

Raúl Silva Castro

Pablo
Veranda

EL AUTOR. Raúl Silva Castro, el crítico literario que firma este libro, se ha caracterizado por la atención que presta a los fenómenos de la Poesía Chilena. Además de esta monografía, es autor de otras sobre Gabriela Mistral, José Antonio Soffia, Pedro Antonio González y Pedro Prado, publicadas en diversas fechas, y de amplios estudios sobre Eusebio Lillo y Carlos Pezoa Véliz, que se publicarán en el curso de este mismo año. Ha editado también antologías de la poesía chilena (1937-1959) y de la hispanoamericana, como su *Antología crítica del Modernismo Hispanoamericano*, publicada en Nueva York (1963).

El haber presentado a Pablo Neruda en *Claridad*, en 1921, confiere al crítico especial autoridad para hablar del poeta. Compartió sus horas en la temprana juventud y ha sido, en seguida, atento lector de sus libros. Inmerso en la corriente de la poesía contemporánea, aquilatando una por una sus adquisiciones, llega a situar a Pablo Neruda en una perspectiva adecuada al estudio. Las páginas de esta monografía están llamadas a iluminar al lector el camino de la obra de Neruda, y es ella la primera que se publica en Chile, con la intención de lograr definiciones cabales de esa difícil poesía. Al coincidir con el aniversario de Pablo Neruda, que en 1964 cumple sesenta años de vida, cobra especialísima actualidad.

PABLO NERUDA

PRINTED IN CHILE

RAUL SILVA CASTRO

*Pablo
Nevada*

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.

© Raúl Silva Castro, 1964
Inscripción N° 28.588

BIBLIOTECA NACIONAL
Sección Control

BIBLIOTECA NACIONAL
SECCION CHILENA

Prensas de la
Editorial Universitaria, S. A.
San Francisco 454
Santiago, Chile
Proyectó la edición Mauricio Amster

S U M A R I O

Introducción	9
Noticia Biográfica	13
Aparición de Neruda en <i>Claridad</i>	29
División de la Obra	36
Los Primeros Libros	42
<i>Residencia en la Tierra</i>	62
Paréntesis sobre el libro de Amado Alonso	88
<i>Canto General</i>	96
Las <i>Odas Elementales</i>	109
Los Últimos Libros	138
Los Libros en Prosa	170
Lo Racional y lo Irracional en Neruda	179
La Poesía Comunista	190
Conclusiones	214
Bibliografía fundamental	229
Índice de poemas y libros examinados	231
Texto de los poemas reproducidos en facsímil	234

INTRODUCCION

La idea inicial de esta pequeña obra nació en los Estados Unidos. En las bibliotecas universitarias de ese país existen muchos libros sobre Neruda, algunos inclusive mal conocidos en Chile, y llama la atención que ninguno de ellos haya sido escrito por un compatriota del autor. Es verdad que en Chile se han producido muchos artículos, algunos extensos y muy ponderados, sobre Neruda, pero un libro propiamente, no. Y aun cuando Neruda crea otra cosa, debemos decirle que en los Estados Unidos existe gran curiosidad acerca de su poesía, que nadie pretende ocultar o proscribir. A mí, personalmente, me consta ese interés porque se lo oí expresar a mis alumnos en varias universidades, quienes al saber que yo era conacional de Neruda me hacían preguntas como: ¿Por qué es comunista? ¿Dónde vive ahora? ¿Cuál es el principal de sus libros?

Y así como la idea inicial, también fueron escritos en Estados Unidos ciertos fragmentos, a los cuales, en orden disperso, el autor acomodó la elaboración de su obra. El toque final, sin embargo, era indispensable darlo en Chile, donde el autor había dejado una rica documentación sobre Neruda que no habría podido llevar consigo a Estados Unidos. Lo propio cabe decir del aparato iconográfico, también acopiado y dispuesto en Chile.

La acogida pública de la obra de Neruda confirma lo que vamos diciendo. Una institución de maestros, donde prevalecen en número los de nivel universitario, Modern Language Association of America, nombróle su socio honorario en 1961, es decir, cuando la filiación comunista del escritor nadie podría haberla ignorado. Al siguiente año se publicó una colección de algunas de sus odas elementales con traducción al frente, en un volumen que lleva simpático y auspicioso prólogo de Fernando Alegría, compatriota del poeta. En el mes de febrero de 1963 la revista *Mademoiselle* publicó de Neruda, en bellísimas páginas, *Four love poems*, traducidos por Sandra MacGregor Hastie. Se dirá que esta revista femenina, algo frívola, no es el mejor escaparate para la poesía desgarrada de Neruda; pero no, el homenaje alcanza su verdadero sentido y su elocuencia si se entiende cómo por ese medio, es decir, al través de las páginas de una revista

femenina, la poesía de Neruda se va haciendo bien mostrenco del público lector de los Estados Unidos.

El autor de este libro no es comunista, de modo que en la parte correspondiente a las ideas políticas de Neruda ha debido proceder con estricta objetividad, para ver modo de ser imparcial. Si el poeta católico, como era Paul Claudel, llevaba su fe al verso, no se divisa el motivo por el cual el poeta comunista hiciera versos ajenos a su doctrina. Queda en pie el punto de la propaganda. ¿Es Neruda un poeta de propaganda comunista? Sin duda lo es, pero no es sólo eso. Junto a sus versos doctrinarios siguen corriendo otros, no inspirados por las necesidades de la propaganda y que sin duda los teorizantes del mundo comunista censurarían si conocieran la lengua en que están escritos. *Estravagario*, por ejemplo, es un libro rebosante de amor, es decir, subjetivo, donde hay sensualidad fresca, sonriente inclusive, ajena a la edificación socialista y en suma a las necesidades de la literatura comprometida. Y hay, sobre todo, muchos elementos formales, muchos juegos de palabras, muecas, sonrisas, retruécanos, que distan mucho de convenir a las necesidades obvias de la propaganda.

Y como el autor de este libro no es comunista, nada sabe de las relaciones íntimas que Neruda guarda con su partido. Supone que deben ser excelentes, pues en la Unión Soviética y en otras democracias populares se le sigue editando y traduciendo. Y cree, en fin, que a Neruda se le deja actuar con relativa libertad de creación, como a Picasso, porque dada la notoriedad internacional lograda con sus obras, muy escandaloso sería condenarlo o censurarlo como se ha hecho con otros.

El autor de este libro procura, pues, juzgar la poesía de Neruda como creación poética en sí, sea cual fuere la orientación política que su forjador haya pretendido conferirle. Cree haberse encontrado ante un fenómeno literario de considerable formato, que sería necio negar, y supone que describirlo y hacerlo inteligible para quienes no hayan tenido la fortuna de seguirlo de cerca o carecen de aptitudes para entenderlo, es una faena útil y socialmente provechosa.

El estudio bibliográfico de la poesía de Neruda en su difusión por el mundo, no cabe en estas páginas de índole ante todo crítica, y exigirá seguramente el ámbito de una monografía especial. Hay, sin embargo, necesidad de registrar algunos hechos fundamentales.

Al publicarse en Buenos Aires, 1962, una edición llamada de *Obras completas*, con cerca de dos mil páginas de texto, se publica un intento de bibliografía de Neruda que ofrece interés para el es-

tudio. Además de las ediciones hechas en español en países tan diversos como Chile, España, Argentina, México, etc., en esa enumeración bibliográfica se da cuenta de traducciones a todos los siguientes idiomas: alemán, árabe, búlgaro, checo, chino, danés, esperanto, eslovaco, francés, hebreo, hindú, húngaro, inglés, italiano, japonés, kasajo, persa, polaco, portugués, rumano, ruso, sueco, ucraniano y yiddisch. Es verdad que la mayor parte de estas traducciones (sobre todo las hechas a idiomas hablados en las naciones comunistas o filocomunistas) corresponden a fragmentos políticos, escritos cuando el poeta estaba oculto en Chile a raíz de la aplicación de medidas contra el grupo comunista; pero hay también otras de textos propiamente literarios, con las cuales se prueba que su obra alcanza difusión mundial.

Esta tentativa bibliográfica reviste singular importancia, pues dada la expansión de la obra de Neruda muy difícil va a ser siempre reunir en un solo sitio las muestras de tan dispersa bibliografía. En Chile existe un solo establecimiento adecuado para tomar a su cargo la organización de un repertorio bibliográfico exhaustivo, así sea de Neruda como de cualquier otro autor de su misma nacionalidad, el Instituto de Literatura Chilena; pero es muy nuevo y no ha podido llevar a cabo todavía sino los primeros pasos de su programa. En ausencia de ese Instituto, asumió hace ya años, con decisión ejemplar, el papel de bibliógrafo coleccionista de Neruda el escritor González Vera, poseedor de la mejor colección conocida en Chile —aunque tal vez no completa y exhaustiva— de las ediciones nacionales y extranjeras de la obra de Neruda, algunas de las cuales, sobre todo las de países soviéticos, le han sido allegadas por su esposa, la señora María Marchant.

Mi credo en crítica literaria es liberal y ecléctico. Liberal, porque deseo mantener viva, sin limitación alguna, la inclinación afectiva que lleva al artista al ejercicio de su arte, en este caso, de la poesía. Cuando se la practica así, la crítica literaria no pretende militancia de ninguna clase. Es posible que el crítico, en calidad de ciudadano, sostenga ciertas doctrinas y haga suyas determinadas ideas de gobierno, pero no pretende llevarlas a sus escritos. Dentro del ejercicio de la crítica literaria es liberal, pues, en el sentido etimológico estricto de la palabra, no con relación al nombre que se haya dado en algunas naciones a ciertos grupos políticos. Es liberal, además, en lo que toca a la aplicación de sus ideas literarias. Es liberal, porque no pretende que escritor alguno modifique sus escritos en atención a lo que el crítico opina de ellos, y porque sí pretende que los nuevos escritores y los lectores de unos y de otros, re-

cojan la opinión del crítico y la hagan pesar en su decisión final acerca de la forma en que se deben llevar a cabo las producciones literarias. El credo liberal en la crítica literaria implica, como es de rigor, amplia libertad de opción en las materias estéticas.

Mi credo es, asimismo, ecléctico, en el sentido de que no se enmarca dentro de rígidos cánones, no acepta el valor universal de recetas y procedimientos, ni postula como mejor ninguna tendencia o escuela, si bien haga alguna excepción en lo que toca a las líneas evidentes de evolución literaria que se podrían encuadrar en Chile dentro del nombre de tradición chilena. La tradición chilena en materia de poesía no repugna, desde luego, a Pablo Neruda, cuya chilenedad sustancial queda en evidencia en no pocas de sus producciones. Es verdad que algunas, como las de *Residencia en la tierra*, insurgen contra aquella tradición; pero también lo es que el poeta mismo ha renegado de esa parte de su labor, pues no desea que se sigan leyendo obras que le parecen en extremo odiosas, pesimistas y negativas. Mi eclecticismo me ordena seguir sólo en parte la recomendación de Neruda: en este libro se estudia *Residencia en la tierra*, por ser obra que lleva su firma, y no se esquiva su examen por el hecho de que el autor haya repudiado este fragmento de su obra.

La poesía de Pablo Neruda se presta a interpretaciones demasiado encumbradas, de las cuales pudiera el poeta resultar un filósofo en cuarto creciente o un metafísico de aventurados vuelos. Todo es posible; pero, sin ir tan lejos, bien puede intentarse de la poesía de Neruda un diagnóstico más cargado a las letras que a la filosofía, y más humano que metafísico. Esto es, precisamente, lo que procura dar este libro: una guía para la lectura de Neruda, en la que no se añadan sombras a las que ya forjó el poeta en uso de su albedrío, sino que se aclaren algunas de las existentes.

Liberal y ecléctico, el autor de esta pequeña monografía sobre Pablo Neruda en su orbe poético, aspira sólo a proporcionar al lector una guía metódica llamada a evitar algunas vacilaciones o tanteos en la aproximación a una obra que siempre ha sido de comprensión difícil: en una etapa, por el notorio y hasta agresivo hermetismo del estilo; en otra, por la extraordinaria abundancia. Por eso, y además por la dificultad de reunir los textos de un autor a quien se edita simultáneamente en varios países, si el lector de Neruda no acepta permanecer en la orilla del torrente, necesita que se le indiquen algunos puntos de fácil acceso, por donde pueda intentarse el vado de esta corriente asaz caudalosa. Tal es el objeto declarado, ostensible y final de este libro.

Hay poetas cuya existencia sosegada, quieta, se puede narrar en cuatro palabras. Los hechos de su vida, muy escasos en el número y de poco relieve, no logran influir en la creación de su obra, la cual se desarrolla como si fuera en absoluto independiente de la persona de su creador. Nada se saca ante ellos con escarbar por aquí y por allá, buscando briznas de hazañas inexistentes, suponiendo, inventando. Otros, en cambio, nos ofrecen lances en profusión, aventuras, cambios, altibajos: viajan, viajan mucho, dentro de su país y fuera de él, se enamoran a gritos, se casan con estrépito, lloran sus amores difuntos, se divorcian, van de un lado a otro y en todas partes aparecen, cuando menos se les espera. Justo es que en sus obras vayan quedando tatuados estos hechos, como las cicatrices que sufre el árbol cuando sobre él cae el rayo. Contar su vida es una tentación considerable. ¿Qué necesidad hay de tratar de los versos si la existencia misma del hombre que los ha producido, suscita interés y emoción, curiosidad, a veces pasmo? Ganas dan de hacer un cuento con aquella vida, o una novela, y sin inventar personajes ni nada, diciendo sólo cuanto se sabe, organizar un héroe al cual daremos como pedestal, si se quiere, sus propios libros.

Pablo Neruda, el protagonista de este pequeño estudio, pertenece al segundo grupo de hombres, y en su vida hay tales aventuras y contrastes, tantos cambios, que bien vale por una novela. Sujetemos, así y todo, la tentación, y antes que labrar una novela, veamos, en forma muy escueta, los hechos sustanciales que se registran en su historia.

De él no se puede decir, como de Homero, que siete ciudades se disputan la honra de haber sido su cuna; pero en publicaciones del extranjero se le hace nacer en Temuco, pequeña ciudad ubicada en plena Araucanía. La verdad es que nació más al norte, en las vecindades del centro geográfico y político de Chile, en Parral, y mientras Temuco ostenta nombre aborígen, Parral lleva uno de claro origen castellano y en todo alegórico no ya para ella sola sino para la región entera. En esas vecindades crecen y prosperan los viñedos, y cuando se atraviesan las provincias del centro en ferrocarril o en el

camino troncal del sur, las hileras simétricas de las plantaciones de vides acompañan al viajero por horas, con fidelidad que llega a ser monótona. Grandes fundos quedan al lado de pequeños huertos; hay villorrios y ciudades, y mientras por el oriente se alza el muro pétreo de la cordillera de los Andes, por el lado occidental corren las serranías de la cordillera de la costa, mucho menos elevada y generalmente cubierta de pastos y de barbechos hasta la cúspide. El panorama es cambiante. Una topografía congestiva abrevia los llanos, entorpece las comunicaciones, aísla a los hombres, dificulta el cultivo agrario.

Refiriéndose a su nacimiento y a la familia de su progenitor, el poeta ha escrito en sus *Memorias (O Cruzeiro Internacional)*:

Mis padres llegaron de Parral, donde yo nací. Allí, en el centro de Chile, crecen las viñas y abunda el vino. Sin que yo lo recuerde, sin saber que la miré con mis ojos, murió mi madre doña Rosa Basoalto. Yo nací el 12 de julio de 1904, y un mes después, en agosto, agotada por la tuberculosis, mi madre ya no existía.

La vida era dura para los pequeños agricultores del centro del país. Mi abuelo, don José Angel Reyes, tenía poca tierra y muchos hijos. Los nombres de mis tíos me parecieron nombres de príncipes de reinos lejanos. Se llamaban Amós, Oseas, Joel, Abdías. Mi padre se llamaba simplemente José del Carmen. Salió muy joven de las tierras paternas y trabajó de obrero en los diques del puerto de Talcahuano, terminando como ferroviario en Temuco.

En Temuco, la ciudad de la infancia y de la adolescencia, el futuro poeta se hizo admirador de las enseñas del comercio que también ha recordado en aquellas memoria:

Temuco es una ciudad pionera, de esas ciudades sin pasado, pero con ferreterías. Como los indios no saben leer, las ferreterías ostentan sus notables emblemas en las calles: un inmenso serrucho, una olla gigantesca, un candado ciclópeo, una cuchara antártica. Más allá, las zapaterías, una bota colosal.

Al comenzar el año 1910, cuando el futuro poeta contaba cerca de seis años de edad, fue matriculado en los cursos de preparatoria del Liceo de Temuco, en el cual por lo demás seguiría hasta dar fin a las Humanidades. Ahí le llamaron la atención el laboratorio de física, "lleno de instrumentos deslumbrantes", la biblioteca y un helado subterráneo hasta donde se colaban a jugar los chicos:

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.

También en Temuco, en aquellos años juveniles, conoció el joven estudiante a Gabriela Mistral, que llegaba para hacerse cargo de la dirección del liceo femenino. Ella estuvo breve tiempo en Temuco, y él era muy tímido para hacer amistades, de manera que en sustancia parece que se vieron muy poco. En las *Memorias*, ya citadas, Neruda ha escrito sobre Gabriela Mistral:

Yo era demasiado joven para ser su amigo, y demasiado tímido y ensimismado. La vi muy pocas veces. Lo bastante para que cada vez saliera con algunos libros que me regalaba. Eran siempre novelas rusas que ella consideraba como lo más extraordinario de la literatura mundial. Puedo decir que Gabriela me embarcó en esa seria y terrible visión de los novelistas rusos, y que Tolstoi, Dostoiewski, Chéjov, entraron en mi más profunda predilección. Siguen acompañándome.

No es éste el único bien que recibí de Gabriela Mistral. Su dramática poesía y su sonrisa de muchacha traviesa, son cosas que también sigo atesorando.

Cuando Gabriela Mistral llegó a Temuco, el joven Reyes había comenzado ya a escribir, pues fue muy precoz, y en la formación de su primera poesía tuvo mucho que ver, como es de rigor, el ambiente de la infancia. La noción del ritmo se la dieron las goteras en que abundaba su casa, cual puede verse en palabras que debemos a él mismo:

Yo nací el año 1904, y antes de 1914 comencé a escribir allí mis primeras poesías. Los largos inviernos del Sur se metieron hasta en las médulas de mi alma y me han acompañado por la tierra. Para escribir me hacía falta el vuelo de la lluvia sobre los techos, las alas huracanadas que vienen de la costa y golpean los pueblos y montañas, y ese renacer de cada mañana, cuando el hombre y sus animales, su casa y sus sueños, han estado entregados durante la noche a una potencia extraña, silbadora y terrible. Para escribir también me hicieron falta por el mundo las goteras. Las goteras son el piano de mi infancia. Mi padre siempre hablaba de comprar un piano que, además de permitir a mis tías tocar mi adorado vals *Sobre las olas*, pondría sobre nuestra familia ese título inexpresablemente distinguido que da la frase: "Tienen piano". Mi padre, en los momentos que le dejaba libre su vida de movilidad perpetua, porque era conductor de trenes, llegaba hasta medir las puertas por donde iba a pasar aquel piano que nunca llegó. Pero el gran piano de las goteras duraba todo el invierno. A la primera lluvia se descubrían nuevas goteras de voz dulce, que acompañaban a las viejas goteras. Mi madre repartía sus cacharros, lavatorios, jarros lecheros y otros artefactos. Cada uno daba un sonido distinto, a cada uno le llegaba del cielo tempestuoso un mensaje diferente, y yo distinguía el sonido claro de un lavatorio de fierro enlozado del opaco y amargo de un balde abollado. Esa es casi toda la música, el piano de mi infancia, y sus notas, digamos sus goteras, me han acompañado donde me ha tocado vivir, cayendo sobre mi corazón y sobre mi poesía. (*Viajes*, Santiago, 1955, p. 56-7)

Otras impresiones de infancia, que llegaron también a la expresión poética, las recibió Neruda de ciertos viajes a la costa empren-

didados con su familia, en días del verano, para tomar sol y baños de mar. En confesiones que hizo al escritor Alfredo Cardona Peña y que éste recogió en su libro *Pablo Neruda y otros ensayos*, ha quedado noticia de esos viajes:

Mi familia iba todos los años a la costa, al puerto llamado Bajo Imperial, y de esas excursiones arranca mi primer contacto con el mar y con un inmenso río que desemboca en aquel paraje; el sentido del oceanismo, las olas, las dunas lejanas y próximas, la vida a caballo recorriendo las playas, el clima frío y el paisaje con pinares al fondo, todo impresionó vivamente mi imaginación. Este puerto ha tenido influencia en *El habitante y su esperanza* y en *Veinte poemas de amor*. Hay en ellos mucha creación emocional de mis recuerdos marinos, los cuales te repito me impresionaron tanto que mucho más tarde no podía escribir sin pensar seriamente en el ruido de la lluvia y de las olas cayendo sobre la arena. (Obra cit., p. 25).

Debe suponerse también que la gran pasión de los años mozos fue la lectura, ya que el adolescente era soñador y poco le satisfacían los juegos con los chicos de su edad, a quienes tal vez juzgara muy pueriles en sus gustos. Gabriela Mistral, según ya se sabe, le prestó o regaló libros, pero antes, en años todavía más tempranos, el niño había comenzado a leer aquellos de aventuras, de viajes, de catástrofes, que placen de modo especial en la adolescencia. Tal es por lo menos la impresión de *Infancia y poesía*, prosa autobiográfica recogida en *Obras completas* (Buenos Aires, 1962):

No me gusta Bufalo Bill, porque mata a los indios, pero qué buen corredor de caballo! Qué hermosas las praderas y las tiendas cónicas de los pieles rojas! Por entonces comienzo a leer vorazmente, saltándome de Julio Verne a Vargas Vila, a Strindberg, a Gorki, a Felipe Trigo, a Diderot. Me enfermo de sufrimiento y de piedad con *Los miserables* y lloro de amor con Bernardino de Saint Pierre.

El saco de la sabiduría humana se había roto y se desgranaba en la noche de Temuco. No dormía ni comía leyendo.

Pero tenía asimismo un vivo amor por la naturaleza, expresado en varias formas, en consonancia con la edad. Primero, los ferroviarios que trabajaban a las órdenes de su padre le recogían aves, insectos, huevos de pájaros silvestres y otras pequeñas criaturas, que el muchacho trataba de conservar para su disfrute. Allí podemos ver el germen remotísimo de las efectivas colecciones que más tarde organizó Neruda, merced a sus viajes por el mundo, entre las cuales llegó a cobrar prestigio internacional la de conchas y caracoles marinos. En seguida, el chico ya más crecido salía a vagar por los bosques, y le agradaba encaramarse a los árboles para comer ciruelas, oír el canto de las aves, divisar las faenas campesinas y anotar, en el cielo, los signos de la lluvia o del buen tiempo.

Los recuerdos de la infancia son más comunes sin duda en los versos producidos después de los cuarenta años, y en algunos inclusive se manifiesta clara nostalgia de esos días, a los cuales la imaginación diseña como más felices que los de hoy. En *Las uvas y el viento* podemos leer:

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 ese 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.

Según revelan las fotografías de la época, Neruda era un muchacho extremadamente delgado, bastante alto y de nariz larga, prominentemente, con rasgos que revelan alguna procedencia arábiga, cosa nada extraña en familias de origen español puro, como son sin duda las que se dieron cita en su origen. Así también le conocí yo en Santiago, en 1921, con la única diferencia de que el joven poeta, ya algo más maduro, usaba un vasto sombrero negro, de amplias alas, y una capa oscura, muy larga, que le servía de abrigo y le permitía disimular un tanto las agresiones del tiempo en su ropa, habitualmente muy descuidada. La expresión era hermética y melancólica; hablaba poco, y con voz pareja, monótona, algo nasal, carácter que se ha ido marcando con los años. Un tic permanente en él ha sido abrirse el ojo con los dedos índice y pulgar de la mano derecha, como procurando ver mejor. Su paso es balanceado, con reminiscencias del andar clásico de los marineros. La capa y el chambergo han desaparecido, y el poeta suele usar hoy impermeables de gabardina, de color gris, y pequeños sombreros de fieltro o de paño, de ala muy corta. Con la vida sedentaria ha engordado mucho, y las

cejas rectas de la juventud se han dulcificado en un arco que se parece algo al acento circunflejo. Una sonrisa dulce y tenue vaga con frecuencia por sus labios.

El joven Neftalí empezó a escribir siendo tan niño, que cuando mostró los primeros versos a su padre, creyó éste que los había copiado, y ya en 1917 hizo una primera publicación en las columnas de *La Mañana*, diario de Temuco, alentado por su amigo el periodista y poeta Orlando Masson. Poco después, intentó darse a conocer en Santiago, y con su nombre civil completo hizo insertar algunos de sus poemas en *Corre Vuela*, revista muy frívola y hasta vulgar que se publicaba por esos entonces en Santiago, pero que vulgar y todo mantenía una sección destinada a la colaboración de los más jóvenes escritores. En ella alcanzaron acogida muchos como Neruda, desde las provincias distantes. Y sin que estos contactos literarios le separaran totalmente de los estudios, completó las Humanidades en el Liceo de Temuco y quedó en aptitud de rendir los exámenes que le iban a permitir optar al grado de bachiller. La intención de su padre era hacerle estudiar una profesión en la capital; pero ¿cuál sería ella? Fácil es imaginarse, dado el carácter del mancebo, que no serían ni la Medicina ni la Ingeniería, cuyo dominio exige conocimientos hacia los cuales él no había manifestado ninguna especial inclinación; ni la Abogacía, por la que mostraba explícita repugnancia. Pocas quedaban disponibles, dentro del marco entonces muy reducido de carreras universitarias, y finalmente el joven optó por la de profesor. No tenía vocación de maestro, pero si un título era necesario y con él se satisfacía el deseo de su padre, vamos a ello. Un día de comienzos de 1921, envuelto en su capa, Neruda emprendió viaje a Santiago, para inscribirse en la matrícula del Instituto Pedagógico. Aquellos días iniciales en la capital, nunca antes conocida, aparecen evocados después, mucho después, en *Canto general (Yo soy)*:

Luego llegué a la capital, vagamente impregnado
de niebla y lluvia. Qué calles eran ésas?
Los trajes de 1921 pululaban
en un olor atroz de gas, café y ladrillos.
Entre los estudiantes pasé sin comprender,
reconcentrando en mí las paredes, buscando
cada tarde en mi pobre poesía las ramas,
las gotas y la luna que se habían perdido.

Estando ya en Santiago, Neruda se inscribió pues como alumno del Instituto Pedagógico, con la intención de obtener el título de Profesor de Estado, el cual le habilitaba para hacer clases en los

liceos, esto es, en establecimientos de segunda enseñanza. Escogió para el caso la asignatura de francés, lo que le franqueó hacer lecturas en este idioma de autores tales como Verlaine, Samain, Baudelaire, Rollinat, Rimbaud, Maeterlinck, Verhaeren, Laforgue, Lautréamont, entre muchos otros, que alguna huella dejaron en los versos de sus primeros libros. A más de ello, sus estudios de francés le permitieron la publicación, en 1924, de una antología de *Páginas escogidas* de Anatole France. Neruda limitóse en ella a reunir fragmentos de las obras de France en las versiones castellanas de Luis Ruiz Contreras, y a redactar una pequeña página preliminar. El libro está ya completamente olvidado de cuantos escriben sobre el poeta. Pero el título de profesor no llegó a sus manos; en Santiago, Neruda fue enredándose en la vida literaria, publicó libros, leyó mucho, formó parte de tertulias nocturnas enderezadas a distraerle de sus estudios, y a las alturas de 1926, ya ampliamente conocido por sus libros poéticos, decidió abandonar de una vez para siempre las aulas del Instituto Pedagógico. Recordando a los camaradas de aquella bohemia juvenil, pronto destrozada por la muerte, y acaso en especial a Romeo Murga, Joaquín Cifuentes Sepúlveda y Alberto Rojas Jiménez, Neruda ha escrito:

Cuántos me faltan, sombras del canto, compañeros
que amé dando la frente, sacando de mi vida
la incomparable ciencia varonil que profeso,
la amistad, arboleda de rugosa ternura.

(*Canto general, Yo soy*).

Por ese tiempo, como ha contado el poeta en sus *Memorias*, iba con frecuencia al Ministerio de Relaciones Exteriores, donde tenía amigos, y especialmente uno que le recibía en su oficina y le hablaba de poesía y de música. Así logró, aun cuando no por intermedio de ese amigo sino de otras personas, ser nombrado cónsul, y pudo iniciar, en fin, una carrera funcionaria que al ocuparle algo más de quince años le llevó a viajar por una cantidad considerable de países. Desde entonces cambió el rumbo de su vida, su poesía quedó abierta a los menos imaginados horizontes, y el poeta mismo fue conocido más allá de las fronteras patrias, en edad muy juvenil.

Las fechas fundamentales en la carrera consular de Neruda son las siguientes: el 11 de abril de 1927 fue designado cónsul en Ranguín, y el 10 de noviembre de 1933 quedó destinado a Barcelona; el 5 de abril de 1939 fue asignado a París, con el objeto de atender a la emigración de los españoles refugiados en Francia, y el 19 de

junio de 1940 se le designó para desempeñar el cargo de cónsul general en México. Para llegar a Rangún, Birmania, Neruda hubo de viajar en barco, pues la navegación aérea comercial no tenía entonces la amplitud de hoy, y debió salir de Buenos Aires, hacer escala en Lisboa, pasar en seguida a Madrid y alcanzar, por muy pocos días, a París. Desde donde emprendió viaje a Marsella. En Marsella, en fin, tomó el navío que atravesando varios mares y el Canal de Suez, debía dejarle en Singapur, bastante lejos de la sede consular que le había sido asignada, pero de todos modos ya en el continente asiático.

En sus *Memorias*, Neruda ha dicho:

Tampoco olvidaré el tren que nos llevó a Marsella, cargado como una cesta de frutas exóticas, de gente abigarrada, campesinas y marineros, acordeones y canciones que se coreaban en todo el coche. Ibamos al Mar Mediterráneo, hacia las puertas de la luz... Era en 1927. ¿Por qué los trenes ya no llevan pasajeros alegres? Me fascinó Marsella con su romanticismo comercial y el Vieux Port alado de velámenes e hirviendo con su propia tenebrosa turbulencia (*O Cruzeiro Internacional*).

Sobre su primera sede consular, Rangún, Neruda ha escrito poco: veamos lo que dice en el *Canto general* (*Yo soy*):

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 en las pagodas,
perfumes y excrementos, polen, pólvora,
de un mundo saturado por la humedad humana,
subió hasta mí.

Después, en el mismo poema, recordando a la India, hasta la cual llevó también, en 1929, su sede consular, Neruda recuerda:

India, no amé tu desgarrado traje,
tu desarmada población de harapos.

En 1933, el poeta fue destinado a servir el consulado en Barcelona, y allí efectivamente permaneció hasta 1935. Siempre sería preferible irse a Madrid, que era y es la capital de la vida literaria hispánica, y se fue. Aquí en Madrid abrió la famosa Casa de las Flores, en el barrio de Argüelles, donde una simpática y bulliciosa tertulia sin horas fijas, muy concurrida, le permitió hacerse amigo no sólo de todos los literatos españoles jóvenes y de multitud de artistas, sino también de viajeros y de gente peregrina de todas par-

tes. De algunos de los partícipes de esa tertulia hay una útil enumeración en la *Oda a Federico García Lorca*:

...llego yo con Oliverio, Norah,
Vicente Aleixandre, Delia,
Maruca, Malva Marina, María Luisa y Larco,
la Rubia, Rafael Ugarte,
Cotapos, Rafael Alberti,
Carlos, Bebé, Manolo Altolaguirre,
Molinari,
Rosales, Concha Méndez
y otros que se me olvidan.

En esta enumeración añadamos algunos nombres para que el lector entienda mejor: Oliverio es Gironde, argentino; Norah es Lange, argentina; Delia es del Carril, argentina; Maruca es Hagenaar, javanesa, a la sazón la mujer del poeta; María Luisa es Bombal, chilena, casada entonces con el dibujante argentino Larco; Cotapos es Acario, músico chileno; Carlos, Bebé son respectivamente Morla Lynch y su mujer, Bebé Vicuña, hoy fallecida, que estaban entonces en Madrid en el servicio diplomático de Chile. Carlos Morla, hoy Embajador de Chile en París, ha publicado todo un libro de recuerdos de García Lorca, donde también aparece mencionado más de una vez Neruda.

Recordando aquella casa, el poeta ha dicho:

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.
Raúl, te acuerdas?
Te acuerdas, Rafael?
Federico, te acuerdas
debajo de la tierra,
te acuerdas de mi casa
con balcones en donde
la luz de Junio ahogaba
sus flores en tu boca?

(España en el corazón).

Cuando estalló la guerra civil, esta reunión casi cotidiana en la Casa de las Flores hubo de terminar, y el poeta mismo hizo viaje a Chile. Era entonces Presidente de la República Pedro Aguirre Cerda, quien autorizó al poeta para llevar a cabo el proyecto de hacer venir a Chile, en una sola partida, a más de doscientos españoles refugiados en Francia, que habían manifestado interés de ir a rehacer sus vidas en el continente americano. Después de ejecutar este programa, el poeta quedó destinado a México, como ya se ha dicho. Al llegar a la capital mexicana, Pablo Neruda tomó en alquiler una vieja casona que había pertenecido a un poeta, nada menos que a Ramón López Velarde, y en ella comenzó a desplegar sus colecciones. Así la recuerda:

Muchísimos años después me tocó alquilar la vieja villa de los López Velarde, en Coyoacán, a orillas del Distrito Federal de México. Alguno de mis amigos recordará aquella inmensa casa, plantel en que todos los salones estaban invadidos de alacranes, se desprendían las vigas atacadas por eficaces insectos y se hundían las tablas de los pisos como si se caminara por una selva humedecida. Logré poner al día dos o tres habitaciones y allí me puse a vivir en plena atmósfera de López Velarde, cuya poesía comenzó a traspasarme.

La casa fantasmal conservaba aún un retazo del antiguo parque, colosales palmeras y ahuehuetes, una piscina barroca, cuyas trizaduras no permitían más agua que la de la luna, y por todas partes estatuas de náyades del año 1910. (*Presencia de Ramón López Velarde en Chile*, Santiago, 1963, p. 24).

Durante su misión en México, Neruda realizó breves viajes a Guatemala, en 1941, a Cuba, en 1942, y a los Estados Unidos, en 1943, sin que ninguno de ellos interrumpiera su tarea consular. Al salir de México, en septiembre de 1943, se le tributaron calurosas despedidas en las cuales participaron los escritores y artistas con quienes había trabado las más estrechas relaciones de compañerismo.

A su regreso en Chile, Neruda hizo acto de presencia como escritor dando conferencias, pero pronto se le vio figurar igualmente en el plano político, suceso que no dejó de llamar la atención, pues se creía al poeta, por su carácter, incompatible con la figuración en la vida pública. Así y todo, el partido comunista le presentó como candidato a senador del grupo de provincias del Norte, y el poeta obtuvo el triunfo en las elecciones celebradas el 4 de marzo de 1945, por un período de ocho años. Neruda recorrió las provincias que iba a representar en el Senado, pronunció discursos, asistió a concentraciones y asambleas de sus partidarios, e inició su labor que debía terminar en 1953 y que en realidad terminó antes, por motivos ajenos en todo a su voluntad. Haciendo referencia al Senado, el poeta ha escrito en sus *Memorias*:

Hasta el Senado llegaban difícilmente las amarguras que yo y mis compañeros representábamos. Aquella cómoda sala parlamentaria estaba como acolchada para que no repercutiera en ella el vocerío de las multitudes descontentas. Mis colegas del bando contrario eran expertos académicos en el arte de las grandes alocuciones patrióticas, y bajo todo ese tapiz de seda falsa que despleaban, me sentía ahogado (*O Cruzeiro Internacional*).

Dentro del mismo año 1945, Neruda obtuvo además una recompensa literaria de notable importancia, al ser elegido para recibir el Premio Nacional de Literatura, concedido hasta entonces sólo a Augusto d'Halmar, a Joaquín Edwards Bello y a Mariano Latorre. Debe notarse que estos tres escritores eran, ante todo, prosistas, de manera que al otorgarse el premio a Neruda se le señalaba precisamente por la obra poética que constituía la razón de su existir. Por lo demás, el Premio Nacional de Literatura se da a un escritor para galardonar el total de su labor, y debe entenderse por lo tanto como la coronación de toda una vida dedicada a las letras. Los antecesores de Pablo Neruda lo habían recibido bastante más allá de los cincuenta años de edad, y d'Halmar pasados los sesenta. A Neruda, en cambio, le alcanzó el premio cuando contaba sólo cuarenta y un años.

Al año siguiente, es decir, en 1946, Neruda, que había seguido su carrera política con la investidura de senador, pasó a llenar el cargo de jefe nacional de la propaganda en la candidatura de Gabriel González Videla, quien aspiraba a ocupar la Presidencia de la República vacante por la muerte de Juan Antonio Ríos. La candidatura de González Videla triunfó, y por primera vez en la historia de Chile los comunistas llegaron al poder ejecutivo, dentro del cual iban a llenar por algún tiempo tres cargos de ministros de Estado. Hasta entonces el poeta estaba obligado a usar, en sus actos civiles, administrativos y judiciales, el nombre familiar de Nefthalí Ricardo Reyes Basoalto, mientras en la vida literaria y política empleaba su seudónimo Pablo Neruda. Para poner término a esta dualidad, solicitó de la justicia que se le autorizara para emplear sólo este último nombre, cosa que se hizo, por sentencia judicial a firme, el 28 de diciembre de 1946. Desde esta fecha, pues, para todos los usos su nombre es sólo Pablo Neruda.

Durante la campaña presidencial, Neruda hubo de hacer viajes a diversos sitios del territorio nacional, y en casi todos ellos tomó parte de la comitiva del candidato, a quien se recibía con actos de masa prolijamente organizados por el partido comunista. El poeta ha recordado alguna vez el curioso incidente ocurrido en uno de esos actos públicos:

Seis meses antes fue a pedirle el voto a los hombres del carbón. Diez mil, veinte mil de ellos lo vitorearon y cuando gesticulaba hablando de cómo los otros candidatos eran adinerados y no él, eran poderosos, y no él, una viejecita andrajosa, sombra pálida de las terribles minas, se acercó titubeante, deshizo difícilmente el nudo de su pañuelo viejo y sacando un billete de cinco pesos de Chile, algo así como cinco centavos de dólar, se lo entregó en la tribuna diciéndole:

—Es todo lo que tengo.

Y el candidato tomó aquellos centavillos, arrugados por la pobreza, y los levantó ante la multitud: "Era su nuevo título", dijo, y las lágrimas caían entre sus dientes. Ya pagaría esos cinco pesos, les dijo, ya los pagaría con creces haciendo habitaciones, elevando los salarios, borrando la pobreza (*Viajes*, p. 172-3).

No cabe, naturalmente, en un relato esquemático de la biografía de Neruda, explicar cómo y por qué el Presidente González Videla alejó de su lado a los comunistas, rompió relaciones diplomáticas con los países soviéticos y emprendió, dentro del país, una vasta campaña de proscripción de los afiliados al comunismo. El hecho es que Neruda, afectado en sus convicciones por esta campaña, hizo publicar fuera de Chile su *Carta íntima para millones de hombres*, que vio la luz por primera vez en *El Nacional* de Caracas el 27 de noviembre de 1947, documento por medio del cual denunciaba el comportamiento de González Videla y pedía se le condenara en forma general y unánime. El Presidente de Chile entendió que esta *Carta* contenía expresiones de abierto desacato a su investidura, y la denunció a la justicia. En virtud de la denuncia, el poeta fue procesado y, después de muchas instancias sucesivas, desaforado en su cargo de senador, con fecha 3 de febrero de 1948.

Neruda optó por no hacerse aprehender de la policía, que le buscaba para detenerle. Varios meses vivió oculto habitando diversas casas en varias ciudades, y deteniéndose sobre todo en Valparaíso, donde se fraguó para él una salida clandestina de Chile por mar, rumbo al Perú y al Ecuador. Finalmente, optó por salir de su patria por tierra, e hizo para ello viaje al Sur, donde atravesó la cordillera de los Andes montado a caballo y en la compañía de dos amigos y de un arriero o guía. Cruzó la frontera chileno-argentina el día 24 de febrero de 1949, y para despedirse de Chile trazó sus iniciales en un árbol, según cuenta en su libro de prosa *Viajes* (p. 121), escrito muy poco después de aquella fecha:

Más lejos cambió el paisaje. Ya bajábamos del otro lado, y en el último árbol de Chile escribí con mi cuchillo mi despedida: unas iniciales. Bajamos de los caballos.

Consta asimismo que a caballo continuó viaje al través de la pampa argentina, viaje recordado en la *Oda a la mariposa* (*Tercer libro de las odas*), donde señala la ruta:

Galopábamos desde
Venado Tuerto
hacia las alturas
de la caliente Córdoba.

A raíz de su salida de Chile durante el gobierno de González Videla, Neruda viaja mucho por Europa y por Asia, generalmente para asistir a homenajes personales que se le tributan en varias naciones, o para contemplar la inauguración de congresos auspiciados por las organizaciones comunistas. Es así como en abril de 1949 estaba en París, donde asistió al Primer Congreso de Partidarios de la Paz, y en junio iba a la Unión Soviética, invitado para asistir a los festejos dispuestos para conmemorar el sesquicentenario de Pushkin. Es la primera vez que Neruda llega hasta la nación cuya política había influido tan vigorosamente en su orientación personal, y allí encuentra una imagen de abundancia y de serenidad que trata de llevar a su verso. Siempre en plan de invitado a grandes festividades, pasa a Polonia y a Hungría, y ya en el mes de agosto está en México, donde le toca participar en la inauguración del Congreso Latinoamericano de partidarios de la Paz.

En junio de 1950 vuelve a Europa, para conocer algunas de las naciones socialistas, como Rumania y Hungría, y en seguida va a Italia. En octubre, nuevamente invitado por las organizaciones comunistas, viaja a la India, nación en la cual había estado antes, en 1929, cuando era cónsul de Chile. En esa primera visita, India era una provincia del enorme imperio británico; en el nuevo viaje, es nación libre e independiente.

Al encontrarse de nuevo en aquella tierra visitada en la juventud, Neruda se sintió otra vez sobrecogido de espanto, cual dice en *Las uvas y el viento* (*Memorial de estos años*):

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.
Enramada de razas y de túnicas,
India,
materna, entrelazada,
angusta, cruel, remota,
eras la misma.

El período de González Videla toca a su término constitucional, y el poeta decide regresar cuanto antes a Chile, pero al fin se queda pocos días en su patria. Obedeciendo nuevas invitaciones, va de diciembre de 1952 a enero de 1953 nuevamente a la Unión Soviética, donde el 20 de diciembre de 1953 recibe, por lo demás, el Premio Mundial Stalin, al cual en años siguientes se ha cambiado de nombre al ponerlo bajo la advocación de Lenin.

1954. El poeta cumple cincuenta años de edad, y no pocos festejos se organizan para saludarle con este motivo. El, por su parte, quiere mostrarse generoso con Chile, y comienza a repartir lo que posee. En la Escuela de Verano de la Universidad de Chile ofrece un ciclo de conferencias sobre su propia poesía; a la misma institución acuerda donar, en forma jurídica eficiente, su biblioteca, repleta de preciosas ediciones, la casa en que está ubicada, las colecciones de mariposas y de conchas formadas en sus viajes y otros bienes físicos de que es poseedor, curiosidades, recuerdos de diversos países. Se crea entonces la Fundación Pablo Neruda, a la cual se atribuye la intención de abrir una especie de pensionado para albergar a los poetas jóvenes, y el día 10 de junio de 1954, poco antes de enterar el poeta el medio siglo de vida, se coloca la primera piedra de la construcción en que habrá de instalarse aquel falanstero.

En los años que subsiguen hasta hoy, continúan viajes, en América, en Europa, en Asia; se reanudan los homenajes; se repiten y multiplican las ediciones. Al poeta se le traduce y se le comenta. Publícanse libros sobre su poesía, y le sale algún censor severo, pero los inevitables admiradores no dejan cargo sin respuesta. Endiosado por unos, vilipendiado por otros, Neruda sonríe enigmáticamente, muy contento de dividir las opiniones de los hombres, y siempre escribiendo, o, como él dice, cantando. Es infatigable. Su prodigiosa abundancia, materializada en libros enormes como el *Canto general*, recuerda la de Víctor Hugo, de quien los poetas jóvenes de Francia, en su días, proclamaban que no tenían impresas disponibles porque todas las abarrotaba el viejo con su produc-

ción irrestañable. En Chile se sabe, sin embargo, poco de él. Le gusta vivir aislado en casas muy grandes, acumulando nuevos libros raros, curiosos, de peregrina belleza, con los cuales rehace, poco a poco, la biblioteca cedida a la Universidad de Chile. Prosiguen las colecciones, de objetos típicos de la artesanía popular y de máquinas viejas, muñecas, figuras grotescas. Sus obras no se publican ya en su tierra natal sino en el extranjero, acaso para evitar el comentario con que se afeaba la prolija y nimia prodigalidad de Víctor Hugo...

Cuando se escribe esta obra, Neruda se halla próximo a cumplir sesenta años de edad, vive tanto en Valparaíso, encumbrado en los cerros, frente a la bahía, como en Isla Negra, donde su casa limita no ya sólo con la arena sino también con la espuma oceánica, y se ve salpicada por el oleaje de las marejadas eminentes. Hace editar varios libros por año, si bien sus libros, publicados sobre todo en Buenos Aires, tardan en llegar a Chile y no son leídos aquí tanto como lo fueron los de otras épocas. Varias veces ha sido pronunciado su nombre como candidato al Premio Nobel de Literatura, aquella gran lotería que suele dar dinero, nombre y fama estrepitosa a ilustres mediocridades, y es posible que algún día llegue a él también la codiciada recompensa. Y aun cuando se siente fuerte, animoso y entusiasta, rodeado de amigos y seguido de turbas de innumerables admiradores, todo lo tiene dispuesto para cuando la hebra sutil de sus días se corte. Ya se verá, cuando tratemos del *Canto general*, lo que el poeta dice, en despedida, a su partido; mientras tanto, veamos algo más individual y suyo:

Compañeros, enterradme en Isla Negra,
frente al mar que conozco, a cada área rugosa
de piedras y de olas que mis ojos perdidos
no volverán a ver. Cada día de océano
me trajo niebla o puros derrumbes de turquesa,
o simple extensión, agua rectilínea, invariable,
lo que pedí, el espacio que devoró mi frente.

... allí quiero dormir entre los párpados
del mar y de la tierra... Quiero ser arrastrado
hacia abajo en las lluvias que el salvaje
viento del mar combate y desmenuza,
y luego por los cauces subterráneos, seguir
hacia la primavera profunda que renace.
Abrid junto a mí el hueco de la que amo, y un día
dejadla que otra vez me acompañe en la tierra.

El balance de su vida en los primeros sesenta años, carga hacia el platillo de la felicidad y de la abundancia, y el poeta no vacila ya en decirlo en sus versos de hoy, bastante menos angustiosos y sombríos que los de las primeras épocas. En *Las uvas y el viento*, por ejemplo, leemos:

Vida,
me diste
todo.
Apartaste de mí la soledad,
la solitaria lámpara
y el muro.
Me diste
amor a manos llenas,
batallas,
alegrías,
todo.

Y aludiendo al joven desesperado de *Crepusculario* y de *Veinte poemas*, he aquí cómo le retrata:

Yo pienso
en el hombre perdido
de otro tiempo
que no vio nacer nada,
que se precipitó de calle en calle,
de noche en noche fría,
subió escaleras,
se llenó de humo,
y nunca vio dónde se terminaban
los peldaños ni el humo.
Aquel hombre
fue como un hongo en la selva,
en la humedad oscura
disipó sus herencias,
no vio sobre el bosque la altura
tatuada con estrellas,
no vio bajo sus pies
entrelazarse todos
los gérmenes del bosque.

Decíamos, al dar cuenta a grandes rasgos de la biografía del poeta, que en los años mozos, siendo adolescente, hizo publicar versos suyos en la revista *Corre Vuela*, donde la firma era el nombre civil Neftalí Reyes. Algo después, el poeta decidió cambiar de nombre y adoptó el seudónimo Pablo Neruda. Ya con esta firma, que iba a ser para él definitiva, se publicaron por primera vez sus versos en *Claridad*, periódico estudiantil que ocupa sitio de predilección en la gesta de la Federación de Estudiantes de Chile. Por habernos tocado alguna parte en la empresa, vamos rememorando algunos hechos mal conocidos.

El día 21 de julio de 1920 se produjo, en pleno centro de Santiago, en la primera cuadra de la calle Ahumada, el asalto de la Federación de Estudiantes, cometido por una turba anónima, en la cual, sin embargo, docenas de partícipes fueron identificados por algunas fotografías, y es evidente que el hecho contó con las simpatías oficiales, ya que la investigación policial y judicial se aplicó a perseguir a las víctimas y no a los autores de la tropelía. En el asalto fueron aventados y en parte destruidos los originales acopiados en la oficina de la redacción de *Juventud*, importante revista literaria que publicaba la Federación de Estudiantes como extensión de sus actividades propiamente culturales. Roberto Meza Fuentes, director de *Juventud* en aquella emergencia, trató de recolectar materiales para un nuevo número de su revista, el cual vino a salir mucho después.

Mientras tanto, en algunos jóvenes que estábamos a su lado, surgió la idea de lanzar pronto a la circulación una hoja de protesta, agresiva, de combate, destinada a mostrar a la opinión pública que el asalto no era suficiente para acallar a los jóvenes reunidos en la Federación de Estudiantes, y tres de ellos nos aplicamos a la tarea con tanta decisión y energía que pudimos hacerlo. Tal es, explicada en poquísimas palabras, la génesis de *Claridad*. Los tres éramos Alberto Rojas Jiménez, Rafael Yépez Alvear y el autor de este libro. Alumnos del Instituto Nacional, habíamos estado ya uni-

dos el año anterior, es decir, 1919, en una empresa semejante, la publicación de *Germinal*, periódico que asumió la representación oficial de la Federación de Estudiantes Secundarios. Pocos números publicamos de *Germinal*, pero en todo caso nos habíamos fogueado lo necesario para tentar cualquier otra empresa semejante. *Claridad* debía ser para nosotros cosa fácil. Y lo fue, en realidad, durante algunos meses, hasta que la Federación designó para manejarla a Carlos Caro. Caro, en suma, con grande esfuerzo y sacrificio, mantuvo *Claridad* varios años más, mientras sus fundadores y primeros directores seguíamos sirviendo a sus órdenes. Así por lo menos ocurrió conmigo, que le seguí prestando colaboración literaria a lo largo de varios años, aun cuando no con Rojas y con Yépez, que pronto se alejaron.

El primer número de *Claridad* pudo ser voceado en las calles de Santiago por los suplementeros el día 12 de octubre de 1920, y fue tal la acogida que le brindó el público, que hubo necesidad de lanzar hasta tres ediciones de él. Un vibrante artículo de Joaquín Edwards Bello, con la firma autógrafa, era sin duda la causa de esa singular acogida.

Si nos restringimos a lo literario, obvio es decir que *Claridad* prestó amparo, desde la primera hora, a los conatos de los escritores más jóvenes. Nombrando al azar, no puede pasarse por alto la presencia en sus páginas de Sergio Atria, González Vera, Santiago Labarca, Juan Gandulfo, Alfredo Demaría, Roberto Meza Fuentes, René Silva Espejo, Romeo Murga, que en prosa o en verso, con sus propios nombres o con ocasionales seudónimos, escribieron allí. La intención de dar a conocer a los jóvenes fue, sin embargo, al comienzo, mucho más orgánica, y para ello discurrimos la creación de una sección especial, *Los Nuevos*, que en cada número daría noticia de la existencia de un escritor valioso, pero todavía desconocido por demasiado joven. Es así como fueron allí presentados, por diferentes escritores, entre otros, Armando Ulloa, Joaquín Cifuentes Sepúlveda, Miriam Elim, Félix Armando Núñez. A nosotros, en fin, nos tocó la oportunidad de presentar a Pablo Neruda.

Nada sabíamos de él hasta que Rudecindo Ortega Masson, alumno del Instituto Pedagógico, nos habló de sus producciones y nos dijo que estaba en el Liceo de Temuco y que el año siguiente, 1921, vendría por primera vez a Santiago, a seguir sus estudios. Ortega llegó más lejos: a nuestra petición, puso en nuestras manos un legajo de Neruda, con sus originales, y algunos recortes de publicaciones hechas en la provincia, esto es, en Temuco. Con este mate-

rial organizamos la publicación, que se hizo en el número 12 de *Claridad*, correspondiente al 22 de enero de 1921 y que dice a la letra así:

Pablo Neruda se nos revela —a través de estos últimos versos suyos— como un producto complejo que rima su ensueño traspasado por la realidad cotidiana e indispensable.

Su juventud es para él un escudo. Adolescente aún, sabe de los anónimos retorcimientos del dolor humano, investiga en las fuentes del más moderno retorcimiento, vive lo que expresa, y nos presagia las más preciosas cosechas líricas.

Estos espíritus multánimes que ruedan entre los impulsos desequilibrados de una hora ciega, al mismo tiempo que ven aureolar en el oriente una claridad suprema de anuncios, poseen los siete sellos de la vida espiritual, están llenos de una fervorosa ansia de conocimiento y se van confirmando en promesas nuevas. Pablo Neruda es uno de estos modernos poetas, para los que ser poeta es ser hombre no sólo fisiológicamente.

En la vida que corre la poesía representa un papel hartamente trascendental. Tolstoy ya nos habló de sus inquietudes con respecto al verdadero rol del arte, cuestión que siempre está en el tapete porque siempre la Humanidad se encuentra en la búsqueda afanosa de soluciones.

Para este muchacho cada día que pasa le ofrece algún nuevo límite en el horizonte que se aleja, y una inquietud que se adentra en su alma. Y Neruda es así —pequeño símil del género hombre— una individualidad que no halla acomodo y busca soluciones.

Pasan por él brisas extrañas, soplos de anticipación de una realidad presentida en la armoniosa soledad de la introspección, y va avistando allá, desde el fondo de una provincia sureña, aquel resplandor que nace en el oriente, del cual habrá de hablarse siempre que se hable de este poeta.

Pablo Neruda, con todas las vacilaciones que son privilegio de los años más jóvenes, nos destila su amargura a ratos hirviente y rabiosa. *Las palabras del ciego* nos lo revelan como torturado en una hondísima preocupación casi extrahumana. *Maestranzas de noche* nos muestra sus lágrimas ante el ajeno sufrimiento de la carne miserable, mientras *Campešina* nos retorna a la hosquedad pura de una extorsionada comprensión de nuestra tierra.

Luego encontramos el *Elogio de las manos*, cuyo primer soneto entusiasma. Una recóndita vigorosidad surge y hace del concepto una escueta línea, tortuosa y sangrante. La realidad muerde aún en el tercer soneto, muy inferior a los otros.

Esta rápida mirada a la obra de Pablo Neruda que presentamos aquí, nos señala muy precisamente el cauce que siguen su corazón y su cerebro en la armónica elaboración que han emprendido. Desde Temuco nos llega su promesa significativa y ungida de dolores acaso ancestrales. Vendrá dentro de poco a esta ciudad. Al lado nuestro veremos desenvolverse la madeja sutil de su labor, y, aquí también, ha de publicar un libro que nos anuncia como ya listo para ser impreso. Su título será *Helios*.

Al término de estas palabras de presentación del poeta desconocido, leíase como firma *Fernando Ossorio*, seudónimo que a la sazón

empleábamos nosotros, como muestra de admirativo afecto por Pío Baroja, pues lleva ese nombre el protagonista de la novela *Camino de perfección*, leída en esos años con apasionado interés por los jóvenes.

Completaban la página un retrato de Neruda, que tiene mucho interés documental, y algunos de sus poemas, escogidos entre los que Rudecindo Ortega puso en nuestro poder. Eran ellos *Inicial*, que lleva al pie la fecha 1921, *Campesina*, *Pantheos*, *Maestranzas de noche*, *Las palabras del ciego*, con fecha 1919, y *Elogio de las manos*. De las noticias que pueden verse en la presentación, sabe ya el lector que ese *Elogio* era un tríptico, del cual yo había elegido el primer soneto, que dice así:

ELOGIO DE LAS MANOS

Manos de ciego

Dame tus manos, ciego. Las manos de los ciegos
son como las raíces de estos hombres inertes:
se queman retostadas por el sol de enero
y en el otoño sienten como llega la muerte.

Tajeadas y sumisas en el silencio viven
descarnando en sus dedos la hilacha del dolor,
y la hilan recogidas como monjes humildes
que estuvieran hilando las palabras de Dios.

Los ciegos tienen toda su alma en estas manos
ásperas de rozarse con los miembros humanos,
traspasadas de duelo, temblorosas de amor...

Tiemblan como cordajes los largos dedos magros
y parecen dos santas palomas de milagro,
tajeadas y sangrantes de noche y de dolor.

Todos los poemas de la selección de *Claridad* han sido conocidos por los lectores del poeta, ya en las sucesivas ediciones de sus libros, ya en las *Obras completas* (1962), donde hay un apéndice que recoge algunos; pero este último, el *Elogio de las manos*, ha quedado hasta hoy rezagado y valía la pena, por lo tanto, recogerlo.

Poco antes ha sido mencionado aquí el libro *Helios*, conforme indicaciones que me había hecho llegar su propio autor. Dos palabras más sobre el tema.

El primer poema de la primera edición de *Crepusculario* (1923), titulado *Inicial*, comenzaba diciendo:

He ido bajo Helios, que me mira sangrante,
laborando en silencio mis jardines ausentes.

En las ediciones sucesivas, Neruda suprimió este poema, que ha vuelto a ofrecer a sus lectores en las *Obras completas* (1962) con un añadido de fecha 1920, y con una nota de Jorge Sanhueza que dice:

Inicial. Primer poema de la edición original de *Crepusculario*. Suprimido en la segunda edición (p. 1847).

Bien está la nota, pero no lo registra todo. De una cosa y de la otra se desprende que el primitivo proyecto de *Helios* cambió en el camino, y que el libro en fin adquirió su nombre definitivo *Crepusculario* cuando el poeta, ya en Santiago, pudo agregarle la sección titulada *Los crepúsculos de Maruri*. *Helios* es, pues, el título de un libro que Neruda proyectaba hacia fines de 1920 y comienzos de 1921, es decir, en los propios días en que yo le presenté a los lectores de *Claridad*.

Con esta presentación quedó abierta, por lo demás, la colaboración que en seguida el poeta, ya en Santiago, ofrecería a la revista, la cual se prolongó durante varios años. En *Claridad*, Neruda escribió tanto en prosa como en verso. En la primera forma se le deben varias series de poemas en prosa no recopilados hasta hoy, donde pueden mencionarse especialmente los de *La vida lejana*, a que el autor puso término con un *Epílogo* en que hablaba de sus "cortos relatos". *Claridad* intentó además la recopilación de los versos de Neruda en el libro titulado *Crepusculario*, que pudo haber salido en noviembre de 1922, cuando la revista lo anunciaba, pero hubo de postergar su aparición hasta 1923, por motivos que es fácil comprender y a que se refiere, en parte, Hernán Díaz Arrieta en *Los cuatro grandes de la literatura chilena* (p. 176 y sigs.).

Mucho más habría que decir, por cierto, de la colaboración en verso. Un solo ejemplo. En las citadas *Obras completas* se reproduce un poema de *Claridad* que el autor en seguida no recogió en ninguno de sus libros, *Palabras de amor*; pero en la reproducción se deslizan algunas erratas que conviene salvar. El segundo verso de la composición debe leerse así:

Piensa, yo que te he visto perdida y recobrada;

pues el *que* suprimido en las *Obras completas* hace falta y apareció en *Claridad*. También echamos de menos allí los últimos versos de este poema, cuyo texto es como sigue:

... Nada tiene de extraño
besarte a tí las manos en la noche de estrellas
que tiene más estrellas si te beso las manos.

A propósito de los versos, es también curioso recoger algunos otros pormenores.

Neruda publicó bajo el título de *Glosas de la ciudad* (número 57, de 24 de junio de 1922) un tríptico compuesto así: I. *Los jugadores*. II. *El ciego de la pandereta*. III. *Barrio sin luz* con una fecha al pie: 1921, 22, y una dedicatoria: *A Magdalena Thompson*. Pues bien, los tres poemas pasaron después a *Crepusculario* pero allí no están ligados en una serie, y la mención *Glosas de la ciudad* ha desaparecido.

También tocó a *Claridad* el honor de hacer la primera publicación del popularísimo poema *Farewell*, que dio nombre a una sección de *Crepusculario*, *Farewell* y *los sollozos*; pero en esa primera publicación el poema salió con el nombre de *Canción de adiós* y con una fecha al pie: Agosto de 1922 (número 66, de 26 de agosto de 1922). Estas menudencias cobran alguna importancia: con ellas a la vista puede establecerse en forma muy precisa la fecha efectiva de la composición de este poema, como de los otros que hemos mencionado.

Finalmente, debe señalarse que algunas de las prosas de Neruda en *Claridad* le acercan al contenido que su obra adquirió después. En los mismos días en que evocaba sus amores, al través de versos desgarrados y aptos para provocar las lágrimas, el poeta se inclinaba a la literatura de denuncia social, como vemos en la siguiente pequeña prosa de esos días, englobada asimismo bajo el rubro genérico de *Glosas de la ciudad* (número 29, de 13 de agosto de 1921):

C I U D A D

Los brazos caen a los lados, como aspas cansadas. Son muchos. Van juntos, las anchas espaldas, las miradas humildes, los trajes deshechos, todo es común, todo es carne de un solo cuerpo, todo es energía rota de un solo cuerpo miserable que parece llevan la tierra entera¹. ¿Por qué estos hombres que van juntos, tocándose las espaldas robustas, no llevan los vigorosos brazos levantados, no levantan hacia el sol la cabeza? ¿Por qué, si van juntos y tienen hambre, no hacen temblar los pavimentos de piedra de la ciudad, las gradas blancas de las iglesias, con el peso sombrío de sus pisadas hambrientas, hasta que la ciudad se quede inmóvil, escuchando el rumor enorme de las pisadas que treparían hasta cegar el fuego de las fábricas, hasta encender el fuego de los incendios? ¿Por qué estos hombres no levantan los brazos siquiera?

Claridad publicaba en cada número, en su primera página, una especie de editorial, a veces con rasgos de poema en prosa, destinado a denunciar un suceso escandaloso o a condenar a un partido

¹Sic en *Claridad*. Tal vez debería leerse llevar en lugar de llevan.

o a un hombre. Neruda fue también colaborador de esta sección de la revista llamada *El cartel de hoy*. De él hemos visto allí un *Veintuno de Mayo*... (publ. en el núm. 52, de 20 de mayo de 1922) y otro artículo sin título especial en que el poeta comenta el grabado anexo, un grupo escultórico que representa a una pareja de pobres azotados por la intemperie y acaso por el hambre (núm. 56, 17 de junio de 1922). Con la sola firma P. N. se lee entonces este fragmento:

EL CARTEL DE HOY

Frente a mí, el papel blanco en que este cartel debe ser escrito, y, junto a él, el grabado, esta pareja miserable y muda que se aprieta en una contracción desesperada de frío. Pero, ¿por qué no se enciende en mis labios la hoguera de mi rebeldía? ¿Por qué ante estos dos seres anudados en el símbolo mismo de mi dolor, no restalla en mi corazón y en mi boca la palabra roja que azote y que condene? Miro el papel, el grabado, los vuelvo a mirar y... ¡nada! Pero, he aquí que de repente, soltándose de su compañera, el hombre me toma las manos y mirándome a los ojos me dice:

—Amigo, hermano, ¿por qué callas? Si no me hubiera levantado a impedirte, ¿es que habría callado una vez más tu boca, es que en el puesto del sufrir continuo habrías desdeñado una flor que mañana fructificaría? Tú que sabes la gracia de iluminar las palabras con tu lumbre interior, ¿has de cantar y cantar tus placeres pequeños y olvidar el desamparo de nuestros corazones, la llaga brutal de nuestras vidas, el espanto del frío, el vergajazo del hambre? ¿Sigues en vida para mirar tu sufrimiento, o para elevarte sobre él y gritarlo al mundo con las salivas amargas de tu descontento y tu rebelión? Si tú no lo dices y si no lo dices en cada momento de cada hora se llenará la tierra de voces mentirosas que aumentarán el mal y acallarán la protesta. Sobre los huesos de la canalla actual brotarán sin tregua los que continuarán su obra. Y después otros... Tú, yo, estaremos viejos o muertos, y nuestra vida machacada en tanto yunque de maldición, no podrá decir, no dirá jamás esto que ahora con la frente al viento debes repetir y repetir por todos, contra todos...

Calla el hombre. Me mira su compañera. Y comienzo a escribir...

Todo indica que la colaboración de Neruda en *Claridad* es importantísima, y que debe ser cuanto antes recogida para ir completando la visión íntima del pensamiento del autor en aquellos instantes de presurosa evolución psicológica. En ella habría que estudiar, desde luego, el impacto político y ético que en él produjo la vida en la capital, en el medio estudiantil, extraordinariamente vibrante en esos días. Neruda no toca ningún problema en forma periodística, pero sus prosas, aunque inclinadas a la orientación propia del poema, están cargadas de intención social, como las que acabamos de ver.

La obra de Pablo Neruda, tan copiosa ya, ha sido segregada por su propio autor, quien niega valor estético a algunas de sus empresas en atención a consideraciones de orden político. La entidad psicológica y fisiológica llamada Pablo Neruda es una, pero lo que ella produce no es, según su creador, una sucesión regular y ordenada de fenómenos coherentes y dependientes los más nuevos de los más antiguos. La sucesión regular se altera, con lo cual habría en la producción de Neruda una serie de muros infranqueables y de soluciones de continuidad. Cualquier ordenación que en ella se intente habrá de pasar por alto estas negaciones, que no tienen alcance para la historia literaria. Veamos, en consecuencia, cómo podría agruparse esta obra en atención a sus motivos culminantes y sin romper con la cronología.

PRIMERA EPOCA. Desde los orígenes en la infancia hasta el primer viaje fuera de Chile (1927): poesía del amor, singularmente egocéntrica, algo anárquica en la forma y muy nihilista en lo que toca a la concepción del orden social y del mundo. A pesar de los descuidos formales, el verso contiene algunos señuelos artísticos perceptibles en rima y ritmo. Influencia de Rubén Darío y de Maurice Maeterlinck.

Esta poesía de los orígenes comenzó a darse a conocer oficialmente al público santiaguino en la revista *Claridad* (1921), pues las colaboraciones de *Corre Vuela* de fecha anterior pasaron inadvertidas; adquiere forma de libro con *Crepusculario* (1923), y se consolida con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). Estos dos libros son, por lo demás, los mejor difundidos de su autor y los que conservan mayor número de admiradores entre quienes nada quieren saber de su aventura política, a juzgar por las ediciones que han agotado y que siguen solicitando. Es también la menos traducida a los idiomas extranjeros, en proporción al número de años que lleva en circulación.

SEGUNDA EPOCA. Cuando Neruda salió de Chile, se fue al Oriente y se estableció en Rangún (Birmania). Las piezas escritas entonces

caban casi totalmente en *Residencia en la tierra* (1933-7), iniciada en Rangún, proseguida en Colombo y en Java, posesión holandesa esta última en la cual Neruda contrajo su primer matrimonio con Maruca Hagenaar, joven javanesa de padres holandeses.

TERCERA EPOCA. Es ya la etapa política iniciada con *España en el corazón* (1937) y proseguida con *Canto general* (1950), libro que vale por no pocos volúmenes individuales, pues contiene miles de versos y se distribuye en muchísimos temas. Otros títulos dignos de atención en esta etapa son *Canto de amor a Stalingrado* (1942), *28 de enero* (1947), etc.

La tercera época se prolonga en los años que siguen, pues el autor no ha renegado de su filiación política, y continúa siendo, para todo el mundo de la cultura, uno de los más representativos escritores comunistas del presente; pero es justo aceptar que podría intentarse una división final.

CUARTA EPOCA. Aparecen las odas elementales. En los últimos años, y a contar de 1954, Neruda ha querido aclarar su expresión, muy turbia en algunos períodos, y en especial en las épocas segunda y tercera, según la enumeración anterior, y de esta decisión nacieron las odas, en conjunto una especie de diario lírico íntimo (y civil a la vez, pues la intención política subsiste), en que se tratan, alternativamente, cosas domésticas, reminiscencias de viajes, bagatelas, sucesos del vivir callejero, pequeñeces y hasta trivialidades.

Esta simplificación en cuatro épocas es, por cierto, algo claustroal para obra tan amplia y caudalosa como la de Neruda, que atiende a casi todos los temas cósmicos, y debe ser recibida con beneficio de inventario, que somos los primeros llamados a sugerir y aconsejar.

A más de los enunciados dichos y cabalgando sobre las fechas que ellos comportan, hay libros enteros que salen de estos marcos, a saber: *Versos del capitán* (1953), aparente retorno a la primera época, como *Cien sonetos de amor* (1959). El lector verá, pues, con prudencia, qué le conviene mantener de la visión esquemática que le hemos propuesto.

Desde otro punto de vista, cabría señalar en la expresión y estilo de Neruda, esto es, en el sistema de formas literarias que emplea para obtener la comunicación con el lector, ciertos cambios u oscilaciones que darían base a un estudio monográfico. Sin llegar tan lejos, anotamos los principales cambios que vemos en su estilo:

1. PERIODO DE EXPRESION DIRECTA. Desde los orígenes hasta la publicación de *Veinte poemas de amor* (1924), el poeta aspira a decir

con rectitud lo que siente. Si está enamorado, lo declara; si un paisaje le gusta, lo describe y elogia. Hay, en fin, una relación directamente proporcional entre lo que siente y lo que se expresa, sin perjuicio del uso de metáforas, símbolos y otras figuras que pueden contribuir a facilitar la expresión. En este mismo período podemos imaginar, además, cierto abandono íntimo: el poeta no calcula el efecto que va a causar, y su canto parece, a menudo, ser el fruto de una fluencia natural irrestañable.

2. PERIODO EXPERIMENTAL. Poco después vienen los libros a los cuales daremos el nombre de experimentales, en el sentido de que con ellos el poeta muestra sus búsquedas en el estilo. Está experimentando, o si se prefiere, tanteando, a ver si su expresión logra alguna mayor originalidad. El parecerse a escritores como Darío, Maeterlinck y otros, no le satisface: o no se parece a nadie, o prefiere parecerse a escritores no tan consagrados como aquéllos. De allí la influencia de Sabat Ercasty, que hasta hoy no ha tenido explicación alguna dentro de la obra de Neruda.

3. PERIODO DE EXPRESION INDIRECTA O INVERSA. ¿Cómo salió Neruda del período experimental? Había dos maneras honorables de salir: o volver a la expresión directa o adoptar otra, que para abreviar llamaremos indirecta o inversa. El primer fruto de este cambio es ya todo un libro, *Residencia en la tierra*, que se convierte en un ciclo de varios años de producción. Los cambios son notorios. El breve poema de amor, de expresión en todo directa, truécase en un extenso poema unitario (con unidad de inspiración), donde la expresión es a menudo (y no siempre) indirecta o inversa. Apela el autor a cosas incommunicables por definición, como los sueños, o descompone la realidad en una visión íntima (*suprarrealismo*), para su solo uso, que no puede pretender que capte el lector en las propias dimensiones que cobró para el poeta. Es el período popularmente llamado oscuro, es decir, de difícil comprensión, *esotérico*, durante el cual Neruda perdió algunos de sus admiradores, pero adquirió otros, los *snoobs*, quienes declaraban primero que la poesía no era para ser entendida, segundo que la de Neruda era ininteligible y tercero que en consecuencia se le debía admirar sin trámite.

4. PERIODO DE EXPRESION DIRECTA, segunda vez. Neruda pudo quedarse en la estación anterior, produciendo poemas simbólicos, oscuros, de significado recóndito, pero de pronto alteró su ruta. Hay quienes creen que cambió porque su espíritu, algo inquieto, le invita a buscar nuevas metas para su arte, a fin de no repetirse. Hay

quienes en cambio suponen que la novedad se produjo no en forma espontánea sino sugerida, es decir, forzada desde fuera. Neruda, en suma, habría vuelto a la expresión directa (patentizada en las *Odas elementales*), no por decisión suya sino por las necesidades de la propaganda comunista a que aparece, en parte a lo menos, subordinada su poesía. El asunto es muy difícil de zanjar y basta exponerlo.

En este momento, es decir, por los días en que se escribe este libro, Neruda sigue fiel a la expresión directa. Pero entre el período 1 y el período 4 hay una diferencia muy perceptible, o que por lo menos trataremos de hacer perceptible en este libro. En el período primitivo o inicial, Neruda es un poeta egocéntrico, cuyo amor, por lo general desolado, le nubla la visión para el resto del espectáculo del mundo. Canta a la pareja humana en el sentido sexual, no en el sentido matrimonial, y la canta desde el ángulo masculino, con todo el egoísmo rabioso que el amor suscita en él y entre otros varones de su misma familia psicológica. Dentro del período 4, en cambio, si bien persisten rasgos de confesión personal donde el poeta, una vez más, se llama enamorado, el egocentrismo se reemplaza por el panfilismo. El poeta no es ya egoísta sino altruista, sonríe al vecino, saluda al prójimo, pide reverencia por los seres humildes, trata de unirse con los demás hombres, practica cierta forma de unanimismo, se torna social, se conjuga al resto de la humanidad, respeta al débil, se acuerda de todos los seres repetidamente olvidados en los años anteriores. Sea esto influencia de la posición política que el poeta ha adoptado, o sea otra cosa, es el hecho el que debemos consignar y atender.

Debe aceptarse, en resumidas cuentas, que Neruda es un poeta muy difícil para el estudio, por los profundos cambios de sensibilidad estética apórtados a su estilo. Quien pretenda saber algo de él, más allá de las anecdóticas exterioridades, ha de hacerse el ánimo de enfocar cada cierto número de años de nuevo, con mucha paciencia, a fin de que sus instrumentos de captación y de percepción no queden fuera de uso. El desarrollo de su obra no es lineal sino, al revés, lleno de torceduras y de imbricaciones no previstas.

El Amor Perdido

Mis deseos se van tras de la amada
en cauces apacibles o violentos
Y se sacuden bajo su mirada
como las arboledas bajo el viento.

Mis ojos tiemblan en la tarde oscura
adivinando por los senderos;
ya no saben mirar hacia la altura,
que ven sobre la tierra los luceros.

Mi boca busca la palabra pura
que cubrirá mi corazón desnudo
cuando quiera dar toda la dulzura
que antes quiso entregar, pero no pudo.

Mis pies quieren seguir la senda suya
porque la senda suya sea mía,
porque concluya donde yo concluya
y sea mi alegría su alegría.

La mano suya en blandeció la roca
y anegó del zarzal todas las puñas.
Mis manos van tocando lo que toca
~~por~~ ver si en mí su ser se continúa..

Ya no naufragará bajo tus ojos.
mi corazón como una barca pobre,
te pesará mi amor sobre los hombros,
y tu garganta esconderá mi nombre.

Mis pasos hollarán sendas dolientes,
extinguirán mis ojos las estrellas,
y horadando la noche en que me encuentre
ordenarán tus placeres en mis penas.

Mis manos cogerán flores y frutos,
aunque los cojan estarán vacíos—
amarán los racimos más oscuros,
desgranarán las últimas espigas.

Y serán los balcones extranjeros,
tu voz lejana y tu ~~recuerdo~~ ^{mirada} siempre;
la lámpara encendida del recuerdo
alumbrando las manos en la frente.

— Déjame amante más en esta hora.
— Amame ahora para no pensarlo.
En el jardín que ~~mata~~ ^{nutre} la sombra
deja que el cantador siga cantando..

Pa bo
Verlan

Amar, amar, amar, amar siempre con todo
 el ser, y con la tierra y con el cielo,
 con el claro del sol y lo oscuro del lodo,
 amar por toda ciencia y amar por todo anhelo.

RUBÉN DARÍO

Cuando comenzaron a publicarse en Santiago los primeros libros de Pablo Neruda, única firma literaria que ha usado el poeta, salvo ocasionales seudónimos, vivía en Chile el hoy ilustre historiador y crítico venezolano Mariano Picón Salas. Como era alumno del Instituto Pedagógico, tuvo ocasión de conocer a Neruda ya en las aulas universitarias. Por lo mismo vivió en grupos donde el verso de Neruda, repetido sin duda con notoria insistencia, era instrumento de comunicación diaria entre pequeños grupos de iniciados; y es a ellos sin duda a los que se refiere Picón Salas en las siguientes líneas, escritas muchos años después como reminiscencia de su vida en Chile:

¡Qué efecto de extraña salmodia —contra todas las normas de la recitación— nos hacían sus versos desgarrados que levantaban en nosotros aquel subconsciente nocturno de tristeza, indecisión, vaga y herida sensualidad que duerme en el alma mestiza! (*Regreso de tres mundos*, p. 78).

Contrariamente a lo que suele ocurrir, Neruda no encontró resistencias en sus primeros pasos. Aun cuando sus versos despertaban algún temor y eran desde luego abiertamente anticonvencionales y en no pocos casos empapados de acerbo nihilismo, desde el comienzo lograron el sufragio de la crítica y la atención solícita del público. Alguien ha dicho que son millones los ejemplares vendidos de *Crepusculario*: es posible, y si es verdad, deben ser también millones los que han circulado de *Veinte poemas de amor*. Sea de ello lo que fuere, es el hecho que Neruda se impuso de golpe como poeta, tras la publicación de *Crepusculario*, y que desde esa misma fecha se le siguió con atención y respeto.

El primer libro de Pablo Neruda, en el sentido propio de la palabra, es *Crepusculario*; que vio la luz en el curso de 1923, cuando el poeta había cumplido apenas dos años de permanencia en Santiago. Se publicó en un volumen de papel tosco, muy grueso, más gris que blanco, cortado en la forma que entonces comenzaba a usarse en los libros de versos, es decir, no como rectángulo alargado si-

no más bien como cuadrado. Los poetas de la época llamaban la atención con su vestimenta —grandes chambergos, trajes siempre oscuros, corbatas de lazo, sueltas, camisas blancas, amplias— y aun con la gravedad del rostro, apesarado con el sello de una viril melancolía; pero como esto no bastara a su afán de notoriedad, empezaron a reformar los usos gráficos. Se imprimieron libros en papel de estraza, y uno de esos autores, Pablo de Rokha, hizo escribir en letra manual toda una obra, para darla así blanco sobre negro a sus posibles lectores, como si hubiera sido estampada en un pizarrón escolar.

Crepusculario tenía no poco de estas apariencias bizarras, y algo ha conservado en ediciones sucesivas. Está dividido en varios grupos: primero una sección sin título específico, compuesta de diez poemas, de los cuales los cuatro primeros son sonetos; en segundo término, *Farewell*, y *los sollozos*; en tercero, *Los crepúsculos de Maruri*, sección llamada a justificar el título mismo del volumen; después vemos *Ventana al camino*, *Pelleas y Melisanda* y *Final*. Este último es un solo pequeño poema que vale por una declaración personal del autor sobre el origen íntimo del libro y, acaso, sobre su obra entera.

Crepusculario es un sustantivo colectivo y frecuentativo, creado para señalar el conjunto de crepúsculos de que el poeta había hecho acopio, y en el cual se repite la desinencia de voces muy comunes entre los estudiantes, como herbario e insectario. *Crepusculario* equivale, pues, a colección de crepúsculos, especie que se afirma cuando se ve dentro del libro la división especial llamada *Los crepúsculos de Maruri*, en que el poeta inscribe varios pequeños poemas sin títulos específicos. El error de dar a *crepusculario* como adjetivo, cometido alguna vez, debe aclararse en presencia del título del libro, que por su parte fija una de las actitudes propias del autor en esa etapa de su vida: la contemplación en el crepúsculo. Y como prueba, además, de que este poeta ha sido martirizado por editores sin vergüenza, debe señalarse que entre los *Crepúsculos de Maruri* tiene él uno de un solo verso, que dice:

Mi alma es un carrousel vacío en el crepúsculo.

Y que este pequeño poema, por ignorancia y por descuido, ha sido impreso como título interno o subtítulo del libro, con tipo grande, etc., cual puede verse en la cuarta edición, 1942, hecha en Santiago de Chile, donde aquella vistosa errata ocurre en la p. 99. En vista de tal autoridad, la errata ha sido repetida con todas las agravantes imaginables en las *Obras completas* (1962), a la p. 57.

Para probar, a mayor abundamiento, cuán descuidada ha sido la edición de los versos de Neruda, vamos a ver en seguida algo que se relaciona con otro poema también contenido en *Crepusculario*, *Farewell*. Está dividido en cinco estancias, a las cuales aplicó el autor el número arábigo correspondiente. La estancia 3 abre paréntesis ante las palabras *Amo el amor de los marineros*, y lo cierra con las palabras *en el lecho del mar*; la estancia 4 sigue tratando de la misma materia, como que dice:

Amo el amor que se reparte
en besos, lecho y pan,

siendo los versos que siguen hasta completarla, simples explicaciones de lo que es ese amor. Todo nos está indicando que el paréntesis no debió haber terminado donde lo vimos, sino al final de la estancia 4, y más precisamente en esta forma:

Amor divinizado que se va.)

Han pasado ya cuarenta años de que fueron publicados estos versos; se han hecho docenas de ediciones de ellos, y sin embargo, el error se halla uniformemente repetido en todas. ¿Por qué? Por un respeto erróneo al texto del poeta. El poeta —llámese Shakespeare o Neruda— no es infalible, y bien pudo esta vez colocar el paréntesis, por distracción, donde no convenía, y para eso existe la crítica de los textos, como procedimiento complementario de la literatura, que cuando se trata de obras maestras procurará fijar una lección que sea la más perfecta, no en atención a normas de preceptiva o de lógica, sino buscando el acuerdo del poeta consigo mismo, esto es, la coherencia íntima. En nombre de ella pretendemos, pues, de vez en cuando, alejar de los versos de Neruda algunos errores notorios de impresión en que se ha incurrido al estamparlos.

Obviamente, buscaremos en *Crepusculario* sensaciones de crepúsculo:

La tarde sobre los tejados
cae y cae...
¿Quién le dio para que viniera
alas de ave?
Y este silencio que lo llena
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?

Este poema, al cual el poeta añade la acotación de *Lentísimo*, para guiar al lector como se hace con la música, abre la sección *Crepúsculos de Maruri* y es, sin duda, obra de gran poeta; pero gran poeta en la cuerda de la sensibilidad delicada y dulce, de las sugerencias tenues, de las asociaciones de palabras ingeniosas, sutiles, amenas. Neruda nos iba a dar en coyunturas ulteriores otras notas algo más broncas; en *Crepusculario*, en tanto, lo veremos casi siempre impostado en el tono menor.

Vivíase entonces, hacia 1920, en el convencimiento de que la poesía debía tratar de llevar al plano de la comunicación literaria ciertas cosas que son por esencia inefables, y de allí el empeño de muchos poetas —encabezados por Juan Ramón Jiménez en España y por Amado Nervo en América— para adelgazar su expresión hasta hacerla casi inaudible, y para buscar el silencio de las cosas a fin de hacerlo comparecer en el verso sin que por ello dejara de ser silencio. El empeño es muy difícil, y más de un poeta, por impaciencia o por ineptitud, hubo de considerarlo sin sentido; Neruda, por su parte, decía:

¿Se va la poesía de las cosas
o no la puede condensar mi vida?

(Barrio sin luz).

Lo que, en cambio, dijo muy bien, muy a fondo, fue el sentimiento de la caducidad de la existencia, en *Mariposa de Otoño*, que forma parte de los *Crepúsculos de Maruri*, donde leemos:

Todo se va en la vida, amigos.
Se va o perece.
Se va la mano que te induce.
Se va o perece.
Se va la rosa que desates.
También la boca que te bese.
El agua, la sombra y el vaso.
Se va o perece.

Lecturas recientes de Omar Khayyam explican estos versos, también muy populares en su hora. Menos lo han sido los que el poeta dedica a su hermana y donde se presiente la amarga soledad en que recaería, pocos años después, durante el viaje por el Oriente. Allí dice:

Mis alegrías nunca las sabrás, hermanita,
y mi dolor es ése, no te las puedo dar;
vinieron como pájaros a posarse en mi vida,
una palabra dura las haría volar.

Pienso que también ellas me dejarán un día,
que me quedaré solo, como nunca lo estuve.
¡Tú lo sabes, hermana, la soledad me lleva
hacia el fin de la tierra como el viento a las nubes!

Otra vez, en cambio, contemplando la jornada rural de la trilla, el poeta se deja arrebatarse por el ritmo de aquella faena, y, como él mismo dice, por la *zalagarda*, y entonces quiere fijar en su verso la gloria del sol, no ya crepuscular sino cenital:

Sol que cayó a racimos sobre el llano,
ámbar del sol, quiero adorarte en todo...
Ambar del sol, quiero divinizarte
en la flor, en el grano y en el vino.
Amor sólo me alcanza para amarte,
para divinizarte, hazme divino!

(*Sinfonía de la trilla*).

El más importante poema contenido en este libro es el que lleva el título de *Pelleas y Melisanda*, que arranca sin duda de una composición de Maurice Maeterlinck. Las figuras algo evanescentes de aquellos dos amantes juveniles, que estrujan la pasión en una racha angustiosa por lo breve, ha conmovido al poeta, quien cree ver en esa pasión extremosa algo que consueña muy bien con su sensibilidad. Y es allí, precisamente, donde encuentra los tonos más dulces y al mismo tiempo más penetrantes para definir el amor, en un derroche fastuoso de alegorías y de imágenes:

PELLEAS: Me hablarás de un camino que no termine nunca.
La música que escondo para encantarte huye
lejos de la canción que borbotó y resalta;
como una vía láctea desde mi pecho fluye.

MELISANDA: En tus brazos se enredan las estrellas más altas.
Tengo miedo. Perdóname no haber llegado antes.

PELLEAS: Una sonrisa tuya borra todo un pasado;
guarden tus labios dulces lo que ya está distante.

MELISANDA: En un beso sabrás todo lo que he callado.

PELLEAS: Tal vez no sepa entonces conocer tu caricia,
porque en las venas mías tu ser se habrá fundido.

Es el fragmento más bello del libro, y sin duda uno de los instantes más puros en toda la obra de Neruda, lo que no es poco de-

cir dada la abundancia que ésta ha cobrado en años más recientes. Lo disminuye acaso en su estatura el ser una emoción refleja, pero cabría preguntarse ¿qué persiste allí de la idea original de Maeterlinck? Neruda tal vez haya podido verter en esos versos toda una concepción personal del amor, que nació del poeta belga pero que en el camino hacia el corazón del nuevo cantor sufrió graves y acaso decisivas desviaciones. Sea lo que fuere de la originalidad, es el hecho que nos ofrece una pura emoción de amor y que nos va paseando por deleites cada vez más intensos, hasta la muerte de la propia Melisanda, cuando el poeta dice:

A la sombra de los laureles,
Melisanda muere en silencio.
Por ella llorará la fuente
un llanto trémulo y eterno.
Por ella orarán los cipreses
arrodillados bajo el viento.
.
Por ella morirá Pelleas
cuando la lleven al entierro.
Por ella vagará de noche,
moribundo por los senderos.

En el contenido de *Crepusculario*, tal como lo hemos visto hace un momento, ha de señalarse la existencia de *Farewell*, voz inglesa que vale por despedida, adiós. *Farewell* es el poema del amor transitorio, irresponsable, y que no está destinado a ligar a los dos seres que en él actúen sino en el goce de la carne, y a condición de que no se sigan consecuencias sociales como el nacimiento de un nuevo ser. Merced a ello, tuvo una boga singular y acaso única, reproducido en todos los periódicos, declamado por todos los recitadores y glosado, repetido, plagiado, parodiado inclusive, por todos cuantos han tenido algo que ver con la poesía de lengua española, de 1923 a esta parte, es decir, hace ya cuarenta años. Vano sería decir que es el más popular de cuantos Neruda ha escrito. Lo es, sin duda, y él solo contribuyó a formar para su autor el título de Poeta del Amor que ya entonces popularmente pudo dársele. Es posible que hoy, a la luz de mayores experiencias, Neruda lo halle antisocial por excesivamente egoísta; pero en la edad juvenil en que lo escribió —dieciocho, diecinueve años— no se piensa con mayor calma ni se pretende gobernar o enfrenar el instinto.

De que el libro es muy juvenil en su inspiración tenemos pruebas en sus errores conceptuales, algunos francamente divertidos. En uno de sus versos leemos:

lo que es un franco despropósito. Si la tierra está dispuesta para sembrar en ella, no es inculca; brava sí puede ser, ya que en Chile, desde luego, suele sembrarse en tierras muy ásperas, a falta de otras mejores. Y es que Neruda, aun cuando por vivir de chico en Temuco, haya conocido los campos vecinos, no tuvo contacto con el medio rural.

Al mismo género de errores corresponde la ingenuidad que vemos en el poema titulado *El ciego de la pandereta*, donde se lee:

Yo pasé ayer y supe tu dolor,
dolor que siendo yo quien lo ha sabido,
es mucho mayor.

Estas ingenuidades son propias de un joven escritor de pocos años; pero en el libro, afortunadamente, no es eso lo único que existe. Hay mucha madurez en otros sitios, y breves experiencias quedan iluminadas de súbito por el autor con aquellos fuegos internos, fugaces tal vez, pero de extraordinaria intensidad, que suelen asistir a los poetas cuando proyectan su atención hacia los temas cardinales de la vida.

Mirado en su conjunto, *Crepusculario* nos llama la atención por la variedad de su inspiración, desde el amor irregular, antisocial, provocativo, de *Farewell*, hasta esta otra miniatura de tono menor y de sensibilidad evanescente que es el poema de *Pelleas y Melisanda*. Entre ambos extremos, la nota crepuscular, que surge y resurge:

Dios, ¿de dónde sacaste para encender el cielo
este maravilloso crepúsculo de cobre?
.....
Aquí estoy con mi pobre cuerpo frente al crepúsculo
que entinta de oros rojos el cielo de la tarde...
.....
Y por la vastedad del vacío van ciegas
las nubes de la tarde, como barcas perdidas
que escondieran estrellas rotas en sus bodegas.

Termina *Crepusculario* con un poema titulado *Final*, que contiene algunas confesiones útiles. Allí se leen por ejemplo estos versos:

Yo lo comprendo, amigos, yo lo comprendo todo.
Se mezclaron voces ajenas a las mías,
yo lo comprendo, amigos!
Como si yo quisiera volar y a mí llegaran

en ayuda las alas de las aves,
todas las alas,
así vinieron estas palabras extranjeras
a desatar la oscura ebriedad de mi alma.

Estos versos fueron elegidos por mí para epígrafe de un libro, *Retratos literarios* (1932), donde la doctrina que ellos expresan podía extenderse a todos o a casi todos los escritores allí tratados, diecinueve en total. Pero si los restringimos a la obra de Neruda y sólo en ella pretendemos que cobren aplicación o vigencia, parece apuntarse a un suceso que entonces, esto es, a la publicación de *Crepusculario*, no se había registrado aun, la imitación que Neruda hizo de algunos poemas de terceros, en concreto de Tagore y de Sabat Ercaasty.

*

Con rápida sucesión, dominado por una especie de frenesí juvenil, Neruda lanzó poco tiempo después su segundo libro. Debió llamarse *Poemas de una mujer y de un hombre*, título que el autor anunciaba a Hernán Díaz Arrieta en carta de 5 de febrero de 1924 (*Los cuatro grandes*, p. 220), y en seguida optó por darle el nombre de *Doce poemas de amor y una canción desesperada* (ibídem, p. 222). En la misma carta en que se hablaba de este título, el poeta agregaba a su crítico:

No me hable mal del título. 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.

Es la primera vez que se da en Neruda el caso que tanto veremos repetido después: la saciedad que le produce la obra, la necesidad íntima de alejarla de su lado y, finalmente, el movimiento de repulsión y de asco que le lleva a desestimarla y aun a condenarla. Esta vez no llegó tan lejos, y el libro pudo salir a la calle en el mes de junio de 1924 con el título que en definitiva tuvo: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

Ya dijo el autor que es labor simultánea a la de *Crepusculario*: están inspirados en la melancolía crepuscular varios de los poemas (a saber, 2, 3, 6, 7, 10, 14, 16 y 18), en todos los cuales o hay versos sueltos que mencionan al crepúsculo, o toda la situación que el poeta evoca alude a las horas de la tarde, cuando declina el día. Un ejemplo:

Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes
a tus ojos oceánicos⁷.

Pero el libro mismo, en su conjunto, difiere muchísimo del anterior en el sentido de que dispone y exhibe una mayor unidad temática. En *Crepusculario* hay variedad de temas, y el poeta no habla sólo de amor ni se reduce a confesar su sentir íntimo en las estrofas que ha modelado. En *Veinte poemas*, en cambio, el motivo erótico es uniforme, por decirlo así, y a cada paso insurge en el verso. Pero, también en conjunto, podríamos decir que es un libro compuesto de nocturnos, en el sentido de que el poeta se recoge aquí en la sombra para evocar una historia de amor o, si se prefiere, varios episodios de una pasión única, el amor a la mujer, en sucesivas historias, echando a luz sentimientos como el deseo, la espera, los celos, la ausencia, la angustia por lo que el amor promete y no da. Tomando en cuenta todo esto, veremos allí la imagen de la mujer, cual la siente el poeta en esas horas ansiosas:

Tienes ojos profundos donde la noche alea.
Frescos brazos de flor y regazo de rosa⁸.

O, mejor aún, definiciones de sutil reminiscencia, donde a pesar de la angustia subyacente el poeta es capaz de acuñar una imagen singularmente feliz:

Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma⁶.

Estos versos, leídos y releídos en las tertulias de su tiempo, discutidos en la prensa, comentados, aplaudidos, denostados, fueron ardiente novedad entonces y conquistaron rápidamente al autor la más envidiable nombradía. Yendo más lejos, puede aventurarse que acompañaron al nacimiento de muchas pasiones, algunas frívolas y ligeras como los amoríos del poeta adolescente, pero otras sin duda más durables. Esto no debe extrañarnos, porque entre estos versos hay algunos en que resuena una queja secular: la del enamorado que no quiere perder al ser en quien adora:

Amame, compañera. No me abandones. Sígueme⁵.

El poeta confiesa a su lector o dice al oído de su amada, que es un hombre triste. ¿Por qué? No lo explica, ni acaso sea necesario. En esa edad de la vida, en ese ambiente, sólo puede ser triste el mancebo solitario, al cual mil detalles de cotidiana ocurrencia le están señalando cuán diferente es su espíritu de los que le rodean. Así, le vemos hablar de las palabras:

Antes que tú poblaron la soledad que ocupas,
y están acostumbradas más que tú a mi tristeza⁵.

Y producir esta confesión desgarradora:

Por qué se me vendrá todo el amor de golpe
cuando me siento triste y te siento lejana?¹⁰.

No cabe duda de que nos encontramos en presencia de un libro entrañable, cuajado de sollozos y de sentimientos crepusculares entre los cuales no faltan la despedida, la nostalgia y los celos. El poema número 20, con razón uno de los más afamados y discutidos a raíz de la publicación de este libro, dice en parte así:

El viento de la noche gira en el cielo y canta.
Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.
En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.
Ella me quiso, a veces yo también la quería.
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.
Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Si nos fijamos en la estructura, veremos que cada verso es una unidad de sentimiento y de sentido, unidades que se superponen y que, en algunos casos, se repiten, sin que esta repetición tenga otro objeto que apoyar la impresión de que esos aletazos de congoja y de remordimiento son sinceros. Es verdad que en medio de la tirada surge una confesión algo cínica (*... a veces yo también la quería*), pero bien puede perdonarse aquella inesperada salida a un hombre que en cambio carga el resto de su composición con una confesión asaz sincera. Porque, eso sí, el libro es de tono elegíaco, lleno de suspiros, de besos, de lágrimas, donde el poeta inclusive habla, de vez en cuando, del silencio acongojado y del estupor que le produce la ausencia de la mujer amada. Un libro así no puede lograrse sino cuando una profunda pasión avasalla las potencias de un hombre, aun cuando la pasión misma sea transitoria y no esté llamada a permanecer.

Veinte poemas es un libro que tiene época. Se notan en él algunas imágenes extremosas, o de mal gusto, y algunas imprecisas, muy sinceras sin duda, pero poco eficaces desde el punto de vista artístico. El autor, por ejemplo, llama por lo menos dos veces *muñeca* a la mujer a quien canta, lo que choca no poco junto a la entonación angustiosa prevaleciente de principio a fin. Subsiste inclusive la huella de Rubén Darío, a quien pronto Neruda iba a superar grandemente por lo menos en el manejo de estos mismos temas. Veamos esa huella:

Zumbando entre los árboles, orquestal y divino...⁴.
Ebrio de trementina y largos besos,
estival, el velero de las rosas dirijo...⁹.

En ambos casos (y podrían citarse otros, *verbi gratia* una mención del cisne), la influencia de Rubén Darío queda como lastre de lecturas juveniles y, naturalmente, nada añade al estro propio del poeta, que se mueve ya en un campo totalmente distinto del que roturó su predecesor.

En el caso de las imágenes extremosas, podemos citar:

viejas hélices del crepúsculo...².
Voy haciendo de todas un collar infinito...⁵.
Socavas el horizonte con tu ausencia¹².

En estos ejemplos, como en otros que también pudieran allegarse, se perdona la imprecisión de la imagen en atención a la angustia confesada por el poeta, que ha invitado a compartir al lector y que éste efectivamente comparte, persuadido de que es genuina y no mero artificio de retórica. Se perdona, pues, la imprecisión, pero debe señalarse la existencia de esas imágenes para dejar constancia en seguida de la progresiva destreza con que el poeta les da la espalda en libros ulteriores.

Neruda en este libro se muestra como hombre desesperado (*Soy el desesperado, la palabra sin ecos*, 8); se confiesa solitario (*Fuí solo como un túnel*, 1), y mezcla en forma turbia la tristeza con el amor, la complacencia erótica con el frío de la ausencia. Y es precisamente esta mezcla algo heteróclita de sentimientos y de impresiones que en cierto grado se hacen fuego, lo que da relieve a este libro, y es sin duda la que explica la increíble penetración que logró Neruda en la sensibilidad de sus lectores. Los veintiún años a que se refiere Alonso cuando escribe sobre él, son los de este libro de amor en que algunas expresiones de congoja sollozante parecían muy difíciles de superar en cuanto confesión humana. En esta línea pueden colocarse estos versos:

Mi corazón sombrío te busca, sin embargo,
y amo tu cuerpo alegre, tu voz suelta y delgada.
Mariposa morena dulce y definitiva
como el trival y el sol, la amapola y el agua¹⁹.

Y estos otros:

Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí,
a ti, en esta hora húmeda, evoco y hago canto.
Como un vaso albergaste la infinita ternura,
y el infinito olvido te trizó como a un vaso.

Era la negra, negra soledad de las islas,
y allí, mujer de amor, me acogieron tus brazos.
(La canción desesperada).

Veinte poemas de amor, como todos los libros antiguos del poeta, ha sido objeto de innumerables ediciones, en las cuales se han venido repitiendo erratas mecánicas y toda suerte de atropellos a la genuina expresión de lo que allí se quiso decir. En la quinta de esas ediciones, leemos la siguiente nota del autor:

Metido todo el corazón en la guerra española, me sorprende la quinta vez que este libro va a las prensas sin tiempo para haberlo revisado siquiera. Una sola palabra final: el poema 16 es, en parte principal, paráfrasis de uno de Rabindranath Tagore, en *El jardinero*. Esto ha sido siempre pública y publicadamente conocido. A los resentidos que intentaron aprovechar, en mi ausencia, esta circunstancia, les ha caído encima el olvido que les corresponde y la dura vitalidad de este libro adolescente. A mis queridos amigos el gran escritor Diego Muñoz, a la centelleante inteligencia y nobleza de Tomás Lago, al corazón vivo y espléndido de Antonio Rocco del Campo, va dedicada esta edición de un libro que ellos vieron salir de mí como planta irresistible o metal remoto que se determina.

Esta nota, firmada en Santiago y con fecha diciembre de 1937, alude a las acusaciones de plagio de que se hizo víctima a Neruda algún tiempo antes. El fenómeno es harto más complejo y exige tratamiento monográfico especial, es decir, el de las influencias en Neruda, donde habría que estudiar huellas de Rubén Darío, ya señaladas, así como de Juan Ramón Jiménez, Carlos Sabat Ercasty, Amado Nervo, Maurice Maeterlinck y otros más.

Al referirse a las innominadas mujeres que pueden sentirse aludidas por los versos de Neruda en esta primera etapa de su producción, el poeta ha dicho en sus *Memorias* confiadas a la revista *O Cruzeiro Internacional*:

Siempre me han preguntado cuál es la mujer de los *Veinte poemas*, pregunta difícil de contestar. Las dos o tres que se entrelazan en esta melancólica y ardiente poesía corresponden, digamos, a Marisol y a Marisombra. 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 madreSelva del errante amor estudiantil. El sosiego físico de los apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe.

Con el libro *Tentativa del hombre infinito*, que viene en seguida, comienza Neruda a incursionar en el resbaladizo terreno de la bús-

queda. Le parece tímido cuanto ha hecho hasta entonces, y quiere traspasar algunos de los muros tradicionales que le encadenan a la retórica. En este libro suprimió las mayúsculas y eliminó toda suerte de puntuación. Los poemas, en fin, no llevan títulos individuales, con lo cual parece sugerirse que todos ellos, en serie, forman parte de un solo monólogo interno, donde el autor ha separado algunos instantes que le parecen mejor logrados. Tal como hemos dicho en el capítulo correspondiente a la división de la obra, Neruda quiere tantear el terreno para ver si puede encontrar nuevas formas de estilo. La supresión de la puntuación dificulta grandemente la expresión del poeta, y es posible que hoy el propio autor no sepa bien lo que anhelaba decir, en algunos casos notorios en que las proposiciones quedan en el aire, el sentido iniciado se interrumpe y la mano sigue escribiendo, algo automáticamente, palabras sueltas o frases sin ilación coordinadora.

Fuera de ello, en este libro se da una notoria influencia del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty, a quien ya en esos años se había abierto amplia nombradía en el ámbito de la literatura hispanoamericana, por la gallardía y el énfasis de algunas de sus composiciones. Un estudio pormenorizado de esta influencia no cabe naturalmente en este libro panorámico. Vamos a dar en seguida algunos ejemplos de la búsqueda en Neruda.

Primero, un ejemplo de lo que el poeta logra al suprimir la puntuación:

araño esta corteza destrozo los ramales de la hierba
y la noche como un vino invade el túnel

Puntuando este fragmento diría así:

Araño esta corteza, destrozo los ramales de la hierba,
y la noche, como un vino, invade el túnel.

El ejemplo es de fácil solución, y por eso lo hemos puesto para comenzar; después vienen sitios extremadamente difíciles, como éste:

estrella retardada entre la noche gruesa los días de altas velas
como entre tú y tu sombra se acuestan las vacilaciones
embarcadero de las dudas bailarín en el hilo sujetabas crepúsculos
tenías en secreto un muerto como un camino solitario

La impresión que este pequeño libro deja, desde el punto de vista estilístico, es de extremo descuido. Es verdad que la supresión de los signos de puntuación es un acto de voluntad, y obedece a una

moda literaria que no es Neruda el primero en emplear; pero lo grave es que a ella siguen rasgos mucho menos voluntarios. La repetición de *como* en estos versos es de pobre efecto estético:

saltan *como* elásticos o peces los habitantes acostados,
mis alas absorben *como* el pabellón de un parque con olvido
amanecen los puertos *como* herraduras abandonadas
ay me sorprende canto en la carpa delirante
como un equilibrista enamorado o el primer pescador

Juzgado así, este libro es de escasa importancia dentro del vastísimo repertorio de Neruda; pero ocurre que si se vence la pereza y se lee el libro con atención; desdeñando una vez y otra los baches de la forma, se hacen descubrimientos relativamente importantes. Aquí está, por ejemplo, el germen de *Residencia en la tierra*. Veamos algunos versos:

los cinematógrafos desocupados el color de los cementerios
los buques destruidos las tristezas
encima de los follajes
encima de las astas de las vacas la noche tirante su trapo bailando

En otros momentos, en cambio, la expresión recuerda muy de cerca la de los poemas de amor de años antes, si soportamos la supresión de la puntuación en que el poeta se encapricha. Un ejemplo:

torciendo hacia ese lado o más allá continuas siendo mía
en la soledad del atardecer golpea tu sonrisa
en ese instante trepan enredaderas a mi ventana
el viento en lo alto cimbra la sed de tu presencia

Donde podríamos leer *como* sigue:

Torciendo hacia ese lado o más allá, continuas siendo mía.
En la soledad del atardecer golpea tu sonrisa;
en ese instante trepan enredaderas a mi ventana.
El viento de lo alto cimbra la sed de tu presencia.

Yo acepto que con la puntuación los versos no cambian mucho de sentido, y que ciertas incoherencias subsisten, pero ¿qué tiene ello de raro en un autor que nos ofrecerá sitios incoherentes a montones en su obra de más adelante? La falta de coherencia aquí, como en *El hondero entusiasta*, anuncia sólo la incoherencia mucho más profunda y cabal de *Residencia en la tierra*, a pesar de que en este libro los versos aparecen puntuados, con descuido, pero puntuados al fin.

Hay en *Tentativa*, entre muchos versos flojos y de difícil captación, un pequeño fragmento delicioso donde creemos sorprender

una viñeta de la infancia en tierras del Sur, con el ambiente húmedo que sin duda ha deleitado a Neruda. He aquí algunos de ellos:

Esta es mi casa.

Aun la perfuman los bosques
desde donde la acarreaban.

Allí tricé mi corazón como el espejo para andar a través de mí mismo
Esa es la alta ventana y ahí quedan las puertas.

¿De quién fue el hacha que rompió los troncos?

Tal vez el viento colgó de las vigas
su peso profundo, olvidándolo entonces.

Era cuando la noche bailaba entre sus redes,
cuando el niño despertó sollozando.

Yo no cuento: yo digo en palabras desgraciadas.

Aun los andamios dividen el crepúsculo,
y detrás de los vidrios la luz del petróleo
era para mirar hacia el cielo.

Caía la lluvia en pétalos de vidrio.

Y así hasta terminar. A todo esto, se dirá el lector, ¿no quedamos en que dentro de *Tentativa* se había suprimido toda suerte de puntuación? Así es, pero al copiar ese delicado fragmento, esa miniatura de remembranza infantil, hemos puesto los signos que nos parecieron adecuados, para mostrar, una vez más, cómo el suprimir la puntuación no es medida feliz para relevar el mérito de los versos de un poeta, y que al proceder así a lo largo de todo este libro, Neruda se equivocó grandemente. Ganan bastante los versos como los hemos dado nosotros, ya que se pueden leer de corrido, sin tener que andar sacando el cuerpo a las complejidades que nos depara la ausencia original de puntos y de comas.

*

En la publicación del siguiente libro de Neruda, *El hondero entusiasta*, interviene una anomalía que se hace preciso explicar. *El hondero entusiasta* apareció en 1933, pero por no pocos testimonios se sabe que estaba escrito antes, que algunas de las composiciones allí encerradas son contemporáneas de los *Veinte poemas*, y que el libro mismo se atrasó debido, ante todo, al viaje de Neruda a Rangún, de que pudo regresar a Chile sólo en 1932. En carta sin fecha, pero seguramente de 1924, inserta por Hernán Díaz Arrieta en su libro *Los cuatro grandes de la literatura chilena* (p. 222), se lee lo siguiente:

En estos días le mandaré mi poema *El hondero entusiasta*. Contésteme Ud. cuando lo reciba y dígame qué piensa. Ahora principio a hacer gestiones para publicar en octubre un nuevo libro: *Doce poemas de amor y una canción desesperada*.

Y en otra, igualmente sin fecha, leemos (obra cit., p. 226) :

He escrito un poco. Tengo *El hondero entusiasta*, le enviaré una copia, acúsame recibo. Seguirán en libros aparte: *La mujer del hondero*, *La ciudad del hondero* y *La trompeta en los bosques*. Poesía grande, pero pequeña delante de la que pienso.

De estos ligeros antecedentes puede concluirse que salvo el azar editorial a que nos hemos referido, *El hondero* pudo publicarse hacia 1925 ó 26, esto es, antes del viaje al Oriente. Juzgadas las cosas con atención especial a los aspectos psicológicos, no cabe duda que los versos de *El hondero* forman parte de un ciclo de producción iniciado con *Crepusculario*, a pesar de todas las diferencias de estilo que median entre ambos libros, y que en cambio nada tienen que ver con *Residencia en la tierra*, producción lograda ya toda después del primer viaje. Estas pequeñas precisiones tienen importancia para el lector desprevenido, que viendo en una bibliografía de Neruda la fecha 1933 inscrita junto a *El hondero*, puede imaginar relaciones que no existen entre ese libro y el ya citado *Residencia en la tierra*. Sea pues lo que fuere, es el hecho que Neruda guardó los poemas de *El hondero entusiasta* mucho tiempo, y los publicó algo así como diez años después de haberlos escrito, tras un severo castigo del cual resultó la eliminación de no pocas composiciones. Así se informa al lector en una nota de prosa que puso el autor en la primera edición de *El hondero*:

Los poemas recogidos en este libro formaron parte de un ciclo de mi producción desarrollado hace ya cerca de diez años. La influencia que ellos muestran del gran poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty y su acento general de elocuencia y altivez verbal me hicieron sustraerlos en su gran mayoría a la publicidad. Ahora pasado el período en que la publicación de *El hondero entusiasta* me hubiera perjudicado íntimamente, los he entregado a esta editorial, como un documento, válido para aquellos que se interesan en mi poesía. El libro original contenía un número mucho mayor de composiciones que, si faltan en este cuaderno, es porque se extraviaron para siempre. También, muchas de las que aquí aparecen, van inconclusas, con pedazos de menos, fragmentos caídos al roce del tiempo, perdidos. Me hubiera gustado poseer todos los versos de ese tiempo sepultado, para mí prestigiados del mismo interés que nimba las viejas cartas, ya que este libro no quiere ser, lo repito, sino el documento de una juventud excesiva y ardiente.

No he alterado ni agregado ni suprimido nada de estos versos renacidos, he querido preservar su autenticidad, su verdad olvidada.

Enero de 1933.

El estilo anheloso que se ve en *El hondero* alcanza su culminación cuando el poeta, para mostrar más a lo vivo la ansiedad que lo domina, se reduce a exponer en verbos, sin comentarios, lo que

siente. La poesía que así se logra es muy expresiva y parece diseñar cabalmente la angustia emotiva dentro de la cual deben haber sido compuestos estos versos. He aquí un ejemplo:

Quiero abrir en los muros una puerta. Eso quiero.
Eso deseo. Clamo. Grito. Lloro. Deseo.
Soy el más doloroso y el más débil. Lo quiero.

Otro ejemplo, casi inmediato:

Sufro, sufro y deseo. Deseo, sufro y canto.

Otras veces, la composición se reduce a frases sin verbo, de carácter meramente enunciativo, como ésta:

El temporal de aullidos y lamentos y fiebres.

Pero suele asomar en este libro el antiguo Neruda de los versos de amor, y entonces se logran instantes muy felices. *Es como una marea* cae en ese número, y sus primeros versos dicen así:

Es como una marea, cuando ella clava en mí
sus ojos enlutados,
cuando siento su cuerpo de greda blanca y móvil
estirarse y latir junto al mío,
es como una marea, cuando ella está a mi lado.

Pero en el libro asoma también la angustia de existir, que poco más adelante llevaría a Neruda a los extremos de *Residencia en la tierra*. En el poema titulado *Eres toda de espumas*, hallamos:

Estoy cansado; todas las hojas caen, mueren.
Caen, mueren los pájaros. Caen, mueren las vidas.
Cansado, estoy cansado. Ven, anhélame, víbrame.
Oh, mi pobre ilusión, mi guirnalda encendida!
El ansia cae, muere. Cae, muere el deseo.
Caen, mueren las llamas en la noche infinita.

El tono es siempre de confesión personal, directa, con exaltación de forma, llena de imperativos y de apremios. Hay también contradicciones, las cuales revelan todavía mejor el ánimo del poeta dentro de la angustia. He aquí una:

Siento que soy la aguja de una infinita flecha,
y va a clavarse lejos, no va a clavarse nunca,
tren de dolores húmedos en fuga hacia lo eterno,
goteando en cada tierra sollozos y preguntas.

(*Siento tu ternura...*)

La furia erótica está asimismo presente en estas páginas, no en balde escritas en plena juventud, cuando el poeta era un estudiante a quien se abría el amor fácil. Acepta él que vive dentro de "la tempestad de mis sentidos", y con alguna reminiscencia de su anterior *Farewell (Crepusculario)*, dice:

Déjame sueltas las manos
y el corazón, déjame libre!
Deja que mis dedos corran
por los caminos de tu cuerpo.
La pasión —sangre, fuego, besos—
me incendia a llamaradas trémulas.
Ay tú no sabes lo que es esto!

.....
Yo sólo te deseo, yo sólo te deseo!

No es amor, es deseo que se agosta y se extingue...

A la intensidad del tono, muy dramático, en este libro corresponde el valor plástico de las imágenes, hasta el punto de que con sus versos parece el autor estar describiendo grupos escultóricos, abocetados con la tosquedad y audacia de Rodin. Tal es la conclusión que se obtiene de este fragmento:

Los dos brazos que emergen como juncos de asombro.
Todo tu cuerpo ardido de blancura en el vientre.
Las piernas perezosas. Las rodillas. Los hombros.
La cabellera de alas negras que van volando.
Las arañas oscuras del pubis en reposo.

(*Alma mía! Alma mía!*)

Al publicarse este libro en su edición de 1947, Juvencio Valle añadió una nota donde se lee:

Un impetuoso frenesí de los instintos recorre estas páginas juveniles. La sangre desbordada aguza su grito carnal y el canto se convierte en un lamento prolongado, insistente, húmedo de juventud herida.

El *frenesí de los instintos* de que habla Juvencio Valle, da a los fragmentos contenidos en este libro no sólo el tono de ansiedad, ya señalado, sino también el cariz esencialmente antisocial que en seguida habrá de verse comentado por el autor mismo, en declaraciones de la madurez. Neruda vivía en Santiago, por esos años, una vida libérrima de estudiante, más afecto a sentirse enamorado que a pasar lista en una clase del Instituto Pedagógico, y el mayor empeño de sus horas de amor no era ni podía ser otro que agotar el placer que le brindaban las mujeres, a condición de no sentirse atado a ninguna de ellas. Hay que insistir en estos pormenores, aun cuando sean de mal gusto, en atención al violento cambio que viene

después, es decir, el elogio del hogar y del amor monogámico que vemos, disperso, en las *Odas elementales*, y concentrado en *Cien sonetos de amor*. Con la madurez, en suma, Neruda acepta la coyunda del amor único, después de haberla rehusado con extrema violencia verbal en el período de la juventud.

Estos libros iniciales, escritos en plena juventud, con los que Neruda señaló su paso hacia la fama de más tarde, tienen caracteres constantes, aire de familia, parecidos, rasgos que los diferencian no poco de los que vendrán en seguida. Fácil sería decir que son más superficiales, y que la materia erótica en que están inspirados se agota pronto y tiende, por lo tanto, a repetirse. Todo eso puede ser verdad, pero también lo sería el éxtasis admirativo que produjeron estos versos en su hora. Contribuyó a dar vigencia entre los gustos del público a la poesía de Neruda la eximia recitadora argentina Berta Singerman, asesorada afortunadamente en su primera temporada chilena por Armando Donoso, quien le recomendó la poesía de Neruda por la novedad de la forma y por la intensidad emocional con que en ella se trataban los temas amatorios.

Veamos ahora algunos de esos rasgos constantes, que sirven para caracterizar al Neruda de este período inicial.

Soledad de la pareja humana en el mundo; caducidad del amor. Una vez rota la pareja, por ser su amor transitorio e irresponsable, el poeta rememora las escenas de amor ocurridas, lo que le lleva a confesar que ese amor no ha muerto del todo.

Consecuencia ulterior de este recuerdo es la tristeza, una tristeza sombría, profunda, angustiada, que halla expresión afín en la contemplación de los crepúsculos. A medida que el sol cae, incendiando el horizonte, el corazón del joven adolescente se llena de duelo, se siente desolado, llora, solloza o suspira.

Al caer el sol, además, el poeta siente el cansancio de existir, le invade una impresión metafísica de impotencia. De este sentimiento, estrictamente individual, pasa a otro más genérico, expresando a las veces en sus composiciones la caducidad de la vida y dejándose ganar por la melancolía de saber que el mundo dentro del cual se vive es un hecho de conciencia, que cesa con la muerte.

El poeta siente un deseo sexual violento, que por instantes llega a parecernos nada menos que furia erótica. En sus versos evoca no sólo el abrazo y el beso, formas preliminares del amor, sino también

la posesión carnal de la hembra, adjetivada a menudo con aire tempestuoso y tremebundo.

Domina una desgarradora melancolía. Los sollozos se suceden como gotas de agua desgranadas, en el silencio de la noche, sobre el charco donde se refleja la luz de las estrellas. Esta sensación cósmica de nocturna soledad se da con especial eficacia en *Veinte poemas*, llenos de menciones de la noche.

En estos años iniciales, además, la poesía de Neruda ofrece la impresión de una precoz madurez. Parece como que el autor ha viajado, en cortas horas, de la infancia a la decrepitud, tal es la carga de sufrimiento, angustia, desesperanza, falta de fuerzas, que se nos da en conjunto en la producción de estos primeros libros. Verdad es que de cuando en cuando habla de amor, pero aunque declara sentirse enamorado, ya sabemos que sus amores llevan siempre al dolor.

Si es posible diseñar a un hombre al través de sus versos, del Neruda de los inicios podríamos decir que es un joven neurótico, irascible, impaciente, inconformista; y estos rasgos, que convienen sin duda a la adolescencia, según indican los pertinentes estudios de psicología, subsisten en su obra cuando ésta ya ha pasado de aquella etapa de su formación psicológica. En este sentido, su obra juvenil viene a ser el testimonio espontáneo de una evolución diferida o retardada.

Los poemas son, en general, muy breves. Los escrúpulos de la forma desaparecen rápidamente aventados por la corriente íntima de la confesión en voz alta, y el estilo y la métrica, algo considerados en *Crepusculario*, pronto pasan a pérdida en los títulos que siguen. La elocuencia del poeta pierde entonces el tono discursivo y se hace algo anhelante en *Veinte poemas* y muy premiosa y como angustiada en los libros que siguieron a éste.

Debe agregarse, en fin, que casi todos estos rasgos desaparecieron ya en el estilo de Neruda, para ser reemplazados por otros, y también añadirse que el lector común no acepta o no reconoce esta metamorfosis, de modo que para él subsiste incólume la imagen del Poeta del Amor acuñada en los primeros años.

El sueño es puerta abierta a la guerra y a la cizaña.

FRANCISCO DE QUEVEDO.

Hasta hace algunos años, y en concreto hasta que se publicó el *Canto general*, la más importante obra poética de Neruda era la llamada *Residencia en la tierra*, título genérico y simbólico que, bien mirado, puede dar cualquier hombre al conjunto de los frutos de su esfuerzo creador. La expresión admite, sin embargo, cierta derivación religiosa o metafísica que no está de sobra consignar. ¿Hay alguna residencia que no ocurra en la tierra, que no tenga su sede en la tierra, que no esté afincada a la tierra? No, dirá el ateo, para quien no existe otra vida que la presente y para quien la conciencia del hombre perece en el instante mismo en que cesan sus funciones fisiológicas, es decir, con la muerte. Sí, dirá el creyente de todas o de casi todas las religiones. Estos, los creyentes, están persuadidos de que la residencia en la tierra no es la única a que tiene derecho el hombre, y que hay otra residencia ulterior, en el seno de Dios para unos, en el Nirvana para otros. Cuando se habla, pues, de *Residencia en la tierra*, implícitamente se hace alusión a otra residencia, la cual no se desarrolla en la tierra sino en el cielo, en el empíreo, en los campos elíseos, en el jardín de Alá, según los diferentes credos religiosos.

Sea una cosa o la otra, lo curioso es que Neruda, afecto a negar las diferentes etapas de su labor, lo que no le impide autorizar nuevas ediciones de sus libros más primitivos, también ha negado la eficacia de esta obra, que, insistimos, fue por algunos años la más importante de las suyas. Y dijo por qué:

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.

Esta observación es de enorme importancia, pero naturalmente no la tomaremos al pie de la letra. *Residencia en la tierra* es todo un ciclo de producción durante el cual debe considerarse englobado el libro que en forma independiente fue publicado con el título de *España en el corazón*. ¿También cree Neruda que *España en el corazón* es un libro dañino? Entendamos, pues, con latitud al poeta,

y supongamos que él ha condenado la producción englobada bajo el nombre *Residencia en la tierra*, con la excepción de *España en el corazón*.

Ahora bien, de ella debemos conservar algunas notas. Hay pesimismo y angustia, que el poeta mismo llama atroces: no se nos acuse de ir más lejos que él cuando insistamos en que tales poemas no han podido ser escritos sino bajo el imperio de emociones muy agudas. Se nos ocurre, desde luego, que el poeta debió sentirse muy solo, y que en su pecho levantó el vuelo una tempestuosa nostalgia; pero, original en todo, en lugar de escribir versos para decir de verdad lo que sentía, empleó formas soslayadas y alegóricas (lo que hemos llamado expresión indirecta o inversa). La angustia y el pesimismo produjeron, como primer resultado, la llamada disgregación de las formas, y como segundo, la búsqueda de lo feo y de lo sucio. El pesimismo le sugiere que todo está en el mundo desintegrándose, cayendo, fundiéndose como el metal en un crisol; que todo perece y se consume. La angustia le dice algo más: a las emociones sobradamente espirituales que acarrea la nostalgia, es preciso añadir o superponer, para encubriarla, la basura, los desperdicios, la ropa pringada y asquerosa, los despojos. Es de suponer que en algún momento Neruda se preguntó si le era legítimo escribir así, después de haber sido poeta del amor doliente y gemebundo, con mucho de evanescente y delicado, en sus libros de juventud; y es de suponer igualmente que se confirmó en su nueva ruta y se lanzó decididamente por ella, como lo prueba la publicación sucesiva de los poemas de *Residencia en la tierra* y del libro mismo.

En este período de la poesía de Neruda, *Rey Midas al revés*, como le llamaba Amado Alonso, muchas definiciones podrían buscarse para indicar el tipo de su sensibilidad; pero serán preferibles, como es natural, las del propio autor. En *Débil del alba* dice por ejemplo:

Estoy solo entre materias desvencijadas,
la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
rechazada al caer, y sin forma obstinada.

Dentro del mismo libro, *Residencia en la tierra*, podríamos aislar además otra definición útil:

...en mis abandonados dormitorios,
donde habita la luna,
y arañas de mi propiedad, y destrucciones
que me son queridas...

(*Sonata y destrucciones*).

Es decir, aprovechando los elementos que nos proporciona el autor, tenemos hechos que configuran el cosmos del poeta, como las *materias desvencijadas*, los *abandonados dormitorios*, cosas físicas que es muy fácil imaginar; pero también cosas de orden íntimo, como las *destrucciones que son queridas*, oscura apelación a algo psicológico. Esto es, el poeta en su angustia quiere ver imperar la destrucción en aquellos sitios en que su vista le indica que las cosas están en su orden. Las *destrucciones queridas* vienen a ser, pues, la intervención volitiva del poeta en el cosmos, para ayudar a desintegrarlo.

Soledad y angustia son notas predominantes en los poemas de *Residencia en la tierra*, y la angustia, según hemos insinuado, podría atribuirse a la nostalgia que siente el poeta al verse lejos de su rincón natal y rodeado de gentes que hablan idiomas diferentes al suyo y tal vez de muy difícil captación.

Con referencia a la biografía del autor, *Residencia en la tierra* pudo entenderse como residencia en el Oriente, en países lejanos, exóticos, de costumbres peculiares, donde Neruda había vivido consularmente desterrado algunos años. La huella de esos países no falta, claro está, pero no es el único signo útil para el diagnóstico de esta poesía difícil, tortuosa, inconexa, llena de raros símbolos, y donde, inclusive, una sintaxis anómala se ostenta a cada paso. Es aquí, desde luego, donde con mayor frecuencia encontraremos las proposiciones incompletas, ciertas repeticiones llamadas a sugerir, y todo un cuadro de composición que, a primera vista, nos atreveríamos a llamar delirante y que es, a las veces, francamente caótica.

Veamos un ejemplo. En el poema que ocupa el primer lugar en el libro, *Galope muerto*, el autor dice:

Aquello todo tan rápido, tan viviente,
inmóvil *sin embargo*, como la polea loca en sí misma,
esas ruedas de los motores, *en fin*.
Existiendo como las puntadas secas en las costuras del árbol,
callado, por *alrededor, de tal modo*,
mezclando todos los limbos sus colas.
Es que *de dónde, por dónde*, en qué orilla?

No es un comienzo auspicioso para el lector atento. Estos tanteos en el vacío, donde el poeta parece buscar una expresión que se le escapa, no son meras aprensiones de lector. En las palabras que hemos subrayado, es notorio el tanteo, la búsqueda. El poeta, en suma, no se limita a darnos el poema ya labrado, sino que conserva el borrador, el bosquejo primitivo dentro del cual, como es de rigor, subsisten formas de recambio que en definitiva parecen

"LA MAÑANA"

DIARIO REGIONALISTA

Casilla 68 - Teléfono 147

TEMUCO



Hom bre:

no seas como el árbol primifloro
que des pues de dar ~~las~~ hojas i morir se
comienza a florecer...

La vida tuya
sea como la tierra ensangrecida,
jerminalora i buena.

Todo paso
de otros ha ^{de} ser como una ruta

que te alumbe del sol las yemas nuevas.

Despues arder... hundirse en el esparmo
de florecer i florecer...

mas tarde
la Primavera pasara cantando...

Pablo Neruda

Temuco 1920 -

llamadas a ser suprimidas. Pero la equidad indica que no todo es así en este libro tan insólito.

Hay poemas logrados, cabales, donde el lector puede quedarse anhelando algún sentido que satisfaga su gusto habitual, pero donde no se exhibe con impudicia el bosquejo inicial de la cosa. En otros, el autor logra definirse a sí mismo, en diferentes posturas. Véase, sin ir más lejos, esta definición de su poesía, transparente a pesar de que en ella Neruda ha empleado sólo formas alegóricas:

Paso entre documentos disfrutados, entre orígenes,
vestidos como un ser original y abatido:
amo la miel gastada del respeto,
el dulce catecismo entre cuyas hojas
duermen violetas envejecidas, desvanecidas,
y las escobas, conmovedoras de auxilio,
en su apariencia hay, sin duda, pesadumbre y certeza.
Yo destruyo la rosa que silba y la ansiedad raptora:
yo rompo extremos queridos; y aun más,
aguardo el tiempo uniforme, sin medida:
un sabor que tengo en el alma me deprime.

Podría avanzarse que es este sabor, que deprime, el que ha guiado la mano en la composición de los versos de *Residencia en la tierra*, donde llega a su culminación la etapa suprarrealista de la poesía de Neruda. De esta visión desintegradora y deteriorada hay, además, en el mismo libro, una apretada síntesis:

Estoy solo entre materias desvenecijadas,
la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
rechazada al caer, y sin forma obstinada.

(*Débil del alba*).

Contiene este libro el poema *Ausencia de Joaquín*, donde el personaje evocado es el poeta Joaquín Cifuentes Sepúlveda. Y aun cuando el estilo del poema, con violentas alegorías, no permita una mayor aproximación, debe señalarse allí un buen retrato del personaje:

Su costumbre de sueños y desmedidas noches,
su alma desobediente, su preparada palidez,
duermen con él por último, y él duerme,
porque al mar de los muertos su pasión desplómase,
violentamente hundiéndose, fríamente asociándose.

Dentro de *Residencia en la tierra*, Neruda emprende, en forma que podríamos llamar sistemática, el aprovechamiento del material onírico sin que cada uno de los poemas que lo componen sea pre-

cisamente de ese origen. Su actitud se concentra sobre todo en *Colección nocturna*, cuyo solo título indica perfectamente de qué se trata. Por si faltaran luces, el primer verso dice:

He vencido al ángel del sueño, el funesto alegórico

Colección nocturna es una obra maestra de la literatura onírica, ya que dentro de ella se nos van ofreciendo, en racimos, escenas propias de los ensueños, con apelación a todos los sentidos y con imágenes de insigne novedad.

Reconozco a menudo sus guerreros,
sus piezas corroídas por el aire, sus dimensiones,
y su necesidad de espacio es tan violenta
que baja hasta mi corazón a buscarlo...

Por si fuera poco, el autor acepta que no es su solo ensueño el que le preocupa, pues dice también:

Yo oigo el sueño de viejos compañeros y mujeres amadas,
sueños cuyos latidos me quebrantan:
su material de alfombra piso en silencio,
su luz de amapola muerdo con delirio.
Cadáveres dormidos que a menudo
danzan asidos al peso de mi corazón,
qué ciudades opacas recorreremos!

Todo es nocturno, pero además todo tiene algo que ver con las procesiones de imágenes que se ofrecen en los ensueños: *la sal del dormido, la palidez del distrito letárgico, se pisa en lo blando, etc.*, imágenes todas oníricas.

Pero si salimos de esta atmósfera confinada, podemos avizorar también otros paisajes, otras dimensiones. Véase este autorretrato (*Juntos nosotros*):

...mi boca de exilio muerde la carne y la uva,
mis brazos de varón, mi pecho tatuado
en que penetra el vello como ala de estaño,
mi cara blanca hecha para la profundidad del sol,
mi pelo hecho de ritos, de minerales negros,
mi frente, penetrante como golpe o camino,
mi piel de hijo maduro, destinado al arado,
mis ojos de sal ávida, de matrimonio rápido,
mi lengua amiga blanda del dique y del buque,
mis dientes de horario blanco, de equidad sistemática,
la piel que hace a mi frente un vacío de hielos
y en mi espalda se torna, y vuela en mis párpados,

y se repliega sobre mi más profundo estímulo,
y crece hacia las rosas en mis dedos,
en mi mentón de hueso y en mis pies de riqueza.

Aquí vemos, señaladas con palabras usuales (cara, pelo, frente, piel...), las diferentes facciones que forman el rostro y parte del cuerpo del varón retratado por sí mismo; y en cada caso, la asociación es inesperada, aunque no sea siempre en absoluto inesperada. El pelo está hecho de ritos, pero en cambio se agrega que también lo está "de minerales negros", manera ya muy recta de calificar el color. Es un audaz ensayo de asociar cosas triviales (las facciones de un rostro humano), con ciertas cosas entrevistas, soñadas, imaginadas, donde la fantasía disloca las palabras y al pasar por entre ellas, va depositando un residuo inquietante. Nos encontramos en las lindes del sueño. El autorretrato podría ser, también, onírico, y no corresponder a la imagen reflejada en un espejo sino a la que haya podido divisarse de noche, en el *material de alfombra* propio de los ensueños.

Estrecho parentesco tiene el poema titulado *Ritual de mis piernas*, donde también el poeta se complace en observar su propia carnazón y donde, en fin, se repite el mecanismo de las asociaciones dislocadoras. Pero en *Ritual de mis piernas* hay mucho más todavía. Hablábamos hace un momento del suprarrealismo implícito en algunas de las tiradas de *Residencia en la tierra*. Pues en *Ritual de mis piernas* el asunto va más lejos, y el poema mismo podría ser juzgado como una especie de síntesis de la aptitud del poeta cuando quiere hacerse suprarrealista. El poeta ha descrito sus piernas, con imágenes audaces y hasta raras, y se interesa en una digresión. Oigámosla:

Las gentes cruzan el mundo en la actualidad
sin apenas recordar que tienen un cuerpo y en él la vida,
y hay miedo, hay miedo en el mundo de las palabras que designan el cuerpo
y se habla favorablemente de la ropa,
de pantalones es posible hablar, de trajes,
y de ropa interior de mujer (de medias y ligas de "señora"),
como si por las calles fueran las prendas y los trajes vacíos por completo,
y un oscuro y obsceno guardarropas ocupara el mundo.

El más importante de los poemas de esta parte de *Residencia en la tierra* es, sin duda, *El fantasma del buque de carga*, sobre el cual podrán escribirse muchas palabras de exégesis, porque es muy com-

plejo en su estructura y en sus implicaciones. Si hacemos una interpretación realista y anecdótica de la poesía de Neruda, *El fantasma* sería muy fácil de percibir y hasta, si se quiere, de entender, en el más trivial sentido de la palabra: Neruda viajó alguna vez en un barco lleno de carga, donde había pocos tripulantes y pocos pasajeros, y allí vio y presintió tales y cuales cosas. Todo eso puede ser efectivo, pero no basta. En el poema hay descripciones, pues el autor habla de "bodegas interiores", de "túneles crepusculares", se refiere a sacos donde puede haber "trigo o copra", así como a cabinas y al "desventurado comedor solitario", pero pronto se hace duro creer que el poema haya sido escrito sólo para eso: Neruda no es poeta que se limite a narrar anécdotas. Vamos a ver si hay en *El fantasma del buque de carga* algo que nos permita sondear el espíritu del autor, algo soterrado, oculto bajo la superficie, para lo cual debemos avanzar en la lectura, pasar los fragmentos de orden meramente descriptivo y enumerativo, y sobre todo leer con duplicada atención. Veamos, por ejemplo, materializado el fantasma:

Observa con sus ojos sin color, sin mirada,
lento, y pasa temblando, sin presencia ni sombra.
los sonidos lo arrugan, las cosas lo traspasan,
su transparencia hace brillar las sillas sucias.
Quién es este fantasma sin cuerpo de fantasma,
con sus pasos livianos como harina nocturna
y su voz que sólo las cosas patrocinan?

El fantasma carece de cuerpo, y por lo tanto no se le puede asir, es algo como un aroma que se difunde:

Olor de cuero y tela densamente gastados,
y cebollas, y aceite, y aún más,
olor de alguien flotando en los rincones del buque,
olor de alguien sin nombre,
que baja como una ola de aire las escalas,
y cruza corredores con su cuerpo ausente,
y observa con sus ojos que la muerte preserva.

Vienen después no pocos versos, donde el fantasma y el barco son evocados a la par, y donde interviene el mar con sus olas. Es, a propósito, excelente la descripción de las olas, que

...tocan el negro estómago del buque y su materia
lavan, sus costras rotas, sus arrugas de hierro,
roen las aguas vivas la cáscara del buque
traficando sus largas banderas de espuma
y sus dientes de sal volando en gotas.

Al final de tan extraña composición vuelve a figurar el fantasma, incorporado ya plenamente por el autor en el cuadro que ha venido diseñando:

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.

Para guiarnos aquí, debemos señalar que *El fantasma* es una divagación absolutamente solitaria, en la cual el relator o cantor revela lo que ha visto en una especie de lenta y repetida gira de observación por el barco. Podría ser, pues, que en aquellas horas pasadas en un barco de carga, con tripulantes que hablaban idiomas para él desconocidos, Neruda haya querido expresar el misterio de la embarcación, en la cual sintetizaba muchas otras que él también había empleado o, si se quiere, todas las embarcaciones que en el mundo existen, y que representara en un fantasma sin cuerpo el informe monstruo de la soledad que le atenaceaba el espíritu. Otra interpretación es que *El fantasma* sea una composición onírica más; pero hay varios inconvenientes para que así ocurra, entre los cuales el de mayor peso es el carácter realista que suelen asumir las descripciones. Cuando habla de los sacos depositados en la bodega, el poeta dice:

...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 encintas,
pobremente vestidas de gris, pacientemente
esperando en la sombra de un doloroso cine.

Estas imágenes no son oníricas, desde luego, y marcan algunos de los matices inequívocamente realistas de la composición.

En sus *Memorias*, confiadas a la revista *O Cruzeiro Internacional*, Neruda ha revelado el nombre de Josie Bliss como el de una muchacha junto a la cual vivió en el Oriente. Era enferma de celos, y acaso loca, de manera que hizo al poeta sufrir no poco con su actitud:

A veces, de noche, me despertaba la luz encendida y creía ver una aparición gris detrás del mosquitero. Era ella, apenas vestida de blanco, blandiendo su largo cuchillo indígena, afilado como navaja de afeitar, paseando por horas al-

rededor de mi cama sin decidirse a matarme. Con eso, me decía, terminarían sus temores. Al día siguiente preparaba curiosos ritos para asegurarse mi fidelidad.

Dos poemas aparecen sin duda inspirados en esos amores, el titulado *Josie Bliss*, que conserva el nombre de tan extraña criatura, y *Tango del viudo*, donde se habla del odio que ella sentía por las cartas y del puñal con que amenazaba la vida del poeta.

Oh Maligna, ya habrás hallado la carta, ya habrás llorado de furia,
y habrás insultado el recuerdo de mi madre
llamándola perra podrida y madre de perros,
ya habrás bebido sola, solitaria, el té del atardecer
mirando mis viejos zapatos vacíos para siempre,
y ya no podrás recordar mis enfermedades,
mis sueños nocturnos, mis comidas,
sin maldecirme en voz alta como si estuviera allí aún,
quejándome del trópico, de los colíes coringhis,
de las venenosas fiebres que me hicieron tanto daño
y de los espantosos ingleses que odio todavía.

El poema es, como se puede ver, en todo autobiográfico, y presenta detalles anecdóticos no usuales en la poesía de Neruda:

Enterrado junto al cocotero hallarás más tarde
el cuchillo que escondí allí por temor de que me mataras...
.....
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.

Merced a él, se levanta ligeramente una punta del velo que cubre la alucinante estancia de Neruda, en plena juventud, en tierras orientales.

Una impresión general que se obtiene, y con rasgos muy nítidos, de la lectura del primer volumen de *Residencia en la tierra*, es la de que es un libro de sugerencias nocturnas. Nótese bien que no es un libro compuesto de nocturnos, como ya se dijo en cambio acerca de *Veinte poemas*, donde cada una de las composiciones muestra al poeta afligido por la ausencia de la mujer amada, para lo cual concita en su estilo los atributos de la noche: la soledad, el silencio, la luz intermitente de las estrellas (*y tiritan, azules, los astros a lo lejos*). *Residencia en la tierra* no es un libro de nocturnos de amor, pero la presencia de la noche es en él obsesiva. Veamos lo más superficial y de comprobación inmediata: los títulos. De las composiciones acumuladas en el libro tenemos las siguientes: *Caballo de los sueños*, *Colección nocturna*, *La noche del soldado*, *Esta-*

blecimientos nocturnos y *Significa sombras*, donde el nombre mismo de la pieza indica de qué se trata. Pero más allá la cosecha es todavía más abundosa.

El poeta contempla el mar, de noche, y escribe:

Alójame en tu espalda, ay, refúgiame,
aparéceme en tu espejo, de pronto,
sobre la hoja solitaria, nocturna,
brotando de lo oscuro, detrás de ti.

.
Ahora bien, en lo largo y largo,
de olvido a olvido residen conmigo
los rieles, el grito de la lluvia:
lo que la oscura noche preserva.

(*Madrigal escrito en invierno*).

O evoca una escena de amor (*el día primero de la sed*), cuando sobreviene la noche:

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

Y en *Arte poética*, que nada tiene de lo que el título enuncia, es la noche, de nuevo, la que erige su presencia:

..pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio...

En *Establecimientos nocturnos*, ya citado por el título, el poeta opta por la forma exterior de la prosa, y dice:

Oh Dios, cuántas ranas habituadas a la noche, silbando y roncando con gargantas de seres humanos a los cuarenta años, y qué angosta y sideral es la curva que hasta lo más lejos me rodea. Llorarían en mi caso los cantores italianos, los doctores de astronomía ceñidos por esta alba negra, definidos hasta el corazon por esta aguda espada.

Y luego esa condensación, esa unidad de elementos de la noche, esa suposición puesta detrás de cada cosa, y ese frío tan claramente sostenido por estrellas.

Y en un poema obviamente inspirado en visiones de países orientales, vemos asimismo:

Yo trabajo de noche, rodeado de ciudad,
de pescadores, de alfareros, de difuntos quemados...

(*Entierro en el Este*).

Con reminiscencias también autobiográficas, le oiremos en seguida expresar:

Amor
Al quien ha dicho el verso que yo debí decirte,
en otra ocasión se apretó mi deseo,
la vida de otros hombres en mi vida revive
como un hiero antiguo sobre unos labios nuevos.

Amor i amor es este que otros en sí tuvieron
bordado en oro duro, tatuado en surcos permas,
Amor que es siempre el mismo como es el mismo cielo
el de las altas rojas i el de las tardes grises

ce recuerdos que escondo, la palabra que dije,
venían hacia mi alma desde el fondo del tiempo,
i al tenderlos mis dedos ásperos i terribles
encantadas pedaron en palabra i recuerdo.

Pues expreso las uvas de un racimo vidado
¡Dulces son tus racimos vidados invisibles!
~~Tierras temblantes nubes bajo el profundo cielo~~
en el cielo profundo de medianoche ves
exutas las palabras que no pueden decirse,

Amor, estoi alegre por que a ti te tuvieron
estoi alegre Amor, i chiso, i alegre i triste
¡Por ti ~~mebro a mi~~ tanto remoto of sueños
que en tantas almas nuevas volverán a dormirse!

duerme en mi alma

4
Abril 2 de 1922
4

...y es que, la verdad, cuando el tiempo, el tiempo pasa,
sobre la tierra, sobre el techo, sobre mi impura cabeza,
y pasa, el tiempo pasa, y en mi lecho no siento de noche
que una mujer está respirando, durmiendo desnuda a mi lado,
entonces, extrañas, oscuras cosas toman el lugar de la ausente...

(*Ritual de mis piernas*).

También autobiográfica y de ambiente oriental es la referencia que se hace en estos otros versos:

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.

(*Tango del viudo*).

Esta reunión de signos de vida nocturna no tendría mayor importancia si no pudiera juntarse con los rasgos oníricos también presentes en este libro. Con una cosa y la otra queda ya a la vista algo de lo que podríamos llamar la inspiración cardinal de la obra. Neruda decidió aprovechar en su poesía el material nocturno, al cual no había prestado especial atención en su obra anterior, y para ello se hizo vigía de la noche, así como antes del crepúsculo en *Crepusculario*. En unos casos, la noche aparece vista como espectáculo exterior, y el poeta la describe en sus atributos sustanciales, ya que la vigilia le permite enunciar todo lo que ve. Pero en otros, no es propiamente la noche el tema sino el material de los ensueños, las visiones deformes de las pesadilas, los sobresaltos bruscos y angustiosos del dormido que apenas despierta y que, incierto, toma por hechos lo que no pasa de ser simples jirones de la imagen onírica en que estuvo sumergido.

En otros años, bajo el imperio de otras convenciones literarias, Neruda pudo llamar a su libro *Canto a la noche*, pues en él se evocan y tratan, con notable abundancia, por lo menos dos temas nocturnos, y uno de ellos, además, con originalidad extrema. Nos referimos, claro está, al material onírico, en cuyo aprovechamiento luce Neruda fuerzas excepcionales. Podemos no seguir al pie de la letra algunas de sus anotaciones, pues las visiones de los ensueños son, por esencia, intransferibles; pero no podríamos con equidad negar que hay allí excelentes imágenes, curiosos rincones iluminados a medias como quiere el sueño, pero suficientemente claros como para divisar seres, rostros, paisajes, lejanías, horizontes, no en el plano de realidad de la vigilia, sino en el otro, mucho más turbio y confuso, de la ensoñación que forja el hombre mientras duerme.

Y es, a propósito, muy curioso que por los mismos días en que Neruda manejaba tan a sus anchas el material onírico, un importante poeta español, a quien mucho hemos reverenciado siempre, pensara en forma diametralmente contraria. Me refiero a Antonio Machado, que en su *Juan de Mairena* (Madrid, 1936, p. 87), dice así:

La oniroscofia no ha producido hasta la fecha nada importante. Los poemas de nuestra vigilia, aun los menos logrados, son más originales y más bellos y, a las veces, más disparatados que los de nuestros sueños. Os lo dice quien pasó muchos años de su vida pensando lo contrario.

Con esta última declaración, Machado nos inclina a pensar que él ensayó hacer poemas oníricos, y desistió de presentarlos, ya que no le parecieron eficaces. Bien; pero ello no quita que Neruda, puesto a la misma empresa, no sólo no fracasara sino que obtuviera el singular rendimiento que vemos en *Residencia en la tierra*, libro casi totalmente onírico.

*

Desde el punto de vista de la revelación poética, parece inferior el segundo volumen de *Residencia en la tierra*. Subsisten las composiciones basadas en imágenes oníricas, algunas de sobresaliente mérito, y se pronuncia una viva apetencia erótica, hasta el punto de que se lee un poema entero, *Materia nupcial*, donde puede verse una completa y casi realista descripción del coito. Lo que da especial relieve a este segundo volumen de *Residencia*, es la inclusión de los llamados *Tres cantos materiales* y de los poemas en elogio de García Lorca y de Rojas Jiménez, donde el estilo de Neruda logra alcanzar nuevas cimas de originalidad.

Decíamos hace un momento que el material onírico llamaba la atención aquí, y podemos dar en el acto un ejemplo:

Cáscaras del silencio, de azul turbio,
como frascos de oscuras farmacias clausuradas,
silencio envuelto en pelo,
silencio galopando en caballos sin patas,
y máquinas dormidas, y velas sin atmósfera,
y trenes de jazmín desalentado y cera,
y agobiados buques llenos de sombras y sombreros.
(*Un día sobresale*).

Subsiste el suprarrealismo notorio en el volumen anterior, y ciertas imágenes se cargan de una violencia todavía mayor que antes:

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.
Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias.

(*Walking around*).

Debe señalarse, por lo demás, que toda la composición a que pertenecen esos versos finales aparece empápada en una cruel melancolía, en una especie de furia que invita a la destrucción de todo, la cual se expresa muy bien con el verso inicial:

Sucede que me canso de ser hombre,

y prosigue con una pavorosa enumeración de “no quiero”:

No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas...
No quiero para mí tantas desgracias.
No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos,
aterido, muriéndome de pena.

No parece haber llegado más lejos Neruda en el resto de su obra, por lo que se refiere a sintetizar en pocos versos, de violentas imágenes, su concepción nihilista y feísta de la existencia, ya que hacia donde se mire hay aquí no sólo suciedad sino además cosas repulsivas o asquerosas, cual se dan en los tres primeros versos de la cita con que abrimos el comentario de este poema. Qué pudo llevar a Neruda a escribir estos versos, es cosa que acaso sabremos algún día; por el momento basta registrarlos y saber que él ahora los condena, porque ha logrado divisar en ellos lo que tan aparente fue a los lectores desde el primer instante. Si en el arte hay selección y si en lugar de elegir lo bello, lo armónico, lo refinado, se elige lo sucio, lo desbaratado y lo nauseabundo, no puede pretenderse alcanzar un resultado mejor. La lectura de este segundo volumen de *Residencia en la tierra* lleva al lector a temer que no hayan sido escritas en serio composiciones de tal modo desconcertadas.

La impresión de soledad y de tristeza recorre, asimismo, estos versos y se cuele por los intersticios como distantes confesiones del poeta en su intimidad. Veamos un buen ejemplo:

fábricas sumergida, maderas
que sólo yo conozco,
porque estoy triste y viajo,
y conozco la tierra, y estoy triste.
(*Melancolía en las familias*).

Podría decirse, aproximativamente, que el sentirse triste y solo y, sobre todo, el viajar solo, conduce al poeta a una suerte de atroz melancolía, la cual se expresa además en imágenes lúgubres y de dudoso gusto. Es posible; los poemas de este libro muestran asociadas esas impresiones, y los versos que acabamos de citar lo dicen con claridad perfecta.

Pero en este segundo volumen comienza a sentirse el saludable efecto de la reconciliación del poeta con el mundo material y concreto, al cual había tratado con tanto desprecio en algunos de sus anteriores poemas, mundo que en lo sucesivo habrá de contemplar con curiosidad y aun con afecto, como se ve en las *Odas elementales*. En *Oda con un lamento*, una de las obras maestras de la concepción suprarrealista de la poesía nerudiana, quedan sin embargo versos de sano y fresco respeto a la disposición natural de las cosas. En su comienzo, el poema dice así:

Oh niña entre las rosas, oh presión de palomas,
oh presidio de peces y rosales,
tu alma es una botella llena de sal sedienta
y una campana llena de uvas es tu piel.

Las imágenes son extremadamente audaces, pero si leemos con atención veremos que hay cierta complacencia gozosa en la contemplación de la muchacha blanca y rosada (*peces y rosales*), a la cual no se aflige con palabra alguna que pueda herirla. Después el poema pierde pie y se despeña en una serie de imágenes donde la chica pasa al olvido, o queda enredada en imágenes de gusto dudoso, pero subsiste el diagnóstico de que el poeta está haciendo las paces con la realidad. Lo prueban algunos versos en que el poeta sale de las habituales abstracciones y menciona con su propio nombre un determinado sitio del planeta, Valparaíso, diciendo:

El viento negro de Valparaíso
abre sus alas de carbón y espuma
para barrer el cielo donde pasas:
vienes volando.

Hay vapores, y un frío de mar muerto,
y silbatos, y meses, y un olor
de mañana lloviendo y peces sucios:
vienes volando.

Y es significativo que este pequeño paréntesis, en todo realista, ocurra nada menos que en el poema dedicado a Rojas Jiménez, al cual debemos un análisis especial que no es posible anticipar.

La reconciliación iba a dar un paso más, con los *Tres cantos materiales*, fecha decisiva en la historia poética de Pablo Neruda. Uno se llama *Entrada a la madera*, otro *Apogeo del apio* y el final *Estatuto del vino*, pero si tomamos los títulos al pie de la letra, buscaremos en ellos cosas que no hay, o que se dan sólo en la forma alusiva, que es por lo demás la que el poeta siempre ha manifestado preferir. *Entrada a la madera* es un poema abiertamente subjetivo, ya que en él encontraremos sobre todo definiciones de lo que el poeta siente ser o cree que es:

...soy yo con mis lamentos sin origen,
sin alimentos, desvelado, solo,
entrando a oscurecidos corredores...

El apio, en cambio, regala al poeta un cortejo realmente sorprendente, por su riqueza, de imágenes inspiradas en el vegetal que el poeta ha tenido a la vista: *intacta cera, claros relámpagos lineales, sus delgados rizos, huésped de corsé quebradizo, energías crespas, verdes ramas de sol acariciado...* Entre estas imágenes se deslizan igualmente confesiones íntimas, con las cuales volvemos en cierto grado al material nocturno que señalábamos hace pocas páginas como una de las notas cardinales de *Residencia en la tierra*. He aquí una prueba:

A medianoche, con manos mojadas,
alguien golpea mi puerta en la niebla,
y oigo la voz del apio, voz profunda,
áspera voz de viento encarcelado,
se queja herido de aguas y raíces,
hunde en mi cama sus amargos rayos,
y sus desordenadas tijeras me pegan en el pecho
buscándome la boca del corazón ahogado.
Qué quieres, huésped de corsé quebradizo,
en mis habitaciones funerales?
Qué ámbito destrozado te rodea?

Cosa semejante cabe decir de *Estatuto del vino*, donde hay escenas autobiográficas:

Me gusta el canto ronco de los hombres del vino
y el ruido de mojadas monedas en la mesa,
y el olor de zapatos y de uvas,
y de vómitos verdes:
me gusta el canto ciego de los hombres,

y ese sonido de sal que golpea
las paredes del alba moribunda.
Hablo de cosas que existen, Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando!

La evocación autobiográfica se hace todavía más ceñida en algunos de los fragmentos que siguen, para volver al elogio del vino, mezclado, eso sí, a impresiones funerales: *amigos fallecidos, y un crimen, como un látigo caído, aullando llanto y manos de cadáver, bocas de tristes muertos...* Es una composición singular, de sombríos rasgos, donde persisten huellas del mal gusto dominante en *Residencia en la tierra*, pero donde también es posible atisbar una entonación solemne. ¿Por qué solemne? Se nos ocurre que Neruda estaba en esos versos despidiéndose de una época de su vida, de una etapa juvenil, desaprensiva, desarrollada con preferencia en la noche; y que en el fondo elevaba todo un réquiem para evocar una vez más, a modo de adiós, ciertas aventuras nocturnas y ciertas amistades tabernarias, de oscura bohemia báquica, entre quienes son los amigos fallecidos los que le arrastran, una vez y otra, a las imágenes funerales y luctuosas ya señaladas. Sea lo que fuere, *Estatuto del vino* es una de las piezas más populares de Neruda.

Dentro del mismo ciclo de *Residencia en la tierra*, que estamos considerando, Neruda produjo *España en el corazón*, que como libro de poesía no vale mucho, pero que cobra decisiva trascendencia en la filiación política del autor. Hasta ese momento se le veía militar en las filas de izquierda, a las cuales, según parece, llegó más por inquietud moceril que por doctrina; pero desde *España en el corazón* su parte en el combate político pasó a ejercerse sin rebozo y sin cortapisas, y, sobre todo, se hizo coherente y sistemática, por decir así.

Nos hemos detenido, antes, ligeramente a propósito de los sentimientos que creemos cardinales en la génesis de *Residencia en la tierra*, a saber: la nostalgia y la soledad, bastantes para explicar esta poesía desolada; así como hemos señalado la carga onírica de esos poemas, su más relevante carácter, dentro de la obra de Neruda, pero igualmente en la poesía castellana del siglo xx. Pero esos sentimientos debían cambiar en cuanto Neruda, instalado en España desde 1933, comienza su vida en Madrid, entre los más jóvenes escritores y artistas, encargado de tareas consulares, pero vocado más bien a ser una especie de embajador espiritual.

Desde luego, no hay soledad si el poeta sale a la calle y habla, en su propio idioma, con el vecino, el panadero, el lechero, y, si

el tiempo sobra, se detiene a interrogar prolijamente a esos seres y a otros como ellos sobre todas las incidencias de sus vidas. No angustia, por lo tanto, si ella subsigue a la soledad, ni nostalgia, porque Neruda en España se siente restituido a su patria. *España en el corazón* pudo ser, según todo lo hace ver, un libro fresco, fragante, acaso dotado de cierta amenidad subyacente o difusa; pero estando el poeta en Madrid vino el alzamiento militar y con él la guerra civil, y todo cambió. *España en el corazón* pasó a ser un libro marcial, inspirado en la resistencia, con fragmentos llamados a entonar el elogio de los combatientes de un solo lado de la lucha. Avanza la guerra, y día llega en que los ejércitos internacionales caen vencidos, y la impresión de que la causa está perdida invade todos los ánimos, hasta el del más exaltado. Entonces el libro desciende hacia el cajón de los desperdicios, y allí busca y rebusca Neruda, con las manos ensangrentadas, todo lo que pueda ofrecer de peor para la mesa de sus odiados enemigos, el sacerdote, el falangista, el aristócrata. La guerra civil pretendió eliminar de España al comunismo, y al triunfar pareció probar que lo había conseguido. De allí el calor blasfemo de Neruda, para condenar a esos hombres que lograron doblegar las banderas que él creyó invencibles. *España en el corazón* es, en resumen, un libro rebosante de odio y de rencor, donde no podríamos pedir discreción ni ecuanimidad en nada. Una síntesis de su contenido nos la da el propio Neruda en estas palabras:

Sí, un plato para todos vosotros, ricos de aquí y de allá,
embajadores, ministros, comensales atroces,
señoras de confortable té y asiento:

un plato destrozado, desbordado, sucio de sangre pobre,
para cada mañana, para cada semana, para siempre jamás,
un plato de sangre de Almería, ante vosotros, siempre.

Hay, todavía, aunque parezca extraño, algo más en este capítulo de la venganza que se retuerce en blasfemias y atrocidades. Uno de los jefes del ejército comandado por Franco lleva el apellido Mola, y el poeta le recuerda así:

Es arrastrado el turbio mulo Mola
de precipicio en precipicio eterno
y como va el naufragio de ola en ola,
desbaratado por azufre y cuerno,
cocido en cal y hiel y disimulo,
de antemano esperado en el infierno,
va el infernal mulato, el Mola mulo
definitivamente turbio y tierno,
con llamas en la cola y en el culo.

Lo curioso es que este libro impregnado de odio carece enteramente de doctrina. En ninguna parte dice el poeta qué le parece bueno en el régimen contra el cual insurge la rebelión franquista, ni qué le parece mal en ésta. Debemos hacer un acto personal de abstracción para racionalizar las actitudes violentas, y suponer que el poeta como miembro del partido comunista era partidario del régimen de izquierdas a que había derivado España desde la fuga del rey Alfonso XIII, en abril de 1931, y que en consecuencia le pareció mal, muy mal, pésimo, el levantamiento de las fuerzas armadas contra dicho régimen, y que también le pareció bien, muy bien, la colaboración que prestaron a la causa las brigadas internacionales enviadas por Rusia y por diferentes grupos comunistas de otros países, y así, sucesivamente. Pero todo esto, insistimos, debe ser supuesto o racionalizado por quien lee. El libro mismo va por otro lado. El libro es una sucesión nada coherente de insultos y denuestos, en la cual el poeta acumula palabrotas, crueles epítetos, no todos tan soeces como el que hemos visto dedicado a Mola, pero algunos de muy parecida eficacia. Revisamos la literatura denostativa de lengua española, y no le encontramos paralelo. Todos los extremos parecen fríos ante esta furia desatada que insiste una vez y otra en disputar condenable el levantamiento militar.

Pero, repetimos, todo esto no implica la posesión de una doctrina ni nada parecido. Neruda no dice en parte alguna que él creyera en la bondad de las instituciones que habían florecido durante el régimen republicano, y que en consecuencia le parecía procedente y aconsejable defenderlas. Se entiende, *a contrario sensu*, que él piensa así, cuando se le ve gritar desafortadamente contra los ejércitos que destrozaron ese régimen y dieron paso a una rectificación fundamental en la organización espiritual de la existencia española. En suma, por insultar a Franco, a Mola y a sus secuaces y partidarios, debemos colegir que sus simpatías iban por la España republicana.

Cuando Federico García Lorca presentó a Neruda en público, en Madrid, dijo así: "Se mantiene frente al mundo lleno de sincero asombro y le fallan los dos elementos con los que han vivido tantos falsos poetas: el odio y la ironía. Cuando va a castigar y levanta la espada, se encuentra de pronto con una paloma herida entre los dedos". Hay quienes dicen que por esos mismos días ambos poetas vivían muy próximos, se visitaban con frecuencia y eran, en suma, confidentes cotidianos de sus experiencias, de sus ideales, de sus proyectos. Es como para dudarlo en presencia de aquella defini-

ción. El odio a que se refiere García Lorca estaba entrando a raudales en la poesía de Neruda, desde los poemas escritos en la estada de Oriente, y por cierto se iba a enconar grandemente en contacto con la guerra civil española, a muy corta distancia de las palabras de García Lorca.

A los dos volúmenes de *Residencia en la tierra*, ya considerados, Neruda añadió algo después un libro titulado *Tercera Residencia*, que presenta caracteres ciertamente muy distintos a los volúmenes anteriores. Desde luego, ha sido formado por material disperso, que el poeta produjo en diversas circunstancias, alguno totalmente político cual *España en el corazón*, poema juzgado ya aparte, como acaba de verse, por su innegable cuantía. Es, pues, el signo político el predominante en esta recopilación, como puede además entenderse por el hecho de que en ella se recogen los dos cantos a Stalingrado, vale decir, motivados por la Segunda Guerra Mundial. En suma, *Tercera Residencia* es un libro de combate y de propaganda política. La filiación comunista del poeta queda ya aquí plenamente en descubierto, y Neruda la afirma y establece a cada instante.

La excepción más notoria a esta línea podría ser el poema titulado *Las furias y las penas*, incorporado en la *Tercera Residencia* después de haber corrido bajo forma de folleto independiente desde 1939.

Esta vez el tema parece ser íntimo, de grande alcance en la historia espiritual del poeta, si alguna imagen sobresale en medio de alusiones bastante turbias por lo general. En Java, según sabemos (*Noticia Biográfica*), el poeta se casó, pero como su poesía no es, por esencia, anecdótica, no ha dedicado versos a este acontecimiento, o si los escribió, los ha mantenido en reserva. *Las furias y las penas* no celebra o conmemora el estado nupcial, ni la luna de miel, ni la vida en común, sino, al revés, la ruptura. Así por lo menos podría percibirse en estos versos:

Entonces es que estoy verdaderamente,
verdaderamente lejos
y un río de agua ardiendo pasa en lo oscuro?
Ay cuántas veces eres la que el odio no nombra,
y de qué modo hundido en las tinieblas,
y bajo qué lluvias de estiércol machacado
tu estatua en mi corazón devora el árbol.

El odio es un martillo que golpea tu traje
y tu frente escarlata,
y los días del corazón caen en tus orejas
como vagos buhos de sangre eliminada,
y los collares que gota a gota se formaron con lágrimas
rodean tu garganta quemándote la voz como un hielo.
Es para que nunca, nunca hables,
es para que nunca, nunca
salga una golondrina del nido de la lengua
y para que las ortigas destruyan tu garganta
y un viento de buque áspero te habite.

Un soplo calcinador de odio sopla en estos versos, todo ello hasta el punto de que teme uno, desde lejos, suponer que hayan sido aplicados a un ser de carne y hueso; pero allí están esas palabras, y parecen referirse a la antigua esposa de Java, no vista, sin embargo, a la distancia, sino en la contigüidad inmediata del vivir común interrumpido por esos mismos días, ya que esos versos fueron escritos en 1934. Cuando Neruda los recogió, años más tarde, les agregó una nota explicativa que puede contribuir a ver más claro en el enigma. Dice así:

En 1934 fue escrito este poema. Cuántas cosas han sobrevenido desde entonces! España, donde lo escribí, es una cintura de ruinas. Ay! si con solo 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.

Marzo de 1939.¹

Uno de los poemas de la *Tercera Residencia*, 7 de Noviembre, *Oda a un día de victorias*, está obviamente dirigido al elogio de la revolución comunista, y allí se lee:

Yo te saludo, Unión Soviética, en este día,
con humildad: soy escritor y poeta.
Mi padre era ferroviario: siempre fuimos pobres.
Estuve ayer contigo, lejos, en mi pequeño
país de grandes lluvias.

En otro, *Un canto para Bolívar*, visto al través de la guerra civil española, la entonación es bastante más parcial, desde el punto de vista político, que lo permitido por la obvia historia de Bolívar. Alguna vez la grandeza del tema se impone al poeta, y nacen entonces versos bien inspirados como:

¹Al mismo episodio de ruptura podrían también referirse otros dos poemas, *Oda a la malvenida*, en *Odas elementales*, y *La desdichada*, en *Estravagario*.

Capitán, combatiente, donde una boca
grita libertad, donde un oído escucha,
donde un soldado rojo rompe una frente parda,
donde un laurel de libres brota, donde una nueva
bandera se adorna con la sangre de nuestra insigne aurora,
Bolívar, capitán, se divisa tu rostro.

Si bien en ellos aparece asimismo la aplicación a las circunstancias políticas que rodeaban al poeta.

Un poema rememora la figura de Luis Companys, otro es la elegía que compone el poeta al conocer la muerte de la madre de Luis Carlos Prestes, *Dura elegía*. Otro, en fin, se titula *Canto al ejército rojo a su llegada a las puertas de Prusia*, y allí el autor extrema la agresividad de su estilo al escribir:

Este es el canto del día que nace y de la noche que termina.
Oído bien, y que del sufrimiento endurecido salga la voz segura
que no perdone, y que no tiemble el brazo que castigue.
Antes de empezar mañana las cantigas de la piedad humana
tenéis tiempo aun de conocer las tierras empapadas de martirio.
No levantéis mañana la bandera del perdón
sobre los malditos hijos del lobo y hermanos de la serpiente,
sobre los que llegaron hasta el último filo del cuchillo y arrasaron la rosa.

Como es de rigor, Neruda no acepta que haya influencia del Oriente en su poesía, dada la diferencia de sensibilidad que media entre él, español y europeo por sus cuatro costados, y las poblaciones entre las cuales hubo de vivir. Lo que sí le atrajo allí fue el problema humano, o para decirlo con sus propias palabras:

...El Oriente me impresionó como una grande y desventurada familia humana, sin dejar sitio en mi conciencia para sus ritos ni 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 (*Memorias*, en *O Cruzeiro Internacional*).

Neruda sintió la nostalgia de su tierra nativa en Rangún, y luego en Colombo, y le dio paso a los versos de *Residencia en la tierra*, donde la huella nostálgica se ve difundida en casi todas las páginas, en las evocaciones de ausencia, de muertos, de espectáculos que notoriamente pertenecen a las memorias de infancia del poeta. Más específicamente, la nostalgia aparece figurada en imágenes que no dejan espacio a la duda. Veamos algunos ejemplos.

El recuerdo de la infancia en Temuco:

Ahora bien, en lo largo y largo,
de olvido a olvido residen conmigo
los rieles, el grito de la lluvia:
lo que la oscura noche preserva.

(*Madrigal escrito en invierno*).

La impresión de soledad en medio de un pueblo extraño y el sentimiento de la nostalgia, mezclados en una sola secuencia:

Ay, y es el destino de un día que fue esperado,
hacia el que corrían cartas, embarcaciones, negocios,
morir sedentario y húmedo sin su propio cielo.
Dónde está su tordo de olor, su profundo follaje,
su rápido celaje de brasa, su respiración viva?

(*Monzón de Mayo*).

El recuerdo del subterráneo del Liceo de Temuco, con su frío de mausoleo, y nuevamente la impresión de soledad:

No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos,
aterido, muriéndome de pena.

(*Walking around*).

Recuerdos de las noches bohemias de Santiago, los amigos lejanos o ya difuntos, la soledad, el hastío:

Estoy en medio de ese canto, en medio
del invierno que rueda por las calles,
estoy en medio de los bebedores,
con los ojos abiertos hacia olvidados sitios,
o recordando en delirante luto,
o durmiendo en cenizas derribado.
Recordando noches, navíos, sementeras,
amigos fallecidos, circunstancias,
amargos hospitales y niñas entreabiertas:
recordando un golpe de ola en cierta roca
con un adorno de harina y espuma,
y la vida que hace uno en ciertos países,
en ciertas costas solas,
un sonido de estrellas en las palmeras,
un golpe de corazón en los vidrios,
un tren que cruza oscuro de ruedas malditas
y muchas cosas tristes de esta especie.

(*Estatuto del vino*).

Este fragmento, algo más dilatado, tiene para nosotros la ventaja de que evidentemente mezcla recuerdos y cosas presentes: *las palmeras*, por ejemplo, *las costas solas*, son evocaciones de la realidad

asiática inmediata, y lado a lado entran los *amigos fallecidos* y se habla del *delirante luto*, todo lo cual configura impresiones de distancia, esto es, de remembranzas de la vida de Chile, de nostalgia.

Refiriéndose a este período, Neruda ha dicho: "Esta es la época más dolorosa de mi poesía" (*O Cruzeiro Internacional*), contando, de paso, los extraños usos que le dejaban aislado, solitario, sin amigos. No es aventurado, pues, el explicar por el sentimiento de la nostalgia estas violentas imágenes, la mención frecuente de lo asqueroso, lo feo, lo pútrido, la impresión de que el mundo se derrumba, se cae a pedazos, se derrite. Por un motivo aun no bien esclarecido, Neruda tuvo en esas noches, con insistencia, ensueños muy claros, cuyas imágenes se le fijaron en la memoria, y queriendo ver qué resultaba de allí, puso algunas menciones oníricas en sus versos. El resultado es ciertamente raro, casi peregrino, y debe ser considerado una de tantas búsquedas a que se abandona el artista, cuando trata de rodear la realidad por diversos lados, especialmente por el que permanece oculto, por el que de momento no pueden abarcar sus ojos en la vigilia.

Muchos años después, en las *Nuevas odas elementales*, el poeta hace alusión a la forja de los ensueños, en una definición tan breve como sagaz:

...y de noche
tu pequeña
ventana
que se cierra
se abre al otro lado como un túnel
a la indecisa patria de los sueños.

(*Oda al ojo*).

Algunas palabras más a propósito del notorio suprarrealismo de Neruda en *Residencia en la tierra*. Debe aceptarse que este suprarrealismo reviste diversas formas, pues al lado de las imágenes violentas que pueblan la *Oda con un lamento* hay, allí mismo, otras mucho más plácidas, cual puede verse en el fragmento que sigue:

Ven a mi alma vestida de blanco, con un ramo
de ensangrentadas rosas y copas de cenizas,
ven con una manzana y un caballo,
porque allí hay una sala oscura y un candelabro roto,
unas sillas torcidas que esperan el invierno,
y una paloma muerta, con un número.

En este ejemplo podría pensarse inclusive en cierta ligera reminiscencia de los atributos procesionales descritos por Rubén Darío

en su poema *El reino interior*, y no es raro lo que decimos, ya que algunas otras notas darianas persisten en la obra de Neruda, como prueba de que en la juventud fue lector aplicado de Darío, como todos lo fueron. Estas huellas no se reducen a los primeros años, sino que se presentan en producciones de la madurez. Tenemos a la vista el poema titulado *Josie Bliss*, ya estudiado, donde llama la atención la insistente mención del color azul. Los dos primeros versos dicen así:

Color azul de exterminadas fotografías,
color azul con pétalos y paseos al mar...

Luego leemos:

Color azul de párpados que la noche ha lamido...
...azul que ha preparado las grandes gotas.
...que todas las mujeres visten de sordo azul...
Color azul de ala de pájaro de olvido...
...con su azul material vagamente invencible...

Puede argüirse que el color azul simboliza, en el juego de las imágenes de Neruda, algo muy distinto de lo que simbolizó para Darío; pero, dentro de lo relativo, es evidente que este azul moderno de Neruda sugiere lejanía, gran distancia entre el objeto observado y el sujeto que lo contempla y lo registra, más o menos lo que también representaba en Darío.

Obvio será tal vez decir que la poesía de Pablo Neruda ha sido motivo de innumerables estudios, entre los cuales ocupa importante espacio la cuestión de establecer qué pretendió el poeta expresar con su verso, desde la angustia erótica de los primeros lustros hasta la conformidad del Realismo Socialista de los años finales. Dentro del primer período de la exégesis, es digno de mención el estudio de Amado Alonso *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Losada, Buenos Aires, 1940), subtítulo "interpretación de 'una poesía hermética'".

Es la obra de un admirador: "A los veintiún años, Pablo Neruda ostenta una sazón poética casi increíble para su edad" (p. 10); pero contiene graves reservas, algunas procedentes del concepto cósmico que por esos años guiaba la pluma del poeta: "Rey Midas al revés, a Pablo Neruda cada cosa que toca se le descascarilla, se le deshace en polvo, porque la toca en su incesante raíz de destrucción" (p. 17); y otras emanadas de la ejecución, esto es, del arte empleado, a propósito del cual señala, por ejemplo, "el carácter chapucero de su sintaxis" (p. 35) y con reiteración:

Neruda emplea algo de la suelta sintaxis del lenguaje oral, sin los escrúpulos propios del escritor para alterar en cualquier momento la dirección sintáctica de las fórmulas, con tal de sentir las a todas arrastradas por la misma corriente rítmica del ímpetu emocional. Esta atención al ímpetu rítmico le permite hasta abandonar un giro sintáctico a la mitad de su desarrollo (p. 117).

O, volviendo a lo esquemático: "En suma, la sintaxis de *Residencia en la tierra* (no de su poesía anterior) aparece como deslavazada, zafia, sin dibujo y pintada a manchas" (p. 131). En lo que toca a los conceptos generales sobre si Neruda es poeta o no lo es, y qué debe entenderse en este caso por ser poeta, el crítico plantea una tesis que vale la pena retener:

A los poetas que logran normalmente el equilibrio expresivo de intuición y sentimiento, les solemos llamar clásicos. A los atentos a las intuiciones, pero débiles de sentimiento (lo cual hace que las intuiciones sean claras, pero pobres), les solemos llamar neoclásicos y también académicos. A los que tienen un desequilibrio a favor del sentimiento, llamamos románticos.

Al tipo clásico no se llega simplemente desde los otros dos por corrección compensatoria. Cada uno (el clásico y el romántico, pues el tercero no es en

realidad poeta) es constitutivamente diferente. Pablo Neruda es un poeta romántico, que pone toda su ambición en provocar y reproducir en sus versos la marcha impetuosa de su sentir (p. 41).

Pero esta tesis, seductora en la apariencia, escolla en una dificultad no poco seria. Neruda en sus *Odas elementales* y en otros libros recientes, que Alonso no conoció, deja de aparecer gobernado por el sentimiento como antes. ¿Qué laya de poeta es entonces? Podría ser juzgado académico, dentro de la terminología de Alonso, por los motivos que el propio crítico peninsular indica, pues en su obra se logra un claro predominio de las intuiciones sobre el sentimiento. Las odas elementales, aunque sencillas, implican refinamiento en las imágenes, y algunas son de suma esplendidez en ese aspecto. Bien, a condición de que el epíteto académico se pone aquí de todas las implicaciones obvias. Neruda no es miembro de una academia positiva, sino académico de una promoción ideal de poetas en quienes las intuiciones valen más que el sentimiento, después de haberse caracterizado por el claro predominio de éste sobre aquéllas.

Elogia, en fin, la adaptación de Neruda a las condiciones espirituales de la época, atribuyendo, eso sí, de propio impulso a ésta los caracteres de que aquél la ha revestido en su verso:

...No hay poeta alguno expresionista, futurista, dadaísta o superrealista que lleve con tanta dignidad y plenitud de sentido como Neruda la representación de nuestro tiempo. En ninguno muestran una tan íntima coherencia e identidad de fondo las grietas y desmoronamientos formales, la ruptura con la tradición, la atención fragmentaria a la poesía, las imágenes como relámpagos superpuestos y truncados, la visión desintegradora del mundo y la omnipresencia de la angustia metafísica (p. 171).

En alguna parte, el crítico confiesa su relativo fracaso: "Esta es una poesía de cabos sueltos, y yo los he ido anudando uno a uno para comodidad del lector, con lo cual la he dejado desnaturalizada" (p. 286); pero en otros sitios, recuperando su papel de fiel observador de los hechos literarios, formula juicios y previene:

Por el predominio de la emoción sobre toda otra potencia poética, y por la violencia dinámica del sentimiento, Pablo Neruda resulta ser, en los tiempos que corren, el poeta archirromántico. Por el procedimiento eruptivo de las imágenes y por la deformación de las construcciones objetivas en gracia a la mayor expresión de lo emocional, Neruda se emparenta con los expresionistas, no sólo con los poetas, sino también con los pintores, y, con las reservas naturales del caso, también con los músicos (p. 285).

En algunos casos, el conocimiento de las circunstancias cobra decisivo alcance en el juzgamiento de esta poesía. Suponemos que el

lector conoce el poema con que Neruda saludó la muerte de Alberto Rojas Jiménez, cofundador de *Claridad*, donde nosotros dábamos a conocer a Neruda entre "Los nuevos" a las alturas de enero de 1921. En 1934 Rojas Jiménez tenía una corta obra literaria, pero en cambio le aureolaba la gran leyenda de su estrepitosa bohemia, empujado por la cual había hecho un viaje hasta Europa. En el poema de Neruda se repite al término de cada estrofa la sentencia "vienes volando". ¿Qué significa esto?

Tal vez nos lo explicaremos si recordamos que Neruda recibió la noticia de la muerte de su camarada no en Chile, donde entonces no estaba, sino en Barcelona, y que ella le fue comunicada por un despacho telegráfico. Neruda trató de evocar por medio del verso, que es su instrumento habitual de comunicación, la congoja en que le sumía la pérdida de su amigo, pero en su evocación, como es muy posible en casos así, se mezclaron las circunstancias. Un ejemplo:

Entre plumas que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.

Alonso, que no conocía lo que hemos narrado, entendió la imagen del tercer verso de esa estrofa como "una vaga imagen de desmesura e infinitud" (p. 301). Sin perjuicio de aceptar la sugerencia, que en el fondo corresponde a casi toda la obra de Neruda, se nos permitirá recalcar que Neruda tuvo la noticia de la muerte de Rojas Jiménez en España, y que este suceso le llevó a introducir en el poema algunas alusiones a la distancia y al recorrido que hubo de hacer la noticia, como "los marineros", "oh, amapola marina" y al sitio en que le alcanzó: "sobre diputaciones y farmacias".

Imaginemos, ahora, que el poeta hubiera estado en Santiago, donde se produjo el fallecimiento de Rojas Jiménez. Obvio es entonces suponer que en su poema no existiría, como existe, la insistente alusión al viaje. Rojas Jiménez no está muerto, sino que viene volando a encontrarse con su amigo, y en este viaje atraviesa largas distancias, enormes espacios, como son los que efectivamente median entre Santiago y Barcelona. Todas o casi todas las estrofas del poema hacen alusión a la distancia. Véanse algunas:

Bajo las tumbas, bajo las cenizas,
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.

Más abajo, entre niñas sumergidas,
y plantas ciegas, y pescados rotos,
más abajo, entre nubes otra vez,
vienes volando.

La distancia se materializa para el poeta en obstáculos, y de éstos hace la enumeración heteróclita, uno de los caracteres principales de su verso, carácter que no elogiamos propiamente, pues lleva a imágenes de mal gusto, pero que debe anotarse como uno de los rasgos más vigorosos de estilo en Neruda. He aquí un buen ejemplo:

Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro,
y nadie y nada, sino una escalera
de peldaños quebrados, y un paraguas:
vienes volando.

La enumeración se hace heteróclita cuando en ella aparecen no sólo cosas materiales, el ron, la escalera, el paraguas, sino también las de contenido espiritual superior, como "mi alma donde lloro", expresión destinada a expresar la congoja del autor por la muerte de su amigo en forma clásica, directa, sin alegorías ni símbolos. La enumeración heteróclita, en fin, se da igualmente en las estrofas anteriores, donde vemos tumbas, cenizas, caracoles congelados, niñas sumergidas, plantas ciegas, pescados rotos, pero también aguas terrestres (que el poeta llevado de su angustia llama últimas) y nubes. Aquí, en este poema, se da la enumeración heteróclita con una prodigalidad que en vano pretenderíamos hallar en otros.

A Neruda la muerte de sus amigos le sugiere cosas extrañas, incongruentes, absurdas, que podrían inclusive hacernos reír si no supiéramos muy de veras que el poeta está llorando al escribir tales despropósitos. Es evidente que si abstraemos esas imágenes y pretendemos analizarlas una por una, desecaremos el impulso íntimo del autor y no entenderemos nada. Más equitativo parece suponer que la angustia ante la muerte de un ser querido hace afluir estas imágenes delirantes a la mente del poeta, imágenes que no son de duelo ni de congoja en su tenor literal, pero que hacen pensar, por ejemplo, en que al poeta el fallecimiento le parece un mero absurdo, inaceptable para la razón, y al cual no cabe responder sino con otro absurdo. De allí estas enumeraciones que tanto chocan al vulgo, especialmente en el caso de los versos dedicados a Rojas Jiménez.

La mención que hace Neruda de este poema en sus *Memorias* confirma lo que decimos, y añade algunos pintorescos detalles que acaso valga la pena conocer:

Yo estaba recién llegado a España cuando recibí la noticia de su muerte. Pocas veces he sentido un dolor tan intenso. Fue en Barcelona. Comencé de inmediato a escribir mi elegía *Alberto Rojas Jiménez viene volando*, que publicó después la *Revista de Occidente*.

Pero, además, debía hacer algo ritual para despedirlo. Había muerto tan lejos, en Chile, en días de tremenda lluvia que anegaron el cementerio. El no poder estar junto a sus restos, el no poder acompañarlo en su último viaje, me hizo pensar en una ceremonia. Me acerqué a mi amigo el pintor Isaías (Cabezón) y con él nos dirigimos a la maravillosa Basílica de Santa María del Mar. Compramos dos inmensas velas, tan altas casi como un hombre, y entramos con ellas a la penumbra de aquel extraño templo. Porque Santa María del Mar era la catedral de los navegantes. Pescadores y marineros la construyeron piedra por piedra hace muchos siglos. Luego fue decorada con millares de exvotos, barquitos de todos los tamaños y formas, que tapizan enteramente los muros y los techos de la bella Basílica. Se me ocurrió que aquel era el gran escenario para el poeta desaparecido, su lugar de predilección si lo hubiera conocido. Hicimos encender los velones en el centro de la Basílica, junto a las nubes del artesonado, y sentados con mi amigo el pintor en la iglesia vacía, con una botella de vino junto a cada uno, pensamos que aquella ceremonia silenciosa, pese a nuestro agnosticismo, nos acercaba de alguna manera misteriosa a nuestro amigo. Las velas, encendidas en lo más alto de la Basílica vacía, eran algo vivo y brillante como si nos miraran desde la sombra y entre los exvotos los dos ojos de aquel poeta loco cuyo corazón se había extinguido para siempre.

Arrastrado por el espectáculo, Alonso hizo por lo demás aseveraciones que son insostenibles, como la siguiente:

Este modo de desintegración es un rasgo fisonómico de nuestra época. Un cajón de sastre, una acumulación de objetos aislados y desintegrados de su todo, como símbolo de un estado sentimental; por ejemplo, del estado crepuscular, o del miedo, o del ansia erótica. (P. 22 de la 2ª edición).

Y no: la desintegración a que nos asoma el poeta es cosa suya, reflexión de su propia alma, angustiada por metafísicas ansias. El mundo no estaba desintegrándose en esa fecha ni se ha desintegrado más adelante, y hoy, a las alturas de 1963, en que se escribe este libro, todo nos indica que tampoco ha entrado en la etapa de la desintegración progresiva o gradual que habría convenido asentar a quien creyera que la obra de Pablo Neruda era el fruto de una ahincada observación de las cosas. Todo lo contrario. Lo que en ella se ve de preferencia es el espíritu individual del autor, no la realidad del mundo en torno, que el poeta bien puede proceder a deformar caprichosamente, si cree que ello conviene a sus necesidades como creador de literatura. Alonso sufrió en tal grado el hechizo de la obra de Neruda, que inmediatamente después añadía:

También en la poesía de Pablo Neruda existe tal modo de desintegración y éste es uno de los trazos más significativos con que se inscribe en el cuadro de

nuestro tiempo. En sus poemas hay manos y pies cortados, trenzas, pelos, uñas, máquinas y partes de máquinas, utensilios sueltos, despojos, tantas y tantas cosas arrancadas de su sitio y navegando a tumbos por este tumultuoso río de versos. (P. 23).

Se nos permitirá insistir en que el crítico está tomando el efecto por la causa. El que en la obra de Neruda (en el período de *Residencia en la tierra* sobre todo) abundan despojos y suciedades, lo cual forma el panorama que para abreviar llamamos suprarrealista, no quiere decir que sea "nuestro tiempo" el que sufre semejante invasión.

Todo esto que dice Alonso estaría muy bien, si pretendemos que el crítico nada sabe del mundo y que, en consecuencia, acepta sin chistar la visión de éste que le ofrece el poeta, por disparatada que sea. Y como prueba de que es errónea la actitud de Alonso en esta parte, en cuanto renuncia a los fueros propios de la crítica, tenemos el cambio de frente del poeta ante su propia obra. El no cree ahora que el mundo está desintegrándose; desde las *Odas elementales* las cosas ocupan sus lugares consabidos, los mismos que tienen desde que existen. Ni cree que haya en marcha ninguna forma especial de angustia. Con claridad perfecta, el Realismo Socialista le indica lo que debe cantar, y cómo debe cantarlo, y según esa doctrina estética, por encima de toda angustia personal debe prevalecer la seguridad de que el hombre, queriéndolo o no, logrará por medio del Socialismo ser feliz él y hacer felices a sus hijos. Ha bastado, pues, el paso de unos lustros para que se nos revele la debilidad intrínseca del libro de Alonso, al aceptar la visión desintegradora de *Residencia en la tierra* como un rasgo de época, sin advertir que se trataba de una audacia personal de su autor.

Amado Alonso no quería, naturalmente, rebajar su crítica a la mera reprensión gramatical, de modo que es en general blando para juzgar el descuido con que Neruda escribe sus versos. Sin embargo, hay reservas en lo que se refiere a la puntuación (p. 118-9), y un apartado especial llamado *Construcciones anómalas*, donde bajo método estilístico se hacen reparos de orden meramente gramatical. En composiciones de más adelante, Neruda ha seguido despreciando no ya la puntuación sino más bien el recto uso de ésta. Distingamos. Es perfectamente posible suprimir del todo la puntuación, de modo que el lector la supla como le parezca prudente, ya que, en definitiva, ha de aceptarse que si es posible escribir sin puntuar, no es posible en absoluto leer sin puntuación. Pero si ésta se emplea, el autor sugiere con ello que le atribuye la misma importancia que habrá de

concederle en seguida el lector, y en este caso debe puntuar bien, esto es, con arreglo al análisis lógico. Se dirá que hay versos de la nueva sensibilidad, emanados como voces amorfas del subconsciente, donde no procede puntuación alguna; puede ser, pero siempre la puntuación ayuda en algo a la lectura, y la verdad es que Neruda la sigue usando, si bien lo haga a medias y con increíble descuido.

Alonso, en mi sentir, empleó un instrumento de precisión añejo cuando en su libro pretendió “explicar” una por una las proposiciones del poema. Este análisis, excelente en la poesía sometida a las leyes de la lógica formal, no basta para darnos una visión íntima de la poesía del subconsciente, en alto grado irracional, que se da en Neruda. No dispone el crítico de otros mecanismos que los del análisis lógico, y cuando encuentra una palabra que no puede captar, la califica de símbolo, y si aquella voz aparece con frecuencia, de ella dice que es un “símbolo insistente”. Pero el crítico que califica de símbolo a una determinada expresión, se obliga a declararnos la simbología del pasaje en que ella ocurre, esto es, a dejarnos ver lo mismo que él ha visto tras la apariencia, si es verdad que más allá de cada símbolo hay un cosmos que el poeta no desea compartir inmediatamente con sus lectores. Aquí es donde nos topamos con una de las más ostensibles limitaciones del método de Alonso.

El uso de las palabras simbólicas en la poesía de Neruda pudo analizarse en la primera parte de su producción (*Crepusculario y Veinte poemas de amor*), donde el canon estético es moderado y no insurge contra los usos recibidos, salvo en detalles sin mayor alcance, como la supresión de los signos de puntuación o el empleo erróneo de los restantes: eliminación absoluta del punto y coma, supresión de los interrogativos y exclamativos iniciales, etc. Pero en Neruda se da un cambio, una vuelta brusca, así es que en el transcurso de pocos meses todo en él presenta una nueva faz. El poeta cree haber hallado su camino de Damasco, y trueca todos o casi todos sus valores. ¿Cuándo ocurre el cambio? Aparentemente, durante el viaje por tierras orientales, Birmania, India, Java, es decir, cuando nacen los primeros versos de *Residencia en la tierra*.

En sustitución del método de análisis estilístico empleado por Alonso en su exégesis, podría sugerirse otro, al cual provisionalmente daríamos el nombre de *interpretación global*. Con él tratamos de explicarnos el poema como un solo todo, como el fruto de una determinada inspiración, y en consecuencia lo estudiaremos en globo y no como resultado de un análisis que bien puede dispersar la emoción propia del lector y a la cual éste posee inalienable derecho. Es

verdad que siendo la poesía un arte sucesivo, admite medidas de tiempo y, en consecuencia, cada verso indica la marcha desde la nada anterior al acto de la creación hasta el todo logrado, que es el poema; pero el análisis puede darse implícito en la interpretación global, la cual, como cualquier otro proceso crítico, no tiene por qué hacer renuncia de instancias intermedias de aproximación.

Lo que interesa en este caso, y de modo primordial, es que atendamos al poema como un todo de sentido, o de no-sentido, pues dentro del normal y casi habitual irracionalismo de la poesía contemporánea, no es en absoluto imposible escribir, de vez en cuando, insensateces, a sabiendas de que lo son.

CANTO GENERAL

Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por qué no canta ahora
con aquella locura armoniosa de antaño?
Esos no ven la obra profunda de la hora,
la labor del minuto y el prodigio del año.

Yo, pobre árbol, produje, al amor de la brisa,
cuando empecé a crecer, un vago y dulce son.
Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa:
¡dejad al huracán mover mi corazón!

RUBÉN DARÍO

La obra fundamental de Neruda hasta estos días es el *Canto general*, publicado por primera vez en 1950, donde se contienen, como partes, algunos fragmentos u obras menores publicadas por separado: *Alturas de Machu Picchu*, *Que despierte el leñador*, etc. Dentro del poema figura, además, el llamado *Canto general de Chile*, título que no podía haberse aplicado al conjunto, puesto que éste habla no sólo de Chile sino también de América, como geografía y como pueblo, y toca temas de política internacional aplicada tanto a la realidad americana como a la de otras naciones del mundo.

Con el *Canto general* ha crecido no poco la estatura de Neruda. El pálido, irascible, desolado adolescente que cantaba los amoríos de la juventud, y proclamando su anarquismo ético y estético, parecía condenado a eterna soledad, aparece aquí convertido en un robusto varón que extiende miradas comprensivas a todo el continente donde su tierra ocupa una porción minúscula, y que en él canta gestas heroicas, batallas, luchas, encuentros, no con la precisión de Ercilla sino en forma más abarcadora y global, a grandes rasgos, procurando la síntesis, si bien el *Canto general* es, con frecuencia, bastante más analítico que sintético.

El autor, por lo demás, ha confesado cuánto cambió su proyecto en el camino, es decir, en el período de la ejecución:

Mi primera idea del *Canto general* fue sólo un canto chileno, un poema dedicado a Chile. Quise extenderme en la geografía, en la humanidad de mi país, definir sus nombres y sus productos, la naturaleza viviente. Muy pronto me sentí complicado, porque las raíces de todos los chilenos se extendían debajo de la tierra y salían en otros territorios. O'Higgins tenía raíces en Miranda, Lautaro se emparentaba con Cuauhtemoc. La alfarería de Oaxaca tenía el mismo fulgor negro de las gredas de Chillán.

*En mi jardín reposa / de las navegaciones / junto al perdido océano / que cortó como espada (Oda al ancla).
Fotografía tomada en la playa de Isla Negra.*





miradores de Neruda como su mejor logro en la poesía no erótica. Allí, desde luego, puede leerse la famosa enumeración de atributos donde, entre otras cosas, Neruda recuerda:

Manos de puma, roca sanguinaria.
Torre sombrera, discusión de nieve.
Noche elevada en dedos y raíces.
Ventana de las nieblas, paloma endurecida.
Planta nocturna, estatua de los truenos.
Cordillera esencial, techo marino.

Después, en el orden cronológico, vienen los conquistadores, a quienes el autor en nada celebra, así es que su evocación, llena de sangre, aparece inspirada por los frescos de Diego Rivera en que se hace ludibrio de España, y a los conquistadores y encomenderos y jerarcas imperiales les presenta como bandidos forrados de acero. Al referirse a Valdivia, el colonizador de Chile, Neruda dice:

Valdivia, el capitán intruso,
cortó mi tierra con la espada
entre ladrones: "Esto es tuyo,
esto es tuyo, Valdés, Montero,
esto es tuyo, Inés, este sitio
es el cabildo".
Dividieron mi patria
como si fuera un asno muerto.

Tras este penoso paréntesis, vienen los libertadores, entre quienes el autor encomia mucho a Lautaro, y después del período colonial, a O'Higgins, a San Martín, a Carrera, a Manuel Rodríguez, entre los que contribuyeron a forjar la libertad de Chile, así como menciona a próceres de diversas naciones americanas. El fragmento de Manuel Rodríguez, titulado Cueca por el autor, ha sido efectivamente puesto en música y se canta todos los días en las reuniones más dispares. En su especial visión de la historia, conforme la enseñan los comunistas, toca el turno del elogio a Recabarren, a quien Neruda atribuye singulares tareas:

Organizó las soledades.
Llevó los libros y los cantos
hasta los muros del terror,
juntó una queja y otra queja,
y el esclavo sin voz ni boca,
el extendido sufrimiento,
se hizo nombre, se llamó Pueblo,
Proletariado, Sindicato,
tuvo persona y apostura.

Y llega en su fervor a denominarle "padre de Chile, padre nuestro". Más adelante habla de las diferentes traiciones que se han hecho a la libertad de los pueblos americanos, con mención especial de algunos tiranos (Rosas, García Moreno), y se detiene especialmente en la discusión y promulgación de la ley que en Chile proscribió la existencia del partido comunista. Aquí se vuelve a la invectiva en términos sumamente procaces:

Grotescos, falsos aristócratas
de nuestra América, mamíferos
recién estucados, jóvenes
estériles, pollinos sesudos,
hacendados malignos, héroes
de la borrachera en el Club,
salteadores de banca y bolsa,
pijes, granfinos, pitucos,
apuestos tigres de Embajada...

Aprovecha, aquí también, de combatir la posición esteticista del intelectual, y entonces increpa:

Qué hicisteis vosotros gidistas,
intelectualistas, rilistas,
misterizantes, falsos brujos
existenciales, amapolas
surrealistas encendidas
en una tumba, europeizados
cadáveres de la moda...
No hicisteis nada sino la fuga:
vendisteis hacinado detritus,
buscásteis cabellos celestes,
plantas cobardes, uñas rotas...

En este mismo fragmento comienzan a figurar los nombres de las personas a quienes Neruda atribuye la persecución a los comunistas, de cuyo concurso se desprendió el Presidente González Videla (1946-52), a pesar de que en su elección habían colaborado con sus votos y su artificio de propaganda, y en su gobierno, además, ocuparon carteras ministeriales. Las alusiones a González Videla, por el comportamiento que éste tuvo con los comunistas, abundan en el *Canto general*, y no cabe duda que son de ejemplar indecencia, a menudo de índole estercolaria. A ellas por lo demás se había referido el poeta, en globo, cuando alegando en el Senado de Chile contra la petición de desafuero que entonces se tramitaba en su contra, dijo:

Si quisiera injuriar al Presidente de la República, lo haría dentro de mi obra literaria. Pero si me veo obligado a tratar su caso en el vasto poema titulado *Canto general de Chile*, que escribo actualmente cantando la tierra y los episo-

dios de nuestra Patria, lo haré también con la honradez y pureza que he puesto en mi actuación política. (*Poesía política*, t. II, p. 148).

Por haber actuado en el servicio diplomático, en años anteriores, como se ha dicho al contar su vida, hace alusiones punzantes a ese ambiente:

Si Ud. nace tonto en Rumania
sigue la carrera de tonto,
si Ud. es tonto en Avignon
su calidad es conocida
por las viejas piedras de Francia,
por las escuelas y los chicos
irrespetuosos de las granjas.
Pero si Ud. nace tonto en Chile
pronto lo harán Embajador.

Dentro del *Canto general*, y muy próximo a la terminación del poema, se lee además el fragmento titulado *El gran océano*, donde la poesía de Neruda alcanza una de sus más preclaras culminaciones. Es, por su variedad de temas, mucho más sugestivo que el fragmento dedicado a Machu Picchu, ya que allí no se canta sólo al océano como cuerpo líquido pegado a la tierra, sino que también se cantan las costas, las aves y en fin casi todos los motivos paralelos o coincidentes con el agua. Una digresión interna de este fragmento habla, por ejemplo, de Rapa Nui, esto es, de la Isla de Pascua, donde un gran misterio histórico ha dejado sin explicaciones suficientes la prodigiosa estatuaria de los *mohais* labrados en la piedra de lava volcánica. Otra digresión habla de los puertos, desde el risueño Aca-pulco hasta los puertos míseros del sur de Chile, que el autor conoció en la infancia, y sin olvidar a Pisagua. Pisagua es poca cosa en la historia de Chile, pero fue allí donde se estableció el campo de concentración que abrió el Presidente González Videla para aplicar hasta sus últimas consecuencias la ley de proscripción del partido comunista, y entonces la atención del poeta se desvía de su tema marino:

No es sólo un hombre, no es sólo una sangre
lo que manchó la vida en tus laderas,
son todos los verdugos amarrados
a la ciénaga herida, a los suplicios,
al matorral de América enlutada,
y cuando se poblaron con cadenas
tus desérticas piedras escarpadas
no sólo fue mordida una bandera,
no fue sólo un bandido venenoso,
sino la fauna de las aguas viles

que repite sus dientes en la historia,
atravesando con mortal cuchillo
el corazón del pueblo desdichado,
maniatando la tierra que los hizo,
deshonrando la arena de la aurora.

Habla asimismo de los barcos, de los marineros, de las piedras en que suele cuajarse la dureza de las orillas litorales (las mismas piedras a las cuales el poeta dedicará poco después un pequeño libro, de muy hermosos rasgos), para terminar haciendo el elogio de la noche marina, que no es sólo la falta de luz solar que cada veinticuatro horas cae sobre el océano, sino otra noche, algo de metafísico y de íntimo, por lo demás frecuente en el poeta:

Quién eres? Noche de los mares, dime
si tu escarpada cabellera cubre
toda la soledad, si es infinito
este espacio de sangre y de praderas.
Dime quién eres, llena de navíos,
llena de lunas que tritura el viento,
dueña de todos los metales, rosa
de la profundidad, rosa mojada
por la intemperie del amor desnudo.

Entre otros valores, vale la pena destacar en *El gran océano* el mensaje telúrico que contiene, perfectamente visible para cuantos son chilenos como el autor, y como él han podido sentir la importancia del mar junto a la tierra sobre la cual desarrolla su vida el pueblo de Chile. Esta presencia constante, tan fiel como la de la Cordillera de los Andes, puede ocasionar poemas como *El gran océano*, donde el poeta más de una vez muestra su pasmo ante las grandezas oceánicas, así como su esperanza de que el mar haya de servir, en lo futuro, a sustentar al chileno. Hoy por hoy, él lo ve en sus andanzas como pescador, y sabe cuántas tragedias produce el mar con sus deshechas tempestades; pero intuye que acaso en otros días no será lo mismo, y el mar allegue al pueblo chileno algo de lo que le falta para completar su congrua alimentación.

Tan importante ha parecido *El gran océano*, que un crítico literario norteamericano, John H. R. Polt, catedrático de la Universidad de California, le dedicó una monografía especial (en la *Revista Hispánica Moderna*, 1961), donde estudia los "elementos gongorinos" allí descubiertos. Refiriéndose al *Canto general*, Polt dice que es un "prodigioso hacinamiento de lirismo, epopeya y prosaísmo", y pasando a la entraña misma de su estudio, compara imágenes de Ne-

ruda con otras de Góngora, comparación ampliada al estudio de porciones oracionales sueltas, como los epítetos. Su conclusión en parte dice así:

En resumen: la influencia gongorina en *El gran océano* se ve en el vocabulario, en las imágenes y en los temas. Se habrá advertido también la regularidad métrica de Neruda en estos poemas, su preferencia por el endecasílabo clásico, tan sorprendente en vista de otras obras suyas. Pero se trata también de una semejanza más fundamental, en la visión del mundo como un caso de fuerzas superiores al hombre y de conflictos eternos y violentos.

Las obras de Góngora consideradas en su estudio por el crítico, son la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades* primera y segunda. Debe señalarse que, en contraste, *El gran océano*, escrito en corto tiempo, según todo lo hace pensar, muestra notoria unidad de inspiración, sin embargo de la variedad de los temas ya indicada.

Sea lo que fuere de los elementos gongorinos de este poema, *El gran océano* queda como uno de los más impresionantes frescos poéticos concebidos por Neruda, y en él cabría estudiar, además, en pormenor, el vocabulario, la versificación, el sistema de las imágenes, etc., para ir captando lo que forma la mayor riqueza del autor. En lo que se refiere a orígenes inmediatos, vale la pena citar unas pocas líneas de *Anillos* (1926), donde algún anticipo se hace de la actitud de Neruda ante el mar:

Voluntad misteriosa, insistente multitud del mar, jauría condenada al planeta, algo hay en ti más oscuro que la noche, más profundo que el tiempo. Acosas los amarillos días, las tardes de aire, estrellas contra los largos inviernos de la costa, fatigas entre acantilados y bahías, golpeas tu locura de aguas contra la orilla infranqueable, oh mar océano de los inmensos vientos verdes y la ruidosa vastedad.

Alturas de Machu Picchu y *El gran océano* podrían ser, pues, los momentos culminantes del *Canto general*. Si en el primero se canta una gran construcción humana en la cual quiso un pueblo envolverse para morir estoicamente, sin pedir perdón al invasor de su suelo, en el segundo, con mayor variedad de inspiración, el poeta va registrando algunos de los rasgos más salientes que le ofrece el mar, y no un mar cualquiera, sino el de su tierra, el Océano Pacífico. Y no será tal vez aventurado afirmar que la contemplación de la gran llanura marina que ha llevado al poeta a escribir este vigoroso canto, se la ofreció su casa de recreo de Isla Negra, donde la aglomeración de enormes rocas en la playa duplica el incesante reclamo del mar con su oleaje que retumba de día y de noche.

La contemplación de las aguas marinas hà sido mucho más frecuente para Neruda desde que, en 1939, adquirió la casa de Isla Negra, a que ya nos hemos referido, y es significativo anotar que ella ha venido a cobrar influjo decisivo en su obra toda. Cierta ansiedad metafísica, transparente en muchos de sus versos más recientes, coincide con visiones marítimas. El verso alude ahora con frecuencia al golpe de las olas en la playa; la voz del poeta se mezcla al graznido de las aves predatorias, que a cada instante hunden sus picos en el agua; las imágenes recogen notas de la espuma, de la luz que juega sobre el lomo ondulante del mar. Un soplo amplio, de aire libre, oceánico, entra al verso, para ir alejando hasta los últimos vestigios de las desoladas secuencias oníricas de *Residencia en la tierra*.

Termina el *Canto general* con una serie de patéticas despedidas y disposiciones en que el poeta distribuye sus bienes y entrega a los demás las cosas que le pertenecen. Entre las despedidas, llama la atención por la firmeza del acento la que se titula *A mi partido* y que dice así:

Me has dado la fraternidad hacia el que no conozco.
Me has agregado la fuerza de todos los que viven.
Me has vuelto a dar la patria como en un nacimiento.
Me has dado la libertad que no tiene el solitario.
Me enseñaste a encender la bondad, como el fuego.
Me diste la rectitud que necesita el árbol.
Me enseñaste a ver la unidad y la diferencia de los hombres.
Me mostraste cómo el dolor de un ser ha muerto en la victoria de todos.
Me enseñaste a dormir en las camas duras de mis hermanos.
Me hiciste construir sobre la realidad como sobre una roca.
Me hiciste adversario del malvado y muro del frenético.
Me has hecho ver la claridad del mundo y la posibilidad de la alegría.
Me has hecho indestructible porque contigo no termino en mí mismo.

Aun cuando este fragmento no sea de tan elevado tono poético cual otros (y especialmente el dedicado a Machu Picchu), basta para dejar sentado que la adhesión de Pablo Neruda al comunismo no es comezón que pasa, moda pegadiza o actitud llamada a espantar a los burgueses, sino una actitud firmemente consentida. A las alturas en que este fragmento fue compuesto, Neruda había debido soportar persecuciones por ser comunista, y no le era ignorado el hecho de que podría seguir siendo su existencia marginal, por lo menos mientras el partido estuviera proscrito de la vida pública de Chile. Sirva, pues, aquella tirada para dejar establecido que Neruda, poeta comunista confeso y confirmado, sirve a su partido con una actitud en tono reverente de entrega y de entrañable afecto.

Tomadas al azar de la lectura, algunas voces llaman la atención del lector del *Canto general*, unas porque están empleadas con cierta insistencia, otras porque son extrañas en una obra escrita en verso y parecen encubrir, por lo menos en algunos casos, alegorías que no siempre es fácil desentrañar. He aquí una lista de algunas de esas voces:

Azul. Con notoria influencia de Rubén Darío, azul es para el poeta el color del júbilo.

Campana, como sinónimo de eco, resonancia y generalmente expresión alusiva de la alegría.

Cereales, algunas veces empleada como adjetivo, otras como sustantivo; casi siempre en plural.

Cintura. En su sentido recto de cierta porción del cuerpo, pero otras veces como sinónimo de todo éste.

Determinar. Como sinónimo de asentar, afirmar.

Dominio. No sólo el dominio político de un gobierno sobre un determinado territorio, sino también en el concepto geográfico de zona, región.

Establecer. Equivale por lo común a fundar.

Estambre. En botánica es parte de la flor, y para Neruda toda ella.

Extensión. En su acepción geográfica y por lo general como sinónimo de "grandes extensiones".

Ferruginoso. Sinónimo de férreo, herrumbrado, etc.

Fosfórico. Lo emplea el autor para acuñar imágenes lumínicas.

Guitarra, a veces como sinónimo de canto, algazara, alegría fisiológica.

Metal. Muy usado en plural. No designa sólo las sustancias metálicas encerradas en la tierra sino algo más, la tierra misma o toda la realidad geológica.

Miel. Palabra que el autor emplea casi siempre para sugerir la dulzura de una persona o cosa.

Número. Misteriosa designación de la unidad del ser, el hombre en sí mismo, la identidad del ser que habla.

Polen. Símbolo de la vida prolífica, de la abundancia vegetal y animal.

Sal. No sólo la sustancia así llamada, sino sobre todo el íntimo contenido de las cosas, el que les da apariencia inequívoca.

Turquesa. Esta palabra se emplea para señalar el color entre verde y celeste que distingue a la piedra llamada turquesa, pero adquiere a menudo una connotación psicológica e íntima, pues en Neruda suele ser sinónimo de excelente, admirable, espléndido.

Útero. Es, a veces, la matriz de los seres vivíparos; pero alude, de cuando en cuando, a profundidades abisales, a grandes oquedades sombrías.

Zafiro. Todo lo que se ha dicho de turquesa puede aplicarse, *mutatis mutandi*, a zafiro.

Listas de voces como la que hemos esbozado podrían hacerse, naturalmente, de cada una de las obras de Neruda, cuya elocución se distingue por la aplicación un tanto turbulenta de los nombres con que habitualmente se distinguen las cosas. Alonso creía ver símbolos en algunos significados traslaticios. Sin ir tan lejos, la tendencia normal del poeta es la adopción de una terminología especial, propia suya, de su uso exclusivo, para la elaboración de sus obras, tendencia centrípeta que se distingue especialmente patentizada en *Residencia en la tierra* y en *Canto general* y que se amortigua casi hasta desaparecer en las *Odas elementales*. Dicho de otro modo: la existencia de voces con sentidos especiales, fuertemente subjetivadas por el autor, se da con mayor frecuencia en aquellas dos obras que en las odas, aun cuando en éstas, de vez en cuando, surge de pronto, entre expresiones muy triviales, el vocablo ligeramente descuajado de su habitual sentido, la expresión que el poeta ha prohijado por ser rara. Y es aquí, acaso, donde haría más falta una buena monografía sobre el vocabulario de Neruda, para mostrar sus equivalencias, sus constantes y también sus variaciones, ya que en sustancia

es un artista de notable diversidad, inquieto y movedido, a quien es muy difícil captar en sus repentinos avatares.

La sola enumeración de los sucesos mencionados permite vacilar seriamente acerca de las intenciones que tuvo el autor al escribir el *Canto general*. Desde luego, fue anunciado antes de la persecución política a que hemos aludido; así es que podría haber sido concebido, primero, como una especie de gran epopeya americana, en el corte de los poemas descriptivos que comenzó a escribir Andrés Bello, en Londres, poco antes de venirse a Chile. Las incidencias políticas desviaron la atención del poeta, y entonces en la narración fueron embutidos esos fragmentos de combate, en que no se hace asco a ninguno de los extremos a que puede conducir la pasión al hombre que lleva una pluma en la mano y la deja vagar sobre el papel... De las obras de Neruda en general puede afirmarse que reflejan como un diario íntimo el estado de alma del poeta cuando escribió los diferentes poemas de que se componen sus libros. No es una excepción el *Canto general*, y debido a ello sufre no poco la ordenación de sus partes.

Si el intento cardinal del autor hubiera sido elogiar la naturaleza del Nuevo Mundo y, en seguida, a los hombres que lo han poblado, holgarían las partes destinadas a denostar a los conquistadores, sin cuya acción el Nuevo Mundo no sería conocido. Se puede argüir que aquellos hombres que vinieron de Europa podrían haber sido hombres de paz y no de guerra, y que en lugar de gobernarse por el odio, se hubieran gobernado por el amor. El argumento lo puede hacer el panfilista poeta que asoma en las *Odas elementales*; pero en el momento en que escribió el *Canto general*, Neruda estaba también manejado por el odio, el cual esta vez se aplicó a los conquistadores.

Si el intento secundario hubiese sido una especie de síntesis histórica de la existencia del Nuevo Mundo, para elogiar a los individuos que en ella han introducido, y aclimatado la libertad, entonces huelgan los versos destinados a insultar a los funcionarios, dignatarios y jefes políticos que no son de la simpatía del poeta, principalmente por haber combatido o perseguido a los comunistas (Vargas en el Brasil, González Videla en Chile). La estatura espiritual del poema disminuye desde que comienzan a figurar esos versos de crónica roja, donde hechos minúsculos aparecen elevados a categoría egregia. El escollo pudo haberse salvado mediante el empleo de expresiones genéricas de alabanza y también de vituperio, pero Neruda es, como se sabe por lo que llevamos dicho, bastante incompe-

tente para las síntesis y suele diluirse en expresiones menores. Lo prueba muy bien el *Canto general*, donde varios centenares de versos habría sido mejor no publicarlos. Como Neruda tiene el hábito de rectificarse, no sería nada de raro que terminara por condenar en el *Canto general* algunos de los extremos de odio aldeano que en él proliferan.

El *Canto general* se ha proseguido, en años siguientes, con apéndices y codas que algún día van a ser incorporados al caudal inicial de la obra. En uno de estos apéndices, *Canción de gesta* (1961), el poeta se hace cargo de novedades como la insurrección de Cuba encabezada por Fidel Castro, y la glosa en varios centenares de versos, los que, por lo demás, se integran con menciones a Puerto Rico, Panamá y otras naciones. El intento de esta *Canción* es absolutamente político, de principio a fin, y dentro de él llama la atención, por insistente, la condenación que merece a Neruda la conducta de los Estados Unidos en todos los aspectos posibles.

Este libro parece en todo excepcional dentro de la obra de Neruda por la pobreza de su presentación. Aun cuando sea mero paréntesis, cabe ya señalar que nuestro poeta es amigo de las ediciones suntuosas, y libros suyos hay que son plato sólo de bibliófilos, por la aristocracia innegable de su formación gráfica. Del *Canto general*, desde luego, existe una primera edición monumental, de gran tamaño, tirada en cortísimo número de ejemplares para los suscritores que habían respondido a la propaganda editorial anticipada a la producción del libro; y de otros se han hecho también ediciones restringidas, de pocos ejemplares, suntuosamente estampados. Pues con *Canción de gesta* sucede todo lo contrario, y en consecuencia se ve feo y sucio aun cuando, como presentación editorial, corresponda en todo a la tradicional pobreza de las ediciones chilenas.

A pesar de su insignificancia aparente, *Canción de gesta* contiene algunos fragmentos útiles. El poeta del amor juvenil confiesa que ha cambiado de profesión, es decir, que ahora canta problemas colectivos, en estos versos:

Americano soy de padre y madre,
nacé de las cenizas araucanas,
pues cuando el invasor buscaba el oro
fuego y dolor le adelantó mi patria.
En otras tierras se vestía de oro:
allí el conquistador no conquistaba:
el insaciable Pedro de Valdivia
encontró en mi país lo que buscaba:
debajo de un canelo terminó

con oro derretido en la garganta.
Yo represento tribus que cayeron
defendiendo banderas bienamadas
y no quedó sino silencio y lluvia
después del esplendor de sus batallas,
pero yo continúo sus acciones
y por toda la tierra americana
sacudo los dolores de mis pueblos,
incito la raíz de sus espadas,
acaricio el recuerdo de los héroes,
riego las subterráneas esperanzas,
porque, de qué me serviría el Canto,
el don de la belleza y la palabra
si no sirvieran para que mi pueblo
conmigo combatiera y caminara?

. (Canción de gesta, p. 30).

Y poco más adelante, pulsando la misma cuerda, le oiremos decir asimismo:

Mis deberes caminan con mi canto:
soy y no soy: es ése mi destino.
No soy si no acompaño los dolores
de los que sufren: son dolores míos.
Porque no puedo ser sin ser de todos,
de todos los callados y oprimidos,
vengo del pueblo y canto para el pueblo:
mi poesía es cántico y castigo.
Me dicen: perteneces a la sombra.
Tal vez, tal vez, pero a la luz camino.
Soy el hombre del pan y del pescado
y no me encontrarán entre los libros,
sino con las mujeres y los hombres:
ellos me han enseñado el infinito.

(Canción de gesta, p. 41).

Se aprende la poesía paso a paso entre las cosas y los seres, sin apartarlos sino agregándolos a todos en una ciega extensión del amor.

PABLO NERUDA.

En 1955, irrumpió Neruda con un título algo extraño: *Odas elementales*, libro impreso en Buenos Aires por la casa editorial Losada. La crítica literaria juzgó esta publicación como acto independiente, es decir, como un libro más de un autor prolífico, pero en años sucesivos pudo verse que el poeta estaba iniciando una nueva etapa de su labor, un ciclo de producción sumamente distinto, en todos sus aspectos, a los de períodos anteriores. En 1956 Neruda insistió, al publicar las *Nuevas odas elementales*, en 1957 publicó el *Tercer libro de las odas*, y en 1960, *Navegaciones y regresos*. Todos ellos fueron impresos igualmente en la capital argentina. Con esto queda concluida, hasta el día, la nueva etapa de producción a que estábamos aludiendo. Las odas contenidas en esas cuatro colecciones, de muy bella presentación gráfica por lo demás, suman algo así como doscientas cuarenta. Para apreciar mejor el fenómeno, no estará de más recordar que en años siguientes, en otros libros, Neruda sigue ofreciendo poemas del mismo corte de las odas, si bien no les dé ya siempre este nombre.

Al publicar, alrededor de los veinte años de edad, la pequeña novela titulada *El habitante y su esperanza*, Neruda la precedió de un prólogo en el cual declaraba que aquello lo había escrito por pedido de su editor. Era una forma personal de extender disculpas a cuantos mostraran extrañeza por verle manejar la prosa, con evidente falta de destreza, en olvido siquiera transitorio del verso, donde ya su gallardía era innegable. Y allí el poeta además dijo:

Yo tengo siempre predilección por las grandes ideas, y aunque la literatura se me ofrece con grandes vacilaciones y dudas, prefiero no hacer nada a escribir bailables o diversiones.

Estas palabras hay que tenerlas en cuenta en el momento en que pasamos a tratar de las *Odas elementales*, donde hay *bailables* y *diversiones* a cada instante, y donde a menudo el gesto del poeta se alivia y se distiende. En las *Odas* no hay nada demasiado grande, y con frecuencia el aire es ligero, ameno, travieso, risueño, ágil, desenvuelto, lo que indica en el poeta un notable cambio de frente

ante la literatura. En el verdor de sus años le pareció seria, profunda, y vertió en ella una lacerante angustia. Cuando la madurez asoma, el gesto se hace cordial y el poeta parece invitar a que pasen por su jardín, a aspirar el aroma de sus flores, todos aquellos filis-teos y profanos a quienes, en los años mozos, habría considerado viles intrusos.

Estamos, pues, entrando a un terreno nuevo, donde valores diferentes dan la pauta. Algo de esto ha sido referido, en síntesis, por el poeta en páginas de sus *Memorias*, escritas en 1961:

Recientemente, en estos mismos días, y acercándome ya a los sesenta años, mi hermana me ha traído un cuaderno de mis más antiguas poesías escritas en 1918 y 1919. Al leerlas he sonreído mucho ante el dolor infantil y adolescente y el sentimiento literario de soledad que se desprende de toda mi obra de juventud. El escritor joven no puede escribir sin ese sentimiento de soledad, aunque sea ficticio, así como el escritor maduro no hará nada sin el sentimiento de compañía humana, de sociedad. (*O Cruzeiro Internacional*).

Neruda hace en sus *Odas elementales* un largo y reiterado acto de conciliación con las cosas usuales, cotidianas, del mundo diario, a las que antes no había aceptado en el ámbito del verso y frente a las que, en fin, más de una vez llevó a cabo actos de indiferencia, hostilidad y asco, cuando, por ejemplo, las hacía comparecer en la enumeración heteróclita. Una camiseta, en los días de la época surrealista, pudo aparecer en los versos de Neruda como un despojo sucio, abandonado en el cubo de la basura. En la *Oda a Valparaíso*, en cambio, la misma camiseta desplegada al viento es la bandera de la vida humilde de ese puerto, contemplada esta vez por el poeta con ternura simpática.

En las *Odas* elogia tanto las formas exteriores de los objetos, en las que descubre líneas, colores, volúmenes que trata de representar con fidelidad, como el fin a que están destinados, la función útil que desempeñan en las manos del hombre. De la misma suerte define con audaces metáforas al elefante, corpulento y pesado, como al picaflor, "mínimo relámpago viviente". No le preocupa si las cosas en que fija la atención son vulgares (la cebolla) o muy refinadas por la finalidad a que se destinan (el piano de concierto). Lo que le interesa siempre, sobre todo, es que sean cosas, objetos, mecanismos, artefactos, de los que forman el ambiente propio del hombre, y lo que señala de preferencia es la función por medio de la cual el hombre se aproxima a la existencia íntima de tales cosas y objetos.

Este panfilismo, cruzado de sonrisas, contrasta abiertamente jun-

to a las etapas anteriores de la poesía de Neruda, esto es, en concreto, junto al egoísmo de la poesía erótica de los primeros años, tatuada por la angustia, al suprarrealismo chocante del período siguiente, donde el poeta acoge para su verso todos los extremos de la suciedad, todo lo feo y repugnante, al odio que exuberaba en las páginas de *España en el corazón*, a la invectiva política y a la interpretación caprichosa y deforme de la historia americana que vemos en el *Canto general*. El panfilismo consiste en amar las cosas, elogiar a los hombres, aceptar con simpatía el mensaje del mundo; inclinarse ante la flor para dedicar cuatro palabras de acatamiento a su belleza; buscar metáforas antes no usadas para delinear a los seres irracionales; y consiste, sobre todo, en manifestar que nada hay demasiado pequeño para la oda, nada sucio que la oda no pueda regenerar y elevar no ya al nivel de la mera estimación del hombre, sino para introducirlo en su corazón, empapado de amor y de ternura.

Esta novedad esencial de las *Odas*, que sin duda crean un nuevo orbe poético para el autor y aun para la poesía de su tiempo, ha venido a producirse justamente cuando la lírica hispanoamericana prolifera en toda suerte de lobregueces y de exageraciones tremendistas, herencia, por lo menos en algún grado, del mal Neruda, es decir, del Neruda de *Residencia en la tierra*, que él mismo se ha encargado de anatematizar. El poeta chileno, una vez más, despista a sus ingenuos seguidores, hace un guiño, tuerce la esquina y burla a cuantos han querido encerrarle en una breve definición. Prueba que es libre, estéticamente hablando, y que la oda elemental, innumerable, siempre renacida, le puede servir a maravillas, como otra cualquiera de las formas antes usadas por él, para echar a volar la fantasía no sobre las cosas sino entre las cosas.

De la poesía de Neruda en sus primeros años ha solido decirse que sugería mucho más de lo que expresaba con sus formas verbales; pero en las odas cambia no poco el mecanismo mental, y en consecuencia la oda ya casi no sugiere. En ella, en cambio, se enumera, se cuenta, se asocian ideas muy vecinas, se evitan los desarrollos demasiado amplios. Si se comparan los cantos materiales, por ejemplo, dedicados al apio, al vino, a la madera, con las odas encargadas de cantar los mismos objetos u otros muy vecinos, podrá verse muy bien la diferencia. En los *Cantos materiales*, un bosque de imágenes creadas por el autor surge de cada uno de los detalles propios de la cosa misma, de las volutas del apio, de la densidad de la madera, del color morado del vino. En la oda hay, de intento,

más economía verbal, mayor sobriedad de la expresión, menos audacia o violencia en la creación de las figuras. Por eso la oda es, pues, plenamente *elemental*, palabra que esta vez podríamos su-plantar por equivalentes tales como simple, casta, incipiente, inau- gural.

En las odas han desaparecido también las imágenes oníricas, lo que es un progreso, pues el empleo de la imagen onírica es, en poesía, como hemos dicho antes, generalmente un error que al poeta le convendría evitar siempre. Débil es, en cambio, en el uso de la ironía, porque el haberla mantenido fuera de la poesía por tantos años le impide su adecuado manejo. Prueba ostensible de ello tenemos en la *Oda a un albatros viajero* (TLO)¹, donde sin haber para qué el poeta introduce esta digresión:

Allí tendrán en medio
de los tristes laureles
oficiales
al hombre de bigotes
con levita o espada,
al que mató en la guerra
a la aldeana,
al que con un solo
obús sangriento
hizo polvo una escuela
de muchachas,
al que usurpó las tierras
de los indios,
o al cazador
de palomas,
al exterminador
de cisnes negros.

Porque ocurre que a los héroes y generales soviéticos también se les elevan estatuas, y las de Stalin, por ejemplo, personaje asaz bigotudo, pudieron verse durante varios años en las principales ciudades de la Unión Soviética, y las de Marx y de Lenin no podrán

¹Abreviaturas empleadas para designar los volúmenes de las *Odas elementales*:

- OE = *Odas elementales*.
- NOE = *Nuevas odas elementales*.
- TLO = *Tercer libro de las odas*.
- NR = *Navegaciones y regresos*.

..Neruda era un muchacho extrema-
damente delgado, bastante alto y de
nariz larga, prominente... Instantánea
tomada en la Alameda de las Delicias,
Santiago, frente al Instituto Pedagógico.





Esta sensualidad manifiesta a propósito de la cebolla es sólo una parte del asunto. La otra está formada por la memoria que hace el poeta del placer que desprende el pobre al consumirla:

Pero al alcance
de las manos del pueblo,
regada con aceite,
espolvoreada
con un poco de sal
matas el hambre
del jornalero en el duro camino.

La mesa gastronómica del poeta es, naturalmente, muy distinta a la del jornalero, y lo posible es que en ella nunca haya alcanzado la cebolla el papel de alimento primordial, restaurador de las fuerzas humanas, que obtiene entre la gente humilde. La oda elemental nos va mostrando cómo el poeta, por solidaridad, se acerca al pueblo, al cual no pertenece por su origen, al través del sentido del gusto, merced a la gula, todo ello con tal eficacia, que la cebolla se encumbra de nivel y pasar a ser tema poético propiamente tal, si de la poesía no tenemos un concepto demasiado encumbrado y exquisito.

También nos habla de la sensualidad del poeta su *Oda al vino* (OE), muy distinta —afortunadamente— de aquel *Estatuto del vino*, que también logró darle notoriedad en años pasados. En la *Oda*, con una ligera alusión de Omar Khayyam, revive primero el don del amor con las siguientes graciosas imágenes:

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.

Y en seguida, con referencia a una vieja costumbre chilena y mundial —la de beber el vino mientras se conversa, en tertulias, en los bares, entre hombres solos, en grupos numerosos, o en simples dúos—, agrega:

Amo sobre una mesa,
cuando se habla,
la luz de una botella
de inteligente vino.

Yendo más lejos aún, el poeta se siente ahora vocado a la alegría,
y ordena a la tristeza que no entre en su hogar. Para que no se
diga que exageramos, he aquí el texto completo de su

O D A A L A T R I S T E Z A

Tristeza, escarabajo
de siete patas rotas,
huevo de telaraña,
rata descalabrada,
esqueleto de perra:
aquí no entras.
No pasas.
Andate.
Vuelve
al sur con tus paraguas,
vuelve al norte con tus dientes de culebra.
Aquí vive un poeta.
La tristeza no puede
entrar por estas puertas.
Por las ventanas
entra el aire del mundo,
las rojas rosas nuevas,
las banderas bordadas
del pueblo y sus victorias.
No puedes.
Aquí no entras.
Sacude tus alas de murciélago,
yo pisaré las plumas
que caen de tu manto,
yo barreré los trozos
de tu cadáver hacia
las cuatro puntas del viento,
yo te torceré el cuello,
te coseré los ojos,
cortaré tu mortaja
y enterraré, tristeza, tus huesos roedores
bajo la primavera de un manzano.

Vemos también definiciones de sí mismo que intenta el poeta,
como ésta, muy individual:

Perdóname,
gaviota,

soy
poeta
realista,
fotógrafo del cielo.

(*Oda a la gaviota*).

O como ésta, en que el poeta aparece inscrito en un definido grupo humano:

...yo soy el poeta hijo
de pobres, padre, tío,
primo, hermano carnal
y concuñado
de los pobres, de todos,
de mi patria y las otras,
de los pobres que viven junto al río,
y de los que en la altura
de la vertical cordillera
pican piedra,
clavan tablas,
cosen ropa,
cortan leña,
muelen tierra,
y por eso
yo quiero que respiren.

(*Oda al aire*).

Es útil, asimismo, recoger lo que el propio autor siente de la oda elemental, para juzgar en qué grado es nueva su empresa. No me encuentro en el número de los que creen que a los poetas deben pedirse definiciones de lo que hacen, ya que generalmente no saben organizarlas y desbarran; pero esta vez nos sale al paso una excepción y debemos aceptarla gozosamente. En la *Oda al caballo*, Nenunda dice:

Pero no va mi oda
a volar con el viento,
a correr con la guerra,
ni con los regocijos:
mi poesía se hizo paso a paso,
trotando por el mundo,
devorando caminos pedregosos,
comiendo con
los miserables
en el mesón glacial de la pobreza,
y me debo
a esas piedras
del camino,
a la sed, al castigo del errante...

Dentro del campo de la definición de la oda elemental, podría también estudiarse de qué materiales se forja ésta, a qué cosas acude, y entonces podemos ver que en la intención de Neruda la oda debe nutrirse de todo lo que le salga al paso, con la misma voracidad indistinta que muestra la gaviota. He aquí sus palabras:

Por eso,
ancla nevada,
voladora,
te celebro completa;
con tu voracidad abrumadora,
con tu grito en la lluvia
o tu descanso
de copo desprendido
a la tormenta,
con tu paz o tu vuelo,
gaviota,
te consagro
mi palabra terrestre,
torpe ensayo de vuelo,
a ver si tú desgranas
tu semilla de pájaro en mi oda.

(*Oda a la gaviota*).

En el panfilismo de la Oda toca naturalmente el turno a los espectáculos fortuitos. Por ejemplo, el árbol derribado por la tempestad, en la *Oda al algarrobo muerto* (TLO):

Al algarrobo
duro, firme
como
una copa de hierro,
llegó la tempestad americana,
el aquilón
azul
de la pradera
y de un golpe de cielo
derribó su hermosura.
Allí quedé mirando
lo que hasta ayer
enarboló
rumor silvestre y nidos
y no lloré
porque mi hermano muerto
era tan bello en muerte como en vida.

En la misma línea cabe el elogio de la flor, que leemos en la *Oda a la magnolia* (TLO):

Una magnolia
pura,
redonda como un círculo
de nieve
subió hasta mi ventana
y me reconcilió con la hermosura.
Entre sus lisas hojas
—ocre y verde—
cerrada,
era perfecta
como un huevo
celeste,
abierta
era la piedra
de la luna,
afrodita fragante,
planeta de platino.
Sus grandes pétalos me recordaron
las sábanas
de la primera luna
enamorada,
y su pistilo
erecto
era torre nupcial
de las abejas.

En la *Oda al gallo* (TLO), notablemente vivaz y alegre, el pequeño animal alado, que impera en el gallinero, le parece “la estatua / del orgullo”, y en seguida le parece algo más:

Presidente no he visto
con galones y estrellas
adornado
como este
gallo
repartiendo
trigo,
ni he visto
inaccesible
tenor
como este puro
protagonista de oro
que desde
el trono
central de su universo
protegió a las mujeres
de su tribu...

La composición es toda pimpante, de tono alígero, y en ella se ve inclusive la recuperación del ritmo que hace el poeta en versos tan bien escandidos como los siguientes:

pisando casi sin tocar la tierra
llamó con guturales oratorias
de la viril integridad campestre
la picarás con displicencia suma

Es verdad que estos son simples versos sueltos, junto a los cuales vemos, como es de uso en las *Odas elementales*, otros compuestos sólo de palabras átonas, donde el ingenio del poeta no ha sido exigido para nada; pero ellos, los que citamos, siguen mostrando en Neruda la existencia de un buen artista de la palabra, tal como se le saludó a la publicación de *Crepusculario*; artista que hoy duerme pero que cualquier día puede tornar a la vigilia.

Después de tantos años de ejercicio poético, hay que señalar como una verdadera adquisición el que Neruda logre otra vez, como en plena juventud, sorprendernos con su talento, de modo que su quehacer poético es una renovada emoción para nuestra alerta sensibilidad de lectores. Véase, como ejemplo, la descripción del trabajo de la abeja:

...penetra por los tálamos
del amor más fragante,
tropieza
con
una
gota
de rocío
como con un diamante
y de todas las casas
que visita
saca
miel
misteriosa,
rica y pesada
miel, espeso aroma,
líquida luz que cae en goterones,
hasta que a su
palacio
colectivo
regresa
y en las góticas almenas
deposita
el producto
de la flor y del vuelo,
el sol nupcial seráfico y secreto!

(*Oda a la abeja*, TLO).

Y si muchos son los instantes felices en estas *Odas elementales*, acaso haya consenso en que el más feliz de todos es la *Oda a una estrella* (TLO), singular juguete de la fantasía, propio sin duda de un gran poeta. Juguete, además, en la plenitud del vocablo, pues contiene bromas, expresiones de risas, burlas, con algo ingenuo y como infantil. Cuenta el poeta que se robó del cielo una estrella y que desde la terraza del “rascacielos altísimo y amargo” pasó a la calle, después de su hurto, “con la estrella robada en el bolsillo”. Para que sus resplandores no produzcan mucho escándalo, la guarda bajo la cama,

pero su luz atravesó
primero
la lana del colchón,
luego
las tejas,
el techo de mi casa.

Las consecuencias que se siguen no son menos risueñas:

Incómodos
se hicieron
para mí
los más privados menesteres.

Y hubo más. Como en la calle se “amotinaban transeúntes”, y en la ciudad había murmuración y ruido por esta luz “de astral acetileno”, emanada de la casa del poeta, la vida de éste se trastornó:

..yo no podía
preocuparme de todos
mis deberes
y así fue que olvidé pagar mis cuentas
y me quedé sin pan ni provisiones.

Tanto trastorno imponía una pronta solución, y entonces el poeta decidió desprenderse de la estrella hurtada; pero en lugar de volverla al cielo de donde la había extraído, la echó al agua:

Tomé la estrella de la noche fría
y suavemente
la eché sobre las aguas.
Y no me sorprendió
que se alejara
como un pez insoluble
moviendo
en la noche del río
su cuerpo de diamante.

Con los brazos abiertos

Mi juventud, fuei lento, rumia tu recordancia
como si en otro plano te hubiera conocido
Yo no sé tu recuerdo, yo no sé tu fragancia
i te busco en la sombra como un niño perdido.

Porque me desperté cuando tú ya no eres
cuando el cielo o la tierra te habían encubierto
Pero salí' encontrarte cuando la Primavera
haga lumbrer los brotes de los rosales muertos.

Salí'. Salí' encontrarte porque mi vida
estira
los brazos que te esperan desde yo no sé cuando
i ojilá que el Dios quiera perdonar la mentira
de seguirte esperando...

PN

Difícil es imaginar nada mejor concertado que estos versos, donde el autor, olvidando su antigua condenación de la alegría, acepta que pueden escribirse poemas llamados a suscitar la sonrisa del lector, y que para componerlos echa mano de los más sencillos recursos, de las imágenes más claras y transparentes. Y es natural que logre un verdadero prodigio de arte sano y bien inspirado.

*

El designio general de las odas elementales acerca mucho a Neruda a la obra literaria de otros siglos, no porque haya querido él imitarla, sino porque ha aceptado algunas viejas convenciones. Desde luego, en las odas el poeta elogia y canta en lenguaje simple y claro, con imágenes sencillas o *elementales*, si se prefiere, aun cuando estas imágenes sean tan exaltadas en su estructura como las que el propio Neruda empleó y emplea en otras secciones de su obra. Lo que sí choca es la forma externa de la oda. Vamos a poner algunos ejemplos para entendernos.

El poeta ha escrito la *Oda a la abeja* (TLO), y al final dice:

Sí:
que la cera levante
estatuas verdes,
la miel
derrame
lenguas
infinitas,
y el océano sea
una
colmena,
la tierra
torre y túnica
de flores,
y el mundo
una cascada,
cabellera,
crecimiento
incesante
de panales!

Esta división de los versos es, como se comprende, absolutamente arbitraria, y es además gratuita y no conduce a nada, es decir, no cumple ningún papel funcional. La mejor prueba de ello es que pueden disponerse en otra forma, sin cambiar la expresión y dando, en cambio, una impresión visual en todo diferente. Ved el resultado:

Sí: que la cera levante
estatuas verdes, la miel derrame
lenguas infinitas, y el océano
sea una colmena, la tierra
torre y túnica de flores,
y el mundo una cascada,
cabellera, crecimiento
incesante de panales!

Nótese que no hemos pretendido aprovechar las asonancias que se dan en estos versos, como prueba de que nuestra objeción va sólo a la disposición tipográfica. Otro ejemplo en la *Oda al color verde* (TLO), que comienza así:

Cuando la tierra
fue
calva y callada,
silencio y cicatrices,
extensiones
de lava seca
y piedra congelada,
apareció
el verde,
el color verde,
trébol,
acacia,
río
de agua verde.

Si estos versos se disponen de otra laya, nada cambia en su sentido:

Cuando la tierra fue calva y callada,
silencio y cicatrices, extensiones
de lava seca y piedra congelada,
apareció el verde, el color verde,
trébol, acacia, río de agua verde.

Insisto en que nada se ha hecho aquí para relevar algunos asomos esporádicos de métrica, como la consonancia de *callada* y *congelada*, que se da espontáneamente en el discurso, y que en modo alguno podemos creer voluntaria. Lo voluntario es que en estas odas no haya rima; pero es también voluntario el no suprimirla cuando se presenta. Yo no tengo la menor dificultad para aceptar que es muy grande la originalidad de Neruda al disponer en esta forma las líneas de sus odas. En la que dedica a los calcetines (NOE), leemos por ejemplo:

Como descubridores
que en la selva
entregan el rarísimo
venado verde
al asador
y se lo comen
con remordimiento,
estiré
los pies
y me enfundé
los bellos calcetines
y
luego los zapatos.

Aquí tenemos un verso constituido por la sola conjunción *y*, amén de otras rarezas en que no vale la pena detenerse. Y es visible que si disponemos los versos de otra suerte, nada cambia de su significado:

Como descubridores que en la selva
entregan el rarísimo venado verde
al asador y se lo comen
con remordimiento, estiré los pies
y me enfundé los bellos calcetines
y luego los zapatos.

Tal como en casos anteriores, sin introducir cambios en el discurso de Neruda, nos hemos limitado a cortar los versos en forma diferente a la que él empleó; y así, repitiendo una vez y otra el ejercicio, venimos a comprender que inclusive gana la elocución de lo que se enuncia cuando los versos se unen en líneas algo más extensas y, si es posible, de una cantidad de sílabas relativamente semejante o pareja, evitando en lo posible la poco justificable aparición de *Si, río, y, los* como versos independientes, pues nada se gana con hacerlos aparecer en esa forma.

Esta disposición tipográfica de las odas, que las torna acezantes o asmáticas, ha sido, sin embargo, defendida por uno de los críticos del poeta, Fernando Alegría, que en su excepcional posición de vigía de las letras chilenas, desde Berkeley, California, ha escrito:

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 fundamental que el verso corto aquí representa. No es por capricho que Neruda divide el pensamiento en frases sueltas, en palabras aisladas y aun en sílabas balbuceantes. Sería un grave error tratar de volcar estos versos en párrafos de inco nexa prosa, como alguien ha sugerido, o cambiar de cualquier modo su orden. (*Las fronteras del realismo*, Santiago, 1962, p. 189).

La verdad es que yo no le censuro a Neruda el manejo de los versos cortos, sino, a lo sumo, el que aisle como versos separados ciertos miembros de la oración que pudieron integrarse con otros. No es el intento de este libro censurar nada a Neruda, como ya se dijo en la *Introducción*, sino exponer, exhibir el pro y el contra de los problemas que provoca la lectura del poeta, de cualquier poeta, como paso previo a una fina y delicada inteligencia de lo que él quiso decir. Por aquellos ejemplos, queda perfectamente en claro que las *Odas elementales* han podido escribirse con otra forma gráfica, sin que nada en ellas perdiera la emoción que el autor deseaba comunicar al lector, las sugerencias íntimas o civiles que les encargó provocar. Y debe añadirse, que esta forma de la oda sin duda algo añade a su encanto, por lo menos como hecho tipográfico, en la vasta hoja de papel sembrada de versos cuyos extremos ondulan, rara vez coinciden y sugieren acaso, con sus desigualdades, la impresión de un matorral sin aliño, en contraste con la estrofa antigua, medida y cortada en dimensiones harto más estrechas.

*

El estudio de las odas elementales no estaría completo si no señaláramos en ellas los temas más frecuentes, los asuntos en que el autor ha parecido detenerse con mayor cariño.

SOLIDARIDAD. Aparece muy bien representada en la *Oda a la envidia* (OE), que no le está dedicada entera, pero donde sí podemos leer los siguientes versos:

Con amor o tristeza,
de madrugada fría,
a las tres de la tarde,
o en la noche,
a toda hora,
furioso, enamorado,
en tren, en primavera,
a oscuras o saliendo
de una boda,
atravesando el bosque
o la oficina,
a las tres de la tarde
o en la noche,
a toda hora,
escribiré no sólo
para no morirme,

sino para ayudar
a que otros vivan,
porque parece que alguien
necesita mi canto.

Está presente asimismo en la *Oda al hombre sencillo* (OE), que sería preciso copiar toda entera, y en la *Oda a la poesía* (OE), donde hay versos muy expresivos para apurar el tema de la solidaridad:

Tu corazón
fue un abundante
manantial de campanas,
elaboraste pan a manos llenas,
me ayudaste
a no caer de bruces,
me buscaste
compañía,
no una mujer,
no un hombre,
sino miles, millones.
Juntos, Poesía,
fuimos
al combate, a la huelga,
al desfile, a los puertos,
a la mina...

Cosa semejante cabe decir de la *Oda a Setiembre* (NOE), donde leemos:

Baila
en las calles,
baila
con mi pueblo,
baila con Chile, con
la primavera,
corónate
de pámpanos copiosos
y de pescado frito.

Y finalmente, hay nada menos que una *Oda a la solidaridad* (NOE), en la cual dice el poeta:

No es cierto.
No te escapes.
Ahora
me ayudarás. Un dedo,
una palabra,
un signo
tuyo,
y cuando
dedos, signos, palabras

caminen y trabajen,
algo
aparecerá en el aire inmóvil,
un
solidario sonido en la ventana,
una estrella
en la terrible paz nocturna,
entonces
tú dormirás tranquilo,
tú vivirás tranquilo;
serás parte
del sonido que acude a la ventana,
de la luz que rompió la soledad.

UNANIMISMO. Como consecuencia de la solidaridad, logra el poeta llegar a las impresiones unánimes, cual puede verse en la *Oda al pan* (OE), con expresiones de amor y de combate. Entre estas últimas:

Por eso, pan,
si huyes
de la casa del hombre,
si te ocultan,
te niegan,
si el avaro
te prostituye,
si el rico
te acapara,
si el trigo
no busca surco y tierra,
pan,
no rezaremos,
pan,
no mendigaremos,
lucharemos por ti con otros hombres,
con todos los hambrientos,
por todos los ríos y el aire
iremos a buscarte,
toda la tierra la repartiremos
para que tú germines,
y con nosotros
avanzará la tierra:
el agua, el fuego, el hombre
lucharán con nosotros.
Iremos coronados
con espigas,
conquistando
tierra y pan para todos...

SENCILLEZ. Después de haber sido poeta oscuro, enredado, con expresión cargada de recónditos simbolismos, el poeta quiere, en la madurez de la vida, hacerse sencillo. Veamos su *Oda a la sencillez* (OE), que comienza diciendo:

Sencillez, te pregunto,
¿me acompañaste siempre?

No, la verdad es que no siempre anduvieron juntos, y el poeta, ahora, aceptándolo así, dedica toda aquella oda a contar el encuentro feliz, y a celebrar sus extrañas consecuencias:

Sencillez, qué terrible lo que nos pasa:
no quieren recibirnos
en los salones,
los cafés están llenos
de los más exquisitos
pederastas,
y tú y yo nos miramos,
no nos quieren.

Algo de este elogio de la sencillez puede verse asimismo en *La casa de las odas* (NOE), donde leemos:

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.

SENSUALIDAD. Notas de fresca sensualidad pueden hallarse en las odas, como prueba de que con ellas el poeta ha cumplido una de sus frecuentes apostasías y ahora ama la vida, y dentro de ella todo lo que puede pasar por los sentidos. Lo vemos en la *Oda a la alcachofa* (OE), en la cual dice:

...escama por escama
desvestimos
la delicia
y comemos
la pacífica pasta
de su corazón verde.

Lo vemos todavía con mayor despliegue de gula en la *Oda al caldillo de congrio* (OE), donde no se hace sólo el elogio del pescado a que en Chile se da ese nombre, sino también toda una receta

Elegía de un pobre grillito que mataron mis pies

Y bajo el pie ⁺accesis currió el blando
pachito de ~~gas~~ quistina milagrosa.

.. Llegó el dolor... Llegó el dolor... quien sabe
como fue' aquella crisis dolorosa.

Se sacudío' la tierra como un seno
que rechazara un arañón tremendo
¡ así sufrió' mi corazón de bueno
aquel dolor que no estaba sintiendo.

Todo siguió' lo mismo. el monte, el río,
el olor pesado de las sementeras,
pero senti' la huida de algo mío
como cuando se vá la primavera...

Ya no dirá' su canción primitiva
- cascabel pleno - rona de alegría -
- entre los labios de mi boca viva
- el grito crudo se torna elegía...

Pn

del caldillo, que una vez consumado hará la delicia del poeta...
Así por lo menos parece sugerirse al final:

...hasta que en el caldillo
se calienten
las esencias de Chile,
y a la mesa
lleguen recién casados
los sabores
del mar y de la tierra
para que en ese plato
tú conozcas el cielo.

Y después de la alcachofa toca el turno a la cebolla (OE), al tomate (OE), frutos de la tierra a quienes el poeta celebra cuando llegan a su mesa y pasan a ser elementos indispensables de la pacífica labor gastronómica a que le obliga su gula.

En la *Oda al aceite* (NOE), muy famosa ya, leemos:

Aceite
recóndita y suprema
condición de la olla,
pedestal de perdices,
llave celeste de la mayonesa,
suave y sabroso
sobre las lechugas
y sobrenatural en el infierno
de los arzobispales pejerreyes.

ELOGIOS. Hay también en las *Odas* elogios a personas y a cosas, entre las cuales figuran ciudades, sitios geográficos, países, etc. No nos llamará grandemente la atención ver al poeta entonar un elogio de Valparaíso, ya que este puerto ocupa sitio de predilección entre los amores de los chilenos:

Pronto
Valparaíso,
marinero,
te olvidas
de las lágrimas,
vuelves
a colgar tus moradas,
a pintar puertas
verdes
ventanas
amarillas,
todo
lo transformas en nave,

eres
la remendada proa
de un pequeño,
valeroso
navío.
La tempestad corona
con espuma
tus cordeles que cantan
y la luz del océano
hace temblar camisas
y banderas
en tu vacilación indestructible.

Con idéntico interés el poeta fija su atención en otros temas, y escribe una *Oda a Río de Janeiro* (OE), *Oda a Leningrado* (OE), *Oda a Guatemala* (OE), *Oda a los nombres de Venezuela* (NR), *Oda a la calle San Diego* (TLO), tema característico de la vida de Santiago, etc. En materia de personas, vemos *Oda a Angel Cruchaga* (OE), *Oda a Ramón Gómez de la Serna* (NR), y otras a Paul Robeson (NOE), a Jean Arthur Rimbaud (NOE) y a unos cuantos más, escritores y artistas.

ATAQUES PERSONALES. Pero así como hay elogios, también vemos ataques a ciertas personas con quienes el poeta no guarda buenas relaciones. Veamos algunos ejemplos fáciles de discernir: *Oda a Juan Tarrea* (NOE), contra el escritor español Juan Larrea, *Oda al pícaro ofendido* (TLO), que podría ser tal vez el escritor chileno Pablo de Rokha, quien más de una vez ha injuriado a Neruda en su periódico *Multitud*, y *Oda al mal ciego* (NR), obviamente enderezada contra Juan de Luigi.

ODIO A LA POBREZA. Confiesa Neruda en alguno de sus versos que nació pobre (*Oda a la pobreza*, OE), y en consecuencia quiere dar a los humanos la abundancia, si no ahora, en lo futuro, el día de mañana. En la *Oda al mar* (OE) se lee:

...ayúdanos, océano,
padre verde y profundo,
a terminar un día
la pobreza terrestre.

De otra parte, en la *Oda a la Primavera*, dice:

...ayúdame
cuando
ya
el
hombre
esté libre

de miseria,
polvo,
harapos,
deudas,
llagas,
dolores...

En otras ocasiones, la pobreza se le hace presente en medio de un escenario espléndido que no parecía el más adecuado para esconderla, y en la *Oda a Río de Janeiro* (OE), leemos:

...entre cúpula y cúpula
de tu naturaleza
asoma el diente de la desventura,
la cancerosa cola
de la miseria humana,
en los cerros leproso
el racimo inclemente
de las vidas...

BÚSQUEDA DE LA DICHA. El antiguo poeta nocturno, desventurado y amargo, que se cobijaba en la penumbra crepuscular para llorar sus amores, busca hoy la dicha, porque la necesita, porque sin ella siente que algo le falta, y en su empeño rechaza el asalto de la tristeza (*Oda a la tristeza*, OE), le prohíbe que visite su casa y amenaza barrer su cadáver "hacia las cuatro puntas del viento"...

AMOR A LA VIDA. La existencia cotidiana, contemplada sin enigmas, aparece ahora entre los más visibles amores del poeta. La *Oda a la alegría* (OE) está casi totalmente destinada a declarar no ya sólo tal sentimiento, sino también a subrayar el cambio producido en el corazón de Neruda:

Te desdeñé, alegría.
Fui mal aconsejado.
La luna
me llevó por sus caminos.
Los antiguos poetas
me prestaron anteojos
y junto a cada cosa
un nimbo oscuro
puse,
sobre la flor una corona negra,
sobre la boca amada
un triste beso.

Idénticas sugerencias han contribuido a formar la *Oda a la claridad* (OE); y en la *Oda a la vida* (OE) la exaltación jubilosa es plenísima. El poeta no sólo rechaza la imagen de la vida amarga que tenían los *pobres poetas*, sino que además la disputa bella:

No es verdad, vida,
eres bella
como la que yo amo
y entre los senos tienes
olor a menta.

ELOGIO DE LA NATURALEZA. Es la nota más frecuente en las *Odas elementales*, y adquiere variadas formas. Si por Naturaleza, de preferencia, entendemos la geografía y la flora y fauna, el repertorio de estas materias o tópicos llena un elevado porcentaje dentro del conjunto. Tenemos, sin ir más lejos, en las *Odas*, sendos elogios de las Américas, de Guatemala, de Río de Janeiro y de Valparaíso, y en estas cuatro odas aparecen especiales visiones geográficas de los sitios mencionados. Otros tópicos son, en el mismo libro, la *Oda al aire*, a la fertilidad de la tierra, al fuego, a la lluvia, a la tormenta, esto es, a fenómenos naturales de los cuales el poeta ha hecho observación ahincada y, en algunos casos, singularmente feliz. Y ésta lo es, sobre todo, cuando llega el turno de la *Oda a las aves de Chile*, donde hay una enumeración de pájaros como loros, queltehues, fringilos, zorzales, etc.; de la *Oda a la flor*, de la *Oda a la flor azul*, de la *Oda a la madera*, con algunos rasgos autobiográficos, de la *Oda a mirar pájaros*, etc. Entre los rasgos autobiográficos aludidos tenemos una bella tirada de versos:

Fue en mi infancia, fue sobre
la húmeda tierra, lejos
en las selvas del sur,
en los fragantes, verdes
archipiélagos,
conmigo
fueron naciendo vigas,
durmientes...
Te conozco, te amo,
te vi nacer, madera.
...siento
sacudirse los árboles
que asombraron mi infancia...

Otros animales referidos por el poeta: *Oda al elefante* (NR), *Oda al gato* (NR), *Oda al caballo* (NR), *Oda al perro* (NR).

Al hablar con las criaturas evocadas en las odas, logra el poeta además algunas útiles definiciones como ésta que vemos en la *Oda a la rosa* (NOE):

Me perteneces,
rosa,
como todo
lo que hay sobre la tierra...

También es útil esta otra definición en *Oda a las flores de la costa* (NOE):

Soy pastoral poeta.
Me alimento
como los cazadores,
hago fuego
junto al mar, en la noche.

FE EN EL FUTURO. Consecuencia de casi todas las nuevas virtudes a que abre paso el poeta en su canto es la fe en el futuro, que vemos aludida o referida en casi todas las odas. Escojamos, empero, la *Oda a la esperanza* (OE) que le está dedicada totalmente, que es muy breve y que termina diciendo:

Las olas dicen a la costa firme:
"Todo será cumplido".

En otra parte, *Oda al cacto de la costa* (NOE), leeremos ya toda una moraleja para coronar el poema:

Así es la historia,
y ésta
es la moral
de mi poema:
donde
estés, donde vivas,
en la última
soledad de este mundo,
en el azote
de la furia terrestre,
en el rincón
de las humillaciones,
hermano,
hermana,
espera,
trabaja
firme
con tu pequeño ser y tus raíces.

Otra muestra de lo mismo:

Oh mar, oh nieve,
oh cielo
de mi pequeña patria,
al hombre, al compatriota,
al camarada
darás,
darás un día
el pan de tu grandeza,
lo unirás al destino

de la nieve,
al esplendor sagrado
del mar y su energía.

(*Oda a la cordillera andina*, NOE).

BENEVOLENCIA. Aparece a cada instante en las odas, a tal grado que sería enojoso citar los sitios pertinentes. Así y todo, la vemos con especial relieve en *Oda a las gracias* (NR), *Oda al Plato* (NR) y *Oda a la sandía* (NR).

NOTAS AUTOBIOGRAFICAS. La oda no es, por definición, autobiográfica, pero en ella cabe cualquier confesión que el poeta quiera comunicarle por vía digresiva. Es en todo autobiográfica la ya mencionada *Oda a los Calcetines*, dedicada a Maru Mori (NOE), y lo son, en parte, la *Oda frente a la isla de Ceylán* (NR), *Oda a los trenes del Sur* (NR), en que el poeta evoca su infancia y la profesión de su padre, ferroviario, *Oda a un tren en la China* (NR), *Oda al violín de California* (NR), etc.

DEFINICIÓN DE LA POESÍA Y DE LA ODA. Hay también algunas otras composiciones en que el poeta habla de su menester, y lo hace con cierta insistencia, pues ha podido darse cuenta de que no todos sus lectores van a verle gustosamente dedicado a la tarea de labrar odas, tarea que parece en todo muy diferente a las que antes ocuparon su tiempo. Son especialmente significativas *El hombre invisible* (OE), *Oda a la poesía* (OE) y *La casa de las odas* (NOE).

*

En la actitud panfilista que adopta para la redacción de sus *Odas*, Neruda no se reduce a entonar elogios de las cosas, para mostrar al hombre cuánto les debe, sino que va mucho más lejos. Quiere él convencernos de que ahora su alma está recorrida por aletazos de alegría, y que en consecuencia su antigua tristeza nocturna, la de los primeros años, ha desaparecido. Ahora es capaz de sonreír y no sólo de llorar y suspirar de angustia como antes. En seguida, tuerce su verso en guiños irónicos, a fin de que el lector sonría y ría con él de los hallazgos que le proporciona su ingenio, sin duda renovado. También acude a expedientes que tienen por objeto vulgarizar la oda, sin que esta vez la expresión contenga el más ligero matiz peyorativo. Neruda sabe que los más de los hombres son vulgares, condición inevitable de la naturaleza humana. El, pues, vulgariza la oda lo justo para que sea accesible al nivel de los nuevos lectores a que aspira. Y ¿cómo lo hace? Precisamente elogiando las

cosas triviales, sencillas, cotidianas, todo en fin, ya que teóricamente no hay cosa alguna de que no pudiera hacerse una oda elemental. Neruda dejó ya este ejercicio, porque no es hombre de estar mucho tiempo curvado sobre un mismo surco, y en consecuencia se le han quedado algunos miles de odas por escribir. Pero eso no importa: el ejemplo está dado, y desde hoy se sabe ya que la poesía puede llegar a los estratos intelectuales más humildes, a condición de que sea oda elemental, más o menos como Neruda lo ha entendido.

En sus mejores momentos, las *Odas elementales* parecen haber sido habladas (más que escritas) por un hombre sencillo, sin inhibiciones, sin énfasis, espontáneo, extravertido, que se interrumpe, se desliza de un tema al otro, y que es tanto voluble como irónico en su discurso. Otras veces, en cambio, la oda declama o editoria- liza, y se prolonga en desarrollos poco o nada poéticos. El cambio ocurre, con frecuencia, en los finales, cuando es preciso dar remate a la oda, y el poeta no quiere terminarla en forma abrupta y no encuentra a tiempo una frase que le sirva de epifonema.

En conjunto, lo que allí prevalece es el tono de la conversación, en que el poeta, como buen muchacho, después de comer, de beber, de contar chascarros, sin perjuicio de reír con los ajenos, en todo instante se ha mostrado goloso, tierno y, en suma, feliz. De vez en cuando, inclusive, ha recordado a los que tienen menos que él, esto es, a los pobres, y atendido asimismo a que su misión como poeta de masas es mostrar solidaridad con los hambrientos, y para éstos ha deseado que algún día se sientan como él hartos de todo lo que ofrece la vida. El poeta ha conversado con los suyos, con los distan- tes, hasta con los muertos. Ha hecho poesía amena, encantadora, a veces trivial, a veces de superficie, y su alegría, sobre todo, nos lle- ga a parecer algo recetado a sí mismo por voluntad de superar la nativa amargura. Pero quien haya podido leerle sin compromisos políticos, sin anteojeras de partido, y hasta sin tomar demasiado a lo vivo la predicación doctrinaria que en la oda suele introducirse —clarincillo en el trigo—, habrá de convenir en que así se es poeta: tocando todos los temas y arriesgando mezclar en el cauce del canto la magnolia y el barro.

Epitafio sencillo

Tenías tristes los ojos
como dos cuerpos cansados.
Cuanta tristeza tenías
escondida entre las manos!

Llegué. Llegaste.

mi vida
fue mas buena desde aquel
día en que tú conociste
que yo era triste también..

Neruda

La publicación de un libro titulado *Los versos del capitán* (Buenos Aires, 1953), sin firma alguna de autor, pudo pasar inadvertida por algún tiempo, ya que, por lo común, los libros anónimos se quedan sin lectores. Pero algún día comenzó a rodar el comentario de que esos versos se parecían no poco a los de Neruda. Hubo quienes rechazaron la atribución diciendo:

—Neruda está dedicado a la poesía política, y no parece probable que vuelva a la poesía de confesión personal, erótica, que practicó en otras horas. *Los versos del capitán* no pueden ser suyos.

Hay algo oscuro en el hecho de que nuestro poeta haya optado por el anónimo en esta publicación. Sin pretender aclarar ningún misterio, veamos en tanto qué contiene este libro para que el lector atienda en seguida a darle un sitio cierto dentro del conjunto de la obra de Neruda.

Según una declaración escrita en prosa y colocada al comienzo del libro, los versos fueron entregados a la casa editorial por la mujer en cuyo loor habían sido escritos. No la tomemos al pie de la letra. Los versos, aparentemente, quedaron confiados al editor por el propio Neruda, con el encargo de que se imprimieran sin nombre de autor y con la prevención de que a nadie debía comunicarse éste. Bien. Así se hizo, y *Los versos del capitán* pasaron algunos años por obra de un poeta cuyo nombre nadie conocía. Hoy se sabe ya que son de Neruda, puesto que éste los ofrece en su serie de *Obras completas* (Buenos Aires, 1962), donde por una tergiversación cronológica que no nos parece fundada, se leen después de *Las uvas y el viento*. Es posible que Neruda escribiera *Los versos del capitán* más o menos en los mismos días en que estaba componiendo los de *Las uvas y el viento*, pero cuando llegó el momento de publicar, lanzó antes aquéllos que éstos.

En *Los versos del capitán* vemos un solo epitalamio, o —si se prefiere— una colección de poemas de amor encaminados a hacer elogio de una sola mujer. La unidad de estilo es notable. En la mujer a quien el autor encomia, le llama la atención la risa:

Quítame el pan, si quieres
quítame el aire, pero
no me quites tu risa.

(*Tu risa*).

En su delirio lúcido de amor, le aplica nombres diminutivos, palabras tiernas, dulcemente concertadas: grano de trigo (*La infinita*), pequeña rosa (*En ti la tierra*), habla de su pequeña mano (*El daño*); y la elogia, en fin, con cierta amena impudicia que no podría ser condenada pues se la ve sana y tierna. Decimos esto, porque en el libro hay poemas inspirados en actos íntimos de amor, donde sólo la expresión alegórica impide al lector explayar su natural salacidad.

Si recorremos paso a paso las *Obras completas* donde este libro aparece inserto, fácil nos será advertir que *Los versos del capitán* forman un lunar en medio de la poesía política que va ocupando, poco a poco, las potencias del autor, lunar que en seguida veremos repetido en *Cien sonetos de amor* y en algunos pasajes de otros títulos. Neruda una vez más se escabulle de quienes pretendieron lucubrar para él carteles de limitación, y en los propios días en que escribe versos de odio político y de propaganda, redacta extasiados versos eróticos, para confesarse transido de amor y para afirmar que las gracias que le ofrece su amada son precisamente las que andaba buscando:

No me has hecho sufrir
sino esperar.
Aquellas horas enmarañadas, llenas
de serpientes,
cuando se me caía el alma
y me ahogaba,
tú venías andando,
tú venías desnuda y arañada...

(*Tú venías*).

La contempla en reposo, la transporta con la imaginación al plano de la geografía, y entonces tenemos estos versos de extraña configuración:

Quando 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 que palpitan, dulces
colinas y praderas,
y en el frío del sur tus pies terminan
su geografía de oro duplicado.

(Pequeña América).

¿Son encantadores o son triviales? No sabríamos decirlo de buenas a primeras; nos inclinamos a hallarlos triviales, porque en el libro hay otros mucho mejores, más dulces, más persuasivos.

Habremos de volver la mirada atrás, y recordar al lector que Neruda escribió, a poco de llegar a Santiago, en 1922, el poema *Farewell* que tanto hizo por su precoz fama literaria. Recordar en seguida que en ese poema se hace el elogio del amor transeúnte:

Amo el amor de los marineros
que besan y se van,

y que, en fin, dentro del mismo poema se alude al fruto propio del ayuntamiento carnal, en la siguiente forma:

Desde el fondo de ti, y arrodillado,
un niño triste, como yo, nos mira.
Por esa vida que arderá en sus venas
tendrían que amarrarse nuestras vidas.

.

Yo no lo quiero, Amada.
Para que nada nos amarre,
que no nos una nada.

Y al final, para cerrar el ciclo de esta composición tan elocuente en todos sus pormenores, el poeta dice:

...Desde tu corazón me dice adiós un niño,
y yo le digo adiós.

Estos recuerdos no son gratuitos, y con *Los versos del capitán* a la vista podemos dar una respuesta o trazar un paralelo a tales expresiones. Han pasado cuarenta años sobre la vida del autor, y he aquí que de nuevo surge en él el problema de la prolongación de su vida en un hijo; pero ahora le da una solución completamente diversa. Hoy quiere al hijo que antes, de muchacho, rehusó. *Los versos del capitán* lo dicen, con claridad extrema, en vista de lo cual se nos permitirá señalar el tema para el estudio futuro de los entendidos.

Hay, primero, un poema titulado *El hijo*, que comienza:

Ay, hijo, sabes, sabes
de dónde vienes?

y donde se da por nacido a este nuevo ser al repetir *Así llegaste al mundo*, sin perjuicio de que en seguida la expresión alegórica parezca hacer imposible aquel nacimiento. Y es de temer que así haya sido, esto es, que el nacimiento no ocurriera, porque en otro poema vecino, *La pródiga*, hay acusaciones. Veamos mejor el texto propio del poeta:

Yo te pregunto, dónde está mi hijo?
No me esperaba en ti, reconociéndome,
y diciéndome: "Llámame para salir sobre la tierra
a continuar tus luchas y tus cantos?"¹
Devuélveme a mi hijo!
Lo has olvidado en las puertas
del placer, oh, pródiga
enemiga,
has olvidado que viniste a esta cita,
la más profunda, aquella
en que los dos, unidos, seguiremos hablando
por su boca, amor mío,
ay, todo aquello
que no alcanzamos a decirnos?
Cuando yo te levanto en una ola
de fuego y sangre, y se duplica
la vida entre nosotros,
acuérdate
que alguien nos llama
como nadie jamás nos ha llamado
y que no respondemos
y nos quedamos solos y cobardes
ante la vida que negamos.

La cita es algo extensa, pero el asunto lo exigía. En este poema parece yacer la diferida respuesta de *Farewell*, esto es, la filosofía con que debía replicarse a la de ese otro poema, nihilista, en que el autor confesaba su deseo de no dejarse atar por la existencia de un hijo a la mujer que lo había amado.

Los versos del capitán no innovan grandemente en la expresión erótica que se viene practicando por los poetas líricos desde la antigüedad más remota; pero como paréntesis amatorio dentro de la obra reciente de Neruda, fuertemente cargada hacia el comentario de hechos políticos, llaman la atención y se prestan a una fácil lectura. Hoy, conocido el autor, no cabe duda que alcanzarán una vastísima difusión, a que no podían aspirar cuando pasaban como anó-

¹Damos la puntuación completa en este caso, para ayudar al lector en la captación de este fragmento.

nimos. El apasionado cantor de *Crepusculario* y *Veinte poemas* no ha muerto del todo.

Las uvas y el viento (1954), libro de hermoso nombre, queda muy distante de las cimas que frecuenta la poesía de Neruda. Es una especie de diario lírico de los sitios por donde ha pasado el autor en sus viajes, notas rápidas, algunas bien logradas y otras no tanto, de personas y de parajes, con insistencia poco grata en temas políticos. La necesidad de hacer propaganda a los regímenes comunistas, para afirmar que en ellos los hombres viven felices, henchidos de gozo, amándose y protegiéndose, suele sonar fatigosa a los oídos de quien contempla el espectáculo de lejos. El poeta no siente escepticismo alguno, y es aquí un ser afirmativo:

Parecían los hombres
enemigos,
pero la misma noche
los cubría
y era una sola claridad
la que los despertaba:
la claridad del mundo.
Yo entré en las casas
cuando comían en la mesa,
venían de las fábricas,
reían o lloraban.
Todos eran iguales.
Todos tenían ojos
hacia la luz, buscaban
los caminos.
Todos tenían boca,
cantaban hacia la primavera.
Todos.
Por eso yo busqué entre las uvas
y el viento lo mejor de los hombres.
Ahora tenéis que oírme.

(Prólogo).

Neruda acoge leyendas de la guerra fría, como la de que Estados Unidos ha empleado en algunos frentes de combate armas bacteriológicas, contaminando el agua de los ríos o dejando caer microbios sobre las poblaciones civiles indefensas; y así nos dice:

Como hoy en las tranquilas salas claras
de los colegios militares
de América del Norte,
con obstinada precisión se estudia
el poder del microbio

para que a las aldeas
entre con su carga de vómitos
y asesine a los niños con el agua...

(*Las uvas y el viento, Regresó la sirena,*
VII, *Canta Polonia*).

Imágenes de paz y de guerra se mezclan en las páginas de *Las uvas y el viento*, a pesar de que la intención del autor fue, al parecer, impregnar el libro sólo de fe y de amor. Cuando visita a Ehrenburg, por ejemplo, dice:

De allí salen metales,
salen espadas rojas,
grandes panes de fuego,
salen olas de ira,
banderas,
armas para dos siglos,
hierro para millones,
y él muy tranquilo,
hirsuto,
con sus mechones grises,
fumando y lleno
de ceniza.

Las imágenes bélicas se entremezclan en el tejido que labra el autor en elogio de China, por cierto la China de Mao Tse Tung, que según parece recorrió en varios sentidos. En su entender, esta China ha roto antiguas ataduras, se ha libertado, y en consecuencia es posible elogiar en sus hombres la alegría de sentirse libres. Pero esta libertad es con relación a un mundo del cual el poeta mismo hace parte, lo que explica las formas de lenguaje de este fragmento:

Nosotros, los hombres de Latinoamérica, conocemos a vuestros enemigos.
Nuestro continente tiene toda la riqueza, el petróleo, el cobre, el azúcar,
el nitrato, el estaño,
pero todo eso pertenece a nuestros enemigos, a los mismos que habéis ex-
pulsado para siempre.
Mientras que nuestra gente de los campos y aldeas no tiene zapatos ni
cultura,
ellos han levantado, con el producto del saqueo, casas de cincuenta pisos
en New York
y con nuestra riqueza han fabricado las armas para esclavizar a otros pueblos.
Por eso la victoria del pueblo chino es nuestra victoria.

Donde las palabras *nuestro* y *vuestro* marcan muy claramente las personas gramaticales de que se habla. El poeta cree, además, que el ejemplo de libertad que China ha dado a los pueblos, será seguido por todos aquellos que se encuentran en situación subalterna, en-

tre los cuales naturalmente acuden primero a su memoria los de la América del Sur, cuya depauperación conoce directamente y a fondo. Por eso dice:

Oh libertad de China,
eres mi musa,
vas vestida de azul
en un camino
polvoriento.
No has podido lavarte
ni secarte la sangre,
pero marchas y marchas
y contigo
la tierra oscura marcha,
marcha Bolivia olvidada
por la libertad, marcha Chile,
vendrá el Irán contigo,
entran contigo en la aldea,
con mi musa.
Muchachita vestida
de azul guerrero,
musa del viento,
de las tierras libres,
a ti te canto...

En este libro, adopta Neruda el aire del viajero presuroso, que se desplaza de un lado a otro con el fin de estar así más pronta y seguramente en contacto con el mayor número de seres, a quienes desea servir de mensajero. Este papel, que en la mitología griega se reservaba a Mercurio, le hace decir:

Yo soy el testigo que llega
a visitar vuestra morada.
Ofrecedme la paz y el vino.
Mañana temprano me voy.
Me está esperando en todas partes
la primavera.

*(Las uvas de Europa, ix, Palabras
a Europa).*

Quiere además convencer al lector de que todo es simple, todo fácil, todo claro; que si hay amor, vendrá la abundancia, y que los dolores de ayer y de hoy que sienten los hombres, se deben a que sobre ellos pesan las seculares servidumbres del capital y de la guerra. El enemigo es, pues, uno solo, Estados Unidos, que desea la guerra y la prepara. Esta visión sintética de las cosas, reducidas ya a lo perceptible por un niño o si se trata de adultos, de adultos con

La angustia

Vaquera, los caminos se han llenado de
i tus pies ^{flores} se deshacen de cansancios. Porque!?

El mal de qué raigambles mojó'tu primavera
que ayer era de rosas i antes era de miel?

Y, oh silencis - silencis, es que tú, campesina,
te morirás también!...

P Nevada

mentalidad de niños, es compatible con el tratamiento de multitud de problemas, propiamente tales, porque en *Las uvas y el viento* son, efectivamente, los problemas del mundo los que aparecen evocados por el poeta, la reforma agraria que prosperó en China y que fue frustrada en Italia, la existencia de dos cuerpos de Berlín, la prolongada dictadura de Portugal, etc.

En el fragmento *Cuando de Chile*, recogido en *Las uvas y el viento*, el poeta hace suyos los accidentes naturales de la tierra chilena para mostrar así la solidaridad telúrica que le une a todos los chilenos:

Pero si llueve en Lota
sobre mí cae la lluvia,
y si en Lonquimay la nieve
resbala de las hojas
llega la nieve donde estoy.
Crece en mí el trigo oscuro de Cautín.
Yo tengo una araucaria en Villarrica,
tengo arena en el Norte Grande,
tengo una rosa rubia en la provincia,
y el viento que derriba
la última ola de Valparaíso
me golpea en el pecho
con un ruido quebrado
como si allí tuviera
mi corazón una ventana rota.

Pero, en general, este libro es más bien cosmopolita, y está dedicado sobre todo a viajes, es decir, a desplazamientos del poeta hacia países muy distantes.

Y en algunos casos, inclusive, los mejores toques del libro se logran cuando el poeta hace unas las imágenes de la patria y las de fuera, cual puede verse en este ejemplo:

Yo traía a la espalda un saco
de negros sufrimientos,
la noche de las minas
de mi patria.
Cuando el carbón de Lota
en la locomotora arde,
se pone rojo
y quema, no es fuego,
es sangre,
sangre de los mineros de mi patria,
oscura sangre que acusa.
Y así doblado bajo mi saco negro
de sangre y de carbón fui trasgrediendo
los caminos de Europa,

la luna de plata gastada
por los ojos humanos,
los viejos puentes rotos
por la guerra,
las ciudades vacías
con sus ventanas huecas
y sus escombros donde el pasto crece,
las ortigas, el triste jaramago,
con miedo, sin raíces.

En *Las uvas y el viento* se presenta nueva ocasión para que Neruda reniegue de su poesía de ayer, la que practicó en los años de la juventud, que hemos englobado bajo el título de *Los primeros libros*. A ellos se refieren estos versos, harto despectivos:

Yo pienso
en el hombre perdido
de otro tiempo
que no vio nacer nada,
que se precipitó de calle en calle,
de noche en noche fría,
subió escaleras, se llenó de humo,
y nunca vio donde se terminaban
los peldaños ni el humo.
Aquel hombre fue como un hongo en la selva,
en la humedad oscura
disipó sus herencias,
no vio sobre el bosque la altura
tatuada con estrellas,
no vio bajo sus pies
entrelazarse todos
los gérmenes del bosque.
Yo siento, miro, toco
el crecimiento
de lo que sobreviene,
voy de una tierra a otra constatando,
sumando lo indeleble,
agregando los pasos,
reuniendo las sílabas
del canto del viento en la tierra.

Dentro de los conceptos usuales de la poesía, hay en *Las uvas y el viento* muchos trozos que han sido condenados por críticos del poeta, sin contar a los acérrimos enemigos de su poesía, sino a los otros, es decir, a los admiradores que desean, de vez en cuando, hacer alguna templada advertencia, para que no se les tilde por incondicionales. Entre esos trozos podría tal vez indicarse la llamada *Conversación de Praga*, donde el autor habla con Julius Fucik y con él

recuerda cuanto ha sucedido en Checoslovaquia, todo visto a la luz de la filosofía comunista y de los intereses soviéticos aplicados en aquella nación, que alcanzó a ser libre muy pocos años, a raíz de verse emancipada del Imperio Austro-Húngaro. Claro está que allí, de vez en cuando, irrumpen imágenes muy violentas con las cuales el poeta nos advierte a intervalos, de nuevo, que su reino no es el de los conceptos sino el del subconsciente poético. Aquellos censores creen que esto no es poesía. Más bien estaría decir que sí lo es, pero poesía con apellido, poesía comunista, poesía de propaganda política, en la cual se acepta que un artículo de periódico se corte en líneas desiguales, ciertas figuras triviales se adoben con alguna fantasía y con metáforas audaces, y el todo se disponga como entrevistado y soñado, con la vaguedad propia del verso.

En materia de poesía de edificación socialista, por lo demás, Neruda es autor de una pieza muy importante. A nuestro poeta le tocó vivir, siendo ya adulto, la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, durante la cual fue puesta a muy dura prueba la organización bélica de la Unión Soviética, potencia militar que después de haberse ligado a Hitler en un pacto de no agresión, se vio atacada por las fuerzas del Tercer Reich. Atendida la filiación comunista de Neruda, no puede llamarnos la atención que él en la lucha haya hecho suya la causa de la Unión Soviética, y en algunos casos le diera espacio en su obra literaria. La nota máxima, por su gallardía y su entonación, la daba Neruda con su oda a Stalin titulada *En su muerte*, recogida por el poeta en su libro *Las uvas y el viento*.

En este canto de afirmación, Neruda confiesa su fe en el fruto de la edificación de la sociedad socialista. Hay momentos en que tiene estructura de oda elemental, pero con frecuencia se evade y tiende a cobrar un tono más alto, más solemne, el que corresponde a un canto fúnebre, y no de un mero amigo o camarada de letras, sino de un héroe, de un gran forjador de pueblos, como es sin duda la impresión que el poeta quiere aquí producir. Veamos un ejemplo. La obra de Lenin fue proseguida por Stalin:

... Todo

hacía falta. Lenin
recibió de los zares
telarañas y harapos.
Lenin dejó una herencia
de patria limpia y ancha.
Stalin la pobló
con escuelas y harina,
imprentas y manzanas.

Stalin desde el Volga
hasta la nieve
del Norte inaccesible
puso su mano
y en su mano un hombre
comenzó a construir.
Las ciudades nacieron.
Los desiertos cantaron
por primera vez con la voz del agua.
Los minerales acudieron,
salieron
de sus sueños oscuros,
se levantaron,
se hicieron rieles, ruedas,
locomotoras, hilos
que llevaron las sílabas eléctricas
por toda la extensión y la distancia.
Stalin construía,
nacieron de sus manos
cereales, tractores,
enseñanzas, caminos,
y él allí,
sencillo como tú y como yo,
si tú y yo consiguiéramos
ser sencillos como él.
Pero lo aprenderemos.

La influencia que Neruda atribuye a Stalin en el camino progresivo de la Unión Soviética de hoy, heredera de la antigua Rusia zarista, es en todo similar a la que da a otros grandes conductores de pueblos, como Bolívar para algunas naciones americanas, como O'Higgins para Chile. Es decir: Stalin no sería sólo un visionario ser que pone sus portentosas energías al servicio de las necesidades de su pueblo, sino que por su propia historia se convierte en el gran ejemplo, en el varón modelo a quien los demás deben, en plena humildad, tratar de acercarse. Así parece leerse en esta líneas:

Su sencillez y su sabiduría,
su estructura
de bondadoso pan
y de acero inflexible
nos ayudan a ser hombres cada día,
cada día nos ayudan a ser hombres.
Ser hombres! Es ésta
la ley staliniana!
Ser comunistas es difícil.
Hay que aprender a serlo.
Ser hombres comunistas

es aun más difícil,
y hay que aprender de Stalin
su intensidad serena,
su claridad concreta,
su desprecio
al oropel vacío,
a la hueca abstracción editorial.

En su parte final, este desmedido elogio de Stalin muestra una forma especialísima de acercamiento a la tierra chilena. Dice el poeta:

Frente al mar de Isla Negra, en la mañana,
icé a media asta la bandera de Chile.
Estaba solitaria la costa y una niebla de plata
se mezclaba a la espuma solemne del océano.
A mitad de su mástil, en el campo de azul,
la estrella solitaria de mi patria
parecía una lágrima entre el cielo y la tierra.
Pasó un hombre del pueblo, saludó comprendiendo,
y se sacó el sombrero.
Vino un muchacho y me estrechó la mano.
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 el 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.
Y allí velamos juntos, un poeta,
un pescador y el mar
al Capitán lejano que al entrar en la muerte
dejó a todos los pueblos, como herencia, su vida.

La escena estaba bien acomodada para dejar una impresión de adusta y solitaria grandeza; pero la empequeñece la pregunta que se formula a sí mismo el poeta ante la noticia que le da el viejo buzo. La noticia de que era Malenkov quien debía proseguir la obra de Stalin a su muerte, la dieron las informaciones de la radio en un solo cuerpo con la del fallecimiento. Quien supiera una debía necesariamente conocer también la otra, sin necesidad de que el mar se la comunicara. . .

En su calidad de poeta comunista, titularmente aceptado por el partido, según suponemos, Neruda suele dar en su obra algunas muestras de las polémicas internas que se han producido en ciertas naciones socialistas. El Mariscal Tito, por ejemplo, después de haber actuado en las filas comunistas durante la guerra civil española, ha venido a encabezar una disensión ideológica en su patria, Yugoslavia, a la cual rige como caudillo vitalicio. Por este motivo y por otros, Neruda ataca a Tito en este libro, diciendo:

En Yugoslavia el odio
sigue creciendo
como la áspera planta
del alambre. Encima
del obeso traidor
salpicado de sangre
y bajo el peso de sus nalgas verdes
todo un pueblo humillado de pastores.

(*Memorial de estos años*).

Este “obeso traidor” es, pues, Tito, personaje a quien el poeta coloca a la altura de los más menguados tiranuelos que denuncia para la tierra americana, diseñados todos como extremos insuperables de sevicia y de abyección.

Las uvas y el viento viene a ser, en suma, el libro de más acusado tinte político entre los de Neruda, una como crónica de sucesos inmediatos, elegidos presurosamente por el autor para señalar la influencia que logra su partido en la conducción de los negocios públicos en determinados pueblos. Cortados en dos grupos, los países socialistas son felices, y en ellos reinan la abundancia y la paz, mientras en los países no socialistas todas las desgracias se reúnen para aplastar al pueblo.

Neruda ha sido siempre un gran trabajador, y ya en los primeros años, cuando una vida bohemia pudo hacerle perder no pocas horas, llamó la atención la regularidad de su producción. En los últimos años la fluencia lírica ha sido en él todavía más abundosa. Ahora mismo, en las vecindades de los sesenta años, es notorio que está siempre escribiendo, es decir, que no necesita disfrutar de un ambiente especial para producir. Es posible que escriba mejor en la Isla Negra, junto al mar, en el ambiente sedante de la costa; pero otros versos, como él mismo se encarga de advertirnoslo, han nacido en condiciones muy diversas. *Las uvas y el viento* termina con un colofón que dice así:

Fue comenzado este libro el 10 de febrero de 1952 en la Isla de Capri. Algunos de sus textos fueron escritos en Praga, París, Pekín, en el ferrocarril transiberiano, en el avión entre China y la U.R.S.S., en el puerto de Sant Angelo, en la isla de Ischia, en la aldea suiza Vésénaz, en el transatlántico Giulio Cesare, en Datlila, del Uruguay, y en el litoral chileno. Se terminó de escribir el día 4 de junio de 1953, a las 6 de la tarde.

No hay necesidad de comentar estas palabras, pero sí cabe señalar que pocos son los hombres que escriban en el ferrocarril y en el avión, y que por la enumeración que Neruda ha hecho, la mayor parte del libro parece haber sido escrita en cuartos de hotel. Y el libro, que en total cuenta veintiuna partes o cantos, es uno de los más voluminosos del autor.

En la obra más reciente de Neruda, aligerada ya por la sonrisa, llama la atención *Estravagario* (1958), donde a cada instante el poeta, como en un festín, nos ofrece manifestaciones de buen humor. El libro ha sido todo escrito en ambiente festivo, y el autor hace juegos de palabras y de ingenio cada vez que se le ofrece una ocasión adecuada. No son triviales todos los temas aquí planteados, y en algunos sitios asoman problemas que exigirían el más severo tratamiento; pero como el autor está de buen humor, a ellos se da el sesgo más liviano y menos esperado.

En *Baraja*, por ejemplo, el poeta menciona los días de la semana y a cada uno atribuye rasgos pintorescos, donde la fantasía le permite disociar imágenes y concertar de nuevo, como en un calidoscopio, el cuadro que resulta:

Sábado, dama negra
nocturna, coronada
con corazones rojos,
danza, bella, en el trono
de las cervecerías,
moja los pies del naípe
cantando en las esquinas:
cubre con un paraguas
tus alhajas bermejas
y canta hasta que caigas
en el Domingo Blanco,
como un regalo de oro,
como un huevo en un plato.

Referencias a la comida, como rito social, se hallan en *El gran mantel*, y a la pareja humana, que se ama y se comprende, así en

el amor como en el trabajo, se leen en *Con ella*. Alguna vez se han hecho recomendaciones a Neruda para que haga tal o cual cosa, y a tales consejos se refiere en los versos titulados *El miedo*, también irónicamente dispuestos:

Todos pican mi poesía
con invencibles tenedores
buscando, sin duda, una mosca.
Tengo miedo.

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.

Debe confesarse que estos guiños y estas sonrisas son lo que menos pudo esperarse de varón tan afecto, en los años juveniles, a la melancolía; pero con cambios, reveses, contrastes, trastornos, apostasías, el poeta sigue siendo uno mismo al través de lustros. Y es así cómo en *Cierto cansancio* parece que va a revivir la angustia de *Residencia en la tierra*, cuando leemos:

No quiero estar cansado solo,
quiero que te canses conmigo.
Cómo no sentirse cansado
de cierta ceniza que cae
en las ciudades en otoño,
algo que ya no quiere arder,
y que en los trajes se acumula
y poco a poco va cayendo
destiñendo los corazones.

Pero pronto este cansancio de todo, esta fatiga cósmica, se aligera, y el poeta comienza a proferir sentencias hartamente menos oprobiosas:

Quiero que el hombre cuando nazca
respire las flores desnudas,
la tierra fresca, el fuego puro,
no lo que todos respiraron.

En suma, su filosofía consiste en dejar a los que nacen, a los nuevos hombres, vivir a sus anchas, ya que así podrán sentir como que están descubriendo el mundo. Y esta filosofía, que no pretendemos

fácil de llevar a la práctica, se infiltra por todo el libro. Otra parte de lo mismo es la afirmación de que la tristeza ya no anda rondando por las vecindades del poeta. Así por lo menos dice en *No me pregunten*:

...si oyen ladrar la tristeza
cerca de mi casa es mentira:
el tiempo claro es el amor,
el tiempo perdido es el llanto.

Suelen irrumpir briosas imágenes en el poema, como:

...el mar peleaba
como un león de sal,
con muchas manos.

(*Aquí vivimos*).

Pero lo más frecuente en él, ahora, es la elocución sencilla, un estilo sin adornos, voluntariamente desmayado, soso inclusive, como si el autor se hubiera impuesto dejar aquellas vistosas figuras de lenguaje a que echó mano en otros días. Subsiste, sí, el ímpetu visionario del poeta, que fabula sobre pequeños asideros de cosas existentes, y sobre ellos construye cuadros completos, como *Las viejas del océano*, bello ejemplo de poesía toda inventada, toda sacada de la imaginación, sin otra base concreta que la playa, el mar, el viento. Página ciertamente maestra. Mientras tanto, en *Sonata con algunos pinos* se divisan asomos de la doctrina estética del poeta, por lo menos la referente a la etapa actual de su poesía. El trozo está escrito sin puntuación:

no recordemos a los felices
olvidemos sus dentaduras

que se duerman los delicados
en sus divanes extrapuros

.
olvidemos sin arrogancia
a los que no pueden querernos

a los que buscan fuego y caen
como nosotros al olvido

Por los versos citados puede colegir el lector que este poema se compone de pequeñas sentencias, como breves mandamientos, si bien hay algunas digresiones que no conservan el mismo carácter.

La definición de los recuerdos en *Recuerdos y semanas* es pieza excelente, amenísima, a la cual le vendría muy bien un asomo de rima para que se la puedan aprender de memoria cuantos amen la buena poesía. En *Por fin se fueron* aparece evocado un episodio personal de la vida del poeta, soslayado entre alusiones y referencias risueñas, pero bastante perceptible para quien sepa algo de su historia íntima. También hay historia personal en *Itinerarios*, pero el tono es más sosegado, hay menos alusiones a sucesos ingratos, y el resultado es que al través de estas palabras tenemos imágenes claras de ciertos episodios biográficos:

Aquellos perros de Calcuta
que ondulaban y que sonaban
todo el día como campanas...

.....
Para qué me casé en Batavia?

.....
Por qué viví en Rangoon de Birmania
la capital excrementicia
de mis navegantes dolores?

.....
También estuve en Capri amando
como los sultanes caídos...

.....
Recuerdo días de Colombo
excesivamente fragantes,
embriagadoramente rojos.
Se perdieron aquellos días
y en el fondo de mi memoria
llueve la lluvia de Carahue.

La composición muestra algo de misterioso, y la puebla una especie de melancolía desvanecida, que haciendo el quite a los guiños irónicos logra depositar un eco simpático en el alma de quien lee:

De pronto cuando voy andando
sale de pronto de algún sitio
un olor a piedra o a lluvia,
algo infinitamente puro
que sube yo no sé de dónde
y me conversa sin palabras,
y yo reconozco la boca
que no está allí, que sigue hablando.
Busco de dónde es ese aroma,
de qué ciudad, de qué camino,
sé que alguien me está buscando,
alguien perdido en las tinieblas.

Hay melancolía de memorias infantiles en *Sueños de trenes*, que ya sabemos siempre han despertado honda emoción en Neruda, porque su padre era ferroviario y le llevaba de chico a pasear en su locomotora: *de pronto era el tren de la infancia*; y la hay en *Dónde estará la Guillermina?*

Cuando mi hermana la invitó
y yo salí a abrirle la 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...

El trozo, en fin, señala cuánto ha vivido el poeta desde entonces, cuántas experiencias ha tenido, cuántos viajes, cuántos encuentros, pero cómo sigue en su memoria dulcemente aposentado el recuerdo de aquel instante en que a su vida de catorce años entró la deliciosa Guillermina...

También es de reminiscencias de la infancia y de la juventud la *Carta para que me manden madera*, donde aparece mencionado expresamente el padre, con *el poncho lleno de gotas y la barba color de cuero*. La dulzura de este y de otros fragmentos queda de pronto arrasada por la polémica literaria, que el autor entabla en *Tráiganlo pronto con su enemigo vitalicio, siempre ferviente y fermentando*, a quien en un libro como éste no hay necesidad de mencionar. El poeta tampoco lo menciona, pero da muchas señas para reconocerlo:

Produjo yernos entusiastas
de parecida trayectoria...

Le hace falta el enemigo, de pronto reducido a silencio, y se pregunta qué habrá pasado:

Yo estaba habituado a esta sombra,
a su envidia desgarradora,
a sus torpes dedos de ahogado.
A ver si lo ven y lo encuentran
bebiendo bencina y vinagre
y que resucite su furia
sin la cual sufro, palidezco
y no puedo comer perdicés.

El fragmento es útil para mostrar cómo está organizado este libro, sin paralelo en la obra de Neruda, es decir, cómo llega el poeta a la sonrisa, cómo organiza diversiones y cómo emplea el lenguaje, en plena espontaneidad, para producir efectos de contraste de sesgo inevitablemente risueño.

Largo sería, pues, comentar este libro de tan variados aspectos. Bastan los ejemplos aducidos para hacer ver, en algunas de sus facetas, el ingenio del autor. Debe insistirse en que estos versos desenfadados, de gracia, donde asuntos de trascendencia se envuelven en la ironía y en la burla, han sido escritos por el mismo sujeto que en años anteriores, cuando era muchacho, no concebía para su obra otro estilo sino el de la melancolía y no invitaba al lector a otra cosa que al desfallecimiento del crepúsculo y a la tristeza sombría, estelar, de la noche.



La publicación de *Cien sonetos de amor* (1959) no equivale en Neruda a la vuelta a una etapa antigua de su labor. Nada de eso: el espíritu dominante, el tono, el estilo, la impresión psicológica general que es dable observar en estos sonetos, distan mucho de convenir a las líneas del cuadro de antes. Recapitulemos. Ya se ha dicho que Neruda adoró en los años mozos el crepúsculo, pues a la caída del sol sentíase él languidecer junto a la mujer amada, y que le atrajo también la noche, porque contemplando las estrellas, la luna, oyendo el cósmico silencio nocturno, podía pensar sobrecogido en su amor y sentirse triste, y solo, y sollozar a sus anchas de pena, de angustia, de insatisfacción, de nostalgia. Tal es el Neruda Poeta del Amor a que nos hemos referido en capítulos anteriores.

Este nuevo libro, *Cien sonetos de amor*, parece ser otra cosa. En sustancia, es una declaración pasional única a una sola mujer, cuyo nombre se da en la primera página del libro, en la dedicatoria, y se repite en algunos de los sonetos (I, XL, LXV, XCIII, etc.). Es una serie de instantes de creación poética logrados siempre con referencia a una mujer, a la cual el poeta se dirige llamándola de tú y dedicándole tiernos epítetos y vocativos. Nos encontramos, además, en presencia de una pasión sin duda monogámica, de un hogar, de una casa con usos y costumbres perfectamente definidos: la mujer cocina, cuida solícitamente de las cosas del varón que la acompaña, y éste le sonríe, le confiesa su amor, trata de conquistarla una vez más, la seduce, le desliza al oído palabras de confianza, se

declara rendido ante sus gracias. El mar, las rocas, las flores, los utensilios del hogar, la ropa, los amigos que entran y que salen, la obra en marcha del poeta, como ser que escribe, también están allí presentes, pero el autor no se detiene en ellas sino lo justo. El tema central, el foco al cual convergen todos los rayos, es el amor, una intensa pasión por la mujer a quien está dedicada la serie. No hay, pues, nada de tristeza crepuscular, ni melancolía nocturna, ni nostalgia. No queda resquicio alguno a la posibilidad de que "la amada" sea el disfraz que usa el poeta para referirse a varias mujeres, a un número indeterminado de hembras que hayan salido a su paso, como antes en *Farewell*, donde se leía: *en cada puerto una mujer espera*. No; nada de eso. Es, repetimos, amor monogámico. Tampoco vemos aquí ansias insatisfechas, sino, al revés, todos los matices de la satisfacción y de la plenitud.

Debe hacerse también la advertencia de que los sonetos no lo son en el sentido y alcance clásico de la definición impuesta por la métrica, sino porque constan de catorce versos y porque éstos se hallan agrupados en racimos de cuatro y de tres. Vistos desde lejos, son, pues, sonetos; contemplados a menor distancia y examinados con alguna calma, no son tales sonetos, sino composiciones de catorce versos donde el autor inscribió algunos de sus sentimientos y de sus emociones. No se puede, eso sí, negar que a pesar de la falta de requisitos técnicos adecuados, estos sonetos de amor se parecen muchísimo a los clásicos. Vamos a poner un ejemplo para entenderlos. El soneto xxv dice así:

Antes de amarte, amor, nada era mío:
vacilé por las calles y las cosas:
nada contaba ni tenía nombre:
el mundo era del aire que esperaba.

Yo conocí salones cenicientos,
túneles habitados por la luna,
hangares crueles que se despedían,
preguntas que insistían en la arena.

Todo estaba vacío, muerto y mudo,
caído, abandonado y decaído,
todo era inalienablemente ajeno,

todo era de los otros y de nadie,
hasta que tu belleza y tu pobreza
llenaron el otoño de regalos.

Si miramos estos versos con atención, notaremos que todos ellos son de once sílabas y siguen un sistema acentual parejo y uniforme, con acentos en la sexta y en la décima sílaba, salvo tal o cual desfallecimiento en que es preciso forzar un poco la lectura para mantener el ritmo. Pero no hay asomo de rima, y por lo tanto, la distribución en cuartetos y tercetos carece totalmente de justificación. Lo sorprendente es que si se lee este soneto en voz alta, se le pronuncia tratando de marcar los acentos, se le repite, se repasan algunos de sus versos, donde el chispazo del sentido asciende a ser plena luz, se queda uno con la impresión de que efectivamente ha leído un soneto, si bien él no esté tan correctamente metrificado como los de Argensola y de Góngora. El poeta, en fin, ha señalado una forma nueva para el arte de hacer sonetos, lo que no es cosa trivial, pues bien pocas inovaciones se habían registrado allí desde el siglo XVI.

Vamos ahora al sentido, esto es, a los aspectos psicológicos y de sensibilidad. El soneto es una composición muy difícil porque, a más de la forma métrica exclusiva, debe someterse a cierto desarrollo o trayecto interno, el cual consiste más o menos en lo siguiente. El poeta formula un problema, allega testimonios, da pruebas, arguye, y finaliza su composición con un epifonema o corolario. O responde al problema planteado o lo deja sin respuesta, pero sugiere al lector que la dé, según su leal saber y entender. Puntos más o menos, el buen soneto es así, por tradición inveterada. Ahora bien, ¿cumplen también con esta exigencia los sonetos de Pablo Neruda? Basta repasar el soneto que acabamos de copiar, proyectando ahora la atención en las sugerencias de sentido y no en la métrica, para advertir que efectivamente hay algo de lo que decimos. El poeta alude a su soledad de ayer, a su nostalgia, al estado de insatisfacción que le acompañó en otras edades de su biografía, y opone todo esto al regalo que en el otoño de la vida le da aquella mujer de quien él se confiesa enamorado. Es posible que haya otras formas de llenar el esquema del soneto, pero ésta es sin duda plenamente convincente.

No todos los sonetos de este libro son eróticos como el que vimos. Hay algunos en que aparecen impresiones de otra índole, como las que suscita la lucha literaria, presentes en los que llevan los números LVI, LVII y LVIII, y uno en absoluto ajeno a la profesión de amor que ha dado el poeta en el título, el número LIX, dedicado a lamentar la triste suerte del poeta, a quien distingue con las iniciales G. M. colocadas como epígrafe.

No todos, tampoco, carecen del artificio métrico a que nos hemos ya referido. Hay algunos con rimas, inciertas pero rimas al fin, y buscando, buscando, inclusive encontramos uno totalmente rimado. Véalo el lector (LXVI):

No te quiero sino porque te quiero,
y de quererte a no quererte llego
y de esperarte cuando no te espero
pasa mi corazón del frío al fuego.

Te quiero sólo porque a ti te quiero,
te odio sin fin, y odiándote te ruego,
y la medida de mi amor viajero
es no verte y amarte como un ciego.

Tal vez consumirá la luz de Enero,
su rayo cruel, mi corazón entero,
robándome la llave del sosiego.

En esta historia sólo yo me muero
y moriré de amor porque te quiero,
porque te quiero, amor, a sangre y fuego.

Para el conocedor de la métrica, queda en el acto a la vista que en este soneto existen sólo dos rimas de principio a fin, una en *ero* y otra en *ego*; que los versos son endecasílabos, que la acentuación cae en sexta y décima sílabas, y que el esquema métrico está en general respetado, si bien sea procedente conceder más de algo. Pero el conocedor de la métrica dirá, asimismo, que las dos rimas son, a la vez que consonantes, asonantes, lo que eclipsa el brillo de la composición y hace pobre la melodía. Todo esto es pura métrica. El análisis psicológico dice otra cosa, y acepta que el soneto es sobresaliente pues, entre otros méritos, posee un epifonema muy bien concertado, el cual está distribuido en los tres versos del último terceto.

En la dedicatoria, Neruda explica algo acerca de la elaboración de estos sonetos de amor:

Señora mía muy amada, gran padecimiento tuve al escribirte estos mal llamados sonetos y harto me dolieron y costaron, pero la alegría de ofrecértelos es mayor que una pradera. Al proponérmelo bien sabía que al costado de cada uno, por afición electiva y elegancia, los poetas de todo tiempo dispusieron rimas que sonaron como platería, cristal o cañonazo. Yo, con mucha humildad hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esta opaca y pura sustancia y así deben llegar a tus oídos.

Y sigue, en otras líneas más, aludiendo a la madera y comparando sus sonetos con "pequeñas casas de catorce tablas". La explicación es seductora, y nos convence de que Neruda elaboró estos sonetos en plena conciencia, es decir, innovando. Todos estaremos de acuerdo en que sonetos bien rimados, con ritmo interno, con epifonema, son los sonetos que merecen el nombre que les reserva la historia literaria, y que escribir simples composiciones de catorce versos no basta para hablar de sonetos. Pero a un poeta de tanta notoriedad como Neruda bien podrá perdonarse la licencia de aplicar el nombre de soneto a una cosa que en rigor no lo es; tanto más cuanto que, como muestra la lectura del libro, sea cual fuere la forma escogida y el nombre que se le aplique, hay allí una efusión lírica notable y hay imágenes de gran belleza, que sería útil reunir en ligera antología:

Por las montañas vas como viene la brisa (XVIII)
...mi bella, son tus besos frescos como sandías (xx)
...tus besos son racimos con rocío (XXXI)
...tu risa desarrolla su trino de palmera (XXXVIII)
...y otra vez es tu pelo que pasa y me parece
ver arder en el agua tu retrato de hoguera (XLIII)

Y así, sucesivamente, en una serie que podría prolongarse mucho más, si quisiéramos dar cuenta de los motivos que se mezclan en el libro: el amor al hogar, la asociación amor-naturaleza, la contemplación de la mujer amada como un objeto bello en sí, el elogio de algunos de sus rasgos (los ojos, las manos, la boca...), la noche elogiada porque el amador se siente más vecino a su amada, en contraste con la noche fría, desierta, angustiosa, de *Veinte poemas*... Y así, muchos temas que dan variedad al conjunto y ocasión al autor de lucir las galas de su estilo.

Aisladamente considerado, este libro es uno de los más agradables del autor, pues a cada paso nos está ofreciendo instantes felices, pequeños hallazgos, gracia, ternura, insigne delicadeza para elogiar a la mujer. Pero no es su consideración aislada la única que cabe. Podría avanzarse, sin ir más lejos, que los *Cien sonetos de amor* son la prosecución de *Los versos del capitán*, en el sentido de que éstos describen el encuentro, la primera posesión, el gradual descubrimiento de las gracias yacentes en la elegida, mientras los sonetos nos informan del hogar constituido y estabilizado, resplandeciente de luz por la pasión que ahora lo llena, pero también ya sin sorpresas. Hay, en consecuencia, mayor premura y ansiedad en *Los versos del capitán*, mientras el tono de la quieta satisfacción carac-

teriza al otro libro. La forma misma parece haberse encargado de trazar el contraste. En *Los versos del capitán* cada poema tiene su propia estructura, y es más breve o más extenso que el vecino. Unos elogian, otros imprecán, y la sensibilidad que los dictó es indudable que se metamorfosea de página en página. Dentro de los *Cien sonetos de amor*, en tanto, la calma impera de principio a fin, y es ella tal vez la que aconsejó dar forma estrófica única, la del soneto, tan estricto en todo, a esas inspiraciones.

*

En *Navegaciones y regresos*, que ha sido presentado como el cuarto volumen de las *Odas elementales*, Neruda dedica un poema *A Louis Aragon*, en el cual hay algo de política, algunas notas autobiográficas y, lo que más nos interesa, una explicación de su futura obra *Las piedras de Chile*. Quiere ofrecer a su amigo "algunas flores", y se refiere a la tierra chilena para decir en seguida:

Las piedras esperaron millares de siglos solas
y ni una sola mano las tocó para herirlas,
entonces ellas alzaron su estructura,
ellas edificaron sus castillos amargos.
Pero la luz marina abrió los ojos
allí, y en las desnudas
soledades
una flor y otra flor en este mes de octubre:
el azul oceánico arde sobre las piedras.

Con *Las piedras de Chile* (Buenos Aires, 1960), Pablo Neruda aprovecha en forma literaria un fenómeno característico de la costa chilena, que corresponde a la formación geológica del país: grandes peñascos ocupan extensas regiones del litoral, interrumpen las playas y crean pequeñas penínsulas donde la vegetación costera medra abrigada del viento. Uno de estos recintos, de ejemplar belleza, es El Quisco, y otro Isla Negra, ambos muy vecinos, en la provincia de Santiago. Explicando el origen del libro, Neruda escribe:

Yo vine a vivir a Isla Negra en el año 1939 y la costa estaba sembrada de portentosas presencias de piedra y éstas han conversado conmigo en un lenguaje ronco y mojado, mezcla de gritos marinos y advertencias primordiales. Por eso este libro embellecido con los retratos de los seres de piedra es una conversación que dejo abierta para que todos los poetas de la tierra la continúen y encuentren el secreto de la piedra y de la vida (p. 10).

Estas explicaciones bastan, pues, para señalar el motivo del libro. Debe añadirse que las ilustraciones, algunas de notable belleza, es-

tán basadas en fotografías de Antonio Quintana, muy descollante por el tratamiento que ha sabido dar a las realidades físicas del país, concretadas en una exposición fotográfica, *Rostro de Chile*, que ha podido admirarse en varias ciudades.

El libro mismo se compone de algunas odas elementales dedicadas a las piedras, y también de poemas de otro corte. *Piedras de Chile* (p. 25-6) es sin duda una oda elemental, si el parentesco de la estructura material del poema puede extenderse a cosa más íntima, como es la esencia que el poeta ha querido representar y sugerir. Lo mismo podría decirse de *La estatua ciega* (p. 33-4), de *Buey* (p. 39-40), de *Los tres patitos* (p. 87-9), de *La tortuga* (p. 93-4), de *El corazón de piedra* (p. 95) y de otros más.

Las piedras que Neruda ha visto en Isla Negra y en sitios vecinos les han recordado, a él y a otras personas, la existencia de animales y de cosas, una arpa es la piedra donde el viento ha tallado cantiles sucesivos (p. 45), un león parece dormitar a la orilla del océano (p. 53-4), más allá hay un bisonte (p. 57), una nave proa al horizonte marino (p. 73-4), una tortuga (p. 93-4), etc.

En otros casos, fuera de que las piedras le recuerdan cosas, Neruda las canta para pedirles que, como seres vivos, se asocien a sus sentimientos. Entonces es, sin duda, cuando consigue los mejores efectos. Neruda hace suyas las formas de la vida ambiente, como hicieron todos los poetas de cualquier época de la historia, y no deja fuera ni siquiera a las piedras, tan inertes en sus agrupaciones y tan carentes de cualquier impulso anímico que permita acercarlas al torrente vital que es el hombre. Uno de los ejemplos típicos de esta actitud nos lo da el poeta en *Yo volveré*, donde dice:

Alguna vez, hombre o mujer, viajero,
después, cuando no viva,
aquí buscad, buscadme
entre piedra y océano,
a la luz procelaria
de la espuma.
Aquí buscad, buscadme,
porque aquí volveré sin decir nada,
sin voz, sin boca, puro,
aquí volveré a ser el movimiento
del agua,
de su corazón salvaje,
aquí estaré perdido y encontrado:
aquí seré tal vez piedra y silencio.

Esta vez el poeta habla de sí, y todos los sentimientos que evoca en este breve poema corresponden a la órbita más personal, a lo

más íntimo e inalienable de su existencia. Pero en el mismo sitio de las piedras, en la costa de la Isla Negra, halló el poeta un recinto magno, a todas horas orquestado por las rompientes del agua, y entonces habla de *La tumba de Víctor Hugo en Isla Negra* (p. 85-6), una de las pocas reminiscencias literarias que se nos dan en su obra. El poema mismo no es de caracteres sobresalientes, pero contiene trozos que vale la pena analizar siquiera de paso. Veamos:

Silencio, mar! Calladas
recen su padrenuestro las espumas,
alargue el alga larga sus cabellos,
su grito húmedo
apague la gaviota:
aquí yace,
aquí por fin tejido
por un gran monumento despeñado
su canto se cubrió con la blancura
del incesante mar y sus trabajos,
y enterrado en la tierra,
en la fragancia
de Francia fresca y fina
navegó su materia,
entregó al mar su barba submarina...

En lo que toca a la forma, ¿cómo no señalar la aliteración sobre las *algas* con la cual el poeta se aproxima a algunos de sus antepasados en el ejercicio poético, por el intento de reproducir con los sonos de la lengua los rasgos físicos de las cosas cantadas? Al mismo tipo de observación pertenece la rima interna *fragancia-Francia* que vemos en versos contiguos, y la rima exterior *fina-submarina*. Con todo esto, podría decirse que en este poema los valores melódicos de la rima vuelven a tomar imperio en el espíritu de Neruda, un imperio desatendido de muchos años atrás.

Pero hay aquí una novedad mayor, la referencia a la oración, insólita pues la hace un poeta comunista, esto es, declaradamente ateo, a quien una oración religiosa debe dejarle frío porque no le despierta ninguna emoción ni le parece responder a ninguna necesidad humana.

Veamos primero cómo nace la evocación:

Silencio, mar! Calladas
recen su padrenuestro las espumas...

Es precisamente lo que necesita la oración: silencio en torno; el orante se recoge en sí mismo y repasa las palabras de la plegaria tratando de poner en ella su atención en el máximo grado. En se-

guida, ¿cómo no detenernos ante la oración escogida por el poeta para pedir que el mar la dedique a Víctor Hugo? Se trata del Padre Nuestro, es decir, de la oración más importante dentro del Cristianismo, por el acto de reverencia a la Divinidad que comporta y por las muchas promesas de fe que se hacen en sus diferentes instancias. Dicho de otro modo: es la oración cristiana por excelencia, y quien la reza o recita declara creer en Dios, en la Trinidad, en las virtudes teologales, etc.

Yo no pretendo sugerir en grado alguno que al hacer esta apelación al Padre Nuestro, Neruda apostate de su ateísmo para allegarse de nuevo a la iglesia dentro de cuyo credo nació. Sería necio intentarlo; pero sí puede legítimamente sostenerse que al hacer esta alusión, aceptando haber nacido en el seno de la confesionalidad católica, y a pesar de su ateísmo de hoy, el poeta recuerda que es un acto vivo de homenaje a un muerto, dentro de la iglesia católica, dedicarle oraciones, y que entre ellas ocupa el lugar de mayor excelencia el Padre Nuestro. Se adhiere, pues, a esta doctrina, y para celebrar a Víctor Hugo supone que allí, en su tumba de la Isla Negra, al gran cantor francés, uno de los mayores poetas de todos los tiempos, el mar le rezará una oración propia del Cristianismo y que resume todas sus esencias como religión.

Dentro del mismo libro hay otra composición reveladora del estado espiritual del poeta, la titulada *Al caminante* (p. 109), pues en ella veremos, bajo diferente forma, la inclinación que ahora muestra Neruda por las cosas de otra tierra. A ellas alude explícitamente el Padre Nuestro, cuando dice “que estás en los cielos”, y en forma implícita el poeta al confesar:

Me ha costado mucho saber
que no todo vive por fuera
y no todo muere por dentro,
y que la edad escribe letras
con agua y piedra para nadie,
para que nadie sepa dónde,
para que nadie entienda nada.

Finaliza el libro con una pequeña declaración de fe, *Nada más*, donde leemos:

De la verdad fui solidario:
de instaurar luz en la tierra.
Quise ser común como el pan:
la lucha no me encontró ausente.

Pero aquí estoy con lo que amé,
con la soledad que perdí:
junto a esta piedra no reposo.
Trabaja el mar en mi silencio.

En conjunto, *Las piedras de Chile* es libro de nuevo cariz en la producción de Neruda. Imágenes gallardas, frecuentes apelaciones a la grandeza del océano, impresión de aire libre, amor a la amplitud del horizonte cuando, sobre el mar, nada lo limita, son rasgos fáciles de percibir en este pequeño libro, escrito con cariño. Debe notarse que en otros años, en plena mocedad, Neruda siguió, para cantar al mar, las huellas de un poeta uruguayo, Sabat Erceasty, quien tuvo a la vista para sus intentos líricos el mar de su tierra, el océano Atlántico, de modo que la imitación de Neruda era de completo exotismo. En *Las piedras de Chile*, en cambio, hay impresión directa del océano Pacífico, cuyas olas batían en las rocas de Isla Negra.



Ante la publicación de los *Cantos ceremoniales* cabe pensar que Neruda inicia ahora una nueva etapa de su producción. No todo ha cambiado, pero sí cambian muchas cosas. En primer lugar, las dimensiones. Casi todos los poemas que contiene el volumen (nueve en total), son largos, y uno especialmente, *La insepulta de Paita*, muy extenso, dividido en trozos o capítulos y con subtítulos agregados al margen, como acotaciones de teatro. Algunos fragmentos son como odas elementales un tanto alargadas. En otros, en fin, se ven rasgos anecdóticos, como recuerdos personales del autor, confesiones, etc.

En uno de ellos, *Fin de fiesta*, la anécdota impera hasta la última línea, y el conjunto cobra un aire infantil, algo aniñado y en todo caso liviano. Leemos:

...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...

Y no hallamos ecos, resonancias, porque al parecer nada importante se le ha ocurrido esta vez al poeta, si exceptuamos esta divagación sobre los difuntos, que no está mal:

Los desgranados, los muertos de rostro tierno,
los que amamos, los que brillan
en el firmamento, en la multitud del silencio,
hicieron temblar la espiga con su muerte,
nos pareció morir, nos llevaban con ellos
y quedamos temblando en un hilo, sintiendo la amenaza,
y así siguió la espiga desgranándose
y el ciclo de las vidas continúa.
Pero, de pronto, faltan a la mesa
los más amados muertos, y esperamos,
y no esperamos, es así la muerte,
se va acercando a cada silla y luego
allá ya no se sienta la que amamos,
se murió con violín el pobre Alberto,
y se desploma el padre hacia el abuelo.

Esto es de lo mejor que ha escrito Neruda, y es significativo que esta vez el tema de la muerte ineluctable, que a nadie perdonará, se le presente en escuetas imágenes, sin la suciedad, la carroña de antes, y sin las enumeraciones heteróclitas que han solido entenebrecer su lenguaje.

Uno de los poemas presentados en los *Cantos ceremoniales* lleva el ajustado título de *Cataclismo* y se refiere al período de actividad sísmica que comenzó en el mes de mayo de 1960 y produjo la destrucción de varias ciudades en el Sur, principalmente en la provincia de Valdivia. Algunos sitios afectados por los terremotos eran conocidos del poeta, que en su juventud vivió en Temuco, y a ellos hay también referencias en el poema. El estilo es de congoja, de principio a fin, pero en los versos finales hay una esperanza, basada en el estoicismo con que se acepta la desgracia y en la fe que se pone en el trabajo:

Debajo de mis alas mojadas, hijos, dormid,
amarga población de la noche inestable,
chilenos perdidos en el terror, sin nombre,
sin zapatos, sin padre, ni madre, ni sabiduría:
ahora bajo la lluvia tenderemos
el poncho y a plena muerte, bajo mis alas,
a plena noche dormiremos para despertar:
es nuestro deber eterno la tierra enemiga,
nuestro deber es abrir las manos y los ojos
y salir a contar lo que muere y lo que nace.
No hay infortunio que no reconstruya la aguja
cose que cose el tiempo como una costurera
cosará un rosal rojo sobre las cicatrices

y ahora tenemos nuevas islas, volcanes,
nuevos ríos, océano recién nacido,
ahora seamos una vez más: existiremos,
pongámonos en la cara la única sonrisa que flotó sobre el agua,
recojamos el sombrero quemado y el apellido muerto,
vistámonos de nuevo de hombre y de mujer desnudos:
construyamos el muro, la puerta, la ciudad:
comencemos de nuevo el amor y el acero:
fundemos otra vez la patria temblorosa.

Podrá verse que esta fe robusta, serena, en el futuro, fe basada ante todo y sobre todo en la eficacia del trabajo, es también un aspecto nuevo en la psicología del escritor. El mozo pesimista, lúgubre, a quien cada aventura de amor destrozaba y sumergía en la desesperación, el mozo que veía el mundo descascararse, caer, derretirse, para caber más cómodamente en el cubo de la basura, es ahora un varón recto que cree en la eficacia del trabajo.

*

El último libro de que podemos dar cuenta aquí, *Plenos poderes*, ha sido publicado en Buenos Aires, como es ya lo habitual en Neruda. Libro de escaso desarrollo, contiene algo así como nuevas odas elementales, que no siempre llevan ese nombre, y los poemas que comprende carecen de unidad y registran cosas sueltas, del vivir cotidiano. Es un libro muy personal, eso sí, donde el autor entra ya en el terreno de la confesión autobiográfica y de la anécdota, que en otros años le mereció no pocas condenaciones.

En sustancia, el poeta está construyendo una casa, y nos entera de ella y de la inspiración que le acarrea este trabajo, en poemas titulados *El constructor* y *A "La Sebastiana"*. Hay confesión personal en *Indagaciones*, y tienen forma de oda elemental las que se titulan *Oda para planchar* y *Oda a Acario Cotapos*. Inspiración vecina a la de las odas hallamos en *Cardo* y en *Pasado*, poemas que serían entonces odas elementales, aunque sin declararlo.

Los elogios personales son escasos en la obra de Neruda, de modo que llama la atención el poema dedicado a Cotapos, a quien el poeta se dirige así:

Maestro, compañero,
me has enseñado tantas cosas claras
que donde estoy me das tu claridad.

Decíamos que es libro subjetivo, sonriente, de confesión personal, sesgo que se confirma sobre todo en el poema *Plenos poderes*, con que finaliza el volumen. *Plenos poderes* comienza diciendo:

A puro sol escribo, a plena calle,
a plena mar, en donde puedo canto,
sólo la noche errante me detiene
pero en su interrupción recojo espacio,
recojo sombra para mucho tiempo.

Aun cuando Neruda ha sido, esencialmente, poeta, algunas páginas de prosa se le deben, desde la primera juventud. En un capítulo anterior hemos recordado algunas de las publicadas en *Claridad*, donde domina el tema de la protesta social, páginas que tienen mucha importancia psicológica pues muestran la reacción instintiva del joven provinciano a quien se arroja a Santiago en un período de formación, cuando inquietantes gérmenes espirituales bullen en él. Pero esas páginas no han sido recogidas en libro, y mientras no se haga un análisis exhaustivo de ellas, nada más se puede avanzar.

La prosa de Neruda quedó congregada por primera vez en *El habitante y su esperanza* (1925), libro que podría ser entendido como pequeña novela, si empleamos el término con mucha latitud. Si tanta latitud nos falta, echaremos de menos allí la coherencia necesaria a las narraciones, y hasta la claridad indispensable para que cada uno de los personajes nos presente su personal fisonomía. Hablando de este libro, Hernán Díaz Arrieta dice:

Hay una casa, un hombre, una mujer, hay otro hombre, un amor, un robo, hasta hay una prisión y un asesinato seguido de fuga. Todo ello en silencio, deslizándose, bajo un agua nítida, en medio de los árboles, junto al mar, por los campos nocturnos de la Frontera. Es un relato y no es un relato: mediante toques esenciales, adivinatorios, el poeta sugiere los hechos y cada golpe da tan al justo que parece como si no faltara nada... (*Los cuatro grandes de la literatura chilena*, p. 186).

Todo esto es verdad, y *El habitante y su esperanza* seguirá hasta la consumación de los siglos pasando como novela, con lo cual en la enumeración de los títulos del autor podrá decirse: poeta, diplomático, novelista... Por lo demás, Neruda mismo desestimó en el *Prólogo* de este pequeño libro el alcance de su tentativa, diciendo:

He escrito este relato a petición de mi editor. No me interesa relatar cosa alguna.

El aludido editor debe haber creído, por esos días, que era más fácil colocar libros de prosa que de verso; si bien en años siguientes su actitud ha cambiado no poco, y ha publicado muchos libros

de versos de Neruda. *El habitante y su esperanza* contiene no una novela, propiamente hablando, sino unos cuantos poemas en prosa, unidos precariamente entre sí por el hilo de una acción novelesca que se esfuma, que se sumerge, que tal vez no existe.

Poco después, Neruda reincidió en el cultivo de la prosa y dio a luz *Anillos* (1926), pero esta vez no solo sino en la compañía de Tomás Lago, escritor que hacía entonces, como él, sus primeras armas y que en seguida ha derivado a la crítica de artes y a la antropología. En *Anillos* las prosas de Neruda y de Lago están mezcladas, como las voces de un diálogo, y siendo en total veinte los fragmentos que forman el volumen, corresponden mitad y mitad a cada uno de los dos autores. Al tratar de *Anillos* no cabe, pues, el equívoco de preguntarse qué se debe a uno y qué al otro; y es así cómo en las *Obras completas* (1962), aparece desglosado el libro para dar paso a sus páginas sólo a las que son obra de Neruda.

Esta vez, Neruda trabaja decididamente, sin rebozo, en el llamado poema en prosa, que también había interesado su atención en la colaboración de *Claridad* a que ya aludimos. A propósito: es procedente anotar que poema en prosa no es lo mismo que poesía desplegada en líneas del ancho de la página. Nada de ello. El poema en prosa dentro de la producción de Neruda tiene leyes propias, las cuales impedirían ciertamente confundirlo con el poema en verso. Así, por lo menos, ocurre en este período de su labor, ya que en años sucesivos Neruda no ha vuelto, que sepamos, a escribir poemas en prosa.

En *Anillos* está muy fresco el recuerdo de los viajes por la provincia de Cautín, que Neruda efectuó en la infancia, viajes en los cuales conoció Loncoche, Lautaro y otros sitios, poblados de bosques, y se asomó al mar en las playas de Carahue. Así vemos, sin ir más lejos, en este fragmento:

Muelles de Carahue, donde amarran las gruesas espigas y desembarcan los viajeros; cuánto y cuánto conozco tus tablones deshechos, recuerdo días de infancia a la sombra del maderamen mojado, donde lame y revuelve el agua verde y negra.

Le interesa describir el paso de los elementos, como ocurre en esta impresión nocturna:

Crujía la casa de tablas acorralada por la noche. El viento a caballazos saltaba las ventanas, tumbaba los cercos; desesperado, violento, desertaba hacia el mar. Pero qué noches puras, hojas del buen tiempo, sombrío cielo engastado en estrellas excelentes.

Y una vez más la lluvia, la fiel compañera de sus días de niño:

Aparece la lluvia en el paisaje, cae cruzándose de todas partes del cielo. Veo agacharse los grandes girasoles dorados y oscurecerse el horizonte de los cerros por su palpitante veladura.

Empujado por la reminiscencia, el autor abandona la descripción y se dirige a la misma lluvia, ya personalizada, para decirle:

Lluvia, amiga de los soñadores y los desesperados, compañera de los inactivos y los sedentarios, agita, triza tus mariposas de vidrio sobre los metales de la tierra, corre por las antenas y las torres, estréllate contra las viviendas y los techos, destruye el deseo de acción y ayuda la soledad de los que tienen las manos en la frente detrás de las ventanas que solicita tu presencia. Conozco tu rostro innumerable, distingo tu voz y soy tu centinela, el que despierta a tu llamado en la aterradora tormenta terrestre y deja el sueño para recoger tus collares, mientras caes sobre los caminos y los caseríos, y resuenas como persecuciones de campanas, y mojas los frutos de la noche, y sumerges profundamente tus rápidos viajes sin sentido. Así bailas sosteniéndote entre el cielo lívido y la tierra como un gran huso de plata dando vueltas entre sus hilos transparentes.

Este soberbio fragmento, acaso el trozo culminante de *Anillos*, nos permite indicar con ejemplo cuál es la técnica del poema en prosa, por lo menos en manos de Neruda, y cómo al través de él consiguió este joven poeta dar nueva vestidura a sus experiencias.

Por su parte, Tomás Lago al describir a su amigo emplea el lenguaje amorfo y sin fronteras del monólogo interno, y sin puntuación nos dice:

La noche siempre la noche el sueño que lo tapaba venían subiendo a ponerse a su lado porque es el partidario de la hora nocturna huésped de su oscura cifra en ella sus ojos encubiertos acrecientan el duelo de la tempestad en ella su alma lineal su corazón sanguinario no es el verano de cuerpos redondos que participa en su llave de luto sino la vida de las grandes uvas perezosas desgranadas rodando con pesadez dentro de ese corazón desterrado apoyado en la mesa entre todos solitario entre los solitarios se dice adiós a sí mismo.

Y aun cuando estas palabras acumuladas sin orden aparente ninguno, sean de lectura difícil, si las repasamos con alguna atención veremos que nos entregan varias definiciones útiles. Corresponden, por lo demás, al mismo período de *Veinte poemas, Tentativa del hombre infinito*, etc., de modo que son testimonio útil para configurar el estilo de vida que llevó Neruda en esos años de la bohemia juvenil, inmediatamente antes del primer viaje.

Después de *Anillos*, que causó por cierto bastante impresión en el ambiente literario de Chile, Neruda se quedó sin escribir prosa du-

rante mucho tiempo. Cabría mencionar, en el intervalo, una breve conferencia sobre García Lorca pronunciada en París, en 1937, y recogida en las *Obras completas*, con otros fragmentos de menor entidad. Aquella conferencia, en tanto, da paso a ciertas confesiones personales de Neruda que no es ocioso recoger. Veamos:

Muchos quizás esperaban de mí tranquilas palabras poéticas distanciadas de la tierra y de la guerra. La palabra misma España trae a mucha gente una inmensa angustia mezclada con una grave esperanza. Yo no he querido aumentar estas angustias ni turbar nuestras esperanzas, pero recién salido de España, yo, latinoamericano, español de raza y de lenguaje, no habría podido hablar sino de sus desgracias. No soy político ni he tomado nunca parte en la contienda política, y mis palabras, que muchos habrían deseado neutrales, han estado teñidas de pasión. (*Obras completas*, p. 1831-2).

Bajo el nombre de *Poesía política* publicó Neruda (1953) un par de volúmenes de muy menguada presentación gráfica, donde, además, lo que menos hay es poesía: casi todas sus páginas son de prosa, y especialmente discursos políticos pronunciados por el autor en el Senado de Chile y en ceremonias y congresos celebrados por el partido comunista en diversas naciones. Es una selección útil para fijar las ideas del autor en multitud de materias, y que cabría considerar con mayor detenimiento si el sesgo de estas páginas no fuera preferentemente literario. Para apreciar el tono de Neruda en la exposición de las ideas políticas, véase un fragmento bastante revelador del discurso pronunciado en México, en el llamado Congreso de la Paz:

Pero estamos en otra época. Estamos en la época en que millones de hombres se liberan de los yugos feudales, en que millones de hombres rompen la esclavitud imperialista, estamos en la hora más extraordinaria de la humanidad: en la hora en que los sueños se hacen realidad porque la lucha de los hombres hizo desaparecer los sueños y aparecer la vida. Estamos en la época que ha visto entrar el Ejército Rojo a Berlín y dejar en lo alto de la ciudadela despedazada de los asesinos hitlerianos una bandera roja, que contiene todas las antiguas esperanzas de los hombres; estamos en los días luminosos de las democracias populares y de los guerrilleros españoles; nos toca el honor y la alegría de vivir una época en que un poeta va ganando una batalla destinada a cambiar los destinos de centenares de millones de hombres. Ese poeta se llama Mao Tse Tung. (*Poesía política*, t. II, p. 222).

En *Viajes* (1955) reunió Neruda cinco fragmentos distintos escritos en poco tiempo desde 1947 y leídos, en forma de conferencias, en Chile y en otros países. El primero de ellos, *Viaje al corazón de Quevedo*, es una charla muy deshilvanada, donde el poeta clásico aparece muy poco, y donde, en cambio, se habla mucho de Federico García Lorca y de Miguel Hernández, dos grandes amigos de Neru-

da a quienes frecuentó éste en España hasta su muerte, ya que ambos murieron desgraciadamente muy jóvenes. Para caracterizar la poesía de estos autores y de otros a quienes también cita, el autor emplea algunas metáforas harto violentas, que no equivalen a las definiciones que andamos buscando. El lenguaje expositivo, propio de la conferencia, se le escapa. Lo que en cambio logra, y a veces con singular gallardía, es el estilo de la descripción, en fragmentos que recuerdan los poemas en prosa de la juventud. Véase, por ejemplo, este pequeño trozo de profundidad deliciosa:

Y yo venía de una atmósfera cargada de aroma, inundada por nuestros despiadados ríos. Hasta entonces viví sujeto por el tenebroso poder de grandes selvas: la madera nueva, recién cortada, había traspasado mi ropa: estaba acostumbrado a las riberas inmensamente pobladas de pájaros y vapor donde, en el fondo, entre las conflagraciones de agua y lodo, se oyen chapotear pequeñas embarcaciones selváticas. Pasé por estaciones en que la madera recién llegaba de los bosques, precipitada desde las riberas de ríos rápidos y torrenciales, y en las provincias tropicales de América, junto a los plátanos amontonados y su olor decadente, vi atravesar de noche las columnas de mariposas, las divisiones de luciérnagas y el paso desamparado de los hombres.

No queda trecho en este libro, necesariamente reducido, para dar cuenta de las fuentes literarias en que ha podido abreviar Neruda para su creación poética, tanto más abundantes cuanto que, como ya se ha visto, hay tantos cambios en su concepto de la poesía. En todo caso, la reverencia que él manifiesta por Rubén Darío es notoria, y en estos *Viajes* la veremos muy bien sintetizada. Le siguió en los años de la juventud, hasta el extremo de que en su obra quedan huellas literales de poemas darianos; y en los de madurez, sin seguirle ya, declara la deuda que con Darío tienen contraída todos los escritores hispanoamericanos de hoy, con palabras de categórica afirmación. Llamándole "padre del idioma", dice que a Rubén Darío "pasaremos la mitad de la vida negando para comprender después que sin él no hablaríamos nuestra propia lengua, es decir, que sin él hablaríamos aun un lenguaje endurecido, acartonado y desabrido" (*Viajes*, p. 13).

La segunda conferencia, *Viaje por las costas del mundo*, adquiere matices autobiográficos, pues en ella recuerda el autor su pasada por los países orientales:

Por largo tiempo me acompañaron solitarios nombres de regiones desconocidas y lejanas, donde tuve una casa, unos libros, tal vez una mujer.

Incidentalmente, se lee un elogio de Alonso de Ercilla y de su *Araucana*, y también al paso la divagación sobre las goteras del te-

cho de su casa en Temuco, el piano de la infancia, que hemos citado antes como explicación de una parte de la poesía de Neruda (ver *Noticia Biográfica*). Ahí también damos con esta curiosa y acaso justa definición que hace el autor de su propia poesía, en la cual nos llama la atención, sobre todo, el aspecto telúrico allí contemplado:

... Yo soy un poeta natural de la guerra y de las ciudades, de las máquinas y de las habitaciones, del amor, del vino, de la muerte y de la libertad. Pero soy también poeta natural de aquellos bosques sombríos, que recuerdo ahora con empapada fuerza. Yo he comenzado a escribir por un impulso vegetal, y mi primer contacto con lo grandioso de la existencia han sido mis sueños con el musgo, mis largos desvelos sobre el humus.

Sigue un *Viaje al Norte*, con motivación y desarrollo casi totalmente político. Elévase algo el tono de esta pieza, sin embargo, cuando el poeta recuerda haber cantado el himno nacional de Chile, en plena pampa, de noche, "como una bóveda fija iluminada". Oyendo los versos de Eusebio Lillo, dice el poeta, "hubiera querido llorar, llorar a gritos, llorar por años enteros", y en él crece el sentimiento de la solidaridad nacional, expresado así:

Pensé una vez más que tenía que defenderlos. Defender, defender... Qué extraña palabra! Defender al hombre, al pueblo, al número de la raza, a la célula de la patria, defenderlo de otros hombres. En otras tierras hay que defenderlo de la guerra, de las bestias feroces. Aquí tenemos que defenderlo de la miseria mortal, del hambre, de la enfermedad y el abandono.

También es político el *Viaje de vuelta*, con la diferencia de que sus observaciones no han sido captadas por el autor en Chile, su patria, sino en naciones extranjeras hasta las cuales aventuró como turista. Fue efectivamente a la Unión Soviética, invitado a contemplar las fiestas organizadas para celebrar a Pushkin, y cuenta su visita a Pekín y, en seguida, a minúsculas aldeas de China, donde se vio saludado y aplaudido con ingenua alegría por grupos de campesinos ante quienes el intérprete presentaba al poeta como extranjero amigo de su patria. Hay algo de pueril en las observaciones del autor sobre la insigne felicidad que ve en los rostros de esas gentes, porque podría ocurrir que la gira hubiese sido no improvisada por el poeta sino programada de antemano, y al visitante se le mostraran sólo aspectos muy bien escogidos de la vida popular china. El hecho es que, pocos años después, las cosechas no han sido tan buenas, y las clásicas hambrunas, las atroces hambrunas del período imperial, han vuelto a cebarse en el pueblo de la nueva China, a pesar de su socialismo y a pesar de todo.

En el estudio final, *El esplendor de la tierra*, vuelve el poeta a contarnos algo de su visita a Rusia bajo la advocación de Pushkin, y después de una gira de inspección por la reconstruida Stalingrado pasa a un terreno mucho más personal y local, donde hallamos trascendentales notas sobre la literatura. En una de estas digresiones el autor propone a los poetas de hoy y del futuro, como temas, los motivos de la vida cotidiana, tal como los ha explotado él mismo en *Las uvas y el viento* y en algunas de las *Odas elementales*. Pero es mejor oír sus palabras:

Yo digo: Quién quiere cantar? Quién quiere cantar conmigo? Es que faltan temas a los poetas? Es que falta acero a los poetas?

Venid conmigo, poetas, a los bordes de las ciudades que renacen: venid conmigo a las orillas de la paz y del Volga, o a vuestros propios ríos y a vuestra propia paz. Si no tenéis que cantar las reconstrucciones de esta época, cantad las construcciones que nos esperan. Que se oiga en vuestro canto un rumor de ríos y un rumor de martillos.

Hay muchos que sostienen que no debemos cantar los nuevos hechos, las nuevas victorias, ni dar en nuestro canto lo que nos pide nuestro pueblo y nuestra patria.

Unos mienten y otros no saben. Unos mienten porque no tienen otro papel que el de empujarnos hacia atrás, el de arrastrarnos al pasado. Los poetas forman parte del pueblo, tienen sentimientos y dolores y luchas más profundas, más importantes y más poéticas que sus pequeñas rencillas metafísicas y que sus esporádicas interjecciones de amor.

En seguida el poeta se hace cargo de algo que supone invención, y dice así:

Se ha esparcido el rumor de que en la Unión Soviética los escritores y los músicos y los científicos deben conformar su creación a la petición de unos cuantos dirigentes. Esta es una calumnia más de la reacción internacional, calumnia a la que se aferran los agonizantes intelectuales de la burguesía para agregar su parte de lodo en la charca reaccionaria.

Sin embargo, olvidando lo que allí acaba de estampar, el poeta pasa luego a señalar a los escritores hispanoamericanos lo que deben hacer. En el mundo capitalista a ningún escritor comunista se le pide que deje de ser comunista, como le consta al propio Neruda, quien logra hacer imprimir obras en las cuales hay asomos bastante frecuentes de propaganda política, en las mismas empresas editoras que por ser capitalistas pudieran sentirse amagadas con su prédica. En el sentir de Neruda, los escritores hispanoamericanos no estarían cumpliendo con su deber al impregnar sus libros de melancolía y desaliento. He aquí sus palabras:

...Nuestra novela y nuestra poesía han sido letales, dolientes y sombrías. Conversando con los escritores de allí me decían, cuando yo les incitaba a tra-
ducir algunas de nuestras crueles creaciones:

—Estamos en guerra, estamos en guerra por la construcción y por la paz: movilizamos todos nuestros recursos, todos nuestros hombres. Y tú, camarada, cuando van a la guerra los soldados, qué canción les cantarías? Les dirías que marcharan con un himno funeral?

Finalmente, Neruda cree que la literatura de denuncia social, que con tanta frecuencia se practica en las naciones hispanoamericanas, debe ser algo menos derrotista. Así se desprende de estas palabras:

Nuestro realismo debe sacudir sus columnas. No debe abrir las fosas de Huasipungo, sino agitar las banderas frente a las cabezas de los mineros de Lota y Coronel, de los trabajadores del Continente.

Nuestro realismo no debe mirar al fondo enrarecido de los martirios, sino para levantar de nuevo la mirada al cielo, a la tierra y al aire que nos pertenece.

Por qué aspiramos a dejar como herencia a nuestros pueblos una literatura hecha de cenizas y de pústulas?

Yo comprendo que bajo el nombre de prosa se confunden cosas esencialmente diferentes, como el poema de *Anillos* y las conferencias expositivas de los *Viajes*; pero la nomenclatura literaria no dispone de términos más ceñidos para indicar especies tan diversas. Se trata, pues, de prosas en que la tensión del autor ante el compromiso de escribir cambia no poco, y que debemos leer, por lo tanto, en actitud muy varia. Las citaciones desplegadas antes nos muestran la gran diferencia que corre de una cosa a la otra, y ésta es asimismo la que nos permite ver cuán poco fluido suena el estilo del poeta cuando está obligado a manejar hechos políticos, a discurrir sobre sucesos del ambiente internacional y cuando desciende a dar consejos sobre el arte de escribir. Nos referimos especialmente a las observaciones de Neruda en torno a la literatura hispanoamericana de sus días. Si es legítimo, como él hace, condenar la obra de Jorge Icaza y de otros autores, en nombre de ciertas ideas políticas, también lo sería condenar la de él, es decir, la de Neruda, si a Neruda le saliera de las filas de la derecha, por ejemplo, un censor agresivo e impertinente. La verdad es que si Neruda ha cantado en plena espontaneidad, si celebran sus obras inclusive sus adversarios políticos, no se divisa cómo pueda él ser menos tolerante, cual se ve en aquellas líneas, donde pretende trazar el camino para los demás escritores...

Sin duda, merece especial mención en este conjunto de obras en prosa, la publicación en serie que hizo *O Cruzeiro Internacional* de las *Memorias* de Neruda, en varios números de la revista, a contar

del 16 de enero de 1962. Esta revista, publicada en Río de Janeiro, es bastante frívola, y por lo tanto para sus *Memorias* no parece haberse exigido al autor que cuidara más la elaboración; pero así y todo esas páginas contienen notas curiosas de orden autobiográfico, que hemos aprovechado en otros capítulos de este libro. Las *Memorias* carecen de orden, y parece evidente que el autor procedió a escribirlas sin tener a la vista un plan o esquema, así como es notorio que se salta en la relación sucesos de gran formato y de enorme importancia en su vida de poeta. Son tal vez, desde este punto de vista, un trabajo desorganizado, hecho de mala gana y sin esmero ni en la presentación de los hechos ni en el estilo. Pero —insistimos— su lectura es útil para cuantos deseen saber de Neruda algo más que lo registrado en diccionarios biográficos y en otras obras de este jaez.

El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento...

La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don del Arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación.

RUBÉN DARÍO

Es muy fácil decir que la poesía de Neruda es irracionalidad pura, instinto desatado; que compuesta de palabras libres o, por lo menos, ligeramente unidas por una sintaxis amorfa y primitiva, no tiene por qué ser juzgada con las normas de la lógica, y que, en consecuencia, estéril es todo intento de aproximación que en algún grado emplee la inteligencia. Es muy fácil, y sin duda abreviaría cualquier tarea crítica. Ante ella debemos proclamar, con beatitud, que es sublime, sin empeñarnos en hacerlo patente.

A quienes elogian en Neruda la irracionalidad de ciertas expresiones, la enumeración heteróclita, la ausencia de los signos de puntuación, etc., debe recordárseles que Neruda mismo no ha mantenido siempre a su poesía en el terreno irracional, y que a veces ha seguido sumisamente el camino de la secuencia lógica. Los *snoobs* que ponen ojos de pasmo ante las obras de Neruda y condenan cualquier intento de aproximación lógica, esta vez separan dentro de la producción del autor los fragmentos que calzan con su teoría y olvidan o postergan los demás. Nosotros, en cambio, para este libro hemos procurado atender a todos los aspectos de la poesía de Neruda, en el total de su desarrollo, sin ocultar ni suprimir parte alguna, sin sacar el cuerpo a las dificultades y sin prejuzgar sobre los resultados de la exploración.

La verdad es que la interpretación de la poesía siempre ha sido más o menos difícil, y que en todas las épocas junto a los poetas claros, rectos, sencillos, han surgido poetas algo más difíciles, de sintaxis retorcida, de imágenes demasiado frondosas. Y como prueba de que ello es así, cabe citar que en los propios días en que Neruda escribía versos habitualmente llamados herméticos, otros los escribían más accesibles. La oposición Neruda-García Lorca sería a este propósito excepcionalmente rica en conclusiones. El escritor granadino se

ve siempre claro, inundado de sol, junto a la habitual lobreguez de Neruda. Algunas de sus imágenes son raras o hasta, si se quiere, poco discernibles en su simbolismo, pero en definitiva se le puede seguir con facilidad. No es, pues, *signo de época*, como sugería Amado Alonso, el que Neruda haya escrito en forma menos accesible que la de García Lorca. Son diferencias de carácter, de temperamento. Para García Lorca, el espectáculo del mundo era en gran medida el usual, el que llevan todos los demás hombres, y dentro de él ocupaba el poeta un sitio perfectamente deslindado, el de comentarista más o menos espontáneo de las frivolidades de la vida —el canto, la danza—, que sin duda satisfacían sus gustos. Neruda, en cambio, se ve muy sombrío, y a juzgar por sus versos, odia todo aquello en que García Lorca se sumergía con aniñada ligereza. Su estilo es más insistente, desprecia la rima, a la cual se sometió gustosamente el otro, busca de preferencia cosas feas, sucias, malolientes, desgarradas, desintegradas, no ya sólo piezas de basura sino inclusive pringadas por el contacto con lo que se pudre por abandonado en el muladar. No se puede decir que es a esas cosas a las cuales canta; no: eso sería excesivo; pero sí puede afirmarse que su sensibilidad no se siente herida por esas visiones algo brutales. García Lorca, en fin, es en todo fácil y algo epidérmico, mientras Neruda, en contraste, parece atormentado por visiones confusas y, a las veces, horripilantes.

Si nosotros, por nuestra cuenta, dijéramos que la inclusión de imágenes excesivas en la poesía de Neruda fue inconveniente para ella, pues redujo o podó el ámbito de su comprensión y la convirtió en lenguaje esotérico, que sólo podían captar los iniciados, podría decirse que estábamos rebanando en exceso el alcance de la poesía de Neruda y aplicando a su comprensión cánones ya difuntos. Pero toca la coincidencia de que es él mismo, el propio autor, quien lo ha percibido así. Él se dio cuenta, en un momento definido de su carrera, de que el empleo del lenguaje sibilino es, en poesía, una aberración puesto que embaraza o dificulta la comunicación entre autor y lector, siendo esta comunicación el anhelo más definido del artista de la palabra, y no pudiendo por esencia vivir a espaldas de ella o crear un idioma que la suprima o recorte.

Como prueba de que la poesía de Neruda no siempre ha de seguirse al pie de la letra tenemos, en hora muy temprana, el poema titulado *Morena, la besadora*, que forma parte del *Crepusculario*. A pesar de haberla llamado *morena*, el primer verso dice: “Cabellera rubia...” y después tenemos:

Morena, la Besadora,
rosal de todas las rosas
en una hora.
Besadora, dulce y rubia,
me iré,
te irás, Besadora.

Las oposiciones son, como se ve, recurrentes. Después de haberla llamado morena en el título, habla de sus rubios cabellos. ¿Cuál es la explicación? Ninguna; interesa no más dejar establecido, como decíamos, que los versos de los poetas nuevos no son para ser tomados al pie de la letra.

Quienes defienden la inexistencia de los signos de puntuación en los escritos literarios, o su extrema simplificación, olvidan que en la misma situación de ellos se encuentran los signos de acentuación, que ayudan a la prosodia. En francés existen tres, ninguno en inglés y uno solo en español. Mediante él se distingue en el uso de más y mas, y las funciones de te y té. Pero el empleo más eminente del acento consiste en fijar la acentuación aguda en voces de dos o más sílabas (maté y mate, irá e ira, etc.) y, en fin, en señalar la acentuación esdrújula en los casos en que procede (ejemplo: célebre, celebre, celebré).

Si nuestro intento, como escritores, consiste en llevar al papel la libre asociación de las palabras, a la cual suele darse a veces el nombre algo más restrictivo de monólogo interno, bien podemos argüir que las palabras que uno siente resonar en su interior no llevan acentos ni podrían llevarlos pues no están escritas... La verdad es otra: las palabras llevan acentos, aun cuando no se escriban, y desde el instante mismo en que se escriben el pintarles los acentos correspondientes es un acto mecánico, casi automático, ante el cual no cabe vacilación alguna, por lo menos en el grado de instrucción indispensable para que el escritor escriba. (Desde este punto de vista, debe hacerse, al paso, la observación de que Neruda es un hombre de educación superior, que después de los seis años de Humanidades de rigor en Chile, pasó al Instituto Pedagógico, en Santiago, a estudiar francés, lengua en la cual, como recordábamos, existen tres acentos, letras dobles y otras singularidades que distan mucho de convenir a la anárquica forma literaria que aconsejan los enemigos de la puntuación entre los cuales él, esporádicamente, ha militado).

Del uso de estos signos debe decirse, en términos generales, que en Neruda es improlijo. ¿Por qué? Me atrevo a pensar que por pura desidia, por *nonchalance*. Creo, inclusive, que si a Neruda un editor le hubiera puntuado cuidadosamente todos sus escritos, y sin consul-

tarle nada así se los hubiera presentado en el libro, habría aceptado la corrección, entendiéndolo por lo demás que ella no era corregir el original sino adicionarlo o completarlo. Lo grave es que Neruda ha carecido hasta hoy de editores vigilantes, y que todos le han seguido en el descuido y en la desidia, como se ha señalado en otros capítulos. En *Estravagario* leemos (p. 285) :

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

El primer interrogativo ha sido dejado sin imprimir, a pesar de que en la oración castellana no es legítimo suprimirlo. Y por lo demás, si se escribe e imprime el interrogativo final, ¿por qué no se imprimió el otro? Y al revés, si se suprimió uno, ¿qué motivo hay para que no se omitan los dos?

Insisto, pues, en creer que la supresión de los signos de puntuación no es en Neruda propiamente deliberada sino espontánea y, en todo, caprichosa.

En el período de Neruda se dio además otro fenómeno que interesa para el juzgamiento del hecho literario. Vicente Huidobro inició audazmente la supresión de todos los signos de puntuación en fecha muy remota, y fue seguido por algunos otros autores. Pablo de Rokha, por ejemplo, en *Escritura de Raimundo Contreras* (1929) suprimió la puntuación, y dejó el relato como un solo monólogo interior, comunicado al lector cual si fuera una tirada de asociaciones internas irrefrenables. El supuesto es el siguiente: en el monólogo interior se pronuncian palabras, las palabras se suceden ininterrumpidamente, y no se escriben, ni por lo tanto se puntúan. No hay ningún motivo para suponer que existen los signos de puntuación cuando un hombre reflexiona sobre su conducta y se amonesta y dirige reconvencciones.

Claro está que éste es un vulgar error de los escritores. Los signos de puntuación fueron inventados porque eran necesarios, y si el escritor quiere hacer la prueba, no tiene más que verter en el papel las asociaciones verbales íntimas, primero sin puntuación alguna, y después con los signos para puntuar que el propio curso de las asociaciones le sugiere. Y si así lo hace, podrá ver a los signos de puntuación acudir espontáneamente en ayuda de las pausas de la asociación, en un proceso de gradual ajuste, al término del cual se encontrará puntuando como es de rigor o, si se prefiere, como ordena el análisis lógico.

Se dirá que hay asociaciones que constan de palabras sueltas don-

de, por lo tanto, sería muy forzado introducir signo alguno de puntuación; es verdad, pero nadie impide que cuando son palabras sueltas las que forja la asociación libre, los signos de puntuación sean sólo comas, los signos de más frecuente y fácil uso, pues denotan sólo pequeñas pausas de la elocución. Pero el alegato es un tanto impertinente al tema en debate, ya que en la obra de Pablo Neruda no vemos jamás palabras sueltas, y en cambio, con frecuencia, encontramos asociaciones no ya libres sino lógicas y donde la puntuación no sería antojadiza o artificial sino acomodada perfectamente al fin que el autor se propuso: demostrar, probar, persuadir, inclinar el ánimo del lector.

No se puede negar, de buenas a primeras, la existencia de todo género de control lógico en los versos de Neruda. El control existe; lo que sí ocurre es que no se logra con los mismos elementos de que disponía antes el lenguaje poético. Veamos un ejemplo sumamente característico en el estilo del poeta:

Los jóvenes homosexuales y las muchachas amorosas,
y las largas viudas que sufren el delirante insomnio,
y las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas,
y los roncós gatos que cruzan mi jardín en tinieblas,
como un collar de palpitantes ostras sexuales
rodean mi estancia solitaria
como enemigos establecidos contra mi alma.

(Caballero solo).

Aquí hay una secuencia lógica muy bien combinada para producir en el lector, por contagio simpático, la impresión de que este caballero solo sufre una forma de exasperación sexual debida, sin duda, a esa misma soledad. Las viudas no son *largas* porque midan muchos centímetros, sino porque están "largamente" privadas de compañía marital, estado que a ellas acarrea una consecuencia previsible, "el delirante insomnio", como dice el poeta, expresión no simbólica sino real, acaso el rasgo más ajustadamente real que se da en aquella composición. Cuando ha terminado la serie de los seres humanos que podía enumerar, el caballero recuerda inclusive a los gatos, que efectivamente suelen pasar por los jardines, en las noches, gimiendo "roncos" por el celo que los acucia. Hay allí, en fin, una serie lógica discernible, concreta, susceptible de ser analizada, si bien en ella se empleen, como ya dijimos, elementos extraños y audaces.

Pablo Neruda es autor, claro está, de unas cuantas poesías propiamente irracionales, donde el turbión pasional le ofusca el criterio y le hace proferir, en largas secuencias, palabras arremolinadas y de

turbia significación. Todo un libro, *Tentativa del hombre infinito*, podría citarse en apoyo de lo que decimos; y es conveniente señalar que esta obra es de plena juventud, paralela y sincrónica a los *Veinte poemas de amor*, si bien corresponde al período que hemos llamado *experimental*, entendiendo que dentro de él quiso el poeta ensayar nuevas formas de expresión, sin sentirse acaso realmente satisfecho con ninguna de ellas.

En ese libro, una de las definiciones personales del poeta dice:

no sé hacer el canto de los días
sin querer suelto el canto la alabanza de las noches

Como en *Tentativa* las proposiciones carecen de puntuación, debemos suponer que entre *el canto* y *la alabanza* debe hallarse una coma, y que, en consecuencia, canto y alabanza son para el autor sinónimos esta vez. Sea como se quiera, el hecho es que gran parte de la oscuridad habitualmente registrada en este libro proviene de la falta de los signos de puntuación.

Veamos algunas expresiones:

veo una abeja rondando no existe esa abeja ahora
pequeña mosca con patas lacres mientras golpea cada vez tu vuelo
inclino la cabeza desvalidamente
sigo un cordón que marca siquiera una presencia una situación cualquiera
oigo adornarse el silencio con olas sucesivas
revuelven vuelven ecos aturridos entonces canto en alta voz
párate sombra de estrella en las cejas de un hombre a la vuelta de un camino
que lleva a la espalda una mujer pálida de oro parecida a sí misma
todo está perdido las semanas están cerradas.

Cabe preguntarse qué es irracional en estas palabras, y pronto llegaremos a la conclusión de que para establecerlo será preciso introducir, donde correspondan, los signos de puntuación omitidos, a fin de poder leer al poeta más o menos con la misma fluidez con que habían podido leerse sus poemas de antes, esto es, los de *Crepusculario* y de *Veinte poemas*. Y entonces, si así procedemos, llegamos a descubrir que hay expresiones de recambio, excedentes, como la sucesión *revuelven, vuelven*, donde para expresarse el poeta pudo elegir cualquiera de las dos, en el entendimiento de que las dos son igualmente válidas en la situación representada, es decir, cuando se habla de *olas sucesivas* y de *ecos aturridos*. En suma, lo irracional de estos versos está dado, en primer término, por la eliminación de los signos como puntos, comas, etc., que en el discurso normal señalan las pausas de la elocución y fijan las relaciones po-

sitivas de las palabras comprometidas en la oración, y en segundo término por haberse conservado formas de recambio.

Otras muestras de irracionalidad se hallan, por cierto, en los poemas de *Residencia en la tierra*. Nos hemos permitido suponerlas atisbos de la melancolía y de la desolación que por esos días visitaban el alma del poeta, gravemente herido de la nostalgia al sentirse lejos de su tierra natal y obligado a vivir en medio de un pueblo cuyo idioma no conocía. Y allí, en ese libro, vemos en fin un poema entero donde la tónica es lo irracional, reiterado en varias estancias sucesivas.

Veamos los primeros versos de la *Oda a Federico García Lorca*:

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.

Debe señalarse que estas expresiones irracionales (*sacarse los ojos y comérselos*, etc.) no son superadas en lo que sigue del poema, a pesar de que se dan cita en él muchas otras incoherencias, como éstas:

...por ti pintan de azul los hospitales...
...y van volando al cielo los erizos:
por ti las sastrerías con sus negras membranas
se llenan de cucharas y de sangre
y tragan cintas rotas, y se matan a besos,
y se visten de blanco.

¿Qué explicación puede tener este diluvio de imágenes de tan avanzado suprarrealismo? Una muy sencilla: Neruda admiraba profundamente a García Lorca, y su verso le hacía mucha gracia, y en su trato personal encontraba un caudal impresionante de sinceridad y de espontaneidad; de modo que, en suma, llegó a quererle con una apasionada mezcla de ternura y de admiración. Debe recordarse que la *Oda* fue escrita cuando García Lorca estaba vivo, y en consecuencia debe haber sido conocida y celebrada en las tertulias de Neruda, donde García Lorca era huésped casi cotidiano. Pero cabe pensar si allí fue tomada en serio, es decir, si las definiciones que en ella se agrupan y suceden, con notorio gusto suprarrealista, pudo alguien entenderlas como el fruto de la ya aludida admiración.

Los versos finales, son, sin embargo, totalmente sensatos:

Así es la vida, Federico, aquí tienes
las cosas que te puede ofrecer mi amistad
de melancólico varón varonil.

Ya sabes por tí mismo muchas cosas,
y otras irás sabiendo lentamente.

Aquí, como se ve, puede encontrarse uno de los rasgos más permanentes en la obra lírica de Neruda, a que más de una vez hemos aludido en las líneas anteriores, a saber: la mezcla, en sucesión, de lo racional y de lo irracional dentro de un mismo poema, lo que indica la oscilación en que vive el poeta cuando compone estos versos, atraído entre dos formas de expresión que son por esencia incomunicables: o se escribe en términos racionales, o se emplean términos irracionales para escribir. No hay transacción posible. En la disyuntiva, Neruda opta por dejar, en un solo poema, trozos racionales e irracionales en el mismo orden en que se le presentaron al espíritu. De allí que —si se nos permite insistir— el final de la *Oda a Federico García Lorca* sea totalmente racional, en contraste con otros de los versos que la forman. Ha podido verse, también, que en esos cinco versos del final de la *Oda*, los signos de puntuación de que hace uso el poeta están bien acordados para ayudar a la lectura, si bien pudieran sólo mejorarse en el primer verso, donde procedería el punto seguido después de Federico.

*

Para probar que las secuencias lógicas no han sido uniformemente resistidas por Neruda tenemos, además, algunos fragmentos que es útil citar. En *Caballo de los sueños*, por ejemplo, dice:

Hay un país extenso en el cielo
con las supersticiosas alfombras del arco iris,
y con vegetaciones vesperales:
hacia allá me dirijo, no sin cierta fatiga,
pisando una tierra removida de sepulcros un tanto frescos,
yo sueño entre esas plantas de legumbres confusas.

Las expresiones *cierta fatiga* y *un tanto frescos*, que aquí vemos, son, conforme una convención muy extendida, antipoéticas, porque establecen relaciones lógicas entre hechos, relaciones que bien pudieron suprimirse o, mejor aún, reemplazarse con imágenes. Neruda, como se ve, no hace nada de ello, y conserva las palabras de relación lógica en su prístina desnudez, sin aliño ninguno.

En años siguientes, es mayor todavía la recuperación de la lógica que vemos en los escritos de Neruda. Hay fragmentos de sus obras en que se demuestra, se prueba, se arguye, operaciones todas que forman en el ámbito de la lógica y que deben estar sometidas por

lo tanto a las leyes de ésta. Veamos un ejemplo extremadamente provechoso, sobre todo por la extensión que alcanza, es decir, por el hecho de que llega a ser algo así como un artículo de periódico puesto en verso y adornado con imágenes. Se trata de la *Carta a Rafael Alberti*, que leemos en *Canto general (Los ríos del canto)*:

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. Ya sabes tú, ya sabe todo el mundo estas cosas. yo quiero solamente estar contigo, y hoy que te falta la mitad de la vida, tu tierra, a la que tienes derecho más que un árbol, hoy que de las desdichas de la patria no sólo el luto del que amamos sino tu ausencia cubren la herencia del olivo que devoran los lobos, te quiero dar, ay!, si pudiera, hermano grande, la estrellada alegría que tú me diste entonces.

Sería tal vez redundante comentar estas palabras. Lo único que nos interesa es dejar establecido que Neruda explica ante Alberti ciertas cosas, ciertas ideas, ciertos recuerdos, en el supuesto de que siendo ambos seres racionales, no necesitan salirse del lenguaje discursivo orgánico para entenderse, es decir, que no les hace falta el aullido informe pues en cambio de él disponen de un instrumento harto más refinado para comunicarse sus sentimientos y sus experiencias.

No parece posible, de otra parte, que una poesía llamada a servir de instrumento en la edificación socialista conserve resabio alguno de irracionalidad. Con ésta el poeta se puede evadir de todos los compromisos que lo atan a su partido y, por lo tanto, a las luchas que éste emprende y para las cuales necesita el concurso entusiasta de sus militantes, que no pueden negarle porción alguna de su personalidad. Hay, pues, incompatibilidad notoria entre la poesía comunista y la poesía irracional. Entendiéndolo así, Neruda ha procedido a dos operaciones igualmente conducentes:

Primero. Ha negado valor estético a los poemas producidos en el período llamado oscuro, o hermético, de su poesía, y en concreto a los de *Residencia en la tierra*. La angustia que allí quedó estampada, le suena como incompatible con el deber social de que ahora ve él revestida a la poesía.

Segundo. Ha procedido a escribir versos claros, o transparentes, como gusta él mismo de proclamar (*La casa de las odas*), y esos versos, agrupados en libros de *Odas elementales*, son perfectamente compatibles con las líneas generales del llamado Realismo Socialista a que alguna vez hemos hecho apelación.

La adaptación gradual de Neruda a las exigencias de la propaganda de las doctrinas en que obtiene su línea política el partido comunista, introduce en su obra un nuevo gran cambio, llamado a confirmar el diagnóstico que hemos venido asentando: siendo Neruda un poeta que ha llevado a cabo tantas apostasías en su obra, es ya muy difícil encuadrarle en una definición. En la juventud fue, sin duda, el Poeta del Amor, y algunos poemas de él fueron aprendidos de memoria por los recitadores; más adelante se hizo notar como Poeta del Odio al través de las estancias de *España en el corazón*, imposibles de memorizar porque carecen del artificio métrico que permitiría conservarlas; hoy, en fin, podría ser llamado Poeta Político, si juzgamos por la adhesión que muestra a su partido y, por lo tanto, al interés que pone en el avance de la doctrina comunista en el mundo. Hay, eso sí, una importante reserva que hacer: las *Odas elementales* —debemos repetirlo— son políticas muy de tarde en tarde, y quedan en cambio como conjunto en el terreno lírico, donde por su abundancia, su variedad, la gracia de su estilo, su entusiasmo, su dinamismo, resultan inconfundibles. Ellas solas bastarían para acreditar que Neruda es un variadísimo poeta lírico.

Como muestra de que el control lógico, y por lo tanto racional, va cobrando imperio en la obra de Neruda, puede insistirse en el conjunto de aquellas *Odas elementales*, el cual está compuesto de varios miles de versos donde el espectáculo del mundo no ha sido disgregado por el poeta en una visión de pesadilla suprarrealista, sino conservado en todos los valores relativos de su estructura. Allí, en las propias odas, encontraremos, por lo demás, una confesión personal del poeta que vale por muchos tratados. Dentro de la *Oda a las tijeras* (TLO) hay remembranzas de vida infantil, de hogar:

Tijeras
olorosas
a
mano
de la tía
costurera,
cuando con su metálico
ojo blanco
miraron

nuestra arrinconada
infancia
contando
a los vecinos
nuestros robos de besos y ciruelas.

Y hay algunas cosas más, todas ellas de penetrante entonación humana, como:

Unas tijeras olvidadas
cortaron en tu ombligo
el hilo
de la madre
y te entregaron para siempre
tu separada parte de existencia:
otras, no necesariamente
oscuras,
cortarán algún día
tu traje de difunto.

Pero llega el instante en que la oda debe terminar, pues impera sobre todas ellas el designio de la brevedad, y entonces el poeta escribe:

Y aquí con las tijeras
de la razón
corto mi oda,
para que no se alargue y no se enrespe,
para que pueda
cabrer en tu bolsillo
plegada y preparada
como
un par
de tijeras.

Era ciertamente imprevisible que Neruda hiciera apelación a la razón en cualquier época de su historia poética; pero en el período de las odas queda muy a tono con las impresiones que ha ido avanzando el autor. La razón, en suma, existe, y el poeta no vive ya a espaldas de ella pues le asigna un papel dentro de su elaboración literaria, un papel moderador que consueña, por lo demás, estrechamente con el que le han asignado los humanos en otras épocas de la historia.

Es posible que sea hermoso el arte por el arte, pero mucho más lo es el arte por el progreso. Bueno es soñar el ideal, pero mejor aún soñar la utopía. El poeta no se pertenece a sí mismo sino a su apostolado. Tiene la inmensa misión de hacer avanzar al género humano.

VÍCTOR HUGO

Para establecer qué entenderemos por Poesía Comunista, debería el autor de este libro haber estudiado a todos los escritores que en cualquier época y en cualquier lengua han creído posible compaginar su credo político comunista con la expresión poética. Tal trabajo de erudición nos habría llevado muy lejos, y en sustancia nos habría distraído de la inspiración propia de esta obra, concretada a la producción de Neruda y no a otra cosa. *Grosso modo*, pues, debe entenderse que no es a la Poesía Comunista en sí a la que se pretende dar espacio en este capítulo, sino a la de Neruda. Debe entenderse, asimismo, que Neruda no nació comunista, sino que se convirtió a la doctrina cuando estaba ya maduro. La consecuencia de esto no es trivial.

Desde que es comunista, Neruda se siente inclinado a condenar su obra de antes, la de ayer, la de inclinación meramente amoratoria, la de confesión personal, sobre todo si en ella abundan sollozos, besos, aventuras del amor transeúnte, y sobre todo si del amor el poeta obtiene para su verso gran melancolía, sollozante angustia y negra desesperación. En aquellos años de juventud, el poeta sentíase extraviado en el mundo, carecía de ideales y de fe, y para consolar esta soledad interna buscaba las aventuras eróticas, a fin de matar en ellas algunas de las horas que le sobraban, siempre aptas para acumular nuevas sombras en su paso. La poesía que entonces produjo, congregada en libros como *Crepusculario*, *Veinte poemas de amor*, etc., ahora (esto es, desde que se hizo comunista militante) le parece repudiable. Y así lo dijo en el famoso discurso que pronunció en México, ante un Congreso de Paz organizado por los comunistas:

Hace poco, y después de haber recorrido la Unión Soviética y Polonia, firmé un contrato en Budapest para la publicación en lengua húngara de una antología de todos mis poemas. Y luego de firmado, en una reunión con traductores y editores, se me pidió que indicara yo mismo, página por página, lo que debía ser incluido en este libro. Yo había visto miles de jóvenes muchachos y

muchachas que empezaban a llegar a Hungría de todos los puntos del planeta para participar en el Festival Mundial de la Juventud; yo había visto, entre los escombros de Varsovia, salir caras de jóvenes estudiantes, que entre sus clases de Anatomía levantaban de nuevo el destruido pedestal de la paz; yo había visto con mis ojos los inmensos edificios construidos en unas cuantas semanas sobre los escombros de Stalingrado, por veinticinco mil jóvenes voluntarios llegados de Moscú; yo escuché en aquellas tierras como un rumor de abejas de una arboleda infinita, la alegría pura, colectiva, innumerable de la nueva juventud del mundo.

Y cuando aquel día, después de tantos años de no leer mis antiguos libros, recorrí, frente a los traductores que esperaban las órdenes para empezar su trabajo, aquellas páginas en que yo puse tanto esfuerzo y tanto examen, vi de pronto que ya no servían, que habían envejecido, que llevaban en sí las arrugas de la amargura de una época muerta. Una por una desfilaron aquellas páginas, y ni una sola me pareció digna de salir a vivir de nuevo. Ninguna de aquellas páginas llevaba en sí el metal necesario a las reconstrucciones, ninguno de mis cantos traía la salud y el pan que allí necesitaban. No quise que nuevos dolores llevaran el desaliento a nuevas vidas. Y renuncié a ellas. No quise que el reflejo de un sistema que pudo inducirme hasta la angustia fuera a depositar en plena edificación de la esperanza el légamo aterrador con que nuestros enemigos comunes ensombrecieron mi propia juventud. Y no acepté que uno solo de esos poemas se publicaran en las democracias populares. Y aún más, hoy mismo, reintegrado a estas regiones americanas de las que formo parte, os confieso que tampoco aquí quiero ver que se impriman de nuevo aquellos cantos. (*Poesía política*, t. II, p. 216-18).

Están aquí expuestas por lo menos dos tesis que nos interesa recoger. La primera es que la poesía de una época determinada no le gusta ya a su propio autor, quien cree que en ella abundan en extremo tristeza, abandono, melancolía, falta de fe, es decir, una serie de sentimientos negativos a los cuales se siente hoy feliz por haber vuelto la espalda. La segunda es que la poesía, en su entender, debe ayudar a vivir al hombre, sostenerle en la época de construcción que se abre ante los pasos del poeta, merced a la fe, robusta y altiva, que él siente ahora y que desea comunicar a los demás hombres. Habría, pues, por lo menos dos porciones en la obra de Neruda, a la luz de estos principios. Así también lo había percibido el más autorizado exegeta de Neruda, Amado Alonso, ya citado, que en su libro sobre el poeta dice:

El comunismo de Pablo Neruda como acontecimiento de su biografía sólo nos concierne en cuanto ha tocado y cambiado la índole de su poesía. Pues la poesía de Pablo Neruda ha cambiado de la noche a la mañana radicalmente: ya no más de ensimismada soledad, de angustia metafísica y de visión de muerte, o para decirlo con sus propias palabras, ya no más poesía "solitaria en el mundo muerto" (*Débil del alba*); desde ahora su poesía es la del hombre con los hombres, encerradas y selladas las angustiosas preguntas que el hombre se hace a solas consigo mismo; una poesía social y de combate político,

de adhesión y repulsión para el prójimo, de alegato y execración, de esperanza y rabia: de acción. (Obra cit., p. 320).

Neruda dio paso a sus versos a este gran cambio de frente que se observa en su producción, haciendo comentarios intencionados sobre las dos porciones de su obra. En el *Nuevo canto de amor a Stalingrado* podemos leer:

Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua
describí el luto y su metal morado,
yo escribí sobre el cielo y la manzana,
ahora escribo sobre Stalingrado.

Ya la novia guardó con su pañuelo
el rayo de mi amor enamorado,
ahora mi corazón está en el suelo,
en el humo y la luz de Stalingrado.

Yo toqué con mis manos la camisa
del crepúsculo azul y derrotado:
ahora toco el alba de la vida
naciendo con el sol de Stalingrado.

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

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

Este poema recuerda muy vivamente el de Rubén Darío que comienza diciendo:

Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por qué no canta ahora
con aquella locura armoniosa de antaño?

Pero la inspiración es remota y nada coincidente. Darío apunta al cambio de tono que en el poeta produce el paso por la vida, la mayor madurez, la gravedad, las interrogaciones que suscita la vejez de la muerte; es decir, al hecho, nada infrecuente, de que los poetas canten dulce y ligeramente en la juventud, y con mayor peso filosófico, hondura sentimental y aun angustia metafísica, en las postrimerías. En Neruda no es a este suceso de gradual evolución al que se alude, sino a un cambio ajeno a la psique del poeta

y, desde luego, repentino o súbito. Se ha producido la guerra, la Unión Soviética está amenazada, la amenaza se concreta en Stalingrado, y entonces el poeta acude a declarar no ya sólo su fe en el resultado final sino además el amor a la propia ciudad cercada por el enemigo. El poema, desde luego, se titula *Nuevo canto de amor a Stalingrado*, y está lleno de expresiones dulces, de requiebro sentimental.

En las estrofas que hemos copiado hay, por lo demás, alusiones muy importantes: a *Crepusculario*, cuando se habla del *crepúsculo azul y derrotado*, y a *Veinte poemas*, cuando se recuerda *el rayo de mi amor enamorado*. No es igualmente clara la alusión a los críticos de la obra del poeta que pudieran haber expresado "su dolor notorio" ante el grito de amor a la mujer convertido en "grito de amor a Stalingrado". Los críticos son seres para quienes es visible que cada poeta pone su "alma donde quiere". En esta parte de su canto, Neruda se dejó ganar del delirio de persecución, que generalmente no perdona a los poetas, o dio importancia a censuras ajenas a la órbita de la crítica literaria. El poema a Stalingrado puede ser juzgado inferior o superior al resto de la obra de Neruda, pero con él se da entrada oficial, por decirlo así, a la pasión política que de entonces hasta ahora cobra decisivo influjo en ella.

Para entender el nacimiento de la poesía social o política en Neruda, no está de más recordar que ya en *Crepusculario*, libro en todo de juventud, hay versos que acreditan preocupación por los problemas de la vida cotidiana. En *Oración*, por ejemplo, canta a las mujeres caídas que ve en el suburbio, laceradas, humilladas, dolientes, buscando afanosamente el pan; y después de compadecerlas y de elogiarlas, dice:

No sólo es seda lo que escribo,
que el verso mío sea vivo
como recuerdo en tierra ajena
para alumbrar la mala suerte
de los que van hacia la muerte
como la sangre por las venas;
de los que van desde la vida
rotas las manos doloridas
en todas las zarzas ajenas;
de los que en estas horas quietas
no tienen madres ni poetas
para la pena.

La elocución no es aquí brillante, y algunos versos huelgan; pero basta el primero, extraordinariamente bien logrado: *No sólo*

es seda lo que escribo, para afirmar nuestro intento, es decir, para hacer ver que la actitud de comprensión hacia el hombre que sufre es antigua en Neruda, es contemporánea de sus versos de amor y precede con mucho a la conversión al comunismo.

*

En los libros de los primeros años, el pensamiento de Neruda, tal cual se manifiesta en sus versos, tiende hacia el nihilismo, concepción filosófica que no sólo afirma la ineptitud del hombre para conocer la esencia de las cosas, sino que además disputa y aún niega la solidez de cualquier doctrina llamada a regir el comportamiento del ser humano, comenzando por negarla de las doctrinas existentes, esto es, de las que el nihilismo halla en pie. En esta materia hay pruebas de sobra en los libros del comienzo. En *Crepusculario*, por ejemplo, leemos *El estribillo del turco*, donde el poeta señala, en sucesión, una serie de postulaciones en las cuales se condensa su criterio. Al final leemos:

Que quien se da no se termina
porque hay en él pulpa divina.
¡Como se dan sin terminarse, hermano mío,
al mar las aguas de los ríos!
Que mi canto en tu vida dore lo que deseas.
Tu buena voluntad torne en luz lo que miras.
Que tu vida así sea.
—¡Mentira, mentira, mentira!

Obvio es decir que también corresponde al criterio nihilista el famoso *Farewell*, que tanta emoción causó en sus días, donde se hace el elogio de la aventura (amo el amor de los marineros / que besan y se van. / Dejan una promesa. / No vuelven nunca más), y en seguida el amante que se aleja confiesa sentirse aturdido y desolado por la ruptura:

Yo me voy. Estoy triste; pero siempre estoy triste.
Vengo desde tus brazos. No sé hacia dónde voy.

Una confesión explícita de su credo anarquista de los primeros años encontramos, además, en el prólogo de *El habitante y su esperanza*, donde Neruda escribió:

Como ciudadano soy hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas. Tengo repulsión por el burgués y me gusta la vida de la gente intranquila o insatisfecha, sean éstos artistas o criminales.

La distancia que media desde este anarquismo esteticista, muy frecuente en los escritores, y la conformidad con el ambiente que preconiza el Realismo Socialista, sería redundante exponerla. Basta decir que un comunista no puede proclamarse "enemigo" de todas las leyes sino sólo enemigo de las de la sociedad capitalista, ni puede estar del lado de la "gente intranquila" si la intranquilidad de ésta llega a comprometer en cualquier grado la línea del partido o las conveniencias de la organización social existente en un país socialista.

*

La poesía comunista tiene que ser necesariamente atea, en el sentido de que no podrá mencionar a Dios ni aludir en forma alguna, ni siquiera indirecta, a una concepción de la vida humana donde aparezca o figure el hombre como creación divina y el mundo sujeto a un ser supremo o providencia. En Neruda se ve un proceso que podríamos llamar de ateísmo progresivo, lo que nada tiene de raro pues él pasó a ser comunista cuando ya estaba maduro y con mucha obra escrita. En los años iniciales quedan, por lo tanto, composiciones concebidas bajo otros influjos.

El primer soneto de *Crepusculario*, desde luego, está inspirado en la vida religiosa, y dice así:

Esta iglesia no tiene lampadarios votivos,
no tiene candelabros ni ceras amarillas;
no necesita el alma de vitriales ojivos
para besar las hostias y rezar de rodillas.

El sermón sin inciensos es como una semilla
de carne y luz que cae temblando al surco vivo.
El Padre Nuestro, rezo de la vida sencilla,
tiene un sabor de pan frutal y primitivo...

Tiene un sabor de pan. Oloroso pan prieto
que allá en la infancia blanca entregó su secreto
a toda alma fragante que lo quiso escuchar...

Y el Padre Nuestro en medio de la noche se pierde,
corre desnudo sobre las heredades verdes
y todo estremecido se sumerge en el mar...

Dentro del mismo libro hay también menciones que subrayan lo que venimos diciendo. Pues el poeta creía en Dios, creía también en Satanás, a quien menciona en *El castillo maldito*, donde le cita en este cuarteto:

Oh pensamientos perdidos que nunca nadie recoge,
si la palabra se dice, la sensación queda adentro;

espiga sin madurar, Satanás le encuentre troje,
¡que yo con los ojos rotos no le busco ni le encuentro!

En *El Padre*, recordando los años pasados en la compañía de quien le dio el ser, escribe:

Después... Pregunta a Dios por qué me dieron
lo que me dieron, y por qué después
supe una soledad de tierra y cielo.

En *Amor*, elogiando a una mujer de "risa de oro y voz de cristal", dice:

Por sentirte en mis venas como Dios en los ríos
y adorarte en los tristes huesos de polvo y cal,
porque tu ser pasara sin pena al lado mío,
y saliera en la estrofa, limpio de todo mal.

En *Aromos rubios en los campos de Loncoche*, composición de origen agrario como sugiere el título, hay dos menciones curiosas. Primero, la de Satanás, si le nombramos como antes él mismo le nombró:

La pata gris del Malo pisó estas pardas tierras,
hirió estos dulces surcos...

Y luego la apelación a Dios:

El terraplén yacente removiό su cansancio,
se abrió como una mano desesperada el cerro,
en cabalgatas ebrias galopaban las nubes
arrancando de Dios, de la tierra y del cielo.

En *Los crepúsculos de Maruri* un pequeño poema, sin título, dice así:

Perro mío,
si Dios está en mi verso,
Dios soy yo.
Si Dios está en tus ojos
doloridos
tú eres Dios.
¡Y en este mundo inmenso nadie existe
que se arrodille ante nosotros dos!

Y otro, algo más extenso y también sin título especial:

Dios, ¿de dónde sacaste para encender el cielo
este maravilloso crepúsculo de cobre?
Por él supe llenarme de alegría, de nuevo,
y la mala mirada supe tornarla noble.

Entre las llamaradas amarillas y verdes
se alumbró el lampadario de un sol desconocido
que rajó las azules llanuras del Oeste
y volcó en las montañas sus fuentes y sus ríos.

Dame la maga fiesta, Dios, déjala en mi vida,
dame los fuegos tuyos para alumbrar la tierra,
deja en mi corazón tu lámpara encendida
y yo seré el aceite de su lumbre suprema.

Y me iré por los campos en la noche estrellada
con los brazos abiertos y la frente desnuda,
cantando aires ingenuos con las mismas palabras
que en la noche se dicen los campos y la luna.

En otro, más extenso aún, el poeta dialoga con su hermana, a quien lamenta no tener nada que ofrecer con motivo de su cumpleaños, y escribe entre otras la siguiente estrofa:

¡Pero para qué es esto de pensamientos tristes!
¡A ti menos que a nadie debe afligir mi voz!
Después de todo, nada de esto que digo existe.
¡No vayas a contárselo a mi madre, por Dios!

Terminados los *Crepúsculos de Maruri*, siguen nuevas menciones a Dios. En *Playa del sur* se lee:

¡Si Dios gimiera en esta playa,
nadie oiría sus gemidos!

En el poema dedicado a Pelleas y Melisanda, inspirado en Maeterlinck y discretamente dramatizado, hay una *Canción de los amantes muertos*, que pone fin a la tragedia, donde la apelación a Dios se hace sistemáticamente cada dos versos.

Una forma muy interesante de poesía religiosa, donde una vez más se revela el ateísmo propio del comunista, puede verse en *Las uvas y el viento*, dentro de la *Conversación de Praga*. Vamos a ver primeramente el tema, tal como lo plantea el poeta:

Hace miles de años un hombre fue crucificado,
murió en su fe, pensando más allá de la tierra.
Su cruz pesó sobre la vida humana
y amasó la congoja y la esperanza.
Nosotros tenemos millones de crucificados,
y nuestra esperanza está sobre la tierra.
Que levante los ojos el que quiera verla.
Dame la mano si tú quieres tocarla.
En los nuevos arrozales de China está nuestra esperanza.
Y cuando los dientes blancos del arroz sonríen,
¿no es verdad que la tierra está feliz?
¿No es verdad que el trigo y la carne, no es verdad que la escuela,

la casa limpia, el trabajo asegurado, y justo,
la paz para los hijos, el amor,
el libro en que la alegría y la sabiduría se juntaron,
no es verdad que son estas las conquistas del hombre,
y estas simples verdades forman nuestra esperanza?
¿Por qué queréis que a los campesinos ayamarás de la desdichada Bolivia,
deshilachados por el hambre y el frío de las grandes alturas
yo llegue mañana a prometerles el cielo?
Ya no me crucificarías porque ellos seguirían hambrientos.

Hay aquí, como es fácil percibirlo, una confusión extrema acerca de lo que es la religión a que alude el poeta —el Cristianismo sin duda, pues habla de crucifixión—, la cual en modo alguno impide que se dé al hombre el pan, el libro, el trigo, el arroz que postula este poema, como símbolos de la abundancia, la educación, la saciedad de los bienes materiales.

Cuando Neruda dice: *nosotros tenemos millones de crucificados*, se refiere al partido comunista, que ha juzgado conveniente hacerse cargo de los problemas de todos los países del mundo, para los cuales ofrece soluciones inmediatas; y lo prueba así el hecho de que agregue en seguida: *nuestra esperanza está sobre la tierra*. En la parte final de este pasaje leemos además:

Tenemos un crucificado en cada kilómetro de tierra,
y cerca de la próspera New York, cerca del Stork Club,
crucifican a un negro y a un blanco cada día.
Pero nosotros no nos quedamos tranquilos
esperando el martirio ni el incienso,
nosotros lucharemos cada día de nuestra vida,
nosotros venceremos y ahora te llamamos,
y así desde su horca y su cruz, cómo la llares no me importa,
el corazón muerto de Julius Fucik derrotó a sus verdugos.

En la poesía comunista hay, pues, un anverso de negación, en el cual el poeta niega o ignora la existencia de una vida ultraterrena, niega la existencia de Dios, niega la providencia divina, la caridad y las demás virtudes y sentimientos de que se forma la doctrina cristiana o, si se prefiere, la concepción cristiana del Universo. Pero hay también un reverso de afirmación. Esta vez, el poeta no niega sino que afirma. ¿Y qué afirma? No se trata de repasar las afirmaciones marxistas esenciales, sino de señalar algunas cosas que cobran validez emocional suficiente como para que el poeta les dé acogida en sus versos.

Un joven poeta soviético de cuarenta años de edad, normalmente no mencionará en sus obras a ninguna persona divina, ni hará apelación alguna a la vida futura ni, en fin, se extenderá a considera-

ciones de corte metafísico. Formado desde la infancia dentro de un ambiente de total ateísmo, cuanto salga del ámbito terrestre carece de sentido para él. Si su ilustración es grande, sabrá acaso que hay religiones en otros países, y que los hombres de ciertos pueblos practican algunas formas de fe; pero todo esto, en su propio dominio, en su espíritu, no ejerce ningún efecto. Debemos suponer, entonces, que las composiciones de este hipotético poeta soviético son radical y absolutamente ateas.

No es el caso de Neruda. Desde su conversión al comunismo, o desde poco antes, Neruda es ateo más o menos en el mismo grado que el ejemplo reciente; pero, bautizado de chico, practicante, aunque tibio e indeciso, de la religión católica en sus primeros años, es el hecho que en la expresión de nuestro poeta subsisten algunos resabios de orden religioso, expresión repetida, sin deliberación especial. Es decir, si en el verso de Neruda encontramos alguna invocación a Dios, de ella no podemos desprender que el poeta se haya alejado del ateísmo marxista para retornar a la fe de sus mayores; nada de eso: se trata, repetimos, de simples resabios, en los cuales se calca, ya muy desvaída, la fe de la infancia. Al tratar, pues, de estas muestras religiosas reminiscentes, no pretendemos acusar a Neruda de ser infiel al ateísmo marxista, sino sólo dejar en claro que la fe inicial subsiste en él moldeando formas de lenguajes inconsciente o subconsciente.

En el período de *Residencia en la tierra* y, en concreto, dentro del *Estatuto del vino*, tenemos una curiosísima declaración que allí está, desde luego, muy fuera de lugar y que tiene alcance general a toda o casi toda su obra. Dice así:

Hablo de cosas que existen, Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando!

Muchos años después, en *Un canto para Bolívar*, las cosas cambian ligeramente. Este poema está lleno de referencias religiosas, muy sutilmente trabadas en el contexto, lo cual acredita en el autor una especie de involuntaria afloración de las imágenes de la predicación cristiana que recibió en la niñez, es decir, mientras era católico por el peso de la tradición concorde en los países americanos de origen español, donde todos los individuos de raza blanca se presumen católicos, salvo que tengan interés en probar que no lo son. El *Canto* comienza:

Padre nuestro, que estás en la tierra,
en el agua, en el aire...

Asevera en seguida el autor que todos los bienes de que disfruta el hombre americano de su tiempo vienen de Bolívar, y entonces dice:

...tu herencia fueron ríos, llanuras, campanarios:
tu herencia es el pan nuestro de cada día, padre.

En la actitud militante del poeta, como propagandista del ateísmo marxista, cabe señalar que la religión para él ha sido instrumento de las clases poseedoras, a las cuales ha sonado la hora de entregar el mando a quienes nada tienen. Es así cómo el poeta se asimila a estos pobres, para burlarse cruelmente de la religión en que ellos han vivido encenagados. Tal es el sentido de lo que se lee en su *Canto general*:

He renacido muchas veces, desde el fondo
de estrellas derrotadas, reconstruyendo el hilo
de las eternidades que poblé con mis manos,
y ahora voy a morir, sin nada más, con tierra
sobre mi cuerpo destinado a ser tierra.

No compré una parcela del cielo que vendían
los sacerdotes, ni acepté tinieblas
que el metafísico manufacturaba
para despreocupados poderosos.

Quiero estar en la muerte con los pobres
que no tuvieron tiempo de estudiarla,
mientras los apaleaban los que tienen
el cielo dividido y arreglado.

Tengo lista mi muerte como un traje
que me espera, del color que amo,
de la extensión que busqué inútilmente,
de la profundidad que necesito.

Otras veces, el poeta, con harto menos crueldad de tono, para compadecer al indio de una nación hispanoamericana, al cual ve inerme y desamparado, recuerda imágenes religiosas y hace uso de ellas en su canto, sin resistirlas. En *Navegaciones y regresos* pueden leerse los siguientes versos:

Ahora estoy sentado
con las taciturnas novias de arcilla
y es lejos en todo horizonte,
es solitaria toda vida,
sólo celeste cielo y nieve,

cumbres raídas, lluvia férrea
como las espadas de Dios,
como las lanzas del Diablo,
como los látigos del hombre.

(Tres niñas bolivianas).

Y dentro del mismo libro leemos además esta otra profesión doctrinaria por medio de la cual se niega la existencia de la vida ultraterrena:

Ellos saben
que las cosas cambiaron,
y se sabe
que ahora en alguna parte
se sienta el indio
como todo el mundo,
y entra y sale y sonríe,
tiene escuela y sonrisa,
tiene pan y figura,
y eso, amigo, no sucede en el cielo,
porque en el cielo no sucede nada.
Ya se sabe,
se sabe,
que esto pasa en la tierra.

(El indio).

Activo en la negación, el poeta no pierde sitio en su labor para dejar establecido que no espera nada del cielo, y que en consecuencia todos los bienes que pueda reservarle el futuro los disfrutará en la tierra, sólo en la tierra. Tal se ve en *Las uvas y el viento*, donde podemos leer:

Creo que no nos juntaremos
en la altura. Creo
que bajo la tierra nada nos espera,
pero sobre la tierra vamos juntos.
Nuestra unidad está sobre la tierra.

(Las uvas de Europa).

Su negación llega todavía más lejos, cuando nos habla de la falsa cruz, expresión —dicho sea entre paréntesis— que no sabemos en realidad qué significa, porque la cruz, como hecho material, no es ni falsa ni verdadera, y como símbolo religioso es real para quien cree en la religión que ella simboliza, y no quiere decir nada para quien no cree en esa religión. La calificación falsa aplicada a la cruz es, pues, simplemente absurda. Pero, en fin, sea lo que fuere de la inteligencia que el poeta quiso otorgar a sus palabras, he aquí el fragmento aludido, de *Cantos ceremoniales*:

América poblada por descalzos,
mi pueblo arrodillado frente a la falsa cruz,
mineros, indios pobres, galopando borrachos
al lado de los ríos inmortales.

(Elegía de Cádiz).

Dentro del mismo libro, por lo demás, hallamos menciones de Dios que juzgamos impensadas reminiscencias de la antigua fe del poeta, y que con ellas Neruda ni afirma ni niega. En una, que ocurre dentro de *La insepulta de Paita*, el poeta dice así:

...dime por qué quedaron mudos
los labios que el fuego besó,
por qué las manos que tocaron
el poderío del diamante,
las cuerdas del violín del viento,
la cimitarra de Dios,
se sellaron en la costa oscura...

En la otra del poema titulado *Cordilleras*, se lee:

Era verdad, sin duda, existíamos,
aquel avión, aquella potencia sigilosa,
y las personas envueltas en su red personal,
pasajeros de tantos quehaceres, orejas
que escucharon caer el dinero de Dios,
el dinero divino, y así se amasaron
con apenas espacio para un día morir,
sin tiempo, sin duda, para escuchar
la remota lluvia, el violín del invierno ahogado.

Y como prueba de que la inconsecuencia suele meter su cola entre los versos del poeta, he aquí cómo la falsa cruz de hace unos instantes cobra a sus ojos una dimensión totalmente nueva en *Un canto para Bolívar*, citado ya más arriba:

Los malvados atacan tu semilla de nuevo,
clavado en otra cruz está el hijo del hombre.

Por lo demás, Neruda ha superado no poco la actitud de los otros poetas comunistas al componer un poema, *El ángel del Comité Central*, que hallamos en *Las uvas y el viento*, encargado de vilipendiar la teología cristiana dentro de la cual nació y se crió. Dice que en su casa, de chico, le dijeron que había un ángel de la guarda, llamado a seguir junto a él en la vida, con la misión de protegerle de todo mal. Rememora después diversas épocas de su existencia, para indicar que se sintió desvalido y que, en suma, no se le hizo presente el famoso ángel de la guarda. En medio de estas observa-

ciones llama la atención un pequeño paréntesis de orden literario, basado acaso en la invectiva de Ricardo Paseyro. Juzgue el lector:

Y desde su letrilla mexicana
o desde cenicientos silabarios,
malévolos barbudos, mercaderes
de rosas muertas, poetas
sin poesía, deslizaron tinta
contra mi combatiente cabellera.
Abrieron pozos de alma cenagosa
para que yo cayera entre sus dientes,
coronaron mi canto con cuchillos,
pero no quise huir, ni defenderme:
canté, canté, llenándome de estrellas,
canté sin nadie que me defendiera
sino el azul acero de mi canto.

Es decir: una vez más, no hubo ángel de la guarda que saliera en su ayuda, y aun se pregunta:

En dónde estabas, ángel de la guarda?
Eras tú la vivienda con espinas
en que debí dormir? Eras la mesa
de la pobreza que me preparaban?

Total, que de no verle, de no hallarle en parte alguna, el poeta emprende entonces su dura peregrinación. "Crucé las cordilleras a caballo", dice, y especializando cuál fue el género de dolores a que hubo de hacer frente, añade:

Un tiranuelo, un bailarín vendía
mi patria con metales y mineros,
y llenaba de muros y prisiones
el recinto ocupado por el alba.

Entonces sí se le aparece el ángel de la guarda, en las personas de diferentes seres humildes que le van prestando ayuda, primero en la aspereza de la tierra chilena, después en las pampas argentinas, hasta llegar a la Unión Soviética. Allí se siente acompañado del viejo poeta Pushkin, quien elogia su tierra y, sobre todo, el vivir de su pueblo, y en seguida de Vyka, a quien dirige importantes preguntas:

...Ángel Vyka, tú que acompañaste
con descuidado corazón mis pasos,
qué tienes, qué tenemos que ocultar,
por qué quieren negar estas regiones,
estas cosechas, esta miel sencilla,
por qué quieren borrar esta grandeza
y rechazar esta victoria humana?

El corolario final de este singularísimo poema es, en suma, que el comunista cuenta con un ángel que le acompaña a donde sea necesario, para protegerle de peligros si le acosan, o para mostrarle las nuevas bellezas de las naciones construidas o reconstruidas según el molde socialista, y este ángel no es otro que un delegado del Comité Central del Partido Comunista, que entre sonrisas y eloquentes silencios hace fácil y blanda la jornada al peregrino.

Decíamos que el poema es singular dentro de la poesía comunista, pues no tiene por qué dedicarse ésta a la negación de las cosas divinas, ni menos especializar en un tema tan menudo como el del ángel de la guarda. Uno de los muchos sucesos por medio de los cuales se manifiesta la Divina Providencia al cristiano es el ángel personal, o de la guarda, que se presume anda siempre cerca del ser humano, a fin de ayudarle en sus desdichas. Se presume, igualmente, que la ayuda es sólo íntima, de pecho adentro, y no en nada material. El ángel de la guarda puede insinuarle, por vía de consejo, a un cristiano que es conveniente siempre perdonar las injurias, ya que así se acerca más el hombre a la palabra de Dios; pero naturalmente no le dará pan ni le facilitará un caballo para que cabalgue, ni mucho menos le conducirá en tierra extraña para enseñarle las cosas admirables que allí existen. En esta parte, el poema de Neruda ha perdido la compostura y se trueca en una mera burla. El ángel del Comité Central, a quien él encomia, nada tiene que ver con el ángel de la guarda. Sus reinos son distintos. Claro está que el comunista, poeta o no, como ateo esencial y absoluto que es, no puede aceptar que haya ángeles, ni de la guarda ni de otra categoría; pero de allí a que crea conveniente o discreto ponerlos en solfa, hay alguna distancia. Precisamente la que media entre el buen gusto y el mal gusto.

*

La poesía de propaganda de que Neruda es autor no ha sido recogida en su totalidad. Ciertamente es que hay fragmentos de ella en *Las uvas y el viento* y, ahora, en la edición de 1962 de las *Obras completas*, donde vemos un apéndice de *Poesía y prosa no incluidas en libros* (p. 1799-1832), que contiene algunos poemas propiamente propagandísticos. De ellos cabe citar *Salitre* (p. 1809), soneto, *La patria prisionera* (p. 1812), soneto, igualmente, escrito con motivo de la creación del campo de concentración de Pisagua, que en seguida examinaremos; *Saludo al Norte* (p. 1813), largo poema escrito por el autor cuando llegó a esa región en su campaña senato-

rial de 1945, y *A la memoria de Ricardo Fonseca* (p. 1817), donde con motivo de la muerte de este dirigente comunista el poeta hace una vigorosa declaración de su fe política:

Borraremos el hambre de la patria.
Impediremos la guerra.
Llenaremos de espigas el camino del hombre.
Cambiaremos la tierra.

Y a quien pregunte quiénes somos, diremos:
Venimos de las minas del cobre y del nitrato.
Y esto somos, diremos con orgullo,
mostrando tu retrato.

Desde el fondo del pueblo, de la patria venimos.
Nada nos parece imposible.
De O'Higgins, de Bilbao, de Recabarren somos
los hijos invencibles.

Somos los comunistas, Ricardo. Sonriendo
contigo, continuaremos la jornada.
Larga es la lucha, pero triunfaremos.
Te lo juramos, camarada.

Aquí hay, como ha podido verse, propaganda política sin ningún rebozo ni disimulo; pero deben ser recordados, asimismo, los llamados *Sonetos punitivos*, nombre que el poeta aplica indistintamente a cuantos escribe para denostar a alguien, y de los cuales vemos dos series de tres sonetos cada una, en *Poesía política* (1953), que no hemos considerado en los capítulos anteriores, porque se limita a ser una antología de escritos dispersos en verso y prosa.

En algunos de los poemas que hemos citado antes, por las importantes declaraciones políticas que contienen, habrá podido verse que la forma estilística es algo desmayada, y fragmentos hay, inclusive, donde se da aspecto exterior de verso a lo que podría ser sólo prosa editorial en un diario. Pero la pasión política ha logrado en Neruda frutos harto más entonados, como puede verse en los *Sonetos punitivos* que acabamos de mencionar. Una serie está enderezada contra Laureano Gómez, con quien polemizaba Neruda a su paso por Colombia; en la otra serie el poeta se dedica a fustigar a un periodista chileno. El primero de los sonetos que le dedica es así:

Serpiente, has preparado tu veneno?
Ofidio editorial, te has preparado
para morder la mano del chileno,
del chileno en la pampa sepultado?

Moja la pluma en podredumbre y cieno,
revuélvela en lo que has excrementado,
sumérgela en tu fétido duodeno:
todo tu estiércol te será pagado!

Toda tu saña, tu ponzoña oscura,
conviértela en renglones de impostura,
en toneladas de calumnia fría.

Todo tu pus, tu reuma, tu amargura,
tu papel, tu rencor, tu mordedura,
todo lo pagará la Compañía!

En los otros decae el fuego de la invectiva, y la aglomeración de inmundicias cansa, a lo menos por repetida.

En contraste, la pasión política ha inspirado al autor otro soneto harto gallardo, cuyo examen ya habíamos prometido:

P A T R I A P R I S I O N E R A

Patria de mi ternura y mis dolores,
patria de amor, de primavera y agua,
hoy sangran tus banderas tricolores
sobre las alambradas de Pisagua.

Existes, Patria, sobre los temores
y arde tu corazón de fuego y fragua,
hoy entre carceleros y traidores,
ayer entre los muros de Rancagua.

Pero saldrás al aire, a la alegría,
saldrás del duelo de estas agonías
y de esta sumergida primavera,

libre en la dignidad de tu derecho,
y cantará en la luz y a pleno pecho
tu dulce voz, oh Patria prisionera!

En los dos ejemplos que hemos ofrecido, la forma es notablemente cuidada, y salvo la errónea rima de los versos de los tercetos de este último (*alegría-agonías*), el más severo maestro de métrica nada hallaría digno de especial reprensión. Debe ponerse, además, en la cuenta de la aptitud del poeta para expresarse, el hecho de que los dos sonetos aducidos están en diametral oposición: digno es el uno, solemne, inspirado en el amor patrio, y tanto que hasta la aspereza de la pasión política que lo inspiró parece templarse en sus palabras, dispuestas con serena armonía; el otro, en tanto,

acucia la búsqueda de la inmudicia para afrentar a la víctima, al innominado periodista que después de todo parece no haber cometido otro delito que dirigir al poeta algunas pullas pintorescas inspiradas en la lucha política donde cada cual sirve con lo que tiene, el periodista con su prosa editorial, el poeta con su poesía.

*

En ciertas obras recientes de Neruda, como *Las uvas y el viento*, aparecen con relativa frecuencia invocaciones a la paz, esto es, al estado de armonía y de tolerancia que permite a las naciones vivir sin agredirse y a los pueblos comunicarse sus adquisiciones culturales. Si el poeta no fuese comunista, esta invocación, aunque reiterada, no tendría nada de particular, pues el amor a la paz es conatural a todo hombre de buenos sentimientos, lo hace suyo por reflexión el hombre culto, y en especial seducirá a los poetas, seres que por definición aspiran a hacer menos uso de la fuerza que otros de sus congéneres. En labios de un escritor comunista, las cosas cambian un tanto. Nadie podría atreverse a negar que Neruda es, por el solo hecho de su psicología de poeta, amante de la paz, y hasta propagandista de las bondades que ella reserva al hombre; pero la invocación frecuente de la paz suele parecer expediente forzado de la propaganda ideológica en que durante los últimos años han estado embarcadas las naciones socialistas, y especialmente la Unión Soviética.

Ya en el período de Stalin, la Unión Soviética desencadenó una vigorosa campaña en pro de la paz, la cual está dirigida a presentar al mundo socialista, en cuyo nombre hablaba Stalin, como amante y preservador de la paz contra cualesquiera amenazas. De este modo, entonces, el peligro de la guerra podía provenir sólo de las naciones capitalistas, y en especial de los Estados Unidos, que pasa a ser después de la Segunda Guerra Mundial, una de las primeras potencias industriales y económicas del globo, y la primera de todas según se entiendan las cosas. Merced a esta división simplísima, además, las naciones no socialistas quedan acusadas de prepararse a las eventualidades de la guerra futura y de lucrar con la industria de los armamentos.

Neruda ha hecho suya esta postulación. Para él no se trata ya de amar la paz, tarea en la que le acompañarán todos los demás hombres, sino también de acusar a ciertas naciones de buscar la guerra o de querer imponerla al mundo. Después de elogiar a las naciones socialistas, el poeta, por ejemplo, ha escrito así:

Yo habito
en el mundo del odio.
Leo la prensa del odio.
Quieren
que un viento atroz destruya las cosechas.
Que no se reincorporen tus ciudades.
Quieren que estallen tus motores
y que no lleguen pan ni vino
a las múltiples bocas de tus pueblos.

(*La miel de Hungría, en Las uvas y el viento*).

Dentro del mismo libro, a cada paso, asoma el ataque del poeta a las instituciones de los Estados Unidos, a las personas que asumen la representación de esta nación, y sobre todo, a la posición política que ha adoptado el gobierno de Washington en los últimos lustros.

Para Neruda, el mundo socialista tiene en todo la razón, y está llevando a cabo una tarea gigantesca de construcción encaminada a lograr la felicidad de sus pueblos. Mientras, el gobierno de Washington trata de impedir aquello, e inspirado por el odio, se limita a corromper conciencias, y además asalta, roba, asesina. Puede temerse que esta simplificación sea excesiva. Dada la fragilidad esencial y permanente de la naturaleza humana, bien podría ocurrir que no todo fuese perfecto en el mundo socialista, y no sólo por añagazas de sus enemigos, sino por aquella misma fragilidad. Al parecer, esta reserva de cautela jamás se la ha hecho Neruda, quien se retrata en su poesía como socialista entusiasta y hasta, si se quiere, ingenuo.

Para Neruda, en fin, hay una dicotomía muy fácil de establecer y que, una vez lanzada, dividirá a los hombres en dos grupos totalmente diferenciados y sin posibilidad alguna de mezcla. Lo dice muy claro en sus *Viajes*, cuando afirma: "...el mundo capitalista produce cañones, el mundo socialista produce libros" (p. 131). La verdad es que tanto los socialistas como los capitalistas producen libros, y que los unos y los otros también producen cañones; pero hacer la tajante dicotomía, como la produce Neruda, es precisamente lo que corresponde a la propaganda, obedeciendo a un principio de todos conocido: todo lo bueno debe asignarse a los nuestros, a los de nuestras filas; nada bueno se debe conceder al adversario, al que milita en el bando opuesto.

La porción que la propaganda comunista ha ido cobrando en la labor poética de Neruda, es sin duda, creciente, si bien fluctúa de libro en libro. Puede preverse que de seguir así este proceso de gradual ajuste, Neruda termine por no hacer cantos, como él dice, sino de intención política, y que la propaganda de sus propias doc-

trinas, esto es, del socialismo, vaya llenando todos los huecos de carácter subjetivo e intimista que podrían señalarse en sus versos, como visión supérstite de su primitiva poesía desinteresada y no comprometida.

*

Neruda tiene varias explicaciones generales, a grandes rasgos, de su poesía, en las cuales, más allá de las apostasías que hemos señalado, pone en claro que hubo en su espíritu una evolución gradual, en la que se podrían ir señalando como puntos extremos la abstracción individualista y egocéntrica de los primeros años, y la inclinación panfilista y filantrópica de más tarde. En esta línea deben colocarse algunos versos de su *Carta a Miguel Otero Silva*, que por estar ubicada dentro del *Canto general* puede pasar más o menos inadvertida. Neruda dice así:

Cuando yo escribía versos de amor, que me brotaban
por todas partes, y me moría de tristeza,
errante, abandonado, royendo el alfabeto,
me decían: "Qué grande eres, oh Teócrito!"

Yo no soy Teócrito: tomé a la vida,
me puse frente a ella, la besé hasta vencerla,
y luego me fui por los callejones de las minas
a ver cómo vivían otros hombres.

Y cuando salí con las manos teñidas de basura y dolores,
las levanté mostrándolas en las cuerdas de oro,
y dije: "Yo no comparto el crimen."

Tosieron, se disgustaron mucho, me quitaron el saludo,
me dejaron de llamar Teócrito, y terminaron
por insultarme y mandar toda la policía a encarcelarme,
porque no seguía preocupado exclusivamente
de asuntos metafísicos.

Pero yo había conquistado la alegría.

Insistiendo en los caracteres propios de la segunda etapa, esto es, del período en que Neruda muestra solidaridad con los destinos de los demás hombres, hallamos una interesante tirada de versos en *Canción de gesta*, donde el poeta se expresa con cierta prolijidad que debemos en todo caso agradecerle. Merced a esa abundancia, su fe literaria queda perfectamente esclarecida:

Piden algunos que este asunto humano
con nombres, apellidos y lamentos
no lo trate en las hojas de mis libros,
no le dé la escritura de mis versos:
dicen que aquí murió la poesía,

dicen algunos que no debo hacerlo:
la verdad es que siento no agradecerles,
los sacudo y les saco mi sombrero
y los dejo viajando en el Parnaso
como ratas alegres en el queso.
Yo pertenezco a otra categoría
y sólo un hombre soy de carne y hueso,
por eso si apalean a mi hermano
con lo que tengo a mano lo defiendo
y cada una de mis líneas lleva
un peligro de pólvora o de hierro
que caerá sobre los inhumanos,
sobre los crueles, sobre los soberbios.
Pero el castigo de mi paz furiosa
no amenaza a los pobres ni a los buenos:
con mi lámpara busco a los que caen,
alivio sus heridas y las cierro:
y éstos son los oficios del poeta,
del aviador y del picapedrero:
debemos hacer algo en esta tierra
porque en este planeta nos parieron
y hay que arreglar las cosas de los hombres
porque no somos pájaros ni perros.

Se dirá que en ninguno de los dos casos la expresión de Neruda ha de ser necesariamente juzgada al servicio del comunismo. Un poeta puede alegar, en verso, en los términos más doloridos y acongojados sobre la pobreza de los hombres, y puede proponer cualquier género de arbitrios para aliviarla, y puede inclusive declarar contra la abundancia de los ricos y lamentar que ella subsista junto a la miseria general, sin que por ello indique como solución precisamente la que el comunismo preconiza. Por las palabras que hemos aislado, a Neruda no cabría juzgarle en el número de los poetas comunistas, ni prejuzgarse que su obra haya de estar al servicio de la propaganda del marxismo. Pero no son éstos los únicos sitios en que Neruda declara su fe, y al revés, muchos otros existen en su obra en los cuales queda perfectamente establecida su firme adhesión a la doctrina del partido comunista y su voluntad de seguir sirviéndolo con su obra literaria, hasta las últimas consecuencias. No será indiscreto citar algunos.

En *Canto general*, por ejemplo, al entonar el elogio de Luis E. Recabarren, el poeta hace una elocuente enumeración de los atributos que en su sentir forman el íntimo esqueleto del partido, y al final lo nombra:

...salió de aquellos sufrimientos,
de lo más hondo de la patria,

de lo más duro y más golpeado,
de lo más alto y más eterno
y se llamó Partido. Partido
Comunista. Ese fue su nombre.

En *Las uvas y el viento* la base sustancial del libro es un prolongado elogio de las obras del partido comunista y, sobre todo, del ambiente que él logra infundir en las tierras que señorea. Habría que citar puñados de versos para dejar en claro la doctrina. A manera de ensayo, conservemos éstos que tienen la ventaja de que dan los nombres en quienes descansa parte de la historia del partido comunista:

Antes fue oscura la tierra,
hambre y dolor llenaron
el tiempo y el espacio.
Entonces en la historia
vino Lenin,
cambió la tierra,
luego Stalin
cambió el hombre.

Debe hacerse, al paso, la observación de que el atribuir una porción superabundante de dolor a una determinada clase social, en implícita oposición a otras donde el dolor se supone menor o no existente, no es propio del comunista en sí como del burgués que ha adoptado la filosofía del comunismo. En Chile tenemos ejemplos bastantes para decidir. Quienes lamentan la suerte de los seres humildes son por lo general los señoritos de la burguesía inclinados por filantropía a transformar sus obras en cátedra de predicación social, a saber: Baldomero Lillo, Diego Dublé Urrutia, Carlos Pezoa Véliz, Víctor Domingo Silva. A todos ellos, y a otros que también podría citarse, el trabajo físico de artesanos y obreros se les antoja insufrible, y creen que el solo hecho de trabajar con las manos es una especie de pena cósmica destinada a aplastar al hombre. En suma, el ser ellos incapaces de esfuerzos físicos sostenidos les lleva a suponer que tal esfuerzo es incompatible con la conservación de la vida humana. En tanto, los que han salido de las filas propiamente obreras o, si se quiere, proletarias, sienten de manera distinta. Manuel Rojas y González Vera, por ejemplo, que hicieron vida de proletarios en los primeros años de su historia, muestran mucha mayor ecuanimidad en el tratamiento de este problema. Saben que el trabajo físico no es tan insoportable como supone el burgués filantrópico, y por experiencia propia entienden que el proletario disfruta, como cualquier

otro ser humano, horas de alegría y descanso, y que no le están negadas ciertas satisfacciones morales destinadas a cumplir los más entrañables anhelos del hombre, desde respetar y servir a los padres hasta fundar una familia y protegerla y hacerla prosperar.

Neruda queda, pues, entre los burgueses inclinados a compartir por filantropía los dolores del prójimo, para lo cual comienza por suponerlos estupendos y, en definitiva, incompatibles con la adecuada conservación de la existencia humana.

*

Debe ponerse a la cuenta de la discreción de Neruda el que no haya querido dar forma de doctrina a sus conceptos sobre el arte que practica, con lo cual no puede tenérsele por jefe de escuela, como a Vicente Huidobro, que inventó el Creacionismo. Y es mejor que haya sido así, pues, como ha podido verse en este libro, los cambios de frente son muchos, y bajo el nombre de Neruda, que sugiere unidad de ser, parece caminar una falange de hombres distintos, con apetitos divergentes.

Se le debe un poema titulado *Arte poética*, pero el título es un error o una mera trampa, porque nada en esos versos equivale a una doctrina estética sobre la poesía. Hay, en cambio, en *Las uvas y el viento* una pequeña tirada donde encontraremos ya algo más coherente. Oigamos:

Pintura, pintura para nuestros héroes, para nuestros muertos!
Pintura color de manzana y de sangre para nuestros pueblos!
Pintura con los rostros y las manos que conocemos
y que no queremos olvidar! Y que surja el color de las reuniones,
el movimiento de las banderas, las víctimas de la policía.
Que sean alabadas y pintadas y escritas
las reuniones de obreros, el mediodía de la huelga,
el tesoro de los pescadores, la noche del fogonero,
los pasos de la victoria, la tempestad de China,
la respiración ilimitada de la Unión Soviética,
y el hombre: cada hombre con su oficio y su lámpara,
con la seguridad de su tierra y su pan.

(*La tierra y la pintura*, II).

Este programa diseñado en verso existe en prosa y ha sido difundido en todas las naciones por las agencias de la propaganda comunista. Corresponde a las indicaciones de estética del Realismo Socialista, que debe llevar a la tela, por medio de la pintura, las luchas del proletariado en aquellas naciones en que él puede juz-

garse esclavo del capitalismo, y la alegría del proletariado libre en aquellos países donde, triunfante ya, se alza para proceder a la edificación socialista. En virtud de esta misma doctrina, por lo demás, los jerarcas soviéticos han declarado la guerra al arte abstraccionista, que en la pintura produce grande hilaridad y comentarios despectivos e hirientes al supremo jefe Nikita.

El concepto de base es que el arte no puede volar en el vacío, librado a los caprichos individuales del artista, sino encajar como una pieza más dentro de la organización del Estado, es decir, de la organización totalitaria en que ha venido a parar el marxismo; y que, en consecuencia, el arte debe ser un instrumento-para, en vez de ser un fin en sí, como quiso la ideología burguesa del siglo XIX y de parte del siglo XX. En el caso específico de la poesía, la de Neruda es, como acaba de verse, un instrumento para "alabar, pintar y describir" las reuniones de los obreros. Los poemas deben escribirse no ya para echar a rodar los oscuros sentimientos individuales de un ser a quien el amor de la mujer desquicia, cosa que a cada paso vemos en *Crepusculario* y en otros libros de iniciación, sino para unir en la fe socialista a los hombres dispersos, para hacerles sentir que no están solos, para decirles que la victoria de su causa está cercana, para que no desmayen, no se desmoralicen, para que sigan un poco más hacia la meta, aun cuando ellos, por debilidad de sus propias fuerzas, crean que esa meta se aleja y no se aproxima. Los versos deben ser, entonces, dinámicos, alegres, vivos, claros, y en lo posible cantar cosas de las que ve el hombre siempre a su lado, aun cuando ellas no sean exquisitas, ni finas, ni excelentes. Esto es, dicho en síntesis, el Realismo Socialista.

CONCLUSIONES

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

PABLO NERUDA.

Al término de esta incursión en la poesía de Pablo Neruda, será tal vez legítimo pretender algunas conclusiones, esto es, reducir a ideas generales las notas sueltas que hemos ido prodigando a lo largo de los anteriores capítulos. Todo lector de poesía que no sea demasiado vulgar, procura saber de qué se trata, es decir, entender lo que el poeta ofreció. No es cuestión de entender rastaramente una por una las expresiones usadas por el autor, cosa que en todos los demás dominios del arte literario, y no sólo en la poesía, es en ciertos grados y modos igualmente imposible, sino de entender, primero, el fenómeno literario en sí, y en segundo término, algunos de sus rasgos más relevantes. En este caso concreto, por ejemplo, entender lo que es el fenómeno Pablo Neruda en su medio ambiente, y entender, siquiera en términos muy generales, la finalidad y alcance de sus principales libros o de sus mejor logrados poemas.

Si se tiene en cuenta la intensa preocupación política que muestra en la parte más crecida de su producción, y lo mucho que habla de Imperialismo, Socialismo y otros temas, podría temerse que Neruda deje poco tiempo al ejercicio propiamente lírico; pero no es así, y con la obra ya lograda puede proclamársele uno de los más fecundos escritores chilenos de todas las épocas, y también uno de los más exclusivos, por lo mucho que ha consagrado de sus días a las letras. Ocasionalmente, ha intentado escribir en prosa, y hasta se le deben algunas pocas páginas notables, pero en sustancia parece no sentirse allí tan bien como en la poesía. Lo que le interesa es trabajar el material lírico que su temperamento le proporciona en forma caudalosa y sostenida. Desde este punto de vista, es indudable que inventa, descubre y patrocina imágenes, acumula sugerencias espirituales; busca, inquiere e interroga las cosas; trata de captar las esencias; ama, odia, grita, murmura, para dar variedad a su verso, y hasta pretende borrar algunas de las obras ya logradas cuando, aceptando el mensaje del mundo, se ve forzado a cambiar de gusto y de orientaciones.

Con todo ello, a medida que pasa el tiempo más claro se ve que es, ante todo, poeta lírico, nos agrade o no su estilo. Hay quienes creen que Neruda es uno entre muchos escritores de un período histórico en el cual se ha optado por el mal gusto y por la desmesura, y que en lugar de buscar en la vida lo noble y lo excelente, han mostrado preferencia por las cosas sucias, malolientes y desagradables. Puede ser. La verdad es que señorea muchos estilos diversos, y no todos ellos podrían encuadrarse dentro del culto de lo feo. La regresión o vuelta atrás que se observa en las *Odas elementales* indica, desde luego, que el autor se ha sentido asqueado de las muestras de mal gusto que prodigó en *Residencia en la tierra* y en *Canto general*. En las *Odas* es amable, fino, sonriente y generoso, después de haber removido cubos de desperdicios para henchir con sus acumulaciones las estancias de *España en el corazón*.



Para apreciar la obra de Pablo Neruda, conviene hacer alto ligeramente en algunos de los determinismos personales que se han podido registrar en su biografía, partiendo de la base de que no todas las grandes fechas de ésta logran representación en el mensaje escrito, como es obvio. El poeta, desde luego, concede señalada importancia a la lluvia del sur, a la lluvia de la infancia, evocada en multitud de sitios, siempre con afecto entrañable. Esa lluvia acompañó la impresión de hogar, le trae la memoria del padre, le pasea por el bosque, y en la humedad y el frío de que la lluvia se acompaña parecen cobijarse algunos de los ensueños que en seguida van a poblar su poesía en la edad adulta. Con la lluvia, además, las goteras, el piano de aquellos años infantiles, el ritmo cadencioso y algo musical, al que aparece sumiso en sus primeros versos.

Otro determinismo importantísimo y que deberá ser algún día desentrañado en todas sus implicaciones, lo constituye el viaje a Birmania y a la India. Tenemos entendido que fue la impresión de soledad, la angustia de sentirse como perdido o anegado en vastísimas poblaciones cuyo idioma no entendía, lo que le llevó a escribir esos desolados versos de *Residencia en la tierra*. Nostálgico, ansioso de ver rostros conocidos, de estrechar una mano amiga, de hablar en su propia lengua, el poeta siente que el mundo le desasiste, y entonces viene a entenderse que la expresión *Residencia en la tierra* adquiere cierta derivación irónica. Residir en la tierra cuando ella se evade, se deshace en los dedos, huye y deja sólo sombras,

es como residir en el humo, como fundar casa en una nube, y no puede ser tomado en serio. *Residencia en la tierra*, título misterioso, de dilatadas resonancias, podría ser, pues, la íntima respuesta del autor a las desazones que cosechó en aquellos viajes juveniles por el Oriente.

El mayor determinismo de su vida es, naturalmente, la conversión a la fe comunista, y ya hemos aludido a ella en diversas partes del estudio a que ahora ponemos término. No cabe insistir. Puede, sí, agregarse que Neruda no es militante de filas secundarias, a quien el partido emplea para cualquier cosa, sino que ha sido encargado de trascendentales cometidos, cual la representación senatorial. El que la haya perdido como consecuencia de la ley de proscripción del comunismo que hizo dictar González Videla, no aminora en nada el significado de aquella investidura. Neruda, en fin, según todo permite pensarlo, es uno de los grandes cerebros del partido comunista chileno, sea cual fuere la posición jerárquica que en él se le haya concedido.

También cobra importancia determinista en la ordenación de la poesía de Neruda la residencia en Isla Negra, donde tiene una casa edificada en la playa, muy cerca del mar. Esta casa aparece aludida con frecuencia en sus versos, y explica la existencia de muchas de las *Odas elementales*, basadas en la vida marítima, de *Las piedras de Chile* y de otros poemas que sería ya prolijo enumerar. Neruda ha completado su visión de Chile con aquella vivienda litoral. De mozo, su poesía aparecía urbana, con las estrechas perspectivas consiguientes a quien no conoce en materia de ciudades otra cosa que Temuco y Santiago. Ahora, hombre maduro, a las experiencias de viajes y de amistades dispersas en el mundo añade el refugio solar de Isla Negra, la casa cuyo silencio está orquestado por el mar, con sus rugidos tempestuosos y sus tumbos entre las rocas. Y es esta impresión de silencio acompañado por el rumor del mar, una de las que mejor se perciben en los poemas de la madurez y sobre todo en las *Odas elementales*.

*

Empleando términos algo hegelianos, podríamos ver en Neruda un Poeta del Amor en la primera parte de su carrera, en los libros juveniles y de iniciación, donde, como decíamos, el amor de una mujer tiñe la visión cósmica del autor, de modo que halla el universo alternativamente bien o mal según como le haya ido en su última conquista; sin perjuicio, además, de encontrarlo casi siem-

pre mal, porque era triste de fondo y porque con él había llegado a la vida cierto metafísico desasosiego, patentizado en multitud de versos. Tal sería la tesis.

En la antítesis, Neruda es el poeta del odio. No dejan lugar a duda las expresiones odiosas, infamantes, insultativas, en que abundan libros enteros como *España en el corazón* y *Canto general*. En este período de su producción, el poeta chileno, por espontaneidad suya o por seguir una consigna, es en todo y por todo cantor del odio, aplicado por lo demás no ya sólo a cosas e instituciones sino también a los hombres. Los dicterios que lanza Neruda, por ejemplo, a Franco y a Mola, a Vargas y a González Videla, no son simples flores retóricas, sino dicterios de verdad. En este período del odio irrumpe además en su obra la expresión de la desintegración y del deterioro. Parece que nos encontramos ante una especie de íntima venganza del poeta por aquella época en que su expresión fue dulce, acariciadora y tierna, y cuando escribía versos suaves para llegar así más pronto al corazón de muchachas de llanto fácil; es la catarsis o purgación que se impone a sí mismo, una expiación en el sentido de que el estilo tierno y delicado, visto a la distancia, le parece fruto de una complacencia culpable. El ceño se le carga de furor, y el poeta no se limita a odiar entraña adentro, sino que lo proclama, esforzando inclusive la voz, hasta entonces algo tenue e impostada en tono menor.

Pero hay una síntesis, y creemos que ella se encontrará en las *Odas elementales*, donde se recupera algo de la serenidad perdida y el poeta vuelve a ocupar sus potencias en el amor. En la mocedad, esta pasión se imantaba de preferencia a la mujer, entendiéndose inclusive que no era una sola sino el conjunto de seres de sexo femenino a cuya vera el poeta pudo acercarse. En la madurez, el amor se vierte hacia lo que llama el Pueblo, es decir, a todas las criaturas, a todos los seres humanos. Hay más: en aquellas *Odas* no todos los protagonistas son hombres, porque algunas están dedicadas al elogio de animales, vegetales, cosas, artefactos, etc. Es, pues, un amor colectivo y social, y no el amor individual y concreto, egoísta y excluyente, de la primera época.

*

La obra reciente de Neruda, fuertemente inclinada al comentario de sucesos políticos, muestra la constancia de los temas cívicos que se observa en el desarrollo evolutivo de la Poesía Chilena. Es verdad que ellos, durante algunos años, parecen extinguidos, pero

resurgen y vienen a ser parte integrante de la fisonomía espiritual de los chilenos aplicados a la tarea literaria.

Hay temas cívicos, por ejemplo, en Eusebio Lillo (1826-1910), activo combatiente de la libertad, que como miembro fundador de la Sociedad de la Igualdad escribió versos encaminados a alentar el triunfo del primer partido de clases que existió en Chile. En otro aspecto de su obra, Lillo condenó con sus versos a los hombres que estaban en el ejercicio del poder público, en quienes no reconocía virtudes cívicas y a quienes acusaba de ser retrógrados.

También existe en Guillermo Matta (1829-99), que bregó, en verso, por la libertad de Cuba, y que más de una vez condenó a los tiranos de la historia. Conducido por la misma filosofía, viósele combatir a Balmaceda, cuando éste promulgó la dictadura (1891), y celebrar la caída del gobierno dictatorial destrozado por las fuerzas del Congreso, a las cuales Matta había colaborado en el plano literario.

Rasgos de poesía civil, por sus temas, vense igualmente en Eduardo de la Barra (1839-1900), en José Antonio Soffia (1843-86) y en Pedro Nolasco Préndez (1853-1906). Soffia cantó al pueblo chileno en la Guerra del Pacífico y fue también admirador de O'Higgins, a quien dedicó versos muy entonados. En la parte indianista de su producción, se le debe *Michimalonco*, donde más de una vez elogia el desnudo del mapuche para combatir la invasión del ejército español de Valdivia. Préndez es particularmente famoso por su *Maldición a Balmaceda*, poema escrito en la cárcel, hasta donde el autor fue arrastrado por el gobierno dictatorial de 1891, que hizo caso omiso de la inmunidad parlamentaria que asistía al poeta como diputado. (A propósito de esto último, cabe señalar que algunos de los extremos de ira que vemos en el *Canto general* se deben a que Neruda, como Préndez, vio allanado su fuero de senador).

También ocupa lugar en esta galería de los poetas que han comentado temas políticos, Pedro Antonio González (1863-1903), a quien vemos elogiar la revolución francesa, la razón por oposición al dogma y encomiar a Martí, por su sacrificio en la lucha por la emancipación de Cuba. En plano casero, se le deben igualmente un cálido elogio de Manuel Antonio Matta, por su lucha contra Balmaceda, y una condenación de Diego Portales, a quien diputaba enemigo de la libertad.

Más vuelo todavía muestra el tratamiento de los temas políticos en manos de Víctor Domingo Silva (1882-1960), cuyas sonoras estrofas alcanzaron decisiva intervención para formar el ambiente triun-

fal que necesitaban, entre 1915 y 1920, las candidaturas de ciertos políticos. El poeta, sin embargo, no era simple asalariado de los candidatos, pues había dado a conocer espontánea y libremente su credo social progresista en *La nueva Marsellesa* y en otros cantos de guerra, escritos por cierto antes de 1915.

Si unimos estos nombres en una sola serie, vemos, pues, que Neruda aparece sostenido por varios predecesores en su actitud, y que, como decíamos, la entidad llamada Poesía Chilena no ha sido siempre enemiga del tratamiento de temas políticos. Podría decirse que el lenguaje de Neruda es más violento; pero no que su inclinación a llevar la política al verso careza de precedentes.

La versificación amorfa lleva a Neruda a un tratamiento de la forma que es completamente distinto del tradicional. En su obra no importa nada que los versos parezcan versos, ni subsiste ninguna de las habituales convenciones sobre la medida, la acentuación por cláusulas y los demás mecanismos propios de la métrica. Vamos a poner algunos ejemplos para hacernos entender mejor. En *Residencia en la tierra*, Neruda tiene breves trozos escritos en líneas corridas, como prosa, donde podemos aislar el siguiente fragmento:

Por cada día que cae, con su obligación vespéral de sucumbir, paseo, haciendo una guardia innecesaria, y paso entre mercaderes mahometanos, entre gentes que adoran la vaca y la cobra, paso yo, inabordable y común de rostro. Los meses no son inalterables, y a veces llueve: cae del calor del cielo una impregnación callada como el sudor, y sobre los grandes vegetales, sobre el lomo de las bestias feroces, a lo largo de cierto silencio, estas plumas húmedas se entretejen y alargan. (*La noche del soldado*, de *Residencia en la tierra*).

Pongamos ahora estas palabras en la forma que el autor empleó, años después, en las *Odas elementales*. He aquí el resultado:

Por
cada
día
que cae,
con
su
obligación vespéral de sucumbir,
paseo,
haciendo una guardia innecesaria,
y
paso

entre mercaderes mahometanos,
entre
gentes
que
adoran la vaca y la cobra,
paso yo,
inabordable y común de rostro.

Pero si el lector prefriere, podemos emplear los versos más compactos que el autor puso en *Canto general*, y entonces tendremos la siguiente imagen:

Por cada día que cae,
con su obligación vespéral de sucumbir,
paseo, haciendo una guardia innecesaria,
y paso entre mercaderes mahometanos,
entre gentes que adoran la vaca
y la cobra, paso yo, inabordable
y común de rostro.

Hemos hecho esta prueba para mostrar que dentro de la concepción que Neruda tiene de la poesía, ajena a casi todos los convencionalismos de ayer, varios hechos quedan a la vista:

1. No hay diferencia específica entre prosa y verso. Salvo el caso de que Neruda escriba una carta o haga una declaración política, documentos ambos en que seguramente empleará la prosa con perfecta y cabal deliberación, en todo lo demás que produce puede introducirse la división en verso sin que cambie en nada la esencia de lo que se dice.

2. El verso, entendiendo por tal la línea que no ocupa en su totalidad el ancho de la página, no se mide por sus acentos ni es posible escandirlo en cláusulas. Hay excepciones, claro está, y algunas muy gallardas (*Angela Adónica*, en *Residencia en la tierra*, desde luego), pero en sustancia el desprecio de Neruda por el esmero métrico es notorio. En todo caso, es un desprecio evolutivo, ya que el libro inicial, *Crepusculario*, conserva rasgos de la métrica tradicional en el verso español, con descuidos que no impiden advertir el relativo esmero aplicado por el autor a la elaboración.

3. En ausencia de la métrica acentual, el poeta divide los versos (cuando los emplea) atendiendo a ciertas sugerencias de sentido, no siempre perceptibles desde afuera, es decir, que pueden pasar inadvertidas para el lector. Desde este punto de vista, el corte de los versos no es sólo irregular sino que nos parece caprichoso e inmotivado.

Hay que insistir, aun cuando parezca redundante, en que todo esto es eminentemente evolutivo; es decir, que Neruda va desligándose

de las ataduras formales de la escritura, a medida que avanza en años. Tendremos prueba de ello recordando que en *Crepusculario* hay varios sonetos, no muy perfectos como métrica, pero sonetos al cabo, y que en *Tentativa del hombre infinito* y *El hondero entusiasta* no queda nada parecido a la composición métrica usual en lengua española. En las *Odas elementales* suelen irrumpir, muy de tarde en tarde, versos bien medidos, pero todo hace pensar que se trata de logros en todo involuntarios. La norma en la cual vive Neruda de varios años a esta parte, por lo que se refiere a la forma de sus escritos, no sería otra que la de una extrema espontaneidad.

*

En el trance de las conclusiones finales, interesa asimismo saber qué hay en torno al concepto de poesía impura, que más de una vez el propio Neruda ha querido erigir como cartel de batalla para su obra. La beligerancia íntima queda ya en la historia: la querrela que se formó en Francia, hacia 1930, en torno a la llamada poesía pura, sobre la cual escribió estudios y ensayos de gran rigor crítico el Abate Brémond y a la que allegaron ápices, comentarios y escolios no pocos escritores de la época. La poesía pura no es, como habitualmente se cree, una creación en la cual pretenda el poeta vivir a espaldas de la realidad concreta y cotidiana; sino que es el hallazgo, impensado y por lo común gratuito —es decir, no fruto de un esfuerzo preconcebido y dirigido, sino gracia del azar—, que suele hacerse en el poema, y que bien puede consistir no en poemas enteros sino en pequeños fragmentos y a veces, inclusive, en un solo verso suelto. Sería, pues, poesía pura —repetamos— un hallazgo gratuito, un estallido, una brizna de gracia.

Si esto es así, la poesía impura de que Neruda habla con frecuencia, no es en absoluto incompatible con la poesía pura. Dicho de otro modo: en la poesía impura nerudiana, o de cualquier otro autor, puede surgir de vez en cuando un chispazo de poesía pura, sin que la primera deje de ser lo que es. Neruda, sin embargo, entiende las cosas de otra manera:

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales, los sacos de las carbonerías, los barriles, cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de esos objetos, infun-

de una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo. (*Sobre una poesía sin pureza*, en *Obras completas*, p. 1193).

Esto es de una claridad notable, y forma ciertamente un evangelio estético digno de ser estudiado. La pintura concreta de la escuela flamenca, por ejemplo, llena de objetos en descanso, sería una forma gráfica muy adecuada para representar lo que el poeta está aconsejando. El artista —pintor o escritor— debe aplicarse con método, conciencia, amor, sencillez, sinceridad, a reproducir las formas que le dan las cosas, pretendiendo obtener en su obra la fidelidad máxima. Es decir, debe convertirse en un buen fotógrafo, o mejor aun, en una máquina fotográfica de extrema sensibilidad para captar lo real. Pero inmediatamente surge la objeción: lo que se pide a la máquina no puede pedirse al hombre. El hombre es un ser vivo, dotado de voluntad y de fantasía, entregado al juego de las pasiones, que siente vivamente el amor y la antipatía, un ser con historia, con determinismos personales que lo llevan y lo traen, inclusive con ideales por los que es capaz de sacrificar la existencia. La máquina carece de toda esa carga íntima, y en consecuencia reproduce los objetos fielmente. La fidelidad del hombre aplicado al arte es siempre cuestionable, dudosa, incierta.

Si la tesis de Neruda fuera verdadera, su arte habría terminado por ser eminentemente fotográfico, y no se necesita hacer ningún esfuerzo especial para demostrar que no lo es. Veamos mejor definiciones de la poesía hechas en verso. Para encabezar las *Nuevas odas elementales*, el poeta ha escrito *La casa de las odas*, y ahí se lee:

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.

Ahora sí el problema está bien planteado. Desde luego, tal como decíamos, el artista es un hombre dotado de voluntad, y en conse-

cuencia aquí habla en términos voluntarios: *quiero*... No postula él un arte impuro *per se*, sino que señala la voluntad que le anima para hacer arte con las cosas, de allí la excelente apelación a la ferretería, donde hay docenas, centenares, miles de objetos adaptados a la mano del hombre. Esto en lo positivo. El fragmento contiene asimismo algunos aspectos negativos, y ellos tienen tanta importancia como los otros.

Habla el poeta de las dos cosas que ha destronado, *la negra monarquía* y *la cabellera inútil de los sueños*, clara alusión al período hermético de su poesía, el de *Residencia en la tierra*, donde hemos señalado la presencia de una enorme carga onírica. *El reptil mental* sería la angustia consiguiente al período en que el poeta, demasiado atento al material onírico, se entretuvo en escribir versos que sólo él entendía. Y para que se vea que en nada exageramos, sigamos viendo en aquella misma *Casa de las odas*:

Yo trabajo
cortando
tablas frescas
acumulando miel
en las barricas,
disponiendo
herraduras, arneses,
tenedores:
que entre aquí todo el mundo,
que pregunte,
que pida lo que quiera.
.
Para que todos vivan
en ella
hago mi casa
con odas
transparentes.

Obsérvese que la intención final del autor se concreta en el deseo de que todos los hombres vivan en su casa, en la casa de las odas, a las cuales, en fin, apellida nada menos que *transparentes*. ¿Imagina alguien al Neruda de 1931 y años inmediatamente siguientes, es decir, al de *Residencia en la tierra*, alabar la transparencia, proponerla como meta de su esfuerzo, jactarse de haberla conseguido? El cambio es notorio, y tan violento ha sido, que Neruda ya no quiere aceptar su obra del período hermético en el plano de dignidad que fuera necesario para autorizar de nuevo su circulación: la borra, no deja que se la traduzca en los países socialistas, reniega de ella porque la juzga inconveniente. Debe notarse, sin embargo,

que en textos como el de *Obras completas* (Buenos Aires, 1962) aparecen todas las piezas de *Residencia en la tierra*...

Sería simplificar en demasía el problema hablar, pues, de que la poesía impura que postula Neruda ha sido realizada por él mismo en las *Odas elementales*. La riqueza de las odas consiste al revés en que dentro de ellas el poeta puede hacer cualquier cosa, es decir, que deja en libertad la fantasía para que le busque objetos adecuados al canto, temas, motivos. Lo prueba, entre otras, esta *Oda a la luz encantada*:

La luz bajo los árboles,
La luz del alto cielo.
La luz
verde
enramada
que fulgura
en la hoja
y cae como fresca
arena blanca.
Una cigarra eleva
su son de aserradero
sobre la transparencia.
Es una copa llena
de agua
el mundo.

Aquí hay propiamente poesía pura, obtenida gratuitamente por el poeta de la inspiración que le mueve con ánimo poético entre las cosas del mundo. Un día dejó, pues, el ambiente congestionado de la ferretería, echó a vagar por el campo, al aire libre, y allí encontró la pequeña joya a la cual, con mucha justeza, dio el nombre de luz encantada. Es poesía pura, en el sentido de que posee gracia, sutileza, y todas las voces de que se compone están tratadas con amor, y, en fin, el conjunto se eleva, asciende, busca acercarse a ese mismo alto cielo de donde el poeta, por su fe comunista, se siente habitualmente lejos.

No se nos diga, pues, que Neruda practica la poesía impura por oposición a la poesía pura, por más que él haya querido producir esta dicotomía o imponerla. La poesía pura surge en él de vez en cuando, impensada, en forma involuntaria, gratuita, que es más o menos lo mismo que ha ocurrido, en otras edades, en otras lenguas, con todos o casi todos los poetas, y el que ella aparezca en la obra de Neruda no significa en modo alguno que la poesía impura (o de las cosas cotidianas), que es su voluntad hacer, quede olvidada u oscurecida por aquélla.

En la hora de las conclusiones será necesario, asimismo, señalar la urgencia que presenta la necesidad de hacer ediciones cuidadas de las obras de Neruda, a quien todavía se pueden consultar sitios inciertos, donde la ignorancia y la desidia de los editores comerciales han infligido daños a la expresión legítima. Nosotros, por nuestra parte, algo hemos hecho en los capítulos anteriores de este libro, para restaurar la expresión que suponemos genuina, especialmente en las citaciones. Pero no basta, porque los deterioros son sumamente numerosos. Vamos a dar un ejemplo que nos parece decisivo para juzgar del asunto.

En la edición de las *Obras completas*, 1962, se ofrece al lector, en facsímile, un soneto extraído de los *Cien sonetos de amor*, para que se aprecie la caligrafía del poeta. No es ella demasiado difícil, lo que torna más grave la errata que denunciaremos. El soneto lleva el número v en aquel libro, y el segundo cuarteto dice así:

Recordarás los dones de la tierra:
irascible fragancia, barro de oro,
hierbas del matorral, locas raíces,
sortílegas espinas como espadas.

Mientras tanto, en la hoja del facsímile manuscrito leemos de este modo, muy claro, sin posibilidad alguna de error:

inasible fragancia, barro de oro

Nada se exagera si se dice que esta errata es gravísima, pues introduce en la expresión del poeta un concepto absolutamente ajeno de ella. Si leemos *irascible*, tenemos derecho a sentirnos confusos: ¿Qué habrá querido significar el autor? ¿Qué elevado símbolo yacerá detrás de aquella palabra? Pero si leemos *inasible*, como se ve con notable claridad en el original, la confusión termina. Es propiamente inasible una fragancia, ya que por definición el aroma que se exhala de un cuerpo odorífero está llamado a difundirse en el aire y, en consecuencia, no se le puede tomar o *asir*.

En vista de esta errata verdaderamente descomunal, cabe pensar cuántas otras se habrán deslizado en los impresos de Neruda, y en qué grado los meros deslices de la impresión han podido contribuir a formar una imagen aviesa de su poesía en el lector presuroso. Neruda, por desgracia, ha escrito siempre a mano, y su letra, abierta, desparramada en el papel, suele producir dudas de interpretación. No es mala letra, propiamente, pero sí demasiado difusa, con

muchos rasgos equívocos, por demasiado parecidos, y donde, además, faltan casi por completo los signos de puntuación, como se ve también en el ya aducido facsímile. Volviendo a este asunto de la puntuación, que ya hemos tratado, cabría decir que Neruda, al escribir, suprime aquellos signos para no perder tiempo en algo trivial, pero que no es legítimo en seguida dejarlos sin estampar cuando se trata de producir un libro, esto es, de comunicar la poesía no ya a su creador sino al lector, que nada sabe de ella, aun cuando a él esté dirigida.

Las primeras ediciones chilenas de los libros que el autor publicó en la parte inicial de su carrera literaria, son también indispensables para fijar el contenido efectivo de tales títulos. En los años siguientes, afiliado ya el autor a un partido político, comprometido en las luchas de este partido y enrolado dentro de una disciplina definida y acaso muy exigente, en su obra se dan tergiversaciones con las cuales no puede convenir el crítico literario.

En 1951, por ejemplo, se publicó en Buenos Aires un libro titulado *Poesías completas*, que muchos admiradores de Neruda deben haber hecho suyo en atención a su título. Nada más engañoso. No sabemos si el propio Neruda haya autorizado tirada semejante, o si ella se hizo totalmente a sus espaldas, pero en todo caso no es completa ni corresponde a otras exigencias mínimas en la edición de un autor de categoría. Que no es completa, se prueba porque en la parte correspondiente a *Crepusculario* fueron omitidos todos los poemas ordenados bajo el subtítulo *Los crepúsculos de Maruri*, sin advertir que éste calzaba tan bien a la expresión *Crepusculario*, que en cierto grado la justifica. Igualmente, se omitió el bello poema dedicado a Pelleas y Melisanda, que señala toda una fecha en la evolución artística de Neruda: la influencia de Maeterlinck, a quien hubo de estudiar, recién llegado a Santiago, como estudiante de francés del Instituto Pedagógico; y el interés por el diálogo, con algo de teatral, que se da en ese poema y no en otros de fecha ulterior. Sólo un sectarismo de pésimo gusto ha podido aconsejar la segregación de ese fragmento.

De pareja entidad es el error que se comete al dar la fecha de *Crepusculario*, que aquí —como en otros textos— vemos cifrada en 1919. Debe notarse que en 1919, como sabemos, Neruda vivía en Temuco y llevaba muy poco tiempo de ejercicio literario, ya que, nacido en 1904, contaba apenas quince años de edad. Es posible que en *Crepusculario* haya algunos poemas de 1919, pero la casi totalidad del libro es posterior a esta fecha. Los ya mencionados *Cre-*

púsculos de Maruri no pudieron en modo alguno escribirse antes de 1921, pues en este año pasó Neruda a Santiago por primera vez, y es Maruri el nombre de la calle en la que él vivió por ese tiempo.

*

El ser comunista la poesía de Neruda, en parte de su desarrollo, no implica que sea internacionalista, sino al revés: es notorio que en sus versos más recientes abundan menciones a héroes nacionales (*Canto general*), y el poeta, hablando en forma directa y categórica, además ha escrito:

Como escritor he cantado a mi Patria consagrándole la más ancha y la más profunda parte de mi obra que ha obtenido el Premio Nacional de Literatura. Mi partido me ha enseñado a pensar en mi Patria y en mi pueblo, con mayor devoción y más desvelo que mi solo amor natural a mi tierra. La prensa envenenada por la Secretaría General de Gobierno ha hecho creer que en Lota se cantó hace poco por primera vez la Canción Nacional.

Es ésa una mentira digna de los delincuentes que la difunden. Nuestro hermoso himno patrio lo oyó por primera vez cantado por inmensa multitud del pueblo el señor González Videla en las manifestaciones organizadas por el senador que habla, y en las reuniones de su candidatura, de obreros en su mayoría comunistas, en los sitios de trabajo que hoy están de duelo con sus medidas. (*Poesía política*, t. II, p. 211-12).

En libros más recientes, como *Navegaciones y regresos*, hay igualmente referencias a temas patrios que no conviene silenciar. Estando en China, por ejemplo, el poeta recuerda a su patria y dice:

Yo soy de otra patria, la nieve
dejó una estrella en mi bandera
y allí el mar es un león sonoro
con hocico de sal furiosa.
En Chile viven mis parientes.
Y la lluvia cae sin tregua sobre
mis padres enterrados.

(*Soledades de la tierra china*).

Aludiendo a la polémica política en que a veces ha vivido envuelto, dice asimismo:

Así, pues, a mi tierra
regreso con mi canto
y sé lo que me espera.
Antipatriota me dirá el Ministro,
repetirán los tontos su impostura,

y el Pachacho ratón que, pluma en bilis,
disemina su "M" en El Mercurio,
salpicará mi nombre con su estilo.

(A Chile, de regreso).

En tono más elevado, el mismo poema dice:

Lo que fui yo allá lejos, lo que supe,
aquí lo traigo, aquí
lo dejaré a tus pies, lo entregaré a tu pelo,
áspera y dulce amada, pequeña patria mía.
Nunca hice más que darte,
darte lo que yo tuve y lo que no era mío,
gastarme para ti como las herramientas
que devuelven al fin su metal a la tierra.

En su forma actual, el credo literario de Neruda aparece muy bien establecido en el *Prólogo* de su antología *Poesía política*, que fechado en noviembre de 1952, dice en parte así:

...Son enemigos de la poesía cuantos excluyen de ella la lucha que es también nuestro pan de cada día. Aquellos que nos ponen una frontera, quieren destruir todo el castillo. Aquello que, políticamente, quieren apartar la poesía de la política, quieren amordazarnos, quieren apagar el canto, el eterno canto. (Obra cit., p. 7-8).

Para Neruda, entonces el poeta debe ser combatiente de una idea política, de una doctrina, de un credo positivo; pero si adelgazamos la cosa, si queremos entender mejor el fenómeno, pronto llegaremos a concluir que no es la idea política de Neruda la única que existe en el mundo, ni menos la única posible, y que el mismo derecho de él para haber preferido entre varias doctrinas la comunista, asiste a otros poetas para elegir otras doctrinas. Unos y otros combaten con denuedo, fe y entusiasmo por sus ideas: Neruda por la comunista, el otro poeta por la doctrina Z. ¿Llega la tolerancia de los marxistas hasta permitir esta libertad de opción? Para esta pregunta no hay por el momento respuesta en la obra de Neruda, que por cierto no está enderezada a tratar problemas teóricos de la vida política sino sólo a la creación poética dentro de los cánones del Realismo Socialista.

- ALDUNATE PHILLIPS, ARTURO:**
El nuevo arte poético y Pablo Neruda. Apuntes de una charla en la Universidad de Chile y en la Sociedad de Amigos del Arte. Santiago, 1936.
- ALONSO, AMADO:**
Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética. Buenos Aires, 1940. Hay segunda edición en 1951.
- CONCHA, JAIME:**
Interpretación de Residencia en la tierra de Pablo Neruda, en *Mapocho*, núm. 2, julio de 1963.
- CORONEL, RAFAEL:**
Campanario literario. Pablo Neruda, en *La Semana Internacional*, Valparaíso, 4 de junio de 1938.
- CHOCANO, JOSE SANTOS:**
Panorama lírico (a través de un recital poético), en *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de marzo de 1933. Se refiere a lectura de poemas de Neruda hecha por éste mismo.
- DELANO, LUIS ENRIQUE:**
Regreso de Pablo Neruda, en *El Mercurio*, 15 de mayo de 1932.
- DIAZ ARRIETA, HERNAN:**
Los cuatro grandes de la literatura chilena durante el siglo XX. Santiago. 1963. Contiene un estudio sobre Pablo Neruda desde la p. 173 hasta el final, p. 234.
- EDWARDS BELLO, JOAQUIN:**
Neruda esta tarde en el Teatro Miraflores, en *La Nación*, Santiago, 10 de noviembre de 1932.
- FERNANDEZ RODRIGUEZ, MARIO:**
Imagen de la mujer y el amor en un momento de la poesía de Pablo Neruda, en *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 125, 1962, p. 74-9.
- FERRERO, MARIO:**
Premios Nacionales de Literatura. Santiago, 1962. El estudio sobre Pablo Neruda se lee en las páginas 63-102.
- FRANULIC, LENKA:**
Los "Veinte poemas" tienen nuevo rostro, en *Eva*, Santiago, 2 de noviembre de 1956.
- HERNANDEZ, MIGUEL:**
Folletones de El Sol. "Residencia en la tierra", en *El Sol*, Madrid, 2 de enero de 1936.
- HÜBNER, MANUEL EDUARDO:**
Ecos literarios. Pablo Neruda, en *Zig-Zag*, 9 de julio de 1927.
- LAGO, TOMAS:**
Pablo Neruda. Tras el rastro de un perfil, en *Antártica*, núm. 10-11, julio de 1945.
- LAGO, TOMAS:**
Neruda en la época de Crepusculario, en *Pro Arte*, 9 de diciembre de 1948.
- LELLIS, MARIO JORGE DE:**
Pablo Neruda. Buenos Aires, 1957. Hay segunda edición, corregida y aumentada, de 1959.
- LIPSCHÜTZ, ALEJANDRO:**
Pablo Neruda como indigenista, en *Pro Arte*, 11 de agosto de 1952.

LOYOLA HERNAN:

En los 40 años de Crepusculario, en *Atenea*, núm. 400, abril-junio de 1963, p. 98-101.

MALAPARTE, CURZIO:

Pablo Neruda lleva en la sangre la poesía de Indoamérica, en *La Nación*, Santiago, 25 de octubre de 1953.

MARIN, JUAN:

Madrid-Temuco, ida y vuelta, en *Ercilla*, 11 de febrero de 1938.

MEZA FUENTES, ROBERTO:

Perfil de un poeta, en *El Mercurio*, 22 de mayo de 1932.

MEZA FUENTES, ROBERTO:

Veinte poemas de amor y una canción desesperada, por Pablo Neruda, en *El Mercurio*, Santiago, 11 de septiembre de 1932.

MISTRAL, GABRIELA:

Recado sobre Pablo Neruda, en *El Mercurio*, Santiago, 26 de abril de 1936.

MONGUIO, LUIS:

Introducción a la poesía de Pablo Neruda, en *Atenea*, núm. 401, julio-septiembre de 1963, p. 65-80.

MUÑOZ, DIEGO:

La vida de Neruda y la revolución de su poesía, en *El Siglo*, 18 de julio de 1954.

OSSES, MARIO:

Trinidad poética de Chile. Santiago, 1947. Folleto en que se estudia a Pablo Neruda en las p. 51-92. Los otros autores que forman aquella trinidad son Angel Cruchaga Santa María y Gabriela Mistral.

PLATH, ORESTE:

Itinerario sin rumbo del poeta Pablo Neruda, en *La Nación*, 2 de abril de 1939.

PRADO, PEDRO:

Crepusculario, en *Claridad*, 27 de octubre de 1923.

ROJAS PAZ, PABLO:

Neruda precursor de una época poética, en *Ercilla*, 26 de noviembre de 1937.

ROKHA, PABLO DE:

Pablo Neruda, poeta a la moda, en *La Opinión*, 11 de noviembre de 1932.

Pablo de Rokha es autor de una gran cantidad de artículos contra Neruda. Se cita éste por más representativo.

SANCHEZ, LUIS ALBERTO:

Pablo Neruda, en *Cuadernos Americanos*, México, 1962, núm. 2, p. 235-47.

SILVA CASTRO, RAUL:

Retratos literarios. Santiago, 1932. Trata de Pablo Neruda en las p. 199-215.

SOUVIRON, JOSE MARIA: *Residencia en la tierra*, en *El Mercurio*, Santiago, 10 de septiembre de 1933.

SUBERCASEAUX, BENJAMIN:

Comentario en torno a "Las uvas y el viento", en *La Nación*, Santiago, 14 de marzo de 1954.

TEITELBOIM, VOLODIA:

Mirando desde la colina de los 50 años de Neruda, en *El Siglo*, 11 de abril de 1954.

UNDURRAGA, ANTONIO DE:

Neruda al Senado, en *Las Ultimas Noticias*, 10 de marzo de 1945.

VALLE, JUVENCIO:

Preguntas para el patriota Pablo Neruda, en *Pro Arte*, 11 de agosto de 1952.

VERGARA, MARTA:

Ingenio y magnetismo de Neruda, en *Pro Arte*, 11 de agosto de 1952.

- A Chile, de regreso, 227-8
- A la memoria de Ricardo Fonseca, 205
- Al caminante, 165
- Alberto Rojas Jiménez viene volando, 77, 90-92
- Amor, 196
- El ángel del Comité Central, 202-204
- Anillos, 171-2
- Apogeo del apio, 78
- Aquí vivimos, 154
- Aromos rubios en los campos de Loncoche, 196
- Ausencia de Joaquín, 66
- Baraja, 152
- Caballero solo, 183
- Caballo de los sueños, 186
- Canción de gesta, 107-8
- Canto al ejército rojo a su llegada a las puertas de Prusia, 84
- Canto general, 18, 20, 27, 37, 96-106
- Un canto para Bolívar, 83, 199, 202
- Cantos ceremoniales, 166-8
- Carta a Miguel Otero Silva, 209
- Carta a Rafael Alberti, 187
- Carta íntima para millones de hombres, 24
- La casa de las odas, 128, 222-23
- El castillo maldito, 195
- Cataclismo, 167
- El ciego de la pandereta, 48
- Cien sonetos de amor, 37, 157, 62, 225
- Cierto cansancio, 153
- Colección nocturna, 67
- Conversación de Praga, 147-8, 197-8
- Cordilleras, 202
- Crepusculario, 36, 42-49, 226
- Los crepúsculos de Maruri, 196-7, 226
- Cuando de Chile, 145
- Débil del alba, 63, 66
- Un día sobresale, 75
- Dónde estará la Guillermina?, 156
- Elogio de las manos, 32
- En su muerte, 148-150
- España en el corazón, 37, 62, 79-82, 111
- Establecimientos nocturnos, 72
- Estatuto del vino, 78, 85, 114, 199
- Estravagario, 152-57
- El estribillo del turco, 194
- El fantasma del buque de carga, 68-70
- Farewell, 34, 44, 47, 140-1, 194
- Fin de fiesta, 166
- Final, 48
- Las furias y las penas, 82-83
- Galope muerto, 64
- El habitante y su esperanza, 109, 170, 194-5
- El hijo, 140

- El hondero entusiasta, 56-60
 Infancia y poesía, 16
 Inicial, 32
 La insepulta de Paita, 202
 Itinerarios, 155
 Josie Bliss, 71, 87
 Juntos nosotros, 67
 Madrigal escrito en invierno, 72, 85
 Mariposa de Otoño, 45
 Melancolía en las familias, 77
 Memorial de estos años, 151
 Memorias, 14, 19, 20, 53, 70, 84, 92, 110, 177
 El miedo, 153
 Monzón de Mayo, 85
 Morena, la besadora, 180-1
 Nada más, 165
 No me pregunten, 154
 La noche del soldado, 219-20
 Nuevo canto de amor a Stalingrado, 192-3
 Oda a Federico García Lorca, 21, 185-6
 Oda a la abeja, 119, 122
 Oda a la alcachofa, 128
 Oda a la alegría, 132
 Oda a la cebolla, 113
 Oda a la envidia, 125
 Oda a la gaviota, 116, 117
 Oda a la luz encantada, 224
 Oda a la magnolia, 117
 Oda a la mariposa, 25
 Oda a la poesía, 126
 Oda a la Primavera, 131
 Oda a la rosa, 133
 Oda a la sencillez, 128
 Oda a la solidaridad, 126
 Oda a la tristeza, 115, 132
 Oda a la vida, 132
 Oda a las flores de la costa, 134
 Oda a las tijeras, 188-9
 Oda a mirar pájaros, 133
 Oda a Río de Janeiro, 132
 Oda a Setiembre, 126
 Oda a un albatros viajero, 112
 Oda a una estrella, 120
 Oda al aceite, 130
 Oda al aire, 116
 Oda al algarrobo, muerto, 117
 Oda al caballo, 116
 Oda al cacto de la costa, 134.
 Oda al caldillo de congrio, 128
 Oda al color verde, 123
 Oda al gallo, 118
 Oda al mar, 131
 Oda al ojo, 86
 Oda al pan, 127
 Oda al vino, 114
 Oda con un lamento, 77, 86
 Odas elementales, 37, 39, 109-36, 217
 Oración, 193
 El padre, 196
 Palabras de amor, 33
 Patria prisionera, 206
 Pelleas y Melisanda, 46
 Pequeña América, 140
 Las piedras de Chile, 162-6.
 Playa del sur, 197
 Plenos poderes, 168-9

- Poesía política, 173, 227, 228
- Presencia de Ramón López Velarde, 22
- La pródiga, 141
- Residencia en la tierra, 37, 38, 55, 62-87, 111, 215
- Ritual de mis piernas, 68
- 7 de Noviembre, 83
- Sinfonía de la trilla, 46
- Sobre una poesía sin pureza, 221-22
- Soledades de la tierra china, 227
- Sonata con algunos pinos, 154
- Sonata y destrucciones, 63
- Sonetos punitivos, 205-6
- Tentativa del hombre infinito, 54-56, 184
- Tráiganlo pronto, 156
- Tú venías, 139
- La tumba de Víctor Hugo en Isla Negra, 164-5
- Las uvas y el viento, 17, 25, 28, 142-52, 212
- Veinte poemas de amor y una canción desesperada, 36, 49-53
- Los versos del capitán, 37, 138-41, 161
- Viajes, 15, 24, 173-76
- Walking around, 76, 85
- Yo volveré, 163

TEXTO DE LOS POEMAS REPRODUCIDOS
EN FACSIMIL

EL AMOR PERDIDO

Mis deseos se van tras de la amada
en cauces apacibles o violentos
y se sacuden bajo su mirada
como las arboledas bajo el viento.

Mis ojos tiemblan en la tarde oscura
adivinándola por los senderos;
ya no saben mirar hacia la altura,
que ven sobre la tierra los luceros.

Mi boca busca la palabra pura
que cubrirá mi corazón desnudo
cuando quiera dar toda la dulzura
que antes quiso entregar, pero no pudo.

Mis pies quieren seguir la senda suya
porque la senda suya sea mía,
porque concluya donde yo concluya
y sea mi alegría su alegría.

La mano suya emblandeció la roca
y arrancó del zarzal todas las púas.
Mis manos van tocando lo que toca
por ver si en mí su ser se continúa.

Ya no naufragaré bajo tus ojos
mi corazón como una barca pobre,
te pesará mi amor sobre los hombros
y tu garganta esconderá mi nombre.

Mis pasos hollarán sendas dolientes,
extinguirán mis ojos las estrellas,
y horadando la noche en que me encuentre
arderán tus placeres en mi pena.

Mis manos cogerán flores y frutos,
—aunque los cojan estarán vacías—
amarán los racimos más oscuros,
desgranarán las últimas espigas.

Y serán los balcones extranjeros,
tu voz lejana y tu mirada siempre,
la lámpara encendida del recuerdo
alumbrando las manos en la frente.

Déjame amarte más en esta hora.
...Amame ahora para no pensarlo.
En el jardín que morirá en la sombra
deja que el surtidor siga cantando...

PABLO NERUDA.

H O M B R E

No seas como el árbol primifloro
que después de dar hojas i morir
comienza a florecer...

La vida tuya
sea como la tierra ensangrecida,
jerminalora i buena.

Todo paso
de otoños ha de ser como una ruta
que te alumbre de sol las yemas nuevas.
Después arder... hundirse en el espasmo
de florecer i florecer...

Más tarde
la Primavera pasará cantando...

PABLO NERUDA.

Temuco 1920.

E L E G I A D E U N P O B R E G R I L L I T O Q U E M A T A R O N M I S P I E S

Y bajo el pie asesino curvó el blando
pechito de quitina milagrosa.
...Llegó el dolor... llegó el dolor...; quien sabe
como fué aquella crisis dolorosa.

Se sacudió la tierra como un seno
que rechazara un arañón tremendo
i así sufrió mi corazón de bueno
aquel dolor que no estaba sintiendo.

Todo siguió lo mismo, el monte, el río,
el olor rudo de las sementeras,
pero sentí la huida de algo mío
como cuando se vá la primavera...

Amo i Amor es este que otros en sí tuvieron
bordado en oros duros, tatuado en surcos firmes
Amor que es siempre el mismo como es el mismo cielo
el de las albas rojas i el de las tardes grises.

El recuerdo que escondo, la palabra que dije,
venían hacia mi alma desde el fondo del tiempo
i al tenderles mis redes ásperas i terribles
encantadas quedaron en palabra i recuerdo

Pues exprimo las uvas de un oculto viñedo
—¡Dulces son tus racimos viñador invisible!—
i en el cielo profundo de medianoche veo
escritas las palabras que no pueden decirse,

Amor, estoi alegre porque otros te tuvieron
estoi alegre Amor i ebrio, i alegre i triste
¡Por tí duermen en mi alma tantos remotos sueños
que en tantas almas nuevas volverán a dormirse!

Abril 4 de 1922

L A A N G U S T I A

Vaquera, los caminos se han llenado de flores
i tus pies se deshacen de cansancio. Porqué?

El mal de qué raigambres mojó tu primavera
que ayer era de rosas i antes era de miel?

Y, oh silencio — silencio, es que tú, campesina,
te morirás también!...

P NERUDA.

OTRAS OBRAS DE NUESTRO CATALOGO

Raúl Silva Castro
**PANORAMA LITERARIO
DE CHILE**

Instituto de Literatura Chilena
**ANTOLOGIA DEL CUENTO
CHILENO**

Ricardo Latcham y otros
EL CRIOLLISMO

Y. Moretíć y C. Orellana
**EL NUEVO CUENTO REALISTA
CHILENO**

Jaime Valdivieso
**UN ASALTO A LA TRADICION
(VIDA Y OBRA DE CARLOS SEPULVEDA
LEYTON)**

Raúl Silva Cáceres
**LA DRAMATURGIA DE
ARMANDO MOOCK**

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
Casilla 10220 - Santiago, Chile