



**Giuseppe Bellini**

## **Viaje al corazón de Neruda**

### Índice

Presentación
- 1 - Entre tradición y renovación
- 2 - La poesía de la memoria
- 3 - Erotismo y amor
- 4 - El llamado de las piedras
- 5 - Mundo perdido y mundo rescatado
- 6 - Celebración y heroicos furores
- 7 - Entre crisis y recuperación
- 8 - Las ciudades del mundo

A las mujeres de mi casa: Stefania Michela y Elena Luna Stella Viola

11

### Presentación

Desde hace años la poesía de Pablo Neruda es objeto de mis estudios. Varios de ellos han aparecido ya como introducciones a la edición de sus obras, en original o en traducción italiana, ya en Actas de coloquios y congresos, o bien en libros que les he dedicado específicamente<sup>1</sup>. Ahora me ha parecido oportuno volver sobre el tema, en una serie de ensayos, organizados como un recorrido cronológico-temático de la obra del gran poeta chileno.

El tiempo, gran tema de Neruda, como de su poeta preferido, Quevedo, va borrando las huellas de nuestra actividad. Por ello he pensado sacar del olvido, aunque sea por un instante, esta serie de ensayos, algunos nuevamente elaborados, otros inéditos, que representan mi interpretación partícipe de la obra nerudiana, de la que siempre aprecié el mensaje profundo, en el que el hombre es preocupación central, un ser «más ancho que el mar y que sus islas», y en el cual hay que dejarse caer «como en un pozo», para salir «con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas»<sup>2</sup>.

12

Es éste el significado sustancial de mi «Viaje al corazón de Neruda»; un viaje a sus regiones secretas, para encontrar a ese hombre «claro y confundido», «lluvioso y alegre», como se ha definido<sup>3</sup>, que en su obra ha reflejado toda una época, grandiosa y mezquina, contradictoria y trágica, un momento inolvidable de la humana aventura en la tierra.

Amores, sueños, utopías, hicieron que, durante toda la segunda mitad del siglo XX, la poesía nerudiana captara, sin hacer caso de orientaciones políticas, la sensibilidad de infinitos lectores. En los albores del nuevo milenio no pienso que la poesía de Neruda haya dejado de hablarnos.

G. B.

Deseo agradecer aquí a mi buen amigo y valiente colaborador, el profesor Jaime J. Martínez, la atención, el esmero con que ha revisado estas páginas. Como siempre, le debo mucho.

13

Cuando Neruda escribe de sí mismo, en el «Testamento de otoño», de *Estravagario*, que es «un hombre claro y confundido», «un hombre lluvioso y alegre / enérgico y otoñabundo», nos da en síntesis el carácter de su poesía. El autor chileno, a pesar de la novedad que representa siempre su obra lírica, está continuamente en vilo entre sentimiento romántico y novedad expresiva. Así se explica, por ejemplo, su gran pasión por Víctor Hugo, a quien le depara una tumba cariñosa en el océano frente a Isla Negra<sup>4</sup>, y del cual adopta en varias ocasiones la retórica amplia del verso largo. Del mismo modo se explica su adhesión al único gran poeta romántico español que en la época modernista ejerció influencia en la poesía hispanoamericana: Gustavo Adolfo Bécquer.

Porque en sus comienzos forzosamente Neruda sintió la influencia del romanticismo en sus últimos destellos y del modernismo. Lo atestiguan sus primeros poemas, en parte publicados en *El río invisible*, y luego en la edición de los *Cuadernos de Temuco*. «Publicarán mis calcetines», había previsto el poeta, pero estos textos, si no aportan nada artísticamente<sup>14a</sup> la fama de su autor, son interesantes para reconstruir la trayectoria de su obra desde sus orígenes. Los *Cuadernos de Temuco* no representan una novedad absoluta, pues en varias ocasiones algunos poemas juveniles fueron incluidos en libros nerudianos que aparecieron con carácter póstumo: no solamente en *El río invisible* (1980), sino en *Para nacer he nacido* (1981) y *El fin del viaje* (1982), mientras en 1971 Hernán Loyola publicó el *Álbum Neruda*. El mismo Neruda incluyó varios poemas juveniles de Helios, en parte corregidos, como aclara Víctor Fariás<sup>5</sup>, en *Crepusculario*.

Los inicios de Neruda poeta son los que nos interesan en este momento. Sabemos que cuando comienza su actividad creativa en Chile seguían perdurando las tendencias romántica y modernista, aunque ya se conocían las primeras experiencias del ultraísmo y el surrealismo. El joven poeta que venía de la lejana provincia no escapó a la influencia del ambiente: Bécquer y Darío fueron sus primeros maestros, junto con Tagore. No olvidemos que a Bécquer Neruda le dedica en 1935 un significativo homenaje en un prólogo a la revista *Caballo verde para la poesía* y que en 1934 había celebrado, junto con García Lorca, a Darío en el conocido «Discurso al alimón». Dos puntos fundamentales de referencia, por consiguiente: el romántico Bécquer y el modernista Darío. Si el primero es para Neruda «mano de madre selva ardiendo», que «inunda el crepúsculo con humo lleno de lluvia, con nieve llena de lluvia, con flores que la lluvia ha tocado», «grande voz, dulce corazón herido!», «sol desdichado, señor de las lluvias!»<sup>6</sup>, Darío es un «nombre rojo», que hay que recordar en sus direcciones esenciales con sus terribles dolores del corazón, su incertidumbre incandescente, su descenso a los hospitales del infierno, su subida a los castillos de la fama, sus atributos de

poeta grande, desde entonces y para siempre e imprescindible<sup>7</sup>.

En Bécquer Neruda encuentra una identidad anímica mayor que en Darío. De este último le impresiona más la dimensión dramática del artista víctima de sus debilidades. Pero es suficiente abrir al azar la colección poética de *El río invisible* o los *Cuadernos de Temuco*, o bien *Crepusculario*, para constatar cuánto hay en ellos de romántico y modernista: romántico por el sentimiento, modernista por la expresión. La muerte, el amor, el dolor, el deseo, la vida, son temas en los que se expresa una justificada amargura romántica y hasta hay un poema dedicado a un árbol, «La canción del árbol viejo», en *El río invisible*, que nos lleva inmediatamente a otro poema, «Árbol muerto», de Gabriela Mistral, en *Desolación*, explicable influencia, puesto que Neruda conoció y admiró a la poetisa, que también fue la que le encaminó hacia las primeras lecturas importantes<sup>8</sup>.

16

Por otra parte, *La canción de la fiesta*<sup>9</sup>, con la que Neruda gana el primer premio en los juegos florales de Santiago en 1921 y que llama la atención de los críticos sobre él, no es más que un ejemplo lujoso de preciosismo verbal y de rima. Lo mismo hay que decir de muchas de las tempranas composiciones del poeta, de escaso valor artístico, pero que él seguía considerando con afecto. Así, aún en 1967, en un recital de agradecimiento en las aulas de la universidad milanesa donde entonces yo enseñaba, volvió a presentar algunas de ellas, en particular el poema «Un hombre anda bajo la luna»<sup>10</sup>, escrito a los dieciséis o diecisiete años, que consideraba «no como una poesía grande sino como una sonatina» escrita en la infancia, una «poesía muy triste»<sup>11</sup>.

También en su primer libro, *Crepusculario*, hay poemas que remiten al romanticismo y al modernismo: el segundo poema de Helios, por ejemplo, «Esta iglesia no tiene...», presenta una evidente influencia de Herrera y Reissig; y fundamentalmente modernista por el erotismo es «Morena, la besadora», mientras el gusto por la leyenda, en *Pelleas y Melisanda*, es típicamente romántico-modernista, a pesar de las muchas novedades.

17

Cuando Neruda formula su teoría «Sobre una poesía sin pureza», con la novedad de la misma se impone la reivindicación para la lírica de elementos típicamente románticos, como el declarado «deseo de justicia», la melancolía, la luz de la luna, el rescate de las expresiones afectivas más comunes:

Y no olvidemos nunca -escribe- el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne al anochecer, corazón mío son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo<sup>12</sup>.

Por no hablar del paisaje, atractiva y valoración romántica: valga la extraordinaria introducción al Canto general, la grandiosa celebración de

las «pampas planetarias», que de cierta manera recuerda el himno de Esteban Echeverría a la soledad del desierto argentino en *La cautiva*. O la gran pasión por el mar y las aventuras marinas, clara adhesión a la sensibilidad y a la obra de Victor Hugo, como lo comprueba en *Estravagario* el poema «Furiosa lucha de marinos con pulpo de colosales dimensiones», el entusiasmo por ciertos personajes del gran escritor francés, evocados en «Los libros», del Memorial de Isla Negra, *El fuego cruel*:

Oh aquel momento mortal  
en las rocas de Victor Hugo  
cuando el pastor casa a su novia  
18  
después de derrotar al pulpo,  
y el jorobado de París  
sobrecirculando en las venas  
de la gótica anatomía.

No menos significativa la adhesión al clima romántico expresado por Jorge Isaacs a través de la protagonista de su novela famosa:

Oh María de Jorge Isaacs,  
beso blanco en el día rojo  
de las haciendas celestes  
que allí se inmovilizaron  
con el azúcar mentiroso  
que nos hizo llorar de puros.

Son, estos pasajes, documento de una tendencia constante en la sensibilidad nerudiana, a pesar de toda innovación formal. Romanticismo y modernismo han dejado una huella profunda en él: la primera tendencia destinada a permanecer hasta el final de su obra; la segunda, base nutricia para su originalidad expresiva.

Al contrario de Borges y de Huidobro, Neruda no ha inventado movimiento vanguardista alguno, sino que ha participado originalmente de ellos, sobre todo del surrealismo. En el ámbito chileno Huidobro fue quien acabó con el modernismo. Fernando Alegría ha escrito que «detrás de Neruda yacen las cenizas del modernismo», mientras «el creacionismo le mira con una cuenca vacía»; en su silencio provinciano él empieza con una serie de libros «suavemente románticos, sensualmente simbolistas. Una misteriosa y obstinada locura distingue su joven poesía de la tradición decadentista francesa. Su imaginación se mueve 19en una órbita extravagante y sin forma», que nada tiene del francesismo de Darío<sup>13</sup>. El crítico pone el

acento, con relación a *Crepusculario*, sobre la amargura creciente, el paisaje «de nocturna desolación», el tiempo detenido, o bien «espeso» o «sobresaltado», las emociones, que «subrayan ciertos gestos y ciertas actitudes a la manera impresionista», un mundo de desesperación adolescente que el lector siente a punto de desintegrarse<sup>14</sup>. Neruda lo definió «libro de otro tiempo»<sup>15</sup>, ingenuo, sin valor literario, pero, a pesar de todo, siguió considerándolo fundamental para el estudio y la comprensión de su poesía, acercándolo en ocasiones a algunos de sus libros de mayor madurez<sup>16</sup>, en el sentido sobre todo de la «sensación de cada día»<sup>17</sup>. Es éste el lazo sutil que le une al Memorial de Isla Negra, libro de la memoria, de la vuelta a la infancia y la mocedad, de los afectos familiares y el amor.

Neruda advierte que nunca en *Crepusculario*, entendido como punto de partida de su poesía, tuvo «un propósito poético deliberado, un mensaje sustantivo original»<sup>18</sup>; eso ocurrió más tarde, pero el lenguaje destinado a caracterizar su poesía ya se encuentra en esta primera obra, a pesar de las evidentes influencias, y a veces de ciertas ingenuidades <sup>20</sup> sobre las que ha llamado la atención Raúl Silva Castro<sup>19</sup>. Los poemas «Farewell» y «El Padre», en particular, revelan estas presencias y muestran un sello dramático que anuncia las Residencias, interrogativos sombríos, problemas angustiosos que dominarán la poesía nerudiana sucesiva, inquietud existencial, soledad de tierra y cielo, un clima dominante de congoja.

En *Crepusculario* se va definiendo por grados el paisaje que caracterizará la poesía de Neruda: estrellas penetrantes y crueles, largos y profundos silencios nocturnos, obsesiva sordera y vértigo del vacío, cielo que incumbe como amenaza, aguas precipitando desde lo alto sobre una tierra hostil o bien arrojándose sobre playas desoladas. La lluvia y el agua del océano, con su movimiento incansable, constructor y destructor al mismo tiempo, son ya una presencia característica e insistente, proceden de las condiciones ambientales de la infancia, momento destinado a matizar sentimentalmente toda la poesía nerudiana. Pero en *Crepusculario* el clima de la infancia no alcanza todavía el significado positivo que procede del aroma de los bosques; tiene, al contrario, un sentido frío y amenazador, está más cerca del lóbrego clima de *La copa de sangre*<sup>20</sup>, que del panteísmo trepidante de «¿Dónde estará la Guillermina?»<sup>21</sup>.

La lección modernista lleva a Neruda, en *Crepusculario*, a emplear una adjetivación preciosista, acudiendo a veces a terminologías que se acercan al «decorativismo» de Rubén <sup>21</sup>Darío, a un acentuado tono erótico y a notas de delicados valores cromáticos. Lo cual demuestra que el poeta supo sacar savia de las cenizas modernistas. El libro es una colección de poemas en cierto modo heterogénea, unida por un hilo sentimental que se sirve de dos elementos fundamentales: el amor y las experiencias limitativas de una época difícil para el joven Neruda, la de 1921, cuando se traslada a Santiago para continuar sus estudios en el Instituto Pedagógico. Es un periodo de escasos recursos económicos, de hambre e inseguridad, del que Neruda deja constancia en el grupo de poemas reunidos bajo el título «Los crepúsculos de Maruri».

Son estos crepúsculos, la experiencia de soledad, el sentido del límite, la exaltación colorista, a los que alude el título del libro. Silva Castro

ha subrayado<sup>22</sup> que *Crepusculario* es un sustantivo colectivo y frecuentativo, creado para indicar el conjunto de crepúsculos coleccionados por el poeta, clima de soledad y melancolía al que hace referencia Emir Rodríguez Monegal<sup>23</sup>. El poeta se siente «prisionero con la puerta abierta», como escribe en «La pensión de la calle Maruri», del Memorial de Isla Negra, rememorando aquella época. Lejos de borrar el recuerdo del pasado, el tiempo acentúa la nota amarga. También el amor asume colores fúnebres, sello dramático, que se expresa con acentos delicados en *Pelleas y Melisanda*, donde, partiendo de Maeterlinck, Neruda crea originalmente una pura emoción sentimental que desemboca en un panorama de muerte.

22

«Ya iba dejando atrás *Crepusculario*», escribe el poeta en sus memorias, «tremendas inquietudes movían mi poesía»<sup>24</sup>, y una noche de 1923, durante una breve estancia en su casa de Temuco, sorprendido por un cielo estrellado que lo deslumbra, Neruda se siente embargado por una «embriaguez de estrellas, celeste, cósmica»<sup>25</sup>. Entonces, revela,

Corrí a mi mesa y escribí de manera delirante, como si recibiera un dictado, el primer poema de un libro que tendría muchos nombres y que finalmente se llamaría *El hondero entusiasta*. Me movía en una forma como nadando en mis verdaderas aguas<sup>26</sup>.

Tendrá más tarde la desilusión de encontrar que su poema presenta una fuerte influencia del poeta uruguayo Sabat Ercaasty<sup>27</sup>; lo rechazará entonces y sólo lo publicará diez años más tarde, en 1933, después de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Tentativa del hombre infinito*, las prosas de *El habitante y su esperanza* y *Anillos*.

*El hondero entusiasta* representa, sin embargo, un momento insustituible en la poesía nerudiana y cuando el libro finalmente fue editado despertó gran interés en el mundo poético chileno por su carácter novedoso y rebelde. <sup>23</sup>Neruda siguió considerándolo un documento más en la trayectoria de su poesía, pero afirma que de la desilusión y el consiguiente rechazo del poema, en un primer momento, se originó un cambio total en su poesía y que de este cambio surgieron los *Veinte poemas de amor*. «Comprendí, al trabajar más en lo mío, dónde residían mis fuerzas y dónde mis debilidades»<sup>28</sup>.

Con los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* publicados en 1924, Neruda alcanza su realización plenamente original. Por su importancia el libro ha sido comparado justificadamente con *Azul de Darío*<sup>29</sup>. En efecto, sin con *Azul* tuvo inicio la renovación de la poesía hispanoamericana en el ocaso del romanticismo, con los *Veinte poemas de amor* inicia una radical renovación de la poesía sucesiva al modernismo. Neruda tuvo plena conciencia del significado de su libro. Los *Veinte poemas de amor* constituían una novedad absoluta en la poesía: en ellos se juntan el sentimiento trágico del amor y el paisaje, presencia del mar y de regiones lluviosas y astrales. El poeta no ha dejado de aclarar concretamente la geografía del libro: con frecuencia, informa, él iba con su familia a Bajo Imperial, en la costa, donde entró en contacto con el mar y el río que ahí

desemboca. Las dunas, la vegetación local, los pinos empapados en lluvia, las frías noches del Sur, penetrantes y como traspasadas de astros, el viento poblado de oscuras presencias y amenazas, contribuyeron a transmitir al poeta el sentido misterioso y espacial que domina el transporte amoroso y las imágenes eróticas<sup>30</sup>. El mismo <sup>24</sup>Neruda afirmó<sup>31</sup> que mucho más tarde no lograba escribir sin pensar en el rumor de la lluvia y de las olas en la arena; en otra ocasión<sup>32</sup> declaró que había escrito los Veinte poemas en Santiago recordando el paisaje nativo, sobre todo los bosques de Temuco, las grandes playas frías, los ríos y el salvaje litoral sureño.

En los Veinte poemas de amor el fondo sentimental sigue siendo romántico, pero importa más el sentido dramático que el poeta da a la vida y al amor, la novedad que el verso presenta, perfectamente estructurado, el proceso creativo original, la riqueza expresiva que claramente anuncia al lírico singular de las épocas sucesivas. Las Residencias ya se presienten en los Veinte poemas, debido a la sugestión novedosa de las metáforas, las representaciones surreales, la atmósfera de intenso dramatismo y hasta es posible afirmar que el núcleo central de la poesía nerudiana está en los Veinte poemas: en ellos encontramos el extremo subjetivismo y la exaltación romántica, el concepto dominante de la vida como drama, el dolor dominando al hombre en todas sus actividades.

El amor mismo existe en cuanto en él se manifiesta el dolor. En el cuerpo de la mujer, que el hombre desea con impulsos contrastantes, espiritual y sexualmente, se abre paso la desgarradora amargura de lo inalcanzable. Único resultado la desilusión, que se nutre del recuerdo. La condición del amante es la de un solitario, que pretende percibir el sentido de una realidad sentimental, que es tormento del deseo, y anhela concretizar el objeto al que <sup>25</sup>tiende. El hombre vive agitado por el recuerdo de anteriores posesiones. En torno a él, un mundo hostil que produce angustia, un paisaje de posibilidades sombrías: la vastedad de los pinos, el sentido desolado del campo, el crepúsculo que muere eternamente en los ojos de la amada, un frío aislamiento en un mundo combatido, el viento huracanado, el movimiento obsesivo de las olas, el metal impenetrable del cielo y de los astros, las aves siniestras: todo es presencia que hiere. La angustia del poeta se manifiesta también en tormento estilístico. Neruda quiere representar su propia situación sentimental del modo más fiel posible y, siempre insatisfecho, lo intenta de múltiples maneras. Proceso de «ensimismamiento y enajenamiento» sobre el cual se ha detenido Amado Alonso<sup>33</sup>, característico luego de las Residencias. Melancolía y angustia parece que no encuentran inmediatamente el camino para manifestarse cumplidamente en la forma.

La insatisfacción de Neruda ante la realización de una poesía «aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y se derribaran», le lleva a una nueva empresa poética, que juzga «frustrada»<sup>34</sup>, Tentativa del hombre infinito, que publica en 1926. Neruda ha negado tajantemente que haya una influencia de Altazor, de Huidobro, como insinuaba Jorge Elliot<sup>35</sup>, y a pesar de su duro juicio acerca <sup>26</sup>del texto, sostiene que «dentro de su pequeña, de su mínima expresión, aseguró más que otras obras el camino que [...] debía seguir»<sup>36</sup>; y añade:

Yo he mirado siempre la Tentativa del hombre infinito como uno de

los verdaderos núcleos de mi poesía, porque trabajando en estos poemas, en aquellos lejanísimos años, fui adquiriendo una conciencia que antes no tenía y si en alguna parte están medidas la expresión, la claridad o el misterio, es en este pequeño libro, extraordinariamente personal<sup>37</sup>.

Texto poco leído, según consta<sup>38</sup>; los críticos que lo han hecho y que se han expresado sobre él son de opinión bastante contraria a la de su autor. En el poema Neruda rompe con la sintaxis, acude al verso libre, infunde en las palabras nueva e insospechada fuerza expresiva, imágenes inéditas surgen y se encabalgan, rechaza aparentemente el significado lógico. Repudiado todo formalismo, su poesía <sup>27</sup>se expresa en acentos rebeldes: «Yo no cuento, yo digo en palabras desgraciadas»<sup>39</sup>. Estamos frente a un caos que se va acumulando a través de una especie de escritura automática. Ésta construye una atmósfera dinámica en la que el poeta expresa insatisfacción y dolor en un surco de melancolía otoñal. En Tentativa del hombre infinito el mundo empieza a desarticularse. Volodia Teitelboim ha definido el poema

un puente en llamas donde se queman no sólo las mayúsculas, los puntos y las comas, sino que caen, devoradas por el incendio de su propia metamorfosis poética, las formas y las concepciones literarias prevalecientes en ese momento en su obra, para abrir aceleradamente paso a una nueva fase, la fase de Residencia<sup>40</sup>.

Transición del simbolismo al surrealismo, en el poema la realidad concreta, como ha dicho Fernando Alegría, golpea el espíritu del poeta «en olas de imágenes inconexas»<sup>41</sup>. En la difícil soledad y las tinieblas el alma «hambrienta» tropieza, grita al viento su desesperación. El sentido del transcurso temporal se manifiesta a través de una asociación de imágenes varias, usuales unas, nuevas y atrevidas otras; ya no es el reloj el que marca el paso de las horas, sino la misma noche, reloj que va aislando las horas de la vida. Las tinieblas nocturnas, «huracán muerto», dejan caer oscura lava, comunican una sensación pegajosa; <sup>28</sup>el cielo es una sola gota que suena cayendo en la soledad; el oído del hombre se agiganta escuchando el tiempo, que transcurre dentro de un caos amenazador. El poema posee una fuerza alucinante, brilla en resplandores extintos, entre sonidos estridentes o escalofriantes silencios. En el corazón de una noche que ocupa todo el universo, azotada por el viento y la lluvia, se levanta el lamento del poeta.

El proceso nerudiano hacia la total renovación y plena originalidad de su poesía pasa también por las prosas narrativas de El habitante y su esperanza (1926), así como por Anillos (1926), «prosas siamesas»<sup>42</sup> estas últimas, puesto que en el libro se alternan las páginas debidas a Neruda con las de su amigo Tomás Lago. Anillos es un libro que rebosa poesía, dominado por la melancolía y la angustia; el poeta canta el otoño, las

selvas, las aves, las aguas del Sur chileno, en una atmósfera de soledad y tristeza. Más significativo como expresión de un caos en cierto modo organizado es *El habitante y su esperanza*, donde dominan el drama pasional, la fuerza de la fatalidad, en una trama que se construye a través de notas vagas, sugerencias nebulosas, para contar una tragedia de amor-traición-venganza-muerte.

El lector es prácticamente invitado a construir, más que a aprender, una historia. Nuevamente el texto, claramente expresionista, revela la postura romántica del poeta, propenso a lo trágico pasional. En el prólogo, Neruda aclara: «Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico; no me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad»<sup>43</sup>. El significado de esta narración, como ha notado Cardona Peña<sup>44</sup>, es que el hombre es al mismo tiempo actor y espectador de su propia catástrofe. Hasta hay quien ha visto en *El habitante y su esperanza* un texto precursor de la narrativa que se desarrollará en América cuarenta años después<sup>45</sup>.

En 1933 Neruda edita, en Santiago de Chile, la primera Residencia en la tierra, donde reúne poemas que remontan a años anteriores, hasta 1925. La segunda Residencia aparece en 1935, aumentada con la producción poética de los años últimos y en 1947 se publica la Tercera Residencia, que incluye el conocido poema *España en el corazón*, ya editado por separado en Chile en 1937 y al año siguiente en España por la imprenta del Ejército Republicano del Este, al cuidado de Manuel Altolaguirre<sup>46</sup>.

Publicar la primera Residencia en la tierra no fue fácil. Sabemos que, a pesar del entusiasmo de Rafael Alberti, en España el libro no encontró editores. El poemario y su continuación en la segunda edición atestiguaba una profunda experiencia vital, determinada en gran parte por la estancia en Asia de Neruda, primero en Rangoon, en 1927, luego en Ceylán, y de 1930 a 1932 en Batavia<sup>47</sup>. Entre los poemas anteriores, de 1925-1927, y los que van hasta 1935, o sea que forman parte de la segunda y tercera Residencia, hay una extraordinaria unidad de acentos. Ya en 1925, cuando había compuesto los poemas «Galope muerto» y «Serenata», el poeta se daba cuenta de haber encontrado una región propia, totalmente personal: «Esos poemas me señalaron el dominio de mi personalidad -afirma-. Con gran serenidad descubrí que llegaba a poseer un territorio indiscutiblemente mío»<sup>48</sup>. Territorio formado por angustiosos interrogantes, que la residencia en Asia estaba destinada a agudizar, con el resultado de una intensidad ética y una novedad expresiva extraordinarias. Del mundo de la India con el cual entra en contacto no le interesan a Neruda los elementos exóticos, sino la problemática existencial. Asia representa para el poeta una lección dramática tal que permanece viva durante todo el largo curso de su existencia, junto con el mensaje de un Quevedo profundamente sentido, en la conciencia de que todo va camino de la muerte.

En las Residencias estalla la originalidad de la inspiración nerudiana, en una riqueza de elementos que califican para siempre una poesía que brota de una actitud esencialmente dramática frente a la vida y que en el verso se expresa en formas de la más atrevida vanguardia. La acumulación de imágenes, de símbolos, las enumeraciones, las rupturas sintácticas, los conatos de expresión, como los definió Anderson Imbert<sup>49</sup>,

y las reinmersiones obstinadas en una zona espiritual tan tumultuosa y embrollada, dan un aspecto hermético y surreal a la poesía de las Residencias. A menudo se trata de elementos insistentemente enmarañados, sobrepuestos, torcidos, del todo inesperados, revelaciones improvisas de luz, en medio del abrirse de abismos aterradores, documento de una gran tensión espiritual. A este vasto y profundo documento humano en el que, por encima del tormento personal del poeta, se percibe el drama universal, el lector se asoma desorientado y acaba por sentirse inmediatamente capturado.

Con razón García Lorca, presentando a Neruda en la Universidad de Madrid, habló de una «gran mano cubierta de vello que juega delicadamente con un pañuelo de encajes», de poemas «sostenidos sobre el abismo por un hilo de araña», para definir la índole de la poesía nerudiana<sup>50</sup>. En las primeras Residencias el problema existencial se transforma pronto en universal. Curiosamente es la experiencia de soledad en Asia la que determina este ensanchamiento. El mundo le ofrece a Neruda un espectáculo desgarrador de miseria humana; todo se le presenta a punto de derrumbarse, como perspectiva de caos, de naufragio <sup>32</sup>en lo informe, mientras percibe el avanzar silencioso e imparable de la muerte. En el verso nerudiano hay un movimiento gigantesco que repite el caos de los orígenes. La poesía de Neruda se mueve entre torbellinos de agua y viento, entre una caída continua de las cosas, que se hunden en la tierra. Los anhelos del hombre aparecen continuamente sofocados, en un entorno en que todo se desquicia. Una realidad desintegrada oprime al poeta; angustiosamente, y con fatiga frustrada, él intenta explicarse el mundo y expresar, con exactitud que lo satisfaga, la materia emocional que se mueve en su interior.

Con las Residencias, Neruda aporta una contribución sustancial al surrealismo en la poesía hispánica, objetivando los impulsos del subconsciente<sup>51</sup>. En el ámbito de la expresión asistimos a una larga y dura batalla entre los medios ofrecidos por el lenguaje a la poesía, con el fin de dar voz al sentimiento y a la insatisfacción del poeta. Proceden de esta insatisfacción las numerosas tentativas expresivas; nunca como en este momento la palabra, la imagen, se le presentan a Neruda inadecuadas para expresar su condición de hombre que pasa entre «sombra y espacio», dotado de corazón «singular» y «sueños funestos», «precipitadamente pálido», «marchito en la frente» y con luto de «viudo furioso» por cada día de su vida, como se expresa en «Arte poética»<sup>52</sup>. Él va espiando «lo inanimado y lo doliente»<sup>53</sup>; ve frente a sí un panorama lóbrego; capta el significado de las fúnebres soledades que le rodean, las presencias inquietantes <sup>33</sup>de un mundo extinto y caótico que asciende desde un color muerto donde naufraga la esperanza.

Dominado por estas sensaciones, el poeta quiere hacer patente el proceso de disolución de la materia. Su voz da vida a una serie de lamentaciones estridentes que se mezclan con silencios sordos y vastos derrumbes, denuncia un escalofriante «naufragio en el vacío con un alrededor de llanto», interpreta el «día de los desventurados» que «asoma / con un desgarrador olor frío, con sus esperanzas en gris, / sin cascabeles, goteando el alba por todas partes»<sup>54</sup>.

El tema de la muerte domina ahora la poesía nerudiana, sobre todo a partir de la segunda Residencia. La lectura apasionada de la obra de Quevedo

tiene su importancia por lo que se refiere a la concepción destructora del tiempo, del polvo y la insidia incesante a la vida. La inquietante «lengua de polvo podrido» de «La calle destruida», que avanza implacable, desgastando las cosas, representa eficazmente el trabajo aniquilador del tiempo. El binomio tiempo-muerte, que Alazraki ha señalado constantemente presente en Quevedo, en el ejercicio de un poder corrosivo<sup>55</sup>, vuelve dramáticamente en Neruda, pero en él adquiere un dramatismo insólito. En «Sólo la Muerte», a través de una serie de imágenes fluviales, ataúdes a vela remontando el río sagrado, Neruda expresa, con el sentido de lo irremediable, su repudio. La muerte es para él presencia insana, muy lejos del concepto quevedesco según el cual les depara a los humanos su verdadera vida. El poeta acude a un proceso de desrealización 34 de lo real en las comparaciones: la muerte llega «a lo sonoro», «como un zapato sin pie, como un traje sin hombre», golpea con un anillo «sin piedra y sin dedo», llega a gritar «sin boca, sin lengua, sin garganta». La tragedia humana ya había sido representada en eficaces formas artísticas por Neruda en «Entierro en el Este», de la primera Residencia: del aparentemente «poderoso viajero» nada quedaba después de haber sido quemado y sólo una «trémula ceniza» flotaba sobre las aguas del río sagrado. A distancia de tiempo, en el Memorial de Isla Negra, el poeta vuelve a consignar el impacto que el episodio tuvo sobre él: si algo vio en su vida, afirma, fue en la India, una tarde, «arder una mujer de carne y hueso», «hasta que no quedó mujer ni fuego / ni ataúd, ni ceniza» y noche, y agua, y sombra y río «allí permanecieron en la muerte»<sup>56</sup>. P. Neruda, Memorial de Isla Negra, libro II: La luna en el laberinto, «Aquellas vidas».

El clima dentro del cual se mueve la poesía de Neruda en las primeras Residencias caracteriza una estación otoñal que más tarde repudiaría, cuando se convierte al socialismo; un repudio aparente visto que, todavía al final de los años cincuenta, cuando yo estaba preparando una antología de su obra, insistía para que las Residencias tuvieran en ella parte relevante<sup>57</sup>. El poeta tenía, pues, plena conciencia de la importancia de su creación.

Fernando Alegría ha dado una sugestiva, aunque retórica, interpretación de este momento poético nerudiano. Él considera que, al concebir un caos tan monumental, Neruda ha manifestado, como nunca antes otro poeta, la angustia 35 metafísica del hombre hispanoamericano, los terrores, las supersticiones que lo dominan, el sentido de culpa que le inculcaron las enseñanzas religiosas y la ininterrumpida tradición de sus antepasados indios, la soledad en medio de una civilización ajena que no comprende y que por consiguiente no puede apreciar, la conciencia dolorosa de ser un fracaso, la consternación frente a la naturaleza, que lo aplasta con sus selvas, sus océanos, sus montañas, y su decadencia, resultado de la explotación, de la desnutrición, del alcoholismo, la pobreza, las enfermedades. De este modo Residencia en la tierra es la expresión de un drama psicológico y social hispanoamericano<sup>58</sup>.

En realidad, más sencillamente, Neruda representa sus propias pesadillas, sus angustias, sus dramas, aunque toda su obra puede ser interpretada en un sentido más amplio, que envuelve al hombre americano y sus problemas. La conciencia de todo ello, sin embargo, Neruda la asumirá más tarde, y el

punto de partida en este sentido se puede establecer en el poema «Reunión bajo las nuevas banderas», de la Tercera residencia en la Tierra.

Anteriormente él había sido sólo el poeta de su propia angustia, que proyectaba sobre el mundo y que de éste se originaba en cuanto muerte sin fin<sup>59</sup>.

Para expresar su mensaje, Neruda acude a una complicada simbología, cuyo significado es imprescindible descifrar para alcanzar el sentido de las Residencias: símbolos con valor positivo y símbolos negativos, cuya presencia acentúa el aspecto hermético de su poesía, mientras las representaciones surrealistas le prestan una sugestión totalmente nueva. Desde ahora en adelante Neruda seguirá constantemente sorprendiendo con sus novedades, pero Residencia en la tierra representa la superación de toda dependencia, la renovación radical de su poesía, proyectada hacia una dimensión universal, en cuanto con sus angustias personales interpreta las del hombre contemporáneo.

Tercera residencia concluye, por un lado, el clima de autoconmiseración, a pesar de que este clima persiste en la sección inicial de las cinco de que se compone el libro, culminando en el largo poema Las furias y las penas, inspirado en Quevedo; pero, a partir de la segunda sección inaugura una época nueva en la poesía nerudiana, la político-social, manifestación ya no de una postura pasiva frente a la vida, sino de un compromiso que lleva a Neruda a luchar con el hombre para el hombre, movido por un ideal de justicia y de hermandad, por la fe en la construcción de un mundo mejor. El dolor expresado en acentos tan profundos en su anterior poesía representa una inmersión necesaria del poeta en su condición personal, para superarla en la formulación de una esperanza. La luz «llena de pétalos» surge de la ceniza<sup>60</sup>; la constatación de nuestro imparables fluir, lleva a la afirmación de una solidaridad que hace inevitable el día feliz. A ello se debe si Neruda pasa de su individualidad dolida a la celebración de la lucha, decidido a cambiar el mundo.

En la base de su «conversión» está el impacto determinado por la guerra civil española. La destrucción de un mundo amado, hecho de afectos, de cosas sencillas, de paisajes íntimos, y los horrores de la guerra, determinan la adhesión del poeta a la lucha del hombre. Madrid, donde Neruda había vivido los años anteriores a la guerra civil, en el pleno auge de la generación poética republicana, asume ahora el significado de un mundo feliz perdido. Muchos años después recordará aquel tiempo como estación insustituible de su vida:

Toda esa época de antes de la guerra tiene para mí un recuerdo como de racimo cuya dulzura ya se va a desprender, tiene una luz como la del rayo verde cuando el sol cae en el horizonte marino y se despide con un destello inolvidable<sup>61</sup>.

En el Memorial de Isla Negra el poeta dedicará todo un libro al canto del «fuego cruel», aludiendo a su inolvidable experiencia madrileña de los años anteriores a la guerra<sup>62</sup>.

La nueva orientación de Neruda está determinada sobre todo por la experiencia de dolor y sangre de la guerra. Cuando en 1939 Neruda publica

«Las furias y las penas», siente el deber de explicar el significado del poema, que define expresión de una atmósfera que su poesía desde hacía tiempo había superado. En su primera elaboración el texto poético remontaba a 1934 y en 1939 no podía significar una vuelta al clima anterior. De 1934 a 1939 muchas cosas habían pasado; ante el montón de ruinas al que había sido reducida España, Neruda sentía superada definitivamente su época más sombría y acudía a la lucha. Si el mundo era como era, parecía lógico que su poesía cambiara: «Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor»<sup>63</sup>.

España en el corazón, resultado poético de la crisis nerudiana provocada por la guerra, estaba destinado a ejercitar notable influencia no solamente sobre la poesía española e hispanoamericana, sino sobre la de toda Europa en lucha contra las dictaduras, especialmente sobre la de la Resistencia francesa durante la segunda Guerra Mundial. Marcenac afirma que fue la prefiguración de esta última<sup>64</sup>, y Aragón lo definió introducción gigantesca a la literatura del mundo entero<sup>65</sup>. Desde sus primeros versos éste era el destino de la poesía nerudiana: hacerse intérprete de la condición humana en un siglo criminal.

39

- 2 -

La poesía de la memoria

Aunque Neruda ha sido siempre un poeta independiente y autobiográfico, dos libros representan el momento más relevante de su actitud, cuando a la reivindicación de una libertad íntima se mezcla el llamado de la memoria: *Estravagario* y el *Memorial de Isla Negra*.

El primer libro poético aparece en 1958, el segundo, repartido en cinco títulos, en 1964, precedido en 1963 por un anticipo, *Sumario*, que el poeta publica en Italia. Anteriormente no habían faltado grandes momentos en los que la poesía nerudiana manifestaba esta tendencia. Es suficiente pensar en el *Canto general*, en los capítulos titulados «El fugitivo» y «Yo soy»: el primero una suerte de diario poético en el que Neruda cuenta su fuga, a través de la tierra chilena, para escapar a la persecución desatada contra él por el presidente González Videla, después de haberlo acusado de traición en el Senado por haberse pasado a la derecha; el segundo, continuación en parte del primero, pero sobre todo afirmación de un compromiso directo con la lucha por la justicia y, al mismo tiempo, celebración de la tierra y de sus dones. Además, incluye un testamento final político-íntimo, en el que Neruda deja a los nuevos poetas de América sus autores preferidos, Manrique, Góngora, Garcilaso, Quevedo, Lautréamont, Mayakovski<sup>66</sup>, y a los «sencillos habitantes que piden / agua y luna, elementos del orden inmutable, / escuelas, pan y vino, guitarras y herramientas», su poesía:

Quiero que a la salida de fábricas y minas  
esté mi poesía adherida a la tierra,  
al aire, a la victoria del hombre maltratado.  
Quiero que un joven halle en la dureza  
que construí, con lentitud y con metales,  
como una caja, abriéndola, cara a cara, la vida,  
y hundiendo el alma toque las ráfagas que hicieron  
mi alegría, en la altura tempestuosa<sup>67</sup>.

Estravagario, presenta un interés particular, en cuanto en él el poeta reivindica el derecho a una vida íntima propia, abandonado por un momento, sin olvidarlo, su compromiso político. Abogando por la primacía del sentimiento, Neruda pide permiso «para nacer», en el canto de temas que programáticamente nada tendrían que ver con su participación en la Historia, sino que forman parte de su historia personal.

El amplio tono elegiaco, el hondo panteísmo, la emoción nostálgica del recuerdo, el sentimiento de gratitud hacia la bondad, ya tan presentes en el Canto general y en las Odas, se unen aquí al canto del amor, a la luz del cual se acentúa la adhesión del poeta al ámbito natural y se abre paso el drama de límites demasiado angostos, que en la muerte no logran superar la tierra. Nada de conclusiones que desemboquen en afirmaciones de fe y tampoco de rechazo de la realidad, en cambio de un mundo de evasión donde dedicarse a especulaciones metafísicas, pero sí angustia del límite. La poesía de Neruda, consecuente con lo manifestado en «La gran alegría», del Canto General, trata los grandes temas de la solidaridad y la fraternidad, expresa una vez más, con renovada sinceridad, su identificación con el pueblo, sobre el cual el poeta vuelca todo su sentimiento:

El pueblo me identificó  
y nunca dejé de ser pueblo<sup>68</sup>.

Dedicarse a especulaciones metafísicas significaría, para Neruda, evadirse hacia un arte de sello aristocrático, que pierde su contacto vital con el hombre y con el mundo. Nada más cerca del hombre y del mundo, en todo momento, que la poesía nerudiana, la cual desde las Odas elementales hasta Estravagario va buscando el coloquio, la sencillez, resultado difícil felizmente logrado. Propósito que también se manifiesta en las ilustraciones de la edición original del libro, muy siglo XIX, que contribuyen a crear una atmósfera recatada en la que Neruda desea manifestarse en sus contrastantes impulsos.

Se trata, en *Estravagario*, de un momento especial de confesión, de una estación esencial en la vida del poeta, donde el contacto con la realidad se acentúa en cuanto parte y espejo de su situación interior. «Pido permiso para nacer»<sup>69</sup> significa reivindicar el derecho a aislarse entre los 42 elementos que más responden a su intimidad y que el poeta especifica en «cinco raíces preferidas»: el amor «sin fin»; el otoño, donde, reflejo de la vida humana en su infinito retorno, las hojas vuelven a la tierra; la tercera es el gran invierno, la lluvia, la caricia del fuego; la cuarta, el verano, pleno, «redondo como una sandía»; la quinta, y es motivo dominante, el amor por Matilde, que se expresará en un nuevo cancionero, los Cien sonetos de amor, y matizará con su sentimiento hasta *Las piedras de Chile*.

El amor por Matilde que, como se advierte en algunos poemas, fue también una difícil conquista ante la oposición de quienes hubieran querido el poeta dedicado exclusivamente a un papel heroico, es un elemento de extraordinaria importancia en esta etapa nerudiana. Cantando el amor, Neruda no cae en la nota convencional, sino que da al tema un tono inédito: se trata de un sentimiento que acentúa la dedicación a su misión. La amada es, para él, como la tierra misma, desde la cual todo se origina y a la que todo vuelve.

El ansia por comunicar con el cosmos, por construir algo que supere la materia, aniquilada por la muerte, se hace en Neruda parte determinante de una nueva angustia. La «terrestre esperanza» que el poeta ha cantado, si excluye la «vacía eternidad» de Jorge Manrique, no logra ser fin a sí misma<sup>70</sup>. Ahora le hace falta algo que abra paso a la esperanza más allá de la muerte y en un primer momento parece satisfacer esta exigencia la fe en la poesía, por medio de la cual Neruda supera su «destinación terrestre»<sup>71</sup>. 43 Si la muerte destruye al poeta como hombre, no destruirá su canto: «entonces cantaré en silencio»<sup>72</sup>.

Sin embargo, Neruda siente la necesidad de renacer concretamente. La unión con su amada bajo la tierra se le presenta escalofriante si no va más allá, si no revive en el cosmos. Es aquí donde el poeta cree que renacerá su espíritu, al que nunca ha renunciado.

Un halo dramático domina varias composiciones de *Estravagario*. La serie de interrogaciones sobre las que se construye «Y cuánto vive?», no responde a situaciones gratuitas; revela un problema angustioso que, una vez más, concluye, y no podía ser de otra manera, con el más oscuro fracaso del conocimiento. Acaso se deba a ello la tristeza radical que acompaña la vida y que el hombre tiende a combatirla deificándose a sí mismo. De ahí la necesidad de medirse, de humillarse:

De cuando en cuando y a lo lejos  
hay que darse un baño de tumba<sup>73</sup>.

La muerte, entendida en las Residencias como presencia que todo lo invade<sup>74</sup>, se transforma en *Estravagario* en suprema moderadora. Es un nuevo

contacto con Quevedo: como el poeta del Siglo de Oro iba preparando día tras día, en la soledad, su «compañera inseparable», «extendiendo las sábanas, mullendo la almohada, para dormir al fin, descansar, extendido al fin, a lo largo de su única amiga, su solo amor», según interpreta Rafael Alberti<sup>75</sup>, de la misma manera Neruda, hacia otras direcciones, otras conclusiones, va cultivando la muerte. Que ya no es presencia aterradora, sino realidad que le sirve al hombre para moderar su orgullo, sin solucionar problemas metafísicos. La advertencia que, en la poesía de Quevedo, la muerte da acerca de la fragilidad y la vanidad de las cosas humanas, de la poca cosa que es el hombre<sup>76</sup>, cobra relieve en los versos de Neruda. Para el poeta chileno, como para Góngora<sup>77</sup>, como para Quevedo<sup>78</sup>, el tiempo se va puntual, indiferente ante la tragedia del hombre. Los días son «pequeñas y pasajeras uvas», los meses se destiñen «descolgados del tiempo», hasta que el hombre cae en el vacío, dejando en el mundo sólo apariencias, su vestido y su orgullo, y es como si hubiera desaparecido desde tiempo infinito:

Hasta que al fin caemos en el tiempo, tendidos,  
y nos lleva y ya nos fuimos, muertos,  
arrastrados sin ser, hasta no ser ni sombra,  
ni polvo, ni palabra, y allí se queda todo  
y en la ciudad en donde no viviremos más  
se quedaron vacíos los trajes y el orgullo<sup>79</sup>.

La eternidad de Quevedo es sustituida en Neruda por el tiempo, que anonada al ser individual. Sin embargo, existen <sup>45</sup>necesidades afectivas que imponen al poeta la construcción de algo duradero más allá de la muerte y un ancla, en este sentido, es la poesía. En otro poema, la muerte ya no es hundirse en la nada, sino llegar a algún conocimiento del misterio. No es alcanzar una eternidad, según proponen las confesiones religiosas, sino algo que ya no da miedo. La vida del hombre se desarrolla entre una pregunta y la muerte, afirma, y sólo ésta puede revelarnos el secreto:

... cuando el viento recorra  
los huecos de tu calavera  
te revelará tanto enigma,  
susurrándote la verdad  
donde estuvieron tus orejas<sup>80</sup>.

Neruda llega a esta solución conociendo que el hombre, a pesar de sus límites, no se resigna a dejar de conocer. Él procura escaparse al vacío de la muerte buscando nuevas comunicaciones, un coloquio íntimo con la

naturaleza, con las cosas, los animales, hasta con las criaturas más humildes: la araña, las «dulces, sonoras, roncadas ranas», el gato, el conejo, el cerdo, en cuyo color rosado ve inaugurarse la aurora<sup>81</sup>. Desde el punto de vista artístico, el recurso a estos elementos, a antes de una vida inferior, significa un cambio sustancial en la poesía nerudiana: lo que en las Residencias hubiera significado un inframundo sombrío, lleno de posibilidades oscuras, se ennoblece ahora, hasta llegar a ser vehículo apuntando a una más íntima comunión con el mundo creado. La belleza de ciertas imágenes, de ciertos cromatismos que interpretan recitados momentos sentimentales, se funda precisamente sobre una serie de acercamientos inéditos.

Por encima de la carrera del tiempo y el silencio del mundo, en *Estravagario* Neruda impone su angustia acerca del conocimiento, único que puede permitir la superación del vacío que espera al hombre al final de su vida. A través de la comunicación con el cosmos, el poeta logra huir, al menos provisionalmente, de la falta de certezas. El amor, si parece atenuar la presencia del problema, lo hace, en realidad, más apremiante. Si en nombre del amor Neruda puede sentirse «en la dulzura vespertina», el corazón, cansado por tantas cosas que no conoce, siente más aguda la pena de saber «cada día menos»<sup>82</sup>.

El miedo a la muerte envuelve también al objeto del amor<sup>83</sup>; pero el poeta intenta vencerlo celebrando la tierra, a la que todo vuelve y en la que todo revive<sup>84</sup>, supera su angustia volviendo a su función de «pueblo y canto». Por encima del odio y del mal vuelve a celebrar la fraternidad, la «equinoccial pastelería», el advenimiento inevitable de la dulzura<sup>85</sup>. Los temas preferidos recuperan su puesto en la intimidad del poeta y él vuelve a sentir la atracción de la soledad, del océano, la nostalgia de la lluvia, el perfume de la madera<sup>86</sup>. Lo que no le impide volver, más de una vez, al sentido frío y hostil del mar, «ora destructor, ora inmensa husina celeste de la soledad y de la arena»<sup>87</sup>.

En *Estravagario* existen poemas donde aparecen de nuevo tonalidades propias de las Residencias. El cartero vuelve a escupir cartas terribles; emergen frías melancolías del invierno, terminología e imágenes ya conocidas<sup>88</sup>; sombrío es el ruido de la lluvia e incumbe el del océano. Pero nuevamente vence el amor por las cosas, la ingenua admiración por las empresas del hombre, recuerdos íntimos de amigos, el perfume de la bondad encontrada en todas partes «como un corazón repartido». Y episodios personales de una vida de todos los días, poéticos en su escueta humanidad. Todo sin un progresivo desarrollo lógico, al contrario en un justificado desorden, el mismo que preside la vida humana.

En *Estravagario* Neruda no pretende dejar enseñanza alguna, sino tan sólo dar constancia de los impulsos contrastantes propios de un hombre que se define «claro y confundido», «lluvioso y alegre», «enérgico y otoñabundo»<sup>89</sup>.

Con el Memorial de Isla Negra la nota autobiográfica se vale de la evocación, de la memoria. La novedad y la importancia de la nueva colección poética en sus cinco libros había sido ya demostrada por su anticipo, *Sumario*. Libro donde nace la lluvia<sup>90</sup>, que el poeta definía «ramo de sombra antártica»<sup>91</sup>. Neruda había querido entregarlo a un editor italiano prestigioso, Alberto Tallone, al que definía «rector de 48

la suprema claridad», para significar el feliz encuentro, después de larga peregrinación, de la poesía con su casa ideal.

Sumario era título provisional, pero ya significativo, puesto que definía, a través del subtítulo, el clima fundamental del Memorial, aludiendo a un mundo de sustancial intimidad que llevaba cada vez más al poeta hacia sus orígenes. Confesaba:

Yo crecí estimulado por razas silenciosas,  
por penetrantes hachas de fulgor maderero,  
por fragancias secretas de tierra, ubres y vino:  
mi alma fue una bodega perdida entre los trenes  
en donde se olvidaron durmientes y barricas,  
alambres, avena, trigo, cochayuyo, tablones,  
y el invierno con sus negras mercaderías<sup>92</sup>.

Versos que definen la sustancia de la interioridad nerudiana, ya ampliamente revelada, por otra parte, a través de toda su producción poética, y en las prosas no solamente de Infancia y poesía y de La copa de sangre. Es el fondo permanente de Neruda, manifestado siempre con acento nuevo, inmersión constante en su intimidad, camino hacia la definición de una recatada geografía interior, que lo identifica con la sustancia de la tierra chilena y da legitimidad hasta al amor, fruto de las mismas raíces:

tú sin tocarme acudías al encuentro del bosque invisible  
a marcar el árbol de cuya corteza volaba el aroma perdido<sup>93</sup>.

49

Desde la publicación de Sumario era ya posible afirmar, como lo hacía Lore Terracini, la existencia de un Neruda totalmente nuevo sobre un robustecido tronco antiguo, donde la novedad estructural y tonal de la obra era interpretada como «esempio magistrale di coerenza nell'evoluzione, di vi tale rinnovamento in chiave di ritorno»<sup>94</sup>. Lo que vale para todo el Memorial, donde la poesía de la memoria es el punto de origen de una nueva época poética, representa un momento definitivo del hombre Neruda, en el que, con los recuerdos de la infancia y la juventud, constantemente presentes, confluyen las sensaciones más íntimas, arraigadas desde su nacimiento: la trepidante y fortalecedora presencia de la naturaleza, las experiencias decisivas de la vida, las luchas, el mordisco del tiempo y del odio, las reconfortantes experiencias de la amistad, los amores transitorios y el amor por Matilde, que inaugura una nueva estación para el poeta, ya anunciada en Estravagario como primavera de la vida:

Yo estoy con la miel del amor  
en la dulzura vespertina<sup>95</sup>.

La poesía de Neruda como confesión: es éste el clima que se repite con sinceridad también en el Memorial de Isla Negra, cuyos contactos, en este sentido, con toda la poesía nerudiana anterior son evidentes. El nuevo libro, en efecto, tiene antecedentes cercanos en Estravagario y en los Cien sonetos de amor, y remotos, que remontan al Canto 50 general y más lejos todavía, a las Residencias en la tierra, los Veinte poemas de amor y una canción desesperada y Crepusculario, hasta los primeros ejercicios poéticos que todavía carecen del don del arte<sup>96</sup>.

Neruda ha sido llevado desde siempre a un balance periódico de su existencia, a confesarse a sí mismo en su obra<sup>97</sup>. Balances y confesiones representan pausas reflexivas cuyo efecto es fortalecedor, son un modo para volver con renovado vigor a la creación artística, alcanzando resultados nuevos. La nota autobiográfica es producto inmediato de una «concreta sustancia histórico-personal»<sup>98</sup>, en la cual se refleja no solamente la experiencia del poeta, sino la del hombre en general, y no solamente la del hombre americano con sus problemas particulares, sino toda la condición humana de nuestro tiempo, las angustias y las aspiraciones de un mundo que Neruda siente profundamente y en cuyos acontecimientos participa sin reservas en el Memorial, confirmando una elección que ha calificado toda su vida:

Así el poeta escogió su camino  
con el hermano suyo que apaleaban:  
con el que se metió bajo la tierra  
y después de pelearse con la piedra  
resucitaba sólo para el sueño.

51

Y también escogió la patria oscura,  
la madre de frejoles y soldados,  
de callejones negros en la lluvia  
y trabajos pesados y nocturnos.

Por eso no me esperen de regreso.

No soy de los que vuelven de la luz<sup>99</sup>.

Reflejo de la vida del poeta y de su sustancia espiritual, el Memorial de Isla Negra es realmente ese «canto personal» que Neruda anunciaba, destinado a tener en la historia de su poesía una importancia no inferior al Canto general<sup>100</sup>. En ambos libros, en efecto, entra determinante la historia del hombre, con quien se identifica el poeta, y los dos poemarios, aunque en un plano distinto, más sugestivo e íntimo el Memorial, más coral y polémico el Canto general, representan la esencia insustituible de una poesía destinada a ejercer profunda influencia en el tiempo.

El primer proyecto del Memorial de Isla Negra contemplaba seis libros, pero la edición bonaerense presentó sólo cinco. Neruda justificó en su momento este cambio en el proyecto con la necesidad de tomar parte, en su patria, en la lucha política<sup>101</sup>. Que el libro represente un momento todavía abierto lo confirma el canto final a Matilde que, a pesar de su extensión, es indicado como «fragmento» y entrará a formar parte en 1967 de La barcarola.

52

Conforman el Memorial cinco títulos: Donde nace la lluvia, La luna en el laberinto, El juego cruel, El cazador de raíces, y Sonata crítica. El metro prevalente es el endecasílabo, o la irregularidad propia de las Odas y de Estravagario; única excepción, el canto a Matilde, donde el poeta acude a un metro largo y majestuoso, próximo al de la «Marcha triunfal» de Rubén Darío, con el fin de expresar su desbordante amor y celebrar la excelencia de su mujer sobre todas las mujeres recordadas.

A lo largo de estos libros la poesía de la memoria va devanándose en momentos diversos y la emprendida cronología evocativa se demora en improvisas pausas y meditaciones. El paisaje, el ruido del mar cerca de Isla Negra, la noche que rodea al poeta, le arrancan más de una vez del flujo de la memoria induciéndolo a meditar acerca del presente. Vuelven entonces, insistentes, las preocupaciones por su país:

En medio de la noche me pregunto,  
qué pasará con Chile?  
Qué será de mi pobre patria oscura?<sup>102</sup>

De vez en cuando se insinúa el cansancio del recuerdo. Para el poeta el detalle pierde importancia; cuentan las cosas «inasibles»<sup>103</sup>, las sustancias impalpables, que a través del tiempo han cavado surcos permanentes en él.

En el primer libro, Donde nace la lluvia, la memoria ahonda en las raíces mismas del sentimiento nerudiano. Las presencias familiares, el padre ferroviario, la «Mamadre», su madrastra, que Neruda considera dos veces madre <sup>53</sup>por su «bondad repartida», los trenes, la lluvia, la selva,

el aroma persistente del bosque, el descubrimiento de la condición humana, que lo abre a la tristeza de la vida, su encuentro con la ciudad, todo representa una veta inagotable de inspiración a la cual Neruda vuelve continuamente.

Con el sabor áspero de la vida se mezcla la poesía de la naturaleza, el primer descubrimiento del mar. Frente al mito de la bondad representado por la «Mamadre», está la no menos mítica expresión de la fuerza y la aventura: el padre. Un viento bárbaro y sin embargo amigo recorre la «frontera», un penetrante olor a madreSelva lo invade todo, y entre el viento y la lluvia el padre, «marinero en tierra», conduciendo su tren lastrero, del cual persiste, en la noche, en la intimidad del poeta, a través de los años, el recuerdo del silbido «perforando la lluvia / con un aullido errante, / un lamento nocturno»<sup>104</sup>, como persiste el ruido de las pisadas del mítico personaje a su llegar, pisadas que sacudían la casa de madera, y su recriminar hostil,

mientras la tempestuosa  
sombra, la lluvia como catarata  
despeñada en los techos  
ahogaba poco a poco  
el mundo,  
y no se oía nada más que el viento  
peleando con la lluvia<sup>105</sup>.

El sabor positivo de las primeras experiencias se nutre también de atmósferas aterradoras, las de los cuentos de otro personaje levantado a categoría mítica, el tío Genaro, 54fumador empedernido, inagotable narrador de sucesos espeluznantes, en los que intervienen el diablo, la muerte, el delito, el misterio, lagunas y selvas, aparecidos y desaparecidos<sup>106</sup>; un mundo al cual Neruda permanece estrechamente ligado. Dejarlo para ir a estudiar a Santiago, huésped en la pobre pensión de la calle Maruri, donde la visión de extraordinarias puestas del sol no lograba acallar el hambre, el monótono sucederse de los días, entre una sopa de fideos y la cama, en espera del día siguiente<sup>107</sup>, debió significar realmente cortarles las raíces<sup>108</sup>.

Donde nace la lluvia recoge la parte más íntima de Neruda, esa infancia que se ha vuelto mítica, donde se mezclan impresiones permanentes y elementos formativos, como los libros, que le abrieron el «árbol del conocimiento»<sup>109</sup>.

Pero el Memorial no agota su interés en el primer libro. El segundo, La luna en el laberinto, reúne las impresiones de los primeros viajes y los primeros amores; Rosaura, Terusa, mujeres pasajeras<sup>110</sup>, y esa Josie Bliss ya cantada en la segunda Residencia en la tierra y nuevamente en el tercer libro del Memorial<sup>111</sup>. Sobre todas estas evocaciones se impone un clima elegiaco, la constatación del paso del tiempo, el contraste entre el recuerdo y la actualidad. Y experiencias y denuncias: el recuerdo como

«dientes de fiera no saciada»; Neruda pesimísticamente concluye: la vida es 55 «la continua sucesión de un vacío» y los dolores confirman la existencia<sup>12</sup>.

Entre las escasas experiencias positivas del momento nerudiano contemplado en el segundo libro del Memorial se interpone la amistad, evocada a través de personajes como Alberto Rojas Jiménez, Joaquín Cifuentes, Raúl Fuentes Besa y Homero Arce, ya otras veces celebrados por el poeta. Pero el significado contrastante de La luna en el laberinto lo denuncia el título mismo: la vida ha sido para Neruda en su primera juventud un laberinto del cual no ha encontrado la salida.

La residencia en España, la amistad con García Lorca, Alberti, Aleixandre, y otros poetas de la «Generación del 27», la tragedia de la guerra civil, son determinantes, en años sucesivos, para la formación nerudiana y su orientación política, como atestigua la tercera de las Residencias y el tercer libro del Memorial, titulado significativamente El fuego cruel, donde Neruda vuelve a recordar esa época lejana y sobre todo pretende establecer, por encima del desgaste del tiempo, el sentido doloroso de la tragedia española de la guerra civil, ya denunciada en España en el corazón. El poeta siente profundamente el martirio de la «madre remota»<sup>13</sup>, un martirio que todavía se prolonga bajo el régimen franquista. El recuerdo de Madrid, de los amigos, vuelve a abrir heridas, a pesar de que algo ha venido de esa experiencia de dolor y sangre: el descubrimiento de la miserable condición en la que vive también el pueblo chileno, determinando a Neruda a sostenerlo en su lucha. En El juego cruel, recordando su actividad política, él celebra a 56 su gente, cuya superior dimensión advierte cuando en el Senado, representando a las regiones mineras, se encuentra ante la coalición del interés:

Era mejor la superior planicie  
o el socavón de piedra y explosiones  
de los que allí me enviaron<sup>14</sup>.

Por su compromiso Neruda es perseguido y se ve obligado al exilio. El recuerdo de estos sucesos dolorosos, ya tan vivo en el Canto general, y el descubrimiento de la solidaridad humana provocan honda melancolía. Es en esta situación espiritual cuando vuelve a invadirlo el recuerdo de Josie Bliss y luego impresiones de Grecia, y de nuevo una desgarradora nostalgia de Chile. El «fuego cruel» significa, pues, una larga serie de experiencias dolorosas, que marcaron en profundidad al poeta.

En este tercer libro la memoria abandona casi completamente el hilo cronológico, la domina el sentimiento. En el cuarto, El cazador de raíces, hay solamente ocasionales alusiones a lugares y circunstancias concretas de la vida de Neruda, el cual se abandona totalmente a la meditación.

Pasado y presente se proyectan sobre el futuro: se trata nuevamente de bosques, de cordilleras, de ríos; es una manera para cantar a la patria y la sustancia de su propia espiritualidad. El himno a la naturaleza define

una región interior continuamente operante.

Vuelve también el recuerdo del amor: ahora es Delia, que el antiguo enamorado define «luz de la ventana abierta / a la verdad, al árbol de la miel»<sup>115</sup>. Y nuevamente son recuerdos de luchas, de persecuciones, de una solidaridad humana que se sublima en la «Serenata de México», nación amiga en la que Neruda encuentra las raíces comunes de toda América. Son posturas interesantes, ciertamente sincera la que se refiere a México, dudosa, a estas alturas, la dedicada a Delia.

En el último libro, Sonata crítica, como en Estravagario, el poeta toma posición contra sus enemigos con cáustico humorismo, reafirma la legitimidad de su compromiso frente al ocaso de hombres y mitos<sup>116</sup>, profesa un indiferenciado amor hacia el realismo y el idealismo en nombre de la belleza, considerándolos «raíz del árbol de la vida»<sup>117</sup>. El libro concluye con el canto a Matilde; para Neruda ella representa el encuentro predestinado desde los orígenes, la estación definitiva de su vida.

La poesía de la memoria se desarrolla a través de los temas ilustrados. Neruda no se deja vencer por la melancolía que el recuerdo con frecuencia origina, sino que saca fuerzas para nueva poesía. El Memorial no representa el replegarse sobre sí mismo de un artista en el ocaso, sino una pausa de reflexión, un momento de profunda meditación para volver a ser novedoso autor de poesía, testigo de la Historia, solidario con la condición del hombre, sin por ello renunciar a esas «cinco raíces preferidas» reivindicadas en Estravagario<sup>118</sup>, que se reducen en la sustancia a dos: el amor y la naturaleza.

[58] 59

- 3 -

Erotismo y amor

El descubrimiento de la mujer fue para Neruda, según leemos en Confieso que he vivido, un hecho traumático, de orden exclusivamente sexual y sorprendente. Escribe en sus memorias que su primera experiencia ocurrió en la oscuridad de una noche «clara, fría y penetrante», una noche sin luna y con estrellas que «parecían recién mojadas por la lluvia» y que, sobre el sueño de todos los demás, «titilaban» sólo para él «en el regazo del cielo»<sup>119</sup>. Una aventura silenciosa, repentina y brutal, sin visión alguna de la mujer que sorprendió a oscuras al tímido personaje, el cual, a distancia de años, intenta rescatarla de lo vulgar titulado «El amor junto al trigo»<sup>120</sup>.

Muy distinto había sido, a los catorce años, el primer encuentro con el otro sexo. Lo evoca Neruda en un poema de Estravagario, «¿Dónde estará la

Guillermina?»: al niño «orgullosamente oscuro, / delgado, ceñido y fruncido, / funeral y ceremonioso», que «vivía con las arañas, / humedecido por el bosque», el encuentro improviso con la mujer -«entró el sol, entraron estrellas, / entraron dos trenzas de trigo / y dos ojos interminables»- le dejó herido para siempre: «los ojos de la Guillermina, «dos relámpagos azules», le atravesaron el pelo, y le clavaron «como espadas / contra los muros del invierno». No hubo ni deseo sexual, ni amor, solamente sorpresa ante la entidad desconocida. Anteriormente todavía, el pequeño Neftalí Ricardo había tenido, nos cuenta, otra sorprendente experiencia, a iniciativa de dos muchachas que vivían frente a su casa y cuyas miradas le ruborizaban: lo capturaron fundándose en su pasión por los nidos de pájaros, le llevaron a una panadería abandonada, hurgaron en sus ropas y todo se interrumpió al oír las pisadas de su padre que se acercaba<sup>121</sup>.

Vino más tarde la angustiada aventura erótica nocturna «junto al trigo» y vinieron otros amores, los que dieron materia los Veinte poemas de amor y una canción desesperada, más tarde a El hondero entusiasta y a determinados poemas de Residencia en la tierra.

Insistentes tentativas de aclarar quiénes fueran las mujeres objeto de la poesía nerudiana en los Veinte poemas nunca tuvieron éxito. En sus memorias Neruda sale ágilmente del paso acudiendo a nombres ficticios, Marisol y Marisombra: la primera, escribe, fue «el idilio de la provincia encantada con inmensas estrellas nocturnas y ojos oscuros como el cielo mojado de Temuco», y figura «con su alegría y su vivaz belleza» en casi todos los Veinte poemas<sup>122</sup>; la segunda fue la estudiante de la capital: «Boina gris, ojos suavísimos, el constante olor a madre selva del errante amor estudiantil, el sosiego físico de los apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe»<sup>123</sup>.

61

Años más tarde, muerto el poeta, una de las dos mujeres, Albertina Rosa Azócar, «Marisombra», reveló su identidad publicando numerosas cartas de su célebre enamorado, testimonio de un amor ardiente, a veces casi desesperado desde la lejanía del Asia, donde Neruda había ido a parar, en calidad de cónsul de Chile<sup>124</sup>. Pero en el Memorial de Isla Negra Neruda menciona también otros nombres, igualmente ficticios: «Terusa», amor «de la primera luz del alba / del mediodía acérrimo / y sus lanzas»<sup>125</sup> y «Rosaura», mujer «de la hora / diurna, erguida / en la hora resbalante / del crepúsculo pobre, en la ciudad»<sup>126</sup>. ¿Son ellas las mismas «Marisol» y «Marisombra», o son otras mujeres? No hay respuesta.

El tema del amor, en los Veinte poemas, se aviene con la arraigada nota romántica nerudiana, y aparece dominado, sin excluir el «deseo sexual», por la melancolía y el sentimentalismo, que el poeta entiende, «perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco»<sup>127</sup>.

En sus primeros poemas, los de Crepusculario (1920-1923), el tema del amor había ido desarrollándose entre leyendas romántico-modernistas, es el caso de «Pelleas y Melisanda», y sombrías perspectivas de decadencia y amor desaprovechado: pensemos en «El nuevo soneto a Helena», <sup>62</sup>influido por Ronsard. Sin embargo, encontramos también poemas de inédito atrevimiento erótico, como «Morena, la besadora», donde se celebran, no

sólo la rodilla «desnuda», «apretada» entre las rodillas del amante, la «oferta redonda / de los senos», sino la «comba del vientre, escondida, / y abierta como una fruta / o una herida».

La sexualidad no es, para Neruda, «la respuesta a la muerte», como entiende Octavio Paz<sup>128</sup>, sino la muerte misma, en el momento en que se agota en el acto. En *Crepusculario* temas dominantes son el amor y la difícil experiencia existencial del joven y pobre estudiante en Santiago, una suerte de exilio dentro de un medio hostil, que le infunde terror: «Tengo miedo. La tarde es gris y la tristeza / del cielo se abre como una boca de muerto»<sup>129</sup>. El amor asume, por consiguiente, colores fúnebres: lo vemos en la pura emoción sentimental que, partiendo de Maeterlink, Neruda expresa en «Pelleas y Melisanda», una emoción que concluye en un panorama de muerte.

Con *El hondero entusiasta* estamos frente al producto poético de una «intensa pasión amorosa», a un poema escrito, como el autor confiesa, «de una manera delirante, llegando tal vez, como en uno de los pocos momentos de mi vida -afirma-, a sentirme totalmente poseído por una especie de embriaguez cósmica»<sup>130</sup>. El tema del amor domina y es algo agónicamente vital, insidiado constantemente por el dolor, la melancolía, la tristeza.

La mujer es <sup>63</sup>un objeto pasionalmente deseado que trastorna al hombre de manera irremediable y dolorosa: «es como una marea, cuando ella está a mi lado». La pasión crece y se desata en el poeta, que recorre con la vista y el tacto el cuerpo de su amada «en las noches hambrientas», viendo en su cuerpo una permanencia más allá de la muerte, porque encierra «las pupilas sedientas con que miraré cuando / estos ojos que tengo se me llenen de tierra». Amor constante más allá de la muerte, siguiendo originalmente a Quevedo.

En los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, el amor se manifiesta como sentimiento trágico, en un paisaje astral y marino. Amar quiere decir sufrir; el amor es expresión de un dolor radical; en el cuerpo de la mujer, que el hombre desea con el espíritu y los sentidos, se manifiesta la desgarradora amargura de la insatisfacción. El amor consiste únicamente en su recuerdo desilusionado; su atmósfera es la melancolía, que, como ha escrito Amado Alonso, se viste de nostalgia, de tristeza por un bien perdido<sup>131</sup>: «Puedo escribir los versos más tristes esta noche». En «La canción desesperada» la pasión corona con sus últimos destellos la atmósfera de soledad y angustia. El amante llega a la desesperación, acaba naufragando en el vacío:

Abandonado como los muelles en el alba.  
Sólo la sombra trémula se retuerce en mis manos.

El tema amoroso sigue dominando con continuidad tonal la producción artística de Neruda también después de los *Veinte poemas*, empezando por esa curiosa novela breve <sup>64</sup>que es *El habitante y su esperanza* (1926), escrita con declarada desgana. El tema es nuevamente el del amor,

un amor culpable, que acaba con una venganza. Lo que más interesa en este escrito es la manifestación en el amante de una complicada condición, dividida entre el deseo y la indiferencia. Un amor en el que sólo lo sexual interesa, los atractivos de un cuerpo femenino disponible: «amo tu cuerpo estrecho y sin egoísmo completamente pronto a mi sed [...]»<sup>132</sup>; el amante es un hombre sometido a la fatalidad, convencido de que «Todo sucede dentro de uno con movimientos y colores confusos, sin distinguirse»<sup>133</sup>.

En las Residencias en la tierra el clima de fondo donde se desarrolla el tema del amor es el de un naufragio casi desesperado en la pasión, debido a la ausencia física de la mujer, un hundirse, a veces, en una suerte de vergüenza y remordimiento por abyectas aventuras transitorias. En los poemas de las primeras Residencias va abriéndose paso una concepción amarga y desesperada de la vida -«el día de los desventurados» de «Walking Around»-, determinada, por más que Neruda lo niegue<sup>134</sup>, por su experiencia en Asia, donde vivió obsesionado por la luz, rodeado de soledad y muerte, exiliado de la presencia de las mujeres amadas. Será también una honda lección en torno al límite humano, como se aprecia en numerosos textos, entre ellos «Entierro en el Este» y «Sólo la Muerte», y que le dispondrá al encuentro con la poesía filosófica de Quevedo<sup>135</sup>.

65

Debido a este clima, en las dos primeras Residencias en la tierra abunda la materia erótica. Más que de amor, se trata del recuerdo exasperado del amor, deseo del cuerpo femenino. Si en «Alianza (Sonata)» parece vivir todavía un clima sentimental, donde la amada es la «dueña del amor», su cuerpo una recatada armonía, que resplandece en el marco de su «familia de oro»<sup>136</sup>, en realidad la lejanía vuelve tiránico el recuerdo, difunde sabor a muerte. Pronto el sentimiento aparece dominado por la necesidad de contacto carnal, no puro fin en sí mismo, pues Neruda manifiesta, como vemos en «Colección nocturna», por encima de su disgusto por «lenocinios de escaleras gastadas», «lechos de niñas desnudas», ambientes repugnantes de amor comprado, entusiasmo por la pureza, presente en sorprendentes bellezas juveniles: lo vemos en «Ángela adónica», donde la joven mujer acaba por imponerse en su «clima de oro» que «maduraba apenas», «Su pecho como un fuego de dos llamas», que arde «en dos regiones levantado», su cuerpo se transforma en «frutas extendidas / y oculto fuego».

En su «destierro» asiático el poeta, tiranizado por el recuerdo de imágenes eróticas, busca y encuentra momentos de desahogo físico. Es el caso de Josie Bliss, a quien Neruda canta en «Tango del viudo», poema cuyo origen y significado explica en sus memorias<sup>137</sup>. Obsesionado por esta especie de «pantera birmana»<sup>138</sup>, extremadamente celosa, que le vigilaba amenazadora, en el momento en que logra escapar de ella el engañoso amante siente dramáticamente el vacío sexual e inmediatamente se pone a escribir el que define «trágico trozo» de poesía dedicado a la mujer abandonada<sup>139</sup>, rescatando a la poesía los detalles eróticos:

Y por oírte orinar, en la oscuridad, en el fondo de la casa,  
como vertiendo una miel delgada, trémula, argentina,  
obstinada,  
cuántas veces entregaría este coro de sombras que poseo,

y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma,  
y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente  
llamando cosas desaparecidas, seres desaparecidos,  
substancias extrañamente inseparables y perdidas.

La serie de poemas eróticos nerudianos en las Residencias es numerosa: vale recordar «Materia nupcial», «Agua sexual», de la segunda Residencia y especialmente la «Barcarola», donde la angustia, la desesperación, la furia del deseo se funden con el panorama natural dominado por figuras inquietantes y sonidos aterradores, reducido a una dura cárcel que aprisiona al poeta en la más absoluta soledad.

En el poema «Alianza (Sonata)» de la Tercera residencia, Neruda reivindica la sexualidad del amor como forma positiva de la vida frente a la negatividad del mundo, celebra a la mujer cual «inquebrantable hilo de nieve», fuente de la «dulzura», transforma en alta poesía lo erótico:

Sobre tus pechos de corriente inmóvil,  
sobre tus piernas de dureza y agua,  
sobre la permanencia y el orgullo  
de tu pelo desnudo,  
quiero estar, amor mío, ya tiradas las lágrimas  
67  
al ronco cesto donde se acumulan,  
quiero estar, amor mío, sólo con una sílaba  
de plata destrozada, sólo con una punta  
de tu pecho de nieve.

El largo poema Las furias y las penas, inspirado en el verso de Quevedo «Hay en mi corazón furias y penas» -perteneciente al soneto amatorio donde el poeta «Finge dentro de sí un infierno»<sup>140</sup>-, pone fin al canto del tema amoroso en Tercera residencia. Como explica en «Reunión bajo las nuevas banderas», Neruda pasa a otra concepción del mundo y su propia razón de ser en la tierra. El clima de Las furias y las penas es, por el momento, la última manifestación de la angustia nerudiana; en el poema el sentimiento amoroso se presenta como deseo irracional, tentativa del protagonista de imponerse a sus fantasmas; el acto sexual se caracteriza como lucha brutal e inútil para aturdirse, puesto que luego todo vuelve a ser igual: la conciencia del límite, del destino de dolor reservado al hombre. Intentando huir de la angustia y la destrucción, ha observado Amado Alonso<sup>141</sup>, el poeta-amante acaba «interminablemente exterminado». De «estrellados amores / cuyo jazmín detiene su transparencia en vano», resuena, a pesar de su preeminente función testimonial y comprometida, el

Canto general, donde la amada sin nombre es definida de estructura de 68polen<sup>142</sup>, y donde se alude al «fuego físico», que construye una figura «más dulce, más interminable / que la dulzura, carnal enamorada entre las sombras»<sup>143</sup>. Por las fechas indicadas al lado de los dos poemas es posible pensar en Terusa y Rosaura, amor del campo y amor de la ciudad. Sabemos que el encuentro con Matilde Urrutia fue para Neruda el encuentro con un gran amor, según documentan Los versos del Capitán, Estravagario, los Cien sonetos de amor, libros poéticos que tienen un fundamento común en la plenitud del sentimiento amoroso. Lo cual no excluye otros amores pasajeros. En época lejana, la de Crepusculario, él mismo había declarado, en «Farewell», que le gustaba el amor de los marineros, «que besan y se van», un amor «que puede ser eterno / y puede ser fugaz».

El anonimato inicial de Los versos del Capitán (1952), su legitimación años después, son bien conocidos<sup>144</sup>. El encuentro con Matilde significa una pasión ardiente e improvisa y la poesía que brota de esta pasión, donde sentimiento y sexualidad se funden, es a la vez delicada e irruente, feliz y preocupada, documentando así el estado espiritual del autor. En Matilde, Neruda encuentra su complemento necesario y a través del amor ve abrirse la comunicación con el universo. El paisaje, el de la isla de Capri, es elemento determinante de la estación amorosa y su expresión poética; cualquier aspecto de la naturaleza remite 69a la amada; ella representa para el amante el universo: es «cuerpo claro de la Primavera»<sup>145</sup>, sus senos son «como dos panes hechos / de tierra cereal y luna de oro»<sup>146</sup>.

Una sección significativa del libro lleva por título «El deseo», otra «Las furias»: sexualidad y celos, amor y temor. El amor triunfante no será obstáculo a la misión del poeta comprometido, y la estación feliz está destinada a confirmarse: «Yo estoy con la miel del amor / en la dulzura vespertina», escribe en Estravagario (1958), aunque muchas habían sido y todavía eran las dificultades, antes de que la pareja fuera aceptada. Se explican así los ímpetus rebeldes presentes sea en Los versos del Capitán, sea en Estravagario.

En este último libro el tema amoroso se expresa sobre todo a través del recuerdo de las dificultades encontradas, pero igualmente como encuentro de sustancias insustituibles y afirmación de una nueva estación positiva. A través del amor de Matilde, Neruda alcanza las esencias secretas de su mundo natal; su poesía se llena de aromas y anuncia ya el Memorial de Isla negra. La mujer lleva al amante hacia el mítico mundo de su infancia, resucita los «secretos perfumes» del Sur remoto, la presencia vivificante de «antepasados manantiales», los bosques de los orígenes del mundo, un paraíso que el enamorado había perdido y que ahora reconquista.

Los Cien sonetos de amor (1960) brotan de esta misma veta, constituyen su ulterior desarrollo, y en el ámbito artístico una transparente intención de rivalizar no solamente con el Canzoniere de Petrarca, sino con todos los cancioneros 70amorosos que ha habido. Lo cual significa también, por parte del enamorado, darle a la mujer objeto del amor un puesto destacado entre todas las mujeres. Nunca, antes, Neruda había consignado en su poesía el nombre real de las mujeres amadas: ahora lo hace con Matilde, distinguiéndola entre todas. Sus versos rechazan la rima -para Neruda «platería, cristal y cañonazo»<sup>147</sup>-, la forma clásica del

soneto y con ella las elucubraciones metafísicas, construyendo una poesía de extraordinaria novedad y perfección, en la que la mujer recupera su papel de criatura concreta y el transporte amoroso vuelve a ser no un tema, sino un sentimiento.

Mujer y enamorado se funden y se confunden, dentro del panteísmo nerudiano, con los hilos de las hierbas; el cuerpo de la mujer amada confina con el cielo y con la tierra; el agua circula como sangre en las venas; en cada beso la naturaleza exhala su aroma. Desde la región encantada donde el amor se legitima en su más alta expresión asistimos, en los Cien sonetos, a través de sus cuatro secciones -«Mañana», «Mediodía», «Tarde», «Noche»-, a la trayectoria del sentimiento, desde su primera manifestación hasta su meridiano florecer. En todos los sonetos de «Mañana» persiste el sentido de un encuentro feliz; la mujer es greda, barro, trigo, harina, pan, materia nutritiva para el amante, alimento imprescindible que continuamente renace. Para celebrar su «maravilla» Neruda acude, siendo ella pan, a la imagen de un «horno de adobe estupefacto»<sup>148</sup>. La plenitud del amor acentúa en el amante la necesidad de la persona amada. La ausencia es, por consiguiente, tormento y se manifiesta en el desorden de la casa del amor, que vuelve a cobrar vida con la amada: «y el orden establece su pan y su paloma»<sup>149</sup>.

La nueva estación sentimental afina la sensibilidad nerudiana hacia la transparencia. Los días se le presentan al poeta «radiantes», «balanceados por el agua marina», pero pronto, en la plenitud meridiana del sentimiento, se insinúan hondas preocupaciones: el grupo de sonetos reunidos en la sección «Tarde» contempla elementos hostiles que resucitan la atmósfera de las primeras Residencias en la tierra, vuelve el tema del tiempo y de la muerte. La solución a la desesperanza la encuentra Neruda en el panteísmo, que promete la eternidad del amor: «allí donde respiran los claveles» los dos amantes podrán fundar su permanencia, «un traje que resista / la eternidad de un beso victorioso»<sup>150</sup>.

En el segundo de los cinco libros del Memorial de Isla Negra, *La luna en el laberinto*, la memoria nerudiana va a sus primeros amores, los que poblaron los años de su adolescencia y juventud. Terusa es uno de ellos y a esta mujer siguen otras, entre ellas Rosaura. Si la primera representa un amor de «soledad» adolescente<sup>151</sup>, la segunda es la pasión ardiente, destinada a dejar huella imborrable en la vida del poeta: refugio y reacción al angustioso sentido de soledad que asalta al enamorado frente a la hostilidad del mundo ciudadano.

72

Sobre el tema del amor Neruda adopta, en el Memorial, un sistema binario, evocación de lo que la mujer representó para él en una época, y reflexión, desde el momento actual, sobre lo que acabó por significar en su vida. Así en «Terusa (II)» se impone el sentido de un pasado que vive irrepetible en la memoria y en «Rosaura (II)» la lección consiste en una idea vitalista del amor, entendido como renovación inagotable. En este sentido se legitima el sentimiento por Matilde. El mismo concepto había expresado el poeta en *Estravagario*; aquí lo manifiesta con imágenes nuevas, como germinación y armonía.

Las aventuras eróticas del período asiático evocadas en «Rangoon» son de distinta naturaleza, representan «el placer amargo de los

desesperados»<sup>152</sup>. Neruda lo ha denunciado varias veces y sigue ahora expresando su disgusto por la mercancía sexual. Importante en su vida fue en esta época sólo el encuentro con Josie Bliss y, en el recuerdo, la pasión todavía vive. Sin embargo, al amor cosmopolita orientalizante, celebrado por Rubén Darío como refinada exaltación de los sentidos, Neruda opone el puro deseo sexual, sin acudir a elaboraciones refinadas.

A Josie Bliss el poeta chileno dedica dos composiciones en el tercer libro del Memorial, según el sistema ilustrado. En el primer poema Neruda se pregunta dónde habrá ido a parar la «furiosa»: acaso siga esperándole o bien haya muerto y esté sepultada en el «gran cementerio» de Rangoon, o posiblemente hayan quemado su cuerpo a la orilla del Irrawaddy «toda una tarde, mientras / el río murmuraba / lo que llorando yo le hubiera dicho»<sup>153</sup>, remordimiento tardío. En el segundo poema Josie Bliss es definida «paloma de la hoguera» y el poeta repite los acentos de su pasión, por encima de la negatividad de su experiencia, del paso destructor del tiempo y de la inevitable perspectiva de «caderas extinguidas»<sup>154</sup>.

La voluntad de justificarse domina también, en el libro cuarto del Memorial, El cazador de raíces, en la evocación de Delia del Carril, a la que Neruda dedica dos poemas, celebrándola, en el primero, «luz de la ventana abierta / a la verdad, al árbol de la miel», o sea orientadora de su visión ideológica, «paloma» en la experiencia de la guerra civil española<sup>155</sup>. El amor es considerado por el poeta, como en el caso de Matilde, predestinado; pero en el segundo poema, Delia es sólo una «pasajera / suavísima». Lo que persiste, a pesar de cambiar de sujetos y de labios, es el sentimiento; todo se legitima en este sentido: «nunca ha muerto una flor: sigue naciendo», «no conoce el sol las cicatrices»<sup>156</sup>. Se entiende bien la posición de Neruda, dedicado a celebrar en este período a Matilde; al final del Memorial vuelve a cantarla en un largo fragmento que luego incorporará como dije en La barcarola (1967). En «Amores: Matilde» el poeta pasa reseña a su ardiente historia de amor, reafirmando la predestinación del encuentro, estación sentimental definitiva de su vida.

En La barcarola aparecen varios de los símbolos aplicados a Matilde en los Cien sonetos de amor, se repite la alusión a las contrariedades encontradas, ya aludidas también en Las uvas y el viento (1954); el poeta-amante confirma el carácter vital del amor, la identificación plena de la mujer con la tierra en su función germinadora, como lo había hecho en Los versos del Capitán. En forma nueva, con nueva terminología, Neruda celebra el objeto de su sentimiento y hace una rápida síntesis, a través de episodios eminentes, de los momentos decisivos de su existencia. A los fragmentos que recoge del último libro del Memorial de Isla Negra añade, al comienzo de La barcarola, un nuevo fragmento, que titula «Viajeros», en el que recuerda la luz del Asia, la estepa, los territorios de Samarkanda y de Bokhara visitados con Matilde. De repente el canto de amor se interrumpe, debido a preocupaciones relativas a Chile y los amigos, a causa de un terremoto: la ternura nerudiana se manifiesta ahora ante la destrucción y la muerte, como lo había hecho en «Cataclismos», de los Cantos ceremoniales (1961).

La barcarola se desarrolla en doce episodios. Al canto de la felicidad del

amor sucede el recuerdo siempre vivo de Francia, del pasado remoto y más reciente, iluminado por el amor, lo que permite continuar con el tema. El regreso a Chile y el temor por la ausencia de Matilde, temas que recuerdan a Los versos del Capitán y a los Cien sonetos de amor, dan motivo a la tristeza, a la reflexión en torno al paso de los años.

Entre expresiones de amor e inquietudes por su país, la primavera vuelve a insinuar colores delicados, aunque al poeta le asaltan de nuevo recuerdos de muerte, al tratar el tema de Joaquín Murieta, al que dedicará en el mismo año, 1967, la pieza dramática, «melodrama, ópera, pantomima»<sup>157</sup>, Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, dando a las 75 gestas del bandido, matado en 1853 en Panoche Pass por los Rangers, dimensión épica<sup>158</sup>.

La barcarola prosigue y concluye en «Solo de sal», con una nueva vuelta a la tristeza. El poema representa la purificación final del largo viaje afectivo cumplido por Neruda y Matilde a través de la geografía, las personas, las cosas, las dificultades, el recuerdo, el tiempo, hacia la felicidad, la plenitud. La repentina tristeza con la que el libro acaba, brota una vez más de los recuerdos de la infancia y de la juventud, de Asia y de un Viet Nam distinto, visitado en 1928, comparado ahora con el trágico espectáculo de ruinas debido a la guerra «americana». El siglo, en su crepúsculo negativo, tema dominante de Fin de mundo (1969), ya está presente con su nota trágica en el epílogo de La barcarola. No obstante el libro concluye con una nueva abertura hacia el futuro:

Es la hora, amor mío, de apartar esta rosa sombría,  
cerrar las estrellas, enterrar la ceniza en la tierra:  
y en la insurrección de la luz, despertar con los que  
despertaron  
o seguir en el sueño alcanzando la otra orilla del mar que no  
tiene otra orilla<sup>159</sup>.

El «Memorial del amor» termina aquí y es un recuento de los numerosos amores<sup>160</sup>. La última etapa de este canto 76 será La espada encendida (1970), poema en el cual la mujer que se esconde bajo el nombre de la protagonista, Rosía, ya no es Matilde.

Son para el poeta los últimos destellos eróticos. Su cuerpo enfermo no corresponde a la vitalidad de los sentimientos. Rehuyamos de la imagen exageradamente negativa que ofrece Lafourcade del Neruda final, este «niño enamorado del amor»<sup>161</sup>, «cruel y egoísta, tantas veces»<sup>162</sup>, que «necesitó siempre del clandestinaje y la infidelidad»<sup>163</sup>, en sus últimos tiempos «gordo, calvo, viejo, con flebitis, con un cáncer prostático, hipertenso», aunque «cargado de gloria, exaltado hasta el rango de divinidad poética mayor del mundo»<sup>164</sup>. En realidad el gran poeta mantenía intacto su atractivo, aunque es cierto que el que da vida a La espada encendida fue a la fuerza su último amor.

## El llamado de las piedras

En el largo trayecto de la poesía nerudiana la piedra ha tenido una gran importancia y como muchos de los símbolos utilizados por el autor chileno ha ido experimentando en el tiempo una paulatina transformación semántica. Sorprendía al lector, en «Walking around», de la segunda Residencia en la tierra, el hecho de que el poeta, al manifestar su cansancio radical, pidiera un descanso «de piedra o de lana». Su exegeta, Amado Alonso, explicaría más tarde que las piedras y la lana, junto con la tierra, el vino, el fuego, el trigo, el pan, el marfil, el cuero, las espadas, eran «símbolos de lo elemental y puro», en oposición a los vestidos, los sastres, los notarios, los establecimientos, al contrario «símbolos y ejemplos del descarrío y falseamiento de la vida ciudadana»<sup>165</sup>. Y acudiendo a otro texto nerudiano añadía:

El mismo Neruda se encarga de decirnos en *Unidad* qué es lo que de valioso ve en las piedras: las piedras son algo quieto en sí mismo, y en su fina (valiosa) materia se acumula el tiempo; las piedras están hechas de la eterna materia primigenia (de la sal y del sueño -de la perpetua vida dormida- del mar). Cuando el poeta ahínca su mirada en la infinita variedad <sup>78</sup>del mundo, y logra ver lo fijo en el cambiar, la sustancia de los accidentes, acude para expresarlo a la imagen de las piedras [...]166.

La sugestión de la piedra no estaba destinada a agotarse en Neruda. Varios años después, en 1960, dedicaría un entero libro a *Las piedras de Chile*<sup>167</sup> y a distancia de diez años publicaría otro dedicado a *Las piedras del cielo*<sup>168</sup>.

El primero de los libros poéticos citados aparece en edición lujosa, con fotografías de Antonio Quintana que reproducen aspectos singulares, humanos o animales, de las rocas chilenas a lo largo de la costa oceánica. Poesía y fotografía forman un único conjunto y es transparente la intención del poeta de rendir homenaje a su tierra.

En el prólogo leemos que el proyecto venía de lejos, originado por la aparición en París de un volumen de poesía de Pierre Seghers, ilustrado con fotografías de piedras de Francia, realizadas por la venezolana Fina Gómez. Neruda explica el significado que tienen para él los «seres de piedra»: lo que sobre todo le llama la atención es el testimonio de vida que se condensa en ellos, imponiéndose sobre el paso del tiempo y las generaciones:

Deber de los poetas es cantar con sus pueblos y dar al hombre: sueño y amor, luz y noche, razón y desvarío. Pero no olvidemos las

pedras! No olvidemos los táticos castillos, los erizados, redondos regalos del planeta. Fortificaron ciudadelas, avanzaron a matar o morir, condecoraron la existencia 79sin comprometerse, manteniendo su misteriosa materia ultraterrenal, independiente y eterna169.

Para Neruda las «portentosas presencias» son la sustancia misma de su país, y este sentido se agudiza sobre todo a partir de 1939, cuando empieza a residir en su casa de Isla Negra, levantada en el litoral chileno. Frente al espectáculo del océano, siempre en lucha contra las rocas de la costa, el poeta interpreta la incansable batalla como un diálogo constante: las piedras «han conversado conmigo en un lenguaje ronco y mojado, mezcla de gritos marinos y advertencias primordiales»170. En los muchos textos reunidos en *Las piedras de Chile*, odas sobre todo por su estructura, Neruda celebra las piedras chilenas descifrando su mensaje. El animismo nerudiano, aprovechando apariencias humanas o animales, transforma las rocas en seres vivos, protagonistas, a orillas del océano, de una tragedia que se cumplió frustrando sus anhelos. Seres que alcanzaron la playa y allí se detuvieron para siempre171; o que salieron de las aguas del mar y en vano, como naufragos, quedaron esperando ayuda de parte de los terrestres, hasta que el olvido, «no un olvido, sino todo el olvido»172, los convirtió en piedras. En la orilla marina, entre agua y cielo, sacudidas por el viento, las rocas aprendieron el canto, conquistando una eternidad que se expresa en inmóvil movimiento, la «cristalina eternidad del viaje»173.

80

En *Las piedras de Chile* hay un halo intenso de poesía. Neruda vuelve a territorios queridos, reconstruye con participación el jardín maravilloso de sus orígenes, empapado en lluvia, fuente siempre de emoción. El viaje es sin fin hacia el mundo de la infancia, hacia el misterio y la magia, hacia un mundo que, como denuncia en *La copa de sangre*, constituye su mismo ser:

pertenezco a un pedazo de pobre tierra austral hacia la Araucanía,  
han venido mis actos desde los más distantes relojes, como si  
aquella tierra boscosa y perpetuamente en lluvia tuviera un secreto  
mío que no conozco, que no conozco y que debo saber, y que busco,  
perdidamente, ciegamente, examinando largos ríos, vegetaciones  
inconcebibles, montones de madera, mares del Sur, hundiéndome en la  
botánica y en la lluvia, sin llegar a esa privilegiada espuma que  
las olas depositan y rompen, sin llegar a ese metro de tierra  
especial, sin tocar mi verdadera arena174.

En su libro de poemas Neruda parece haber llegado a esa «tierra especial», donde vive el mensaje; «yo vengo de la Araucanía», insiste, y «la piedra iluminó mi patria / con sus estatuas naturales»175. La tensión de su poesía procede sobre todo del sentido dramático con que penetra, a través

de la roca humanizada, en el destino del hombre. Es el caso del poema «Donde cayó el sediento», donde Neruda ve en un montón de piedras un posible homenaje en el tiempo de imaginarios viajeros a un caminante muerto durante el viaje: «No pudo más y se volvió silencio».

81

Pero no siempre la roca sugiere tragedias; a veces, como en «El arpa», resucita atmósferas felices de mundos desaparecidos, cuando la música se difundía sola, «temblaba como una vestidura». Sin embargo el tono reflexivo domina en el poemario, y se aviene perfectamente con el clima solitario, único ruido la batalla de las olas. Neruda termina por sentirse legítimo centinela de un reino precioso de soledad y muerte, único intérprete de un lenguaje que no necesita palabras<sup>176</sup>. Mundo que remonta hacia atrás en los siglos y en el que el poeta se encuentra a sí mismo<sup>177</sup>. La espiritualidad de Neruda, la singularidad de su naturaleza se afirman en tres elementos inspiradores: la piedra, el aire, el océano. Las piedras de Chile se abre sobre indicios que permiten calar en profundidad en lo íntimo del poeta, estableciendo una directa conexión con Estravagario. En el tono amplio del verso nerudiano toma consistencia una vez más el sentido de opresión que, a partir de El habitante y su esperanza<sup>178</sup>, Neruda ha siempre denunciado en la lejanía del mar. La identificación entre el poeta y el paisaje alcanza su plenitud cuando vuelve a la nota personal más descubierta, particularmente visible en «Yo volveré». El reino pétreo representa un llamado sutil, un momento definitivo que se impone por encima del tiempo, en un destino último de silencio. Neruda es llevado continuamente a reflexionar acerca de su propia muerte; ahora parece manifestar solamente <sup>82</sup>nostalgia y en ella se esfuma, en preocupación vaga, el problema del más allá:

Alguna vez, hombre o mujer, viajero,  
después, cuando no viva,  
aquí buscad, buscadme  
entre piedra y océano,  
a la luz planetaria  
de la espuma.  
Aquí buscad, buscadme,  
porque aquí volveré a ser el movimiento  
del agua, de  
su corazón salvaje,  
aquí estaré perdido y encontrado:  
aquí seré tal vez piedra y silencio.

El ritmo quebrado del poema, las localizaciones temporales y espaciales, el pasar de un genérico buscad a un más definido buscadme, la oposición entre perdido y encontrado, entre piedra y silencio, reflejan fielmente la conciencia del autor de encontrarse por fin a sí mismo en la muerte. Las piedras hacen volver a la memoria de Neruda también recuerdos de su

formación literaria y de sus autores preferidos. Uno de los poetas con los que más se identificó fue sin duda Victor Hugo, de quien siempre apreció la nota social y humana. En «La tumba de Victor Hugo en Isla Negra» el poeta chileno celebra la esencia espiritual del maestro. Un círculo de rocas, un remanso de aguas y una piedra, como una gran losa, sugieren a Neruda la idea de una tumba ideal, donde la sustancia positiva del poeta francés comunica y nutre la esencia de Chile y sobre todo de su poesía. El agua, con su continuo y lento movimiento, parece acariciar la tumba del gran Hugo, para el cual el chileno pide silencio y que «recen su padrenuestro las 83espumas». No se trata por cierto de una adhesión de Neruda a la religión católica en la forma más alta de oración, como interpretó Silva Castro<sup>179</sup>, sino únicamente de un recurso, de larga tradición modernista, a lo sagrado para rendir culto al personaje. En *Las piedras de Chile* confluyen todos los elementos espirituales sobre los que se funda la sensibilidad nerudiana. Abandonarse al canto de la soledad, del mar, del silencio, de las presencias de piedra no significa renunciar al compromiso activo. Y en efecto, en el poema que cierra la colección, «Nada más», Neruda vuelve a afirmar su participación en la lucha, la conciencia de una misión de restaurador de la «luz en la tierra». Pero también reivindica, como lo hizo muchas veces, las razones del sentimiento, así como la legitimidad de sus preocupaciones, el fruto de una lección continuamente aprendida acerca del límite puesto al hombre. En «El caminante» hay una nueva confesión en este sentido:

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.

A distancia de una década de *Las piedras de Chile*, la publicación de *Las piedras del cielo* invita al lector a ponerse el problema del por qué la reincidencia en el tema. En <sup>84</sup>los diez años que median entre los dos libros Neruda publica un número notable de textos de gran significado: *Cantos ceremoniales* (1961), *Plenos poderes* (1962), *Memorial de Isla Negra* (1964), *Arte de pájaros* (1966), *Una casa en la arena* (1966), *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967), *La Barcarola* (1967), *Las manos del día* (1968), *Aún* (1969), *Fin de mundo* (1969).

Una temática compleja que va del amor a la memoria, de la denuncia de la recurrente tragedia de la guerra a la de la injusticia social, de la desgraciada condición humana bajo todas las latitudes a la nota de una problemática personal cada vez más apremiante. Es que entre *Las piedras de Chile* y *Las piedras del cielo* existe una íntima conexión. Concha Meléndez ha definido el texto un libro «de tranquila hermosura, de apaciguado

ardor; llama que no quema y nos levanta a una de las más bellas provincias de su residencia en la tierra»<sup>180</sup>. Pero si Neruda ve reflejarse en las gemas la belleza del cielo y canta su variedad luminosa -del cuarzo a la turquesa, de la esmeralda al zafiro, del ágata marina al topacio, a la cornalina, a la amatista...-, sin dejar de celebrar las piedras sencillas del río y la roca, su verso se hace pronto inquieto y se conecta con la problemática que domina en Las piedras de Chile.

Para el poeta chileno las piedras representan una lección de eternidad negada a la fragilidad del hombre, el cual «se desploma y deshace su materia», mientras «su palabra y su voz se desmenuzan»<sup>181</sup>. La inquietud nerudiana vuelve a debatir temas que desde siempre atormentan al poeta.

85 Una vez más en su verso se impone el sentido de la fragilidad humana como condena frente a la eternidad de la piedra.

Mientras el tiempo discurre sin mellar la materia incorruptible, ejerce impiadoso su poder negativo sobre el hombre, en un rápido proceso que lo anonada, y

Cae el alma del hombre al pudridero  
con su envoltura frágil y circulan  
en sus venas yacentes  
los besos blandos y devoradores  
que consumen y habitan  
el triste torreón del destruido.

No lo preserva el tiempo que lo borra:  
la tierra de unos años lo aniquila:  
lo disemina su espacial colegio.  
La piedra limpia ignora  
el pasajero paso del gusano<sup>182</sup>.

Acentos que nos llevan nuevamente a Quevedo. En el crepúsculo de su vida Neruda comparte con íntima adhesión el mensaje de ultratumba del gran satírico español. Sin embargo, ante la perspectiva de una muerte que todo lo disuelve, el chileno vuelve a reaccionar; en el canto final rescata, con el valor en sí de la criatura humana el de su actividad en la tierra. La antigua pregunta del mundo precolombino acerca de la razón de haber nacido para tan pronto fenecer, parece encontrar una respuesta: lo que realmente importa es haber venido a ejercitar una «energía», no a vivir en vano:

86

pedra seremos, noche sin banderas,  
amor inmóvil, fulgor infinito,  
luz de la eternidad, fuego enterrado,

orgullo condenado a su energía,  
única estrella que nos pertenece<sup>183</sup>.

Dominado por esta problemática, por la permanente angustia del problema vida-muerte, sin embargo Neruda en *Las piedras del cielo* no cae en la negrura fúnebre, sino que da vida a una serie abundante de valores cromáticos inéditos, renovando radicalmente su poesía, más aún de lo que había hecho en *Canción de gesta*, con mayor luminosidad y transparencia: el color pierde materialidad y se transforma en luz.

El mundo vuelve a ser para Neruda un milagro y, por encima de toda tragedia y de toda preocupación material o metafísica, se ofrece como afirmación positiva de la maravilla de la creación, del valor en sí de la vida, del amor con que siempre el poeta ha interpretado las cosas. Celebrando las piedras preciosas, tesoro de la tierra, por el fulgor de sus luces, su resplandor, no su valor económico, Neruda crea un mundo mágico en el que anhela y al tiempo mismo teme perderse. En el poema XXIV, en prosa, él describe una singular aventura, su descubrimiento de la gruta del esplendor, y lo hace dando dimensión fantástica a su narración. Cuenta que se perdió en el laberinto rocoso de Trasmañán buscando una «anémona de color violentísimo», que años antes había contemplado «adherida a los muros de granito que la rompiente lava con sus estallidos salados», y de repente da con una antigua puerta de hierro frente a la cual <sup>87</sup>se queda «inmovilizado»; luego, empujando con fuerza, penetra en el misterio, entra «en una gruta de piedra amarilla que se alumbraba sola, tanta luz irradiaban grietas, estalactitas y promontorios», y llamando en voz alta le contesta el eco extendiendo la palabra piedras «con un aullido delirante, como venido de otro planeta». Entonces, escribe:

Un largo escalofrío me recorrió clavándome a la arena de la gruta. Apenas pude zafar los pies, lentamente, como si caminara bajo el mar, regresé hacia la puerta de hierro de la entrada. Pensaba durante el esforzado retorno que si miraba hacia atrás me convertiría en arena, en piedra dorada, en sal de estalactita. Fue toda una victoria aquella evasión silenciosa. Llegado al umbral volví la cabeza entrecerrando el ala oxidada del portón y de pronto oí de nuevo, desde el fondo de aquella oscuridad amarilla, el lamento agudo y redoblado, como si un violín enloquecido me despidiera llorando.

Había violado el misterio y era como si desde su entraña, reino de la luz, le alcanzara un reclamo. «Nunca me atreví a contar a nadie este suceso -declara el poeta- y desde entonces evito aquel lugar salvaje de grandes rocas marinas que castiga el océano implacable de Chile»<sup>184</sup>. De todos modos había dado con el útero luminoso de la tierra que le llamaba. Neruda comprende el mensaje y en el poema XXX ya no opone resistencia:

Allá voy, allá voy, piedras esperen!

Alguna vez o voz o tiempo  
podemos estar juntos o ser juntos,  
88  
vivir, morir en ese gran silencio  
de la dureza, madre del fulgor.

Escribe Concha Meléndez: «En el pensar del poeta ser piedra limpia es el destino único que nos pertenece»<sup>185</sup>.

89

- 5 -

Mundo perdido y mundo rescatado

De los libros poéticos de la época final de Neruda dos revisten particular importancia, desde el punto de vista de la constante alternancia entre desaliento y esperanza: *Fin de mundo* y *La espada encendida*. El primero aparece en 1969; el segundo, en 1970.

*Fin de mundo* destaca la radical preocupación de Neruda por el destino del hombre. El título mismo atestigua la participación angustiada del poeta a la condición dramática de la humanidad al final del siglo XX, un siglo funestado por guerras atroces, dictaduras, campos de exterminio, delitos contra la persona y los estados. Más de una vez Neruda ha subrayado el significado de su poesía como participación activa a la lucha del hombre. Lo confirmaría también en 1971, en su discurso de agradecimiento al recibir el Premio Nobel:

Yo escogí el difícil camino de una responsabilidad compartida y, antes que reiterar la adoración hacia el individuo como sol central del sistema, preferí entregar con humildad mi servicio a un considerable ejército que a trechos puede equivocarse, pero que camina sin descanso y avanza cada día enfrentándose tanto a los anacrónicos recalcitrantes como a los infatuados impacientes. Porque

creo que mis deberes de poeta no sólo me indicaban la fraternidad con la rosa y la simetría, con el exaltado amor y con la nostalgia infinita, sino también con las ásperas tareas humanas que incorporé a mi poesía<sup>186</sup>.

Pasaje que alude también no solamente a las posibles equivocaciones populares, sino a las del poeta, problema que viene atormentando a Neruda desde que se declara asaltado por un imprevisto «concurso de tinieblas», que parece poner en duda muchas cosas, destacar sus errores de perspectiva en la individuación de los hombres que debían representar el bien<sup>187</sup>. El recuerdo de los versos dedicados a Stalin no deja de atormentar al poeta, que con insistencia vuelve a tratar el argumento, a partir del Memorial de Isla Negra<sup>188</sup>, a pesar de que en varias ocasiones había expresado su inconformidad con el sistema, denunciando su cansancio frente a las estatuas, a los «burros de la energía»<sup>189</sup>.

En Fin de mundo Neruda proclama su rechazo por las «caras sin sonrisa», los «terribles retratos», los hombres que, como Stalin y Mao, imponiendo el culto de su persona y una rígida organización del mundo, esclavizaban a la humanidad<sup>190</sup>. Él veía al hombre hundido en una atmósfera sombría, rodeado por señales terribles anunciando su destrucción; más que un ser poderoso, era un ser sitiado, ya vencido, como lo había interpretado en la primera Residencia en la tierra<sup>191</sup>.

Frente a esta situación dramática Neruda reacciona, insistiendo una vez más acerca de la inevitabilidad de un cambio, cultivando la esperanza, razón primera de su ser poeta. Fin de mundo se desarrolla entre perspectivas de catástrofe y de salvación. El poeta consigna el sentido de su misión en un verso significativo: «Mi deber es vivir, morir, vivir»<sup>192</sup>. Él mismo explicó este verso, afirmando que con su participación en la vida del hombre el poeta vive y muere con él y vuelve a vivir porque se trata de un ser «infinito» y que, a pesar de las muchas muertes individuales, no termina; deber del poeta es, por consiguiente, seguir infundiendo esperanza<sup>193</sup>.

En su libro Neruda muestra la cara más negativa de la realidad, cuando el siglo ha llegado a su fin y gran parte de las ilusiones han fracasado; observa con angustia las cosas, interpreta negativamente el mensaje de una edad en la que las perspectivas positivas han ido borrándose progresivamente, dando paso a la desesperanza. La era de paz y de hermandad esperada después de la Segunda Guerra Mundial no tuvo siquiera comienzo, y en las décadas finales del siglo la muerte del Che, la desaparición de los líderes de la independencia africana, la larga y espantosa guerra en Viet Nam, los trágicos acontecimientos de Praga, ofuscaron el significado positivo de acontecimientos como la revolución cubana. Todo fue fruto de una paz que brotó de la violencia: la bomba atómica dejada caer sobre Hiroshima.

De todo esto procede, según Neruda, el trastorno del mundo. De la «usina total de la muerte», del «núcleo desencadenado», salió la gran amenaza para el futuro, que lleva al suicidio el universo<sup>194</sup>. El poeta observa preocupado al hombre que procrea en el tormento y vive en la perspectiva

de ser destruido por la bomba, devorado por mandíbulas de máquinas feroces, aplastado por un tanque. La máquina es el símbolo de la edad infeliz; la eficiencia aparente del mundo, mito engañoso de la modernidad, es la causa del agotarse de las cualidades humanas, motivo de infelicidad y de muerte.

Con dolor partícipe el poeta observa el fracaso miserable del siglo: la naturaleza es un bien perdido; la inocencia está sometida a martirio; los niños sucumben sin culpa en la recurrente enfermedad de la guerra; el bien supremo de la convivencia se pierde. La muerte vuelve a ser presencia dominante y acentúa el sentido de orfandad que domina al ser creado, ante el derrumbe de los mitos en los que había creído y la ausencia de Dios. Los objetos denuncian trágicamente la insignificancia del ser humano: un sombrero caído, un zapato quemado, un montón «póstumo» de anteojos, un hombre, una mujer, una ciudad vueltos ceniza, denuncian la locura del siglo que criminalmente fabrica las armas para su propia destrucción<sup>195</sup>. En la enumeración morosa de los objetos, en la alusión a los cuerpos difuntos, a las construcciones lábiles y vanas ante <sup>93</sup>la furia destructora, la participación de Neruda en el drama se expresa con desgarrada ternura. En su visión del mundo acude a símbolos de larga tradición negativa en su poesía, cuyo significado revoluciona: es el caso de los anteojos, que siempre en la poesía nerudiana significaron lo repulsivo de la vida y que, al contrario, en *Fin de mundo*, pasan a expresar la fragilidad de la naturaleza humana; lo mismo se puede decir de zapatos y sombrero, que asumen un significado tierno, en cuanto objetos que pertenecieron a seres que la guerra ha destruido. La condición desamparada del hombre frente al desastre es eficazmente representada en la mención del juguete que sobrevive a la desaparición de la niña quemada por el napalm en Viet Nam; las cuencas vacías de la muñeca denuncian duramente el crimen:

Muñeca del Asia quemada  
por los aéreos asesinos,  
presenta tus ojos vacíos  
sin la criatura de la niña  
que te abandonó cuando ardía  
bajo los muros incendiados  
o en la muerte del arrozal<sup>196</sup>.

La imagen del fuego que destruye al hombre tiene larga tradición en la poesía nerudiana; su origen se encuentra en su temprana experiencia asiática. Pero en el poema «Las guerras», de *Fin de mundo*, el significado trágico se acentúa debido a la inocencia de la joven víctima. Neruda considera siempre el asalto de la muerte como imprevisto y traicionero, y con frecuencia añade al tema una nota aguda de tierna <sup>94</sup>melancolía, como cuando en «Fin de fiesta», de los *Cantos ceremoniales*<sup>197</sup>, contempla la triste ausencia en torno a la mesa de seres queridos. De la humanidad

perseguida, hostigada y humillada, Neruda da en Fin de mundo una interpretación particularmente amarga. En «Walking around», de la segunda Residencia en la tierra<sup>198</sup>, la ropa colgada de un alambre lloraba negativas «lentas lágrimas sucias», y ahora, en el poema «Las guerras», del nuevo libro, la ropa puesta a secar pasa a denunciar con ternura la tragedia del ausente:

De ver la ropa tendida  
a secar en el sol brillante  
recuerdo las piernas que faltan,  
los brazos que no las llenaron,  
partes sexuales humilladas  
y corazones demolidos.

La denuncia nerudiana va continuamente de lo exterior a lo interior. La consideración de la condición humana acentúa en el poeta también la conciencia de su culpa personal, que consiste en haber seguido viviendo «cuando mataban a los otros», y haberle acaso robado la vida a quien era mejor<sup>199</sup>.

Fin de mundo es un momento relevante de aquel hombre que en Estravagario se definió «claro y confundido», pero ya no «alegre»<sup>200</sup>. Neruda ha llegado a un momento <sup>95</sup>decisivo de su vida, en el cual se impone un balance, lo que implica un juicio sobre el tiempo que le ha tocado vivir. Más que nunca él se siente parte integrante del momento histórico y si el siglo se le presenta «tristísimo», si las negatividades se acumulan en la cuenta final -«Yo conté las manos cortadas / y las montañas de ceniza/ y los cabellos sin cabeza»<sup>201</sup>-, nada rechaza de su experiencia, feliz e infeliz, de dolor y de alegría, las linfas fortalecedoras del pasado, las raíces y la hojarasca, todo lo que le enseñó a entenderse a sí mismo, a «volar más alto»<sup>202</sup>.

Tampoco rechaza el hecho de haber «paseado de rama en rama»<sup>203</sup>, de haber identificado sus ojos con las hojas, para al final no haber aprendido nada definitivo<sup>204</sup>; siquiera la experiencia del exilio, la de haber amado profundamente al hombre a través de tantas manifestaciones de injusticia y de muerte, o la de haber pasado por la cruel experiencia de la guerra civil española<sup>205</sup>. Todo ha dado un significado a la vida del poeta, haciéndolo testigo del tiempo, intérprete angustiado del siglo. Lo que Neruda en realidad siente es no haber encontrado respuesta a las inquietantes preguntas que atormentaron su vida, no haber alcanzado la razón verdadera de las cosas:

Por qué tantas cosas pasaron  
y por qué no pasaron otras?<sup>206</sup>

La problemática nerudiana gira continuamente en torno al porqué del hombre y del mundo. El mar, símbolo de la eternidad del tiempo y de su indiferencia ante el transcurso humano, como ya lo había cantado en *Estravagario*<sup>207</sup>, vuelve en *Fin de mundo* a reconocer al poeta, pero sin aclararle con su fría lección el misterio de la vida, sin abrirse a ninguna respuesta concreta<sup>208</sup>. «Heroico y simultáneo», el mar no explica la complicada índole de los acontecimientos, permanece sólo testigo de sangre y de tormento<sup>209</sup>.

Debido a esta ansia de conocimiento nunca satisfecha, Neruda vuelve con más fuerza a afirmar la razón inevitable y el significado de su canto. Frente al abandono, a la soledad que rodea al hombre, el poeta siente que debe enarbolar su bandera de esperanzas, sin creerse superior a los demás, humillándose, más bien, con un sentimiento de culpa por la forzosa complicidad:

Cómplice de la humanidad  
con mis hermanos asesinos<sup>210</sup>.

*Fin de mundo* se cierra sobre una fecha, 1970, y una perspectiva de otros treinta años inciertos. En Neruda permanece la duda en torno a si serán «flores» o «fuego», si reservarán cosas positivas o negativas<sup>211</sup>. Pero, por encima de angustias y dudas, él afirma el valor de su compromiso para conservar la ternura en el mundo y, por encima del crepúsculo del siglo negativo la permanencia del «hombre infinito», 97el hombre que, en otra época, había definido «más grande que el mar y que sus islas»<sup>212</sup>. Abandonarlo a sí mismo, dejarlo hundirse en el desaliento, sería traicionarle, faltar a su misión, la de indicarle «otros caminos incesantes»<sup>213</sup>.

La colección poética que sigue a *Fin de mundo*, *La espada encendida*, contrasta con la anterior en el sentido de que representa una recuperación positiva. El libro es el que menos han considerado los comentaristas y, sin embargo, es uno de los textos más significativos de Neruda desde el punto de vista ideológico. Él lo publicó con la ocasión de sus sesenta y cinco años; texto de particular relieve por los acentos dramáticos con que manifiesta su preocupación por el destino de la humanidad.

*Fin de mundo* debe considerarse como el punto de partida de *La espada encendida*, no tanto por el mensaje final de esperanza en el «hombre infinito» y en el encuentro, por encima de toda experiencia negativa<sup>214</sup>, con algo positivo -«encontraremos la alegría / en el planeta más amargo»<sup>215</sup>-, sino en cuanto reacción ulterior al panorama lóbrego del mundo. Triste planeta el nuestro, que tiene sin embargo el poder de dar vida al amor y que por ello en 2000<sup>216</sup> Neruda considerará sagrado, en cuanto origen y sustento del hombre<sup>217</sup>.

En *La espada encendida* el poeta chileno cuenta la fábula del último ser humano en la tierra, su nuevo nacimiento a través del amor, el alba nueva de la humanidad. El epígrafe al texto es un pasaje del Génesis 218, donde se alude a la pareja que, por no haber respetado los mandamientos de Dios, llegó al conocimiento a través del pecado y fue expulsada del paraíso terrenal, a cuya custodia fueron puestos dos querubines con una espada de fuego para impedir el acceso al árbol de la vida.

En el texto de la «Vulgata»: Dios «Ejecitque Adam: et collocavit ante paradisum voluptatis Cherubin, et flammeum gladium atque versatilem, ad custodiendam viam ligni vitae».

No hay que olvidar que el primer hijo de la infeliz pareja fue Caín, el segundo Abel. La tragedia de la humanidad empieza allí. Cuando Adán es obligado a salir del Edén lo sigue, unida a él en la condena y la expiación, su compañera, causa de su pérdida por haber cedido a las seducciones de la serpiente. La pareja bíblica ingresa así en un mundo hostil, bajo el peso de la maldición divina.

En el poema nerudiano la situación es distinta y el epígrafe tiene la función de proyectar una luz en cierto modo sagrada sobre los protagonistas, hijos finales de un siglo atormentado, el denunciado en *Fin de mundo*. Con gran sensibilidad Neruda va presentando la segunda fundación de la humanidad en un halo sugestivo de misterio.

Antes de que inicie el poema, un breve pasaje en prosa expone el argumento y ofrece la clave interpretativa del texto. Mediante este recurso se aclara la condición de la segunda pareja humana destinada a la nueva fundación del mundo. Rhodo es un fugitivo de las «grandes devastaciones» que acabaron con la humanidad; Rosía es una joven que se evadió de la áurea «Ciudad de los Césares»<sup>219</sup>. Para el lector no familiarizado con los mitos y las leyendas americanas una nota explicativa cierra el libro, en intencional relieve tipográfico, sacada de la obra de Julio Vicuña Cifuentes, *Mitos y supersticiones de Chile*, editada en Santiago en 1919; la nota tiene la función de acentuar el clima de misterio, el halo de leyenda, con la alusión a una ciudad encantada de la que durante siglos voló la fama, sin que fuera posible comprobar su existencia: perdida entre los cerros de los Andes, a orillas de un gran lago, en un sitio que ningún indígena podía revelar, so pena de muerte, el mito se hacía eco, acaso, de la misteriosa ciudad de los Incas que los españoles nunca encontraron y que sólo en época reciente se descubrió. La atmósfera en la que el poema se libra va construyéndose a través de la acumulación de momentos igualmente míticos y fabulosos: los orígenes bíblicos, la leyenda renacentista de la ciudad áurea, la apocalíptica alusión a la catástrofe de la humanidad en el fin del segundo milenio, reflejo de una destrucción atómica. En este clima se desarrolla la fábula de Rhodo y Rosía, su predestinada historia.

Neruda da inicio a su canto presentando un panorama de civilizaciones difuntas, ecos remotos de un mundo reducido a escombros, días hundidos en las tinieblas:

100

La voluntad de los motores se consumía lejos:  
el humo de los trenes iba hacia las ciudades  
y yo, el empecinado, minero del silencio,

hallé la zona sombra, el día cero,  
donde el tiempo parecía volver  
como un viejo elefante, o detenerse,  
para morir tal vez, para seguir tal vez,  
pero entre noche y noche se preparaba el siguiente,  
el día sucesivo como una gota.

El poeta se siente llamado a ser testigo y cantor de la agonía del mundo. El dato autobiográfico en el poema, como siempre, domina. En los versos citados percibimos los ecos persistentes de otros momentos parecidos o que han sufrido una profunda transformación. Neruda es siempre el «empecinado», pero ya no del bosque, como en el Memorial de Isla Negra<sup>220</sup>, sino ahora del silencio y de la soledad; la imagen del tiempo que procede como paquidermo, no repite solamente la de Estravagario<sup>221</sup>, sino que recuerda la del pesado caminar de Neruda en las soledades marinas del Sur chileno, lo cual significa, sustancialmente, una postura preocupada frente a los problemas de la humanidad, la misma postura que destaca en las Odas elementales<sup>222</sup>. Además, la sucesión de los adverbios de duda, característica recurrente en la poesía nerudiana más meditativa, vuelve inquietante el entorno. Toda la poesía anterior del poeta chileno parece resumirse en estos versos, en los interrogantes que implican la obsesión del tiempo en el destino del mundo. Un tiempo vuelto a sus orígenes, a la hora cero, y que se dispone a reanudar su marcha dando comienzo a la «sonata negra»<sup>223</sup>, canto de la destrucción, y simultáneamente al nuevo nacimiento de la humanidad.

El encuentro de Rhodo, «patriarca pétreo»<sup>224</sup>, antiguo y joven, con Rosía va marcado por un destino que todo lo gobierna: él «la vio sin verla»<sup>225</sup>; desde el segundo poema de La espada encendida Neruda afirma la predestinación del encuentro, mientras dedica el tercero a la aparición de la mujer<sup>226</sup>, y vuelve, en el cuarto, a Rhodo y sus orígenes, para contar su fuga de la catástrofe del mundo y su decisión de encerrarse en un reino solitario, único ser humano viviente, olvidados hasta los fantasmas de sus antiguos afectos<sup>227</sup>. Las fabulosas «setenta mujeres» son ahora estatuas hundidas en la tierra, confundidas con los minerales, oxidadas, quemadas por la nieve, o emergen siniestramente a la superficie, con pierna y senos cubiertos de musgo, roídas por raíces de árboles «imperiosos»<sup>228</sup>. Rhodo, sin embargo, no puede olvidar del todo el mundo; al contrario, éste sigue bien presente en él cual motivo de repudio. Para anular sus llamadas el héroe se hace fuerza a sí mismo, cubre su corazón de lianas «indomables», decidido a respetar su deber primero: el de una «infinita soledad»<sup>229</sup>.

Situado el sobreviviente de la destrucción del mundo contemporáneo en un enrarecido ámbito de soledad, vuelto a ser el primer hombre, Neruda describe con amor antiguo el paisaje del extremo sur de Chile, mundo inolvidable de la infancia, paraíso perdido siempre añorado: el vuelo de las aves, a veces lóbregas en su canto -«La bandurria salpica con canto de

cuchara / la dulzura de estas oceanías»<sup>230</sup>-, o tiernamente delicadas -con sugestiva imagen el poeta alude al pájaro carpintero que «reparte en los raulíes / una correspondencia con gotas de rocío»<sup>231</sup>-, la vida numerosa de la selva, los ríos torrenciales, el océano, los lagos cambiantes, los volcanes, la nieve constituyen un tesoro. A lo largo del poema nuevos aportes acentúan lo maravilloso del ambiente solitario, abriendo al lector una vez más la intimidad del poeta.

La soledad representa para el protagonista de *La espada encendida* una conquista fortalecedora; significa el acceso a la inocencia perdida, la vuelta a los orígenes incontaminados. El reino de Rhodo se levanta en un sitio de «fragancia fría»<sup>232</sup>, y se opone al negativo mundo difunto, que dejó a sus espaldas cuando huyó del crimen. Con su decisión deja de ser cómplice del delito, «de lo que había sido, de lo demás, de todos»<sup>233</sup>. El héroe alcanza así la razón de su destino: «volvió a ser primer hombre sin alma ensangrentada»<sup>234</sup>.

103

La determinación de Rhodo de quedar solo responde a la finalidad de evitar que se repita la tragedia. Pero su decisión va contra las leyes de la tierra, que se siente frustrada frente a la perspectiva del vacío humano y a la inutilidad de su germinación<sup>235</sup>. En la protesta de la tierra está ya la derrota de Rhodo, o mejor, su rescate, y la inevitabilidad del encuentro con Rosía. A través del amor el personaje percibe la fría consistencia de la soledad. Para la mujer el amor es refugio por fin encontrado, camino hacia el conocimiento de sí. Para ambos es un nuevo comienzo de la vida, en la reconquistada inocencia, de la que Rosía como mujer nunca había salido<sup>236</sup>. La naturaleza percibe con estremecimiento la proximidad del milagro:

La escarcha del nuevo día se complicó en la hierba,  
la nupcial platería que congeló el rocío  
cubrió el inmenso lecho de Rosía terrestre,  
y ella entreabrió entre sueños otra vez su delicia  
para que Rhodo penetrara en ella.

Así fue procreando en la luz fría  
un nuevo mundo interno  
como un panal salvaje  
y otra vez el origen del hombre remontó  
todo el secreto río de las edades muertas  
a regar y cantar y temblar y fundar  
bajo la poderosa sombra blanca  
de los volcanes y sus piedras magnéticas<sup>237</sup>.

En este momento solemne el amor se manifiesta como alegría y como tormento: felicidad del encuentro y temor por la posible pérdida; ansia de poseer de la amada sus orígenes y su presente; temor por el futuro. Se explica así el recurso a una terminología aparentemente negativa, que el poeta proyecta sobre el amor. Todo, en realidad, es emoción, trepidación, angustia.

Sobre el eterno repetirse de la tragedia -Caín contra Abel-, el amor funda las premisas para que el universo recupere su ritmo y logre rescatarse del mal. En el poema la simbología bíblica aparece modificada, invertida, en evidente oposición a la concepción del castigo. En la Biblia Adán es expulsado con su compañera del jardín de las delicias, «paradisum voluptatis», y precipitado en el mundo hostil; en La espada encendida Rhodo sale de un mundo bien identificado en su negatividad para ingresar en un Edén feliz. En el texto sagrado Eva lleva sobre sí el peso de la maldición divina en cuanto responsable del pecado y esta maldición se hace concreta, según las palabras de Dios, en el dolor de la maternidad y la obligación de someterse a su marido: «in dolore paries filios, et sub viri potestate eris, et ipse dominabitur tui»<sup>238</sup>. Al contrario, en la relación entre Rosía y Rhodo se afirma un concepto de igualdad, una necesidad vital de unión, un mutuo construirse en el amor. Y si Rhodo afirma que ya no puede vivir sin su amada -eco de los conocidos acentos con que en los Cien sonetos de amor Neruda expresa su sentimiento<sup>239</sup>, acaso ahora sin pensar 105ya en Matilde<sup>240</sup>- y que ella lo ha rescatado a la vida -«y los siete volcanes supieron / que sin tus ojos yo no podía vivir, / que sin tu cuerpo entraba en la agonía / y sin tu ser me sentía perdido»<sup>241</sup>-, Rosía protexta que al amor de su compañero le debe la conciencia de ser mujer, su verdadero nacimiento, su rescate de la condena a una unidad vacía:

Cuando hacia el mundo me llamaste  
a ser mujer, y acudí  
con los nueve sentidos que entonces me nacieron,  
yo no sabía que tenía sangre.

Y fui mujer desde que me tocaste  
y me hiciste crecer como si tú me hubieras  
hecho nacer, porque de dónde  
sino de ti salieron mis pestañas  
nacidas de tus ojos y mis senos  
de tus manos hambrientas, y mi cuerpo  
que por primera vez se incendió hasta incendiarme?  
Y mi voz no venía de tu boca?<sup>242</sup>

En el amor está, pues, la realización plena del hombre y la mujer, el

triumfo de la vida no entendida bíblicamente como dolor y castigo, sino proyectada hacia una felicidad 106 que se funda -bien lo ha notado Alain Sicard<sup>243</sup>- en el trabajo, parte calificante de la «divinidad» del hombre. Rhodo y Rosía construyendo el arca de la salvación, aprendido el «oficio de metal y madera», serán «divinos»<sup>244</sup>.

Muy distinto lo que le había ocurrido a Adán, a quien Dios le dio como condena el trabajo, hasta su reducción a polvo: «In sudore vultus tui vesceris pane, donec revertaris in terram de qua sumptus es: quia pulvis es, et in pulverem reverteru»<sup>245</sup>. Castigo más duro no se le hubiera podido dar al ser creado. Pero Neruda no ignora el límite humano, como en varias ocasiones he subrayado<sup>246</sup>; su concepto positivo del trabajo responde a una visión distinta del hombre, que se ennoblece a través de sus obras.

Errantes y agobiados bajo la ira de Dios, Adán y Eva son destinados a procrear en Caín el delito; Rhodo y Rosía, al contrario, tienen una tarea común positiva, deberes «sobrehumanos», que consisten en el rescate definitivo del mundo, que vuelven a fundar desde una reconquistada inocencia:

persistir y crear el reino limpio,  
paso a paso, cavando, sin pasado,  
construyendo de nuevo el esplendor  
sin sangre ni ceniza<sup>247</sup>.

107

El penúltimo de los versos citados confirma la concepción nerudiana del mundo que, libre de sangre y ceniza, se transforma en «esplendor». Es ésta la empresa de la nueva pareja; llegados al conocimiento, Rhodo y Rosía -«Soy dueña de las olas que reparto / y empujo desde un pequeño abismo», dirá ella<sup>248</sup>-, alcanzan la conciencia de su deber: el de hacer florecer de nuevo el «árbol de la vida». Adán y Eva llegan al conocimiento a través de la desobediencia, en el pecado; para los nuevos progenitores el conocimiento es fruto positivo del amor y llegan a él en un estado de total inocencia.

El concepto que Neruda tiene del Dios bíblico es completamente negativo; su protesta va contra el propósito de venganza. También contra Rhodo y Rosía se desata la ira vengadora del dios, el volcán, enemigo de la raza humana. Su presencia aterradora llena varias páginas de La espada encendida, como ya en «Cataclismos», de los Cantos ceremoniales. En el poema la segunda mitad es dominada por la ira del volcán, que va creciendo. Doce poemas de los cincuenta y cinco últimos lo presentan, en un alternarse dramático y alucinante de escenas que dan al verso un ritmo agitado, prospectando su incumbente amenaza. El concepto de la muerte coincide, sin embargo, con el de la vida. La pareja, culpable de reanudar la marcha del mundo, perseguida por los elementos en vísperas de la erupción, rodeada del terror de animales y naturaleza, insegura hasta en el arca, que disputa al egoísmo de los animales, afirma su divinidad en el momento mismo en que el viejo dios, el volcán, pretendiendo destruir su

obra, determina su propia muerte.

108

El hombre es el nuevo Dios, puesto que da nuevo comienzo a la vida. En esta concepción reside la confianza nerudiana en el «hombre infinito», que cantó en Fin de mundo, destinado a renacer de todas las muertes.

En La espada encendida la pareja alcanza el árbol de la vida del cual la ira divina quería alejarla; conquista en la que el amor afirma su victoria sobre la muerte y en ella el significado del hombre, que

Puede morir, pero debe nacer  
interminablemente:  
no puede huir: debe poblar la tierra,  
debe poblar el mar: sólo los nuevos dioses  
mordieron la manzana del amor<sup>249</sup>.

En el poema el hombre se rescata plenamente de la culpa. La «espada de fuego» es una amenaza impotente. El hombre y la mujer gobiernan juntos el arca que tendrá que repoblar al mundo, conscientes de su tarea divina, «progenitores de la salvación»<sup>250</sup>. Victoriosos juntos, Rhodo y Rosía se sienten iguales entre sí y frente a la empresa que van a emprender. Todo concepto de superioridad o de dependencia ha sido anulado. Alcanzada la conciencia de su tarea, conciencia de sí, Rhodo repudia la soledad como estéril. La mujer es para él el infinito que comienza<sup>251</sup> y su ternura lo despierta a la vida.

El final de La espada encendida restablece los valores originarios confirmando la bondad de la empresa. Afirma <sup>109</sup>Rosía: «Desde toda la muerte / llegamos al comienzo de la vida»<sup>252</sup>. La sugestiva aventura tiene el significado de un renovado acto de fe por parte del poeta y se opone a las perspectivas trágicas de Fin de mundo. Con toda probabilidad Neruda se encontraba, a pesar de sus años y de la enfermedad que progresaba, en un momento particular de su historia sentimental. Matilde se creía al centro de La espada encendida y desafortunadamente se equivocaba. La gran estación del amor para ella había terminado. El corazón del poeta, esa «interminable alcachofa», con hojas para «mujeres de carne y hueso, para amores verdaderos o sueños persistentes», pero también «para todas las tentaciones de la vida»<sup>253</sup>, había destinado una de sus hojas a otra mujer<sup>254</sup>.

[110] 111

- 6 -

Celebración y heroicos furores

La participación de Neruda en los acontecimientos que han caracterizado el período temporal en el que ha vivido ha sido siempre intensa y ha encontrado amplio lugar en su poesía. Así ha ocurrido con la guerra civil española en España en el corazón, con la Segunda Guerra Mundial en los cantos a Stalingrado en Tercera Residencia en la tierra, con la historia sangrienta del continente americano en el Canto general, y sucesivamente con dos acontecimientos relacionados en modo directo con el mundo americano: la revolución cubana y la que él llamó la revolución chilena, es decir la victoria socialista con Salvador Allende.

Los dos libros poéticos, Canción de gesta e Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena no han tenido gran difusión, pero son importantes para detectar la posición de Neruda frente a dos de los sucesos más relevantes para el mundo americano en la segunda mitad del siglo XX.

Canción de gesta aparece en 1960<sup>255</sup>, año de gran actividad creativa del poeta. En este mismo año Neruda publica los Cien sonetos de amor y Las piedras de Chile. Curiosamente, <sup>112</sup>en la segunda edición de sus Obras Completas, de 1962, el texto citado, compuesto por XLII breves capitulillos poéticos, no va incluido.

Como resulta en el prólogo, el breve poema ya estaba concluido en abril de 1960: el poeta lo escribe el día 12 del mes indicado, a bordo del «paquebot» Louis Lumière, viajando hacia Cuba, en pleno océano, «entre América y Europa»<sup>256</sup>. Neruda dedica el poema a Fidel Castro y a Cuba; en la revolución cubana él veía un ejemplo fortalecedor, no solamente en cuanto liberación de la criminalidad de los déspotas, sino como realización de una verdadera independencia de los Estados Unidos, primer ejemplo en el Caribe y en todo el subcontinente americano.

En el prólogo, Neruda explica la génesis del poema. En un primer momento el autor proyectó un canto dedicado a la situación de Puerto Rico, en su condición de Estado Libre Asociado a los Estados Unidos, comedia dolorosa, según el poeta, puesto que no lograba ocultar la dependencia de la isla. Cuando en Cuba estalla la revolución y triunfa, Neruda modifica el plan inicial del poema extendiéndolo a la celebración de un único ideal de lucha por la libertad contra la constante amenaza estadounidense.

El significado de Canción de gesta es, básicamente, el de la participación del poeta en la lucha para la construcción de un nuevo mundo americano. Abiertamente Neruda formula un proyecto político y se proclama «poeta de utilidad pública», con la misma sinceridad con la que en otras ocasiones había reivindicado el derecho a su intimidad:

113 Los que antes harto me reprochaban seguirán reprochándome mucho. Por mi parte aquí asumo una vez más, y con orgullo, mis deberes de poeta de utilidad pública, es decir de puro poeta. La poesía tuvo siempre la pureza del agua y del fuego que lavan o queman, sin embargo. Ojalá que mi poesía sirva a mis hermanos del Caribe en estos menesteres de honor. En América entera nos queda mucho por lavar y quemar. Mucho debemos construir. Que cada uno aporte lo suyo con sacrificio y alegría. Tanto sufrieron nuestros pueblos que muy poco les habremos dado cuando se lo hayamos dado todo<sup>257</sup>.

En Canción de gesta Neruda vuelve a los tonos encendidos de la invectiva que caracterizaron España en el corazón y el Canto general. Ante todo, su repudio del gobernador del Estado Libre Asociado, en la época Luis Muñoz Marín, político y poeta, del cual modifica despectivamente el apellido en «Muñoz Gusano», insistiendo luego en el término negativo, «gordo gusano», para indicar su naturaleza de traidor al país. Los insultos que Neruda lanza contra el personaje son infamantes; el poeta chileno, escudándose en la razón política, insulta acudiendo a un eficaz proceso de acumulación, hasta lograr la destrucción del personaje<sup>258</sup>. Como su contemporáneo Miguel Ángel Asturias<sup>259</sup>, en su condena del mundo norteamericano del dinero, lo presenta sin alma. Para ambos escritores Chicago es la ciudad-símbolo del infierno y para Neruda este infierno se extiende al 114palacio del gobernador de Puerto Rico: «era por fuera blanco / y adentro era infernal como Chicago»<sup>260</sup>.

Las figuras negativas en las que se compendia la tragedia americana son representadas en el poema nerudiano como fieras sangrientas o como gusanos de la tierra; desfilan así los Somoza, los Trujillo, Batista, Pérez Jiménez y hasta Rómulo Betancourt<sup>261</sup>, en contraste con los grandes protagonistas de la lucha por la libertad, entre ellos Sandino<sup>262</sup>, y ahora Fidel Castro.

Neruda considera el dólar fuente de todos los males de América; de él se origina una serie dañina de personajes políticos, «tristes familiares» del dólar, que fundan su poder en la persecución y el crimen:

los sangrientos caníbales caribes  
disfrazados de heroicos generales:  
un reino de ratones despiadados,  
una herencia de escupos militares,  
una caverna hedionda de mandones,  
una acequia de barro tropicales,  
una cadena oscura de tormentos,  
un rosario de penas capitales<sup>263</sup>.

## 115

Los colores trágicos de la farsa en que se consume la vida de gran parte de los pueblos americanos se acentúan en el momento de enumerar tanta indignidad. La situación real de la época justifica la posición partícipe y noblemente indignada de Neruda. Hacia la mitad de su texto, como ya lo había hecho en el prólogo, él reivindica, por encima de una mal entendida pureza de la poesía, el derecho a reaccionar en cuanto hombre. El «Parnaso» es para Neruda símbolo de poesía superficial, desanclada de la realidad, y representa su vacío en la imagen de los poetas que viajan «como ratas en el queso»<sup>264</sup>.

El pacto de sangre que Neruda firma con los pueblos del continente le

induce a continuar con los que considera «oficios» del poeta: la solidaridad con el hombre que sufre y lucha. Frente a los poetas «puros», que se desentienden aristocráticamente de los problemas de sus pueblos, proclama su diversidad:

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<sup>265</sup>.

La sumisión de los países americanos a los Estados Unidos la denuncia Neruda en «Reunión de la O. E. A.» mediante la descripción grotesca de la realidad. Así, presenta 116a los diplomáticos latinoamericanos como «mobiliario», deseoso cada uno de servir primero como escabel a las nalgas del representante estadounidense, para que «el Tío Sam pueda sentarse», un tipo que a nadie consulta y solamente manda. La indiferencia de los Estados Unidos hacia los países del área latina la representa el poeta eficazmente uniendo su voz a las numerosas que desde siempre se levantan contra el poderoso vecino del norte. A pesar de lo cual Neruda, como Asturias, no desconoce la sustancia democrática del pueblo estadounidense. Él distingue, en efecto, entre las fuentes y los instrumentos de la opresión y la parte sana del pueblo, proclamando una identidad humana y un mismo destino a través de una imagen corriente, «navegamos en la misma barca», por consiguiente la incitación:

carguémosla con pan y con manzanas,  
carguémosla con blancos y con negros,  
con el entendimiento y la esperanza<sup>266</sup>.

El significado simbólico de la revolución cubana lo define Neruda en los versos finales de «Un minuto cantado para Sierra Maestra»; se trata de una amenaza y una esperanza: «abrid los ojos, pueblos ofendidos, / en todas partes hay Sierra Maestra». El poema concluye con un último canto, «Escrito en el año 2000», donde por encima de las numerosas experiencias negativas del hombre, con el cual el poeta se identifica, de los recuerdos sombríos que asoman desde su residencia en Asia y que se concretizan en imágenes 117conocidas -un «cadáver oscuro de mujer / ardiendo en un brasero abandonado»-, por

sobre las experiencias de la guerra civil española, y en ella del asesinato de los «ruiseñores» -Antonio Machado, Hernández, García Lorca-, por encima del peso de sombra y de sangre, se afirman los signos positivos de la aurora, de la «ciudad dichosa» de la que la revolución cubana ha puesto, en la opinión de Neruda, concretamente la primera piedra. Cuba confirma así su significado simbólico con relación a toda América:

Cuba es un mástil claro que divisan  
a través del espacio y las tinieblas,  
es como un árbol que nació en el centro  
del mar Caribe y sus antiguas penas:  
su follaje se ve de todas partes  
y sus semillas van bajo la tierra,  
elevando en la América sombría  
el edificio de la primavera<sup>267</sup>.

El carácter vital de Canción de gesta consiste sobre todo en este mensaje, y, por encima de toda ideología y toda esperanza, en la pasión con que Neruda escribió su poema, en el ímpetu arrollador del verso, el esplendor de las metáforas y el halo poético de los símbolos sobre los cuales parece a punto de construirse la nueva primavera del mundo. No faltan momentos menos logrados y prosaísmos, pero el amplio tono lírico, la ternura de tantos versos, la sinceridad participativa ofrecen siempre a la poesía materia viva en vilo entre celebración y utopía.

118

Neruda se revela además, como siempre, intérprete extraordinario del mundo americano en su maravilla. Lo es cuando canta las aves del Caribe, donde los tonos normalmente esfumados y melancólicos de la poesía nerudiana, cambian de repente; celebrando las aves de Venezuela el poeta confiesa su límite frente a tanto esplendor colorista, pero, a pesar de esta confesión, el resultado es excepcional en cuanto a cromatismos.

La belleza de las metáforas con que Neruda ennoblece barrocamente el significado de tanta «pluma», de tanta «veloz vela del viento»<sup>268</sup>, introduce a un mundo maravilloso, solar, que contribuye a hacer concreta la certeza de un cambio radical para América. Si el quetzal es «rayo imperial del Paraíso», «pedrería del aire en el follaje», todas las aves son «piedras preciosas del Caribe», amasadas con «gotas de turquesa», «fulgores del semáforo celeste»<sup>269</sup>.

Además de todo esto interviene en Canción de gesta también una nota muy personal, que acentúa la dimensión interior del texto. No se trata solamente de la que se manifiesta en el poema XXII, «Así es mi vida», donde el poeta protesta el significado y la misión de su verso -«vengo del pueblo y canto para el pueblo: / mi poesía es cántico y castigo»-, expresa su repudio por la poesía pura, por los libros entendidos como fría selección, afirma la lección que le vino del contacto con los hombres, sino de la que desarrolla el tema obsesivo de la muerte. La «triste

magnitud del tiempo» lleva a ella y proyecta sobre la poesía nerudiana una problemática que da dimensión profunda a todos los temas tratados. La lucha revolucionaria tiene como finalidad primera la vida del hombre en la tierra, única realidad para Neruda; sólo la plenitud vital es capaz de contrarrestar la fría realidad del transcurrir humano, esa «agricultura de los huesos»<sup>270</sup> de la que el poeta chileno, a pesar de todo, heredándola de Quevedo<sup>271</sup>, tiene estremecedora conciencia. Muy lejos de ser solamente poesía política, Canción de gesta es un poema de problemática profunda. La celebración de la victoria de la revolución cubana no silencia los eternos problemas que atormentan al poeta, no los esconde su propósito de épico elogio, ni el desahogo de sus heroicos furores.

Con Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena<sup>272</sup> el «furor» nerudiano tiene motivo más que legítimo para manifestarse, en un nivel directamente personal, puesto que se trata de su país. Parecería que, con el triunfo de Alianza Popular, todo hubiera cambiado, que una época nueva se hubiese inaugurado para Chile. No era así, y el poeta veía claras las cosas, temía los desmanes de las derechas y las izquierdas y con ello el fracaso de tantas ilusiones.

No solamente había expresado sus preocupaciones en conversación privada, sino que en su nuevo poema lo hace duramente patente:

ultras de izquierda y ultras de derecha,  
duros de la derecha y de la izquierda,  
120  
trabajan juntos en la misma brecha  
para que la victoria conseguida  
por un pueblo que lucha y que recuerda  
(el cobre, el pueblo, la paz y la vida),  
todo lo manden ellos a la mierda<sup>273</sup>.

En Incitación al nixonicidio el autor declara que su propósito es inducir «a un acto nunca visto», a través de «un libro destinado a que los poetas antiguos y modernos, extinguidos o presentes» pongan «frente al paredón de la Historia a un frío y delirante genocida», el presidente de los Estados Unidos<sup>274</sup>. Es un acto de heroico furor que la indignación justifica. Han pasado años desde el triunfo de la revolución cubana y ahora el triunfo de la que Neruda llama la «revolución chilena» corre peligro.

El acto al que incita el poeta pertenece a la esfera execrable del terrorismo, pero Neruda se declara contrario a este tipo de intervenciones eliminadoras, que siempre recaen sobre los inocentes, y sólo cree en la función demoleadora de la poesía. Con relación a Nixon afirma:

Sólo los poetas son capaces de ponerlo contra la pared y agujerearlo por entero con los más mortíferos tercetos. El deber de la poesía es convertirlo, a fuerza de descargas rítmicas y rimadas, en un impresentable estropajo<sup>275</sup>.

Neruda es consciente de que este tipo de poesía no encontrará el favor de los «exquisitos estéticos»<sup>276</sup> y acerca Incitación 121 al nixonicidio a Canción de gesta, puesto que, como este poema, «no tiene la preocupación ni la ambición de la delicadeza expresiva», ni «el hermetismo nupcial» de algunos de sus «libros metafísicos». Partícipe de la Historia de su país, el poeta se siente comprometido y acude a lo que cabe en sus posibilidades:

Conservo como un mecánico experimentado mis oficios experimentales: debo ser de cuando en cuando un bardo de utilidad pública, es decir, hacer de palanquero, de rabadán, de alarife, de labrador, de gásfiter o de simple chafataz de regimiento, capaz de trenzarse a puñete limpio o de echar fuego hasta por las orejas. [...] Ésta puede ser una función efímera. Pero la cumplo. Y recorro a las armas más antiguas de la poesía, al canto y al panfleto usados por clásicos y románticos y destinados a la destrucción del enemigo<sup>277</sup>.

Entre los poetas americanos Neruda siempre manifestó su adhesión a Walt Whitman y en el nuevo poema a él se dirige como a su musa, pidiendo investidura para asumir sus «deberes de poeta / armado del soneto terrorista»<sup>278</sup>. Concluirá su obra dirigiéndose a otro poeta venerado, Alonso de Ercilla, y hasta aprovechará versos de La Araucana para conjurar la posibilidad de que la experiencia socialista chilena acabe, a consecuencia de una intervención externa que someta al país. En su poema Ercilla celebraba de Chile no solamente la fertilidad y la fama, «en la región antártica famosa», sino su gente, «gallarda y belicosa», a la que nadie había podido <sup>122</sup>someter<sup>279</sup>; Neruda aprovecha la octava en su poema XLIII, para que el prestigioso poeta tome parte en su canto, «Habla don Alonso», y concluye en otro poema final con un canto celebrativo a dos voces, para reafirmar, con la grandeza de su país, la imposibilidad de que nadie llegue a dominarlo:

Y aunque sea atacada y agredida  
Chile, mi Patria, no será vencida  
NI A EXTRANJERO DOMINIO SOMETIDA<sup>280</sup>.

En Incitación al nixonicidio el presidente de los Estados Unidos es acusado de todos los crímenes que cometieron en su época las fuerzas armadas norteamericanas. Neruda ve «el concubinato del dinero», armado «para quemar jardín y jardinero / en países remotos y dorados»<sup>281</sup>, conjurado, en Viet Nam, para la destrucción de «pueblos de amor y de

sabiduría»<sup>282</sup> y somete al responsable al juicio de sus víctimas:

Al criminal emplazo y lo someto  
a ser juzgado por la pobre gente,

por los muertos de ayer, por los quemados,  
por los que ya sin habla y sin secreto,  
ciegos, desnudos, heridos, mutilados,  
123  
quieren juzgarte Nixon, sin decreto<sup>283</sup>.

Vuelve a la memoria del lector la condena del general Franco en España en el corazón, y sobre todo la denuncia nerudiana del crimen de la guerra en Fin de mundo, con el recuerdo imborrable de la muñeca que sobrevivió a la niña quemada por el napalm<sup>284</sup>. Indignación y ternura se mezclan en la nueva denuncia; Neruda arremete contra el criminal para horadarlo «a verso limpio y corazón certero», para matarlo «con un disparo justiciero» de tercetos, concertado contra él con «hombres callados y severos / caídos en sangrientas primaveras»<sup>285</sup>.

Al furor se mezcla el desaliento frente a tanto crimen. En Fin de mundo Neruda había definido el siglo XX «la edad de la ceniza»<sup>286</sup>, un siglo «atiborrado de esqueletos»<sup>287</sup>; es natural que la experiencia negativa todavía domine al poeta. Incitación al nixonicidio, a pesar de su final, o incluso por su final, es un libro triste, que induce nuevamente a su autor a buscar la compañía de su maestro, Quevedo, y le dedica dos poemas. En el primero, «Leyendo a Quevedo junto al mar»<sup>288</sup>, el poeta castellano, con el mar definido dos «graves desmesuras», le aclara la razón de su lamento, que consiste en el miedo a la conjuración del 124dinerio contra su país<sup>289</sup>. El poema «Mar y amor de Quevedo»<sup>290</sup> es más personal: leyendo su «verso favorito» frente al mar de Isla Negra, Neruda desahoga su melancolía, considerando el amor y la desventura del poeta y para sí reserva un destino diferente, el de combatiente por las «guerrillas del Estado» y «el Estatuto de la pobre gente».

Con Incitación al nixonicidio cumple Neruda de alguna manera con su función de «bardo de utilidad pública», pero revela nuevamente, con sus preocupaciones políticas, sobre todo su angustia personal.

Una prodigiosa actividad caracteriza los últimos tiempos de Neruda. Me refiero al período 1970-1973, año éste último en que el poeta muere. En este lapso de tiempo escribe una serie importante de libros<sup>291</sup>, de los que ocho aparecen póstumos, salvados por su esposa del saqueo de los militares golpistas. Son los que, como ya había hecho con el Memorial de Isla Negra, pensaba publicar con motivo de sus setenta cumpleaños y los festejos que el gobierno de Salvador Allende le iba a organizar para el mes de julio de 1974. Componían el grupo *La rosa separada*, *Jardín de invierno*, *2000*, *El corazón amarillo*, *Libro de las preguntas*, *Elegía*, *El mar y las campanas*, *Defectos escogidos*. En estos libros poéticos el autor confirmaba su vigor creativo, en una nota constante de continuidad en la novedad.

*La rosa separada*, canto ininterrumpido a la isla de Rapa Nui, ya celebrada en el Canto general<sup>292</sup>, ofrece argumentos <sup>126</sup>interesantes. Ante todo Neruda denuncia la indignidad del hombre-masa, del turista, el cual visitando la isla es incapaz de captar su mensaje; un mensaje que, al contrario, el poeta, ser privilegiado, recoge e interpreta: el de una permanencia vedada al hombre.

El carácter fundamentalmente autobiográfico de la poesía nerudiana no se desmiente en este libro; las alusiones a lo que constituyó la experiencia vital del poeta son numerosas y su sentido intensamente dramático de la existencia vuelve a manifestarse. Es así como la naturaleza volcánica de Rapa Nui propone a Neruda un mundo de lutos y ruinas; las caras «derrotadas», «quemadas y caídas»<sup>293</sup> de las estatuas de piedra llevan nuevamente a las destrucciones de las que Neruda fue espectador. Acentos característicos de los Cantos ceremoniales, como los de «Cataclismos», vuelven en algunos poemas: el agua, «mezquina, sucia, negra», que en el fondo del volcán Ranu Raraku, de «viejos labios verdes», que «vive, comunica con la muerte, / como una iguana inmóvil, soñolienta, escondida»<sup>294</sup>, recuerda en su significado de amenaza y terror la imagen inquietante que en «Cataclismos» el poeta presenta del cuajarse amenazador de la muerte.

Tiempo y soledad, grandes constantes de la inquietud nerudiana, constituyen la sustancia primera de la nueva experiencia. El límite del hombre, tan insistentemente subrayado por Neruda, tan dramáticamente vivido, vuelve a ser en *La rosa separada* uno de los temas de mayor relevancia ante el poder nivelador del tiempo y el frío de la <sup>127</sup>soledad; las diferencias individuales desaparecen y revelan la miseria humana: «somos los mismos y la misma cosa frente al tiempo, / frente a la soledad: los pobres hombres...»<sup>295</sup>. Y aún más se evidencia este límite ante la isla, imagen eterna de la perfección, reino del silencio<sup>296</sup>, «tierra de la vida»<sup>297</sup>, de la que lo cotidiano aleja, haciendo olvidar los sueños, únicos que hacen posible la existencia.

No obstante, el significado positivo de la experiencia no tarda en

manifestarse. La pregunta del hombre puede ser «pobre» frente a la magnitud del misterio, puede recibir «mil respuestas de labios desdeñosos»<sup>298</sup>; pero si el poeta se aleja de Rapa Nui incapaz de resistir la dimensión de la soledad y el misterio y vuelve, «con sus tristezas», a sus «nativas agonías, / a la indecisión del frío y el verano», saca sin embargo una acentuada individualidad, vuelve a su mundo «envuelto en luz» y confiesa su tenaz adhesión «al terreno, / solicitado por el amor de la Oceanía»<sup>299</sup>.

El significado vital y purificador de esta experiencia se afirma preeminente contra las del pasado:

de ti, rosa del mar, piedra absoluta,  
salgo mundo, vistiendo la claridad del viento;  
revivo azul, metálico, evidente<sup>300</sup>.

A pesar de declararse «poeta oscuro», Neruda se considera alcanzado por la gracia: «yo, poeta oscuro, recibí el beso de piedra en mi frente / y se purificaron mis angustias»<sup>301</sup>. Permanecen imperturbables las estatuas, con su mensaje:

cien miradas de piedra que miran hacia adentro  
y hacia la eternidad del horizonte<sup>302</sup>.

Con acentos inéditos o que tienen su raíz en las primeras Residencias, pero vueltos a formular originalmente, renovados por símbolos, metáforas y valores cromáticos, Neruda consigna en Jardín de invierno un documento más de su angustia existencial, búsqueda de sí mismo y tentativa para encontrar la clave del mundo.

El invierno le repite al poeta la lección que toda su experiencia vital, a pesar de sus obstinadas afirmaciones utópicas, le ha ido proporcionando a lo largo de los años: no solamente la del límite de todo lo creado, sino también de su propio límite. Sus primeras experiencias del período de la infancia llevaban ya este sello negativo, y ahora nuevamente, como ya en el Memorial de Isla Negra, el clima de esa época remota se insinúa en el jardín, con su lección de tierra, confirmando la conciencia de que todo pertenece a esa «agricultura de los huesos» que, siguiendo a Quevedo<sup>303</sup>, Neruda denuncia en Canción de gesta<sup>304</sup>. En Jardín de invierno, sin embargo, el acento de angustia parece a veces atenuarse, debido a una resignada constatación: «pertenezco a la tierra y a su invierno»<sup>305</sup>. Quevedo, referencia constante para Neruda en su angustia metafísica, está nuevamente presente en el nuevo libro poético para subrayar el contraste entre lo que anuncia el vigor y la vida, al llegar la primavera, y la

realidad física del bardo ya gravemente aquejado por el mal. En el poema «Con Quevedo, en primavera», la novedad de los valores cromáticos del comienzo se contraponen a los dolidos acentos de la segunda parte; se confirma el vivo apego de Neruda al mundo natural, pero aquí lo domina el sentido triste de su propio agotamiento: «Sólo no hay primavera en mi recinto»<sup>306</sup>.

A su condición física el poeta había ya hecho alusión en los versos de «El cobarde», de Geografía infructuosa; ahora se refiere claramente a las «enfermedades» que han subido a la «ventana oscura» de su casa; desalentado, advierte el límite también del amor; percibe los aromas de la tierra que se renueva y lo que también en él parecería que quisiera renovarse, aunque inútilmente debido a su decaimiento físico:

Primavera exterior no me atormentes,  
desatando en mis brazos vino y nieve.

El vitalismo manifestado en La espada encendida queda anulado. La poesía nerudiana parece ensombrecerse aún más, pero de repente el verso se hace transparente, manifestando un deseo de paz, de comunicaciones fortalecedoras:

130

dame por hoy el sueño de las hojas  
nocturnas, la noche en que se encuentran  
los muertos, los metales, las raíces,  
y tantas primaveras extinguidas  
que despiertan en cada primavera<sup>307</sup>.

Jardín de invierno es una sucesión de momentos que se contraponen entre sí, aunque domina la nota preocupada. En este libro se afirma un destino que hizo a Neruda partícipe de los acontecimientos dolorosos del mundo. El poeta manifiesta solidaridad con los que sufren; vuelven imágenes que llevan al pasado, a las Residencias y a Anillos -«Ésta es la hora / de las hojas caídas, trituradas / sobre la tierra...»<sup>308</sup>-, o al más reciente Fin de mundo -«Los que cruzamos estas edades con gusto a sangre, / a humo de escombros, a ceniza muerta...»<sup>309</sup>-, donde se refleja en todo su horror la tragedia de los tiempos que la humanidad ha recientemente vivido y todavía vive.

Pero nada se repite en la poesía nerudiana; todo vive una vida nueva, hasta el acento dramático. El sentido del tiempo perdido, de su impiadoso transcurrir, se afirma en la alusión al «frío corazón de los relojes» que fueron «recortando» la vida del poeta<sup>310</sup>. A veces el tema del tiempo lleva a la infancia, pero su voz llega quejosa desde los bosques remotos:

Lo cierto es que el tiempo se escapa  
y con voz de viuda me llama  
desde los bosques olvidados<sup>311</sup>.

131

La llamada de la soledad es insistente y el repudio por un mundo negativo se manifiesta en la mención de la humedad, el agua, los orígenes natales. Se aprecian sinestias de presencia remota: «y hay un olor de soledad aguda, / de humedad, de agua, de nacer de nuevo...»<sup>312</sup>. Es la misma postura que encontramos en «Walking around» de la segunda Residencia en la tierra. Es esta visión negativa del mundo la que empuja a Neruda a buscar el mar, un mar bien individualizado como categoría del espíritu:

Yo quiero el mío mar, la artillería  
del océano golpeando las orillas,  
aquel derrumbe insigne de turquesas,  
la espuma donde muere el poderío.

El océano frente a Isla Negra representa un ancla, un refugio ante la destrucción física y el acentuarse en el poeta de preocupaciones por la situación política chilena ya difícil, según parece posible deducir de algunos versos del poema «Otoño». Si Neruda había cantado incansablemente el océano celebrando su belleza o su trágico poder, viendo en él la fuente de las germinaciones o bien de la destrucción, interpretándolo ya como un dios indiferente a la aventura del hombre, eterno como el tiempo y como el tiempo imperturbable, o presentándolo como fuente de la sabiduría, ahora su presencia resuena, con multiplicados acentos, como una liberación: «es el libertador. Es el océano, / lejos, allá, en mi patria, que me espera»<sup>313</sup>.

132

Angustia y esperanza, momentos contrastantes en cada hombre, en Neruda llevan a menudo a la resignación. En «Animal de luz» él afirma que se había visto acosado por su enemigo, la muerte, y denuncia su cansancio por encima de la experiencia del bosque, del amor y de la vida; declara que está huyendo no de otros sino de sí mismo, con una única verdad afirmada a la que, al final, parece resignarse: «y el hombre se acomoda a su destino»<sup>314</sup>. En este naufragio humano el océano llega a ser la única estrella y, una vez más, fuente de una lección salvífica:

No hay albedrío para los que somos  
fragmento del asombro,  
no hay salida para este volver

a uno mismo, a la piedra de uno mismo,  
ya no hay más estrellas que el mar<sup>315</sup>.

El libro de poemas que Neruda titula 2000 se abre sobre un panorama oscuro del mundo. El juicio del poeta es más duro que en libros anteriores; denuncia los años en que «tembló la esperanza», confiesa su vergüenza por la verdad que se pudrió en tantas fosas, declara la inutilidad de tanta destrucción<sup>316</sup>, protesta contra la vanidad de la inauguración del nuevo siglo para el «pobre diablo del pobre Tercer Mundo», llegado al año fatal con todo lo que formó su vida, «la mala salud y los peores empleos», la miseria, la «geografía numerosa del hambre»<sup>317</sup>. Por el contrario <sup>133</sup> denuncia la florida situación del «anarcocapitalista», del nuevo explotador de las inquietudes sociales y políticas de nuestro tiempo, perfectamente a sus anchas en el nuevo siglo, que para él es «una gran cuenta corriente», en la que, «por suerte», resulta acreedor<sup>318</sup>. Es un momento más de la angustia nerudiana, de su compromiso con la humanidad. El contraste sobre el cual se funda la tristeza del mundo, la esclavitud del hombre, que está en la base de destrucciones y ruinas, lo acentúa el poeta eficazmente, denunciando la secular explotación de los humildes. La confianza que Neruda tenía en un futuro de signo positivo parece haber desaparecido: él ve el siglo en busca de nuevas formas de muerte, ahora que la tierra va agotando sus riquezas minerales, fuente de tantos conflictos<sup>319</sup>.

Ya en Fin de mundo el poeta había preconizado años tristes para el fin del milenio, y, sin embargo, él sigue siendo fiel a su función de alentar la esperanza. El ejemplo lo da la madre tierra, que no acepta muerte ni reposo y es pródiga en germinaciones: a cada primavera se abre al sol y sus frutos se hacen cascada<sup>320</sup>. El himno a la tierra es el reconocimiento por una bondad que continuamente se afirma, a pesar de los hombres, progenie maldita, salvada, sin embargo, como «luz del mundo»:

Alabada sea la vieja tierra color de excremento,  
sus cavidades, sus ovarios sacrosantos,  
las bodegas de la sabiduría que encerraron  
cobre, petróleo, imanes, ferretería, pureza,  
134  
el relámpago que parecía bajar desde el infierno  
fue atesorado por la antigua madre de las raíces y cada día  
salió el pan a saludarnos  
sin importarle la sangre y la muerte que vestimos los hombres,  
la maldita progenie que hace la luz del mundo<sup>321</sup>.

La celebración de la tierra en el largo poema anuncia en 2000 un cambio de acentos, que el poeta mantiene, sin embargo, en suspenso, incluyendo entre el IV y el IX canto los aludidos panoramas negativos y la protesta del desheredado y el explotado. Neruda parece todavía estar dudando entre la interpretación negativa y la positiva, entre un pasado y un presente infelices, que se proyectan sobre el futuro inaugurado por el nuevo siglo y perspectivas más serenas. Pero el canto IX se titula significativamente «Celebración», y es como si la humanidad hubiese pasado por dos milenios oscuros para llegar a una edad feliz en la que van a realizarse concretamente las perspectivas del bien. El símbolo de las uvas, de tan arraigada presencia en la poesía nerudiana, vuelve a afirmarse como indicio de plenitud vital; los nuevos días crecerán «hoja por hoja», dando lugar a una nueva condición de la humanidad:

y fruto a fruto llegará la paz:  
el árbol de la dicha se prepara  
desde la encarnizada raíz que sobrevive  
buscando el agua, la verdad, la vida<sup>322</sup>.

135

La confianza del poeta en el futuro se afirma en la obstinación con que proclama la voluntad humana de hacer el nuevo día «dorado y quemado / como los granos del maíz»<sup>323</sup>. Es un futuro radiante que Neruda abre a todos, especialmente a los pueblos que con sangre y sudor en tiempos recientes conquistaron su independencia. El final del poema vuelve, así, a consagrar al poeta en su función de intérprete de la Historia. Por encima de su propia condición de ser transitorio, Neruda establece el valor positivo de su canto en cuanto voz que documenta la inquietante aventura del hombre en la tierra.

Como ya en *Estravagario*, el poeta chileno oculta en *El corazón amarillo*, bajo una nota a veces aparentemente despreocupada, sus problemas nunca resueltos. La ironía, la extravagancia, el humor están presentes en el libro, pero muy lejos de constituir esa «veta risueña, excéntrica y aun disparatada por momentos» como se ha pretendido<sup>324</sup>. Hasta en poemas como «El héroe», «Sin embargo me nuevo», «Una situación insostenible», la sustancia de las preocupaciones nerudianas se evidencia claramente. *El corazón amarillo* desarrolla la melancolía que en el poeta brota hasta del sentimiento que le une a su amada. La sugestión del mar, de las «cosas mojadas», de las olas, o sea de las anteriores «materias» de las cuales se nutría la sensibilidad de Neruda, son repudiadas por una situación «únicamente terrestre» y en ella por la búsqueda de una tranquilidad que evite la curiosidad de quienes consideran al poeta «un vulgar / cadáver especializado»<sup>325</sup>. El cansancio 136 de vivir se afirma en «Otro más» y en varios poemas sucesivos, y lo mismo el repudio por lo que significa violación de la intimidad, notas ya visibles en *Estravagario*, pero que aquí adquieren un significado más profundo a la luz de la situación física del poeta: véase el poema «Sin embargo me nuevo». Se diría que, a pesar de

la irrupción de matices aparentemente serenos, Neruda está convencido, dominado, por el sentimiento deprimente de un ocaso personal que lo exilia de la vida. No hay, sin embargo, desesperación; el poeta no se abandona a la evocación doliente, sino que una vez más consigna en su libro el significado de una lección definitiva que la vida le ha dado. Entre las infinitas ilusiones -«No se cuentan las ilusiones»<sup>326</sup>-, en medio del terror que los hombres y la naturaleza difunden con sus destrucciones<sup>327</sup>, el mar sigue enseñándole ahora sobre todo el amor<sup>328</sup>, la naturaleza ofreciéndole una continua lección positiva<sup>329</sup>. La filosofía nerudiana se resume en este sencillo y fundamental reconocimiento. En la humildad de la tierra reside la fuente primera de la esperanza. Consciente de haber llegado a vivir en un momento crucial de la humanidad<sup>330</sup>, Neruda afirma, a pesar de todo, que nada está perdido<sup>331</sup> y proclama una vez más la necesidad de la solidaridad entre los hombres, de quienes es necesario penetrar no solamente la condición desdichada, sino compartirla<sup>332</sup>.

137

Llegado al crepúsculo de su vida, mientras aún el amor le dicta versos fragantes -«mi sal de la semana oscura, / mi luna de ventana clara»<sup>333</sup>- el poeta chileno parece haber obtenido de toda su experiencia vital un fruto dudoso, al que alude en el poema «Enigma para intranquilos»:

Quando de aquel reloj caiga una hora  
al suelo, sin que nadie la recoja,  
y al fin tengamos amarrado el tiempo,  
ay! sabremos por fin dónde comienzan  
o dónde se terminan los destinos.

Los muchos interrogativos nerudianos asoman en El libro de las preguntas, sin que ostensiblemente el poeta busque esta vez una respuesta. El libro se presenta como una summa de la problemática de Neruda, que se manifiesta en composiciones breves. Presenciamos así nuevos momentos del desaliento nerudiano; la tristeza que empapa el final del poema III -«Hay algo más triste en el mundo / que un tren inmóvil en la lluvia?»-, conduce a numerosos momentos de su poesía anterior, especialmente al inquietante «Sueño de trenes», de Estravagario. Un agudo dolor por la ausencia se manifiesta en el poema IX, donde vuelve el recuerdo de personas que poblaron el tiempo más amado por Neruda:

Dónde están los nombres aquellos  
dulces como tortas de antaño?

Dónde se fueron las Donaldas,  
las Clorindas, las Eduvigis?

A las ronsardianas «nieves de antaño», de honda sugestión para el poeta, se sustituyen ahora las «tortas de antaño», para significar tiempos felices, desgraciadamente perdidos. Asalta al lector el recuerdo del poema «Dónde estará la Guillermina?», de Estravagario, pero la tristeza del recuerdo de familiares perdidos lleva a «Fin de fiesta» de los Cantos ceremoniales. La enumeración de los objetos que sufrieron la acción destructora del tiempo, la mención del «pobre Alberto», desaparecido en la flor de su vida -«con violín»-, del padre que «se desploma» hacia el abuelo, en el poema citado, es sustituida en el poema IX del Libro de las preguntas por presencias femeninas que evocan con ternura un pasado feliz definitivamente muerto.

Vienen luego las alusiones a los enemigos literarios, la preocupación del autor por su poesía, nuevamente evocadores, estos temas, de otros anteriormente desarrollados en Estravagario y en los Cien sonetos de amor. En el poema XVIII del Libro de las preguntas la denuncia de la política de Nixon envía el lector a Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena, así como la invectiva contra la guerra de Viet Nam remite a Fin de mundo. El sugestivo cromatismo del poema XIX está muy cerca del de la «Oda a la sandía», de Navegaciones y regresos. El renovado canto a su amada en el poema XXII, donde una serie de interrogantes implican el reencuentro, las transformaciones de la naturaleza, la presencia de Matilde, el misterio del agua y del cielo, resucita motivos y atmósferas propios de varios de los Cien sonetos de amor.

El problema del tiempo y el de Dios, tratados en el poema XXIII, también recuerdan una serie infinita de momentos de la poesía nerudiana. En el poema XXV la imposibilidad de individuar al verdadero Dios «entre los dioses de Calcuta», reafirma el repudio de Neruda por la 139 religión del Oriente, ya manifestado en varios poemas anteriores, especialmente en «Religión en el Este» del Memorial de Isla Negra. El poema XXXI presenta un evidente punto de contacto con la composición poética «Y cuánto vive?», de Estravagario, por el irresuelto problema de la finalidad de su existir: «A quién puedo preguntar / qué vine a hacer en este mundo?». Toda una materia candente que confirma la angustia, en nuevas formas y acentos, del hombre Neruda en el momento del balance final.

El tema de la vida y de la muerte, en cuanto implican de inquietante misterio, lo trata el poeta en las composiciones que van de la XXXV a la XXXIX. El problema de la muerte implica el de la permanencia, que provisionalmente Neruda había resuelto, en el soneto final de los Cien sonetos de amor, acudiendo al panteísmo y a la teoría cíclica de las transformaciones.

Los tonos más sombríos de la poesía nerudiana vuelven en las composiciones aludidas, a través de la insistida mención de los huesos disgregados, la destrucción, los «gusanos». Atmósfera de ultratumba que se acentúa más en el poema XXXVII por la mención de las cenizas, la alusión a un renovarse

futuro de labios que besarán claveles, mientras en el poema XXXVIII domina la muerte. Una sucesión original de poemas fúnebres.

Sucesivamente el tono de la poesía nerudiana parece serenarse: Neruda celebra en el poema XLI el misterio de la naturaleza, en el poema XLIII trata del sueño, en el XLIV vuelve al clima de la infancia, denunciando su desgarrada ausencia. Vuelve al tema de la muerte en el poema XLV, a la obsesión por el tiempo y los «besos que no florecieron» en el poema XLVI, a la melancolía del otoño y de la lluvia, en el XLVII, a la evocación del mar, otro misterio sin respuesta, razón de su «entusiasmo perdido», en el poema 140XLIX. Los dos primeros versos del poema XLIX se conectan visiblemente con el poema «Desconocidos en la orilla», de Estravagario: frente a la angustia del hombre persiste la indiferencia del mar.

El clima sombrío de estos poemas y de los anteriores se acentúa más todavía en las composiciones finales. En el poema LI el repudio por la ciudad, «gran océano / de los colchones que palpitan», resucita la inquietante atmósfera de «Walking around» de la segunda Residencia en la tierra; la ceniza que, en el poema LIV, cubre los balcones, remite a «La calle destruida» de la misma Residencia. En el poema LIX Neruda busca nuevamente una explicación a su presencia en la tierra y en el sucesivo denuncia su insignificancia y al mismo tiempo su miedo radical a la nada, que en el poema último, el LXII, se manifiesta en renovados acentos que remiten una vez más a Quevedo:

Cuando ya se fueron los huesos  
quién vive en el polvo final?

En el Libro de las preguntas no hay nada, o muy poco, que se abra a la esperanza.

El sexto de los libros póstumos nerudianos, Elegía, celebra el recuerdo de amigos difuntos, enfocados en un paisaje bien determinado, el de Rusia. Se ha afirmado que en este libro la elegía se aleja de la tradición, la contradice y resulta «descascarada», concreta y humilde, lejana de la oratoria y la retórica del sentimiento<sup>334</sup>. Neruda asume, en efecto, una postura nueva y el lector tiene frecuentemente 141 la impresión de que el tono amplio del sentimiento al que el poeta lo ha acostumbrado en el tema del recuerdo, ha sido sustituido, con éxito discutible, por una esencialidad que linda con la aridez, lo que, singularmente, ha dado motivo para una valoración positiva en cuanto «elegía materialista»<sup>335</sup>. En realidad la serie de las exclamaciones desmiente esta interpretación y el libro mantiene contactos evidentes con otros momentos nerudianos que rebosan sentimiento. No inútilmente Elegía comienza con la evocación de Luis Lacasa y de Alberto Sánchez; de repente el clima vuelve a ser el de siempre, el que constantemente caracteriza la poesía de Neruda: el recuerdo de amigos perdidos y de la época en que residió en España. En la larga galería de personajes evocados -entre ellos Stalin, de nuevo condenado, como ya en «El episodio», del Memorial de Isla Negra-, en las

notas con las que capta el paisaje, de Moscú al campo cubierto de nieve, se abre paso siempre el sentimiento participativo del poeta. La independencia que Neruda ha siempre afirmado frente a los movimientos estéticos y al conformismo lo mueve a repudiar ostensiblemente también el «falso realismo», la invasión de «abominables, bigotudas / estatuas plateadas y doradas»<sup>336</sup>. Lo había hecho ya en «Cierta cansancio», de Estravagario, y en Elegía este repudio se expresa no solamente en el poema VI, sino también en el X dedicado a Puskin. El sentido del tiempo y de la muerte penetra continuamente el verso nerudiano y hasta las estatuas en su inmovilidad constituyen un interrogativo:

142

escuchan?, son un vestigio congelado,  
un ademán, un movimiento inmóvil,  
el despojo del alma?

El concepto, tan arraigado en Neruda, del desgaste humano introduce de nuevo en las elegías los símbolos de la ceniza y el tema del tiempo. En este libro el poeta chileno vierte sus preocupaciones, incluso nuevamente la de justificar sus errores acerca de hombres como Stalin, celebra la grandeza de la Revolución rusa, el heroísmo del pueblo, la belleza activa de la capital. Lo que más importa es lo que Neruda infunde en sus versos: la sensibilidad hacia los grandes problemas del hombre, a través de un arte vibrante y transparente que le sitúa con pleno derecho entre los clásicos -no en vano se declara hijo de Apollinaire y de Petrarca<sup>337</sup>-, el amplio tono panteísta, que se afirma como comprensión por todo lo que ha sido creado y ancla de salvación para el mismo poeta.

Libro de particular dramatismo es *El mar y las campanas*, que más bien parecería un nuevo capítulo del Memorial de Isla Negra, del cual resucita el tono íntimo, recogido, siguiendo una memoria que parece determinada a reconstruir ahora, una vez más, lo positivo de la experiencia vital del poeta, sin por ello olvidar desalientos y desilusiones. El poema «Final», que cierra el libro, última composición de Neruda en vida, proyecta sobre toda la colección una intensa nota emotiva.

En *El mar y las campanas* vuelve, poderosa, la nota autobiográfica, que se expresa en la celebración de la amistad, del amor, en revelaciones de la angustia existencial del poeta, la alusión a experiencias personales, y otros motivos numerosos. El carácter en parte inacabado del libro -aclara el editor que Neruda puso solamente título a algunos poemas<sup>338</sup>- invita a meditar en torno a la condición del hombre frente a la muerte, tantas veces destacada dramáticamente por el poeta. El clima del libro es el del fin; en el poema «Buscar» la ola difunde esta atmósfera y el sentido de la nada vuelve a ser tiránico.

El sentido del tiempo, presente en «El reloj caído en el mar», de la segunda Residencia en la tierra, vuelve en el poema que comienza con «Hoy cuántas horas...»: en «El reloj caído en el mar» eran los «pétalos del tiempo» que caían «inmensamente», «como vagos paraguas parecidos al

cielo», «creciendo en torno», mientras que en el poema citado de El mar y las campanas son las horas las que «van cayendo / en el pozo, en la red, en el tiempo», acumulándose con los días, los meses, las «noches deshabitadas», los elementos negativos o alucinantes del recuerdo, «ropas, mujeres, trenes y provincias». La marea que sube es, sin embargo, la misma, con imagen inversa. No sorprende, pues, que Neruda vuelva a su visión negativa del mundo. Con ritmo que recuerda «Débil del alba» afirma esta negatividad en «Desde que nació...»:

Hora por hora con una cuchara  
cae del cielo el ácido  
y así es el hoy del día,  
el día de hoy.

144

La infelicidad del hombre es denunciada en «Pedro es el cuando...»: los seres no tienen objeto, las palabras «sin destino» y en el aturdimiento del trajín diario el teléfono nos comunica con llamada urgente la fatal noticia: «queda prohibido / ser felices».

La concepción angustiosa de la suerte humana se manifiesta en el tema del recuerdo, fuente de dolor. Hasta el amor, a estas alturas de la vida, denuncia la angustia del bien perdido: «Fue tan bello vivir / cuando vivías!», escribe en «Final», cancelando de un solo trazo el sentido de vida reencontrada, de estación feliz con su amada, afirmado en tantos poemas de Estravagario, de Cien sonetos de amor, del Memorial de Isla Negra, de La Barcarola y en el comienzo mismo del poema citado. También el recuerdo de la infancia ahora es amargo, como lo es la profesión de adhesión a la naturaleza. Domina en la poesía nerudiana la nostalgia por el tiempo pasado y en este clima -véase «Llueve...»-, la lluvia vuelve a ser fuente de tristeza, desaliento en espera de la primavera. Entre los recuerdos del tiempo feliz, ahora motivo de desilusión, se encuentra la experiencia madrileña, a la que Neruda alude en «Les contaré...», porque a esta experiencia opondrá la condición en que España vive bajo el franquismo. Y vuelven premoniciones del fin, visibles en «Un animal pequeño...», colores sombríos, invectivas contra el tiempo actual, como en «Sí, camarada...» y «Sangrienta fue...», que una vez más recuerdan acentos parecidos de Fin de mundo, más exactamente de «Muerte de un periodista», y de los poemas citados de El mar y las campanas, donde Neruda denuncia la edad sangrienta y nos solicita a prepararnos para de nuevo matar y morir:

Está florido lo que fue sangriento.  
Prepararse, muchachos,  
145  
para otra vez matar, morir de nuevo,  
y cubrir con flores la sangre.

Por encima de tantos motivos de reflexión sombría, sin embargo, el mensaje de Neruda se manifiesta nuevamente como confianza en el triunfo del bien. Los últimos versos de «Final» concluyen, a pesar de todo, afirmando una perspectiva de serenidad en el amor:

El mundo es más azul y más terrestre  
de noche, cuando duermo  
enorme, dentro de tus breves manos.

Tono preocupado, actitud de burla y elusión informan el último de los libros póstumos nerudianos, *Defectos escogidos*, que en este sentido presenta también un directo contacto con *Estravagario*. De manera programática el primer poema, «Repertorio», aclara la intención del poeta, el sentido del libro: una galería de personajes vivos o difuntos, buenos y malos, entre los cuales se pone el poeta, que se proclama «archivista» de sus defectos, no «inícuo juez», sino anotador paciente. En otras ocasiones Neruda había asumido, más que el papel de juez de su tiempo y de los hombres, el de testigo de la edad que le había tocado vivir. En *Defectos escogidos* adopta de nuevo esta postura cuando denuncia, en «Un tal Montero», la traición; en «Charming» la conjuración de las grandes familias chilenas desarraigadas de la realidad del país, y cuando celebra, en «Cabeza a pájaros» y «Llegó Homero», la integridad de la amistad. O cuando revela y subraya, en «Antoine Courage» y «El otro», su duda en la interpretación de los hombres; las variadas e indescifradas experiencias, en «Triste canción para aburrir a cualquiera»; su propia complicación interior y su «torpe» condición, 146 que ahonda sus raíces en la primera infancia, en «El incompetente»; o bien cuando protesta su apego a la naturaleza, que matizó toda su vida, en «Orégano»; los desalientos frente a la conciencia de su humano transcurrir, en «Otro castillo», y en «El gran orinador» la denuncia de un destino que afea tristemente al mundo. Tampoco faltan motivos políticos propiamente, como en «Muerte y persecución de los gorriones», en el que critica a los chinos, ni, como ya en los Cantos ceremoniales, exaltaciones de poetas a quienes ahora se siente cercano, como en «Paseando con Laforgue», poeta del cual destaca el significado positivo, la lección despreciada en su juventud, una juventud, declara, «que sólo amó la tempestad, la furia». Se diría que en *Defectos escogidos*, a pesar de todo, la angustia nerudiana cede el paso a acentos más serenos, dentro de una comprensión que no excluye la reprobación. Con frecuencia el poeta vuelve a la nota de humor tan presente en *Estravagario*, o interpreta inéditas fragancias al evocar a la naturaleza, de la que confirma la lección como escuela del silencio.

Parecería que Neruda, organizando estos libros, hubiese querido despistar una vez más al lector, ofreciéndole un final, a pesar de todo, abierto a la esperanza. La poesía póstuma nerudiana, con todos los puntos de contacto que presenta con la producción del pasado, afirma ciertamente resultados artísticos nuevos y originales, pero sobre todo ofrece el documento de un hombre en crisis profunda, sometido a continuos y contradictorios impulsos<sup>339</sup>.

147

- 8 -

Las ciudades del mundo

Durante toda su vida Neruda ha sido un viajero incansable. Los acontecimientos de su existencia lo han llevado a las ciudades más diversas del mundo y algunas de ellas han representado una experiencia decisiva, la acentuación de una problemática apremiante, ilusiones que fortalecían el sueño de fraternidad, o a veces también decepciones profundas.

Desde las remotas regiones del Sur chileno, sediento de conocimiento, pero al mismo tiempo infeliz por alejarse del mundo rural de su infancia, el primer viaje del joven poeta le llevó a Santiago, la capital, para continuar con sus estudios universitarios. No fue una experiencia feliz; ya en su primer libro de versos, *Crepusculario*, que se remonta al período 1920-1923, un sector titulado «Los crepúsculos de Maruri» matiza de negatividad esta experiencia, denuncia una soledad infeliz: «Mi alma es un carrousel vacío en el crepúsculo»<sup>340</sup>, escribe, y ulteriormente define un estado de ánimo deprimido: «Aquí estoy con mi pobre cuerpo frente al crepúsculo»<sup>341</sup>. El sentido de una vida inútil lo expresa con desesperación, al fondo un espectáculo inolvidable:

148

Yo no sé porque estoy aquí, ni cuándo vine,  
ni por qué la luz roja del sol lo llena todo:  
me basta con sentir frente a mi cuerpo triste  
la inmensidad de un cielo de luz teñido de oro,  
la inmensa rojedad de un sol que ya no existe,  
el inmenso cadáver de una tierra ya muerta,  
y frente a las astrales luminarias que tiñen el cielo,  
la inmensidad de mi alma bajo la tarde inmensa<sup>342</sup>.

Denuncia de sabor vagamente romántico, pero también notas originales de captación del paisaje, que pronto debían manifestarse cumplidamente, desde

el punto de vista artístico, en los Veinte poemas de amor y una canción desesperada, donde la naturaleza es interpretada dramáticamente y es telón de fondo al amor entendido como tormento.

A distancia de decenios Neruda volverá a evocar, en el Memorial de Isla Negra, el difícil período de su vida de estudiante y hablará entonces más explícitamente de «La pensión de la calle Maruri», denunciando su repudio por Santiago, ciudad donde «Las casas no se miran, no se quieren», están unidas pero sus ventanas «no ven la calle, no hablan, / son silencio». En la evocada tarde, al ponerse, el sol esparce «fuego fugitivo», «La bruma negra invade los balcones»<sup>343</sup>. Es una sensación que, a pesar del tiempo que ha pasado todavía le oprime. La soledad se hace pesada, se transforma en pesadilla y cárcel, se abre a una sola perspectiva desolada de días y miseria:

149

Abro mi libro. Escribo  
creyéndome  
en el hueco  
de una mina, de un húmedo  
socavón abandonado.  
Sé que ahora no hay nadie,  
en la casa, en la calle, en la ciudad amarga.  
Soy prisionero con la puerta abierta,  
con el mundo abierto,  
soy estudiante triste perdido en el crepúsculo,  
y subo hacia la sopa de fideos  
y bajo hasta la cama y hasta el día siguiente<sup>344</sup>.

En sus memorias Neruda aclarará aun más esta situación personal, manifestará la sensación de ahogo que experimentó en cada viaje que le llevaba desde el campo a la capital, desarraigo del paisaje familiar de grandes bosques empapados en lluvia:

siempre me sentí ahogar cuando salía de los grandes bosques, de la madera maternal. Las casas de adobe, las ciudades con pasado, me parecían llenas de telarañas y silencio. Hasta ahora sigo siendo un poeta de la intemperie, de la selva fría que perdí desde entonces<sup>345</sup>.

Será la miseria de la vida ciudadana como estudiante pobre, en la pensión de la calle Maruri 513, número que nunca más olvidó, confiesa Neruda, tanto había sido, la primera vez, el temor a olvidarlo y a perderse en la gran ciudad que no conocía. Una sucesión de días monótonos 150y vacíos, dominados por el hambre, solamente interrumpidos por extraordinarias puestas del sol:

En la calle nombrada me sentaba yo al balcón a mirar la agonía de

cada tarde, el cielo embanderado de verde y carmín, la desolación de los techos suburbanos amenazados por el incendio del cielo. La vida de aquellos años en la pensión de estudiantes era un hambre completa. Escribí mucho más que hasta entonces, pero comí mucho menos<sup>346</sup>.

El permanente repudio de Neruda por Santiago procede probablemente de estas experiencias negativas. La ciudad chilena preferida será Valparaíso, muy distinta de la capital: mientras ésta se le presenta cerrada, hostil, Valparaíso es una ciudad abierta a todos los vientos, a la aventura exaltante. Escribe:

algo indefinible distancia a Valparaíso de Santiago. Santiago es una ciudad prisionera, cercada por sus muros de nieve. Valparaíso, en cambio, abre sus puertas al infinito mar, a los gritos de la calle, a los ojos de los niños<sup>347</sup>.

Y de nuevo: «Valparaíso es secreto, sinuoso, recodero»<sup>348</sup>; «Valparaíso a veces se sacude como una ballena herida. Tambalea en el aire, agoniza, muere y resucita»<sup>349</sup>; una ciudad fantástica donde

Las escaleras parten de abajo y de arriba y se retuercen trepando.  
Se adelgazan como cabellos, dan un ligero reposo, se 151  
tornan verticales. Se marean. Se precipitan. Se alargan. Retroceden.  
No terminan jamás<sup>350</sup>.

No dejará nunca Neruda de cantar a esta ciudad con entusiasmo vital: ella significa para él las primeras experiencias del amor, la solidaridad en la persecución, la presencia sobre todo del mar, elemento indispensable para el poeta, tanto que construyó su casa preferida a orillas del Pacífico, en Isla Negra. En Valparaíso también construirá una casa, «La Chascona», encaramada en la colina, que siempre prefirió a la santiagueña «La Sebastiana».

En la ciudad marinera todo se le presenta viril; especialmente le llaman la atención a Neruda los hombres de mar, que le parecen ejemplos de fuerza, de valor singular y estimulan en él el deseo de la aventura, el que había absorbido de sus lecturas de la infancia, sobre todo de Los trabajadores del mar de su siempre venerado Victor Hugo. Para Neruda Valparaíso representa una especie de solaridad de promesas para su tierra y su gente. El entusiasmo nerudiano por las inmensidades marinas, destino feliz de su país, se expresa, a partir de Valparaíso, en el poema «Mares de Chile», del Canto general:

Mar de Valparaíso, ola  
de luz sola y nocturna,  
ventana al océano

en que se asoma  
la estatua de mi patria  
viendo con ojos todavía ciegos<sup>351</sup>.

152

La alusión a la condición política de Chile atestigua la participación del poeta a la situación de su patria y de su pueblo, oprimido por la dictadura, situación destinada a ejercitar influencia en la orientación política de Neruda.

De las ciudades celebradas o mencionadas en su obra por el poeta chileno, no cabe duda alguna, Valparaíso es la más presente, porque lo es en su intimidad, como siempre lo fue su país. Una experiencia inolvidable de solidaridad concurre a exaltar el significado de la ciudad marina. Durante su persecución, después de la dura denuncia contra González Videla en el Senado, Neruda encuentra refugio en Valparaíso. En el Canto general el poeta celebra con pasión y gratitud el encuentro feliz con la fraternidad:

Otra vez, otra noche, fui más lejos.  
Toda la cordillera de la costa,  
el ancho margen hacia el mar Pacífico,  
y luego entre las calles torcidas,  
calleja y callejón, al paraíso.  
Entré a una casa de marineros.  
La madre me esperaba.  
«No supe hasta ayer -me dijo-: el hijo  
me llamó, y el nombre de Neruda  
me recorrió como un escalofrío.  
Pero le dije: qué comodidades,  
hijo, podemos ofrecerle?». «Él pertenece  
a nosotros, los pobres -me respondió-,  
él no hace burla ni desprecio  
de nuestra pobre vida, él la levanta  
y la defiende». «Yo le dije: sea,  
y ésta es su casa desde hoy».

Comenta el poeta:

153

Nadie me conocía en esa casa.  
Miré el limpio mantel, la jarra de agua  
pura como esas vidas que del fondo  
de la noche como alas  
de cristal a mí llegaban.  
Fui a la ventana: Valparaíso abría sus mil párpados

que temblaban, el aire  
del mar nocturno entró en mi boca,  
las luces de los cerros, el temblor  
de la luna marítima en el agua,  
la oscuridad como una monarquía  
aderezada de diamantes verdes,  
todo el nuevo reposo que la vida  
me entregaba.

Miré: la mesa estaba puesta,  
el pan, la servilleta, el vino, el agua,  
y una fragancia de tierra y ternura  
humedeció mis ojos de soldado<sup>352</sup>.

Por éste y por otros episodios semejantes Neruda pudo justamente afirmar que había sido un hombre afortunado, por haber experimentado el afecto de los desconocidos, lo que le había dado una sensación aún más grande y más bella que la solidaridad de amigos y de conocidos, puesto que ampliaba su ser y abrazaba todas las vidas<sup>353</sup>.

La experiencia más significativa del joven Neruda, deseoso de conocer el mundo, tenía que realizarse en Asia y en España. Su aspiración era ir a París y para hacerlo, careciendo <sup>154</sup>de medios económicos, hacía falta un empleo, algo que le permitiera mantenerse. En un determinado momento una recomendación eficaz al Ministerio de Asuntos Exteriores le obtuvo el único puesto diplomático libre: se le nombró cónsul de Chile en Rangoon, «un agujero» en la geografía<sup>354</sup>; creía alcanzar el fabuloso Oriente, pero la realidad debía ser muy distinta.

El largo viaje hacia la sede consular le permitió a Neruda conocer de paso Lisboa y París; se embarca luego en Marsella y el viaje, con escalas en Gibuti, Shangai, Yokoama, Tokio, Singapore, termina finalmente en Rangoon.

De estas ciudades, de algunas en particular, Neruda evidencia en su poesía el signo de una experiencia dramática. El momento es de gran importancia para su formación debido al concretizarse de una problemática que se refuerza en el contacto con el mundo asiático. Los aterradores espectáculos de muerte, las piras sobre las que arden los difuntos, le presentan apremiante el problema del límite humano. Neruda alcanza así la miseria del hombre y la denuncia en uno de los poemas de mayor relieve de la primera Residencia en la tierra, «Entierro en el Este», donde la insignificancia del ser humano se expresa en su escalofriante verdad: la lóbrega embarcación que, después del rito, transporta las cenizas del difunto para dispersarlas sobre las aguas del río sagrado, con acompañamiento de música estridente y tam tam, es de lo más inquietante; al fondo, todavía el «humo de las maderas que arden y huelen». La ceniza deviene, para el poeta, «trémula», fuerza consumida que se dispersa en las aguas. Neruda reflexiona <sup>155</sup>sombriamente en torno al destino del hombre, sobre lo que queda de él:

flotará como ramo de flores calcinadas  
o como extinto fuego dejado por tan poderosos viajeros  
que hicieron arder algo sobre las negras aguas y devoraron  
un aliento desaparecido y un licor extremo<sup>355</sup>.

A distancia de decenios, en el Memorial de Isla Negra, permanece viva para el poeta esta escena<sup>356</sup>, la agonía de los cuerpos devorados por las llamas, y vuelve a ser fuente de inquietud y lección, duda tormentosa. Una suerte de cansancio cósmico se apodera de Neruda ante la imposibilidad de encontrar una solución al problema de la permanencia, tormento de toda su vida, sin que nunca lograran satisfacerle el materialismo ni el panteísmo. En el panteísmo pareció refugiarse al final, como muestra el último de los Cien sonetos de amor.

Las ciudades del Asia frecuentadas por Neruda determinan en el poeta sustancialmente una visión negativa del mundo y del destino humano, acentuando la problemática existencial. También dan lugar a protestas: es el caso de los fumadores de opio que observa en Singapur; en el poema «El opio en el Este», del Memorial de Isla Negra, Neruda culpa a los ingleses, de cuyo imperio la ciudad entonces formaba parte, y participa con comprensión y respeto del drama de quienes, para huir de su vida miserable, buscaban un instante de felicidad ficticia:

156

sueño o mentira, dicha o muerte, estaban  
por fin en el reposo que busca toda vida,  
respetados, por fin, en una estrella<sup>357</sup>.

Rangoon, con sus pagodas resplandecientes de oro, una religión que no se preocupa de la miseria del hombre, se le presenta al poeta, como consigna en «Religión en el Este», del Memorial, cual prueba cruel de la enemistad de los dioses hacia el «pobre ser humano»:

dioses feroces del hombre  
para esconder la cobardía,  
y allí todo era así,  
toda la tierra olía a cielo,  
a mercadería celeste<sup>358</sup>.

Pero Rangoon es también la sede de otra experiencia nerudiana: del amor.

El poeta recuerda a Josie Bliss, «la furiosa», «la iracunda», que lo persigue con sus celos y lo vigila en el sueño armada de cuchillo, hasta cuando él logra liberarse acudiendo a una estratagema, como confiesa en sus memorias<sup>359</sup>. Pasados ya muchos años desde entonces Neruda piensa en esta mujer con terror y al mismo tiempo con añoranza; para él Josie Bliss representa un momento insustituible del pasado y de su experiencia vital. En la isla de Ceylán la ciudad de Colombo aprisiona a Neruda en su luz obsesiva, dándole vida y muerte al mismo tiempo -«Esta luz de Ceylán me dio la vida, / me dio la muerte cuando yo vivía»<sup>360</sup>-, le trastorna el cerebro y lo hunde en una soledad que le destruye. Escribe en sus memorias:

La verdadera soledad la conocí en aquellos días y años de Wellawata<sup>361</sup>. [...] La soledad en este caso no se quedaba en tema de invocación literaria sino que era algo duro como la pared de un prisionero, contra la cual puedes romperte la cabeza sin que nadie acuda, así grites o llores<sup>362</sup>.

En 1934 Neruda es asignado al consulado general de Chile en Barcelona, después de haber sido cónsul en Buenos Aires, donde en 1933 había tenido la ocasión de conocer a García Lorca, al cual desde entonces le unirá una gran amistad.

En Barcelona Neruda tuvo la suerte de dar con una persona comprensiva, el cónsul general, don Tulio Maqueira; lo afirma en sus memorias:

Descubrió rápidamente don Tulio Maqueira que yo estaba y multiplicaba con grandes tropiezos, y que no sabía dividir (nunca he podido aprenderlo). Entonces me dijo:  
-Pablo, usted debe vivir en Madrid. Allá está la poesía. Aquí en Barcelona están esas terribles multiplicaciones y divisiones que no lo quieren a usted. Yo me basto para eso<sup>363</sup>.

En la capital española Neruda encuentra su mundo ideal. Era un momento de gran significado para la cultura, en el clima de la República, y Madrid hervía en creatividad e iniciativas. Allí el poeta chileno conoció a los que serían sus grandes amigos, los poetas de la «Generación del 27» -con García Lorca, ya su amigo, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Jorge Guillen, Pedro Salinas, Cernuda, Altolaguirre-, el joven Miguel Hernández y, entre otros artistas, Ramón Gómez de la Serna, a quien siempre estimó después y al cual profesó gran afecto, celebrándolo más de una vez cual supremo inventor de la maravilla, como en la oda que incluye en 1959 en Navegaciones y regresos<sup>364</sup>. En sus memorias lo declarará: «es para mí uno de los más grandes escritores de nuestra lengua, y su genio tiene de la abigarrada grandeza de Quevedo y Picasso»<sup>365</sup>.

La estancia del poeta chileno en Madrid constituye un momento feliz, de activismo creativo, pero también de profunda reflexión existencial, un encuentro con la sustancia más vital de España. Neruda funda y dirige una revista, «Caballo Verde», empresa relevante a pesar de que se publicarán

sólo cinco números; el estallido de la guerra civil impediría la salida del sexto, que estaba dedicado al poeta Julio Herrera y Reissig, «segundo Lautréamont de Montevideo»<sup>366</sup>.

Entre los grandes poetas españoles ya afirmados, Antonio Machado no entusiasmó a Neruda, y mucho menos Valle-Inclán. De Juan Ramón Jiménez, a quien define «poeta de gran esplendor»<sup>367</sup>, denuncia la envidia y la maldad: «fue el encargado de hacerme conocer la legendaria envidia española»<sup>368</sup>; y añade:

159 Este poeta que no necesitaba envidiar a nadie puesto que su obra es un gran resplandor que comienza con la oscuridad del siglo, vivía como un falso ermitaño, zahiriendo desde su escondite a cuanto creía que le daba sombra<sup>369</sup>.

Conocemos los juicios venenosos del poeta español acerca de la poesía de Neruda<sup>370</sup>, pero el chileno no fue tan seráfico e imperturbable hacia él como quiere dar a entender.

En el clima madrileño Neruda parece renacer de sus angustias provocadas por el mundo indiano, transformarse y transformar su poesía. Desde la autocontemplación dolorida pasa a una visión radicalmente distinta de sí mismo y de la función de la poesía. Inevitable es la referencia al poema «Reunión bajo las nuevas banderas», de la tercera Residencia en la tierra. La pregunta inicial en torno a quién ha mentido, si el doliente poeta del caos y de la desesperación de la época anterior, o el vitalista de hoy, partícipe de la aventura del hombre, de quien se declara compañero y solidario en la dura lucha por la existencia, implica una respuesta clarificadora. Neruda no repudia su pasado, pero afirma un descubrimiento, el de la solidaridad humana. Una nueva energía le anima y se siente unido a su prójimo en la batalla dura, sostenida por la esperanza<sup>371</sup>.

A partir de este momento aparecen en la poesía nerudiana los símbolos del pan, del cereal, del vino, destinados a permanecer en ella con significado positivo, sacados 160 de un repertorio remoto siempre presente, el de la educación religiosa de su infancia. La perspectiva que se le abre al poeta es luminosa; en el clima de combate que está viviendo en Madrid, Neruda estima que el mundo puede ser cambiado por la solidaridad, con la ayuda-guía de la poesía. Comienza así la larga serie de utopías nerudianas del futuro mundo feliz. Vendrán luego los días de la guerra y la destrucción y entonces a la euforia sucede la indignación. España en el corazón es el testimonio más eficaz de este momento y de la reacción del poeta, a menudo violenta y desacralizadora, nota que ciertos críticos le han reprochado<sup>372</sup>, sin percibir en la violencia de la palabra nerudiana el significado profundo.

Pero Neruda infundió en España en el corazón también toda su ternura, al contemplar la ciudad destruida, las víctimas destrozadas. Madrid está siempre, para el poeta, en el centro de su sensibilidad; en su alta y digna soledad la ciudad representa a toda la España inocente, víctima de la traición y la violencia:

Madrid sola y solemne, julio te sorprendió con tu alegría

de panal pobre: clara era tu calle,  
claro era tu sueño<sup>373</sup>.

Si el poema «Madrid (1936)» representa una denuncia, el sucesivo, «Explico algunas cosas», es una elegía que implica el recuerdo de los días felices: la casa entre los geranios, los amigos de los días claros, las voces del mercado, la maravilla sencilla de los productos de artesanía, todo de repente transformado en fuego por la guerra, en sangre inocente por las calles. La respuesta es sencilla:

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

Venid a ver la sangre por las calles,  
venid a ver  
la sangre por las calles,  
venid a ver la sangre  
por las calles!

Y nuevamente, en «Madrid (1937)», Neruda denuncia la destrucción y contempla con ternura la muerte de tantos inocentes, «Sol pobre, sangre nuestra / perdida, corazón terrible / sacudido y llorando». A pesar de todo, el poeta se declara cierto de la victoria y de la ciudad que resiste al asedio del enemigo hace un símbolo luminoso.

La adhesión de Neruda al drama de la capital española y de España no se explica solamente como reacción a los desastres de la guerra, a la pérdida de los amigos, ni como participación ideológica; tiene motivaciones más profundas, surge de su misma sustancia. Con su llegada a Madrid una suerte de orfandad había sido rescatada: Neruda había vuelto a encontrar su lejana matriz a través de la herencia cultural española. En ella hablaban todavía sus grandes poetas, caudalosos ríos: «Quevedo con sus aguas verdes y hondas, de espuma negra; Calderón con sus sílabas que cantan; los cristalinos Argensolas; Góngora, río de rubíes»<sup>374</sup>. Poetas a quienes se añadirán otros que el chileno sentirá propios: Jorge Manrique, el conde de Villamediana, Garcilaso.

Entre todos estos poetas, el preferido de Neruda, sin duda, es Quevedo, el gran cantor de la muerte y del límite humano. En las notas a su libro, Viajes, donde incluye el conocido «Viaje al corazón de Quevedo», el poeta

cuenta su fortuito y afortunado encuentro, en 1935, con la obra del poeta español: saliendo de la estación madrileña de Atocha había dado, en una tienda de libros usados, con un «viejo y atormentado libraco» encuadernado en pergamino, la obra poética de Quevedo<sup>375</sup>. Su lectura le absorbió durante toda la noche y sirvió para cancelar la visión «bufonesca» que del satírico había tenido antes, por haberlo leído en malas antologías. Neruda consideró siempre este encuentro como predestinado, del mismo modo en que lo fue el de España a través de Madrid. En el «Viaje al corazón de Quevedo» escribe:

A mí me hizo la vida recorrer los más lejanos sitios del mundo antes de llegar al que debió ser mi punto de partida: España. Y en la vida de mi poesía, en mi pequeña historia de poeta, me tocó conocerlo casi todo antes de llegar a Quevedo. Así también, cuando pisé España, cuando puse los pies en las piedras polvorientas de sus pueblos dispersos, cuando me cayó en la frente y en el alma la sangre de sus heridas, me di cuenta de una parte original de mi existencia, de una base roquera donde está temblando aún la cuna de la sangre<sup>376</sup>.

163

Palabras ciertamente significativas, pero aún más lo son aquéllas con las que Neruda declara a Quevedo adelantado intérprete de su propio tormento existencial:

Los mismos oscuros dolores que quise vanamente formular, y que tal vez se hicieron en mí extensión y geografía, confusión de origen, palpitación vital para nacer, los encontré detrás de España, plateada por los siglos, en lo íntimo de la estructura de Quevedo. Fue entonces mi padre mayor y mi visitador de España. Vi a través de su espectro la grave osamenta, la muerte física, tan arraigada a España. Este gran contemplador de osarios me mostraba lo sepulcral, abriéndose paso entre la materia muerta, con un desprecio impercedero por lo falso, hasta en la muerte. Le estorbaba el aparato de lo mortal: iba en la muerte derecho a nuestra consumación, a lo que llamó con palabras únicas «la agricultura de la muerte». Pero cuanto le rodeaba, la necrología adorativa, la pompa y el sepulturero fueron sus repugnantes enemigos. Fue sacando ropaje de los vivos, su obra fue retirar caretas de los altos enmascarados, para preparar al hombre la muerte desnuda, donde las apariencias humanas serán más inútiles que la cáscara del fruto caído. Sólo la semilla vuelve a la tierra con el derecho de la desnudez original<sup>377</sup>.

La lección metafísica de Quevedo, sin embargo, iba mucho más allá, era aún más profunda, se extendía a todo el destino de la humanidad. El poeta chileno veía confirmado, a pesar del vitalismo de su residencia madrileña, el límite insuperable ya dramáticamente percibido durante su experiencia asiática. Pero, si Quevedo le presentaba la vida como parte de la muerte,

como única enfermedad que mata, «el paso arrastrador del tiempo» que nos conduce 164a la muerte, Neruda añade a todo ello un dramático interrogante: «Nos conduce adonde?»<sup>378</sup>.

El tiempo y la muerte, el límite humano, serán temas permanentes en Neruda; dominarán su existencia no con la serenidad de Quevedo, en cuanto éste tenía ya en la fe la respuesta a la pregunta, mientras que el poeta chileno no encontrará nunca una salida satisfactoria a sus dudas. Del gran poeta del Siglo de Oro Neruda recoge la lección de fondo que ve en la vida el comienzo de la muerte y en el hombre, por su condición mortal, «por su misterio», lo más audaz<sup>379</sup>. Por eso para el chileno «la vida se acrecienta en la doctrina quevedesca», porque Quevedo no fue para él únicamente una lectura, «sino una experiencia viva, con toda la rumorosa materia de la vida»<sup>380</sup>. Entre los dos poetas se establece una relación íntima destinada a durar por toda la vida<sup>381</sup>.

A través de su experiencia madrileña Neruda descubre la sustancia espiritual de España y su cultura, mientras participa de su tragedia en la guerra civil. Lamentará, en el Memorial de Isla Negra, como una desesperada orfandad, la imposibilidad, durante todo el franquismo, de volver a la ciudad amada. El poeta vuelve a evocar el paisaje, las calles, las tiendas de artesanía, las tabernas «anegadas / por el caudal / del duro Valdepeñas», la animación de los niños, el aroma de las panaderías, los carros de luces rojas en el ocaso, 165y un amigo nunca olvidado, Vicente Aleixandre, «que dejé allí -afirma- a vivir con sus ausentes». Madrid representa un mundo íntimo arraigado. La victoria de Franco, que entra en la ciudad «con su carro de esqueletos», es un episodio del desastre de la guerra. Sólo la evocación del amor parece, por un momento, que puede calmar el dolor, pero Delia es únicamente un recuerdo «en el viento iracundo»<sup>382</sup>. Antes aún, en la sección titulada «El pastor perdido», de Las uvas y el viento, el poeta había expresado su angustia invocando a España como razón de su ser<sup>383</sup>.

Los casos de la vida llevan a Neruda a tomar contacto con otras ciudades numerosas, entre las cuales México tiene un papel importante. En la capital mexicana el poeta residió como cónsul de Chile y tomó parte en su vida intelectual; en Cuernavaca sufrió una agresión fascista, por haber difundido en carteles sobre los muros de la ciudad su poema dedicado a celebrar la resistencia rusa contra los alemanes en Stalingrado, recibiendo luego, de parte de la intelectualidad mexicana, un público «desagravio».

Más que la capital Neruda celebra en su poesía sobre todo a la nación mexicana, las figuras legendarias de la Revolución, el elemento popular y campesino, el pasado precolombino y su desafortunada resistencia a los conquistadores. De México el chileno seguirá afirmando una imagen de solaridad, sea en el Canto general, sea en las Odas. En cierta ocasión declara con modestia: «Tal vez con todo lo que he amado a México no fui capaz de entenderlo»<sup>384</sup>. 166Nada menos exacto y es suficiente para comprobarlo, en el Memorial de Isla Negra, el poema «Serenata de México», desbordante de entusiasmo.

Muchas otras ciudades de América Latina encuentran sitio en la poesía nerudiana, pero generalmente son breves menciones y no tienen para el poeta la importancia ni de Santiago, ni de Madrid o de París. Neruda

celebra en conjunto a los países americanos; enamorado de su mundo siente la fascinación más bien de la naturaleza, que celebra siempre con entusiasmo.

Lo mismo sucede con Rusia, país hacia el cual está particularmente bien predispuesto, a causa de su orientación política. Moscú, sin embargo, es pálida presencia en el verso nerudiano frente a Stalingrado, en cuyo heroísmo el poeta ve concentrarse la esencia del inmenso país<sup>385</sup>. Neruda alude sí, en una oda, a un «viaje venturoso», cuando el «ave de aluminio» le lleva hacia la capital de la U. R. S. S., celebra la «claridad nocturna» de Moscú, el «vino transparente», afirma que ha vuelto a la alegría y a amar a la ciudad en la que ve el símbolo del rescate humano. Pero todo se percibe como fruto de un entusiasmo programado, como en tanta parte de su poesía de celebración, y lo es por las naciones del Este, a las que canta en *Las uvas y el viento*, celebrando la felicidad de su liberación, de su rescate gracias al ejército rojo. ¿Qué hubiera dicho Neruda, de vivir más tiempo?

En la celebración de las ciudades del Este europeo, sean ellas Varsovia o Budapest, Bucarest o Praga, hay pasajes inspirados y otros propios de una poesía de ocasión, dedicados <sup>167</sup>sobre todo a personajes hoy totalmente descalificados. A veces la sugestión de su propia cultura induce a Neruda a acudir a nombres de poetas ilustres, como Ovidio y Garcilaso, para celebrar naciones «democráticas» como Rumania<sup>386</sup>. Pero es éste un capítulo que conviene olvidar.

A pesar de la experiencia negativa de su primer impacto con Italia, de donde la policía estuvo a punto de expulsarle, Neruda celebra al menos una ciudad, Florencia. Nápoles lo pone en contacto con la miseria; su interpretación es partícipe, polémica hacia el «gobierno cristiano», o sea democristiano<sup>387</sup>. Era la época de De Gasperi y de Scelba.

Tampoco Venecia despierta interés en Neruda y mucho menos Milán, entre las no muchas ciudades italianas que el poeta frecuenta; por no hablar de Roma, de la que recuerda solamente la intervención de los intelectuales para impedir su expulsión del país<sup>388</sup>. Y sin embargo, el poeta chileno tiene en gran concepto al pueblo italiano, al que proclama «la producción más fina de la tierra»<sup>389</sup>. Con Italia Neruda mantiene una relación de simpatía, por su cultura y su gente, pero también debido a su historia sentimental con Matilde, que se desarrolló en Capri, isla celebrada siempre como reina del mar<sup>390</sup>.

En cuanto a Florencia, la ciudad atrae a Neruda por su río, más que por sus pinturas y sus libros; hasta declara <sup>168</sup>que no los entiende, aunque se apresura a añadir que «no todos los cuadros ni todos los libros, (sólo algunos)»<sup>391</sup>. Imposible saber cuáles. Lo que el poeta comprende bien son los ríos: «Tienen el mismo idioma que yo tengo», declara<sup>392</sup>. De aquí su aprecio por el Arno:

Reconocí en la voz del Arno entonces  
viejas palabras que buscaban mi boca,  
como el que nunca conoció la miel  
y halla que reconoce su delicia.  
Así escuché las voces del río de Florencia  
como si antes de ser me hubieran dicho

lo que ahora escuchaba:  
sueños y pasos que me unían  
a la voz del río,  
seres en movimiento,  
golpes de luz en la historia,  
tercetos encendidos como lámparas.  
El pan y la sangre cantaban  
con la voz nocturna del agua<sup>393</sup>.

El entusiasmo nerudiano por Florencia es dominado por la ideología: la presencia obrera. Una vez más Neruda afirma su visión optimista del futuro, que considera inmediato:

Creo que vamos subiendo  
el último peldaño.  
Desde allí veremos  
la verdad repartida,  
169  
la sencillez implantada en la tierra,  
el pan y el vino para todos<sup>394</sup>.

Con relación a Florencia hay que subrayar todavía el amor del poeta chileno por Dante y, sobre todo, por Petrarca, de quien, en una fábrica, un obrero le regaló un texto, una edición de 1487<sup>395</sup>. ¿Retórica o sinceridad? El juicio es difícil, pero todo concurre a que Florencia sea, para Neruda, entre las italianas, una ciudad privilegiada. Es el caso mismo de Leningrado entre las ciudades rusas, en cuanto patria de Pushkin, autor venerado por el poeta chileno<sup>396</sup>.

Entre las ciudades del corazón, como podríamos llamarlas, París es una de las más presentes en Neruda. El poeta, sabemos, nutrió siempre un amor especial por Francia<sup>397</sup>. Especializado en literatura francesa, Neruda fue un gran conocedor de clásicos y modernos, de Charles d'Orléan y Villón a Ronsard, a los románticos y los modernos, desde Victor Hugo a quien define «pulpo tentacular» de la poesía<sup>398</sup>, a Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y Laforgue, a los poetas de la vanguardia, a los grandes del siglo XX, entre ellos Eluard y Aragón. En sus lecturas juveniles figuraban ya, junto con el «ínclito mundo» de Salgari<sup>399</sup>, *Les misérables*, *170 Les travailleurs de la mer* y *Nôtre Dame de Paris*, que a distancia de tiempo Neruda evoca como símbolos de una edad abierta a la fantasía y la aventura:

Oh aquel momento mortal

en las rocas de Víctor Hugo  
cuando el pastor casa a su novia  
después de derrotar al pulpo,  
y el Jorobado de París  
sube circulando en las venas  
de la gótica anatomía<sup>400</sup>.

Si París era para los «señoritos» chilenos el reino de la superficialidad y el erotismo, para Neruda es la sede de una experiencia inolvidable: la de la organización del expatrio de los refugiados españoles de la guerra civil. Conocemos los acontecimientos, a menudo caracterizados por grandes problemas, hasta que los ya sin patria se embarcan en el «Winnipeg» hacia Argentina. Francia sigue siendo para Neruda el país de la libertad, una tierra de excepción. Su capital es el lugar de la amistad y de la maravilla: allí vive Aragón, allí está ese paseo del Sena, que entusiasma al poeta, allí la grandiosa catedral, que Neruda no aprecia como monumento religioso, según ostenta, sino como creación gigantesca y fantástica, una gran nave embarcándose en la cual quisiera hacerse a la mar hacia su América:

La catedral es una barca más grande que eleva como un mástil su flecha de piedra bordada. Y en las mañanas me asomo a ver si aún está, junto al río, la nave catedralicia, si sus marineros tallados en el antiguo granito no han dado la orden, <sup>171</sup>cuando las tinieblas cubren el mundo, de zarpar, de irse navegando a través de los mares.

Yo quiero que me lleve. Me gustaría entrar por el río Amazonas en esta embarcación gigante, vagar por los estuarios, indagar los afluentes, y quedarme de pronto en cualquier punto de la América amada, hasta que las lianas salvajes hagan un nuevo manto verde sobre la vieja catedral y los pájaros azules le den un nuevo brillo de vitrales. O bien dejarla anclada en los arenales de la costa del Sur, cerca de Antofagasta, cerca de las islas del guano, en que el estiércol de los cormoranes ha blanqueado las cimas: como la nieve dejó desnudas las figuras de proa de la nave gótica. Qué imponente y natural estaría la iglesia, como una piedra más entre las rocas hurañas, salpicada por la furiosa espuma oceánica, solemne y sola sobre la interminable arena<sup>401</sup>.

París, ciudad de la sabiduría, ciudad de los libros: «Tantos libros! Tantas cosas! El tiempo aquí seguirá vivo»<sup>402</sup>. Y sin embargo la ciudad no representa el mismo papel que Madrid para la intimidad nerudiana. De la capital española él capta la continuidad de la sangre, no experimenta sentimientos enajenantes, se siente en un ámbito natural, encuentra sus mismas raíces. La residencia y las experiencias madrileñas le refuerzan en

su orientación comprometida y le permiten percibir también la situación del mundo americano:

[...] De pronto  
las banderas de América,  
172  
amarillas, azules, plateadas,  
con sol, con estrellas y amaranto y oro  
dejaron a mi vista  
territorios desnudos,  
pobres gentes de campos y caminos,  
labriegos asustados, indios muertos,  
a caballo, mirando ya sin ojos,  
y luego el boquerón infernal de las minas  
con el carbón, el cobre y el hombre devastados<sup>403</sup>.

Sustancialmente Madrid significa el encuentro consigo mismo, la individuación de su propia misión<sup>404</sup>. París es ciertamente la ciudad de la libertad y de la cultura, «una colmena de miel errante, / una ciudad de la familia humana»<sup>405</sup>, y le fascina a Neruda, pero en ella se siente siempre extranjero y la nostalgia de América lo devora, sentimiento que Madrid no le ha despertado nunca. Al fin y al cabo París es otro mundo, cuyo mensaje, por fascinante que sea la ciudad, el poeta no llega a comprender plenamente: «Yo no soy de estas tierras -declara-, de estos bulevares. Yo no pertenezco a estas plantas, a estas aguas. A mí no me hablan estas aves»<sup>406</sup>. Y otra confesión aún más clara de inconformidad con el mundo parisino y de adhesión entrañable a la «patria conmovedora»<sup>407</sup>:

173 En alguna calle de París, rodeado por el inmenso ámbito de la cultura más universal y de la extraordinaria muchedumbre, me sentí solo como esos arbolitos del sur que se levantan medio quemados, sobre las cenizas. Aquí siempre me pasó otra cosa. Se conmueve aún mi corazón -por el que ha pasado tanto tiempo- con esas casas de madera, con esas calles destartaladas que comienzan en Victoria y terminan en Puerto Montt, y que los vendavales hacen sonar como guitarras [...]<sup>408</sup>.

Neruda permanecerá para siempre ligado íntimamente al mundo donde ha nacido y ninguna ciudad, salvo Valparaíso o Madrid puede sustituirlo. En París todo «es más bello que una rosa», pero una rosa «descabellada», «desfalleciente»<sup>409</sup>. Dejando una nueva vez la ciudad francesa para regresar a Chile, el poeta siente como una liberación: «me voy cantando por lo mares / y vuelvo a respirar raíces»<sup>410</sup>. No podía sentirse ciudadano entusiasta un hombre que se declaraba «amateur del mar»<sup>411</sup>, y afirmaba que pertenecía a la fecundidad de la tierra<sup>412</sup>, un poeta que durante toda su

vida cantó la naturaleza. Declara en el Memorial de Isla Negra:

Cuando escogí la selva  
para aprender a ser,  
hoja por hoja  
174  
extendí mis lecciones  
y aprendí a ser raíz, barro profundo,  
tierra callada, noche cristalina,  
y poco a poco más, toda la selva413.

2009 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

