba presente en todas partes, este nuevo cantor americano participa como testigo, y a veces como actor, en la gran épica del Nuevo Mundo: la sangre que corre ante sus ojos es "nuestra sangre"; el corazón de Pedro de Valdivia que arrancan los araucanos es arrancado también por el poeta:

Qué hermosa fue la sangre del verdugo
que repartimos como una granada,
mientras ardía viva todavía.

Luego, en el pecho entramos una lanza
y el corazón alado como un ave
entregamos al árbol araucano.
Subió un rumor de sangre hasta su copa.

A veces la identificación asume el contorno horrible que supo dibujar el florentino en su descenso hacia los mundos infernales:

Yo vi el trabajo de los derripiadores,
que dejan sumida, en el mango
de la madera de la pala,
toda la huella de sus manos.

Yo escuché una voz que venía
desde el fondo estrecho del pique,
como de un útero infernal
y después asomar arriba
una criatura sin rostro,
una máscara polvorienta
de sudor, de sangre y de polvo.

Y ése me dijo: "Adonde vayas,
habla tú de estos tormentos,
habla tú, hermano, de tu hermano
que vive abajo, en el infierno".

Por eso el poeta siente que sus hermanos le preguntan:

¿Tú qué hiciste? ¿No vino tu palabra
para el hermano de las bajas minas,
para el dolor de los traicionados,
no vino a ti la sílaba de llamas
para clamar y defender tu pueblo?

La respuesta del poeta, así interpelado, es el Yo acuso que antes había asumido la forma de un discurso político y que ahora, en "La arena traicionada", se convierte en poesía política de increíble dureza y ferocidad. El poeta puede decir entonces:

Yo me llamo como ellos, como los que murieron
.....
Soy pariente de todos los que mueren, soy pueblo.

El cronista y el paciente, el testigo y la víctima acaban inextricablemente confundidos y borran, de una vez por todas, las distinciones retóricas entre poesía épica y poesía lírica, entre narración y evocación, entre canto y cuento. Por eso el poeta puede concluir esta etapa de su testimonio afirmando:

América, no invoco tu nombre en vano,
Cuando sujeto al corazón la espada,
cuando aguanto en el alma la gotera,
cuando por las ventanas
un nuevo día tuyo me penetra,
soy y estoy en la luz que me produce,
vivo en la sombra que me determina,
duermo y despierto en tu esencial aurora:
dulce como las uvas, y terrible,
conductor del azúcar y el castigo,
empapado en esperma de tu especie,
amantado en sangre de tu herencia.

Como además el poeta es personaje principal de su *Canto*, y le están dedicadas secciones enteras como "El fugitivo" o "Yo soy", la pretensión exclusivamente épica resultaría insostenible. El poema se convierte hacia el final en crónica autobiográfica que sitúa al cantor en medio de su canto del mismo modo que, en forma alegórica, el anónimo aedo de la *Odisea* introduce a Demódoco en el palacio del rey Alkinoos y le hace cantar su

cuento. Pero aquí Neruda asume directamente la primera persona, no usa otra máscara que la vieja máscara del Yo, y cuenta brevemente su vida o se muestra perseguido por el Gobierno chileno, protegido por el pueblo, inmortalizado por su propio verso. El poeta épico se convierte en dramático, la poesía objetiva se personaliza. Por eso, puede llegar a insertar su imagen de poeta maldito en medio de sus hermanos mineros, de los trabajadores en huelga, del pueblo del que ahora forma parte. Todo el libro trasciende la persona del poeta. Como Whitman, también él puede decir: Lector, el que toca este libro, toca un hombre.

Por el mismo camino de la subjetividad, Neruda convierte el *Canto general* en ocasión poética de proclamar su realismo socialista. Más de una vez se alza contra los poetas celestes, a los que increpa en "La arena traicionada":

¿Qué hicisteis vosotros, gidistas,
intelectualistas, rilkistas,
misterizantes, falsos brujos
existenciales, amapolas
surrealistas escondidas
en una tumba, europeizados
cadáveres de la moda,
pálidas lombrices del queso
capitalista, qué hicisteis
ante el reinado de la angustia,
frente a este oscuro ser humano,
a esta pateada compostura,
a esta cabeza sumergida
en el estiércol, a esta esencia
de ásperas vidas pisoteadas?
No hicisteis nada sino la fuga,
vendisteis hacinado detritus,
buscásteis cabellos celestes,
plantas cobardes, uñas rotas,
"Belleza pura", "sortilegio",
obras de pobres asustados
para evadir los ojos, para
enmarañar las delicadas
pupilas, para subsistir
con el plato de restos sucios
que os arrojaron los señores,
sin ver la piedra en agonía,
sin defender, sin conquistar,
más ciegos que las coronas
del cementerio, cuando cae

la lluvia sobre las inmóviles
flores podridas de las tumbas.

También la emprende contra los poetas eruditos, cuando escribe a Tomás Lago:

Otras gentes se acostaron entre las páginas durmiendo como insectos elzevirianos, entre ellos se han disputado ciertos libros recién impresos como en el fútbol, dándose golpes de sabiduría. Nosotros cantamos entonces en la primavera, junto a los ríos que arrastran piedras de los Andes, y estábamos trenzados con nuestras mujeres sorbiendo más de un panal, devorando el azufre del mundo.

También se vuelve contra los críticos que lo amaban oscuro y angustiado y ahora lo rechazan porque canta su fe en la construcción de la América futura. Así contará en "Se reúne el acero" (1925), de la sección "Yo soy":

El orgulloso estaba fieramente
combatiendo en su armario de marfil
y pasó la maldad en meteoro
diciendo: "Es admirable
su solitaria rectitud.
Dejadlo".

El impetuoso sacó su alfabeto
y montado en su espada se detuvo
a perorar en la calle desierta.
Pasó el malo y le dijo: "¡Qué valiente!"
Y se fue al Club a comentar la hazaña.

Pero cuando fui piedra y argamasa,
torre y acero, sílaba asociada:
cuando estreché las manos de mi pueblo
y fui al combate con el mar entero;
cuando dejé mi soledad y puse
mi orgullo en el museo, mi vanidad en el
desván de los carruajes desquiciados,
cuando me hice partido con otros hombres, cuando
se organizó el metal de la pureza,
entonces vino el mal y dijo: "¡Duro
con ellos, a la cárcel, mueran!"

Pero era ya tarde, y el movimiento
del hombre, mi partido,
es la invencible primavera, dura

bajo la tierra, cuando fue esperanza
y fruto general para más tarde.

Al atacar a los poetas celestes, Neruda parece olvidar que él también tuvo su hora superrealista, que él también fatigó el símbolo de la amapola (uno de los más importantes en su primera poesía, como ha señalado Concha Meléndez en su estudio de 1936), que para él también la tumba había sido refugio. Pero si su diatriba olvida ahora lo que fue, no lo olvida en otro pasaje del mismo *Canto*, cuando describe (en "Las flores de Punitaqui") cómo era el poeta y su poesía antes de descubrir la solidaridad humana:

Antes anduve por la vida, en medio
de un amor doloroso; antes retuve
una pequeña página de cuarzo
clavándome los ojos en la vida.
Compré bondad, estuve en el mercado
de la codicia, respiré las aguas
más sordas de la envidia, la inhumana
hostilidad de máscaras y seres.
Viví un mundo de cienaga marina
en que la flor de pronto, la azucena
me devoraba en su temblor de espuma,
y donde puse el pie resbaló mi alma
hacia las dentaduras del abismo.
Así nació mi poesía, apenas
rescatada de ortigas, empuñada
sobre la soledad como un castigo,
o apartó en el jardín de la impudicia
su más secreta flor hasta enterrarla.
Aislado así como el agua sombría
que vive en sus profundos corredores,
corrí de mano en mano, al aislamiento
de cada ser, al odio cotidiano.
Supe que así vivían, escondiendo
la mitad de los seres, como peces
del más extraño mar, y en las fangosas
inmensidades encontré la muerte.
La muerte abriendo puertas y caminos.
La muerte deslizándose en los muros.

Ahora, junto al pueblo, el poeta encuentra el amor y la vida. No es extraño que ahora cante para el pueblo, como antes cantaba para la angustia, para la desesperación, para la muerte.

Sin embargo, el poeta de *Canto general* no ha abjurado tan completamente como parece de la antigua poética. A pesar de su explícita adhesión a las huestes del realismo socialista y de la

poesía edificante, el *Canto general* no está todo en la línea simple y simplificadora. No sólo hay poemas enteros, como "Alturas de Macchu Picchu", como "Viaje al corazón magallánico", como "América, no invoco tu nombre en vano", como "El gran océano", que demuestran que el poeta superrealista no está ni muerto ni enterrado, sino que toda la obra presenta aquí y allí, en luminosos fogonazos de poesía, a este gran creador de metáforas, a este visionario del mundo material, a este lírico de ojos atrozmente abiertos que sigue siendo Pablo Neruda. Un rápido examen de algunos momentos culminantes de esa poesía permitirá verificar este aserto.

Tal vez convenga empezar con "Alturas de Macchu Picchu". Ya Neruda ha contado en una de sus conferencias de 1954 el germin de este gran poema. Allí señala, como se ha visto ya en la segunda parte de este estudio, que hay en este poema descriptivo demasiados elementos autobiográficos. En efecto, el título puede resultar equívoco, ya que no se trata sólo de presentar el espectáculo de la inmensa ruina de la ciudad incaica, sino también de explorar el estado de ánimo del poeta que contempla su existir. Por eso, desde el comienzo, es el yo del poeta el que da la tónica:

Del aire al aire, como una red vacía,
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,
en el advenimiento del otoño la moneda extendida
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,
lo que el más grande amor, como dentro de un guante
que cae nos entrega como una larga luna.

(Días de fulgor vivo en la intemperie
de los cuerpos: aceros convertidos
al silencio del ácido:
noches deshilachadas hasta la última harina:
estambres agredidos de la patria nupcial.)

Alguien que me esperó entre los violines
encontró un mundo como una torre enterrada
hundiendo su espiral más abajo de todas
las hojas de color de ronco azufre:
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,
descendí como gota entre la paz sulfúrica,
y, como un ciego, regresé al jazmín
de la gastada primavera humana,

Es posible preguntarse en qué difieren estos versos (escritos en 1943) de los poemas de *Residencia en la tierra*. Prácticamente en nada, salvo que (y es un *salvo que* muy grande) el rumbo del poema irá orientándose cada vez más hacia lo concreto, hacia la descripción de Macchu Picchu, hacia la evocación del hombre indígena que levantó esa ciudad de piedra, hacia la América enterrada en esta ruina. Por eso el poema que empieza describiendo con profusión de imágenes superrealistas la angustia del poeta perdido y solitario, termina con la exhortación del militante:

Sube a nacer conmigo, hermano.

Termina solicitando:

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre.

En el corto espacio del poema se ha efectuado la metamorfosis completa de Neruda: del poeta de la angustia y la soledad al poeta de la solidaridad humana; de la retórica superrealista de *Residencia en la tierra* a la simplicidad exhortatoria de su poesía social. Pero el poeta superrealista seguirá sobreviviendo, seguirá acechando, seguirá enriqueciendo de sombras, de alucinaciones, de barroquismos el curso aparentemente sencillo del *Canto*. Ningún poema más ilustrativo de esta tenaz supervivencia que "El gran océano". Compuesto de pasajes descriptivos, de cantos de amor ("A una estatua de proa"), de menudas poetizaciones de esos caracoles que el poeta colecciona con tanta pasión como avidez, la larga secuencia poética juega con virtuosismos de imagen y sonido que evocan inevitablemente la espléndida hora del barroco en la poesía española —como ya lo ha documentado John H. R. Polt en un estudio de 1961—. Valgan estos versos que Neruda titula claramente "Mollusca gongorina":

De California traje un múrex espinoso,
la sílice en sus púas, ataviada con humo
su erizada apostura de rosa congelada,
y su interior rosado de paladar ardía
como una suave sombra de corola carnosa.

Mas tuve una cyprea cuyas manchas cayeron
sobre su capa, ornado su terciopelo puro
con círculos quemados de pólvora o pantera,
y otra lleva en su lomo liso como una copa,
una rama de ríos tatuados en la luna.

El poema sigue así, levantando cada vez más alto su espiral barroca, durante ocho estrofas que el poeta dedica a una de sus pasiones más antiguas. Una vez más la lección que urge extraer de esta aparente contradicción entre el credo realista del poeta y su elaboración barroca de los materiales, es que Neruda como creador es demasiado libre para sujetarse a una fórmula. Así como crea su poema americano desde la entraña misma de su subjetividad y mezclando la pasión con la ideología, la historia con la autobiografía, la denuncia con el amor, así también planta en medio de su *Canto* esta secuencia gongorina o se complace en las metáforas superrealistas de "Alturas de Macchu Picchu", o se evade de toda fórmula por el camino de la arbitrariedad. Por eso mismo, el *Canto general* es obra que ha confundido a buena parte de críticos, ya sean de derecha o de izquierda, ya estén dispuestos a exaltar al nuevo poeta didáctico o a deprimirlo por haber abandonado el terreno de la creación pura. Porque en su fabulosa mezcla de estados de ánimo muy personales y crónica periodística, de lección histórica y de fantasía, la obra escapa en buena medida a todas las simplificaciones.

Libro enorme y algo monstruoso, rico y complejo, pero también pobre y simplista, el *Canto general* es, sobre todo, un monumento poético de singularísima estirpe. Para encontrar equivalentes hay que remontarse a la poesía del pasado (Victor Hugo es el más obvio ejemplo) o buscar en la poesía contemporánea obras como los singulares *Cantos* de Ezra Pound. Pero lo que da al *Canto general* su particular situación en la poesía de este siglo, y lo aparta del intento mucho más sofisticado de Pound, no es únicamente la grandeza de sus proporciones, la audacia de su concepción, la excelencia de buena parte de su texto, sino esa visión interior que arranca de una experiencia hondamente personal (la muerte del padre), levanta su mirada, "párpado de barro trémulo", hasta la sublimidad de Macchu Picchu, donde el poeta palpa con emocionada mano en la piedra milenaria la huella que dejó la mirada del hombre americano, recorre con autoridad la geografía y la historia, desciende hasta la minucia política del insulto a González Videla o contribuye panfletariamente a las escaramuzas de la guerra fría, explora las raíces personales de su poesía, para proyectarse finalmente hacia el futuro en un gesto de confianza y desafío, de esperanza y amor americanos. Por esa visión interior, sostenida a lo largo de todo el *Canto general*, la obra merece el lugar que ya se le ha reconocido en la poesía hispánica de este siglo.

LA OTRA MITAD DEL MUNDO

Más obviamente comprometido con la doctrina del realismo socialista está el libro que Neruda publica en 1954, cuando cumple cincuenta años, en el colmo de su fama. Por el formato y otras características exteriores, *Las uvas y el viento*, quiere parecerse al *Canto general* en su generosa edición mexicana. Es un libro voluminoso, de anchos márgenes, dividido en secciones, dedicado a cantar al nuevo mundo socialista con un fervor similar al que pone el poeta en su canto americano. Es también su contribución a la guerra fría, ya que no sólo exalta a Rusia y a China, a Polonia y a Hungría; también deprime a los Estados Unidos, denuncia a sus jefes civiles y militares, censura su política internacional. Pero esas semejanzas externas no bastan para sostener una vinculación profunda entre ambas obras. Falta en *Las uvas y el viento* esa intuición radical de una identidad entre el poeta y su tema, ese invisible cordón umbilical que une a Neruda con el pasado de su raza y con su propio entrevisto pasado. Por eso sería erróneo querer comparar estas obras incomparables. En ellas, sólo lo adjetivo es semejante.

El propósito obvio de *Las uvas y el viento* es cantar al nuevo mundo que visita el poeta en su forzado exilio de 1949. Su motivación más profunda es la alegría del poeta frente a esta sociedad en construcción, su esperanza de revolucionario, su emoción de viajero. La alegría de Neruda está sustentada, además, en la entrega total a su amor por Matilde Urrutia, amor que aparece sutilmente mezclado con muchos temas de la reconstrucción socialista, como puede verse en el poema "Regresó la sirena", en que el canto de Varsovia, destruida y levantada entera de sus ruinas, se convierte también en canto de amor a Matilde, perdida y reencontrada definitivamente en la nueva Europa. Un poema que se titula precisamente "La pasajera de Capri", y que está dedicado secretamente a Matilde, condensa esa pasión incandescente.

Pero por encima de estas intimidades, ahora más visibles que cuando se publicó el libro por primera vez, se levanta el propósito didáctico del poeta, su fervor proselitista. Unas palabras que Neruda escribió para prólogo de una antología de su *Poesía política* (1953), podrían servir de guía para la lectura de *Las uvas y el viento*. Dice allí el poeta: "Son enemigos de la poesía cuantos excluyen de ella la lucha, que es también nuestro pan de cada día. Aquéllos que nos ponen una frontera, quieren destruir el castillo. Aquéllos que, políticamente, quieren apartar la poesía de la

política, quieren amordazarnos, quieren apagar el canto, el eterno canto". Más adelante concluye: "Por eso el camino no va hacia adentro de los seres, como una red de sueños. El camino de la poesía sale hacia afuera, por calles y fábricas, escucha en todas las puertas de los explotados, corre y advierte, susurra y congrega, amenaza con voz pesada de todo el porvenir, está en todos los sitios de las luchas humanas, en todos los combates, en todas las campanas que anuncian el mundo que nace, porque con fuerza, con esperanza, con ternura y dureza lo haremos nacer. ¿Nosotros los poetas? Sí, nosotros los pueblos". En *Las uvas y el viento* el poeta presta su voz a los pueblos del nuevo mundo socialista.

El libro revela en su ordenación el periplo de este viaje. Es, hasta cierto punto, el diario poético de sus viajes, desde que sale huyendo de Chile (1949) hasta que regresa triunfal a su patria (1952). A una visión general del viejo mundo europeo ("Las uvas de Europa") y un panorama del nuevo mundo asiático ("El viento en el Asia"), que con sus títulos dan la clave del doble nombre del libro, sigue una sección sobre Polonia ("Regresó la sirena"), sobre España y Miguel Hernández ("El pastor perdido"), sobre Checoslovaquia y Julius Fucik ("Conversación de Praga"), sobre la inmensa Rusia ("Es ancho el nuevo mundo"), sobre Italia ("La patria del racimo"), sobre Mongolia ("Lejos en los desiertos"), sobre Grecia y los Estados Unidos ("El capitel quebrado"), sobre Berlín ("La sangre dividida"), sobre su propia saudade de viajero y su secreto amor por Matilde Urrutia ("Nostalgias y regresos"), sobre Corea, también dividida ("La flor de seda"), sobre Inglaterra, que es apenas un aeropuerto cerrado para él ("Paseando por la niebla"), sobre Viet Nam ("La luz quemada"), sobre Portugal ("La lámpara marina"), sobre dos de sus camaradas pintores, Picasso y Guttuso ("La tierra y la pintura"), sobre Hungría, ("La miel de Hungría"), sobre Francia, de la que ha sido expulsado ("¡Francia florida vuelve!"), sobre Rumania ("Ahora canta el Danubio"), sobre Angel Vyka y otros jóvenes rusos ("El ángel del Comité Central"), sobre algunas fechas públicas y privadas que lo atañen ("Memorias de estos años"). Más que un panorama completo del nuevo mundo, *Las uvas y el viento* ofrece el registro poético, apasionado y gozoso, de un hombre que ha descubierto la libertad, la esperanza y sobre todo el amor. Ya se ha visto en la segunda parte de este libro su mérito como glosa autobiográfica; ahora conviene examinar sus líneas generales.

Esta vez, Neruda, en vez de hundirse en sí mismo y extraer su propia sombra solitaria de una residencia infernal en la tierra, recorre el mundo con los ojos bien abiertos por la esperanza y se funde en el calor y la solidaridad humana. Desde este punto de vista, *Las uvas y el viento* es como el negativo (o el positivo,

si se atiende a la tónica fundamental) de aquella lejana *Residencia en la tierra*. Ahora el poeta no canta la destrucción sino la reconstrucción de ese mundo que vuelve a nacer en la petrificada China, del mundo de las democracias que se llaman a sí mismas progresistas. El poeta visita este mundo y lo canta con toda su voz. Descubre en Florencia que todos los hombres son iguales:

Y en el viejo Palacio, sin seda y sin espada
el pueblo, el mismo
que atravesó conmigo el frío
de las cordilleras andinas,
estaba allí.

Su viaje al nuevo mundo de la gran experiencia social de postguerra es, sobre todo, una lección de vida. El poeta llega aquí para aprender, con toda su América a cuestas y canta como antes cantó el viejo Whitman:

Yo, americano, hijo
de las más anchas soledades del hombre,
vine a aprender la vida de vosotros
y no la muerte, y no la muerte.

De su largo viaje regresa trayendo ahora una enseñanza, como antes trajo los restos del naufragio del mundo:

Aceptad lo que traigo,
canto y cuento
porque no sólo sangre sumergida,
ruina, llanto y ceniza,
vienen conmigo ahora.

Traigo en mi saco
la lluvia gris del Norte:
sobre nuevos sembrados
cae y cae,
y el pan inmenso crece
como nunca en la tierra.
El martillo golpea,
la pala sube y baja,
suenan las piedras en las construcciones,
sube la vida.

Aunque llega con una nueva esperanza, no llega, sin embargo, con una poesía nueva. Esta es la misma voz poética que aprendió a pronunciar discursos en versos en *Tercera residencia*, que los llevó a su perfección en *Canto general* y que ahora continúa;

es la misma voz de arrolladora facilidad, de enorme y soberano descuido, de prosaísmo a veces irredento. La misma voz que se alza de golpe hasta el plano creador y dice de Miguel Hernández.

Toda su poesía
tiene tierra porosa,
cereales, arena,
barro y viento,
tiene forma
de jarra levantina,
de cadera colmada,
de barriga de abeja,
tiene olor
a trébol en la lluvia,
a ceniza amaranto,
a humo de estiércol, tarde
en las colinas.
Su poesía
es maíz agrupado
en un racimo de oro,
es viña de uvas negras, es botella
de cristal deslumbrante
llena de vino y agua, noche y día,
es espiga escarlata,
estrella anunciadora,
hoz y martillo escritos con diamantes
en la sombra de España.

Esa misma voz que canta las cicadas de China y enlaza su emoción de entonces con un vivísimo recuerdo de infancia ("El viento en Asia") o que descubre el sabor de la primavera en Polonia ("Regresó la sirena") o que canta a su escondido amor en Capri ("Nostalgias y regresos"); esa misma voz poética, plena y fresca, suele adelgazarse en enumeración de informes al comité regional, se trivializa en el insulto a los jefes del bando contrario o desciende hasta la inocencia del ridículo cuando debe exaltar a Stalin. Hay un fragmento en el poema dedicado a la muerte del jefe soviético que ha sido destacado con toda justicia por sus enemigos. Vale la pena considerarlo. El poeta se entera de la muerte en Isla Negra y baja a la playa a poner la bandera a media asta y a meditar:

Más tarde el pescador de erizos, el viejo buzo
y poeta,
Gonzalito, se acercó a acompañarme bajo la bandera.
"Era más sabio que todos los hombres juntos", me dijo
mirando al mar con sus viejos ojos, con los viejos
ojos del pueblo.

Y luego por largo rato no nos dijimos nada.
Una ola
estremeció las piedras de la orilla.
"Pero Malenkov ahora continuará su obra", prosiguió
levantándose el pobre pescador de chaqueta raída.
Yo lo miré sorprendido pensando: ¿Cómo, cómo lo sabe?
¿De dónde, en esta costa solitaria?
Y comprendí que el mar se lo había enseñado.

El error de estos versos no está en creer que Malenkov podría continuar la obra de Stalin (la visión de los poetas no tiene por qué atravesar el futuro); está en su afectación emocional. Esos versos fueron escritos sin duda por el ex senador comunista Pablo Neruda, el acusador del González Videla, el perseguido de América, el Premio Stalin de la Paz, pero no por el poeta profundo. Y no se trata de una falla de la forma; no se trata de un lírico que no alcance hasta la épica. Neruda puede ser también un poeta épico, como lo demuestra el admirable capítulo de los libertadores en el *Canto general*. Lo que falla aquí es otra cosa; el poeta escribe ahora lo que su conciencia política le dicta, no lo que su vivencia creadora le habría inspirado. Esta vez la poesía no acudió a la cita del comité.

Una imagen muy distinta de Stalin, y de lo que significó su política, asoma mucho más tarde en uno de los poemas más terribles de *Memorial de Isla Negra*. Está en el tomo V (*Sonata crítica*) y se titula sencillamente "El episodio". Se evocan allí los duros años del terror staliniano, y desde la perspectiva de una Rusia más libre y abierta, el poeta reconstruye la imagen del que sumió a la ancha nación en una atmósfera de miedo y dolores. Uno de sus pasajes más eficaces se refiere a la ubicua imagen del dictador y dice:

Yo la vi en mármol, en hierro plateado,
en la tosca madera del Ural
y sus bigotes eran dos raíces,
y la vi en plata, en nácar, en cartón,
en corcho, en piedra, en cinc, en alabastro,
en azúcar, en piedra, en sal, en jade,
en carbón, en cemento, en seda, en barro,
en plástico, en arcilla, en hueso, en oro,
de un metro, de diez metros, de cien metros,
de dos milímetros, en un grano de arroz,
de mil kilómetros en tela colorada.
Siempre en aquellas estatuas estucadas
de bigotudo dios con botas puestas
y aquellos pantalones impecables
que planchó el servilismo realista.
Yo vi a la entrada del hotel, en medio

de la mesa, en la tienda, en la estación,
 en los aeropuertos constelados,
 aquella efigie fría de un distante:
 de un ser que, entre uno y otro movimiento,
 se quedó inmóvil, muerto en la victoria.
 Y aquel muerto regía la crueldad
 desde su propia estaua innumerable:
 aquel inmóvil gobernó la vida.

Todo el largo poema que sigue a esta evocación —en que Neruda utiliza magistralmente el método de la enumeración caótica— es un reconocimiento de los errores del culto de la personalidad y una afirmación de la fe política del poeta. Desde la altura de esa terrible experiencia que fue para Rusia y para los comunistas la última época del stalinismo, Neruda rectifica su visión, entierra mucho elogio desmedido, y ciñe su poesía. Sus enemigos políticos podrán reprocharle la demora en hacerlo pero no podrán negarle el derecho de salir al ruedo y decir, con todas las letras, lo que ahora piensa y siente. Se toca en este poema un Neruda más auténtico y hondamente comprometido que en los versos, de ocasión, que citaba un poco más arriba. Lamentablemente, buena parte de *Las uvas y el viento* está hecha de versos de ocasión. Aunque no sólo haya versos de ese tipo.

Hay en este libro enorme, frustrado, como el mismo Neruda habría de reconocer más tarde en sus confidencias de la Biblioteca Nacional (1964), irregular y hasta informe, grandes momentos de poesía comprometida. Hay intentos muy logrados de unir la voz personal e intimista del gran poeta crónico con la voz colectiva, como ese hermoso fragmento sobre la reconstrucción de Varsovia, en que el poeta enlaza el amor por una mujer concreta con sus esperanzas en el nuevo mundo comunista ("Regresó la sirena"). Pero otras veces, el mismo procedimiento —el salto de la voz íntima, cálida y asordinada, a la voz colectiva, resonante de ecos y más llana—, ese recurso falla y entre las manos del lector queda algo que no es canto personal ni es exaltación del ideal común. Hay una parte de "El viento en el Asia" en que el poeta empieza cantando:

Qué fácil es cuando se ha conseguido
 la felicidad, qué simple
 es todo.

Pero el canto se queda en este nivel, no consigue levantarse, y crecer, como pasaba en el fragmento sobre Varsovia. La poesía de encargo, la poesía comprometida tiene sus reglas severas y misteriosas. En definitiva, *Las uvas y el viento* es un libro que interesa más por lo que revela sobre el poeta (sus viajes, su amor, su fe y su esperanza) que por lo que ofrece como poesía. Es

algo más que un libro irregular y hasta cierto punto frustrado. Es la señal de una vena del canto que se ha convertido en manera, de un impulso interior que se ha hecho hábito, de una inspiración que se ha sistematizado. Neruda puede escribir muchos versos, muchos volúmenes más, en este tono, en esta voz. Y de hecho, su *Canción de gesta* (1960), que denuncia las maniobras del imperialismo norteamericano en el Caribe y exalta la Revolución Cubana, no es sino la prolongación y puesta al día de esta manera. Neruda puede volver a levantar el inventario del universo (de ambos lados de la cortina de hierro), puede editorializar con su poesía y alzar el panfleto político hasta la región del sonido perdurable. Pero es muy difícil que llegue a superar los niveles que él mismo ha señalado y que marcan con piedra blanca las mejores páginas del *Canto general*. Y esto, que lo saben sus enemigos, que lo saben sus críticos, lo sabe también Neruda. Por eso su poesía, a partir de *Las uvas y el viento*, se vuelve hacia otros rumbos. Mientras escribe públicamente los poemas de este libro, compone en secreto otro (que aparecerá en privado un par de años antes) y que encierra su poesía más creadora de este tiempo. Se llama *Los versos del capitán*.

IX

UN CANTO DE AMOR

Sólo al incorporar el libro a la segunda edición de *Obras completas* (1962), ha reconocido Neruda la paternidad de *Los versos del capitán*, que publica anónimamente y en privado en Nápoles (1952) y lanza al mercado en 1953 la Editorial Losada, en una edición también anónima. Es cierto que los amigos de Neruda sabían que el libro era suyo, que ya en 1954 en alguna página periodística se polemiza acremente su paternidad; que en 1955 también lo hace, iracundo, Pablo de Rokha; que en 1957, Roberto Salama demuestra innecesariamente que el estilo del "capitán" es idéntico al de Neruda; que el mismo año, Enrique Labrador Ruiz escribe un artículo en "El Nacional", de Caracas (*Neruda y los "Versos del capitán"*, febrero 28) que desde el título identifica al autor del anónimo libro; que en 1958, Lenka Franulic también realiza la misma identificación en un artículo de *Ercilla* (setiembre 17). A las infidencias de sus amigos, Neruda prefiere contestar con el silencio, con alguna evasiva. Hasta que en 1962 reconoce el libro y lo incorpora a sus *Obras completas*. Los motivos por los que el poeta debió publicar anónimamente este libro eran de naturaleza privada y ninguna polémica pública podía modificarlos. Ya en 1962 han desaparecido y se puede omitir

el prólogo de la edición de 1954, firmado por "Rosario de la Cerda", la supuesta amante del capitán. En ese prólogo se difundía la ficción de un Capitán comunista ("era del Partido de la Pasiónaria") que en agosto de un año cualquiera conoce a Rosario en un pueblo de la frontera franco-española. Esta máscara de la que se ha valido el poeta cumple finalidades estrictamente privadas y por eso, al dejar de ser imprescindibles es arrojada. Desde un punto de vista estrictamente anecdótico puede interesar esta historia de los antecedentes bibliográficos de *Los versos del capitán*. Desde un punto de vista poético es otra cosa la que importa. Estos versos son la primera secuencia amorosa completa que escribe Neruda en su madurez y están dedicados a la mujer que será a partir de entonces su única y repetida Musa.

El libro está dividido en siete partes desiguales que forman como una crónica poética de amor. Desde el nacimiento del amor hasta la separación, motivada por el destino político del poeta (aunque, en realidad, motivada por otras razones), pasando por el deseo y las furias, por la vida cotidiana compartida, por la germinación del amor, por el epitalamio: tal es la trayectoria de los versos. El amor se da pleno y vivo en el primer poema y sus variaciones no significan un ablandamiento de la pasión, sino su realización completa, su madurez. El sentimiento no desfallece aunque no siempre la poesía se realiza por completo, ya que (como descubrió o tal vez apenas proclamó Edgar Allan Poe en 1846) no es siempre posible mantener la misma tensión ni la calidad poética a lo largo de una composición entera. *Los versos del capitán*, a pesar de estar constituidos de varios poemas repartidos en secciones, son de hecho un solo poema, una secuencia. Pero los mismos altibajos del oficio poético transmiten en su impureza y hasta en su ocasional error, la naturaleza inmediata y vívida de la pasión con que fueron concebidos estos versos. Los lapsos de la poesía documentan aquí la entereza de la pasión.

No justifican, es claro, al poeta. El fingido Capitán se comporta como gran poeta, dando razón al autor de la solapa; es fácil sostener que quien escribió estos versos "no puede ser en modo alguno un poeta primerizo, sino alguien que posee una destreza consumada". En realidad, es fácil incluso sostener que el Capitán es un gran poeta, seguro de su oficio, condescendiendo a la repetición de sus hallazos, maduro, por esa madurez que se alcanza después de larga y fecunda obra, en la que las minucias y exquisiteces de la forma aparecen avasalladas por la incontrolable marea de la emoción. Este poeta es a veces indulgente, es cierto; incluso demasiado indulgente porque sabe cuál es su don. Pero esa indulgencia se apoya en una autoridad muy seguramente alcanzada. De tal manera que hasta en el instante en que se nota la mano escribiendo por mero oficio, el resultado no es trivial.

También es abundante este poeta en la expresión de la feli-

cidad y la pena de su amor. Una abundancia, aclaro, que no es la del hombre sino la del creador. El primer poema ilustra la manera y el tono de estos versos:

Pequeña
rosa,
rosa pequeña,
a veces,
diminuta y desnuda,
parece
que en una mano mía
cabes,
que así voy a cerrarte
y a llevarte a mi boca,
pero de pronto
mis pies tocan tus pies y mi boca tus labios,
has crecido.
Suben tus hombros como dos colinas,
tus pechos se pasean por mi pecho,
mi brazo alcanza apenas a rodear la delgada
línea de luna que tiene tu cintura:
en el amor como agua de mar te has desatado:
mido apenas los ojos más extensos del cielo
y me inclino a tu boca para besar la tierra.

Es ésta una poesía plena y terrenal, que se ahonda en el poeta y no lo separa del mundo sino le permite un acceso más hondo y secreto, más íntimo y total; una poesía que repite la identificación del combate amoroso con el ciclo de la naturaleza y con la vida que vive fuera de los amantes:

Tus rodillas, tus senos,
tu cintura
faltan en mí como el hueco
de una tierra sedienta
de la que desprendieron
una forma
y juntos
somos completos como un solo río,
como una sola arena.

O también cuando el poeta canta al hijo anhelado:

Como una gran tormenta
sacudimos nosotros
el árbol de la vida
hasta las más ocultas
fibras de las raíces

y apareces ahora
cantando en el follaje,
en la más alta rama
que contigo alcanzamos.

Y cuando canta a la ausencia:

Amor mío,
nos hemos encontrado
sedientos y nos hemos
bebido todo el agua y la sangre,
nos encontramos
con hambre
y nos mordimos
como el fuego muerde,
dejándonos heridas.

En esta poesía de *Los versos del capitán*, el sentimiento de identificación con la amada le hace ver en ella a la tierra por la que también lucha, su América:

Cuando miro la forma
de América en el mapa,
amor, a ti te veo:
las alturas del cobre en tu cabeza,
tus pechos, trigo y nieve,
tu cintura delgada,
veloces ríos palpitan,
dulces
colinas y praderas
y en el frío del Sur tus pies terminan
su geografía de oro duplicado.

El amor se alza, por ímpetu de la pasión y de la fuerza con la que el poeta vive sus imágenes terrestres, hasta cubrir el mundo, hasta darle sentido, hasta dejar de ser la pasión individual y única (que encierra a los amantes y los aísla en una cámara de secreto y silencio) para convertirse en incitación al combate. El poeta lo dice en "El monte y el río", primer poema de la sección que se titula "Las vidas", y que concluye:

Oh tú, la que yo amo
pequeña, grano rojo
de trigo,
será dura la lucha,
la vida será dura,
pero vendrás conmigo.

Por encima del amor individual se encuentra este amor general al que se siente ligado el poeta no sólo por la fuerza de sus convicciones políticas ("Porque donde no tiene voz un hombre / allí, mi voz") sino por la fuerza de su mismo amor hacia esa mujer, concreta y única:

No me detuve en la lucha.
No dejé de marchar hacia la vida,
hacia la paz, hacia el pan para todos,
pero te alcé en mis brazos
y te clavé a mis besos.

Y te miré como jamás
volverán a mirarte ojos humanos.

Otra cosa liga los *Versos del capitán* al mundo de todos: la naturaleza muy compartible de la poesía amorosa. Cuando Neruda canta a su mujer sabe que su canto podrá ser repetido por otros hombres de su lengua; que ellos encontrarán en estos versos la expresión de su propio sentimiento, de sus deseos, de sus furias y sus penas. Incluso la circunstancia de ser anónimo, o seudónimo, este poemario parece acentuar aún más su condición general. Por eso el poeta escribe:

Tal vez llegará un día
en que un hombre
y una mujer, iguales
a nosotros,
tocarán este amor, y aún tendrá fuerza
para quemar las manos que lo toquen.

Por eso el poeta canta para todos los hombres cuando dice:

Yo echo la puerta abajo:
yo entro en toda tu vida:
vengo a vivir en tu alma:
tú no puedes conmigo.

Es el deseo de todos los hombres que resume ahora en una de los mejores poemas:

Soy el tigre.
Te acecho entre las hojas
anchas como lingotes
de mineral mojado.
El río blanco crece
bajo la niebla. Llegas.

Entonces de un salto
de fuego, sangre, dientes,
de un zarpazo derribo
tu pecho, tus caderas.

Bebo tu sangre, rompo
tus miembros, uno a uno.

Y me quedo velando
por años en la selva
tus huesos, tu ceniza,
inmóvil, lejos
del odio y de la cólera,
desarmado en tu muerte,
cruzado por las lianas,
inmóvil en la lluvia,
centinela implacable
de mi amor asesino.

Debido a la misma naturaleza general del amor, este poemario escapa a la alusión privada y sólo compartible por un ser y se levanta como un acto de inmediata comunicación, capaz de ser recibido y compartido por todos. El poeta busca esa comunicación, esa perduración de su voz en la voz de los hombres, esa pérdida de sí mismo que también le propone su ideología y que significa, en definitiva, otra forma de la preservación de su canto. Por eso busca expresar no sólo lo sublime y oscuro de la pasión amorosa, sino su cotidianidad, la transmutación que el amor opera sobre las cosas comunes, elevándolas a la categoría de únicas e inolvidables, el minucioso registro de lo ínfimo y, por lo mismo, ejemplar y significativo. De ahí que no vacile en cantar a su amada en la faena diaria, entregada a la vida como al amor:

Te veo
lavando mis pañuelos,
colgando en la ventana
mis calcetines rotos,
tu figura en que todo,
todo el placer como una llamarada
cayó sin destruirte,
de nuevo,
mujercita
de cada día,
de nuevo ser humano,
soberbiamente pobre,
como tienes que ser para que seas
no la rápida rosa
que la ceniza del amor deshace,

sino toda la vida,
toda la vida con jabón y agujas,
con el aroma que amo
de la cocina que tal vez tendremos
y en que tu mano entre las papas fritas
y tu boca cantando en invierno
mientras llega el asado
serían para mí la permanencia
de la felicidad sobre la tierra.

Ay, vida mía,
no sólo el fuego entre nosotros arde,
sino toda la vida,
la simple historia,
el simple amor
de una mujer y un hombre
parecidos a todos.

A propósito de algunas imágenes de este poema (las papas fritas, y antes los calcetines rotos) se han escuchado quejas sobre el prosaísmo del poeta. Se repite curiosamente aquí el escándalo de los neoclásicos franceses ante un dramaturgo que se había atrevido a utilizar una prenda de uso tan poco dignificado como el pañuelo como elemento importante de la intriga de una de sus tragedias más famosas: *Othello*.

Los versos del capitán son obra de un gran poeta, grande en la manera con que incorpora a su poesía los elementos ajenos a lo lírico, grande hasta para equivocarse en la licencia con que suele imitarse a sí mismo y repetir sus hallazgos, grande a pesar de sus errores. Un poeta de la lengua. Si algo revelan estos versos es la vocación poética que ha llegado a su plenitud y que arrastra consigo una segura madurez, un poeta que es capaz de soslayar las peores simplificaciones del realismo socialista y crear un canto de amor que surge de lo más hondo de sí mismo y de su secreta pasión, y que al mismo tiempo no desmiente su ideología, su esperanza de un mundo mejor, sus sentimientos de solidaridad con todos los hombres. Antes que se produjera el deshielo de la literatura rusa, antes de que se acabara el reinado de las teorías de Zhdanov, Neruda había descubierto por medio del amor una vena inexplorada de su poesía. Lo que *Los versos del capitán* crean a partir de esa única experiencia será ampliado por las *Odas elementales* hasta abarcar el mundo concreto en su totalidad. Por el camino de *Las uvas y el viento*, Neruda habría terminado en copista de sí mismo. El camino de los *Versos del capitán* (coétaneo pero distinto) habrá de salvar al poeta y a la poesía.

X

EL POETA DE LA SENCILLEZ

Cuando Neruda publica las Odas elementales (1954)—que serán seguidas casi de inmediato por las Nuevas odas elementales (1956) y luego por dos o tres volúmenes más que también recogen Odas (Tercer libro de las odas, 1957, Navegaciones y regresos, 1959, Las piedras de Chile, 1961, Plenos poderes, 1962)— ya hace años que se viene señalando un rumbo neoclásico en su poesía. Era evidente este rumbo en los poemas políticos de Tercera residencia, 1947, se acentúa notablemente en el Canto general (1950), que está en la misma línea de don Andrés Bello, y culmina en Las uvas y el viento (1954). Ahora, al cantar a las cosas sencillas, al hacer una poesía para hombres sencillos, Neruda parece inscribirse en la línea más clara, más pura, de un neoclasicismo perdido en las primeras décadas del siglo XIX por la invasión triunfal del Romanticismo, y vuelto a encontrar en la madurez de este siglo por el poeta chileno.

Es la suya ahora una poesía didáctica, una poesía que enseña, que muestra y describe, que extrae conclusiones, que adoctrina, corrige o estimula. Una poesía que no teme decir:

Así es la historia,
y ésta
es la moral
de mi poema.

—como en la “Oda al cacto de la costa”; una poesía creada por un poeta que declara en su “Oda al hombre sencillo”:

tengo una obligación terrible
y es saberlo,
saberlo todo,
día y noche saber

—una poesía escrita por quien reconoce en la misma “Oda”:

mi obligación es ésa:
ser transparente.

El primer deber de este poeta es atestiguar el mundo, dar fe de él. ¿Para quién? No para sí mismo, como los pálidos poetas malditos, encerrados en la melancolía, entre las ruinas de su propio mundo deshecho. Sino para los hombres, para todos los hombres, o como dice el mismo poema:

Cada día
me educo,
cada día me peino
pensando como piensas,
y ando
como tú andas,
como, como tú comes,
tengo en mis brazos a mi amor
como a tu novia tú,
y entonces
cuando esto está probado,
cuando somos iguales
escribo,
escribo con tu vida y con la mía,
con tu amor y los míos,
con todos tus dolores.

El poeta se debe al pueblo (que es la poesía, como declara en “El hombre invisible”); el poeta ya no tiene tiempo para sí mismo, para su vida personal:

yo quiero
que todos vivan
en mi vida
y canten en mi canto,
yo no tengo importancia,
no tengo tiempo
para mis asuntos,
de noche y de día
debo anotar lo que pasa,
y no olvidar a nadie.

Ahora su gran deber es cantar para todos, su único deber es darles con su canto un sentido para la vida, enseñarles a ser:

Dadme para mí, la vida,
todas las vidas,
dadme todo el dolor,
de todo el mundo,
yo voy a trasformarlo
en esperanza.

Por eso el poeta no puede detenerse a cantar sólo su propia historia, su propia experiencia. Y si lo hace es porque sabe que en lo que está cantando se encierra una enseñanza para todos. O como él mismo dice en uno de los pasajes más prosaicos de esta nueva poesía:

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.

Aun cuando se sienta tentado a cantar la belleza, la pura e inútil belleza de algo, lo hará sabiendo que esa belleza encierra también una enseñanza para los hombres. Y cantará a la gaviota suspendida sobre los pinares de la costa, pero agregará a su canto esta advertencia:

Otro poeta
aquí terminaría
su victoriosa oda.
Yo no puedo
permitirme
sólo
el lujo blanco
de la inútil espuma.

La Poesía, piensa este poeta de cincuenta años, debe ser útil, debe enseñar. Y en la *Oda* que le dedica aclara:

Yo te pedí que fueras
utilitaria y útil
como metal o harina,
dispuesta a ser arado,
herramienta,
pan y vino,
dispuesta, Poesía,
a luchar cuerpo a cuerpo
y a caer desangrándote.

En la "Oda" que abre las *Nuevas odas elementales*, y que sirve de prólogo y manifiesto de su última poesía, declara terminantemente este poeta, este maestro:

Yo destroné la negra monarquía,
la cabellera inútil de los sueños,
pisé la cola
del reptil mental,
y dispuse las cosas
—agua y fuego—
de acuerdo con el hombre y con la tierra.
Quiero que todo

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

Y cuando en la primera de las "Odas a la crítica" se enfrenta a quienes lo atacan por no ser ya poeta oscuro y hermético, a quienes lo atacan por esto o por lo contrario, Neruda dirá (para enseñarles a ellos también) que los hombres y las mujeres

En una línea de mi poesía
secaron ropa al viento.
Comieron mis palabras,
las guardaron
junto a la cabecera,
vivieron con un verso,
con la luz que salió de mi costado.

Su poesía alcanza entonces su destino manifiesto, su poesía llega al pueblo. Con orgullo el poeta puede prescindir de los críticos, esos aguafiestas.

Además de enseñar que la poesía es para el pueblo y el poeta es la voz del pueblo, ¿qué otra cosa enseña este poeta didáctico? ¿Qué enseña, además de su esperanza en una sociedad sin clases, su esperanza en un régimen político nuevo? Porque las *Odas elementales* (tanto las primeras como las siguientes) no están únicamente destinadas a explicar la misión del poeta en el mundo o su confianza en una fórmula política de justicia social. En realidad, en ellas el poeta va a comunicar su entera sabiduría. Más que enseñar lo que dicen y repiten folletos y editoriales de periódico, toda esa ingenua propaganda pre-electoral, lo que el poeta canta en ésta su poesía didáctica son los temas esenciales del hombre: los elementos que componen el mundo material, ya sea en sus formas puras (El aire, El fuego, El mar), ya en sus formas más concretas e individuales: en la Cebolla que enriquece el paladar, en el Tomate que es también un deleite a la vista, y en las Aves que pueblan el aire o la oreja, en el Traje que nos abraza cotidianamente, en los Calcetines que pueden ser transfigurados por el entusiasmo poético y aparecer convertidos en maravillosos pájaros tropicales y mudos. Junto a las cosas elementales, el poeta cantará las experiencias elementales: el Amor, la Alegría, la Claridad, y también ese mundo oscuro de la Envidia y del Murmullo que parece cercarlo y marchitar ocasionalmente su canto límpido y positivo.

Porque si el poeta sólo enseñara, monótona, cíclicamente, las

doctrinas del Partido, su poesía serviría tan sólo para aquellos ya convencidos, ilustraría apenas a quien está adoctrinado. Pero lo que da verdadera fuerza comunicativa a estas *Odas elementales* es que nacen de algo más que una doctrina: nacen de la experiencia humana concreta de este hombre que es el poeta. Es la experiencia de la solidaridad dentro de un credo particular. Pero al expresarse en poesía, esa solidaridad humana se abre y permite entrar aun a quienes no comparten el credo. Porque se apoya en una intensidad de vida y de pasión que es de todos.

La poesía de las *Odas* no arranca en realidad de la consigna política sino que desemboca en ella. Y es esto lo que asegura su universalidad, y también su permanencia. Neruda parte de alguna experiencia humana compartible: el reloj que suena en la noche desde la muñeca de la mujer amada; la tempestad que parece destruir la casa, que pone al mundo en cuestión para disolverse luego en lluvia fecunda, en sueño; la herida de la vanidad, el rasguño en la expuesta piel de cada uno, que levanta como una marea incontenible la réplica del sarcasmo y (a veces) el insulto.

Y de cada experiencia concreta, de esas miles de experiencias que el poeta ha atesorado en cincuenta años de vida, y que las *Odas* registran en su amor y en su minucia, se alza Neruda hasta lo universal humano para concluir con la fórmula de su doctrina. Hasta allí puede seguirse. Y a veces más allá aún. Pero no siempre. Porque no siempre la poesía atraviesa intacta esa última zona doctrinaria. Muchas veces la Oda ha terminado ya su destino poético y el poeta, o tal vez sólo el político, la sigue estirando, cubriendo los espacios en blanco con palabras que ya no son poesía sino proclama.

Sin embargo, hay en los varios libros de *Odas* suficiente cantidad de poesía para saludar este ciclo como uno de los más ricos y personales del poeta: poesía en que no sólo el oficio es evidente (el docto oficio de forjador, de que hablaba Antonio Machado en otro contexto); hay muchas *Odas* en que la misma voz poética de arrolladora facilidad, de enorme y soberano descuido, de prosaísmo irredento, que aflige gran parte de la simplicidad, no es sólo un rótulo para disimular el vacío.

En una conversación que sostuve con el poeta en 1954, antes de que se publicaran las primeras *Odas elementales*, Neruda reafirmó que su propósito al escribirlas era crear una poesía que se entienda, que trate de cosas sencillas e importantes, que había que abandonar de una vez el camino de los poetas malditos. Dijo también que quería crear una poesía de afirmación, de verdad y belleza, de fe en la vida, de victoria, de confianza en el futuro. Agregó (y esto es lo que me importa subrayar ahora) que a veces se le colaba la poesía hermética, "que me gusta mucho".

No de balde se ha sido el poeta de *Residencia en la tierra*, el creador de un mundo caótico y surrealista, un mundo hecho

de imágenes destrozadas, extraídas del fondo más oscuro del subconsciente, un mundo hecho de sueños y pesadillas, de alucinación de ojos bien abiertos, de total recreación del universo visible y de la experiencia cotidiana. Aunque el poeta ha renunciado sólo aparentemente a aquel libro, no ha renunciado a la poesía. Por eso, en medio de las imágenes más sencillas de las *Odas elementales*, en medio del mundo más terso y reconocible, se alzan ahora en estos poemas las imágenes extraídas del vivo fondo oscuro, de la experiencia intransferible y no abolida, de aquel poeta maldito. Como pasaba en el *Canto general*, el imaginista de las *Residencias* asoma aquí y allá su garra calcinada.

Sería ociosa tarea la de efectuar ahora el recuento de esas imágenes; bastará analizar, parcialmente, la "Oda a la cebolla". Para cantar a tan humilde vegetal no solo moviliza el poeta su entusiasmo, su imaginativa visión del objeto, sino que puebla de alusiones y menciones poéticas todo el poema. "Tu vientre de rocío", parece sólo una efusión de poeta realista. Pero versos más abajo las hojas de la cebolla nacen: "como espadas en el huerto", en que hay una tal vez inconsciente alusión evangélica, y la tierra aparece creando a la cebolla con el desvelo de un poeta del culto-ranismo:

La tierra acumuló su poderío
mostrando su desnuda transparencia,
y como en Afrodita el mar remoto
duplicó la magnolia
levantando sus senos,
la tierra
así te hizo,
cebolla,
clara como un planeta,
y destinada
a relucir,
constelación constante,
redonda rosa de agua,

—aunque debe reconocerse que este nuevo Góngora concluye su tirada afirmando:

sobre
la mesa
de las pobres gentes.

El poeta no ha muerto. Por el contrario, en esta aparente simplicidad, en este volverse hacia las cosas elementales, ha encontrado una forma de retorno a sus orígenes y a la fuente de la poesía. Porque la forma misma en *Residencia en la tierra* ya mostraba señales de agotamiento, ya corría el riesgo de conver-

tirse en manera (como tanta poesía del superrealismo, francés o no), ya estaba en camino de recorrer incesante, cíclicamente, los mismos recursos patentados, las mismas deslumbrantes sorpresas previsibles. Todavía en estas *Odas* sobrevive de vez en cuando algún resto de aquel suntuoso naufragio. Todavía aparecen aquí algún esqueleto de vidrio, algunos párpados de brisa, alguna comarca cárdena del luto, algún linaje de la leña, de la harina, algún útero verde de la piedra, que ya habían cumplido el mismo o similar oficio en *Residencia en la tierra* y aun en el *Canto general*. El imaginero del superrealismo está sumergido pero no muerto en el poeta didáctico de las *Odas*. Pero la imagen insólita no es el centro de esta poesía.

Esto es lo que no entienden quienes sólo saben pedir al poeta que continúe haciendo ahora lo que tan bien había hecho antes. No entienden que el poeta debe dejar lo que ha hecho, el poeta necesita ante todo ser, y ser implica fatalmente renovarse, abandonar la vieja piel (por brillante y hermosa que sea), asumir la nueva voz, equivocarse y experimentar, buscar. Quienes hubieran querido (y hubo quienes quisieron) que Darío no abandonara jamás las marquesitas de su apócrifo Versalles para dar (y darnos) esa poesía patética, honda, suya, de los mejores poemas de *Cantos de vida y esperanza*; quienes hubieran querido que Antonio Machado recorriera incesantemente las melodiosas galerías de sus soledades y no entrara jamás en ese mundo duro y seco, de muerte y realidad, que descubren los *Campos de Castilla*, ahora no quieren que Neruda abandone la poesía de las *Residencias* en busca de su madurez. Pero el poeta sabe más.

"La muerte fue el acicate que despertó mi conciencia", ha dicho Neruda refiriéndose hace algunos años a la horrible experiencia de la guerra civil española. Ya se han analizado en este libro las etapas de esa experiencia y de su subsiguiente adhesión al comunismo, su lucha en el Senado chileno y en la poesía, los orígenes superficiales y los profundos de su *Canto general*. De esa doble experiencia (la sangre derramada por las calles de Madrid, la conciencia de una unidad americana que hunde sus raíces en el pasado de la raza y del hombre) arranca toda su poesía actual. De ahí surge también un nuevo poeta: un Neduda que abandona para siempre la vieja melancolía y la angustia, que dice No a la soledad, que descubre en el sentimiento que arrastra irremediamente a un hombre hacia otros el tema nuevo de su poesía. Ésta es la primera raíz doble de su canto. Pero no es la única.

Porque hay otra raíz, otra experiencia. La Muerte y Amé-rica, la solidaridad descubierta no sólo en la faena preelectoral sino en las duras horas de la persecución política y en la hora del triunfo europeo, ese amor general y casi abstracto por todo

lo que es y por todo lo que vive y sufre, no habrían bastado para convertir al lírico caótico de las *Residencias* en el poeta clásico de las *Odas*. Se necesitaba otra experiencia elemental, otra experiencia que fuera a sacudir a este poeta (erótico de raíz, erótico hasta en la pasión con que expresa su testimonio de los objetos y de las cosas, de los elementos y de todo lo que compone el mundo), una nueva experiencia que levantara en la madurez todas las fuerzas de la pasión. El amor fue esa experiencia. El amor que el poeta había cantado (torturadamente) desde *Crepusculario* y los *Veinte poemas* y que aparece implacablemente al fondo de toda su poesía verdadera, a trasluz de esa experiencia poética auténtica. El amor que invade las *Odas*, las domina, las engendra.

No sólo en las *Odas* obviamente dedicadas a la mujer que el poeta ama, a su aroma, a su desnudez, a sus manos, no sólo en las alusiones que asoman en casi todas las páginas, ya se refiera el poeta a sí mismo o a la experiencia ajena (que él también comparte). No hay poema en que no se reconozca de algún modo la huella del amor, no hay poema en que no se deje ver una señal, a veces imperceptible, o como un pequeño signo de complicidad que sólo ella podrá recoger, y que para el lector desprevenido se convierte apenas en una sonrisa que atraviesa los versos y da luz sin que pueda saberse exactamente de dónde ésta viene.

El poeta de las *Odas* no puede cantar, por ejemplo, al Día feliz, no puede concebirlo sin el amor.

Tú a mi lado en la arena
eres arena,
tú cantas y eres canto,
el mundo
es hoy mi alma,
canto y arena,
el mundo
es hoy tu boca,
dejadme
en tu boca y en la arena
ser feliz,
ser feliz, porque sí, porque respiro
y porque tú respiras,
ser feliz porque toco
tu rodilla
y es como si tocara
la piel azul del cielo
y su frescura.

Este poeta de las *Odas* no puede cantar al Vino sin que el canto se transforme en otro canto de amor:

Amor mío, de pronto
 tu cadera
 es la curva colmada
 de la copa,
 tu pecho es el racimo,
 la luz del alcohol tu cabellera,
 las uvas tus pezones,
 tu ombligo sello puro
 estampado en tu vientre de vasija,
 y tu amor la cascada
 de vino inextinguible,
 la claridad que cae en mis sentidos,
 el esplendor terrestre de la vida.

El poeta no puede cantar a la Cascada sin que ese canto exista porque existe también el amor:

De pronto, un día
 me levanté temprano
 y te dí una cascada.

El poeta está tan colmado de la que ama que aunque guarde el secreto de su amor (no les diré su nombre, advierte), cada línea de su poesía está revelando la silueta y la luz, el detalle y hermosura de la mujer que ama; desde el llameante color de su pelo (ya celebrado en "La pasajera de Capri"), al que alude con fino sentido del humor en la "Oda a la sencillez", hasta

Los pardos espaciosos
 ojos de la que adoro.

que reaparecen en la "Oda al ojo" después de haber iluminado tiernamente la "Oda al tiempo":

Y junto a las castañas
 quemadas de tus ojos
 una brizna, la huella
 de un minúsculo río,
 una estrellita seca
 ascendiendo a tu boca.

Porque hasta el Tiempo —el tiempo destructor— lo ata a esa mujer que ama:

Dentro de ti tu edad
 creciendo,
 dentro de mí mi edad
 andando

Es bello
 como lo que vivimos
 envejecer viviendo.

Todo el amor se llama uno de los libros antológicos del poeta. Pero todo el amor está otra vez aquí. En este incesante inventario de la mujer amada que son las *Odas elementales* (tanto las nuevas como las viejas), inventario de sus manos y de su perfume, de la forma de su desnudez y del calor de su caricia, de su compañía en la noche y de su fuerza en las faenas del día, de la esperanza, que se levanta entre los dos y se derrama sobre todos, de esa alegría nueva del poeta que encuentra su fuente en ella y que los demás recogen en sus versos. Impregnado de amor está el poeta y su poesía (que quería callar, que quería mantener secreto hasta el nombre de la mujer) estalla al fin y en la "Oda a la tipografía" revela, como en el juego infantil del Veo-Veo, la primera letra del nombre.

Pero las *Odas elementales* no son sólo un canto de amor. El Amor devuelve el poeta al Mundo. Porque hasta ahora el poeta vivía en el mundo de los otros, cantaba para el mundo de los otros, levantaba la esperanza para el mundo de los otros. Hasta que el Amor cambió su corazón de luto a fuego (como él mismo escribe), hasta que el Amor vino para hacerle sentir otra vez el Mundo, para devolverle el contacto del Mundo. El Amor le enseña otra vez a descubrir la realidad. Así, el poeta iba:

Andando
 del brazo
 de mi amada
 y ella
 entonces
 levantó un brazo
 apenas
 sumergido
 en la sombra
 y como un rayo de ámbar
 dirigido
 desde la tierra al cielo
 me mostró
 cuatro estrellas:
 la Cruz del Sur inmóvil
 sobre nuestras cabezas.

La mano del Amor crea al Mundo. Esa pasión que ahora nuevamente consume al poeta, esa pasión que lo devuelve vivo y renovado, se transparenta de tal modo en sus versos que no una sino dos y más veces el poeta lo dice, se lo dice a su amor, como en este fragmento de la "Oda al tiempo":

Yo fatigué tal vez bajo mis besos
tu pecho duplicado
pero todos han visto en mi alegría
tu resplandor secreto.

O en este fragmento, de la "Oda al secreto amor":

Alegre
vivo
y canto
y sueño,
seguro
de mí mismo,
y conocen
de algún modo
que tú eres mi alegría.

Por eso, ahora el poeta puede cantar a plena voz e identificando la Vida con el Amor (con su amor), en una hora de exaltación que ya no parece fugaz:

La boca de la vida
besa mi boca.
Vivo,
amo
y soy amado.
Recibo
en mi ser cuanto existe.

Así afirma en la "Oda a la claridad". Pero el canto de Amor no aparta al poeta del Mundo sino que lo devuelve a él con más brío, con renovada fuerza, con fe que se entrega a todos. Lo devuelve con esa avidez sensual por las cosas que se manifiesta no sólo en las *Odas* a las experiencias elementales y a los mismos elementos, sino (y sobre todo) en esas otras, magníficas, a las cosas elementales: a la Cebolla, al Tomate, a la Ciruela. El poeta vuelve al mundo arrastrado por el Amor. Su fe política y su destino erótico se enlazan y se sostienen recíprocamente; el poeta puede decir entonces en un verso que resume su actitud definitiva:

deber y amor son mis dos manos.

El Amor devuelve al poeta el Mundo. Con fresco entusiasmo, Neruda se lanza a realizar el nuevo inventario, la nueva *Residencia en la tierra*. Pero esta vez no serán la melancolía y la muerte quienes lo conquisten y lo hagan suyo, sino la esperanza y la vida, la fe que transpira cada uno de los versos. El poeta

se siente identificado con las cosas más humildes, se presenta (a la manera de Walt Whitman):

Yo, poeta,
yo, hierba.

Se siente trabajado por el Tiempo y poco a poco se ve convertido en tierra ("Oda a la poesía"), reconoce ser tierra ("Oda al diccionario") y en unas de las más hermosas *Odas* estalla:

Tierra, la primavera
se elabora en mi sangre,
siento
como si fuera
árbol, territorio,
cumplirse en mí los ciclos
de la tierra,
agua, viento y aroma
fabrican mi camisa,
en mi pecho terrones
que allí olvidó el otoño
comienzan a moverse,
salgo y silbo en la lluvia,
germina el fuego en mis manos,
y entonces
enarboló
una bandera verde
que me sale del alma,
soy semilla, follaje,
encino que madura,
y entonces todo el día
toda la noche canto,
sube de las raíces el susurro,
canta en el viento la hoja.

Son éstas las *Odas elementales* del poeta sencillo, de este nuevo Teócrito que se bautiza a sí mismo:

Soy pastoral poeta.
Me alimento
como los cazadores,
hago fuego
junto al mar, en la noche.

—de este poeta pastoral que ahora aparece recogiendo sus briznas de hierba. No en vano hay en ellas una dedicada a Walt Whitman:

Yo no recuerdo
a qué edad,
ni dónde,
si en el gran Sur mojado
o en la costa
temible, bajo el breve
grito de las gaviotas,
toqué una mano y era
la mano de Walt Whitman:
pisé la tierra
con los pies desnudos,
anduve sobre el pasto,
sobre el firme rocío
de Walt Whitman.

Y como el gran poeta norteamericano, este gran poeta suramericano canta al mundo y a sus hombres, canta a su esperanza, canta para todos. Porque si su voz dice yo, ese yo es también tú, y al celebrarse a sí mismo (a su amor, a sus cosas, a sus experiencias elementales, a su patria, a su fe) el poeta celebra a todos los hombres. Su canto a Sí Mismo es de todos. Ya lo dijo el gran viejo del Norte:

I celebrate myself, and sing myself.
And what I assume you shall assume.
For every atom belonging to me as good belongs to you.

De esta manera, el poeta solitario de las *Residencias*, el alto y raro poeta hermético que estudió o inventó Amado Alonso en su libro, ese poeta que la guerra de España primero y la militancia política después, parecían haber enterrado para siempre, haber hundido en lo más oscuro del poeta épico, del poeta de las experiencias colectivas, ese gran poeta reaparece. No como antes ni con la coloración melancólica de los poetas malditos: no para prolongar anacrónicamente los experimentos del superrealismo o para cultivar su duelo. Aparece transfigurado por la doble experiencia de la solidaridad y el amor: el poeta de las experiencias elementales y de los elementos, el poeta que proyecta su yo hacia el mundo y convierte su yo en tú, el poeta que se crea a sí mismo, que con la piel y la sangre y los huesos de sí mismo, construye (como Walt Whitman) una proyección poética de sí mismo, algo que es él —con su mujer amada y su avidez sensual por todas las cosas hermosas del mundo y su vitalidad para forjar (o descubrir) incesantemente nuevas imágenes— y que es también cada uno de nosotros, sus lectores, un personaje poético y no sólo un poeta. Una persona.

LOS RITOS DEL OTOÑO

Toda poesía es poesía de circunstancias, apuntó una vez Goethe desmitificando de una vez por todas la pretensión del poeta romántico de escribir sólo inspirado por la Musa, es decir: por los más elevados ideales y motivos. La afirmación del poeta alemán parece cierta siempre que no se la tome como la única verdad. Porque también es cierto que toda poesía (para merecer el nombre de tal) debe ser algo más que poesía de circunstancias. A medida que Pablo Neruda acumula nuevos volúmenes de *Odas elementales*, el lector siente que esa poesía —de circunstancias en el sentido mejor y más estricto de la palabra— está corriendo el riesgo de convertirse en fórmula y manera, en fatigada expresión del anquilosamiento de una inspiración poética. Las circunstancias se han estratificado y el poeta parece víctima, no dueño, de ellas, como resultaba (tan magníficamente) al comienzo del ciclo. Es cierto que hay en todos los volúmenes ciertos poemas que enraízan con estratos más profundos, con circunstancias más entrañables y personales. Pero la superficie de los últimos volúmenes de las *Odas* revela casi siempre un optimismo político que hace recordar la sonrisa perfectamente fabricada de ciertos anunciadores de televisión, en tanto que las fórmulas del realismo socialista que Neruda sigue aplicando, ya resultan obsoletas hasta en Rusia desde la muerte de Stalin. Una nueva generación, encabezada por el viejo zorro de Ehrenburg, habla sin cesar de deshielo desde 1955. La resistencia interior de Boris Pasternak conquista cada vez más adeptos, la rebeldía operática de Evtuchenko, la poesía realmente creadora de Vosnesenski, el sobrio testimonio de *Un día en la vida de Iván Denisevich*, son otros tantos hitos espectaculares o realmente poéticos del nuevo rumbo marxista soviético. Fuera de Rusia triunfan las viejas doctrinas de Gramsci y de Georg Lukács, el joven crítico polaco Jan Kott prolonga a Sartre mientras Roger Garaudy descubre (algo tardíamente es cierto) a Picasso y a Perse. Dentro del poeta, las cosas han empezado a cambiar también. Son los años de 1958 en adelante en que Neruda ya ha cumplido sus cincuenta y avanza hacia sus sesenta. Un hábito otoñal cada día más preciso e insistente se manifiesta en sus *Odas*. Ya en el primer libro había una "Al otoño" que marca, en 1954, ese nuevo tono invasor:

Difícil
es
ser otoño,

fácil ser primavera.
Encender todo
lo que nació
para ser encendido.
Pero apagar el mundo
deslizándolo
como si fuera un aro
de cosas amarillas
hasta fundir olores,
luz, raíces,
subir vino a las uvas,
acuñar con paciencia
la irregular moneda
del árbol en la altura
derramándola luego
en desinteresadas calles desiertas,
es profesión de manos
varoniles.

Por eso
otoño,
camarada alfarero,
constructor de planetas,
electricista,
preservador de trigo,
te doy mi mano de hombre
a hombre
y te pido me invites
a salir a caballo,
a trabajar contigo.

Hay también en las *Odas elementales* de 1954 una "Al tiempo", que enlaza sutil y profundamente el tema del amor y el del tiempo, como ya se ha visto en el capítulo anterior. En las *Nuevas odas elementales* (de 1956) introduce el poeta, en la "Oda al ojo", algunos detalles autobiográficos que apuntan su madurez de fruta humana:

El oculista
detrás de su escafandra
me dirigió su rayo
y me dejó caer
como a una ostra
una gota de infierno.

En el *Tercer libro de las odas* (1957), la conciencia del Tiempo está enlazada curiosamente con una esperanza irredimible.

En el primer poema, que se titula "Odas de todo el mundo", el poeta declara su abundancia:

Odas
de todos
los colores y tamaños,
seráficas, azules
o violetas
para comer,
para bailar,
para seguir las huellas en la arena,
para ser y no ser.

La brusca aparición de la célebre fórmula hamletiana hace resonar de pronto en esta *Oda*, tan optimista en la superficie, un acento inesperado. Por eso, cuando el poeta introduzca el tema del Tiempo, la afirmación vital que allí hace:

Sí
pero
tengo tiempo,
tengo aún mucho tiempo.

no dejará de estar amonestada por la sutil conciencia de que el Tiempo corre únicamente en una dirección, que es irreversible y de hierro (como ha dicho Borges). También en el *Tercer libro de las odas* se encuentra una, "Al bosque de las Petras", que es un curioso Nocturno. Este bosque está cubierto de retorcidos, deformes, árboles prehistóricos. Me llevó a verlo una vez Neruda, indudablemente fascinado por su monstruosa supervivencia. En la *Oda*, escrita después de esta visita, hay una evocación de indudable stirpe romántica y llena de una tristeza muy personal. Véase este fragmento:

De noche
allí en el silencio
es un profundo lago
del que salen
sumergidas
presencias,
cabelleras
de musgos
y de lianas,
ojos
antiguos
con
luz
de turquesa,

cenicientos lagartos olvidados,
 anchas mujeres locamente muertas,
 guerreros
 deslumbradores,
 ritos
 araucanos.
 Se puebla el viejo bosque
 de las Petras
 como un salón
 salvaje
 y luego
 sombra,
 lluvia,
 tiempo,
 olvido
 caen
 apagándolo.

También en el mismo *Tercer libro de las odas* hay una "A un camión colorado cargado de toneles" en que el poeta transmite una pesadilla real, ocurrida hace algunos años y en plena vigilia: un camión desbocado como un toro atraviesa el camino frente al coche del poeta, que sólo atina a ver "esa sandía / de acero, fuego y oro, / el coro / musical / de los toneles"; la visión todavía lo sacude a la distancia:

Así fue como el fuego
 de un vehículo
 que corría anhelante
 con su carga
 fue
 para mí
 como si el dedo frío de la muerte,
 un meteoro
 surgiera y me golpeará
 mostrándome
 en su esplendor colérico
 la vida.

Aunque el poema concluye con unos versos optimistas (acumuló / en mi pecho / desbordante / alegría / y energía / me devolvió el amor y el movimiento, / Y derrotó / como una llamarada / el desmayo del mundo.), aunque el poeta vuelve a levantar su *Oda* hacia la vida, ese camión colorado como una llama, desbocado como un toro, ominoso e inesperado, sigue evocando el dedo frío de la muerte que lo rozó en octubre de 1952.

Asimismo se encuentra en este *Tercer libro* una "Oda a la casa abandonada" en que reaparece el estado de ánimo honda-

mente melancólico en la descripción de una casa, sola cuando él no está:

Oscurecida
 te quedas viviendo,
 mientras
 el tiempo te recorre
 y la humedad gasta poco a poco tu alma.
 A veces una
 rata
 roe, levantan los papeles
 un
 murmullo
 ahogado,
 un insecto
 perdido
 se golpea,
 ciego, contra los muros,
 y cuando
 llueve en la soledad
 tal vez
 una gotera
 suena
 con voz humana,
 como si allí estuviera
 alguien llorando.

Aunque la *Oda* no es excesivamente memorable, interesa esa identificación del poeta con la casa abandonada, entregada por sus habitantes a la obra oscura del Tiempo. El motivo es similar al de la segunda parte de *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, que también orquesta, aunque en forma mucho más amplia, este mismo tema de la casa abandonada. En otro poema de este *Tercer libro de las odas*, "A un cine de pueblo", ensaya Neruda el tema, tan borgiano, de la dualidad entre la vida y el sueño. Pero el poeta (realista, al fin) se asoma a la pantalla de los sueños para afirmar su derecho sobre este territorio; por eso, dirá a su amada resueltamente:

No vamos a perdernos
 este sueño
 tampoco:
 mientras
 estemos
 vivos
 haremos nuestra
 toda
 la vida verdadera,

pero también
los sueños:
todos
los sueños
soñaremos.

Esa misma actitud positiva asoma al comienzo de la "Oda a la edad", del mismo libro. El poeta empieza sosteniendo rotundamente:

Yo no creo en la edad.

Y pasa luego a hablar del tiempo, o mejor dicho: a hablar al Tiempo.

Tiempo metal
o pájaro, flor
de largo peciolo,
extiéndete
a lo largo
de los hombres,
florécelos
y lávalos
con
agua
abierta
o con sol escondido.
Te proclamo
camino
y no mortaja,
escala
pura
con peldaños
de aire,
traje sinceramente
renovado
por longitudinales
primaveras.
Ahora,
tiempo, te enrolló,
te depósito en mi
caja silvestre
y me voy a pescar
con tu hilo largo
los peces de la aurora!

Sin embargo, esta bravata no es la nota única de esta colección. En la "Oda al doble otoño" se siente el contrapunto que ya planteaba la brusca introducción del "ser o no ser" en el primer

poema, o la alucinada melancolía de la "Oda al bosque de las Petras." y de la "Oda a la casa abandonada". Hay un otoño inmóvil de la tierra y un otoño vivo del mar. En una secuencia los opone el poeta:

Siempre fueron oscuros
los trabajos
del otoño
en la tierra:
inmóviles
raíces, semillas
sumergidas
en el tiempo
y arriba
sólo
la corola del frío,
un vago
aroma de hojas
disolviéndose
en
oro:
nada.
Un hacha
en el bosque
rompe
un tronco de cristales,
luego
cae
la tarde
y la tierra
pone sobre su rostro
una máscara
negra.

Qué diferencia entre este otoño fúnebre, oscuro, y el luminoso de la *Oda* que aparece en el primer libro, en que el poeta quisiera ser aprendiz de otoño. Ahora hasta la fragmentación de cada verso en pequeñas unidades sirve para acentuar aún más ese lento desgranar del tiempo negro. Es cierto que a este otoño funerario de la tierra, opone también el poeta el otoño animado del mar:

Pero
el mar
no descansa, no duerme, no se ha muerto.
Crece en la noche
su barriga
que combaron

las estrellas
 mojadas, como trigo en el alba
 crece, palpita
 y llora
 como un niño
 perdido
 que sólo con el golpe
 de la aurora,
 como un tambor, despierta,
 gigantesco
 y se mueve.
 Todas sus manos mueve,
 su incesante organismo,
 su dentadura extensa,
 sus negocios
 de sal, de sol, de plata,
 todo
 lo mueve, lo remueve,
 con sus arrasadores
 manantiales,
 con el combate
 de su movimiento,
 mientras
 transcurre
 el triste
 otoño
 de la tierra.

Pero aun esa actividad del mar tiene un aire algo siniestro que acentúan ciertas notas ("Crece en la noche/ su barriga") y que encuentra su expresión más patética en ese llanto de niño perdido, llanto que, por otra parte, es difícil no vincular con la imagen del niño abandonado que yace en el fondo mismo del corazón del poeta. De ese modo, aun en un poema que no quiere ser funerario, el poeta ya otoñal de este *Tercer libro de las odas* introduce algunas notas ominosas. Ésta es la contracara del poeta positivo, alegre, optimista que domina el ciclo de las *Odas*. Un sutilísimo crescendo va marcando la aparición y desarrollo de esa otra nota de melancolía, de tiempo negado pero soportado, de abandono. Es una nota que va a contrapelo de la estética del realismo socialista y que, por eso mismo, suena aquí con sordina. Pero es una nota a la que el poeta habrá de dar en el inmediato futuro todo su lugar.

UNA POESÍA PERSONAL

El cambio en las circunstancias del mundo exterior (sobre todo el abandono parcial de las doctrinas del realismo socialista) y el cambio en la temperatura interior del poeta habrán de producir una nueva poesía —menos explícitamente nueva y renovadora que la de las *Odas* en el momento de su aparición, pero no menos importante para la comprensión cabal del poeta—. Entre 1958 y 1964, Neruda publica, entre otros, cinco libros de versos y uno de prosa que expresan precisamente la ambivalencia de su visión en una forma que las *Odas* no habían logrado y que permiten, por lo tanto, el acceso a una experiencia personal de mayor complejidad. Son los años de *Cien sonetos de amor* (1960), de *Cantos ceremoniales* (1961), en que el poeta del verso libre y serpentino de las *Odas* se somete voluntariamente a la disciplina del soneto y practica muchas veces el verso de arte mayor. Pero también son éstos los años de *Estravagario* (1958), tal vez el libro más personal y caprichoso de Neruda, su mayor revelación íntima, y son los años de *Plenos poderes* (1962), en que coexisten el ánimo y la forma de muchas *Odas* con la libertad de *Estravagario*; son los años de sus *Memorias* en prosa, esa *Vidas del poeta* que recoge serialmente *O Cruzeiro* de Río de Janeiro, y del *Memorial de Isla Negra*, su parcial autobiografía en verso.

Cualquiera que sea la forma o el volumen que los contiene, estos cinco libros de versos y uno de prosa, pertenecen a la misma familia; son las hojas otoñales de este poeta y como el otoño son luminosos y sombríos, están atravesados por la dulzura del amor, por el calor del recuerdo, por ráfagas premonitorias del tiempo helado. El poeta mide sus pasos y sus días, hace balance de sus riquezas y enumera su pasión por Matilde Urrutia, se ausculta con maniática precisión y manda todo a rodar en el verso siguiente, sumergiéndose de cabeza en la cálida materia viva de hoy, reviste la toga poética o enfila alejandrinos o compone graves cantos con la solemnidad de ese doctorado invisible de la poesía que ya nadie le regatea. Como Picasso en su prolongadísimo otoño, Pablo Neruda inventa secuencia tras secuencia, deshace con una mano lo que la otra construye con tamaña habilidad, y se regocija en despistar, confundir, enfurecer a sus críticos que marchan siempre (inevitablemente) muchos pasos detrás del poeta, embriagado de las esencias de su propio ser.

De los cinco libros de versos, el más completamente creador es sin duda *Estravagario*, y por él conviene empezar este recuento de la poesía personal de Neruda. Los otros, si bien no llegan a la sazón de este libro, son también obras importantes que por

lo general no han recibido la consideración crítica que merecen. Es inevitable que ante un poeta de tanta y tan desbordante producción, la crítica se sienta sobrepasada. Pero en esta injusticia ha participado también otra circunstancia: la frivolidad y pereza de mucho crítico que ya se ha formado una opinión y a quien el poeta sorprende con una nueva pirueta o con la presencia de una honda voz inesperada. De ahí que sea necesario examinar estos cinco libros, y no sólo *Estravagario*, con una cierta parsimonia que permita restaurar la importante imagen del poeta ahora que ha entrado en su fecundísimo otoño.

Ya se ha contado en este libro cómo *Estravagario* surgió incontenible, en momentos en que Neruda estaba empeñado en la creación de otro poemario (los *Cien sonetos de amor*), y cómo la necesidad de crearlo obligó a postergar precisamente esa secuencia en homenaje a Matilde Urrutia. La confidencia tiene su importancia porque *Estravagario* demuestra, desde sus mismas características tipográficas, la marca de una obra personal. La primera edición, publicada por Losada está a cargo de Andrés Ramón Vázquez y Silvio Baldessari, pero el verdadero inspirador del volumen ha sido el propio poeta que, con ayuda de Matilde Urrutia y de Homero Arce Cabrera, seleccionó dentro del *Libro de objetos ilustrados* (San Luis Potosí, México, 1883) aquellos ingenuos grabados que mejor dan el tono de esta obra personal y popular a la vez. Ya en el *Tercer libro de las odas*, Neruda había dedicado una "Al libro de estampas", y que está tal vez inspirada por este viejo volumen mexicano. Allí dice:

Libro
liso
como
un
pez
resbaloso,
libro
de mil
escamas,
cada página
corre
como
un corcel
buscando
lejanas cosas, flores
olvidadas!

También fue a buscar el poeta en los primeros ilustradores franceses de Jules Verne (P. Ferat, Rieu, A. de N.) aquellas melodramáticas composiciones en acero que parecían reproducir solamente un instante de la anécdota pero que fuera de contexto

resultan tan cargadas de romántica vida interior: el capitán Nemo contemplando la aurora desde la cubierta de su submarino, el *Nautilus*; un marinero acechando por la espalda la inmóvil silueta de un oficial; el combate desigual de otros marineros con un descomunal pulpo; otro marinero, cubierto de barbas como Crusoe o el Conde de Monte Cristo, que cuenta, casi sin aliento, alguna aventura extraordinaria a sus atónitos compañeros. La clave —popular y refinada del libro— está en estas ilustraciones que, sin embargo, no han sido recogidas en las *Obras completas*.

Como el viejo marino del grabado francés, o del poema de Coleridge, Neruda viene a contar en *Estravagario* una aventura increíble y cotidiana: el descubrimiento de su ser otoñal, el inventario total de su nueva piel de otoño, de su sangre perezosa de otoño, de su vista y su tacto de otoño. Pero también va a revelar en su discurso las alegrías del amor en otoño, y las tristezas de esas ráfagas frías del tiempo irreversible. Una mano de muerte (liviana a veces, chocarrera y vulgar, siniestra o insidiosa) carga muchos de estos versos con una gravedad que también se hacía sentir en la poesía crepuscular de otro gran poeta americano, Rubén Darío. Más de un fragmento de los nuevos verso parece aludir a aquel poema, "Lo fatal", que cierra tan funeralmente los *Cantos de vida y esperanza*. En uno habrá de decir Neruda ahora;

No hay espacio más ancho que el dolor,
no hay universo como aquel que sangra.

En otro poema resonará también esta misma nota:

Nuestro corazón es futuro
y nuestro placer es antiguo.

Como su antepasado inmediato, Neruda ha sido y es un gran poeta sensual, enamorado de la materia, codicioso de objetos que colecciona con la mayor fantasía, erótico hasta el delirio; como en Darío, la mano del otoño hace ahora valer su peso y obliga al recuento. Aunque a diferencia del poeta nicaragüense, el chileno puede asumir ahora un tono más pausado y menos agónico porque ha quemado con mucho mayor parsimonia su candela y avanza por las aguas del tiempo con la seguridad de una vida vivida plenamente.

Pero no es Darío sino otro antepasado americano el que va a anticipar el tono con que comienza *Estravagario*: ese tono popular, persistente y admirablemente ajustado a los estados de ánimo más íntimos del poeta. Es a José Hernández y su *Martín Fierro* adonde va a buscar Neruda esa felicidad y esa sabiduría de muchos versos populares de su nuevo libro, desde el primer poema largo "Pido silencio", en que hay tantos ecos cruzados:

Ahora me dejen tranquilo.
Ahora se acostumbren sin mí.

Yo voy a cerrar los ojos.

Y sólo quiero cinco cosas,
cinco raíces preferidas.

Una es el amor sin fin.

Lo segundo es ver el otoño.
No puedo ser sin que las hojas
vuelen y vuelvan a la tierra.

Lo tercero es el grave invierno,
la lluvia que amé, la caricia
del fuego en el frío silvestre.

En cuarto lugar el verano
redondo como una sandía.

La quinta cosa son tus ojos,
Matilde mía, bienamada,
no quiero dormir sin tus ojos,
no quiero ser sin que me mires:
yo cambio la primavera
porque tú me sigas mirando.

Amigos, eso es cuanto quiero.
Es casi nada y es todo.

El poema, y el libro, continúan en este tono, que es el de la canción popular, del verso para ser dicho con guitarra, de la entonación más entrañable del cantar hispánico. Al apoyarse en Hernández, Neruda está haciendo correr el río de su poesía hacia la gran cuenca popular de habla hispánica. Este acento es tal vez nuevo en el poeta, aunque la intención sea vieja, como se puede ver en el primer libro de las *Odas elementales*, cuando el poeta canta a los poetas populares y afirma:

Así quiero que canten
mis poemas,
que lleven
tierra y agua,
fertilidad y canto,
a todo el mundo.

Muchos recursos de la poesía popular, y en particular el diálogo

o la interpelación al oyente, aparecen en las *Odas*. Así, en la "Oda al camión colorado cargado con toneles", el poeta prepara el clima de esta alucinante experiencia personal por medio de recursos característicos:

Amigo, no se asuste.

advierte casi al comienzo, y más adelante:

No pasa nada. Espere.

que se vuelve a reiterar, transformado en un:

Esperemos, espere.

por medio de los cuales va dosificando la emoción y alertando a su imaginario interlocutor. Pero el procedimiento encuentra amplia ocasión de uso en *Estravagario*, donde el poeta utiliza hasta en los títulos de sus poemas expresiones similares a las acuñadas por el pueblo "Pacaypallá," se llama uno, "Cantantiago," otro en que también hay un eco de los autores que leía Neruda en la época de *Residencia en la tierra*. Así, en este poema a Santiago se dan estos últimos versos que juntan el ingenio popular con el retruécano culterano a que también es afecto el poeta:

Y no sólo cuento contigo,
sino que no cuento sintigo.

Por este camino, Neruda encontrará no sólo a los poetas de guitarra y copla popular, sino también a algunos de los más delicados y sutiles artífices del idioma como Antonio Machado, cuyos ecos aparecen algunas veces en *Estravagario*. En el poema que se titula, "No tan alto", Neruda afirma en un tono de voz que recuerda al creador de Juan de Mairena:

Yo soy profesor de la vida,
vago estudiante de la muerte
y si lo que sé no les sirve
no he dicho nada, sino todo.

También Antonio Machado había descubierto en el otoño de su vida y su poesía ese acento íntimo y a la vez general, ese tono confesional pero tan pudoroso que le permitió abrir las compuertas del corazón y seguir hablando como si el poeta fuera nadie, es decir: todos. Ahora Neruda consigue en *Estravagario*, mejor que en las *Odas* deliberadamente populistas, ese acento del hombre que habla de sí porque sabe que ésa es la mejor forma para

hablar de todos. Ya Montaigne había descubierto en sus *Ensayos* la impersonalidad esencial de cierta forma del tono confesional. A través de su experiencia otoñal, Neruda alcanza la experiencia humana más simple. El poeta superrealista y barroco de anteriores confesiones (pienso, sobre todo, en las obsesivas *Residencias*) ha descubierto ahora la suprema simplicidad, barroquismo de esencia del canto popular que puede ser distante y decoroso pero desgarradoramente confesional a la vez.

Aunque *Estravagario* parece un libro creado con la libertad más absoluta y siguiendo sólo el capricho del momento —el nombre insinúa una vagancia extraña del poeta— es, como todos los libros de Neruda, una obra de fantasía y rigor. Es posible descubrir detrás de su aparente gratuidad y desorden una secuencia de temas que se van enlazando sin rigideces pero con coherencia interior. Esos temas serían, sobre todo: la vida y la muerte, que el poeta equilibra en los dos platillos de su balanza otoñal, cediendo unas veces a la segunda para favorecer en definitiva a la primera; el retorno al pasado, cada día más fuerte y vivo, en una actitud que está ligada a la convicción de que recordar es revivir, no dejar morir lo vivido; la vigilia y el sueño del poeta, que son dos formas de su misma actividad, su misma creación (*el poeta trabaja*, solía decir un cartel puesto en la puerta del dormitorio de un poeta superrealista); el amor que vence todo obstáculo y al que retorna Neruda como única convicción firme en un mundo cambiante; el peor enemigo: uno mismo; es decir, Pablo Neruda.

Algunos de estos temas ya estaban insinuados en libros anteriores, pero en éste adquieren una coloración muy particular. Así, el pasado ya había empezado a tomar forma sólida y concreta en los pasajes más autobiográficos del *Canto general*. Pero ahora asume una totalidad otoñal que produce algunos versos tan íntimamente patéticos como los del poema "Regreso a una ciudad," donde el poeta descubre:

No encuentro ni la calle ni el techo
de la loca que me quería.

—verso en el que sin duda hay una alusión a aquella Josie Bliss de los años orientales, la mujer que provocó "El tango del viudo" y otros apasionados poemas de *Residencia en la tierra*. Ese pasado ocupa cada vez más al poeta y va a alcanzar una presión interior tan grande que sólo los ríos poderosos de la autobiografía permitirán aliviarla. Por eso, en el mismo poema en que regresa a la ciudad, el poeta reconoce:

Ahora me doy cuenta que he sido
no sólo un hombre, sino varios.

frase que dará pie al subtítulo de sus *Memorias* en prosa: las *Vidas del poeta*. En el mismo poema también advierte (o se advierte):

Es peligroso caminar
hacia atrás, porque de repente,
es una cárcel el pasado.

La conciencia de haber vivido muchas vidas y de haber sido muchos hombres se precipita al fin en una suerte de desdoblamiento en que el poeta descubre lo que ha sido obvio para muchos desde siempre: que el peor enemigo no son los críticos antipáticos o los amigos infieles, sino uno mismo. En un poema titulado: "El miedo," Neruda llega a esta melancólica conclusión:

Tengo miedo de todo el mundo,
del agua fría, de la muerte,
soy como todos los mortales,
inaplazable.

Por eso en estos cortos días
no voy a tomarlos en cuenta,
voy a abrirme y voy a encerrarme
con mi más pérfido enemigo,
Pablo Neruda.

Contemporáneamente con esta confesión, Jorge Luis Borges escribía una corta pieza (ensayo o poema en prosa) titulada *Borges y yo*, en que desarrolla sutilmente la diferencia entre la figura pública del poeta (Borges) y la figura privada (yo). Un eco de este mismo sentimiento, de esta conciencia aguda de un desdoblamiento interior, parece encontrarse también en el poema de Neruda que racionaliza menos las cosas pero parte tal vez de idéntica conciencia agónica del horror a sí mismo. En otro poema, es aún más explícito. Se titula "Muchos somos" y empieza:

De tantos hombres que soy, que somos,
no puedo encontrar a ninguno:
se me pierden bajo la ropa,
se fueron a otra ciudad.

Cuando todo está preparado
para mostrarme inteligente
un tonto que llevo escondido
se toma la palabra en mi boca.

Otras veces me duermo en medio
de la sociedad distinguida

y cuando busco en mí al valiente
el cobarde que no conozco
corre a tomar con mi esqueleto
mil deliciosas precauciones.

Una actitud muy distinta revelan estos poemas de *Estravagario*. Son la visión de un hombre para quien la complejidad del mundo ha vuelto a ser experiencia concreta. En las *Odas elementales* siempre había una última pirueta que convertía el dolor en esperanza, la muerte en renacimiento, la envidia en amor. Aquí Neruda pone más a la vista, y sin balsámicas concesiones a ningún credo, la luz y la sombra de la vida. Por eso, hasta su propia personalidad parece cuestionada; por eso, los poemas de este libro están impregnados de una tonalidad agridulce, a veces francamente amarga, que faltaba en la obra del poeta desde su conversión política. Por eso puede escribir un poema, "No me pregunten," que empieza:

Tengo el corazón pesado
con tantas cosas que conozco,
es como si llevara piedras
desmesuradas en un saco,
o la lluvia hubiere caído,
sin descansar, en mi memoria.

Es cierto que también allí la esperanza se entromete y quiere hacer sonar la nota optimista. El poeta advierte a sus oyentes;

Y si oyen ladrar la tristeza
cerca de mi casa, es mentira:
el tiempo claro es el amor,
el tiempo perdido es el llanto.

Lo que no impide que concluya con esta estrofa, más verdadera quizá:

Así pues, de lo que recuerdo
y de lo que no tengo memoria,
de lo que sé y de lo que supe,
de lo que perdí en el camino
entre tantas cosas perdidas,
de los muertos que no me oyeron
y que tal vez quisieron verme,
mejor no me pregunten nada:
toquen aquí, sobre el chaleco,
y verán cómo me palpita
un saco de piedras oscuras.

Podría demostrarse fácilmente que este tono no es el único del libro, ya que hay bastantes poemas en que campea un humor drolático, una picardía, un estallido súbito del ingenio, como hacía mucho que Neruda no manifestaba. Es cierto que en *Residencia en la tierra* hay buenos ejemplos de este Neruda irónico: "El tango del viudo" es tal vez el más notable, aunque no el único: también en *España en el corazón* y en el *Canto general* la iracundia del poeta suele asumir formas salvajemente humorísticas. Son muchos los poemas de *Estravagario* en que el poeta se ríe de sí y de los otros, insulta a los amigos que lo han abandonado o denuncia a los que persiguen con su malicia a los jóvenes enamorados, pide que lo dejen en paz, se rebela contra la tiranía de los otros. En casi todos los poemas, predomina el Neruda satírico o el Neruda burlón. Pero muchas veces la risa está ribeteada por la presencia de la muerte, como en uno de los grabados del mexicano José Guadalupe Posada que decora este libro. Por eso, el humor (aunque presente) no es el que da en definitiva el tono de *Estravagario*. En dos poemas se puede encontrar una clave última para la visión crepuscular del poeta.

Uno de ellos, "Olvidado en otoño," se basa en una de las más padecidas confusiones cotidianas: el poeta está en una esquina de París, esperando a alguien ("no importa a quién", dice con eufemismo que revela la importancia del ausente); son las siete y media de la tarde de otoño. Neruda espera y espera. De pronto, se siente solo:

Me quedé solo
como el caballo solo
cuando en el pasto no hay noche ni día,
sino sal del invierno.

Me quedé
tan sin nadie, tan vacío
que lloraban las hojas,
las últimas, y luego
caían las lágrimas.

Nunca antes
ni después
me quedé tan de repente solo.
Y fue esperando a quién,
no me recuerdo,
fue tontamente,
pasajeramente,
pero aquello
fue la instantánea soledad,
aquella
que se había perdido en el camino

y que de pronto, como propia sombra
desenrolló su infinito estandarte.

Luego me fui de aquella
esquina loca
con los pasos más rápidos que tuve,
fue como si escapara
de la noche
o de una piedra oscura y rodadora.
No es nada lo que cuento
pero eso me pasó cuando esperaba
a no sé quién un día.

La experiencia es mínima, es hasta trivial; sin embargo, para el poeta es aterradora. La piel de la vida cotidiana se desgarró y el poeta descubre el vacío. Es un vacío hecho de soledad (que él no resiste, vive siempre rodeado, abrumado de amigos, de testigos de sus horas), un vacío de abandono, de compasión llorosa por sí mismo. Otra vez, en la plena madurez de sus cincuenta años largos, el poeta descubre sin descubrir, en una esquina del mundo, que es el mismo niño solitario de las lluvias del Sur. Ese sentimiento había sido ahogado casi por completo desde los días de *Residencia en la tierra*, pero ahora renace con fuerza, desnudo, con el sereno espanto de lo irrefutable. Por eso el poeta siente que la sombra de la noche lo alcanza, y huye, desolado, hacia la compañía de los hombres, hacia el testimonio de los ojos ajenos que certifican (una y otra vez) su existencia. El poeta ha conocido a la nada en esa esquina cualquiera de París.

El último poema de *Estravagario* se llama "Testamento de Otoño", es largo y algo contradictorio pero está secretamente henchido de esa nueva visión del poeta, esa enriquecida, triste, pero también esperanzada visión del poeta maduro. Hay una afirmación vital desde el comienzo en que el poeta se presenta (con esa guitarra, que es la guitarra de la poesía popular) y se define:

Entraré si cierran la puerta
y si me reciben me voy,
no soy de aquellos navegantes
que se extravían en el hielo:
yo me acomodo como el viento,
con las hojas más amarillas,
con los capítulos caídos
de los ojos de las estatuas
y si en alguna parte descanso
es en la propia nuez del fuego,
en lo que palpita y crepita
y luego viaja sin destino.

Pero en la estrofa siguiente se desliza esa ambigüedad, ese ser y no ser de los valores, que da la nueva tónica interior del poeta. En la superficie hay una actitud que cabría calificar de *m'enfichisme* (la actitud del poeta popular que sabe por Diabolo pero más sabe por viejo), pero que subterráneamente revela una actitud más honda y grave: la de quien reconoce la existencia igualmente legítima de los contrarios:

A lo largo de los renglones
habrás encontrado tu nombre,
lo siento muchísimo poco,
no se trataba de otra cosa
sino de muchísimas más,
porque eres y no eres
y esto le pasa a todo el mundo,
nadie se da cuenta de todo
y cuando se suman las cifras
todos éramos falsos ricos:
ahora somos nuevos pobres.

Luego habla de sus enemigos, de su Partido (al que había dejado todos sus bienes terrenales en el *Canto general*), de los bienintencionados que lo acusaron de oscuro hasta que se animaron a acusarlo de sencillo. También destina sus penas

¿A quién dejo tanta alegría
que pululó por mis venas
y este ser y no ser fecundo
que me dio la naturaleza?
He sido un largo río lleno
de piedras duras que sonaban
con sonidos claros de noche,
con cantos oscuros de día.
¿A quién puedo dejarle tanto,
tanto que dejar y tan poco,
una alegría sin objeto,
un caballo solo en el mar,
un telar que tejía viento?

Por eso destina sus tristezas a los que lo hicieron sufrir; por eso se pronuncia contra el odio (que ocupa tantas páginas desde *España en el corazón* y es mal consejero de muchos de sus poemas políticos); por eso se dirige con arrobamiento a su compañera, esa Matilde Urrutia a la que no se cansa de cantar. Para ella escribe estos versos tan reveladores de su invalidez otoñal:

Matilde Urrutia aquí te dejo
lo que tuve y lo que no tuve,

lo que soy y lo que no soy.
 Mi amor es un niño que llora,
 no quiere salir de tus brazos,
 yo te lo dejo para siempre:
 eres para mí la más bella.

En la mujer amada el poeta ha encontrado al fin ese refugio que perdió casi al nacer; ha vuelto a sentirse el niño triste de sus primeros poemas del Sur, el niño que necesita el regazo del amor. Cuando canta a la amada es un hombre que no se cansa de enumerar sus atributos eróticos; cuando siente, en lo más íntimo de sí mismo, es apenas un niño que llora y busca el calor de unos brazos femeninos. En una de las más hermosas estrofas de este testamento. Neruda explica esa identidad telúrica que lo une a Matilde Urrutia:

Tu cuerpo y tu rostro llegaron
 como yo, de regiones duras,
 de ceremonias lluviosas,
 de antiguas tierras y martirios,
 sigue cantando el Bio-Bio
 en nuestra arcilla ensangrentada,
 pero tú trajiste del bosque,
 todos los secretos perfumes
 y esa manera de lucir
 un perfil de flecha perdida,
 una medalla de guerrero.
 Tú fuiste mi vencedora
 por el amor y por la tierra,
 porque tu boca me traía
 antepasados manantiales,
 citas en bosques de otra edad,
 oscuros tambores mojados:
 de pronto oí que me llamaban:
 me acerqué al antiguo follaje
 y besé mi sangre en tu boca,
 corazón mío, mi araucana.

Esta parte del Testamento concluye (en una manera reminiscente de Quevedo), con la afirmación del triunfo del amor sobre la muerte:

Algunas vez si ya no somos,
 si ya no vamos ni venimos
 bajo siete capas de polvo
 y los pies secos de la muerte,
 estaremos juntos, amor,
 extrañamente confundidos,

Polvo serán más polvo enamorado, había dicho el poeta español, y ahora Neruda lo parafrasea y lo completa:

Nuestras espinas diferentes,
 nuestros ojos maleducados,
 nuestros pies que no se encontraban
 y nuestros besos indelebles,
 todo estará por fin reunido,
 ¿pero de qué nos servirá
 la unidad en un cementerio?
 ¡Que no nos separe la vida
 y se vaya al diablo la muerte!

Muerte, muerta seas, había dicho otro gran poeta sensual de la Edad Media española. Ahora Neruda repite sin quererlo, tal vez, al gran Juan Ruíz y no para desarrollar el tema retórico del Planto por una muerta querida sino para afirmar vitalmente su realidad concreta, para negarse al no ser que lo ronda, para ser y seguir siendo. Esa afirmación predomina en el final del poema, una despedida en que hace recuento de amistades, reconoce su identidad con el pueblo y se afirma afirmando a los hombres. Pero aun allí, aun en esa nota de saludable optimismo, este *Estravagario* no puede dejar de introducir alguna noción contradictoria:

De tantas veces que he nacido
 tengo una experiencia salobre
 como criaturas del mar
 con celestiales atavismos
 y con destinación terrestre.
 Y así me muero sin saber
 a qué mundo voy a volver
 o si voy a seguir viviendo.
 Mientras se resuelven las cosas
 aquí dejé mi testimonio,
 mi navegante estravagario,
 para que leyéndolo mucho
 nadie pueda aprender nada,
 sino el movimiento perpetuo
 de un hombre claro y confundido,
 de un hombre lluvioso y alegre,
 enérgico y otoñabundo.

Y ahora detrás de esta hoja
 me voy y no desaparezco:
 daré un salto en la transparencia
 como un matador del cielo,
 y luego volveré a crecer

hasta ser tan pequeño un día
que el viento me llevará
y no sabré como me llamo
y no seré cuando despierte:

entonces cantaré en silencio.

Sería útil comparar este "Testamento de otoño", con los dos "Testamentos" sucesivos que inserta el poeta en la última sección ("Yo soy") del *Canto general*. Aunque hay en los tres un aire común de alegría y de confianza, aunque el poeta afirma la vida en el mismo momento que hace recuento para enfrentar la muerte con su balance bien hecho, falta por completo en los *Testamentos* de 1949 esa nota ambigua del ser y no ser, de la simultánea presentación de contrarios, que es característica de la nueva visión (sabiduría) del poeta. La fe subsiste, el apetito vital no cede, el amor sigue envolviendo al poeta, pero el otoño ha puesto sus sombras encendidas sobre este paisaje interior. Ahora el poeta sabe y ese conocimiento interior lo ha hecho más rico, más verdadero. Ahora el poeta puede aceptar su cuota de sombra y volverse sobre su pasado con una generosidad que faltaba en la época del *Canto general*. Ahora el poeta ha aceptado el mundo tal cual es, se ha aceptado a sí mismo, ha aceptado ser "un hombre claro y confundido", un "hombre lluvioso y alegre", "enérgico y otoñabundo". La aceptación marca la línea de la madurez.

En *Testamento de otoño* hay un verso que podría servir de lema a esta nueva sabiduría:

toda claridad es oscura,

dice ahora este poeta que ayer no más se levantaba en nombre de la sencillez contra toda oscuridad. El verso no es accidental. En otro libro que estaba escribiendo estos mismos días y en que también celebra a Matilde Urrutia (*Cien sonetos de amor*, LVII) llega a afirmar con orgullo:

Y cuando me envolvió la claridad
nací de nuevo, dueño de mi propia tiniebla.

Y en *Plenos poderes*, dirá unos pocos años más tarde:

a plena luz camino por la sombra.

El poeta ha vivido una honda metamorfosis interior. Cuando desechó iracundo las oscuridades angustiosas de *Residencia en la tierra* y optó por la luz algo artificial de *España en el corazón*, *Tercera residencia*, *Canto general*, *Las uvas y el viento* y hasta de

las *Odas elementales*, Neruda hizo una elección que dejaba fuera buena parte de sí mismo, que lo mutilaba y reducía, que lo obligaba a vivir (a poetizar) ahuyentando las más oscuras raíces de su canto. Ahora, en pleno otoño, ha nacido de nuevo, dueño de su propia tiniebla. Esa conquista, o reconquista, da una nueva dimensión a su voz y lo prepara para el encuentro con su poesía más suya y rica, su poesía de luz y sombra, su poesía de aceptación de los contrarios.

XIII

HACIA EL TIEMPO RECOBRADO

Como pasa casi siempre en Neruda, terminado un libro (*Estravagario*, en este caso) quedan aún algunos excedentes del ánimo o de la manera que lo inspiró. Esos excedentes reaparecen, más o menos disimulados, en *Navegaciones y regresos*, que en realidad es el cuarto libro de *Odas*. Allí se encuentran poemas como uno "Escrito en el tren cerca de Cautín", en 1958, el mismo año en que publica *Estravagario* que está impregnado del tono melancólico del viajero que regresa donde no era esperado:

Y, ahora,
nadie en los pueblos de madera. Bajo
la lluvia tan tenaz como la yedra,
no hay ojos para mí, ni aquella boca,
aquella boca en que nació mi sangre.
Ya no hay más techo, mesa, copa, muros,
para mí en la que fue mi geografía,
y eso se llama irse, no es un viaje.

Irse es volver cuando sólo la lluvia,
sólo la lluvia espera.

Y ya no hay puerta, ya no hay pan. No hay nadie.

Ha pasado cincuenta y cuatro años desde aquel día en 1904 en que Neruda se quedó para siempre solo; han pasado exactamente veinte años desde que murió su padre, el duro ferroviario de ojos claros, seguido casi de inmediato por la dulce Mamadre. El poeta vuelve a un mundo que ya ha dejado de ser suyo porque han desaparecido los testigos principales de su vida, y un hálito de nostalgia fúnebre impregna sus versos, la conciencia (irreversible) de que este viaje no es viaje, de que no hay retorno. En otro poema del mismo libro, "A Chile, de regreso", el poeta reconoce por fin al monstruo que lo devora, el Tiempo:

Más joven y más viejo
esta vez como siempre, he regresado:
más joven por amor, amor, amor,
más viejo porque sí, porque me muerden
los relojes, los meses, los agudos
dientes del calendario.

Hasta en la "Oda frente a la isla de Ceylán" (a la que ha vuelto, treinta años después, protegido en el amor de su mujer) asoma la nostalgia del pasado de hierro, el dolor sufrido hace tres décadas en este mismo lugar de este mismo infierno, la pena que el Tiempo no ha restañado:

Y nadie sabe ahora
lo que fui, lo que supe,

lo que sufrí,
sin nadie
desangrándome.

Este tono otoñal ya conquistado reaparece también en el jubiloso libro con que celebra a Matilde Urrutia, los *Cien sonetos de amor* (1960), como asoma también en los *Cantos ceremoniales* (1961), a pesar del formalismo exterior de ambas colecciones. Toda la última secuencia de los *Sonetos*, que el poeta bautiza *Noche*, está impregnada de ese sentimiento invasor del Tiempo. En el soneto LXXXII el poeta se deja decir:

Adiós, adiós, cruel claridad que fue cayendo
en el saco cruel de cada día del pasado,
adiós a cada rayo de reloj o naranja,
salud oh sombra, intermitente compañera!

En esta nave o agua o muerte o nueva vida,
una vez más unidos, dormidos, resurrectos,
somos el matrimonio de la noche en la sangre.

No sé quién vive o muere, quién reposa o despierta,
pero es tu corazón el que reparte
en mi pecho los dones de la aurora.

La conclusión, una vez más, optimista, no consigue borrar sin embargo el sentimiento dominante que expresa ese reiterado Adiós, adiós, esa asunción de la sombra. El amor consigue alejar a la muerte (como en el soneto XC), el amor sublima la muerte y asegura la supervivencia (polvo serán, mas polvo enamorado) pero aun así el poeta no puede impedir que:

La edad nos cubre como la llovizna,
interminable y árido es el tiempo,
una pluma de sal toca tu rostro,
una gotera carcomió mi traje:

El tiempo no distingue entre mis manos
o un vuelo de naranjas en las tuyas:
pica con nieve y azadón la vida:
la vida tuya que es la vida mía.

La vida mía que te di se llena
de años, como el volumen de un racimo.
Regresarán las uvas a la tierra.

y aun allá abajo el tiempo sigue siendo,
esperando, lloviendo sobre el polvo,
ávido de borrar hasta la ausencia.

En *Cantos ceremoniales*, el último poema ("Fin de fiesta") asume el mismo acento otoñal que es el acento general de esta poesía que ahora escribe Neruda. El poeta trata de imaginarse al mundo cuando él ya no exista y descubre lo que ya sabía pero nunca había dicho tan claro:

La noche se parece al agua, lava el cielo
entra en los sueños con un chorro agudo
la noche
tenaz, interrumpida y estrellada,
sola
barriendo los vestigios
de cada día muerto
en lo alto las insignias
de su estirpe nevada
y abajo
entre nosotros
la red de sus cordeles, sueño y sombra.

De agua, de sueño, de verdad desnuda,
de piedra y sombra
somos y seremos,
y los nocturnos no tenemos luz,
bebemos noche pura,
en el reparto nos tocó la piedra
del horno cuando fuimos
a sacar el pan
sacamos sombra
y por la vida
fuimos

divididos:
nos partió la noche,
nos educó en mitades
y anduvimos
sin tregua, traspasados
por estrellas.

Aquí el poeta vuelve a reconocer su condición nocturna, su condición de ser vivido en mitades por la noche, educado sin tregua, traspasado, por la luz que brilla en medio de la oscuridad. Esta reconquista de la propia tiniebla le ha costado más de veinte años, pero son años bien empleados.

Donde se ve mejor la necesidad de continuar explorando el caprichoso estado de ánimo que generó (tan tumultuosamente) su *Estravagario* es en un libro posterior, *Plenos poderes*, obra irregular y hasta híbrida que, sin embargo, contiene tanta poesía hermosa y rescatable. Toda una zona de *Plenos poderes* continúa el ciclo de las *Odas elementales* y pertenece, por lo tanto, a una nueva poesía más leve, más afirmativa, más didáctica y luminosa, como ya se ha visto. Lo que me interesa subrayar ahora es precisamente aquella otra parte del libro que está en la zona contraria. Hasta cierto punto *Plenos poderes* permite al poeta seguir explorando con entera libertad y a su capricho los laberintos de su doble personalidad. El libro documenta, además, otra cosa: No fue un impulso pasajero, un estallido ocasional lo que desató el ánimo crespuscular de *Estravagario*, sino un reconocimiento interior e ineludible, un fagonazo de visión, que permitió al poeta tocar una ancha y profunda vena lírica hasta entonces inexplorada. Por eso, aun en la formalidad de *Cien poemas de amor* y de *Cantos ceremoniales* asoman aquí y allá esos testimonios del poeta de la luz y la sombra que *Estravagario* liberó para siempre; por eso en *Plenos poderes* (a cuatro años de distancia) continúa resonando esa nueva y vieja nota.

Algunos poemas son muy reveladores. Uno, que se llama "El pasado", empieza afirmando:

Tenemos que echar abajo el pasado.

La nota constante es una melancolía que parece fascinada por el espectáculo de un mundo en que ahora

No hay nada, no hubo nada.

Al mismo poema pertenecen estos versos:

.....todo era vivo,
vivo, vivo, vivo
como un pez escarlata.

Ya el párpado sombrío
cubrió la luz del ojo
y aquello que vivía
ya no vive:
lo que fuimos no sonos.
.....
otro ser ocupó nuestro esqueleto.

La conciencia del pasado ya era conocida por el poeta; su descubrimiento de que cada uno de nosotros vive varias vidas, es (sucesivamente) varios individuos, está expresado hasta en el título de sus *Memorias* en prosa: las *Vidas del poeta*. Pero lo que da singular y nuevo patetismo a este fragmento es esa imagen del párpado sombrío, porque *ojo* y *párpado* son expresiones que Neruda usa incesantemente para certificar su testimonio del mundo. En *Residencia en la tierra* la palabra párpado se repite obsesivamente; cuaja en una de las metáforas más brutales del poeta

como un párpado atrozmente levantado a la fuerza.

Pero aun cuando Neruda cambia posteriormente su visión, modifica su óptica, el párpado sigue siendo expresión de la necesidad de ver, de la violencia de ser, del ardid testimonio, y así en *Canto general* llega a decir:

qué luz de párpado arrancado.

—metáfora que vuelve al mismo tono y motivo del poema de *Residencia*. Ahora, el párpado está intacto pero ha caído para velar al ojo, para aniquilar su visión, para castrarlo. En el centro de esta atroz imagen hay un horror que Neruda apenas si se atreve a insinuar, pero que le persigue desde su juventud poética.

Un poema titulado "A la tristeza (II)" ofrece la nota puramente nostálgica de este mismo brutal estado de desposesión. Allí se evoca también el pasado

Tanto sol, tanta miel en el topacio.

y se pide, con una insistencia infantil:

Quiero
aquel madero roto en el estuario,
la vasta casa oscura
y mi madre
buscando
parafina

y llenando la lámpara
hasta no dar la luz sino un suspiro.

La noche no hacía.

La infancia es la luz, la infancia es la madre (la Mamadre) velando por la luz, combatiendo la noche, protegiendo al niño. El poeta vive ahora, en el recuerdo emocionado, esa luz:

El día resbalaba
hacia su cementerio provinciano,
y entre el pan y la sombra
me recuerdo
a mí mismo
en la ventana
mirando lo que no era,
lo que no sucedía
y un ala negra de agua que llegaba
sobre aquel corazón que allí tal vez
olvidé para siempre, en la ventana.

La infancia es él mismo, descubriendo el mundo, inventándolo, creándolo con la mirada. Es tan lejano ese poeta niño (esa otra vida primera del poeta) que Neruda puede decir:

Ahora echo de menos
la luz negra.
.....

A mi pecho
devuélvele la llave
de la puerta cerrada,
destruída.

El último poema del libro se titula "Plenos poderes" y su afirmación vital es inequívoca. El poeta parece asumir toda su vitalidad ctoñal cuando describe su obra cotidiana:

busco a la oscuridad las cerraduras
y voy abriendo al mar las puertas rotas
hasta llenar armarios con espumas.

Pero esa misma afirmación de ahora no se basa (como sucede casi siempre en las *Odas elementales*) en un reconocimiento obstinado de una sola región de su ser. El poeta acepta al fin las dos mitades (luz y sombra) que componen su universo entero. Por eso ahora puede decir:

No tiene explicación lo que acontece
cuando cierro los ojos y circulo
como entre dos cauces submarinos,
uno a morir me lleva en su ramaje
y el otro canta para que yo cante.

Así pues de no ser estoy compuesto
y como el mar asalta al arrecife
con cápsulas saladas de blancura
y retrata la piedra en la ola,
así lo que en la muerte me rodea
abre en mí la ventana de la vida
y en pleno paroxismo estoy durmiendo.
A plena luz camino por la sombra.

Al cabo de su largo periplo el poeta ha descubierto que la sombra esculpe la luz, que la destrucción forja la vida, que lo negativo también sirve. Es una sabiduría muy difícil de adquirir pero cuando llega da sentido profundo al espectáculo del mundo. En su *Partage de midi*, el católico Paul Claudel descubrió (para escándalo de los mediocres) que el pecado también sirve. Ahora este otro creyente, este otro ortodoxo, descubre en la plenitud de su otoño que estamos tan esculpidos por la luz como por la sombra, luz y sombra son dos formas de la misma cosa: ser. Con esta nueva conciencia se cierra por ahora un ciclo poético que *Estravagario* reveló con inesperada libertad y audacia.

Pero el poeta no tiene sólo que descubrirse a sí mismo: también se debe al vasto mundo y sus complejos deberes. Esos deberes, que asoman tan explícitamente desde su conversión a la poesía políticamente comprometida (España, 1936) y atraviesan toda su obra posterior, tienen su más cumplida expresión poética en los tres libros de versos que completan este último período: los *Cien sonetos de amor*, los *Cantos ceremoniales* y el *Memorial de Isla Negra*. En los dos primeros Neruda ha querido que no sólo la materia poética sino la forma misma (para emplear la útil cuanto falaz distinción) acabe por reconocer sus deberes. Ha elegido en un libro el soneto, en otro el verso de arte mayor, para mostrar muchas veces en composiciones de corte casi tradicional este nuevo compromiso.

Desde un punto de vista muy externo podría creerse que Neruda ha querido enseñar aquí a sus críticos que sabe componer dentro de las estructuras rítmicas regulares. Es como un examen de suficiencia dado por alguien que ya es maestro. Muchos críticos habían censurado últimamente la libertad con que el poeta crea, y algunos habían hablado en Chile, con más indelicadeza que precisión literaria, del estado de embriaguez en que parece componer el poeta últimamente. (La acusación está en un texto

de Juan de Luigi sobre *Estravagario*, en *Multitud*, septiembre de 1959, pero ha sido recogida asimismo por otros.) Si Neruda quiso realmente contestar estas tristezas su respuesta, como tal, es superflua, porque la poesía libre y aparentemente caprichosa de las *Odas* no hace sino disimular muy cuidadosas estructuras rítmicas. Contra la acusación de prosaísmo que han lanzado algunos lectores (más diligentes en demostrar que Neruda es mal poeta que en practicar la justicia crítica), se pueden citar las acertadas palabras con que Fernando Alegría discute en *Las fronteras del realismo* (Santiago, 1962), el verso de las *Odas*: "Se ha censurado a Neruda el uso, más bien el abuso, del verso corto en las *Odas elementales*. Sus censores no parecen haber comprendido el valor funcional que el verso corto aquí representa. No es por capricho que Neruda divide el pensamiento en frases sueltas, en palabras aisladas y aún en sílabas balbucientes. Sería un grave error tratar de volcar estos versos en párrafos de inconexa prosa, como alguien ha sugerido, o cambiar de cualquier modo su orden. Así como cada objeto estético de Neruda es en sí un compendio de su visión del mundo, así cada verso corto es en sí una definición fundamental que no admite acomodos ni rellenos, es la forma que el poeta considera esencial, pues ella corresponde en el pensamiento a un hecho u objeto estético de índole elemental. Más que epítetos, estos versos son el esqueleto de un cuerpo barroco, son la médula destilada de una osamenta poética. Forma y fondo existen en una correspondencia de exactitud matemática".

Lo mismo podría decirse, y se ha dicho, de las composiciones aparentemente caóticas de *Residencia en la tierra*. En su libro, ha señalado Amado Alonso la tendencia predominante al alejandrino. Un estudio de la versificación de las *Odas* permitiría sorprendentes comprobaciones sobre la regularidad métrica y rítmica, disimulada en el trazo y el arabesco de los versos sobre el papel. Hay una disciplina interior, un sentido muy sutil y penetrante de la respiración poética, debajo de esta poesía aparentemente caprichosa e informe. Algo semejante se puede afirmar sobre el verso, también muy suelto, de *Estravagario*, en que sin embargo (como ya se ha observado en otra parte) predomina el eneasílabo, verso nada fácil por cierto. Como todo poeta auténtico, Neruda crea sus propias estructuras, ya sea que utilice las tradicionales, modificándolas ligeramente, ya sea que invente dentro de las posibilidades naturales de la lengua. Sus experimentos son menos audaces siempre de lo que parecen.

Por eso mismo no es tan inesperado su retorno a ciertas normas. Ni es tampoco tan académico su intento de rescatar el soneto o el verso de arte mayor —que está muy vinculado, por otra parte, a los versículos whitmanianos de *Tentativa del hombre infinito*, de muchos elocuentes pasajes de *Residencia en la tierra*, o del *Canto general*—. Al ensayar a su manera estos metros tra-

dicionales, Neruda lo hace con las manos libres. Sus sonetos serán nerudianos. Aunque parezcan provenir directamente del Siglo de Oro español y continuar la tradición milenaria europea al cantar a su amada en la forma más precisa y elegante posible, estos sonetos (él mismo lo declara desde el pórtico) son "sonetos de madera". El crítico chileno Raúl Silva Castro, que en su estudio sobre el poeta se ha tomado el trabajo de medir y contar sus sílabas, ha podido llegar a la conclusión de que "no son tales sonetos, sino composiciones de catorce versos"; que no hay asomo de rima y, por lo tanto, "la distribución en cuartetos y tercetos carece totalmente de justificación"; que buscando, buscando, es posible, sin embargo, encontrar un soneto totalmente rimado, el LXVI. Las precisiones eruditas de Silva Castro no pueden afectar para nada la libertad del poeta que sabe (como su crítico) las libertades que se ha tomado con la forma clásica, que no le importa haberlo hecho y hasta lo proclama.

Algo similar podría decirse de los *Cantos ceremoniales*, que ordenan con entera libertad las estructuras rítmicas y se valen a veces de metros tradicionales pero no sucumben a ellos. En realidad, el aparente retorno de Neruda a la métrica clásica no obedece sino a una necesidad interior de disciplina que coexiste en él con ese otro impulso anárquico de la liberación otoñal. El estado de ánimo, libre y errante, caprichoso, de *Estravagario* es la otra cara de esta misma moneda de autodisciplina. Por eso el poeta se constriñe dentro de ciertos metros al tiempo que libera toda su carga de anarquía en la poesía "popular" de *Estravagario*. Otra vez Picasso puede servir para ilustrar este curioso proceso ambivalente de la poesía nerudiana. En su secuencia sobre *Las meninas*, de Velázquez, o *Les femmes d'Argel*, de Delacroix, Picasso parece imponerse un módulo (la célebre pintura ajena) como esquema pictórico, que equivaldría al soneto o al verso de arte mayor que ahora utiliza Neruda. Pero ese molde está ahí sólo para ser violado, para servir de acicate a la fantasía personal, para estimular variaciones cada vez más libres e inesperadas. En los *Cien sonetos de amor*, sobre todo, se siente esa doble fuerza picassiana de la aventura y el orden que ya había glosado Apollinaire.

Hay otro motivo para esta asociación. En 1958 el poeta había anunciado que el libro sería publicado con ilustraciones de Picasso, lo que no llegó a ser. Pero a falta de Picasso, la edición argentina de Losada ha ilustrado la secuencia erótica de Neruda con reproducciones de famosos cuadros de amor: *Adán y Eva*, de Tiziano, para el frontispicio; *Venus y Cupido*, de Velázquez, para la Mañana; la *Venus dormida*, de Giorgione, para el Mediodía; *Marte y Venus*, de Veronese, para la Tarde; *Susana en el baño*, de Tintoretto, para la Noche. Más de una asociación podría realizarse entre los cuadros y cada etapa de la secuencia poética. Parece como si Neruda, al volver a la forma clásica del verso,

volviera también al mundo visual del Renacimiento en que triunfó precisamente el soneto. Pero hay un motivo tal vez más sutil que justifica esta exposición del arte de las grandes pinacotecas europeas. Porque el poeta trata en su libro a su amada como los grandes pintores trataron a sus mujeres. Apasionados por su belleza, glorificaban su carne en la tela. Ahora Neruda levanta este edificio de palabras para glorificar otra mujer.

Desde el primer poema, que contiene la dedicatoria a Matilde Urrutia, se revela una doble voluntad de subrayar la inserción de este libro dentro de una tradición poética ya ilustre en las letras hispánicas y la libertad con que al mismo tiempo el poeta acepta este yugo elegido:

Señora mía muy amada, gran padecimiento
tuve al escribirte estos mal llamados sonetos.

dice en una consciente parodia del estilo del siglo XVI. Pero al tiempo que reconoce la humildad de estos ejercicios:

.....Yo, con mucha humildad
hice estos sonetos de madera, les dí el sonido
de esta opaca y pura substancia y así deben
llegar a tus oídos...

—resuena en sus versos el orgullo de quien sabe que si sus sonetos no contienen rimas que suenen “como platería, / como cristal o cañonazo”, están labrados en esa sustancia que es en él tan entrañable como la sustancia materna misma de la madera. La humildad del poeta es paradójica y encubre un poderoso orgullo. De ahí que recuerde a la amada, a continuación:

.....Tú y yo caminando por
bosques y arenales, por lagos perdidos, por
cien latitudes, recogimos fragmentos de
palo duro, de maderos sometidos al vaivén del
agua y la intemperie. De tales suavizadísimos
vestigios construí con *hacha, cuchillo, cortaplumas*,
estas madererías de amor, y edificué pequeñas
casas de catorce tablas para que en ellas vivan
tus ojos que adoro y canto.

La secuencia de cien poemas, la “centuria”, como dice él mismo, se organiza por otra parte en forma de un ciclo diario que es metáfora habitual del ciclo vital entero. En esa secuencia está contada la historia del amor despertado por Matilde Urrutia. No es una historia anecdótica, aunque contiene suficiente anécdota. Es una historia de trazos esenciales, de símbolos, de

encuentros y pasiones que cifran la vida, el ser. Como sucede con toda secuencia, hay fragmentos magníficos al lado de otros que resultan prescindibles, grandes versos rodeados de buena prosa recortada. Pero lo que importa, sobre todo, es el conjunto como tal y esa imagen de la mujer amada que se desprende de las enumeraciones, los pequeños detalles concretos, los raptos líricos, las confesiones.

Como secuencia, tal vez la más lograda sea la última, porque en ella coinciden el sentimiento otoñal del poeta con la hora del ciclo que evoca o inventa. Ya me he referido a este sentimiento. Ahora lo ilustraré con algún ejemplo. En uno de los últimos sonetos de la Tarde (el LXXVII) asoma ya esa nota característica:

Hoy es hoy con el peso de todo el tiempo ido
con las alas de todo lo que será mañana,
hoy es el Sur del mar, la vieja edad del agua
y la composición de un nuevo día.

A tu boca elevada a la luz o a la luna
se agregaron ayer los pétalos de un día consumido
y ayer trotando por su calle sombría
para que recordemos tu rostro que se ha muerto.

Hoy, ayer y mañana se comen caminando,
consumimos un día como una vaca ardiente
nuestro ganado espera con sus días contados,

pero en tu corazón el tiempo echó su harina:
mi amor construyó un horno con barro de Temuco:
tú eres el pan de cada día para mi alma.

En el soneto LXXV el poeta crea un paisaje que acaba por transformarse en su amada, en su amor por ella, en una pasión por el otoño mismo:

Del mar hacia las calles corre la vaga niebla
como el vapor de un buey enterrado en el frío,
y largas lenguas de agua se acumulan cubriendo
el mes que a nuestras vidas prometió ser celeste.

Adelantado otoño, panal sibilante de hojas,
cuando sobre los pueblos palpita tu estandarte
cantan mujeres locas despidiendo a los ríos,
los caballos relinchan hacia la Patagonia.

Hay una enredadera vespertina en tu rostro

que crece silenciosa por el amor llevada
hasta las herraduras crepitantes del cielo.

Me inclino sobre el fuego de tu cuerpo nocturno
y no sólo tus senos amo sino el otoño
que esparce por la niebla su sangre ultramarina.

Al cabo, el poeta no sólo acepta su propio otoño sino también el otoño de la mujer amada. Este cantor que quería ser aprendiz de otoño en un ya lejano verso de las primeras *Odas elementales* ha logrado ser ahora maestro él mismo, otoño cumplido y decorado por hojas crepitantes.

La doble actitud de libertad y sumisión a la norma resulta más disimulada en los *Cantos ceremoniales*. En casi todos ellos parece predominar la pompa de la materia poética sobre la espontaneidad creadora. Sin embargo, en su secuencia misma, en las inquietantes claves que el poeta deja caer aquí y allá, en la elección de los temas, asoma la evidencia de un sentimiento más personal que puede facilitar al cabo una lectura interior del libro entero. Los diez *Cantos* que componen la obra son: "El sobrino de Occidente", en que Neruda evoca a un tío que le trae Simbad el Marino "cuando tuve quince años cumplidos"; "La insepulta de Paita", elegía a la memoria de Manuela Sáenz, amante de Simón Bolívar; "El gran verano", que es en realidad una *Oda*, como otras que ha escrito anteriormente; "Toro", en que desmixtifica el oropel taurino y muestra el hambre que acosa a los jóvenes toreros y les hace elegir el animal y el ruedo; "Cordilleras", un paisaje andino visto desde el avión; "Elegía de Cádiz", evocación de una España que ama y que le está vedada desde Franco; "Cataclismo", sobre los terremotos en Chile; "Lautréamont reconquistado", una discutible interpretación ideológica; "Oceana", nueva glorificación de Matilde Urrutia; "Fin de fiesta", visión alucinada de su propia muerte.

Como se puede advertir por este resumen, es fácil escindir el libro en aquellos poemas directamente personales y casi autobiográficos, "El sobrino de Occidente", "Oceana", "Fin de fiesta") y los que tienen una mayor apoyatura objetiva o se ciñen a una visión más general. Dejando los primeros para el final, cabe advertir que los restantes son desiguales. "Cordillera" y "Cataclismos" debilitan el libro aunque contengan pasajes interesantes: son poemas en que Neruda queda en deuda con el tema; falta aquí el fervor que hacía posible los pasajes descriptivos más brillantes del *Canto general*, y sobra una suerte de indecisión que tiñe de melancolía cada verso, que incluso puede levantarse hasta el horror de este pasaje de "Cataclismos"

El miedo envuelve los huesos como una nueva piel
envuelve la sangre con la piel de la noche,
bajo la planta de los pies mueve la tierra:
no es tu pelo, es el miedo en tu cabeza
como una cabellera de clavos verticales
y lo que ves no son las calles rotas
sino, adentro de ti, tus paredes caídas,
tu infinito frustrado, se desploma
otra vez la ciudad, en tu silencio sólo se oye
la amenaza del agua, y en el agua
los caballos ahogados galopan en tu muerte.

Pero a pesar de fragmentos tan logrados, el ánimo poético no parece siempre haber alcanzado lo que se proponía; los temas sólo quedan esbozados. Más redondos resultan por eso mismo los otros poemas: "El gran verano" que tiene una poderosa entonación lírica; "Toro" que está lleno de felicidades de expresión y conduce su argumento político hasta los límites mismos de la iracundia; "Elegía de Cádiz" en que hay abundante material autobiográfico. Pero los más ambiciosos y complejos, los que realmente merecen el nombre de *Cantos ceremoniales*, son los dedicados a Manuelita Sáenz y a Lautréamont. Para el primero moviliza Neruda toda su orquesta y crea un poema de gran complejidad que se cruzan las técnicas de evocación biográfica, ya ensayadas con tanto éxito en el *Canto general*, con una deliberada oscuridad de expresión que convierte el poema en algo más que un canto objetivo. En realidad, Neruda trata a la amante de Bolívar en forma similar a la que utilizaba para metamorfosear a una sirena de madera en indescifrable amada. De alguna manera se siente que una cuerda muy íntima está resonando en este poema, que hay hilos misteriosos que ligan el corazón del poeta con el de esta sacrificada amante, del pasado americano.

Es imposible analizar aquí en detalle este poema. Baste señalar algunos de esos pasajes en que se advierte, por debajo de la piel y la textura épica de la evocación de la célebre desdichada amante de Bolívar, un sentimiento tal vez más cercano al poeta mismo. Dos de las secciones finales están dedicadas a cantar a la insepulta en términos de inquietante ambigüedad. En la primera (número XX) dice Neruda:

En tumba o mar o tierra, batallón o ventana,
devuélveme el rayo de tu infiel hermosa.
Llama tu cuerpo, busca tu forma desgranada
y vuelve a ser la estatua conducida en la proa.

(Y el Amante en su cripta temblará como un río.)

Reaparece precisamente aquí ese otro emblema de la mujer

amada, la sirena de proa, a la que Neruda había dedicado tan apasionados versos en el *Canto general* sección XV: "A una estatua de proa (Elegía)". La reaparición de este emblema confirma el sentido muy personal que adquiere para el poeta esta *Insepulta de Paita*. También en *Las uvas y el viento*, al cantar la reconstrucción de Varsovia y al mostrar que levantaron la ciudad del polvo, Neruda empleaba el mismo emblema: la sirena rescatada de la destrucción de la nave y el castigo de las olas. En la sección XXI, de este *Canto ceremonial* se vislumbra algo más de esta profunda identificación poética

Adiós, adiós, adiós, insepulta bravía,
rosa roja, rosal hasta en la muerte errante,
adiós, forma callada por el polvo de Paita,
corola destrozada por la arena y el viento.

Aquí te invoco para que vuelvas a ser una
antigua muerta, rosa todavía radiante,
y que lo que de ti sobreviva se junte
hasta que tengan nombre tus huesos, adorados.

El Amante en su sueño sentirá que lo llaman:
alguien, por fin aquélla, la perdida, se acerca
y en una sola barca viajará la barquera
otra vez, con el sueño y el Amante soñando,
los dos, ahora reunidos en la verdad desnuda:
cruel ceniza de un rayo que no enterró la muerte,
ni devoró la sal, ni consumió la arena.

El sentimiento de identificación con una mujer perdida, como el sentimiento tan quevediano del amor que sobrevive a la muerte, que emerge redivivo de las cenizas de la muerte, no son nuevos en Neruda. Podría invocarse algún poema de *Estravagario*, en que tal vez evoque a Josie Bliss ("La desdichada", se llama), también más tarde, en *Memorial de Isla Negra*, evocará otra vez a esas mujeres abandonadas, a esas insepultas de tantos lugares geográficos: a Josie Bliss, y por su nombre, en el tercer volumen, *El fuego cruel*; a Delia, en el volumen cuarto: *El cazador de raíces*. Por eso mismo, no parece excesivo reconocer ahora en el acento tan particular de esta elegía a Manuelita Sáenz, la presencia de una de esas figuras a través de las cuales el poeta dramatiza hondamente sus sentimientos.

Pero el poema más curioso del libro es el dedicado precisamente a otro sacrificado. En "Lautréamont conquistado", Neruda consigue evocar brillantemente al fabuloso poeta que fue Isidore Ducasse. Lo ve en París en medio de las calles ya leprosas, lo descubre niño en un Montevideo con fondo de guitarras criollas y contendas, lo vuelve a encontrar en la hora de la Com-

mune, y elige precisamente ese instante para fijar su estampa definitiva: La verdad histórica es que Lautréamont murió unos cuatro meses antes que se instaurara la Comuna de París. Pero esto preocupa muy poco a Neruda:

El ataúd delgado parece que llevara
un violín o un pequeño cadáver de gaviota,
son los mínimos huesos del joven desdichado,
y nadie ve pasar el carro que lo lleva,
porque en este ataúd continúa el destierro,
el desterrado sigue desterrado en la muerte.

Entonces escogió la Commune y en las calles
sangrientas, Lautréamont, delgada torre roja,
amparó con su llama la cólera del pueblo,
recogió las banderas del amor derrotado
y en las masacres Maldoror no cayó,
su pecho transparente recibió la metralla
sin que una sola gota de sangre delatara
que el fantasma se había ido volando
y que aquella masacre le devolvía el mundo:
Maldoror reconocía a sus hermanos.

Pero antes de morir volvió su rostro duro
y tocó el pan, acarició la rosa,
soy, dijo, el defensor esencial de la abeja,
sólo de claridad debe vivir el hombre.

Por discutible que sea esta última imagen es indudable que para Neruda, este joven genial que revoluciona la poesía de su siglo y del nuestro con un solo delgado volumen de prosas, este torturado y misterioso, este fantasmagórico Lautréamont es en buena medida una cifra de sí mismo, una máscara que el poeta otorga para descubrir (por el laberíntico camino de la identificación dramática) otro rostro suyo. Más que a Lautréamont, este "niño misterioso", este "indómito uruguayo", se parece a uno de los Neruda posibles, uno de los que ha vivido el poeta y que ahora, por el expediente de evocar a un antepasado, vuelve a la vida, acepta sólo en su luminosa oscuridad. Este Lautréamont es aquel Neruda de *Residencia en la tierra*. Por eso ahora, de vuelta de los anatemas que él mismo había lanzado contra su poesía juvenil, puede decir y explicar, explicándose:

Del niño misterioso recojamos
cuanto dejó, sus cantos torturados,
las alas tenebrosas de la nave enlutada,
su negra dirección que ahora entendemos.
Ha sido revelada su palabra.

Detrás de cada sombra suya el trigo.
 En cada ojo sin luz una pupila.
 La rosa en el espacio del honor.
 La esperanza que sube del suplicio.
 El amor desbordado de su copa.
 El deber hijo puro de la madera.
 El rocío que corre saludando a las hojas.
 La bondad con más ojos que una estrella.
 El honor sin medalla ni castillo.

Este Maldoror, Lautréamont, Isidoro Ducasse que Neruda presenta ahora, tal vez no haya existido nunca sino en la visión otoñal del poeta, pero como alegoría de la reconciliación del poeta chileno con su pasado de lobo, con sus nocturnas y luminosas *Residencias*, esta persona tiene indiscutible existencia.

Quedan los poemas directamente autobiográficos. Tal vez el menos interesante sea "El sobrino de Occidente". Lo que allí dice el poeta vale como fragmento de una evocación personal que tiene poco sentido por sí misma y que lo cobrará sólo cuando se vincule a una secuencia futura, la autobiografía en verso que empezará a escribir poco más tarde. En cuanto a *Oceana* es un canto más al tema insoslayable del poeta en los últimos diez años. Matilde Urrutia aparece aquí directamente vinculada con ese mar que desde la infancia es para él símbolo de la vida incesante, del mundo que se hace y deshace, pero también es símbolo del amor. No es la primera vez que Neruda asocia a Matilde con el océano. En "Regresó la sirena" (de *Las uvas y el viento*) el poeta había identificado la reconstrucción de Varsovia con la reconstrucción de la amada por el amado, y al poner el poema bajo la invocación de la Sirena había establecido otra instancia de su imaginaria personal: la ciudad reconstruida como la amante también era recreada como esas sirenas de los barcos que el poeta recoge en la arena y vuelve a la vida, en uno de los pasajes más hermosos del *Canto general*: "A una estatua de proa (Elegía)", de la sección XIV, "El gran océano". De océano a *Oceana*, a través de Varsovia y la Sirena de proa que se alza frente al mar de Isla Negra, se puede seguir la genealogía de esta imagen. El poeta que ha cantado a su mujer bajo todas las formas posibles, ahora revela esta secreta y simbólica correspondencia.

El último poema del libro, "Fin de fiesta", es sumamente complejo. No porque sea hermético, sino porque el estado de ánimo del poeta es aquí contradictorio, nocturno, cubierto de luz con sombra. El poema se abre con la lluvia cayendo sobre Isla Negra y la melancolía de esa agua que cae sobre el agua hace pensar al poeta (como al Victor Hugo de *La tristesse d'Olympio*) en ese momento futuro en que todo siga existiendo cuando él no sea más:

Fin de fiesta... Lluve sobre Isla Negra,
 sobre la soledad tumultuosa, la espuma,
 el polo centelleante de la sal derribada,
 todo se ha detenido menos la luz del mar.
 ¿Y adónde iremos?, dicen las cosas sumergidas.
 ¿Qué soy?, pregunta por vez primera el alga,
 y una ola, otra ola, otra ola responden:
 nace y destruye el ritmo y continúa:
 la verdad es amargo movimiento.

Aunque hay toda una sección del poema que se pregunta por la vida del hombre en la tierra, por cuánto cuestan las cosas, por los pobres y los ricos, la nota predominante de esta meditación entre agua y agua es la melancolía muy a lo Rubén Darío del reconocimiento de la inexorable dinámica del mundo, su transitoriedad. Por eso ahora llega Neruda a decir claramente lo que pocas veces ha dicho:

La noche se parece al agua, lava el cielo,
 entra en los sueños con un chorro agudo
 la noche
 tenaz, interrumpida y estrellada,
 sola
 barriendo los vestigios
 de cada día muerto
 en lo alto las insignias
 de su estirpe nevada
 y abajo
 entre nosotros
 la red de sus cordeles, sueño y sombra.

De agua, de sueño, de verdad desnuda,
 de piedra y sombra
 somos o seremos,
 y los nocturnos no tenemos luz,
 bebemos noche pura,

Esta convicción interior del poeta ("los nocturnos no tenemos luz") no lo conduce ahora a la desesperación sino a la sabiduría:

Construyamos el día que se rompe,
 no demos cuerda a cada hora sino
 a la importante claridad, al día,
 al día que llegó con sus naranjas.
 Al fin de cuentas de tantos detalles
 no quedará sino un papel
 marchito, masticado, que rodará en la arena
 y será por inviernos devorado.

Al fin de todo no se recuerda la hoja
del bosque, pero quedan
el olor y el temblor en la memoria:
de aquella selva aún vivo impregnado,
aún susurra en mis venas el follaje,
pero ya no recuerdo día ni hora:
los números, los años son infieles,
los meses se reúnen en un túnel tan largo
que abril y octubre suenan como dos piedras locas,
y en un solo canasto se juntan las manzanas,
en una sola red la plata del pescado,
mientras la noche corta con una espada fría
el resplandor de un día que de todas maneras
vuelve mañana, vuelve si volveremos.

El poeta de la certidumbre del *Canto general* y las *Odas elementales*, el poeta didáctico que todo lo sabe y todo lo enseña (es su deber saberlo todo), ha cedido el paso ahora a un poeta otoñal que acepta la ambigüedad del mundo, su luz y sombra, su claroscuro. El retrato de ese poeta está en las dos últimas secciones de este hermoso, triste, valiente poema;

Espuma blanca, marzo en la Isla, veo
trabajar ola y ola, quebrarse la blancura,
desbordar el océano de su insaciable copa,
el cielo estacionario dividido
por largos lentos vuelos de aves sacerdotales
y llega el amarillo,
cambia el color del mes, crece la barba
del otoño marino,
y yo me llamo Pablo,
soy el mismo hasta ahora,
tengo amor, tengo dudas,
tengo deudas,
tengo el inmenso mar con empleados
que mueven ola y ola,
tengo tanta intemperie que visito
naciones no nacidas
voy y vengo del mar y sus países,
conozco
los idiomas de la espina,
el diente del pez duro,
escalofrío de las latitudes,
la sangre del coral, la taciturna
noche de la ballena,
porque de tierra en tierra fui avanzando
estuario, insufribles territorios,

y siempre regresé, no tuve paz:
¿qué podía decir sin mis raíces?

¿Qué podía decir sin tocar tierra?
¿A quién me dirigía sin la lluvia?
Por eso nunca estuve donde estuve
y no navegué más que de regreso
y de las catedrales no guardé
retrato ni cabellos; he tratado
de fundar piedra mía a plena mano,
con razón, sin razón, con desvarío,
con furia y equilibrio: a toda hora
toqué los territorios del león
y la torre intranquila de la abeja,
por eso cuando ví lo que ya había visto
y toqué tierra y lodo, piedra y espuma mía,
seres que reconocen mis pasos, mi palabra,
plantas ensortijadas que besaban mi boca,
dije: "aquí estoy", me desnudé en la luz,
dejé caer las manos al mar,
y cuando todo estaba trasparente,
bajo la tierra, me quedé tranquilo.

De todos los epitafios y testamentos que ha escrito este poeta otoñal, *Fin de fiesta* es el que cala más hondo, el que lo lleva, serenamente, hasta la última y definitiva aceptación.

XIV

ESE LARGO POEMA CÍCLICO

Un predominio cada vez más acentuado del ánimo otoñal conducirá a Neruda a la única salida posible: la contemplación de sí mismo en el espejo de su vida. Mientras compone las complejas secuencias de los *Cantos ceremoniales* y los poemas de *Plenos poderes*, Neruda se embarca también en la empresa de recrear en prosa y en verso su biografía. Así publica en la revista brasileña *O Cruzeiro* (enero-abril, 1962) los capítulos de lo que él mismo llama "Las vidas del poeta." Es una autobiografía caprichosa, con saltos y hiatos, aparentemente confesional pero íntimamente muy reticente, un poco a la manera de la de Rubén Darío. Como en *Poesía y verdad*, de Goethe, se mezclan aquí los hechos reales y documentales de la vida del poeta con la interpretación subjetiva, acronológica y telescópica de esos mismos hechos. Muchas veces una anécdota está contada en forma tan elaborada que revela en

su composición más el arte del narrador que la precisión objetiva. La secuencia en prosa tiene pasajes admirables que han sido aprovechados reiteradamente en este estudio, pero Neruda también se esmera en despistar a sus futuros biógrafos, insiste en dejarles muchas zonas en blanco para que su tarea les resulte más empinada. El mayor interés de estas *Memorias* no es, sin embargo, el documental (aunque lo tienen, y grande) sino el nuevo testimonio que aportan sobre el estado de ánimo otoñal y retrospectivo del poeta.

Cada día es más necesario, más urgente para Neruda volver la mirada hacia atrás, hacia los orígenes, hacia las sumergidas raíces. Es cierto que el ánimo confesional existe desde su primer poema recogido en libro; desde ese *Crepusculario* (1923) en que ya asoma la primera *persona* del poeta, el niño triste y abandonado en medio de la lluvia del Sur de Chile. Pero sólo pasados los cuarenta, Neruda se siente impulsado a empezar a organizar su vida en secuencias autobiográficas. Las del *Canto general* (sobre todo "Yo soy") dan la primera pauta. Más tarde, en las cinco conferencias pronunciadas en la Universidad de Chile en 1954, en vísperas de la apoteosis de sus cincuenta años, el poeta organiza en prosa otra perspectiva imaginaria de su vida y poesía. Pero sólo a partir de las *Memorias de O Cruzeiro* la vena autobiográfica empieza a fluir incontenible, cada día más caudalosa.

El movimiento allí indicado crecerá hasta impulsar al poeta hacia un nuevo libro de versos: la larga secuencia autobiográfica en cinco volúmenes que se titula *Memorial de Isla Negra*. En *Plenos poderes* ya se anuncia abiertamente esta nueva obra. En la "Oda a Acario Cotapos" declara emocionado el poeta:

Ahora,
 escribo un libro de lo que soy,
 y en este soy, Acario, eres conmigo. . .

En "Regresó el caminante", del mismo libro, vuelve a asociar el tema de la madera y de la madre cuando evoca:

Aquel olor de maderería,
 sigue creciendo sólo en mí tal vez
 el trigo que temblaba en la ladera
 y en mí debo viajar buscando aquella
 que se llevó la lluvia, y no hay remedio,
 de otra manera nada vivirá.

El tono sugiere el de Proust, cuando parte en busca del tiempo perdido; su verso refleja ya entonces la misma obsesión por reencontrar las raíces (y la madre), la misma esperanza de que el Tiempo sea derrotado por la obra de arte. El poeta busca ahora en su vida (sus vidas) la clave de su ser y su existir, y

reconstruye algunos episodios capitales con una precisión y veracidad que había omitido hasta ahora por explicable reticencia. Pero no se crea que el poeta está dispuesto ahora a contarlo todo y ordenadamente. El mismo ha prevenido esta confusión: al declarar, en las confidencias de la Biblioteca Nacional, de Santiago (1964): "Aunque hay un hilo biográfico, no busqué en esta larga obra, que consta de cinco volúmenes, sino la expresión venturosa o sombría de cada día. Es verdad que está encadenado el libro como un relato que se dispersa y que vuelve a unirse, relato acosado por los acontecimientos de mi propia vida y por la naturaleza que continúa llamándome con todas sus innumerables voces." Por eso mismo, concluirá sus confidencias insistiendo: "No renuncio a seguir atesorando todas las cosas que yo haya visto o amado, todo lo que haya sentido, vivido, luchado, para seguir escribiendo el largo poema cíclico que aún no he terminado, porque lo terminará mi última palabra en el final instante de mi vida."

La declaración del poeta arroja suficiente luz sobre el doble motivo o estímulo que está en la base de esta singular pieza autobiográfica: por un lado, es un relato "acosado por los acontecimientos de mi propia vida"; por otro lado, también acosan a ese relato otras fuerzas: la naturaleza que "continúa llamándome con sus innumerables voces", esa voluntad de componer un largo poema cíclico interminable, o terminable sólo con el último aliento del poeta. Entendido así, como autobiografía parcial y diario poético del otoño de Neruda, el *Memorial de Isla Negra* se sitúa en su verdadera perspectiva. Conviene examinarlo con cierto detalle.

El punto de partida tal vez esté indicado por un estado de ánimo que el poeta explora en el volumen segundo del *Memorial* (*La luna en el laberinto*). Incluye allí un poema, "Territorios", en que llega a decir:

Nada perdí, ni un día vertical,
 ni una ráfaga roja de rocío,
 ni aquellos ojos de los leopardos
 ardiendo como alcohol enfurecido,
 ni los salvajes élitros del bosque
 canto total nocturno del follaje,
 ni la noche, mi patria constelada,
 ni la respiración de las raíces.

Esa memoria fabulosa del poeta —memoria concreta, verdadero almacén inagotable de objetos que su fantasía metamorfosea en imágenes— aparece aquí declarada explícitamente. No puede asombrar a los lectores de sus obras, y principalmente a los de esas *Odas elementales* que preservan incansables las ma-

ravillas del mundo. En unos consejos que contiene la segunda de sus conferencias de 1954 había señalado Neruda la necesidad para todo poeta de atesorar la realidad, así como la imprescindible acumulación de sentimientos, vividos y recordados, en lo más hondo de cada hombre. Ahora, en el otoño, todas esas imágenes, todos esos sentimientos, vuelven al poeta porque están allí, preservados del Tiempo por una memoria que nada perdona. El poema sigue:

La tierra surge como si viviera
en mí, cierro los ojos, luego existo,
cierro los ojos y se abre una nube,
se abre una puerta al paso del perfume,
entra un río cantando con sus piedras,
me impregna la humedad del territorio,
el vapor del otoño acumulado,
en las estatuas de su iglesia de oro,
y aun después de muerto ya veréis
cómo recojo aún la primavera,
cómo asumo el rumor de las espigas
y entra el mar por mis ojos enterrados.

Se realiza aquí una doble operación: la memoria no arrebatada al poeta del mundo actual sino que lo hunde más enraizadamente en él; el recuerdo de lo que fue no es evasión sino una forma, más rica, más dramática, más esencialmente luminosa, de penetrar en las dimensiones más profundas de la actualidad. El pasado se actualiza: se hace hoy, pero sin abolir el hoy. El poeta consigue vivir a la vez en su recuerdo y en su presente. Por eso, el *Memorial de Isla Negra*, libro de evocaciones, es también diario poético de la existencia cotidiana de este memorioso. En otros volúmenes se encuentran más atisbos de esta operación que el otoño al profundizarse realiza en el alma del poeta. Así en el cuarto, *El cazador de raíces*, apunta ("Lejos muy lejos," se titula el poema):

De aquellos recuerdos recuerdo

para decir finalmente:

¡Ay! me guardo lo que viví
y es tal el peso del aroma
que aún prevalece en mis sentidos
el pulso de la soledad,
los latidos de la espesura.

Y en el volumen quinto, *Sonata crítica*, hay un poema titulado "La memoria", en que el poeta (para desesperación de sus biógrafos) afirma:

Pero no me pidan la fecha
ni el nombre de lo que soñé,
ni puedo medir el camino
que tal vez no tiene país
o aquella verdad que cambió,
que tal vez se apagó de día
y fue luego luz errante
como en la noche una luciérnaga.

El poeta elige entre sus recuerdos; el poeta guarda para sí, celosamente, el peso y el aroma de lo que vivió; el poeta se niega a buscar la fecha, el nombre, la medida, de lo que vivió. Porque para él, lo que ahora evoca es no sólo pasado (Tiempo irreversiblemente vivido) sino presente. Lo que ahora escribe es la crónica de los días que fueron y también la crónica de los días que son: inextricablemente mezclados en un solo golpe de emoción las horas y los días que afluyen simultáneamente a su conciencia enriquecida. Por este camino, Neruda evoca el tiempo pasado y recupera el tiempo perdido, sin abandonar su asidero (fuerte, carnal, concretísimo) en un presente que saborea hasta su última luz otoñal. No hay aquí nada de la evocación, de la nostalgia, del lento ademán crepuscular del que deja que se le escurra la arena de la vida, grano a grano. Neruda lo tiene todo, lo actualiza todo. En un poema del volumen segundo ("No hay pura luz", se llama) ofrece una instantánea de esa faena incesante y doble en que está metido:

Es tarde, tarde. Y sigo. Sigo con un ejemplo
tras otro, sin saber cuál es la moraleja,
porque de tantas vidas que tuve estoy ausente
y soy, a la vez, soy aquel hombre que fui.

De ahí que en uno de los momentos más altos de poesía de este *Memorial* (está también en el volumen segundo y se titula: "La noche en Isla Negra") el poeta cante definitivamente la eternidad del Aquí y Ahora:

Antigua noche y sal desordenada
golpean las paredes de mi casa:
sola es la sombra, el cielo
es ahora un latido del océano,
y cielo y sombra estallan
con fragor de combate desmedido:
toda la noche luchan,
nadie conoce el peso
de la cruel claridad que se irá abriendo
como una torpe fruta:
así nace en la costa,

de la furiosa sombra, el alba dura,
mordida por la sal en movimiento,
barrida por el peso de la noche,
ensangrentada en su cráter marino.

Como la noche de este combate incesante entre el cielo y el mar, es la noche de la que emerge esta poesía final del memorioso: un combate cuerpo a cuerpo, que no cesa, que se reitera cada día, que trae sus derrotas y sus victorias, que es de hoy y de siempre. En este poema podría encontrarse al cabo la cifra última, elemental, hondamente alumbradora, de toda su poesía.

Es claro que es posible relevar en el *Memorial de Isla Negra* suficiente materia autobiográfica como para complacer a los más exigentes. En este estudio se han utilizado muchos de sus poemas para clarificar circunstancias y anécdotas, para definir relaciones, para fechar aproximadamente sentimientos y sueños. Desde este punto de vista, el libro, aunque irregular, ofrece materiales de primer orden. Sobre todo el primer volumen, *Donde nace la lluvia*, que detalla con claridad poética las raíces biográficas: la madre, la Mamadre, el duro padre; que enumera luminosamente los descubrimientos del niño: el mar, esa sustancia también materna y fecunda; la tierra; el deseo; la timidez. En otro orden de cosas, Neruda evoca aquí también sus años escolares, su ingreso en la poesía, la revelación de la condición humana, de la injusticia, de las supersticiones. No falta tampoco el acceso al mundo de los libros. El volumen concluye con el viaje a Santiago, en 1921, y la pensión de la calle Maruri. Entre los poemas más decisivos se cuenta "El niño perdido", en que el poeta reconoce (una vez más) esa imagen definitiva e interior, esa *persona* que lo acompaña desde siempre:

De silvestre
llegué a la ciudad, a gas, a rostros crueles
que midieron mi luz y mi estatura,
llegué a mujeres que en mí se buscaron
como si a mí se me hubieran perdido,
y así fue sucediendo
el hombre impuro,
hijo del hijo puro,
hasta que nada fue como había sido,
y de repente apareció en mi rostro
un rostro de extranjero
y era también yo mismo:
era que yo crecía,
era que tú crecías,
era todo,
y cambiamos,

y nunca más supimos quiénes éramos,
y a veces recordamos
al que vivió en nosotros
y le pedimos algo, tal vez que nos recuerde,
que sepa por lo menos que fuimos él, que hablamos
con su lengua,
pero desde las horas consumidas.
aquél nos mira y no nos reconoce.

En el segundo volumen, *La luna en el laberinto*, evoca Neruda el período 1921/1931, desde su bohemia santiaguina hasta su regreso del infierno oriental. Pero hay notables hiatos y omisiones en esta crónica: así, los poemas que evocan a Josie Bliss no están en este volumen (al que corresponden cronológicamente) sino en el siguiente. La libertad sagrada del poeta justifica esta alteración: al fin y al cabo, ésta es no sólo la crónica de su vida; es también la crónica de su evocación del pasado. Hay importantes revelaciones en este segundo volumen, sobre todo en lo que se refiere a las dos mujeres que inspiraron los *Veinte poemas* y que ahora salen del antitético anonimato de las *Memorias de O Cruzeiro*, en que el poeta las llamaba Marisol y Marisombra, para asumir nombres más diferenciados, aunque tal vez igualmente imaginarios: Terusa y Rosaura las llama en las dos series de poemas que respectiva, salomónicamente, les dedica. Hay mucha poesía rescatable en este volumen que no tiene, sin embargo, la unidad efectiva y estilística del primero. Esa poesía se enciende sobre todo en el recuento de algún encuentro erótico, como el que registra "Rangoon 1927" y en que arde vivamente la ceniza de la evocación, o como el que detalla uno de los poemas a Rosaura (el primero). En su oscilar entre el recuerdo y la vivencia del presente, el poeta a veces toca la cuerda de *Estravagario* y se deja decir (en *Pleno octubre*):

y la vida fue un préstamo de huesos.

El tercer volumen, *El fuego cruel*, se concentra sobre todo en el período de la guerra española, aunque hay también referencias que estiran la cronología hasta el exilio, interior y exterior, en que compone el *Canto general*. Pero tal vez porque éste sea el momento más documentado de su vida (está poetizado en el *Canto* y en *Las uvas y el viento*), Neruda empieza a tomarse toda clase de libertades con la cronología, omite episodios capitales, saltea mucho y ni siquiera hace referencias directas a la guerra europea que pronto degenera en mundial. El presente toma cuenta de muchas de sus páginas, el ánimo de *Estravagario* se hace frecuente, la tensión autobiográfica decae, y hasta cierto punto también el interés. En muchos pasajes, la autobiografía cede el paso al autorretrato: el pasado y el presente se

vuelven indiscernibles, el poeta es una continuidad viva. Uno de los poemas más hermosos de este volumen se titula "Marea" y dice:

Crecí empapado en aguas naturales
como el molusco en fósforo marino:
en mí repercutía la sal rota
y mi propio esqueleto construía.
Cómo explicar, casi sin movimiento
de la respiración azul y amarga,
una a una las olas repitieron
lo que yo presentía y palpitaba
hasta que sal y zumo me formaron:
el desdén y el deseo de una ola,
el ritmo verde que en lo más oculto
levantó un edificio transparente,
aquel secreto se mantuvo y luego
sentí que yo latía como aquello:
que mi canto crecía con el agua.

No parece necesario volver a insistir ahora sobre esta profunda identificación entre la sustancia materna y el agua que este poema revela; también parece bastante explícita la vinculación que establecen las imágenes entre el ritmo natural (el ritmo verde, como dice el poeta) que levanta sus edificios, sus arquitecturas efímeras y eternas, en el agua, y ese ritmo interior que levanta en el poeta la arquitectura de su verso. El poeta como ser natural encuentra aquí su expresión más abarcadora y explícita.

En el volumen cuarto, *El cazador de raíces*, que está dedicado al escultor español Alberto Sánchez, con el que Neruda convivió en la dorada época anterior a la guerra civil, cubre cronológicamente casi el mismo período que el tercero. Hasta cierto punto ambos volúmenes se solapan, lo que explica que sea en éste y no en el anterior donde se encuentran los dos magníficos poemas a Delia del Carril, la mujer que entró en su vida en vísperas de la catástrofe española. También asoman en este cuarto volumen episodios que corresponden al período de la Segunda Guerra Mundial, como la estancia del poeta en México. Pero no hay que encarnizarse con estas precisiones cronológicas, en definitiva superfluas. El volumen acentúa la dirección hacia el autorretrato. Hasta un hálito de invierno se insinúa en sus páginas, una corriente de muerte y resurrección atraviesa algunas de sus más perdurables páginas. En "Oh tierra, espérame", concluirá por ahora el poeta:

Tierra, devuélveme tus dones puros,
las torres del silencio que subieron

de la solemnidad de sus raíces:
quiero volver a ser lo que no he sido,
aprender a volver desde tan hondo
que entre todas las cosas naturales
pueda vivir o no vivir: no importa
ser una piedra más, la piedra oscura,
la piedra pura que se lleva el río.

El último volumen de este largo *Memorial* se titula *Sonata crítica* y se puede decir que no concluye. No hay aquí crónica del pasado sino crónica del presente, aunque en algún poema (como el terrible "Episodio" en que se evoca la dictadura de Stalin y se confirma la fe política del poeta) la crónica histórica interrumpe por un instante el fluir del presente. Pero lo que ahora predomina y da la tónica de este volumen, tal vez el más débil de los cinco, es precisamente esa acentuación del hoy, del instante fugitivo, que el poeta apresa en la red de sus versos. A veces se da la afirmación vital más explícita:

para que nuestra vida
sólo sea
una sola materia matutina,
una corriente clara.

Aunque aquélla coexiste con aletazos de misterio, tan hondamente baudelerianos, y también tan nerudianos desde *Estravagario*. Un poema, "La soledad," habrá de decir:

Lo que no pasó fue tan súbito
que allí me quedé para siempre
sin saber, sin que me supieran,
como debajo de un sillón,
como perdido en la noche:
así fue aquello que no fue,
y así me quedé para siempre.

Pregunté a los otros después,
a las mujeres, a los hombres,
qué hacían con tanta certeza
y cómo aprendieron la vida:
en realidad no contestaron,
siguieron bailando y viviendo.

Es lo que no le pasó a uno
lo que determina el silencio,
y no quiero seguir hablando
porque allí me quedé esperando:
en esa región y aquel día

no sé lo que me pasó
pero ya no soy el mismo.

En otros poemas de este quinto volumen resuena una nota similar, la que da un hombre que ha conocido esa experiencia de encontrarse, súbitamente, suspendido sobre la nada. Por eso mismo, el poeta se animará a enfrentar la autenticidad de sí mismo o de su poesía, en unos versos (del poema "La verdad") que cortejan deliberadamente el sinsentido, que buscan, por el camino del absurdo, volver a tocar los fundamentos:

Sé que no puede ser, pero esto quise.

Amo lo que no tiene sino sueños.

Tengo un jardín de flores que no existen.
Soy decididamente triangular.

El poeta del realismo y de la poesía voluntariamente didáctica parece ahora empeñado en mostrar su singularidad. Se confiesa:

No puedo más con la razón al hombro.

Y hasta concluye:

No soy rector de nada, no dirijo,
y por eso atesoro
las equivocaciones de mi canto.

Desde esta altura de su vida y de la evocación de sus vidas, Neruda puede aceptarlo todo y asumirlo todo: la esperanza y el terror, la razón y los sueños, su singularidad y el sentimiento de ser un hombre como todos los hombres, ligado profunda y secretamente a todos los hombres. Todas las formas de la experiencia humana, todos los niveles de la emoción, caben ahora en este poeta que no reniega de sus sombras, que no cultiva su duelo pero no lo rehúye, que se ahonda cada vez más en su propia materia infinita. Uno de los mejores poemas de este libro es, por eso mismo, el que está dedicado con entera libertad poética, a "El largo día jueves". La fantasía, el humor, la dimensión suprarreal de la poesía, se dan aquí en el mejor estilo de *Estravagario*. En la casi pesadilla kafkiana de ese jueves eternamente terminado y eternamente recommenzado, ese jueves que exaspera hasta el delirio las operaciones de la continuidad (despertarse, levantarse, lavarse, vestirse), Neruda encuentra la forma más plena de evocar el Tiempo y detenerlo, hacerlo fluir y congelarlo en su poesía.

El último poema con que concluye el quinto volumen y (por ahora) el *Memorial*, está dedicado naturalmente a Matilde y lleva una indicación: (Fragmentos). El poeta no ha terminado realmente su canto, no ha querido terminar su canto, porque este canto cíclico que es su vida (como él ha dicho tan bien al explicar este libro) no tiene fin, o sólo lo tiene con la última palabra del último día de su vida. El *Memorial* queda inconcluso y abierto hacia una perspectiva indefinida, hacia el futuro que es siempre el presente incesante de este poeta.

A través de este último libro del poeta, cada vez más personal, más libre, más arraigado en su propia materia, se descubre mejor que en los andariegos volúmenes del *Canto general*, de *Las uvas y el viento* y de muchas de las *Odas elementales*, que este viajero de todas las latitudes del orbe está, en realidad, muy afectivamente arraigado en una sustancia inmóvil. Ya la *Tentativa del hombre infinito* fue el primer esfuerzo caótico por llegar hasta esa sustancia. En *Residencia en la tierra* se realiza en pleno delirio la inmersión hasta los fundamentos mismos del ser, hasta las sustancias materiales básicas, las Madres (para usar el símbolo que perpetúa Goethe en su segundo *Fausto*). De ese primer viaje hacia adentro, de esa excursión infernal, regresa Neruda como enajenado, todo chamuscado por las furias y las penas del amor, pero con algas oscuras certidumbres. Si la poesía es exploración del ser (como dijo él mismo en una lejana conferencia de Montevideo, 1939), *Residencia en la tierra* cumple cabalmente esa exploración del ser. La actualidad, el combate político, el compromiso social, arrastran luego al poeta y lo hacen vivir horizontalmente. Pero dentro de sí, prosigue la inmensa labor de exploración, como lo demuestran innumerables páginas de sus cantos más épicos o cronísticos. A partir de *Estravagario* puede datarse esa nueva inmersión dentro del ser más profundo del poeta, que es inmersión en la realidad subyacente. El estado de ánimo que este libro desata habrá de conducir fatalmente a la autobiografía, al autorretrato, al *Memorial de Isla Negra*. Una vez más el poeta se hunde en los abismos. Pero la exploración ahora no tiene carácter infernal. El otoño, la vecindad del invierno, proveen al poeta de una luz, una lucidez esencial que es garantía de equilibrio. En vez de la "Entrada en la madera", el "Apogeo del apio" o el "Estatuto del vino" (esos "Tres cantos materiales" que son la clave de la segunda *Residencia*) el poeta ahora ofrece su propia versión consciente del regreso a las orígenes, la vuelta a la infancia, a la madre perdida, al niño para siempre solitario. Lo hace, además asumiendo con plena lucidez su hoy, afirmando y reafirmando su hoy, dueño al fin de todo su Tiempo.

Este viajero de todas las latitudes del orbe (es fácil advertirlo) ha viajado realmente poco, y la parte más importan-

te de su viaje ha sido la que se realiza hacia adentro: el viaje hacia la única residencia verdadera. Para este niño perdido y encontrado esa única residencia ha sido el Sur de Chile, mundo humedecido por la lluvia, pautado incesantemente por las goteras, iluminado por la llama de los incendios súbitos, impregnado fuertemente por el olor de la madera (otra materia materna). Esa madre totalmente perdida que el poeta ahora recuerda es la fuente inagotable de una poesía que ha cubierto el mundo entero, desatando aplausos y fervorosas adhesiones, despertando cóleras, increíbles envidias, para regresar (remontando imaginariamente el irreversible río del Tiempo) hasta su misma única fuente.

Aquí están las raíces de mi sueño.

reconoce ahora el espléndido poeta otoñal en uno de sus más precisos versos. De aquí parte y hasta aquí regresa el poeta, este viajero definitivamente inmóvil en el centro de su única sustancia.

NOTA

Todo libro es obra de muchos. Para la redacción de éste me han sido de particular utilidad las precisiones bibliográficas de Jorge Sanhueza y de Hernán Loyola; la reconstrucción biográfica de Margarita Aguirre en su libro, *Genio y figura de Pablo Neruda*. También he aprovechado muchos artículos biográficos, muchos recuerdos y evocaciones, como los de Tomás Lago, que abarcan sobre todo los años juveniles del poeta, antes de su viaje a Oriente; las declaraciones de Neruda a Alfredo Cardona Peña, sobre sus libros hasta el *Canto general*; la crónica de Wilberto Cantón sobre los días del poeta en México; una entrevista de Lenka Franulic, de 1958, que explica la importante génesis de *Estravagario* y aclara las relaciones del poeta con Matilde Urrutia. Estos trabajos, como los que a continuación menciono, se encontrarán detallados en la bibliografía.

El mejor estudio crítico de conjunto sobre el poeta sigue siendo el de Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, a pesar de abarcar sólo su obra hasta *Residencia en la tierra* y de aplicar un método y un enfoque con el que es posible discrepar bastante; aquí lo he aprovechado mucho. También me fue útil el trabajo de Concha Meléndez que publicó, en 1936, la *Revista Hispánica Moderna*, de Nueva York; se analizan allí estilísticamente los poemas de Neruda anteriores a la guerra civil española. Son valiosos los estudios de G. S. Fraser y G. R. Coulthard que contiene el número especial sobre el poeta de la revista inglesa *Adam*, porque enfocan su poesía y su persona con agudos ojos británicos. Tienen su interés las observaciones de Jorge Elliott en el prólogo a su *Antología crítica de la nueva poesía chilena*, que vincula la obra de Neruda con algunos de sus más ilustres antepasados, aunque contiene alguna equivocación cronológica que el propio poeta se ha encargado de rectificar muy recientemente. Es agudo el prólogo de Luis Monguió a los *Selected Poems* que publicó en New York la *Grove Press*. Entre los nuevos críticos chilenos, dotados de formidable aparato crítico e ideológico, la obra de Neruda ha suscitado detallados estudios parciales que se pueden ver en números sucesivos de la revista *Mapocho*, de la Biblioteca Nacional, de Santiago. El más luminoso, aunque sea posible discrepar algo de ciertos enfoques, es el que dedica Jaime Concha a una revaloración e interpretación de *Residencia en la tierra*.

Otros trabajos me han parecido menos perspicaces desde el punto de vista crítico o demasiado sometidos a una disciplina partidaria, o demasiado censorios. El que contiene más material

aprovechable es el respetuoso estudio de Raúl Silva Castro, hombre eruditísimo que aclara puntos importantes de la carrera y de la poesía de Neruda. Casi sin interés son los estudios simpaticizantes de Jean Marcenac, de Roberto Salama, de Mario Jorge de Lellis. También he consultado los ataques de tenaces enemigos y opositores, desde el precursor Pablo de Rokha (hombre infatigable en la iracundia) hasta el elaborado Juan Larrea, sin olvidar, es claro, al príncipe de todos ellos, el afiladísimo Juan Ramón Jiménez. La imagen de un poeta como Neruda no se hace sólo con testimonios de luz.

Una ayuda invaluable, y por eso mismo de más honda traza, es la colaboración amistosa de quienes me han alcanzado libros raros, ediciones desaparecidas, recortes de archivo, cartas y confidencias. La mayor deuda la tengo en este sentido con Margarita Aguirre, que me dejó consultar piezas de su excelente colección nerudiana, incluido el texto completo de las importantes cartas a Eandi. En este libro cito, sin embargo, sólo los fragmentos que ella misma ha publicado en su hermoso libro sobre Neruda. También ha llevado Margarita Aguirre su gentileza hasta el extremo de leer el manuscrito original de este libro, al que mejoró con muy atinadas observaciones. Asimismo han ayudado a corregir ciertas imperfecciones los señores Jorge Sanhueza y Hernán Loyola, aunque no debe atribuirse a ninguno de los tres los errores que pueda contener, o los juicios críticos que son (naturalmente) muy personales.

Entre quienes me alentaron a escribir esta obra debo contar a don José Santos González Vera, que me facilitó y hasta obsequió algunos duplicados de piezas invaluables de su colección nerudiana; a doña Manuela Reyes, viuda del gran polígrafo mexicano, que desde la capilla alfonsina preside la continuidad viva de una obra que no ha cesado de multiplicarse, a pesar de la desaparición física de su creador: ella me dio la correspondencia de don Alfonso con Neruda y con Eandi, que se cita en el texto. También me ayudaron Ernesto Mejía Sánchez, desvelado editor de Reyes y erudito verdaderamente enciclopédico; Marta Brunet, que en su puesto de agregada cultural de la embajada chilena de Montevideo, continúa una obra de difusión iniciada en el Río de la Plata hace tantos años. Tengo una larga deuda con la señora Gabriella Jepsson, que navegó a través de las aguas procelosas del manuscrito de esta obra y logró sacar en limpio una copia útil. Más difícil de precisar es la deuda que tengo con don Gonzalo Losada, que me estimuló discretamente, siempre, y me concedió los plazos más generosos posibles durante la larga elaboración de este libro, y sus accidentadas revisiones. Por eso, a ellos también se debe la existencia de un estudio que considero obra colectiva en más de un sentido de la palabra. — E. R. M.

New York, México, Montevideo, 1962/1965.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE PABLO NERUDA.

A) ANTOLOGÍAS Y COLECCIONES DE SUS OBRAS.

- Selección.* Recopilación y notas de Arturo Aldunate. Santiago, Editorial Nascimento, 1943.
Obras poéticas. Recopilación y notas de Juvencio Valle. Diez volúmenes. Santiago, Cruz del Sur, 1947/1948.
Poesías completas. Buenos Aires, Editorial Losada, 1951.
Todo el amor. Santiago, Nascimento, 1953.
Poesía política. Recopilación de Margarita Aguirre. Dos volúmenes. Santiago, Editora Austral, 1953.
Obras completas. Buenos Aires, Losada, 1957.
Obras completas. Segunda edición ampliada. Buenos Aires, Losada, 1962.

B) EDICIONES ORIGINALES.

- La canción de la fiesta.* Folleto. Santiago, Ediciones Juventud, 1921.
Crepusculario. Santiago, Editorial Claridad, 1923.
Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Santiago, Nascimento, 1924.
Tentativa del hombre infinito. Santiago, Nascimento, 1926.
El habitante y su esperanza. Santiago, Nascimento, 1926.
Anillos [en colaboración con Tomás Lago]. Santiago. Nascimento, 1926.
El hondero entusiasta. Santiago, Empresa Letras, 1933.
Residencia en la tierra (1925/1931). Santiago, Nascimento, 1933.
Residencia en la tierra (1925/1935). Dos volúmenes. Madrid, Cruz y Raya, 1935.
Tercera residencia (1935/1945). Buenos Aires, Losada, 1947.
Canto general. México [edición privada del Comité Auspiciador], 1950.
Canto general. México, Ediciones Océano, 1950.

- Los versos del capitán*. Nápoli, L'Arte Tipografica, 1952.
- Los versos del capitán*. Buenos Aires, Losada, 1953.
- Las uvas y el viento*. Santiago, Nascimento, 1954.
- Odas elementales*. Buenos Aires, Losada, 1954.
- Viajes*. Santiago, Nascimento, 1955.
- Nuevas odas elementales*. Buenos Aires, Losada, 1956.
- Tercer libro de las odas*. Buenos Aires, Losada, 1957.
- Estravagario*. Buenos Aires, Losada, 1958.
- Navegaciones y regresos (Cuarto libro de las odas)*. Buenos Aires, Losada, 1959.
- Cien sonetos de amor*. Santiago [edición privada], 1959.
- Cien sonetos de amor*. Buenos Aires, Losada, 1959.
- Canción de gesta*. La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1960.
- Las piedras de Chile*. Con fotografías de Antonio Quintana. Buenos Aires, Losada, 1961.
- Cantos ceremoniales*. Buenos Aires, Losada, 1961.
- Discursos* [con Nicanor Parra]. Santiago, Nascimento, 1962.
- Plenos poderes*. Buenos Aires, Losada, 1962.
- Sumario. Libro donde nace la lluvia*. Alpignano, Alberto Tallone, impresor, 1963.
- Memorial de Isla Negra*. Cinco volúmenes titulados: I, *Donde nace la lluvia*; II, *La luna en el laberinto*; III, *El fuego cruel*; IV, *El cazador de raíces*; V, *Sonata crítica*. Buenos Aires, Losada, 1964.
- Arte de pájaros*. Con ilustraciones de Julio Escámez. [En prensa.]
- C) PÁGINAS DISPERSAS.
- Diurno de Singapore*. Crónica de viaje, en prosa. "La Nación", Santiago, febrero 5, 1928.
- Madras. Contemplaciones del Acuario*. Crónica de viaje, en prosa. "La Nación", Santiago, febrero 12, 1928.
- Discurso al alimón sobre Rubén Darío*. Con Federico García Lorca, en Buenos Aires, fines de 1933. "El Sol", Madrid, diciembre 30, 1934. Reproducido en *Obras completas*, de Federico García Lorca (Madrid, Aguilar, 1960, 4ª ed.).
- "*Visiones de las hijas de Albión*" y "*El viajero mental*", de William Blake. Traducciones de Pablo Neruda. "Cruz y Raya", Madrid, noviembre de 1934.
- Poesías de Villamediana, presentadas por Pablo Neruda*. "Cruz y Raya", Madrid, julio de 1935.
- Cartas y Sonetos de la Muerte, de Quevedo*. Selección por Pablo Neruda. "Cruz y Raya", Madrid, diciembre de 1935.
- Sobre una poesía sin pureza*. Nota en prosa. "Caballo verde para la poesía", Madrid, octubre de 1935.
- Los temas*. Nota en prosa. "Caballo verde para la poesía", Madrid, noviembre de 1935.

- Conducta y poesía*. Nota en prosa. "Caballo verde para la poesía", Madrid, diciembre de 1935.
- G.A.B. (1836/1936)*. Nota en prosa. "Caballo verde para la poesía", Madrid, enero de 1936.
- Estos cuatro últimos textos han sido recogidos en el volumen *Selección* (Santiago, 1943) y en *Obras completas* (Buenos Aires, 1957).
- Federico García Lorca*. Conferencia pronunciada en París, febrero de 1937. Separata de *Hora de España*, París, 1937. Reproducida en *Obras completas* (Buenos Aires, 1957).
- Discurso*. Pronunciado en el Congreso de las Naciones Americanas, París, julio 2, 1937. "La Nación", Santiago, julio 3, 1937.
- César Vallejo ha muerto*. Artículo en prosa. "Aurora de Chile", Santiago, agosto 1º, 1938.
- La copa de sangre*. Página en prosa, escrita probablemente en agosto o septiembre de 1938. Recogida en *Selección* (Santiago, 1943).
- España no ha muerto*. Discurso pronunciado en Montevideo, marzo de 1939. Recogido en *Neruda entre nosotros*, Montevideo, AIAPE, 1939.
- Quevedo adentro*. Conferencia dictada en Montevideo, marzo de 1939. Recogida en *Neruda entre nosotros*, Montevideo, AIAPE, 1939. El mismo texto, con variantes, se llamará:
- Viaje al corazón de Quevedo*, y será incluido en el volumen de *Viajes* (Santiago, 1955).
- Prólogo*. Al libro *Canto*, de Sara de Ibáñez, Buenos Aires, Losada, 1940.
- Mis amistades y enemistades literarias*. Declaraciones. "Qué Hubo", Santiago, abril 20, 1940.
- Prólogo*. Al libro *Muerte al invasor*, de Ilyá Ehrenburg, México, Fondo de Cultura Popular, 1943.
- Discurso*. Pronunciado en La Cabaña, Lima. "La Noche", Lima, octubre 22, 1943.
- Viaje alrededor de mi poesía*. Conferencia dictada en Santiago, octubre 8, 1943.
- Pablo Neruda habla*. Declaraciones a Volodia Teitelboim. "El Siglo", Santiago, diciembre 5, 1943.
- Discurso*. Pronunciado en el P.E.N. Club de Santiago, con motivo de haber obtenido el Premio Nacional de Literatura, 1945. "El Siglo", Santiago, junio 24, 1945.
- Carta íntima para millones de hombres*. Documento en prosa. "El Nacional", Caracas, noviembre 27, 1947.
- ¡La verdad sobre las rupturas!* Versión taquigráfica de las palabras pronunciadas en el Senado, diciembre 12, 1947. Suplemento de "Principios", 1947.
- ¡Yo acuso!* Texto del discurso pronunciado en el Senado, enero 6, 1948. Suplemento de "Principios", 1948. Este discurso y el anterior están recogidos en *Poesía política* (Santiago, 1953).

- Mi país, como ustedes saben...* Discurso leído en el Congreso Latinoamericano de Partidarios de la Paz, México, septiembre de 1949. Edición clandestina del Partido Comunista de Chile, 1949. Reproducido en *Poesía política* (Santiago, 1953).
- El oler del regreso*. Artículo en prosa. "Novedades", México, noviembre 16, 1952.
- Reportaje a Neruda*. Declaraciones hechas a Enrique Bello. "Pro Arte", Santiago, noviembre 28, 1952.
- Mi amigo ha muerto*. Artículo sobre la muerte de Paul Eluard. "El Siglo", Santiago, noviembre 23, 1952.
- Prólogo*. A la antología titulada *Poesía política* (Santiago, 1953).
- A la paz por la poesía*. Discurso leído en el Teatro Caupolicán, en la Asamblea Plena del Congreso Continental de la Cultura. "El Siglo", Santiago, mayo 31, 1953.
- Todas las banderas habían salido a la calle*. Discurso pronunciado en el Teatro Caupolicán, enero 17, 1954. "El Siglo", Santiago, enero 18, 1954.
- Infancia y poesía*. Primera conferencia del ciclo *Mi poesía*, dictado en la Universidad de Chile, Santiago, enero 20, 1954. "Capricornio", Buenos Aires, junio-julio, 1954. Reproducida en *Obras completas* (Buenos Aires, 1957).
- Algo sobre mi poesía y mi vida*. Segunda conferencia del ciclo *Mi poesía*, dictada en la Universidad de Chile, enero 21, 1954. "Aurora", Santiago, julio de 1954.
- Discurso*. Pronunciado en el acto inaugural de la Fundación Pablo Neruda para el Estudio de la Poesía, junio 20, 1954. *Discurso del rector de la Universidad de Chile, don Juan Gómez Millas, y de Pablo Neruda* (Santiago, Editorial Universitaria, 1954).
- Andando hace muchos años por el lago Ranco hacia adentro...* Discurso pronunciado en la Universidad de Chile, julio 12, 1954, durante el acto de homenaje a sus 50 años de edad. "El Siglo", Santiago, julio 13, 1954.
- Mi saludo a Gabriela*. Artículo en prosa. "El Siglo", Santiago, octubre 12, 1954.
- Neruda recoge el guante*. Respuesta al Congreso por la Libertad de la Cultura y al sacerdote jesuita Francisco Dussuel. "Ercilla", diciembre 19, 1956.
- Pablo Neruda tiene la palabra*. Entrevista periodística. "Vea", mayo 29, 1958.
- Las vidas del poeta. Memorias y recuerdos de Pablo Neruda*. Diez crónicas autobiográficas, en prosa. "O Cruzeiro Internacional", Río de Janeiro, enero 16/junio 1º, 1962.
- Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos*. Discurso pronunciado en la Biblioteca Nacional, Santiago, agosto 7, 1964, al celebrarse un Simposio Pablo Neruda, en ocasión de sus 60 años de edad. "Mapocho", Santiago, tomo II, nº 3, 1964.

II. OBRAS SOBRE PABLO NERUDA.

A) BIBLIOGRAFÍA.

- ESCUADERO, ALFONSO M.: *Fuentes para el conocimiento de Neruda*, "Mapocho", Santiago, tomo II, nº 3, 1964. Hay separata.
- LOYOLA, HERNÁN: *Summa bibliográfica de la obra nerudiana*, en "Mapocho", Santiago, tomo III, nº 3, 1965.
- ROSEMBAUM, SIDONIA C.: *Pablo Neruda: Bibliografía*, en "Revista Hispánica Moderna", New York, octubre 1936. Hay separata.
- SANHUEZA, JORGE: *Bibliografía de Pablo Neruda*, en *Obras completas* (Buenos Aires, Losada, 1962).

B) ESTUDIOS CRÍTICOS.

a) Homenajes y trabajos colectivos:

- Homenaje a Pablo Neruda*. Madrid, "Plutarco", 1935. Firman: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas; y Miguel Hernández, José A. Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaia, Luis Felipe Vivanco. Precede a la publicación de *Tres cantos materiales*.
- Neruda entre nosotros*. Montevideo, AIAPE, 1939. Contiene discursos de Emilio Oribe y Juan Marinello, e incluye dos trabajos del poeta: *España no ha muerto* y *Quevedo adentro*.
- Hommage à Pablo Neruda*. En "Les Lettres Françaises", París, marzo 11, 1948. Colaboran: Louis Aragon, Paul Eluard, Gilbert Ancian y Claude Sernet.
- Pablo Neruda*. En "Adam", International Review, London, marzo-abril de 1948. Colaboran: Miron Grindea, G. S. Fraser, G. R. Coulthard, y contiene traducciones en inglés y en francés de textos del poeta.
- Homenaje cubano a Pablo Neruda*. La Habana, 1948. Colaboran: Ángel Augier, Rafaela Chacón Nardi, José Luis Galbe, Nicolás Guillén, Juan Marinello, Mirta Aguirre, Enrique Labrador Ruiz.
- Neruda en Guatemala*. Guatemala, Ediciones "Saker-Ti", nº 9, 1950. Colaboran: B. M. Alvarado, H. Alvarado, A. Jiménez, R. Leiva, J. M. López, J. L. Palma, R. Sosa, y contiene un texto en prosa del poeta: *El esplendor del mundo*, que, disminuido, pasa al volumen de *Viajes* (Santiago, 1955).
- Bienvenido, Pablo Neruda*, en "Pro Arte", Santiago, agosto 11, 1952. Colaboran: Enrique Bello, Teófilo Cid, Nicanor Parra, Carlos Vattier, José Miguel Varas, Mariano Latorre, Diego Muñoz, Rubén Azócar, Alejandro Lipschütz, Ángel Cruchaga, J. S.

- González Vera, Louis Aragon, Juvencio Valle, Gustavo Mujica, Paul Eluard, Marta Vergara.
- ¿Puede el poeta ser un militante político? Encuesta suscitada por la publicación de *Las uvas y el viento* (Santiago, 1954), en "Ercilla", Santiago, marzo 23, 1954. Colaboran: Benjamín Subercaseaux, Tomás Lago, Alone, Juan de Luigi.
- Pablo Neruda cumple 50 años. ¡Viva Pablo Neruda!*, en "Pro Arte", Santiago, julio 15/31, 1954. Colaboran: Enrique Bello, Santiago del Campo, Jorge Sanhueza, Aldo Torres, Tomás Lago, Pablo García, Marcel Brion, y reproduce el texto autobiográfico: *Algo sobre mi poesía y mi vida*, publicado también en "Aurora", Santiago, julio 1954.
- Fuego de hermanos a Pablo Neruda*, en "Arte", Caracas, 1960. Colaboran: Juan Liscano, José Ramón Medina, Miguel Otero Silva, Luis Pastori, Rafael Pineda, y contiene dos textos del poeta: *El viaje de regreso a Chile y Saludo la ciudad*.
- La Biblioteca Nacional y Pablo Neruda*. Reproduce trabajos leídos durante el ciclo de conferencias con que la Biblioteca Nacional, de Santiago, celebró los 60 años del poeta (agosto 7, septiembre 3, 1964), en "Mapocho", Santiago, tomo II, nº 3, 1964. Colaboran: Guillermo Feliú Cruz, Diego Muñoz, Filebo [Luis Sánchez Latorre], Hugo Montes, Jaime Giordano, Nelson Osorio T., Mario Rodríguez Fernández, Alfonso M. Escudero, y contiene un discurso del poeta: *Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos*.
- b) *Estudios particulares:*
- AGUIRRE, MARGARITA: *Genio y figura de Pablo Neruda*. Buenos Aires, editorial Universitaria (EUDEBA), 1964. Con abundante iconografía.
- ALDUNATE PHILIPS, ARTURO: *El nuevo arte poético y Pablo Neruda*. Santiago, Nascimento, 1936. Contiene un poema inédito.
- ALDUNATE, ARTURO: *Neruda* [prólogo y notas], en *Selección* (Santiago, 1943). Con iconografía.
- ALBERTI, RAFAEL: *De mon amitié avec Pablo Neruda*, en "Europe", París, marzo-abril de 1964. Contiene también el texto francés del prólogo a una edición nonata de *España en el corazón*, escrito por Alberti en 1937.
- ALEGRÍA, FERNANDO: *Las fronteras del realismo*. Santiago, Zig-Zag, 1962.
- ALONE [HERNÁN DÍAZ ARRIETA]: *Historia personal de la literatura chilena*. Santiago, Zig-Zag, 1954.
- ALONE [HERNÁN DÍAZ ARRIETA]: *Muerte y transfiguración de Pablo Neruda*. Reseña del primer volumen de *Odas elementales* (Buenos Aires, 1954), en "El Mercurio", Santiago, enero 30, 1955.
- ALONE [HERNÁN DÍAZ ARRIETA]: *Los cuatro grandes de la literatura chilena*. Santiago, Zig-Zag, 1962. Contiene cartas inéditas del poeta al crítico.
- ALONSO, AMADO: *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires, Losada, 1940. Segunda edición, ampliada: Buenos Aires, Sudamericana, 1951. Tercera edición, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- ALTOLAGUIRRE, MANUEL: *Carta*. Sobre la edición española de *España en el corazón* (Ejército del Este, Frente de batalla de Barcelona, 1938), en *Selección* (Santiago, 1943).
- ARAGON, LOUIS: *Prologue*, a la edición francesa de *España en el corazón*, en *L'Espagne au cœur*, París, Desnoel, 1938.
- BARGA, CORPUS: *El poeta escondido. Una visita a Pablo Neruda*, en "El Nacional", Caracas, octubre 3, 1948.
- BELLINI, GIUSEPPE: *Introduzione*, en "Poesía", Milano, Nueva Academia, 1960.
- CABRERA, SARANDY: *Primera teoría del Canto general*, en "Número", Montevideo, marzo-junio de 1951.
- CABRERA, SARANDY: *El tema de América en el Canto general*, en "Marcha", Montevideo, junio 27, 1952.
- CABRERA, SARANDY: *Andando por Santiago con Neruda*, en "Marcha", Montevideo, febrero 6, 1954.
- CAMPO, SANTIAGO DEL: *Neruda está en Macchu Picchu*, en "Pro Arte", Santiago, noviembre 4, 1948.
- CANTÓN, WILBERTO: *Pablo Neruda en México (1940/43)*, en "Posiciones", México, 1950. Reproducido en "Diario del Sur-este", *Letras Yucatecas*, agosto 24, 1952.
- CARDONA PEÑA, ALFREDO: *Pablo Neruda: Breve historia de sus libros*, en "Cuadernos Americanos", México, diciembre de 1950. Reproducido y ampliado en *Pablo Neruda y otros ensayos*, México, De Andrea, 1955.
- COHEN, J. M.: *Poesía de nuestro tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- CONCHA, JAIME: *Interpretación de "Residencia en la tierra"*, en "Mapocho", Santiago, tomo I, nº 2, julio de 1963.
- CONCHA, JAIME: *Cantos ceremoniales*, en "Mapocho", Santiago, tomo I, nº 3, octubre de 1963.
- DONOSO, ARMANDO: *Nuestros poetas*. Santiago, Nascimento, 1924.
- EDWARDS, JORGE: *L'évolution de la poésie de Pablo Neruda*, en "Europe", París, marzo-abril de 1964.
- EHRENBURG, ILYA: *La poésie de Pablo Neruda*, en "Parallèle 50", París, septiembre 2 de 1949. Traducido y reproducido en *Poesía política* (Santiago, 1953).
- ELLIOT, JORGE: *Antología de la nueva poesía chilena*. Santiago, Nascimento, 1957.
- FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR: *Carta chilena: Neruda*, en "La Nación", Buenos Aires, abril 30, 1: 44.
- FINLAYSON, CLARENCE: *Paisaje en Neruda*, en "Atenea", Concepción, octubre de 1938.

- FINLAYSON, CLARENCE: *Pablo Neruda en "Tres cantos materiales"*, en "Poetas y Poemas", Santiago, Ediciones Revista Universitaria, 1938.
- FINLAYSON, CLARENCE: *Visión de la muerte en Pablo Neruda*. Medellín, Revista de la Universidad de Antioquia, 1938.
- FINLAYSON, CLARENCE: *Poesía de Neruda. Significación de elementos*. Medellín, Revista Universidad Católica Bolivariana, 1940.
- FINLAYSON, CLARENCE: *El problema de la muerte ontológica y la poesía de Pablo Neruda*. Medellín, Revista Universidad Católica Bolivariana, febrero-marzo de 1941. Hay separata.
- FRASER, G. S.: *News From South America*. London, The Harvill Press, 1949.
- FRANULIC, LENKA: *Neruda le pone nombre al amor. Su esposa es su musa*, en "Ercilla", Santiago, septiembre 17 de 1958.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Presentación de Pablo Neruda*, en Madrid, 1934. Reproducida en *Obras completas*, de F. G. L. (Madrid, Aguilar, 1960).
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN: *Neruda, grandísimo poeta*, en "Saber Vivir", Buenos Aires, agosto-septiembre de 1943. Recogido en *Nuevos retratos contemporáneos* (Buenos Aires, Sudamericana, 1945).
- GONZÁLEZ VERA, JOSÉ SANTOS: *Cuando era muchacho*. Santiago, Nascimento, 1951.
- HERNÁNDEZ, MIGUEL: "Residencia en la tierra", en "El Sol", Madrid, enero 2, 1932.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *Espanoles de tres mundos*. Buenos Aires, Losada, 1942. Varias veces reproducida.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *Carta a Pablo Neruda*, en "Repertorio Americano", San José (Costa Rica), enero 17, 1942.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *¿América sombría?*, en "Repertorio Americano", San José (Costa Rica), agosto 14, 1943. Recogido en *La corriente infinita*, de J. R. J. (Madrid, Aguilar, 1961).
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN: *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. Madrid, Aguilar, 1962.
- LABRADOR RUIZ, ENRIQUE: *De la vida literaria. Los versos del capitán*, en "Alerta", La Habana, diciembre 17, 1956.
- LAGO, TOMÁS: *Neruda en los 25 años de su poesía*, en "Pro Arte", diciembre 9, 1948.
- LAGO, TOMÁS: *Pablo Neruda: tras el rostro de un perfil*, en "Antártica", Santiago, junio-julio de 1945.
- LARREA, JUAN: *El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo*, en "Cuadernos Americanos", México, mayo-octubre de 1944. Hay separata.
- LATCHAM, RICARDO: *Diagnóstico de la nueva poesía chilena*, en "Sur", Buenos Aires, invierno de 1931.

- LELLIS, MARIO JORGE DE: *Pablo Neruda*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1957. Hay segunda edición, ampliada, de 1959.
- LUIGI, JUAN DE: *Enjuicia a Neruda*, en "Multitud", Santiago, septiembre de 1959.
- MARCENAC, JEAN: *Poètes d'aujourd'hui: Pablo Neruda*. Paris, Pierre Seghers, 1954. Con antología de textos en francés.
- MASSIS, MAHFUD: *Los tres*, sobre Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Pablo Neruda, Santiago, 1944.
- MASSIS, MAHFUD: *Neruda, Panero, Rídruejo y Cia.*, en "Polémica", Santiago, enero 1954.
- MEO ZILIO, GIOVANNI: *Influencia de Sabat Ercastry en Pablo Neruda*, en "Revista Nacional", Montevideo, octubre-diciembre de 1959.
- MISTRAL, GABRIELA: *Recado sobre Pablo Neruda*, en "Repertorio Americano", San José (Costa Rica), abril 23, 1936. Reproducido en *Recados: Contando a Chile* (Santiago, Editorial del Pacífico, 1957).
- MONGUIÓ, LUIS: *Introduction*, en *Selected Poems*, de Pablo Neruda, New York, Grove Press, 1961.
- MURENA, H. A.: *A propósito del "Canto general" de Pablo Neruda*, en "Sur", Buenos Aires, abril de 1951.
- PANERO, LEOPOLDO: *Canto personal. Una carta perdida a Pablo Neruda*, en "Índice", Madrid, julio 30, 1953. Recogido en volumen: Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1953.
- PARRA, NICANOR: *Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda*, en *Discursos*. Santiago, Nascimento, 1962.
- PASEYRO, RICARDO: *La palabra muerta de Pablo Neruda*, en *Mito y verdad de Pablo Neruda*, México, Asociación Mexicana por la Libertad de la Cultura, 1958. También reproduce textos de Arturo Torres Ríosco y Juan Ramón Jiménez.
- PAZ, OCTAVIO: *Respuesta a un cónsul*, en "Letras de México", México, agosto 15, 1943.
- PICÓN SALAS, MARIANO: *Nueva poética de Pablo Neruda*, en "La Hora", Santiago, julio 7, 1935.
- POLT, JOHN H. R.: *Elementos gongorinos en "El gran oceano", de Pablo Neruda*, en "Revista Hispánica Moderna, New York, enero 1961.
- PRADO, PEDRO: *Pablo Neruda y su libro "Crepusculario"*, en "Semanario Zig-Zag", octubre 20, 1923.
- PUCCINI, DARIO: *Introduzione*, en *Canto general*, Parma, 1955.
- RAMA, ÁNGEL: *Evasión y arraigo de Borges y Neruda*. Diálogo entre Carlos Real de Azúa, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal, en "Revista Nacional", octubre-diciembre de 1959. Hay separata de 1960.
- REAL DE AZÚA, CARLOS: *Evasión y arraigo de Borges y Neruda*. Diálogo entre Carlos Real de Azúa, Ángel Rama y Emir Ro-

- dríguez Monegal, en "Revista Nacional", octubre-diciembre de 1959. Hay separata de 1960.
- REID, ALASTAIR: *A Visit to Neruda*, en "Encounter", London, septiembre de 1965.
- REIN, MERCEDES: *El "Estravagario", testamento de otoño de Pablo Neruda*, en "Marcha", Montevideo, diciembre 5, 1958.
- REVUELTAS, JOSÉ: *América sombría*, en "Repertorio Americano", San José (Costa Rica), mayo 9, 1942.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, MARIO: *Exégesis del poema "Altura de Macchu Picchu" de Pablo Neruda*, en "Anales de la Universidad de Chile", Santiago, abril-junio de 1956.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Tercera residencia de Pablo Neruda*, en "Marcha", Montevideo, octubre 17, 1947.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Con Pablo Neruda en Montevideo. Políticos, poetas y bibliófilos*, en "Marcha", Montevideo, agosto 15, 1952.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Pablo Neruda. Sobre Todo el amor* (Santiago, 1953), en "Marcha", Montevideo, julio 24, 1953.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Un viajero de la otra mitad del mundo*, en "Marcha", Montevideo, diciembre 23, 1953.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Los versos del capitán*, en "Marcha" Montevideo, mayo 14, 1954.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Poesía y política o Poesía política*, en "Marcha", Montevideo, julio 16, 1954.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Madurez de Pablo Neruda*, en "Marcha", Montevideo, octubre 26/noviembre 1º, 1956.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: *Evasión y arraigo de Borges y Neruda*. Diálogo entre Carlos Real de Azúa, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal, en "Revista Nacional", Montevideo, octubre-diciembre de 1959. Hay separata de 1960.
- ROKHA, PABLO DE: *Epitafio a Neruda*, en "Opinión", Santiago, mayo 22, 1933.
- ROKHA, PABLO DE: *Retorno de Neruda*, en "Multitud", Santiago, agosto de 1952.
- ROKHA, PABLO DE: *Neruda y Yo*. Santiago, Multitud, 1955.
- SALAMA, ROBERTO: *Para una crítica de Pablo Neruda*. Buenos Aires, Editorial Cartago, 1957.
- SCHWARTZMANN, FÉLIX: *El sentimiento de lo humano en América*. Santiago, Universidad de Chile, 1953.
- SILVA CASTRO, RAÚL: *Panorama literario de Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 1961.
- SILVA CASTRO, RAÚL: *Pablo Neruda*. Santiago, Editorial Universitaria, 1964.
- SPIZZER, LEO: *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (Instituto de Filología), 1945.

- SUBERCASEAUX, BENJAMÍN: Comentario en torno a "Las uvas y el viento", en "La Nación", Santiago, marzo 14 de 1954.
- SUR: *Pablo Neruda y Sur*. Respuesta a la entrevista concedida a "Pro Arte", Santiago, noviembre 19, 1952, en "Sur", Buenos Aires, marzo-abril de 1953.
- TAGLE, JULIO: *Neruda al desnudo*, en "Polémica", Santiago, febrero de 1954.
- TEITELBOIM, VOLODIA: *"Las uvas y el viento" y la evolución de Neruda*, en "El Siglo", Santiago, marzo 28, 1954.
- TEITELBOIM, VOLODIA: *Estravagario*, en "El Siglo", Santiago, octubre 19, 1958.
- TORRE, GUILLERMO DE: *Una poeta chileno en Madrid: Pablo Neruda y su último libro "Residencia en la Tierra"*, en "Luz", Madrid, agosto 17, 1934.
- TORRE, GUILLERMO DE: *Carta abierta a Pablo Neruda*, en "Cuadernos Americanos", México, mayo-junio de 1951.
- TORRES RIOSECO, ARTURO: *Neruda y sus detractores*, en "Cuadernos", París, mayo-junio de 1958. Reproducido en *Mito y verdad de Pablo Neruda*, México, Asociación Mexicana por la Libertad de la Cultura, 1958.
- VALLE, JUVENCIO: *Sur y norte de una poesía*, en *Obra poética de Pablo Neruda*, Santiago, "Cruz del Sur", 1947/.8.

Í N D I C E

	PÁG.
1. PERSONA Y POESÍA	
I. El hombre, un ser político	11
II. Las personas del poeta	16
III. El niño perdido y encontrado	21
2. RETRATO EN EL TIEMPO	
I. Las madres	25
II. Una primera persona	32
III. Doce o veinte poemas de amor	38
IV. El paso de lobo	51
V. La prueba de fuego	55
VI. Esa hora del mediodía	75
VII. La sangre por las calles	92
VIII. La guerra en América	103
IX. Los deberes del poeta	112
X. La patria como cárcel y refugio	121
XI. El gran exilio del mundo	125
XII. El verdadero regreso	137
XIII. Las sucesivas apotesis	145
XIV. Las hojas del árbol	166
3. LA ÚNICA RESIDENCIA	
I. Los libros del poeta	181
II. La múltiple iniciación	185
III. Hacia un núcleo de poesía	189

INDICE

	PÁG.
IV. El dominio de la personalidad	202
V. Una obra mayor	212
VI. El compromiso con el mundo	228
VII. Las oscuras raíces del campo	235
VIII. La otra mitad del mundo	255
IX. Un canto de amor	261
X. El poeta de la sencillez	268
XI. Los ritos del otoño	281
XII. Una poesía personal	289
XIII. Hacia el tiempo recobrado	303
XIV. Ese largo poema cíclico	321
Nota	333

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Pablo Neruda	335
II. Obras sobre Pablo Neruda	339

BETAR/1968

OBRAS DE JEAN - PAUL SARTRE

COLECCIÓN NOVELISTAS DE NUESTRA
ÉPOCA

La náusea

LOS CAMINOS DE LA LIBERTAD

I. La edad de la razón

II. El aplazamiento

III. La muerte en el alma

La suerte está echada - El engranaje

COLECCIÓN GRAN TEATRO DEL MUNDO

*Las moscas - A puerta cerrada - Muertos sin
sepultura - La mujerzuela respetuosa - Las
manos sucias*

El Diablo y Dios

Nekrasof - Kean

Los secuestradores de Altona

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Baudelaire

COLECCIÓN CRISTAL DEL TIEMPO

El hombre y las cosas

¿Qué es la literatura?

La república del silencio

Las palabras

Problemas del Marxismo I y II

BIBLIOTECA FILOSÓFICA

Crítica de la razón dialéctica (2 vols.)

Lo imaginario

El ser y la nada