



ALAIN SICARD

PABLO NERUDA:  
ENTRE LO INHABITADO Y LA FRATERNIDAD

«Soy omnívoro de sentimientos, de seres, de libros, de acontecimientos y batallas. Me comería toda la tierra. Me bebería todo el mar». Retrato del artista en ogro de las cordilleras. Podría colgar en la entrada del edificio nerudiano: a esta voracidad insaciable debe su magnitud, su multifacetismo. A ella, sobre todo, ese dinamismo expansivo que parece proyectar la poesía de Pablo Neruda constantemente —¿peligrosamente?— fuera de ella, hacia temas o formas que no son —según nuestra tradición eurocéntrica— de su tradicional jurisdicción. El *Canto general*, que Julio Cortázar comparaba a «un gigantesco almacén de ultramarinos, una de esas ferreterías donde todo se da, desde un tractor hasta un tornillito», queda como el paradigma de aquella proliferación caótica.

Lo singular es que aquel movimiento centrífugo es inseparable, en la poesía de Pablo Neruda, de un centripetismo no menos imperioso. El yo nerudiano es insoslayable. El propio poeta lo reconoce, con fingido arrepentimiento, en un poema de *Fin de mundo* titulado «Siempre yo»:

Yo que quería hablar del siglo  
adentro de esta enredadera  
que es mi siempre libro naciente,

por todas partes me encontré  
y se me escapaban los hechos.

No faltaron —ni faltan— quienes hablaron de egocentrismo. La crítica generalmente prefiere el calificativo de autobiográfico. Es justo cuando se piensa en la importancia estratégica dentro del itinerario poético nerudiano de la sección xv del *Canto general* (1950) titulada «Yo soy» o de los cinco libros del *Memorial de Isla Negra* (1960). Pero es reductor en cuanto la autorreferencialidad nerudiana —para emplear el término más adecuadamente usado por Hernán Loyola— no se limita a este gesto retrospectivo. Consiste primero en esa sinceridad profunda de la que Neruda siempre hizo —a contra-corriente, en esta edad nuestra de la sospecha— la virtud cardinal de su trabajo literario. A ella se refería su amigo Federico cuando hablaba de «un poeta más cerca de la sangre que de la tinta». Es preciso, también, hablando de autobiografía en la poesía del chileno, extenderla a lo existencial en su sentido amplio, y aunarla a la noción tan nerudiana de crecimiento. «Comprendí —dijo el poeta en una conferencia de 1962 titulada “Mariano Latorre, Pedro Prado y mi propia sombra”— que mi trabajo debía producirse en forma tan orgánica y total que mi poesía fuera como mi propia respiración, producto acompasado de mi existencia, resultado de mi crecimiento natural».

De esta doble indagación dentro de los límites existenciales del propio ser y hacia un mundo infinitamente ajeno nace, bajo el seudónimo de Pablo Neruda, el sujeto poético nerudiano. Su vocación es conciliar lo aparentemente inconciliable dentro de un proyecto poético cuyo mejor resumen queda en aquel prólogo intitulado «Sobre una poesía sin pureza», que escribió en 1935 para su revista madrileña *Caballo Verde para la Poesía*:

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observacio-

nes, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso.

Esta imbricación, en el nivel más elemental e inmediato de la experiencia del sujeto existencial con el mundo en la infinita multiplicidad de sus aspectos, la hace posible, antes que nada, un modo peculiar de vivir la experiencia temporal.

#### LA EXPERIENCIA TEMPORAL

Con *Residencia en la tierra* la poesía de Pablo Neruda está invadida por lo temporal. Nada parecía anunciar esta invasión que da al libro un fascinante carácter monotemático. En realidad, la preocupación temporal no estaba ausente de los libros anteriores —valga como prueba el título del primer poemario del chileno, *Crepusculario*—, pero se escondía bajo una noción que tal vez no ha sido objeto de un examen suficiente por la crítica: la esperanza.

En el primer ciclo de la poesía de Pablo Neruda, la esperanza se distingue de la sed de infinito que da título al libro que, con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, es el más importante de aquellos años: *Tentativa del hombre infinito*. El narrador de *El habitante y su esperanza* —aquella falsa novela escrita por el poeta en el mismo período— da de ella una buena definición cuando se autorretrata como

el «pobre habitante perdido en la ola de una esperanza que nunca se supo limitar». En la primera *Residencia en la tierra* es donde la esperanza va a revelar su verdadero contenido. No es, como se supone en aquella etapa de la poesía del chileno, histórico-social, sino temporal:

Qué esperanza considerar, qué presagio puro,  
qué definitivo beso enterar en el corazón,  
someter en los orígenes del desamparo y la inteligencia,  
suave y seguro sobre las aguas eternamente turbadas?

Esta interrogación, con que se abre «Significa sombras», se escuchará en la obra del poeta mucho más allá de las *Residencias*. Las respuestas que le serán dadas —y en esto consiste tal vez la singularidad del chileno con respecto a otras tradiciones poéticas— no expresarán nunca una voluntad de sustraerse a la condición temporal. El ansia de permanencia engendrada por la fugacidad del tiempo buscará su resolución dentro del tiempo mismo. Someterse al tiempo para vencerlo será siempre la estrategia del sujeto poético nerudiano. Residir en la tierra es residir en el tiempo: es una primera lectura que se puede hacer del título del gran libro de 1935. Pero la proposición también debe ser leída al revés: residiendo en el tiempo es cómo el sujeto tiene la revelación de «la tierra», vale decir, del mundo en su totalidad y su objetividad. Estamos ante una invariante de la poesía nerudiana. Antes y después de la mutación del 36, la relación con el mundo quedará dependiente de la experiencia temporal e, inversamente, la experiencia temporal, en vez de provocar un repliegue del sujeto sobre sí mismo, se convertirá en su modo peculiar de abrirse al mundo, de abarcarlo. Pero se observarán dos maneras antitéticas de residir en el tiempo y en el mundo.

Opacidad y exclusión caracterizan la relación que mantiene el sujeto de *Residencia en la tierra* con la realidad. Su

estatuto es —podríamos llamarlo así— el del testigo ontológico.

Amado Alonso, en su gran libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, ha dejado una descripción magistral del universo residencial: «Los ojos del poeta, incesantemente abiertos, como si carecieran del descanso de los párpados (“como un párpado atrocemente levantado a la fuerza”), ven la lenta descomposición de todo lo existente en la rapidez de un gesto instantáneo, como las máquinas cinematográficas que nos exhiben en pocos segundos el lento desarrollo de las plantas...». Es el mundo que contempla el hablante poético de «La calle destruida», donde

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

Es importante, en el penúltimo verso, la palabra *todo*. Ella suele rematar las largas enumeraciones de lo herido, de lo socavado por el poder desintegrador del tiempo. Se va imponiendo esta paradoja: al dejar sobre lo creado su marca, el tiempo lo revela en su *unidad* —es el título de un poema— y en su objetividad irreductible. Esto hace de la experiencia temporal una experiencia-matriz, y de *Residencia en la tierra* un libro nuclear en la poesía nerudiana. Pero el sujeto vive esta revelación en el modo de la exclusión. En una carta a su amigo Héctor Eandi el poeta-cónsul escribe: «Actualmente no siento nada que pueda escribir, todas las cosas me parecen no faltas de sentido sino muy abundantes de él, sí siento que todas las cosas han hallado su expresión por sí solas, y que yo no formo parte de ellas ni tengo poder para penetrarlas». Al mismo tiempo que abre el sujeto al mundo la experiencia temporal lo rodea con invisibles paredes, lo aísla. La *destrucción* se materializa en su contrario amenazante: el *aumento*, y pueblan el aire presencias invisibles e invasoras:

Alrededor, de infinito modo,  
 en propaganda interminable,  
 de hocico armado y definido  
 el espacio hierve y se puebla.

Forma un fuerte contraste con aquel alucinado testigo de la universal desgracia el sujeto luminoso que campea, unos quince años más tarde, en el ciclo de las *Odas elementales*. Ha desaparecido la barrera opaca que lo excluía de las cosas. El tiempo se ha vuelto transparente hasta que uno podría creer que ya no existe, cuando se trata solamente de una manera nueva de vivirlo y, a través de él, de vivir el mundo. La totalidad ha cambiado de signo: ya no la revela el general desgaste que sufren las cosas, sino aquella simbiosis eufórica que es como el corolario de la transparencia.

«La dicha es una torre transparente» dice un verso de los *Cien sonetos de amor*. No abundan los poetas de la felicidad. Neruda es uno de ellos. Neruda rechaza enérgicamente la idea recibida según la cual «el poeta debe torturarse y sufrir, debe vivir desesperado, debe seguir escribiendo la canción desesperada», y pretende encabezar una «rebelión de la alegría». ¿Optimismo revolucionario de rigor? Es posible. Pero, esta gracia de comulgar con lo creado en la transparencia del tiempo, esta «alegría duradera del mástil» ya no abandonará la poesía del chileno. «De deberes no se trata», explica el poeta de «Pleno octubre», sino de «plenitud del alma»:

Me gustaba crecer con la mañana,  
 esponjarme al sol, a plena dicha  
 de sol, de sal, de luz marina y ola,  
 y en ese desarrollo de la espuma  
 fundó mi corazón su movimiento:  
 crecer con el profundo paroxismo  
 y morir derramándose en la arena.

En esta evocación de la plenitud temporal es notable el énfasis puesto por el poeta en el *movimiento*. La estrofa que acabamos de citar se cierra sobre esta imagen emblemática, como veremos más adelante, del movimiento material que es el agua oceánica, pero el verso que la iniciaba —«Me gustaba crecer con la mañana»— apuntaba hacia la experiencia temporal aludiendo a uno de sus temas principales: el ciclo de los días y de las noches.

La modulación del tema más frecuente —y la más prolija en variaciones— es la que llamaremos *la cotidiana resurrección*. Da su título a un poema de *La barcarola*. «Resurrección» presenta un interés particular por la integración que realiza al ciclo cósmico cotidiano de las tres fases principales del tiempo biográfico: la niñez, la juventud y la madurez.

Yo me disminuyo en cada día que corre y que cae,  
como si naciera: es el alba en mi sangre: sacudo la ropa,  
se enredan las ramas del roble, corona el rocío con siete diademas  
[mis recién nacidas orejas,  
en el mediodía reluzco como una amapola en un traje de luto,  
más tarde la luz ferroviaria que huyó transmigrando de los  
[archipiélagos  
se agarra a mis pies invitándome a huir con los trenes que alargan  
[el día de Chile por una semana,  
y cuando saciada la sombra con el luminoso alimento  
estática se abre mostrando en su seno moreno la punta de Venus,  
yo duermo hecho noche, hecho niño o naranja,  
extinto y preñado del nuevo dictamen del día.

«Siempre nacer» se intitula otro poema de *Fin de mundo*. De esto se trata: sustituir con un cotidiano renacer el morir incesante de la perspectiva agónica, en vez del enfrentamiento de cada instante con la muerte, su eufemización mediante un rito cósmico. En estos ritos temporales el poeta tiene a su lado a la mujer.

Desde siempre la mujer, en la poesía de Pablo Neruda, tiene una relación privilegiada con el tiempo. «Pura heredera del día destruido» la define el segundo de los *Veinte poemas de amor*. Más de treinta años después, los *Cien sonetos de amor* la siguen retratando en la misma osmosis: «Eres temblor del tiempo que transcurre».

En su estructura misma los *Cien sonetos de amor* —agrupados en secciones tituladas *Mañana*, *Mediodía* y *Noche*— la retratan unida al ciclo temporal. Hecha de tiempo, del tiempo es victoriosa. A ella el amante se entrega para emprender la «nocturna travesía»:

Por eso, amor, amárrame al movimiento puro,  
a la tenacidad que en tu pecho golpea  
con las alas de un cisne sumergido.

La mujer es fiadora de la tan anhelada continuidad, sacerdotisa del tiempo.

¿Qué «esperanza» considerar?, preguntaba el poeta de la primera *Residencia en la tierra*. ¿Cómo restituir esa continuidad latente en el fondo del ser? Habitar el tiempo ha sido la respuesta. Definitivamente, dentro de lo existencial se realizará la totalización anhelada, cuyo primer rostro será el de la materia.

#### LA EXPERIENCIA MATERIAL (I)

Los términos *materia* y *materialismo* son tan ideológicamente connotados que uno está tentado de asociarlos naturalmente al compromiso político del poeta y a la ideología marxista. El marxismo, al cual Neruda accede a una edad relativamente tardía, y del cual existen huellas inmediatamente perceptibles en toda la obra posterior a 1936, llegó a ser parte integrante del pensamiento poético nerudiano.



Pero lo impregnó sin confundirse nunca con él. Esta situación —para la crítica fuente de muchas dificultades y malentendidos— se debe al hecho de que el materialismo histórico penetra en una poesía que ya ha inventado su propio materialismo. El marxismo, del cual Neruda llegó a tener el conocimiento que cualquier intelectual comunista tenía en su época, no fue el núcleo generador de materialismo poético. En esto difiere de César Vallejo, el cual sí llegó a tener un conocimiento profundo del marxismo y, fascinado por su dialéctica, intentó, en sus últimos poemas, hacer de ella un lenguaje. ¿Sonreirán nuestros amigos filósofos si calificamos a Neruda de materialista natural?

Antes que nada el poeta del *Canto general* es materialista porque la materia es inagotable y su canto aspira a lo inagotable. Esta aspiración toma un doble camino: el primero, horizontal —y que hallaría su equivalente biográfico en la pasión del poeta por los viajes y por las colecciones—, lo invita a abarcar el mundo en toda la multitud de sus aspectos. Proponemos llamarlo el camino de la *celebración*. El otro, vertical, el del hundimiento, de «la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor», para decirlo con palabras del manifiesto de 1935, ambiciona alcanzar aquel centro —¿un *aleph* nerudiano?— desde el cual el mundo se le revelará en su unidad. Será el camino de la *identificación*.

La general celebración de las cosas ya estaba anunciada al final de la *Tentativa del hombre infinito* de 1925:

... todo como los poetas los filósofos las parejas que se aman  
yo lo comienzo a celebrar entusiasta sencillo...

Pero este programa, cuyas premisas ya se pueden advertir en esa celebración *a lo negativo* de la unidad del mundo que es *Residencia en la tierra*, y a la que el *Canto general* deja un amplio espacio, alcanza su plena realización en los tres libros de *Odas elementales*, al cual conviene añadir un cuarto

que es *Navegaciones y regresos*. En ellos Neruda encuentra una forma poética suficientemente flexible para captar la exterioridad inagotable de lo real. Por supuesto, ni la celebración se limita al ciclo de las *Odas elementales* ni estas dan lo material por campo exclusivo. Sin embargo es en el proyecto poético que las subtiende donde se expresa más plenamente la confrontación con lo múltiple, que es la faz más evidente de la totalización nerudiana.

Las *Odas elementales* sistematizan la ambición nerudiana de hacer un inventario poético del mundo. En ellas se codean objetos, animales, vegetales, seres queridos y detestados, reflexiones morales y conceptos, países y ciudades. Ningún elemento de la realidad escapa, en principio, a la pluma del poeta. Pero uno de los prodigios realizados por esta poesía de la celebración es que el gesto de abarcar se presenta en ella exento de toda confusión. Hay como un neoclasicismo de las *Odas elementales*, donde el arabesco dibujado en torno al objeto al mismo tiempo lo aísla en un espacio de veneración y lo ata a la infinita multiplicidad. Su gracia franciscana hace olvidar que, contemporáneas de *Las uvas y el viento*, fueron escritas en la época triunfante del realismo socialista proclamado por los ideólogos soviéticos. Es interesante ver qué lectura hace el chileno de los dogmas de aquella estética, y cómo se comporta con respecto a sus dos normas básicas: la referencialidad y la eticidad.

La ruptura estética de 1936 no concierne a la referencialidad propiamente dicha, como ocurrió, por ejemplo en Francia con los poetas surrealistas que se pasaron al campo comunista. El lenguaje poético de Neruda no pierde nunca su carácter referencial, ni siquiera en las más extremas distorsiones que impone a la realidad. Dos versos de la segunda *Residencia en la tierra* nos lo recuerdan:

Hablo de cosas que existen, Dios me libre  
de inventar cosas cuando estoy cantando!

Pero la utopía totalizadora imprime a la referencialidad un sesgo que le permite navegar en las aguas socialrealistas sin ahogarse en ellas. Fiel a su ideal de una *poesía sin pureza* —«sin excluir deliberadamente nada»—, el poeta de las *Odas*, en vez de encerrar la celebración en el corsé de lo normativo, la abre al campo infinito de lo dispar, de lo diverso. Su apetito de totalidad burla lo totalitario. La transparencia que quiere para esta nueva casa poética que está construyendo no tiene como objetivo primero reproducir fiel y mecánicamente la realidad, sino restituir su riqueza y su belleza a la inmensa mayoría a la que estaba vedada.

Las *Odas elementales* quieren abarcarlo todo en un solo himno a la creación. Pero en el centro de la interminable galaxia resplandece el hombre. Todo hacia él converge. Su vocación es someter para el bien de todos una naturaleza que solo existe —o debería existir— para ser transformada por su poder prometeico. Al final de su vida, el poeta, escarmentado por los horrores de su siglo, hablará más atinadamente de «la maldita progenie que hace la luz del mundo». Pero tal era la concepción voluntarista y radiante del hombre que imperaba en aquellos años, y tal la que impregnó la poesía de las *Odas elementales*. Pero el didactismo en ellas siempre es leve, jocosos en su modo de tutear a la creación en un diálogo de hermano a hermano. Es legítimo, sin embargo, pensar que la ejemplaridad de las *Odas elementales* hay que buscarla, más que en su pedagogía risueña, en la evidencia poética que es su ley, y en el humanismo de la transparencia que las habita.

## LA EXPERIENCIA MATERIAL (II)

La otra modalidad de la experiencia material es la *identificación*. En ella será preciso detenerse más largamente porque incluye la relación del sujeto nerudiano con la naturaleza.

Cuando Pablo Neruda nace y se forma poéticamente la ruralidad predomina en el subcontinente. En La Frontera, donde se instala la familia Reyes en los albores del siglo xx, la presencia de los hombres es reciente y escasa.

... no habían fundado la tierra  
donde yo me puse a nacer.

Así dice con humor el poeta de *Fin de mundo*. La poesía de Pablo Neruda conservará las marcas de aquel mundo apenas emergido de la naturaleza. La *fundación* —entendida en el sentido amplio de ‘dominación de lo natural por lo cultural’— será siempre socavada en su poesía por una atracción hacia un *antes* de la *fundación*. «Escribo para una tierra recién secada», anuncia el primer verso del *Canto general de Chile*. Neruda no fue poeta de ciudades. Ellas le inspiran un instintivo rechazo. Hay excepciones: Valparaíso por ser puerto, París por su mercado de las pulgas, Madrid por ser la «ciudad perdida» —y aun, confiesa en el *Memorial de Isla Negra*, «por arrabales»—. Definitivamente don Pablo, ecológico *avant la lettre*, es el «caballero natural», como se autodefine en *Fin de mundo*, reacio —sin que ello menoscabe su fe en el progreso humano— a cuanto separa el hombre del contacto vivificante con la naturaleza.

Un sueño de virginidad edénica habita la poesía de Neruda. Al respecto son decisivos dos encuentros: con la selva austral de la infancia, y con el océano, ya que residencia tanto *con el mar* como *en la tierra* fue, para el poeta, la casa de Isla Negra.

La *espesura* llama Neruda en su léxico a la selva que, a principios del último siglo, todavía rodeaba a Temuco. En la *espesura* el niño-poeta descubre «la nocturna cohabitación / de las vidas y de las muertes». Aprende del humus que toda muerte encierra un renacimiento. *Caer* y *crecer* irán constituyendo en la memoria del poeta una pareja dialéctica que estructurará durablemente su visión del mundo. En los

bosques de Temuco echa sus raíces —multitud su follaje, unidad inquebrantable su tronco— «el árbol del pueblo» que celebrará el *Canto general*.

Pero la *espesura* es mucho más que la lección dialéctica que el poeta irá sacando retrospectivamente de ella, cuando su conciencia se haya abierto a la historia. Su importancia decisiva viene de que en ella tiene su origen el *proceso de identificación* que nutre toda una vertiente de la poética nerudiana.

Hay en la obra del poeta un recuerdo recurrente. El padre de Nefthalí —aún no se había autobautizado Pablo Neruda— era, como se sabe, conductor de un tren lastrero, y, mientras los hombres reparaban los estragos causados a las vías por la intemperie y por las lluvias, el niño se perdía por la selva. El *Memorial de Isla Negra* recuerda el extravío «en la más oscura / entraña de lo verde», pero el gran poema que transforma el recuerdo infantil en mito fundador es, en la segunda *Residencia en la tierra*, «Entrada a la madera». En un acto de «arrebatao amor», en el que selva y madera, madera y materia se confunden, el hablante poético se arroja en la «catedral dura» para entonar su himno:

Dulce materia, oh rosa de alas secas...

Los últimos versos celebran las bodas casi místicas del poeta con la materia por medio de una sorprendente transgresión sintáctica:

... y hagamos fuego, y silencio, y sonido,  
y ardamos, y calleemos, y campanas.

Un nuevo sujeto poético acaba de nacer, al que Pablo Neruda se referirá a menudo como el *nocturno*: paradójal sujeto del «no ser», cuya ambición es habitar lo inhabitado. Un poema del *Memorial de Isla Negra* lo describe agazapado en lo más hondo del útero verde de la espesura:

Alguna vez ser invisible,  
 hablar sin palabras, oír  
 solo ciertas gotas de lluvia,  
 solo el vuelo de cierta sombra.

Volveremos a encontrar en el campo del *ser histórico*, con connotaciones diametralmente opuestas, esta invisibilidad que otorga la identificación. Hasta el final, la poesía de Pablo Neruda repetirá aquel gesto de perderse dentro de las cosas, haciendo del sujeto poético el embajador de la profundidad, bien sea terrestre u oceánica.

Los orígenes biográficos del poeta y su infancia son de tierra adentro. Por eso no deja de ser sorprendente la imagen acuática que muchos testigos conservaron de su encuentro con el poeta: «Pez parece por el ojo y el silencio» (*Il a l'air d'un poisson pour l'œil et le silence*) dirá de él su amigo Aragon; «sus ojos de tiburón varado», anota Cortázar. Otros recordarán algún monstruo del abismo marino olvidado por la ola. Sirva aquel supuesto acuatismo —engendrado tal vez en el huésped de Isla Negra por un exceso de contemplación oceánica— para introducir la relación de Pablo Neruda, del poeta, con aquel que llama «camarada océano». «¿Cómo explicar?», reflexiona un poema del *Memorial de Isla Negra*,

... casi sin movimiento  
 de la respiración azul y amarga,  
 una a una las olas repitieron  
 lo que yo presentía y palpitaba  
 hasta que sal y zumo me formaron:  
 el desdén y el deseo de una ola,  
 el ritmo verde que en lo más oculto  
 levantó un edificio transparente,  
 aquel secreto se mantuvo y luego  
 sentí que latía como aquello:  
 que mi canto crecía con el agua.

La identificación oceánica es antes que nada con el movimiento: «... di mi adhesión al puro movimiento», dice Neruda resumiendo su instalación en Isla Negra. En el mismo texto insiste: «Necesito del mar porque me enseña: / no sé si música o conciencia». El poema «Mareas», que acabamos de citar, muestra lo que la «música» nerudiana debe a la contemplación oceánica. En cuanto a la conciencia, es imposible medir lo que debe la fe del poeta en la historia al espectáculo del océano: al «central volumen de la fuerza» y a la ola que muere para volver a ser origen. Permanencia, continuidad: el secreto entregado por la dialéctica oceánica es, a primera vista, el mismo que el poeta había recibido de la espesura austral. Pero se trata en realidad de dos versiones muy diferentes de *lo inhabitado* y de la manera de habitarlo.

La madera es la versión autobiográfica de la materia: «tienen mi edad estas maderas / tuvimos las mismas raíces», leemos en la «Carta para que me manden madera» de *Estravagario*. El agua oceánica es su versión cósmica. «La estrella» suele llamar el poeta al océano: una estrella rebelde que se negó a la extinción para repetir incansablemente el movimiento de la génesis. El océano es «el fuego que no se apaga», «la leche embravecida de la estrella». Con él no hay raíces que compartir. La presencia, en el último verso de «Mareas», del verbo *crecer* —también reiterado en «La ola» de *Canto general*— no significa sino la dificultad que experimenta el sujeto poético para pensar el movimiento fuera de la experiencia existencial. Dificultad que, proyectada al océano, explica tal vez su supuesta *indiferencia*:

Por qué volví a la indiferencia  
del océano desmedido?

pregunta el *Libro de las preguntas*. Recordando en *Estravagario* los bosques del sur, la interrogación se invierte:

Cómo puedo vivir tan lejos  
de lo que amé, de lo que amo?

La identificación con el edén austral tendrá siempre este deje melancólico. Es que el lugar en que el poeta se unió al crecimiento es también, ineluctablemente, el lugar de la pérdida, como lo poetiza magníficamente, en el *Memorial de Isla Negra*, «El niño perdido». La indiferencia del océano lo excluye del drama de las raíces cortadas, pero lo hará el testigo recurrente de su acto final: la muerte.

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 estrella que el mar.

Aquí termina la participación entusiasta al movimiento material. Es la hora de consentir a esta última forma de la identificación que es la propia disolución en el infinito verde.

El *amor*, en este esquema bimembre que hemos elegido para indagar el materialismo poético nerudiano, desempeña un papel unificador: el Eros nerudiano realiza la síntesis de las dos modalidades de la experiencia material.

Dicho sea sin malicia: el amor coloca al sujeto de la totalización ante la multiplicidad. «Un ancho Mississippi de estuario femenino» —como dice graciosamente uno de sus *Cien sonetos de amor*— se abre a la celebración. El memorialista de Isla Negra reduce a cinco (callando la musa de *La espada encendida*) las mujeres que habitaron su canto. La mujer, para Neruda, es indisociablemente una y múltiple. «Tú repites la multiplicación del universo» dice el poeta a la *anónima* amada de *Los versos del Capitán*. «De todas eres una», insiste en *Cien sonetos de amor*. Pero si todas son una, cada una es todas. Todas



se confunden dentro de una sola experiencia que las incluye y las rebasa. En este proceso, el papel esencial no lo tiene, sea cual sea su importancia, el sentimiento sino la sensualidad. «Mis ojos de sal ávida, de matrimonio rápido» confiesa el poeta en su autorretrato de *Residencia en la tierra*. La sensualidad abre la experiencia erótica nerudiana a la totalidad de lo creado. La mujer es múltiple y una porque es material:

Desde hace mucho tiempo la tierra te conoce:  
eres compacta como el pan o la madera,  
eres cuerpo, racimo de segura sustancia,  
tienes peso de acacia, de legumbre dorada.

A través de la identificación erótica el sujeto alcanza el conocimiento de la materialidad de su ser: «Vuelvo a saber en ti cómo germino», dice el Capitán a su amada. La alteridad fundamental que el sujeto poético había descubierto en sus viajes a lo inhabitado, la descubre en la mujer. Ella estará presente cuando el materialismo nerudiano integre la historia.

#### LA EXPERIENCIA HISTÓRICA

En el Madrid bombardeado, en el Madrid martirizado fue el despertar de la poesía de Pablo Neruda a la historia: «El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado» (1939). El hombre y el poeta conservarán para siempre las marcas del *fuego cruel* que inauguró su adhesión a la comunidad humana. La terrible circunstancia en la que se verificó el despertar de la conciencia del poeta al mundo de los hombres hará que, en su aproximación a la historia, se observe siempre la primacía de la identificación. Con ella se abre, repitiendo el «acto de arrebatado amor» de «Entrada a la madera», la búsqueda identitaria del *Canto general*:

*Tierra mía sin nombre, sin América,  
estambre equinoccial, lanza de púrpura,  
tu aroma me trepó por las raíces  
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada  
palabra aún nacida de mi boca.*

Identificándose, en el alba de su *nuevo ser*, con el anónimo constructor enterrado bajo las ruinas es cómo el hablante poético de «Alturas de Macchu Picchu» lo rescata del olvido y lo restituye a las luchas actuales:

Hablad por mis palabras y mi sangre.

Pero, sobre todo, el proceso de identificación explica el carácter existencial, inmediato, espontáneo del compromiso nerudiano:

Quede constancia aquí de que ninguno  
pasó cerca de mí sin compartirme.  
Y que metí la cuchara hasta el codo  
en una adversidad que no era mía,  
en el padecimiento de los otros.  
No se trató de palma o de partido  
sino de poca cosa: no poder  
vivir ni respirar con esa sombra...

Actualización circunstancial —dramática o entusiasta— de aquel gesto *poético* que es el gesto identificatorio, el compromiso nerudiano se sitúa más acá de la adhesión ideológica y partidista. Pero se inscribe dentro de ella.

La ambición totalizadora que es la otra faz de la experiencia poética nerudiana constituía un terreno abonado para recibir la fecundación de la historia. La acoge como una dimensión que ella implicaba y necesitaba: lo humano, como lo ha mostrado Hernán Loyola en su lectura de ciertos pasajes de la segunda

*Residencia en la tierra*, ya asomaba en la poesía del chileno en cuanto grado supremo de la alteridad revelada por la temporalidad residenciaria. El programa de «Sobre una poesía sin pureza», anterior, como se sabe, al compromiso del poeta y a su encuentro con el marxismo, no excluía las «creencias políticas» pero colocándolas entre «idilios» y «negaciones», en el mismo nivel que el ruido del océano o el deseo sexual. Después de 1936, las creencias políticas dejan de ser solo un elemento más del proyecto totalizador. La razón de ello es la aparición en el horizonte de la poética nerudiana de otro proyecto totalizante cuya índole ya no es poética sino ideológica: el materialismo histórico. A su difícil integración al proyecto poético nerudiano la poesía del chileno debe su complejidad y su riqueza.

Existe una primera fase, que va de la *Tercera residencia* hasta la salida del ciclo de las *Odas elementales*, en la que la nueva totalización es vivida por el poeta como excluyente de su versión anterior, nocturna e inhabitada: «La sombra que indagué ya no me pertenece». El poeta se despide de aquel «carpintero ciego» que iba «perfumando la soledad con labios de madera» allá lejos, en la espesura austral. La invisibilidad cambia de signo. El «hombre invisible» del poema liminar de las *Odas elementales* lo es no ya para habitar lo inhabitado sino para ser aceptado en la casa común, para que su canto lo confunda —¿otra utopía?— con todos los hombres.

La historia —entendida en el sentido marxista de historia de las relaciones sociales engendradas por la actividad productora del hombre— parece que quisiera entonces colmar toda la perspectiva. Que no lo logra por completo lo atestiguan —un ejemplo entre muchos— los poemas que el *Canto general* dedica al «Gran océano», pero el poeta no pierde una ocasión de clamar su voluntad de instrumentalizar su poesía al servicio del hombre: «... que todo / tenga / empuñadura, / que todo sea / taza o herramienta...», exclama el hablante poético de las *Nuevas odas elementales*. Una expresión surge, insistente, que no se borrará nunca del léxico nerudiano:

los «deberes del poeta». No consisten solamente en identificarse, por medio del poema, con el combate cotidiano del pueblo, sino en mostrar cómo este se inscribe dentro de una continuidad que hace del «roto» chileno» el hermano de Lautaro. «Yo estoy aquí para contar la historia». La totalización épica prolonga la identificación política y se nutre de ella. Sus contornos no la distinguen, en esta primera fase, de la totalización ideológica. El *Canto general* o *Las uvas y el viento* comparten la visión teleológica del marxismo de aquellos años, según la cual cada momento del movimiento histórico está determinado por su fin: la Revolución.

A fines de los años cincuenta, una falla se abre dentro del bloque que el sujeto formaba con la historia. ¿Cómo tomar la medida exacta del impacto que tuvo sobre Pablo Neruda la revelación por Jrushchov, en 1956, de los crímenes de Stalin? «Mejor no me pregunten nada», dice el poeta en *Estravagario*, «toquen aquí, sobre el chaleco, / y verán cómo me palpita / un saco de piedras oscuras». Para los que vivimos la caída del Muro es fácil criticar la «Sonata crítica» donde, en el *Memorial de Isla Negra*, un poeta comunista hace —con pudor y dignidad— su examen de conciencia. No cabe duda de que, por falta de distancia y de información, Neruda subestimó la amplitud del problema. Al focalizarse sobre el culto, la crítica ignora el sistema que lo produjo. Esto explica la relativa facilidad con que —aparentemente— en la versión que el *Memorial de Isla Negra* da de ella, queda superada la crisis, o *el episodio* como sintomáticamente el poeta la llama. «Un minuto de sombra no nos ciega», dice. Cincuenta años han pasado, y aún no amanece.

La crisis de 1956 no modifica el fondo de la relación del poeta con la historia. Identificación y totalización siguen estructurando su poesía en la misma *dirección* revolucionaria. En 1960 el poeta saluda con su *Canción de gesta* la victoria de la Revolución cubana, y publicará, casi en su lecho de muerte, *Incitación al nixonicidio y alabanza de la*

*revolución chilena*, donde comparte la esperanza y la angustia del pueblo de la Unidad Popular. Pero por primera vez se ha confrontado con una negatividad diferente de aquella que había conocido en la lucha antifascista o en la lucha de clases: una negatividad que no es externa a la utopía revolucionaria sino que la habita, la socava por dentro. «No me esperen de regreso» había advertido el autor de la «Sonata crítica», «No soy de los que vuelven de la luz». Restaurar la continuidad amenazada implica para el sujeto renunciar al monolitismo revolucionario, asumir esta sombra engendrada en el seno mismo de su fe luminosa. Lo va a hacer, como era de esperar, a partir de la experiencia existencial.

Con el «Yo soy» proclamado en las últimas páginas del *Canto general* la temporalidad había desaparecido, como absorbida por el movimiento histórico. El mito del «hombre invisible» resumía esta disolución. A partir de *Estravagario* el sujeto temporal recupera su «visibilidad». «¿Quién soy?» pregunta, en el otoño de su edad, el poeta del *Memorial de Isla Negra* al hojear, melancólico, el libro de su vida. Esta deja de aparecerle como linealmente orientada hacia la plenitud del ser histórico: no habrá sido sino «... la continua sucesión de un vacío / que de día y de sombra llenaban esta copa...». Pero descubre en la fragmentación de sus vidas aquella dialéctica que antes fascinara sus contemplaciones oceánicas. El mar de los años sesenta sigue el mismo, pero su lectura ha cambiado: «La verdad es amargo movimiento». En esta nueva verdad, de ahora en adelante, se fundará la conciencia histórica: en aquella que identifique la negatividad histórica con la propia negatividad existencial.

La «Sonata crítica» dejaba al lector con una visión poco alentadora de la humana condición:

Mientras tanto, las tribus y los pueblos  
arañan tierra y duermen en la mina,  
pescan en las espinas del invierno,

clavan los clavos de sus ataúdes,  
 edifican ciudades que no habitan,  
 siembran el pan que no tendrán mañana,  
 se disputan el hambre y el peligro.

Pero *Fin de mundo* (1969) representa un paso más en el ensombrecimiento de la perspectiva histórica. Este libro-poema, que tenemos por una de las cumbres de la poesía nerudiana, ocupa en ella una posición simétrica y antitética —hasta cierto punto— respecto al *Canto general*. Como este, *Fin de mundo* abraza y mezcla temas, artes poéticas y acontecimientos. También hereda de *Canto general* su forma: la crónica que, extendida al libro entero, le confiere una impresionante unidad. Neruda reivindicaba el —engañador— prosaísmo de la crónica: «... no debe ser quintaesenciada, ni refinada, ni cultivista. Debe ser pedregosa, polvorienta, lluviosa y cotidiana. Debe tener la huella miserable de los días inútiles y las execraciones y lamentaciones del hombre». Estas palabras de 1962, que hubieran podido ser firmadas por el joven defensor de la «poesía sin pureza», más que evocar la poesía narrativa del *Canto general* anuncian la de *Fin de mundo* en cuanto que definen un proyecto deliberadamente anti-épico. *Fin de mundo*: ¿un *Canto general* al revés? Sería tener por puramente formales las reiteradas afirmaciones del hablante poético acerca de su fe irreductible en *Tentativa del hombre infinito*. Pero el hecho es que la sangre, justa o injustamente derramada, inunda el fresco que el poeta bosqueja de su siglo. «Ustedes vivirán tal vez / resbalando solo en la nieve —escribe—. A mí me tocó este dolor / de resbalar sobre la sangre». *Fin de mundo* describe un siglo atiborrado de destrucciones y atrocidades:

Esta es la edad de la ceniza.  
 ceniza de niños quemados,  
 de ensayos fríos del infierno,

cenizas de ojos que lloraron  
sin saber de qué se trataba  
antes de que los calcinaran...

Las posguerras suceden a las guerras y las guerras a las posguerras en una continua frustración de la esperanza. Acontece todo como si la continuidad mostrara su lado negativo. Una «mala continuidad», en el sentido en que Hegel hablaba de un *mal infinito*, amenaza el dinamismo histórico.

Qué siglo permanente!

Preguntamos:

Cuándo caerá? Cuándo se irán de bruces  
al compacto, al vacío?

Ante esta totalización de signo negativo, una necesidad se impone al sujeto histórico, que él va a definir como un nuevo deber, con todo lo que encierra para él esta palabra: *el deber de ruptura*. Es la idea central de un libro más o menos contemporáneo de *Fin de mundo*, *La espada encendida*. En él, la negatividad histórica se radicaliza: la fábula, que toma de la Biblia su argumento, se sitúa después de las guerras atómicas que destruyeron la humanidad. Rhodo, el sobreviviente, toma la decisión —insólita en el contexto ideológico nerudiano— de «romper el tiempo» y fundar en la soledad austral un edén solitario.

*La espada encendida* poetiza la ruptura ansiada en *Fin de mundo*. No debe sorprender que esta ruptura se realiza por medio del viejo sueño nerudiano de *lo inhabitado*.

*Lo inhabitado* tiene un estatuto complicado en la poesía de Pablo Neruda. Oficialmente despedido por la adhesión a la historia, sigue rondando clandestinamente la poesía del chileno —incluidas muchas páginas del *Canto general*— hasta convertirse, a partir de *Estravagario*, en un tema cons-

tante del último ciclo nerudiano. En los últimos años de la vida del poeta, una Araucanía mitificada por el recuerdo se ofrece cada vez más al poeta no solo como un refugio contra la intemperie de la historia sino como un lugar de purificación y de renovación del ser. Es esta función histórica de lo inhabitado que *La espada encendida* escenifica y explicita. Pero —y esto es lo que le confiere una importancia fundamental dentro de la obra— la *dialectiza*. La necesaria negación que representaba para Rhodo el edén de soledad encuentra en el amor de Rosía su propia negación. Puede empezar otra vez la historia de los hombres.

No es el lugar aquí de recordar el contexto biográfico de *La espada encendida*. Ya dijimos que la musa de este canto de amor, uno de los más puros que produjo la pluma de Pablo Neruda, no fue Matilde. El hecho no merecería ser mencionado si aquel momento de crisis —la ruptura aquí también fue superada— no encontrara su sublimación en una nueva visión de la historia. Como ya hemos tratado de expresar, la ruptura forma parte integrante de la continuidad erótica pensada por Neruda. Al final de un bello poema del *Memorial de Isla Negra* dedicado a Delia, el poeta medita:

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

Otra manera de decir que el irreprimible desarrollo del amor, como el no menos irreprimible dinamismo histórico, exigen integrar la negación para asegurar su crecimiento.

Queda por evocar —dentro del contexto existencial del cual nace la nueva totalización histórica— un elemento que, por ser el más discretamente evocado, no es el menos esencial: la perspectiva de la muerte. La enfermedad que iba a causar la muerte del poeta —un cáncer de la próstata— se



declara durante la embajada parisina en julio 1971. La muerte como tema ocupa relativamente poco espacio en la obra de Pablo Neruda: ¿de dónde nos viene entonces esta impresión de estar ante uno de los grandes poetas de la muerte del siglo XX? Es posible que la respuesta haya que buscarla en la ambivalencia de esta noción a la que —con razón o sin ella— hemos otorgado un puesto central en el universo nerudiano: *lo inhabitado*. *Deshabitarse* es para el sujeto poético realizar su identificación con el origen material. Es también anticipar la propia muerte, domarla —eufemizarla— convirtiéndola en una práctica poética. Esta práctica, en la etapa final de la poesía de Pablo Neruda, que algunos calificaron de apocalíptica, refleja un patético esfuerzo para hacer coincidir el *Fin de mundo* con su propio fin, la inaceptable ruptura con la ruptura histórica, necesaria y renovadora.

En el centenario del natalicio del poeta, no faltaron quienes preguntaron: ¿es Neruda un poeta para el siglo XXI? Si lo es —y pensamos que lo es— será por esta confrontación con la ruptura que decidió su vida y su poesía, en 1956 como en 1936, y que fue su muerte. Los lectores de 2010 no somos —¿gracias a Dios?— los sobrevivientes de ningún atómico cataclismo. Pero, como Rhodo, ¿quién no aspira, en el umbral de este nuevo siglo, a la ruptura renovadora?

Tal vez tenemos tiempo aún  
 para ser y para ser justos  
 .....  
 tenemos este último momento  
 y luego mil años de gloria  
 para no ser y no volver.

