NERUDA

con la perspectiva de 25 años

Giuseppe Bellini
Teodosio Fernández
Hernán Loyola
Selena Millares
José Carlos Rovira
Enrique Robertson
Luis Sainz de Medrano
Alain Sicard
Paco Tovar

Nº 1 • Diciembre de 1999 • 1.000 Ptas.

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX Hispanoamericano»

AMÉRICA SIN NOMBRE

AMÉRICA SIN NOMBRE es el Boletín de la Unidad Singular de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» y tendrá una periodicidad anual. En este número se reproducen las intervenciones en el Seminario «Pablo Neruda: con la perspectiva de 25 años» desarrollado en la Universidad de Alicante entre el 22 y 24 de marzo de 1999, y realizado con la colaboración de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

ESTE NÚMERO está financiado parcialmente por la Consellería de Educación de la Generalitat Valenciana, Dirección General de Investigación Universitaria, dentro de su programa de Congresos (ORG99-09-22) de 1999.

Director: José Carlos Rovira

Subdirectora: Carmen Alemany Bay

Secretaria: Remedios Mataix Azuar

Consejo editorial:

Beatriz Aracil Varón (UA, coordinadora)
Miguel Ángel Auladell Pérez (UA)
Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Aurelio González (El Colegio de México)
Rosa Mª Grillo (Universidad de Salerno)
Ramón Lloréns Pastor (UA)
María Águeda Méndez (El Colegio de México)
Francisco Javier Mora Contreras (UA)
Ramiro Muñoz Haedo (UA)
Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago de Chile)
Ángel Luis Prieto de Paula (UA)
Francisco Tovar Blanco (Universitat de Lleida-Estudi General)

Colaboradores:
Claudia Comes Peña
Mónica García Irles
Pedro Mendiola Oñate
Francisco Mollá Ruiz
Rafael Sellers Espasa

Eva Valero Juan

Este Boletín está asociado a la actividad del Centro de Estudios Iberoamericanos «Mario Benedetti»

Depósito Legal: MU-2335-1999

Composición e impresión:
COMPOBELL, S.L. Murcia

AMÉRICA SIN NOMBRE

sumario

Pablo Neruda	3	Editorial: Tierra mía sin nombre, sin América...
José Carlos Rovira	5	Neruda: con la perspectiva de 25 años
Giuseppe Bellini	7	Viaje al corazón de Neruda
Teodosio Fernández	14	Pablo Neruda, poesía y política
Hernán Loyola	21	Neruda moderno / Neruda posmoderno
Selena Millares	33	Pablo Neruda, en la encrucijada antipoética
José Carlos Rovira	41	Neruda y nosotros, los de entonces
Enrique Robertson Álvarez	50	Pablo Neruda, el enigma inaugural
Luis Sainz de Medrano	65	Neruda entre dos siglos
Alain Sicard	74	Pablo Neruda: divagaciones y regresos
Paco Tovar	80	Al amor de una melodía. *La barcarola* de Pablo Neruda
Mesa redonda	87	Pablo Neruda, ¿poeta para el siglo XXI?

AMÉRICA SIN NOMBRE

Tierra mía sin nombre, sin América...

Pablo Neruda

El título de una revista es probablemente una apuesta hacia un significado global de la misma. El canto de Neruda en el poema «Amor América» del *Canto general* nos ha entregado la posibilidad de titularnos de una manera en la que caben todas las interpretaciones a partir del juego que establecemos con un verso suyo. Neruda a través de él afirmaba la América natural, la que hubo «antes de la peluca y la casaca». Nosotros afirmamos sin embargo sustantivamente América, y lo hacemos quizá sin otra denominación porque nos ponemos fuera de viejas polémicas precisamente sobre el nombre de América. También es posible que haya surgido este título por la posibilidad que hay de seguir nombrando.

Este Boletín nace como medio de expresión de las actividades que una Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante realiza. La Unidad se llama «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» y está fuertemente vinculada a personas, medios e instituciones de América Latina, Europa y España. Por sus páginas irán apareciendo, en el número anual ordinario o en algún extraordinario, las actividades del grupo, los encuentros sobre los temas de investigación que desarrolla y las contribuciones esenciales de algunos creadores relacionados estrechamente con esta Universidad y nuestra actividad.

Por una casualidad, el Boletín se abre con un conjunto de contribuciones para la revisión de Neruda «con la perspectiva de 25 años», que son el resultado de un seminario celebrado en Alicante en marzo de 1999. La idea de revisión es esencial en este caso para el propósito futuro. Un número sobre revisiones de la literatura cubana, con participación de Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet, Nancy Morejón, y otros, seguirá a éste el próximo año.

Neruda: con la perspectiva de 25 años

José Carlos Rovira

El 23 de septiembre de 1973 Pablo Neruda moría en un hospital de Santiago de Chile después de una larga enfermedad y en medio de unos días de terror en su país, terror abierto por el golpe de estado perpetrado el 11 de septiembre por el general Pinochet y el fascismo chileno. Pablo Neruda, un poeta que había adquirido la condición de testigo de la historia contemporánea, protagonista tantas veces de la misma, moría en unas fechas de cierre de la misma historia, con la reflexión y la conciencia de lo que estaba ocurriendo. Sus memorias *Confieso que he vivido* trazaban la reflexión final sobre aquellos días y aquel acontecer.

Han pasado poco más de 25 años desde todo aquello y no es necesario advertir que esta misma semana aquella historia sigue siendo actual. Por una coincidencia abrimos hoy un coloquio sobre Pablo Neruda «con la perspectiva de 25 años», un coloquio que quiere ser sobre todo una reflexión sobre la vigencia de un poeta que escribió miles de páginas de poesía, entre las que encontraremos con seguridad algunas que están indisolublemente unidas a nuestra memoria y a la memoria del siglo. Es en esa dirección, y en el terreno de la poesía, por lo que hemos invitado a un grupo reducido de estudiosos entre los que están algunas de las figuras más representativas de la crítica nerudiana e hispanoamericana.

Los encuentros que realizamos surgen entonces como parte de una reflexión sobre la poesía que quiere entender de todos los aspectos que la obra abundantísima de Neruda plantea. Sabemos que un poeta con una amplitud de escritura que nos hace contar más de cuarenta libros tiene todas las posibilidades de ser leído desde diferentes perspectivas. Sabemos también que la determinación social y política de una parte de la obra de Neruda ha creado fuertes condicionantes en algunos lectores que han preferido optar por el camino más fácil: el de la reducción de Neruda a una parte de su obra y, en tiempos de descrédito de la poesía social, el intento de arrumbamiento de Neruda en el desván de las cosas viejas del siglo.

Pero un poeta que se constituyó como tal a través de múltiples núcleos temáticos (la poesía amorosa, la metafísica residencial, el lenguaje de las cosas elementales, el mito y la historia latinoamericana, etc.) es un poeta al que difícilmente se le podrá arrumbar mediante una

1
El coloquio se realizó entre el 22 y 24 de marzo de 1999. Era una semana de espera sobre la solicitud de extradición de Pinochet que la Cámara de los Lores británica dictaminó favorablemente por segunda vez el día 24 de marzo.

descalificación, porque Pablo Neruda a través de varias escrituras fue sobre todo un formador de lenguajes imprescindibles en la dimensión de nuestra lengua y nuestro siglo. El Premio Nobel obtenido en 1971 fue sobre todo el reconocimiento de una universalidad que lo había convertido en una de las voces más sobresalientes de nuestro tiempo. La Academia Sueca en su dictamen decía: «El Premio Nobel de Literatura de este año ha sido adjudicado a un contencioso autor que no sólo es discutido sino que, para muchos, es también discutible. Esta discusión se ha mantenido durante los últimos cuarenta años, lo cual prueba que su contribución es incuestionable y que, además, esta discusión se ha debido al valor artístico de la obra», para pasar a resaltar la abundancia de la producción de Neruda en los siguientes términos: «El motivo por el cual la inventiva de la poesía nerudiana se ha pegado a nuestros oídos se debe a que su masa es avasalladora. Así es que nos podemos preguntar si es

que existe algo igual en la historia de la poesía [...] Que toda esta producción literaria se encontrara a un mismo nivel, sería sencillamente inconcebible. Quien desee encontrar el flanco débil en la poesía nerudiana no necesita buscarlo mucho tiempo. Quien desee encontrar el flanco fuerte no necesita buscarlo en absoluto. Desde su primer triunfo literario y hasta su última obra, casi podemos decir que lo encontramos en una riqueza inagotable».

Bien, desde estos presupuestos, veinticinco años después de la muerte del poeta, nos gustaría que estos días sirviesen, no tanto para seguir buscando flancos débiles o fuertes, sino para trazar lo que parece una pregunta o una afirmación obligada: «Neruda, poeta para el siglo XXI».

Agradecemos otra vez -son varios agradecimientos ya en encuentros similares-, a la Caja de Ahorros del Mediterráneo la financiación y el auspicio de este encuentro.

VIAJE AL CORAZÓN DE NERUDA

GIUSEPPE BELLINI

Giuseppe Bellini

Catedrático de literatura hispanoamericana en la Universidad de Milán, es autor de numerosos libros y artículos entre los que destacamos *La narrativa de Miguel Ángel Asturias* (1966), *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX* (1976), *De tiranos, héroes y brujos* (1982), *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Ángel Asturias* (1999). Es autor de la *Nueva historia de la literatura hispanoamericana* (1997), así como de varios trabajos sobre Pablo Neruda del que tradujo en Italia varias obras. Dirige varias revistas y colecciones latinoamericanistas.

Como es bien sabido, la obra literaria puede ser sometida a una variedad de enfoques críticos, según la orientación de quien la examina, pero siempre habrá que prestar atención a lo que el autor ha querido comunicar al lector, o sea, a lo que dimana de su experiencia vivencial y de sus convicciones, al mensaje que quiere expresar.

Existe, sin embargo, un problema que el lector resuelve rápidamente, no más asomarse a una obra, sobre todo si es de índole poética: decidir si lo que está leyendo tiene interés para él, si corresponde a sus orientaciones o si las contrasta y en todo caso si la lectura, por más encontradas que sean las orientaciones, despierta en él esa curiosidad intelectual que le lleva a proseguirla y al fin y al cabo si se transforma en un ejercicio agradable.

Solamente así se explica cómo tanto libro enriquece las bibliotecas, sin más páginas cortadas que las iniciales. La biblioteca personal de uno, por más tomos que reúna, siempre tendrá un rincón apartado o islas diseminadas, donde están los libros que realmente le han hablado y le siguen hablando a su dueño, porque se han grabado profundamente en su intimidad, le han permitido penetrar la condición de su autor y al mismo tiempo le han ayudado a comprender la suya propia y la del mundo que le rodea.

A partir de Amado Alonso[1], benemérito intérprete de las *Residencias*, la obra poética de Pablo Neruda ha tenido infinitos exégetas, traductores e intérpretes, entre los cuales, a la fuerza, por méritos o deméritos, tengo que ponerme yo mismo, para luego explicar mi acercamiento a la poesía del autor chileno y cómo la he ido sintiendo y presentando a través de todos estos años.

Tengo que hacer una premisa: soy un lector que entiende la creación literaria no solamente como un ejercicio de estilo, sino como comunicación de esa sustancia impalpable que hace vibrar íntimamente a quien lee, le abre el sugestivo camino, entre afirmaciones, contradicciones y aciertos, hacia la región más íntima del autor, le hace partícipe de una «historia» humana, recatada y revelada con pudor y en la que se concreta la condición del hombre en la tierra.

Así he ido interpretando yo la poesía de Pablo Neruda, partiendo de una coincidencia con una

1
Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951 (2ª ed.).

2
Pablo Neruda, *Viajes*, Santiago de Chile, Nascimento, 1955.

3
P. Neruda, «Viaje al corazón de Quevedo», *ibid*., pág. 10.

de mis lecturas más sentidas de estudiante, entre los autores del Siglo de Oro español: Quevedo. En mis manos cayó un día ese libro nerudiano de *Viajes*[2],que contiene el famoso «Viaje al corazón de Quevedo», y me llamó la atención la declaración del poeta chileno que consideraba a su «colega» español, sí un «hombre turbulento y temible», según el afirmado *cliché*, pero también «el más grande de los poetas espirituales de todos los tiempos»[3].

Esta declaración, que venía de un hombre tan políticamente comprometido y que, en la acepción común, debía ser considerado un convencido «materialista», impulsó mi curiosidad a profundizar en su obra, y más cuando leí el párrafo del mismo «Viaje», donde declaraba:

> Quevedo fue para mí la roca tumultuosamente cortada, la superficie sobresaliente y cortante sobre un fondo de color de arena, sobre un paisaje histórico que recién me comenzaba a nutrir. Los mismos oscuros dolores que quise vanamente formular, y que tal vez se hicieron en mí extensión y geografía, confusión de origen, palpitación vital para nacer, los

encontré detrás de España, plateada por los siglos, en lo íntimo de la estructura de Quevedo. Fue entonces mi padre mayor y mi visitador de España. 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 imperecedero 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 a 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 su desnudez original[4].

En estas palabras estaba, para mí, el significado profundo del gran poeta, el poeta destinado a sobrevivir en el tiempo, inquietado por esa «agricultura de la muerte», expresión a distancia de tiempo todavía presente en *Canción de gesta,* donde Neruda afirma que nada podrá nunca silenciarle,

salvo la triste magnitud del tiempo
y su aliada: la muerte con su arado
para la agricultura de los huesos[5].

Tiempo y muerte. Años después fui profundizando en la presencia de Quevedo en América, en su influencia en los poetas de la Colonia[6], pero sobre todo en los del siglo XX, especialmente Neruda[7], constatando una adhesión continuamente confirmada a través del tiempo, hasta los días finales del gran chileno, como revela en la poesía póstuma el soneto «Con Quevedo en primavera», donde Neruda, ya mortalmente enfermo, viendo que todo en torno a él está floreciendo, se autocontempla desoladamente e implora:

Primavera exterior, no me atormentes,
desatando en mis brazos vino y nieve,
corola y ramo roto de pesares,
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[8].

Lejos está la «familia de oro» de «Alianza (Sonata)», reminiscencia quevedesca en la primera *Residencia en la tierra*[9], así como los «dientes y

4
***Ibid.*, pág. 17.**

5
P. Neruda, «Puerto Rico Puerto Pobre", *Canción de gesta,* La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1960.

6
Cfr. G. Bellini, *Quevedo in America (Tre soggi),* Milano, Cisalpino-Goliardica, 1974.

7
G. Bellini, *Quevedo nella poesia ispano-americana del '900,* Milano, Editrice Viscontea, 1967.

8
P. Neruda, «Con Quevedo en primavera», *Jardín de invierno,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.

9
P Neruda, «Alianza (Sonata)», *Residencia en la tierra,* en *Obras Completas,* I, Buenos Aires, Editorial Losada, 1962 (2ª ed.), y Francisco de Quevedo, «Retrato de Lisi que traía en una sortija», *Obras Completas,* I: *Poesía original,* Edición, introducción, bibliografía y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1963.

10
P. Neruda, «Oda con un lamento», *Residencia en la tierra (II),* en *Obras Completas,* cit., I.

11
Cfr. P. Neruda, «Notas» a *Viajes,* op. cit., p. 201.

12
Cfr. a este propósito G. Bellini, «Pablo Neruda fundador de utopías», en *Actas* del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid,

relámpagos» de que resplandece la mujer en «Oda con un lamento», de la segunda *Residencia*[10], señal de una preferencia inicial, en el ámbito poético, para el sector amoroso de la poesía de Quevedo. Lecturas que más tarde profundizan en la médula verdadera de la obra del autor del Siglo de Oro. Sabemos que fue ocasional el encuentro y que valió para sustituir la idea «bufonesca, parasatírica» que le habían proporcionado a Neruda «malos textos» y «malas antologías»: el poeta nos cuenta que llegando a Madrid, dio, en una librería de lance de la estación de Atocha, con «un viejo y atormentado libraco», encuadernado en pergamino, que contenía la obra poética de Quevedo y que toda la noche la pasó leyendo su «tesoro»[11]. Lecturas que luego ampliaría, evidentemente, al resto de la prosa, especialmente a los *Sueños.*

Toda una trayectoria, una existencia, dominada, por encima de las numerosas construcciones utópicas, proyectadas obstinadamente hacia un futuro feliz para la humanidad[12], por un solo problema de incontestable magnitud: el de la consunción y la muerte. Una poesía, pues, la de Neruda, de signo fundamentalmente dramático, y por eso de extraordinario interés, drama que ya se abre paso en la concepción de la experiencia amorosa, como aparece en los *Veinte Poemas de amor y una canción desesperada.* No un amor gozoso, sí delirante; la condición feliz será propia de un breve período, que corresponde en la poesía a *Los versos del Capitán,* y sólo a una parte de ellos, así como estará presente en una sola parte de los *Cien sonetos de amor,* donde Neruda rivaliza con el *Canzoniere* de Petrarca, celebrando a Matilde a través de «madererías de amor», como las define[13], y hay que tener en cuenta lo que significa la madera para el poeta chileno, aroma de la infancia, «elemento natural» de su vida[14].

En el cuarto grupo de este modernísimo «Canzoniere», «Noche», ya se insinúa el tormento de la ausencia, el temor a la muerte, a la anulación final de la pareja, perspectiva aterradora para quien, como enamorado, piensa más bien en la eternidad. El poeta reacciona entonces refugiándose en el panteísmo:

Istmo, 1986, I.

13
P. Neruda, «A Matilde Urrutia», *Cien sonetos de amor,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.

14
P. Neruda, «Infancia y poesía», *Obras Completas,* I, cit., pág. 31.

Ya no habrá sino todo el aire libre,
las manzanas llevadas por el viento,
el suculento libro en la enramada,

y allí donde respiran los claveles
fundaremos un traje que resista
la eternidad de un beso victoriosos.[15]

Hombre entre los hombres, Neruda nos revela, a lo largo de su poesía, sus más íntimas experiencias acerca del amor. Su concepción de que el corazón del poeta es como una gran alcachofa con hojas para todas las mujeres[16] indica que su concepción del amor corresponde, durante mucho tiempo, nuevo Casanova[17], a una relación precaria, pasajera. Cuando escribe los *Veinte poemas...*, Neruda es un joven que recién se abre al mundo de los afectos. Durante su residencia en Asia, correrá sus aventuras, rechazando «lenocinios» y amor a precio, tendrá una experiencia bastante desaforada y dramática con una mujer birmana, a la que deja por fin con engaño y que, no obstante, sigue añorando siempre, como demuestran los poemas «Tango del viudo»[18] y «Josie Bliss»[19].

También en esto Neruda revela su nivel humano, como lo había revelado en el vigésimo de los *Veinte poemas...*, «Puedo escribir los versos más tristes esta noche»[20], donde es más bien la soledad el tormento, el amor-desamor, saber que la mujer a la que ya no quiere no está en sus brazos. Con una consideración que va mucho más allá del episodio personal: «Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido».

Afirmación que confina directamente con la desilusión y que en años más tardos llevará al poeta, en el *Memorial de Isla Negra*, a rememorar, en un sistema binario, sus amores, las mujeres que sigue ocultando bajo nombres ficticios, Terusa, Rosaura, Josie Bliss, y uno real, Delta (Del Carril), anteriormente su esposa, considerando lo que ellas representaron en un tiempo y lo que ahora son, o podrán ser, con esa melancolía sutil que despierta el recuerdo de pasados amores, cuando al desamor se mezcla el sentido del tiempo que pasa.

Son estos temas los que más inciden en la sensibilidad del lector y que dan dimensión a la poesía nerudiana. Neruda es el intérprete de las angustias del hombre, de sus problemas; un hombre que no es un héroe sino un ser corriente, de dimensión familiar, podría decirse, del que el poeta comparte la condición. Un ser humilde y

15
P. Neruda, soneto «C», *Cien sonetos de amor*, op. cit.

16
P. Neruda, «Infancia y poesía», *Obras Completas*, I, op. cit., pág.25.

17
Sobre el tema: G. Bellini, «Amor y erotismo en la poesía de Pablo Neruda», en *Actas del Congreso de italianistas*, Salamanca, (en prensa).

18
Cfr. P. Neruda, «Tango del viudo», *Residencia en la tierra (II)*, en Obras Completas, cit.

19
P. Neruda, «Tango del viudo», Residencia en la tierra (II), ibidem.

20
P. Neruda, «20», Veinte poemas de amor y una canción desesperada, en Obras Completas, I, cit.

21
P. Neruda, «Alturas de Macchu Picchu: XI», *Canto General*, ibídem.

22
P. Neruda, *Poesías Completas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1951.

23
Carta personal desde Santiago de Chile, a 30 de octubre de 1959.

24
P. Neruda, «Vuelve el otoño», Residencia en la tierra (II), en *Obras Completas*, cit.

25
P. Neruda, «La calle destruida», *Residencia en la tierra (II)*, ibídem.

26

que, sin embargo, por el sólo hecho de ser hombre, «es más ancho que el mar y que sus islas». Penetrar en él enriquece: «hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo / con un ramo de agua secreta, y de verdades sumergidas», afirma en «Alturas de Macchu Pichhu»[21]. Por eso Neruda lo va buscando «A través del confuso esplendor», y encuentra que sólo ha experimentado en el tiempo dolor y vertido sangre.

P. Neruda, «Sólo la muerte», *Residencia en la tierra (II)*, ibídem.

La experiencia asiática es de signo imborrable, su lección asoma por todas partes en la poesía nerudiana y determina los momentos más profundos de su creación poética. Por eso hay que subrayar siempre el valor de las primeras *Residencias en la tierra*, no solamente desde el punto de vista de la novedad estilística, sino desde el de la profundidad de la experiencia vivencial y de la orientación espiritual nerudiana. Y hay que hacerlo a pesar de que el poeta, en una época, ha negado que estos poemas fuesen producto de aquella estación imborrable y hasta los ha repudiado, a raíz de su conversión socialista. Pero ya en 1951, al publicar sus *Poesías Completas*[22], Neruda incluía en el libro las *Residencias*, y en 1959, cuando yo estaba reuniendo una antología de sus poemas, me recomendaba que pusiese de ellas «bastantes poemas»[23].

Se encuentra aquí la raíz de su adhesión a Quevedo, antes de que le conociera realmente a través de su obra. Llama la atención, no solamente el concepto del tiempo[24], del desgaste que domina las cosas[25] y el hombre, sino del concepto de que todo está en poder de la muerte y el hombre es una mínima cosa en el concierto del mundo. Los «ataúdes a vela» que zarpan con «difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas, / con panaderos blancos como ángeles, / con niñas pensativas casadas con notarios», y suben «el río vertical de los muertos», con velas «hinchadas por el sonido silencioso de la muerte», la cual a todos espera dominando, desde el puerto, «vestida de almirante»[26], son prueba evidente del impacto profundo del mundo indiano en la sensibilidad nerudiana. Como lo es el espectáculo fúnebre que, en «Entierro en el Este», pone el poeta frente a la inconsistencia humana: quemado y reducido a ceniza, luego arrojada al agua, nada queda de los aparentemente «tan poderosos viajeros / que hicieron

arder algo sobre las negras aguas, y devoraron / un aliento desaparecido y un licor extremo»[27].

Aterrador *memento mori*, lección inolvidable. A distancia de años, en el *Memorial de Isla Negra*, todavía Neruda tendrá clara la imagen y la lección:

> Y si algo vi en mi vida fue una tarde
> en la India, en las márgenes de un río:
> arder una mujer de carne y hueso
> y no sé si era el alma o era el humo
> lo que del sarcófago salía
> hasta que no quedó mujer ni fuego
> ni ataúd ni ceniza: ya era tarde
> y sólo noche y agua y sombra y río
> allí permanecieron en la muerte[28].

En «Reunión bajo las nuevas banderas» despierta el optimismo de Neruda. Renunciando a la autocontemplación y conmiseración de sí mismo en nombre de la solidaridad, sale positivamente de ese «enlutado día»[29], «día de los desventurados», día «pálido», que asomaba «con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris, / sin cascabeles, goteando el alba por todas partes», y que había representado «un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto»[30]. El futuro se le presentaba radiante: «Es la hora / alta de tierra y de perfume», proclamaba, y el renovado corazón del poeta saludaba a los que se habían reunido bajo las «nuevas banderas», «con su flor desbordante, determinada y áurea»[31].

La realidad fue pronto muy distinta: en España la guerra civil con todos sus desastres -recordemos la violenta protesta nerudiana en *España en el corazón*, gigantesca introducción a toda la poesía protestataria del siglo XX, según afirmó acertadamente Aragón[32], y la tierna imagen de la «fragante novia», víctima inocente del conflicto[33]-; en las minas de su país la explotación del dinero; en América las dictaduras sanguinarias; en todo el mundo los enfrentamientos destructores determinados por dos imperialismos rivales.

Naturalmente Neruda acusaba sólo al imperialismo estadounidense. Su adhesión al mundo comunista era, en cierto sentido, natural, si consideramos la situación de América Latina, pero tuvo un momento difícil cuando Jruschov denunció los delitos de Stalin y al verificarse la disidencia entre la Unión Soviética y China: celebrador de Stalin y de
Mao, pensó entonces, ingenuamente, en justificarse, sin convencer a nadie. La poesía

27
P. Neruda, «Entierro en el Este», *Residencia en la tierra (I)*, ibídem.

28
P. Neruda, «Aquellas vidas», *La luna en el laberinto*, de *Memorial de isla Negra*, en *Obras Completas*, I, cit.

29
P. Neruda, «Vuelve el otoño», *Residencia en la tierra (II)*, en *Obras Completas*, I, cit.

30
P. Neruda, «Débil del alba», *Residencia en la tierra (II)*, ibídem.

31
P. Neruda, «Reunión bajo las nuevas banderas», *Tercera residencia en la tierra*, ibídem.

32
Luis Aragón, en P. Neruda, *Poesías Completas*, op. cit., pág. 444.

33
P. Neruda, «Canto sobre unas ruinas», *España en el corazón*, en *Tercera residencia en la tierra*, ibídem.

34
P. Neruda, «Donde cayó el sediento», *Las piedras de Chile*, en *Obras Completas*, cit., II.

35
P Neruda, «El gran mantel», *Estravagario*, ibídem.

36
«Las guerras», ibídem.

37
P. Neruda, «Muerte de un periodista», *Fin de mundo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1969.

celebrativa anterior y la de justificación, poca en realidad, pertenecen a lo que puede tranquilamente olvidarse de su inmensa creación artística. Son los errores de un ser humano, entre tantos que se equivocaron; lo que no afecta al valor y al significado de la generalidad de su conducta y de su poesía.

Hay una constante en Neruda y en su creación artística que todo lo rescata, y es la preocupación por el hombre. No un hombre triunfante -éste pertenece solamente al sueño utópico-, sino el ser explotado y vejado: el pobre caminante que caía y moría sediento al lado del camino, en *Las piedras de Chile*[34]; el que sufría el hambre y para el cual el poeta soñaba, en *Estravagario*, mesas planetarias, «platos como la luna / en donde todos almorcemos»[35]; el desdichado aplastado por un tanque en Praga, durante la invasión soviética; la niña, «Muñeca del Asia quemada / por los aéreos asesinos»[36]. Un siglo de horribles crímenes que le hacía divisar un fin aterrador:

38
P. Neruda, «Infancia y poesía», en *Obras Completas, I*, op. cit., pág. 37.

39
Ibid., págs. 37-38.

> Preparémonos a morir
> en mandíbulas maquinarias,
> preparemos piernas, espaldas,
> meditaciones y caderas,
> codos, rodillas, entusiasmo,
> párpados y sabiduría
> serán tragados, triturados
> y digeridos por un tanque[37].

Es el problema humano el que da valor permanente a la poesía nerudiana, el problema del hombre acosado por la injusticia, la explotación y la muerte. Falta sobre todo la fraternidad, «maravillosa acción de la vida»[38], y por este motivo Neruda se consideraba afortunado, pues la había encontrado siempre y la consideraba el don más grande que había recibido, porque

> Conocer el amor de los que amamos es el fuego que alimenta la vida. Pero sentir el cariño de los que no conocemos, de los desconocidos que están velando nuestro sueño y nuestra soledad, nuestros peligros y nuestros desfallecimientos, es una sensación aún más grande y más bella porque extiende nuestro ser y abarca todas las vidas[39].

El recuerdo iba a un episodio de la infancia. En el capítulo autobiográfico del *Canto*

General, donde alude a la solidaridad encontrada cuando la persecución de González Videla, vuelve al tema, consciente ahora de lo que él personalmente representa, en la hora difícil, para su patria. Es una familia humilde que le acoge y le esconde, pero toda la tierra chilena es la que le protege:

Tierra nocturna, a mi ventana
llegabas con tus labios,
para que yo durmiera dulcemente
como cayendo sobre miles de hojas,
de estación a estación, de nido a nido,
de rama en rama, hasta quedar de pronto
dormido como un muerto en tus raíces[40].

El sentido del límite no abandona nunca a Neruda. En las *Odas elementales*, celebrando las cosas minúsculas de lo creado, animales, insectos, piedras, mientras afirma el valor de la creación, el significado de la sencillez, de la pura belleza, se abre paso también la nota del dolor humano. Frente a los elementos imperturbables y eternos, el océano, las piedras, el tiempo, se encuentra todo un universo destinado a la destrucción, que ni la bondad ni la belleza pueden preservar. Lo que lleva siempre a una problemática ante todo personal, en donde se refleja la de toda la humanidad. En la «Oda a unas flores amarillas», el espectáculo del mar, la belleza de las flores sencillas que han nacido en la playa, devuelve a Neruda al tema del polvo, al *memento* bíblico, sólo consolado por un incierto panteísmo:

Ni aire, ni fuego, ni agua
sino
tierra,
sólo tierra
seremos
y tal vez
unas flores amarillas[41].

El sentido del fin y del polvo explica la preocupación casi desesperada de Neruda por el hombre. A pesar de las numerosas afirmaciones acerca del advenimiento inevitable del día feliz, la visión nerudiana del mundo sigue siendo sustancialmente la de «Débil del alba» y el día que asoma sobre la tierra es siempre el «día de los desventurados». Sobre este panorama se afirma una única realidad: la muerte. Las novedades formales no ocultan el problema, ya planteado por Neruda en su «Viaje al corazón de Quevedo»:

Hay una sola enfermedad que mata, y ésa es la vida.
Hay un solo paso, y es el camino hacia la muerte.
Hay una manera sola de gasto y de mortaja, es el

40
P. Neruda, «X, El Fugitivo», *Canto General*, ibídem.

41
P. Neruda, «Oda a unas flores amarillas», *Tercer libro de las odas*, ibídem.

42
P. Neruda, «Viaje al corazón de Quevedo», *Viajes*, op. cit., pág. 18.

43
P. Neruda, «Desconocidos en la orilla», *Estravagario*, en *Obras Completas*, II, op. cit.

44
P. Neruda, «Ya se fue la ciudad», *Estravagario*, ibídem.

45
Ibídem.

46
P. Neruda, «Y cuánto vive?», ibídem.

> paso arrastrador del tiempo que nos conduce. Nos conduce ¿adónde? Si al nacer empezamos a morir, si cada día nos acerca a un límite determinado, si la vida misma es una etapa patética de la muerte, si el mismo minuto de brotar avanza hacia el desgaste del cual la hora final es sólo la culminación de ese transcurrir, ¿no integramos la muerte en nuestra cotidiana existencia, no somos parte perpetua de la muerte, no somos lo más audaz, lo que ya salió de la muerte? ¿No es lo más mortal, lo más viviente, por su mismo misterio?[42]

Estas consideraciones acercan Neruda no solamente a Quevedo, sino a la concepción náhuatl de la máquina del universo, como la representa Octavio Paz: la vida vuelve, con la muerte, a integrarse en él. Pero en Neruda la armonía universal desaparece, sustituida por la ineludible muerte-germinación. La vida brota de la muerte y a ella regresa; el tiempo todo lo arrastra y nos lleva, ¿adónde? El drama nerudiano está todo en esta pregunta sin contestación y que su querido Quevedo había resuelto a través de la fe.

Estravagario es en la producción nerudiana un libro de gran relevancia en cuanto a problemática. Sin renunciar nunca a su compromiso, el poeta reivindica el derecho a tratar los temas que le agitan dentro. El clima elegíaco, ya tan presente en las *Residencias*, el *Canto General* y las *Odas*, penetra hasta el canto del amor, y desemboca en Neruda en la desolación y el temor por su propio acabar en la tierra.

Son motivos que dan a la poesía nerudiana esa profundidad que sobrecoge: la inmensidad del océano, que nos obliga a darnos cuenta «de la poca cosa que somos»[43]; la eternidad del tiempo y su indiferencia, reloj sin prisa[44]; la muerte moderadora de soberbias; el drama de un partir sin destino cierto; el abandono de lo que queda del ser creado en el mundo sensible, trajes vacíos y el orgullo[45]. Inquietantes son los interrogativos en torno al porqué y por cuánto tiempo vive el hombre, por cuánto tiempo muere, qué quiere decir «para siempre», qué nos espera después de la muerte[46].

Neruda, como bien sabemos, no llega a ningún resultado positivo y repudia las soluciones que ofrecen las religiones, pero no se resigna. La solución panteísta por la que se inclina en el último de los *Cien sonetos de amor*, es sólo un recurso transitorio. Y tanto que el problema vuelve a dominar los poemarios sucesivos, desde *Canción de gesta* hasta *Las piedras de Chile*. En este último libro el problema personal del poeta se hace transparente: la invitación, cuando ya no sea, es a buscarle entre aguas y piedras en una problemática transformación:

aquí volveré a ser el movimiento
del agua, de
su corazón salvaje,
aquí estaré perdido y encontrado:
aquí seré tal vez piedra y silencio.[47]

En los *Cantos ceremoniales* también domina la nota reflexiva y preocupada, la problemática existencial que da el tono al nuevo libro. Clima que es propio también de *Plenos poderes*. La poesía, para Neruda, es ahora sólo invitación a meditar. El mensaje de esperanza que en las intenciones era razón primera de su poesía, queda sumergido por la problemática que se cifra en la constatación de que «Nunca recordaremos haber muerto»[48]. O sea, que nunca recordaremos haber vivido. De aquí procede la melancolía que penetra toda la poesía última de Neruda, desde el *Memorial de Isla Negra*, donde la novedad se afirma sobre una veta constantemente autobiográfica, en los temas que desde siempre han preocupado al poeta. El *Memorial* es, como declaró Neruda, un «canto personal» en contraposición aparente con el *Canto General*, destinado a cobrar importancia en la historia de su poesía[49].

Lo que siempre preocupa al poeta es la condición y el destino del hombre y su propio destino. El tema del tiempo y de la muerte domina también en *Las manos del día*, donde la tragedia de Viet Nam propone nuevamente a la conciencia del autor los términos trágicos de la vida, sitiada por el mal y destinada a la destrucción. El clima otoñal, entendido no como un replegarse sobre sí mismo, sino en el significado del prevalecer de un acento preocupado se agudiza en *Fin de mundo*, uno de los libros poéticos más profundos de Neruda. Insidia constante son la maldad y la muerte.

La problemática nerudiana vuelve como nunca a proponer los eternos interrogativos que aquejan

47
P. Neruda, «Yo volveré», *Las piedras de Chile*, op. cit.

48
P. Neruda, «Los nacimiento», *Plenos poderes*, en *Obras Completas*, II, cit.

49
P. Neruda en carta personal de 1964.

50
P. Neruda, «Canto», *Fin de mundo*, op. cit.

51
P. Neruda, carta personal desde Isla Negra, con fecha 10 de septiembre de 1969.

52
P. Neruda, «La puerta», *Fin de mundo*, op. cit.

53
P. Neruda, «LXXXVII: Dicen y vivirán», *La espada encendida*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.

54
P. Neruda, «XVII», *Las piedras del cielo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.

55
Ibídem.

56
P. Neruda, «XXX», ibídem.

57
P. Neruda, carta personal desde París con fecha 4 de julio, de 1972.

al hombre y el poeta acaba por reconocerse cómplice de la humanidad malvada, con sus «hermanos asesinos»[50]. Neruda afirmó que *Fin de mundo* era un libro «amargo, una especie de pesadilla acerca de la crueldad y la maldad del Siglo XX»[51], pero por encima de la angustia y de cualquier comprobación del mal, reafirmaba una vez más la conciencia de tener una misión irrenunciable, a pesar de todas las desilusiones: el deber de afirmar al «hombre infinito»: «Mi deber es vivir, morir, vivir»[52], es decir tomar parte activa en la vida del hombre y reconstruir para él la esperanza en el futuro.

Atormentado por este compromiso y la constatación del prevalecer del mal, entre la celebración de las cosas, el canto del amor y los documentos escalofriantes de la ruina y la muerte, dramáticamente en suspenso frente al más allá, a pesar de las pequeñas soluciones siempre insatisfactorias, sediento de permanencia, Neruda prosigue su investigación-confesión en cada una de sus colecciones poéticas, con el único paréntesis de *La espada encendida,* poema de la vida que surge desde la muerte: «Desde toda la muerte llegamos al comienzo de la vida»[53].

También en *Las piedras del cielo* vuelven estos problemas: las piedras, desde las miserables de los ríos hasta las más preciosas, ofrecen una lección de eternidad negada al hombre, que en su fragilidad «se desploma y deshace su materia, / su palabra y su voz se desmenuzan»[54]. El tiempo corre sin dañar las piedras que, a diferencia de los humanos no conocen el macabro proceso de la pudrición: «La piedra intacta ignora / el pasajero paso del gusano»[55]. Son acentos que nos conducen nuevamente a Quevedo, pero de pronto Neruda reacciona inaugurando una nueva perspectiva de permanencia:

> en este punto o puerto o parto o muerte
> piedra seremos, noche sin banderas,
> amor inmóvil, fulgor infinito,
> luz de la eternidad, fuego enterrado,
> orgullo condenado a su energía,
> única estrella que nos pertenece[56].

Es de nuevo una solución transitoria. En *Geografía infructuosa,* que Neruda afirmó como uno de sus libros más maduros[57], el

poeta vuelve a contemplar su propio límite, aquejado ahora por la enfermedad, la mecánica del mundo que nos transforma en números, la condena a repetir gestos siempre iguales, que nos llevan a un único fin, mientras la vida renace continuamente. La profundidad del pensamiento nerudiano se encuentra en estos acentos y hasta en el sentido de fracaso que le asalta, por haber sobrevivido con sus ideales a un mundo que ha proseguido obstinadamente hacia la ruina. Se explica así el ulterior acentuarse del sentido del polvo, en la perspectiva de una partida última entre la indiferencia general:

58
P. Neruda, «Pero talvez», *Geografía infructuosa*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1972.

Sí, no se altera nada pero talvez se altera
algo, una brizna, el aire, la vida, o en fin, todo,
y cuando ya cambió todo ha cambiado,
se ha ido uno también, con nombre y huesos.[51]

No cabe duda, el avanzar de la edad, el acoso de la enfermedad, que en pocos meses debía llevarle a la tumba, las esperanzas desilusionadas, la conciencia lúcida de su fin próximo, acentuaron aún más el tono metafísico de la poesía nerudiana, al que aporta su contribución relevante la poesía última publicada póstumamente. El destino no debía evitar a Neruda, por pocos días, el espectáculo trágico del derrumbe de todas sus ilusiones. Concluía así, con el acento dramático que domina en su poesía, también la vida del poeta, sin que él hubiera podido dar solución a ninguno de sus problemas, ni realizar las perspectivas felices que obstinadamente había ido soñando. Su obra es el documento vivo y emocionante de una búsqueda angustiosa y de una dedicación que, por encima de toda posición partidaria, por encima de toda crítica legítima y serena, afirma su sinceridad.

Sobre todo en este sentido me parece lícito interpretar la poesía de Pablo Neruda, sin pretender por esto ocultar sus claudicaciones, afirmando empero su imperecedero significado de documento de un hombre y gran poeta que en sí ha vivido y expresado las dudas y los sueños de cada individuo, interpretando las tragedias de nuestro tiempo. Por estos motivos su poesía sigue hablando al lector.

PABLO NERUDA, POESÍA Y POLÍTICA

TEODOSIO FERNÁNDEZ

Teodosio Fernández

Catedrático de literatura hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Madrid. Su actividad docente e investigadora se ha centrado fundamentalmente en la literatura latino-americana en lengua española, con atención especial a su significación en los procesos políticos y culturales de los siglos XIX y XX. Entre sus publicaciones se cuentan: *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)* (1982), *La poesía hispanoamericana en el siglo XX* (1987), *La poesía hispanoamericana hasta el final del modernismo* (1989), *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos* (1990) y *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura* (1998). Ha editado *Amalia* de José Mármol (1984). *Huasipungo* de Jorge Icaza (1994), *y Garduña* de Manuel Zeno Gandía (1996), así como el volumen *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana* (1997).

Sin ignorar las inquietudes iniciales que Pablo Neruda alentó en Temuco y Santiago -«yo me sumé de inmediato a la ideología anarcosindicalista estudiantil», recordará al evocar la vida literaria de su juventud[1]-, sin duda la guerra civil española resultó decisiva para el desarrollo de sus preocupaciones políticas. Desde *España en el corazón* (1937) hasta *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* (1973) había de ofrecer una producción literaria que difícilmente puede entenderse al margen de las circunstancias de cada momento, incluso cuando parece totalmente ajena a ellas. Algunas han sido ya suficientemente comentadas, pero otras quizá merecen análisis que ayuden a precisar mejor la significación de su poesía y del proceso que siguió. La publicación reciente de sus discursos parlamentarios invita a volver sobre ese período, que para él supuso la etapa de mayor dedicación a la actividad política en sentido estricto. Se inició con la campaña que lo llevó a ser elegido senador el 4 de marzo de 1945, por la Primera Circunscripción Provincial de Tarapacá y Antofagasta. Concluiría el 28 de mayo de 1950, cuando Radomiro Tomic Romero fue elegido para cubrir la vacante dejada por Neruda «por haberse ausentado del territorio de la República»[2].

El 8 de julio de 1945, en un acto celebrado en el Teatro Caupolicán de Santiago, el poeta formalizó su ingreso en el Partido Comunista, a la vez que lo hacían el músico Armando Carvajal y los escritores Nicomedes Guzmán, Francisco Coloane y Ángel Cruchaga. Ya en Madrid había descubierto en los comunistas la única fuerza organizada para luchar contra el fascismo, y sus preferencias se fueron precisando durante su estancia como cónsul en México. Las orientó también el Partido Comunista de Chile, que le mostró su solidaridad y su apoyo en ocasiones señaladas: cuando sufrió la agresión de algunos nazis en Cuernavaca, el 21 de diciembre de 1941, y cuando tuvo problemas en el Consulado por la «Dura elegía» que el 18 de junio de 1943 había leído en los funerales de la madre de Luis Carlos Prestes, un ataque contra Getulio Vargas, presidente del Brasil, que provocó una reclamación de la cancillería brasileña ante el gobierno chileno. De los comunistas partió también la invitación a figurar en la lista de

1
***Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 371. Para evitar notas innecesarias, tras cada cita de este libro aparecerán en adelante las siglas CV, seguidas de la página correspondiente.**

2
Véase *Discursos parlamentarios* de Pablo Neruda (1945-1948), edición de Leonidas Aguirre Silva, prólogo de Volodia Teitelboim e introducción de Abraham Quezada Vergara, Santiago de Chile, 1997, págs. 298-299. En adelante las citas de este volumen aparecerán seguidas de las siglas DP y el número de la página correspondiente.

candidatos parlamentarios por la Coalición Progresista Nacional. Consecuente con los planteamientos del partido, desde que fue proclamado senador, el 13 de mayo de 1945, Neftalí Ricardo Reyes Basoalto -su seudónimo no ingresó de inmediato en el Boletín de Sesiones- desarrollaría una notable actividad parlamentaria en la que se mantuvieron constantes su preocupación por las clases populares chilenas -sobre todo por las masas obreras del norte del país, que lo habían elegido-, su defensa de la Unión Soviética y de las relaciones con los países socialistas, y su atención a los acontecimientos que afectaban a una Latinoamérica torturada entonces por Higinio Morínigo en Paraguay, por Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana, por Tiburcio Carías en Honduras, por Juan Domingo Perón en Argentina. Cabe suponer que se sintió especialmente cómodo al abordar algún tema de carácter cultural, sobre todo al celebrar el 20 de noviembre de 1945 el Premio Nobel concedido a Gabriela Mistral.

La actuación parlamentaria de Neruda no tardó en resultar conflictiva. El poeta empezó

a mostrarse polémico cuando en junio de 1946 reprochó al gobierno la persecución iniciada contra el republicano español Antonio Aparicio. Por otra parte, la muerte del presidente Juan Antonio Ríos, en julio de ese año, hizo que entrase decididamente en su vida Gabriel González Videla, del Partido Radical, cuya campaña para la presidencia apoyó como miembro del Partido Comunista y en calidad de jefe Nacional del Comité de Propaganda. Compartieron el triunfo electoral el 4 de septiembre de 1946, pero en junio de 1947, cuando González Videla responsabilizó al Partido Comunista de una huelga de los conductores y cobradores de autobuses, Neruda le recordó que había llegado al poder con apoyo de las fuerzas democráticas, entre las que se habían contado los militantes comunistas, y exigió el cumplimiento de sus promesas electorales. «Fue amado como pocos mandatarios antes de él y despreciado, cuando traicionó a su pueblo, como ninguno» (DC, 159), declaraba refiriéndose al derrocado presidente del Ecuador, José María Velasco Ibarra, el 26 de agosto de 1947. «Del Ecuador, país hermano que tanto admiró nuestra democracia popular y nuestras instituciones, nos llega esta lección política, profética y profunda» (DC, 160), añadía, para dejar claro que pensaba en la situación política chilena. Su ruptura definitiva con González Videla llegó con la huelga del carbón que afectó a Lota, Coronel y otros centros mineros, y que el 4 de octubre alcanzó su momento más tenso. González Videla había iniciado la persecución del Partido Comunista, al que trató de eliminar de la escena política nacional, a la vez que rompía relaciones con la Unión Soviética, Yugoslavia y Checoslovaquia.

El 14 de octubre Neruda atacó directamente al presidente, al que acusaba de haber traicionado a sus electores y de impedir la solución de la huelga del carbón, y contribuyó a que la tensión se acentuara aún más cuando *El Nacional* de Caracas publicó el 27 de noviembre su «Carta íntima para millones de hombres», reproducida también en *El Popular* de México y quizá en algún otro periódico latinoamericano. Trataba de informar a sus amigos del continente sobre la situación que vivía la tradición democrática chilena, «hoy aplastada y deshecha por la obra conjugada de la presión extranjera y la traición política de un presidente elegido por el pueblo»[3]. No hacía sino reiterar las denuncias

3
«La crisis democrática de Chile es una advertencia dramática para nuestro continente», en Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978, págs. 287-311 (287).

4
El 2 de junio de 1948 el Senado mantuvo su derecho a percibir la dieta de senador, aunque estuviese desaforado, y durante algún tiempo se lo consideró ausente con permiso oficial (DC, 291, 297-298).

5
Véase su aprovechamiento de Marx y Engels al defender los derechos políticos de la mujer (10 de diciembre de 1946) en DP, 104-114.

que había hecho ante el Senado de su país, pero González Videla pidió a los Tribunales de justicia su desafuero como senador. Aunque ya el 23 de diciembre Neruda se defendió de las acusaciones de antipatriotismo o de traición al país -«Chile no es el Excelentísimo señor González Videla» (DP, 228), pudo resumir-, su respuesta fue otro célebre «Yo acuso» el 6 de enero de 1948, discurso en que el presidente resultó culpable de hacer de Chile un país con centenares de presos políticos, con los trabajadores condenados a la cesantía y a la miseria, con la prensa y la radio censuradas, con relaciones exteriores frívolas e inconsecuentes, y supeditado por completo a los intereses políticos y económicos norteamericanos. El 3 de febrero la Corte Suprema aprobaba su desafuero, acusado de proferir injurias contra el presidente del país en periódicos extranjeros, y el 5 los tribunales de justicia procedieron a ordenar su detención. Así iniciaba Neruda el período de clandestinidad que se prolongó hasta febrero de 1949, cuando cruzó la frontera en la zona de los lagos para irse al exilio[4].

La actividades parlamentarias de Neruda constituyen un testimonio elocuente de la sinceridad de su compromiso político, de la pasión con que lo asumió e incluso de los esfuerzos que hizo para hacer suya la doctrina del Partido Comunista[5]. Esa entrega determinó en buena medida el rumbo de su poesía, que no dejó de ser profundamente personal. «Creo que tanto *Residencia en la tierra*, libro sombrío y esencial dentro de mi obra, como *Las uvas y el viento*, libro de grandes espacios y mucha luz, tienen derecho a existir en alguna parte» (CV, 405), reclamaría el poeta, muy consciente de la oposición que se veía entre su poesía residenciaria (con sus consecuencias posteriores) y su poesía política, destinataria esta última de la mayor parte de las críticas adversas. No era menos auténtico o sincero ahora que hablaba de los demás que cuando había hablado de sí mismo. Es más, en *Canto general* habló sobre todo de sí mismo y de la experiencia política que había vivido. «Si quisiera injuriar al Presidente de la República, lo haría dentro de mi obra literaria. Pero, si me veo obligado a tratar su caso en el vasto poema titulado *Canto general de Chile*, que escribo actualmente cantando la tierra y

los episodios de nuestra patria, lo haré también con la honradez y la pureza que he puesto en mi actuación política» (DP, 255), había declarado al pronunciar su «Yo acuso». Lo cierto es que el *Canto general* fue consecuencia en gran medida de esas experiencias, pues casi todo en él deriva finalmente hacia la denuncia del régimen político de González Videla y sus cómplices, y hacia la manifestación de la solidaridad con sus víctimas. El lector puede comprobarlo al menos desde el canto III, cuando la referencia a los «usureros de Euzkadi, nietos / de Loyola» que se repartieron Chile, va encaminada a incluir entre los depredadores a «los Errázuriz / que llegaron con su escudo de armas, / un látigo y una alpargata»[6], y por tanto al senador liberal Ladislao Errázuriz Pereira, enemigo declarado del poeta.

El proceso poético de los años cincuenta había de mostrar también lo profundamente imbricadas que se hallaban las circunstancias políticas y personales de Neruda con el desarrollo de su poesía. Incluso el paso de Delia del Carril, «el ojo de Molotov»[7], a Matilde Urrutia, destinataria de los *Versos del capitán*, concuerda con los cambios que se harían evidentes a lo largo de la década, y quizá los preparaba. Algunos acontecimientos resultarían sin duda determinantes, y entre ellos debe recordarse la muerte de Stalin, cuya noticia se difundió el 6 de marzo de 1953. Neruda le dedicaría «Es ancho el nuevo mundo», donde veló «al Capitán lejano que al entrar en la muerte / dejó a todos los pueblos, como herencia, su vida»[8]. Poco después, a partir del 26 de abril, se celebraba en Santiago de Chile un Congreso Continental de la Cultura, donde la figura del dirigente desaparecido no se discutió. En diciembre de aquel año, Neruda recibiría el Premio Stalin por la Paz y la Amistad entre los Pueblos. Le hubiera resultado difícil hacerlo a partir de 1956, desde que Nikita Jruschov aprovechó el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética para criticar el culto a la personalidad y denunciar los crímenes cometidos bajo el régimen stalinista. El poeta guardó entonces un disciplinado silencio, que prolongó cuando en noviembre de ese año las tropas soviéticas aplastaron la insurrección de Hungría (con el episodio final del fusilamiento de Imre Nagy ya en 1958), y que mantenía aún cuando en la tercera semana de agosto de 1968 los tanques del Pacto de Varsovia pusieron fin a

6
***Obras completas*, Buenos Aires, Losada, cuarta edición aumentada, 1973, I, págs. 368-369.**

7
Véase Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, segunda parte, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988, pág. 287.

8
***Las uvas y el viento*, en *Obras completas*, I, pág. 813.**

9
***Fin de mundo*, Buenos Aires, Losada, 2ª edición, 1970, pág. 180. Las citas de este poemario aparecerán en adelante seguidos de las siglos FM y el número de página correspondiente.**

la primavera de Praga.

En sus memorias, sin embargo, dejó constancia de la tragedia que significó para los comunistas descubrir que «en diversos aspectos del problema Stalin, el enemigo tenía razón, y de su voluntad de extraer consecuencias positivas de la sombría noche que terminó siendo la siniestra época stalinista: «Si bien es cierto que esa responsabilidad nos alcanzaba a todos, el hecho de denunciar aquellos crímenes nos devolvía a la autocrítica y al análisis -elementos esenciales de nuestra doctrina- y nos daba las armas para impedir que cosas tan horribles pudieran repetirse» (CV, 435-436). También, al recordar su estancia de 1957 en China, señalaba que no había sido Mao Tse Tung quien lo había distanciado del proceso político que vivía aquel país, sino «el maosetunismo. Es decir, el maoestalinismo, la repetición del culto a una deidad socialista» (CV, 330). Sin duda se sintió afectado por los procesos políticos de que empezaban a ser víctimas sus amigos escritores. Aunque su poesía evitara las referencias directas a esas experiencias, tampoco podría defender sus convicciones con la seguridad y el optimismo de años anteriores. Las consecuencias de esa crisis pueden encontrarse en las dudas del *Tercer libro de las odas,* en la irreverencia de *Estravagario,* en la voluntad de hacer balance que se concretó en *Memorial de Isla Negra.*

Sólo en *Fin de mundo* se decidió Neruda -«el hombre sonoro / testigo de la esperanza de este siglo asesinado»[9]- a dejar constancia expresa de las preocupaciones políticas que lo asediaban. Sin duda su militancia comunista se mantenía inalterada, al tiempo que la guerra de Vietnam le daba nuevas razones poderosas para atacar a Estados Unidos. Pero sus esperanzas en la revolución «idolatrada» se veían sujetas a los avatares de la época. Es probable que los sucesos de Checoslovaquia lo afectasen profundamente -«la hora de Praga me cayó / como una piedra en la cabeza» (FM, 20)-, acentuando una desorientación que ya venía de lejos, determinada por la obligación de callar ante los muchos y graves errores cometidos -«sufrimos de no defender / la flor que se nos amputaba para salvar el árbol rojo / que necesita crecimiento» (FM, 21)- en aras de la empresa revolucionaria. Los momentos más dolorosos

coincidieron probablemente con la revelación de los crímenes de Stalin y de las consecuencias del culto a la personalidad -«fue la proliferación / de aquel impasible retrato / la que incubó lo desmedido» (FM, 109)-, reiteradas después en un nuevo rostro multiplicado en los retratos, el de Mao Tse Tung, otra deidad que pensó por todos y encarnó un poder absoluto.

Entre las preocupaciones políticas de sus últimos años, la revolución cubana ocupó un lugar de privilegio. Antes de viajar hasta la isla, a fines de 1960, Neruda dedicó *Canción de gesta* «a los libertadores de Cuba: Fidel Castro, sus compañeros y el pueblo cubano»[10], pero también a quienes en Puerto Rico y todo el ámbito del Caribe (países centroamericanos, Colombia, Venezuela) combatían por su libertad frente a Estados Unidos, y que constituían también el tema del libro. Su «Meditación sobre la Sierra Maestra» lo mostró consciente del profundo significado de lo ocurrido: «en esta hora mi razón nocturna / señala en Cuba la común bandera / del hemisferio oscuro que esperaba / por fin una victoria verdadera» (CG, 74). Pero la visión épica de la revolución no impedía advertir las reticencias ante el peligro de una nueva concentración del poder. «... Tu victoria / es como el viejo vino de mi patria: / no lo hace un hombre sino muchos hombres / y no una uva sino muchas plantas: / y no es una gota sino muchos ríos: / no un capitán sino muchas batallas» (CG, 28), advertía el poeta a Fidel, al ofrecerle una copa de vino chileno. Sin duda se sintió más cerca de Ernesto Che Guevara, lector obstinado de *Canto general*, pero no ocultó su opinión negativa de los movimientos guerrilleros que olvidaban la lucha en favor de las clases explotadas por el capitalismo, y reservaban el poder para los grupos armados en la hora de su triunfo. «El vicio de este razonamiento -aclaró- es su debilidad política: puede ser que en algunas ocasiones el gran guerrillero coexista con una poderosa personalidad política, como en el caso del Che Guevara, pero eso es una cuestión minoritaria y de azar. Los supervivientes de una guerrilla no pueden dirigir un estado proletario por el solo hecho de ser más valientes, de haber tenido mejor suerte frente a la muerte o mejor puntería frente a los vivos» (CV, 453).

En las reticencias de Neruda influyó sin duda un episodio conocido y enojoso: la carta abierta «al compañero Pablo» en que se criticó su viaje a Nueva York para participar en una Conferencia

10
***Canción de gesta*, la Habana, Imprenta Nacional de Cuba (Ediciones de la Casa de las Américas), 1960, pág. 1. En adelante las citas de este poemario irán seguidas de las siglas CG y el número de página correspondiente.**

11
«Carta abierta a Pablo Neruda», *Casa de las Américas*, año VI, núm. 38, septiembre-octubre de 1966, págs. 131-135 (133).

del Pen Club Internacional, en junio de 1966, y la Orden del Sol del Perú con que lo condecoró en Lima el presidente Fernando Belaúnde. En esa carta -al parecer redactada por Lisandro Otero, Roberto Fernández Retamar y Edmundo Desnoes, y publicada en el periódico *Granma* el 31 de julio de 1966- quedaban de manifiesto las inquietudes que sus viajes despertaban en la isla: «... es evidente, Pablo -se decía-, que quienes se benefician con estas últimas actividades tuyas, no son los revolucionarios latinoamericanos; ni tampoco los negros norteamericanos, por ejemplo: sino quienes propugnan la más singular coexistencia, a espaldas de la masa de desposeídos, a espaldas de los luchadores»[11]. Neruda se sintió agredido, y eso quizá determinó para siempre sus diferencias con la revolución cubana. «Cuando todo estaba ganado / se asociaron los escribientes / y acumularon firmadores: / todos ellos se acorralaron / disparando contra mi voz, / contra mi canto cristalino / y mi corazón comunista», escribió en *Fin de mundo* (52-53), donde a pesar de todo mantenía la visión épica de la victoria conseguida. «Ya no me acuerdo de los términos empleados por mis fiscales. Pero puedo decir que se erigían en profesores de las revoluciones, en dómines de las normas que deben regir a los escritores de izquierda. Con arrogancia, insolencia y halago, pretendían enmendar mi actividad poética, social y revolucionaria» (CV, 445), recordaría en sus memorias, y también que en el comité central alguien lo interpretó como un ataque al Partido Comunista de Chile, dentro de los conflictos que por entonces enfrentaron a algunos partidos comunistas latinoamericanos con la revolución cubana.

Cualquiera que sea la relación que guarde con ese desencuentro, merece atención el proceso que en los años sesenta llevó a la poesía hispanoamericana por caminos que la alejaban de Neruda. «Todos los que nerudearon / comenzaron a vallejarse / y antes del gallo que cantó / se fueron con Perse y con Eliot / y murieron en su piscina», escribió el poeta en *Fin de mundo* (97), muy consciente de lo que ocurría. «En los últimos tiempos, en esta pequeña guerra de la literatura, guerra mantenida por pequeños soldados de dientes feroces -había de confirmar en sus memorias-,

han estado lanzando a Vallejo, a la sombra de Cesar Vallejo, a la ausencia de César Vallejo, a la poesía de César Vallejo, contra mí y mi poesía» (CV, 391). Al analizar los once primeros poemarios galardonados con el Premio Casa de las Américas, Saúl Yurkievich señaló el «pasaje de los nerudeanos a los vallejeanos» como uno de los rasgos comunes o «líneas de fuerza» de la poesía de aquellos años[12]. Las exigencias políticas y culturales de la revolución excluían de antemano a los que no se atenían a ellas, e inevitablemente se prestaba atención a quienes en la isla (como el cubano Fayad Jamís, ganador en 1962 con *Por esta libertad*) se ajustaban a las circunstancias derivadas del triunfo revolucionario, o a quienes, fuera del país (como el salvadoreño Roque Dalton, galardonado en 1969 por *Taberna y otros lugares*), habían sufrido experiencias políticas que los habían llevado a abandonar una poesía egocéntrica y celeste en favor de otra de denuncia y protesta, acorde también con los avances del coloquialismo y del prosaísmo característicos de la época. Más significativo resulta que sólo en los primeros años se galardonase a herederos de Neruda: *Dios trajo la sombra*, del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum (premiado en 1960), y *El gran cacique*, del venezolano Alí Lameda (premiado en 1963), eran consecuencias evidentes de *Canto general*, de su interpretación mítica y telúrica -«países del segundo día, creación inacabada, húmedos, / sin tiempo para secarse todavía», en opinión de Adoum[13]- de una América en permanente lucha por su libertad. Por el contrario, *El uso de la palabra*, del argentino Marlo Trejo (premiado en 1964), *Oíd, mortales*, del también argentino Víctor García Robles (premiado en 1965), y *Diario de cuartel*, del uruguayo Carlos María Gutiérrez (premiado en 1970), mostraban una acusada proclividad hacia Vallejo, de cuya recuperación caben diversas interpretaciones. Parece evidente que fue utilizado para alcanzar una expresión coloquial, apta para la expresión de las inquietudes políticas y para dar cuenta de la mediocre realidad de cada día, lo que condice con la «irrupción de la actualidad», la «transición entre el psicologismo y el sociologismo» y el «avance del coloquialismo y del prosaísmo» que sirvieron a Yurkievich[14] para caracterizar a la poesía del momento. Esa orientación se acusó también en poemarios de factura distinta, como

12
Véase Saúl Yurkievich, *Poesía hispanoamericana 1960-1970*. Antología a través de un certamen continental, México, Siglo XXI Editores, 2ª edición 1976 (1ª 1972), pág. 7.

13
***Dios trajo la sombra*, en *Los cuadernos de la tierra I-IV*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963, pág. 65.**

14
***La poesía hispanoamericana 1960-1970*, pág. 7.**

15
Jorge Edwards, *Adiós, Poeta...*, Barcelona, Tusquets, 1990, pág. 17.

16
El atentado tuvo lugar en mayo de 1940. Neruda, que llego a la capital mexicana el 16 de agosto de ese año, declararía haber conocido a Alfaro Siqueiros en prisión (CV, 218). Tal vez no era así: según Jorge Edwards (op. cit., págs. 279-280), en el libro de visitas del restaurante Luis XIV, en la Place des Victoires de París, pudo ver la firma de ambos y la de André Malraux, testimonio de algún encuentro ocurrido en 1939.

Poesía de paso, del chileno Enrique Lihn (premiado en 1966), y *Canto ceremonial contra un oso hormiguero,* del peruano Antonio Cisneros (premiado en 1968): un espíritu común los animaba, derivado de la desacralización del poeta y la poesía, del humor corrosivo que disimulaba la frustración, de la voluntad de prescindir de cualquier boato retórico o -caso de Cisneros- de neutralizarlo mediante su aplicación a motivos vulgares y pedestres. La personalidad indudable de estos poetas no evitaba que su éxito en Cuba resultase también significativo. Lihn, por entonces «antinerudiano recalcitrante, algo obsesivo»[15], destacaba por su adhesión a la revolución cubana y su amistad con el grupo de la Casa de las Américas, dirigido por el «sargento Retamar» (CV, 410). En cuanto a Cisneros, que en sus *Comentarios reales* había recurrido a la ironía y el sarcasmo para revisar el pasado peruano, elegía ahora un título que remitía a otro de Neruda como si se tratase de resaltar las diferencias entre la novedosa narratividad coloquial de su poemario, la contención verbal con que daba cuenta de su voluntad desmitificadora, y las grandes pretensiones de una poesía caudalosa que parecía pertenecer al pasado.

Aunque en ese proceso influyó la necesidad de hallar nuevos recursos expresivos, cabe suponer que la poesía hispanoamericana se alejó de Neruda en la medida en que entraba en crisis una visión determinada de América: la del Neruda cosmogónico que coexistió en *Canto general* con el Neruda político e histórico nacido al calor de la guerra civil española. Esa visión de América probablemente no fue ajena a su estancia en México, que quizá merece más atención que la recibida hasta ahora. Allí trabó amistad con Diego Rivera, quien había ayudado a León Trotski a encontrar asilo en aquel país y ahora le demostraba una abierta hostilidad, y con David Alfaro Siqueiros, que había participado en un atentado fallido contra el político soviético[16], asesinado finalmente por Ramón Mercader el 21 de agosto de 1940. La relación de Neruda con los comunistas mexicanos no facilitaba su acercamiento a la visión de México promocionada por André Breton, quien (precisamente cuando elaboraba con Trotski el manifiesto «Por un arte revolucionario independiente») lo había definido como el lugar surrealista por excelencia, surrealista

«en su relieve, en su flora, en el dinamismo activo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas», entre las que se contaba «la de acabar con la explotación del hombre por el hombre»[17]. Pero las diferencias políticas no impedirían que el poeta resultase afectado por una atmósfera dominada por la exaltación de lo primitivo, exaltación potenciada por escritores surrealistas que visitaron el país o residieron en él, de Antonin Artaud a Benjamín Péret, o por pintores como Wolfgang Paalen; una exaltación que determinaba profundamente la visión de lo indígena, y que era compartida por muchos de los que frecuentaban su oficina consular y su residencia[18]. «México, con su nopal y su serpiente; México florido y espinudo, seco y huracanado, violento de dibujo y de color, violento de erupción y creación, me cubrió con su sortilegio y su luz sorpresiva» (CV, 213), había de recordar en sus memorias. «México, el último de los países mágicos; mágico de antigüedad y de historia, mágico de música y de geografía» (CV, 214), insistiría evocando el territorio en que empezó a descubrir las peculiaridades de la realidad americana.

No le faltaron ocasiones para perfilar la visión de América que necesitaba. En 1941 visitó Guatemala, aprovechando el tiempo de suspensión en sus funciones de cónsul con que fue castigado por proporcionar a Alfaro Siqueiros un visado para viajar a Chile. Allí trabó amistad con Miguel Ángel Asturias, que aún no había conseguido publicar *El Señor Presidente*, pero contaba ya con la experiencia de París y las *Leyendas de Guatemala*. En sus memorias había de recordar el estrecho camino que hubo de recorrer en aquel viaje, un camino que lo deslumbró «con sus lianas y follajes gigantescos, y luego con sus plácidos lagos en la altura como ojos olvidados por dioses extravagantes; y por último con pinares y ríos primordiales en que asomaban como seres humanos, fuera del agua, rebaños de sirénidos y lamantinos» (CV, 220). Al concluir su estancia en México, Neruda estaba convenientemente preparado para la visita a Machu Picchu que realizó en 1943, en su viaje de regreso a Chile. «Qué buen sitio para comer un cordero asado», parece que dijo ante las célebres ruinas, quizá para ocultar su verdadero estado de ánimo[19]. «Me sentí infinitamente pequeño en el centro de aquel ombligo de piedra; ombligo de un mundo deshabitado, orgulloso y eminente, al que

17
Véase Rafael Heliodoro Valle, «Diálogo con André Breton», *Universidad*, núm. 29, junio de 1938, págs. 5-8 (6-7). Neruda era miembro destacado de la Alianza de Intelectuales de Chile por la Defensa de la Cultura, que desde 1937 imponía en el ambiente literario de su país los criterios stalinistas del Partido Comunista, y tenía pruebas recientes de la hostilidad de los surrealistas chilenos (fieles a Breton), quienes en julio de 1940 trataron de boicotear el homenaje de despedida que le ofreció la Universidad de Chile al ser nombrado Cónsul General en México, y luego dedicaron a ese incidente y a esa enemistad casi la totalidad del número 4 de su revista *Mandrágora*.

18
Entre ellos se contó Fernando Benítez (véase Volodia Teitelboim *Neruda*, Madrid, Ediciones Michay, 1984, pág. 212), quien años después, con «En el principio era el mito» (*Cuadernos Americanos*, VII, núm. 6, noviembre-diciembre de 1948, págs. 50-80), dio un notable impulso a la visión de América como resultado de la fantasía europea, a la vez que situaba el mito en los cimientos de la vida americana.

19
Véase Margarita Aguirre, *Las vidas de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Grijalbo, 1973, pág. 215.

20
José Uriel García, *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana*, Cuzco, Editorial H. G. Rozas

de algún modo yo pertenecía. Sentí que mis propias manos habían trabajado allí en alguna etapa lejana, cavando surcos, alisando peñascos» (CV, 235), precisaría muchos años después. Entre quienes lo acompañaron en su visita a esas ruinas incaicas se encontraba José Uriel García, quien al reeditar *El nuevo indio* en 1937 no había modificado sus opiniones sobre la condición telúrica de los indígenas, profundamente ligados a la geografía de la sierra, aunque introdujera las correcciones exigidas por un tiempo en que las minorías intelectuales habían de abandonar su pedestal «para confundirse con las masas, marchar acordes con ellas y extraer de las injusticias de su situación, que son las injusticias de la historia mal encaminada, del régimen opresivo que sufren desde épocas remotas, los nuevos ideales realmente nacionales»[20]. Neruda había leído un discurso en su honor a fines de 1939, en la comida que se le ofreció en Lima como senador electo por la Coalición Obrera Peruana[21]. Su compañía probablemente contribuyó a que el poeta pudiese sentirse chileno, peruano, americano, a que encontrase inspiración para escribir «Alturas de Macchu Picchu» y el impulso necesario para avanzar en la realización de su *Canto general*.

Bien pudo reforzar esa visión de América en Brasil, cuando viajó a São Paulo en Julio de 1945 para participar en el homenaje a Luis Carlos Prestes, que volvía a la libertad después de más de diez años de prisión. Para entonces había elaborado ya la concepción de la poesía que había de imponer con *Canto general*, y podía proyectarla sobre los demás: «Gabriela lleva en su obra entera algo subterráneo, como una veta de profundo metal endurecido, como si las angustias de muchos seres hablaran por su boca y nos contaran dolorosas y desconocidas vidas» (DP, 60), declaraba el 20 de noviembre de 1945 al celebrar el Premio Nobel concedido a Mistral. Ése era el propósito que había animado «Alturas de Macchu Picchu», escrito en agosto y septiembre de ese año: el poeta quiso ser allí la voz de los indígenas, hechos del barro de América y acordes con la naturaleza primordial que sustentó su vida. Otras secciones de *Canto general* se encargarían de exaltar esa América de los «ríos arteriales» frente a «la peluca y la casaca», frente a los colonizadores

Sucesores, segunda edición corregida, 1937, pág. 2.

21
Ese discurso se publicó en Santiago, en el núm. 30 del semanario *Qué hubo*, el 2 de enero de 1940. Véase Hernán Loyola, «La obra de Pablo Neruda. Guía bibliográfica», en Pablo Neruda, *Obras completas*, III, pág. 1013.

y depredadores que asolarían ese territorio virgen, sin ignorar que esa «sauria escamosa América», «patria selvática» en la que «el gato y la escorpiona fornicaron», también fue capaz de engendrar traidores numerosos[22].

Acorde con las exigencias de su tiempo, la visión de América ofrecida en *Canto general* muestra no pocas coincidencias con la recreada en *Los pasos perdidos* por Alejo Carpentier[23]. La obra de Neruda contribuyó sin duda a construir el territorio de la magia y el mito que la exitosa novela hispanoamericana había de divulgar a partir de esos años. Pero a la luz de los planteamientos revolucionarios, cada vez más radicalizados en Cuba, esa visión de América pronto iba a resultar obsoleta. El proceso seguido por la narrativa ayuda a entenderlo así: a medida que avanzaba la década de los sesenta, las novelas cubanas que parecían más acordes con la línea oficial -obras como *Memorias del subdesarrollo* (1965), de Edmundo Desnoes, y *Vivir en Candonga* (1965), de Ezequiel Vieta, hasta culminar en *La última mujer y el próximo combate* (1971), de Manuel Cofiño López- proponían con claridad creciente un discurso ajeno a las tentaciones «metafísicas» de la América mágica o mítica (una América al margen de la historia), y se negaban a asumir la identidad americana en tales términos.

Neruda tenía otros proyectos y la necesidad de buscar nuevos caminos, como pronto demostraron *Los versos del capitán* y *Odas elementales*, pero el éxito de *Canto general* fijó como suya la visión de esa América del origen y de algún modo mítica. Esa visión encontró continuidad en obras que quisieron ser el canto de los países en que surgían, como *Nuevo Mundo Orinoco*, del venezolano Juan Liscano, o *Los cuadernos de la tierra*, en que Jorge Enrique Adoum quiso trazar el itinerario del hombre ecuatoriano, o, ya a fines de los sesenta, *Poemas para un pueblo*, del boliviano Pedro Shimose, quien con *Quiero escribir, pero me sale espuma* pronto había de constituir en sí mismo un nuevo ejemplo del tránsito señalado hacia Vallejo. El coloquialismo o conversacionalismo de los poetas cubanos parecía situarse en las antípodas de las actitudes proféticas de Neruda y sus herederos, contra las que buscó antecedentes y soluciones variadas. Sus necesidades expresivas lo exigían, pero no deja de resultar sorprendente que la revolución fuese uno de los factores que llevaron la poesía lejos de quien había representado mejor

22
***Obras completas*, I, págs. 315 y 461.**

23
Neruda no simpatizó con el escritor cubano, al menos después de la famosa carta de 1966. A ambos, sin embargo, se les reveló una América semejante -al poeta en Machu Picchu, al novelista en Haití, en el mismo año 1943-, signada por la presencia de lo desmesurado y lo insólito. Las convicciones de Carpentier sobre lo real maravilloso americano son sobradamente conocidas. Según Neruda, «todo lo mágico surge y resurge siempre en México. Desde un volcán que le empezó a nacer a un campesino en su pobre huerto, mientras sembraba frijoles. Hasta la desenfrenada búsqueda del esqueleto de Cortés, que según se dice descansa en México con su yelmo de oro cubriendo secularmente el cráneo del conquistador. Y la no menos intensa persecución de los restos del emperador azteca Cuauthémoc, perdidos desde hace cuatro siglos, y que de pronto aparecen aquí o allá, custodiados por indios secretos, para volverse a sumergir sin tregua en la noche inexplicable» (CV, 231). Tampoco carece de interés su interpretación de las manifestaciones más sobresalientes del caudillismo latinoamericano: «En la fauna de nuestra América, los grandes dictadores han sido saurios gigantescos, sobrevivientes de un feudalismo colosal en tierras prehistóricas...» (CV, 243).

que nadie el compromiso del escritor con la difícil realidad latinoamericana.

NERUDA MODERNO / NERUDA POSMODERNO

HERNÁN LOYOLA

Hernán Loyola
Hasta 1973 fue profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Chile (Santiago). Obligado a abandonar su país, desde 1977 es Catedrático en la Universidad de Sássari (Italia). Ha publicado numerosos libros, artículos, ediciones críticas y antologías sobre Pablo Neruda y actualmente dirige la nueva edición de *Obras Completas* que aparecerá en Círculo de Lectores. Prepara además un amplio volumen de síntesis y resultados de 30 años de investigación que se titulará *Pablo Neruda. La biografía literaria*.

1. MODERNIDAD

1.1.

Desde hace ya unos diez años mis trabajos literarios, y en particular los que se refieren a la obra de Pablo Neruda, intentan utilizar como clave exegética de base la dicotomía *moderno / posmoderno*. Lamento no haber sido hasta ahora capaz de sustituir esa infeliz pareja de nombres por otra mejor. En cambio, y por lo mismo, advierto desde ahora al eventual lector que al usar los términos *moderno / posmoderno* remito a una precisa definición -conjunta y vinculante, es decir interdependiente- de modernidad y posmodernidad. Definición o caracterización que, por no conocer otra que respondiera satisfactoriamente a mis nuevas hipótesis de investigación, tuve que elaborar y formular yo mismo (en sus implicaciones centrales). Aclaro con ello que no me interesaba ayer ni me interesa hoy insertar esta reflexión mía -cualquiera que sea su valor- en el confuso debate internacional sobre la posmodernidad (y/o posmodernismo), debate por lo demás en fase declinante. Me interesa sólo hacerla funcionar en el ámbito de los estudios literarios en general, y de la *nerudología* en particular.

Porque a pesar de la confusión terminológica que reina al respecto, me sigue pareciendo posible y productivo, y desde mi punto de vista incluso necesario, utilizar la oposición *moderno / posmoderno* como clave operativa para leer (o releer) los textos que de modo directo o indirecto, realista o fantástico, grave o lúdico, narrativo o lírico o discursivo, han ofrecido y siguen ofreciendo *representaciones* fragmentarias de la trayectoria pasada y presente del mundo en que vivimos, de la situación actual y sus raíces: vale decir, para leer o releer el Texto -no sólo *literario*- que los hombres no cesan de elaborar. Posible y productivo, sí, siempre que se definan y/o caractericen las opuestas categorías *moderno/posmoderno*.

¿Qué significa *posmodernidad*? Todavía no encontré una definición operativa del término en los libros y artículos que he examinado al respecto, aunque no excluyo que sólo por ignorancia o despiste mío no he dado con ella. ¿Y *modernidad*? Mientras en 1984 Fredric Jameson asignaba al *modernism* un siglo de existencia, pensando tal vez en Baudelaire como figura desencadenante, un par de años antes Marshall Berman se había remontado

en cambio al joven Goethe que en 1770, a veintiún años, comenzaba a trabajar sobre la figura/tema de Fausto. Por mi parte, para proponer (o sea, para poder operar con) una definición vinculante de los términos *moderno/posmoderno* tuve que enfrentar el problema *global* de una *periodización histórico-cultural* que la autorizase con un grado suficiente de coherencia. Ahí estaba la dificultad, la razón de los desacuerdos. Periodizar es -hoy aún más que antes- duro, antipático, *démodé*. Para definir y/o caracterizar la posmodernidad era necesario precisar la imagen y las fronteras de la modernidad.

La formulación detallada de mi propuesta de periodización -como la que intenté en una conferencia de enero 1996 en Sássari- no es posible en esta sede. Ni sería soportable. Trataré de poner en evidencia sólo lo necesario para fundar la distinción entre un Neruda moderno y un Neruda posmoderno. Parto de

una percepción que supongo común a ustedes y a mí -pero también al último Neruda-, a saber: durante la segunda mitad de este siglo XX que está por terminar hemos asistido a la transformación *epocal* del mundo que nos tocó vivir. Epocal en el sentido de algo que no se daba en la historia de Occidente desde al menos quinientos años, o sea desde el precedente pasaje de una época (Edad Media) a otra (la Modernidad). Convoco aquí, para que me apoye, a un personaje emblemático de la posmodernidad: George Lucas (¡no György Lukács, figura emblemática, en cambio, de la última modernidad!), el cineasta de *American Graffiti* (1973) y de *Star Wars* (1977), que hace algunos años parangonó el impacto del computer y de las comunicaciones multimediales sobre la sociedad planetaria de hoy al impacto que la apertura de nuevas rutas comerciales tuvo sobre la sociedad europea del siglo XV «Entre Oriente y Occidente se abrían nuevos mercados y todo, desde el vestuario a la alimentación, cambiaba drásticamente. Hoy es como vivir una nueva versión del 1450 y nos preguntamos cómo irán las cosas de aquí a 50 años. Por ahora se sabe que el control del espacio geográfico ya no es más posible, ni siquiera necesario, en parte porque existe otra realidad: la realidad digital. Lo cual significa que vivimos el fin del gran sueño de Alejandro Magno de conquistar el mundo, sueño que por siglos ha sido el modelo para muchos y la causa de enormes sufrimientos. Nos encontramos en cambio, por primera vez en la historia, frente a un mundo planetariamente interconectado, interdependiente, y tenemos necesidad de una nueva estructura para enfrentarlo.» (cfr. *Internazionale* núm. 88, Roma, 21.7.1995, p. 43). Seguramente sin proponérselo, estas palabras de Lucas marcaban las fronteras de la *modernidad,* sea respecto a la inmediata premodernidad (la Edad Media), sea respecto a la actual posmodernidad.

Moviéndome en esta línea de Lucas, mi discurso crítico entiende por **modernidad** la *dominante histórico-cultural* (Jameson) que imprimió un perfil característico y común a los 500 años que transcurrieron entre dos bloques de fechas fuertemente simbólicas: en un extremo el bloque 1450-1492, la *gestación;* en el otro extremo el bloque 1950-1992, la *agonía.* El año 1450, sugerido por Lucas en conexión con el inicio de la gran expansión geográfica, está muy cerca del 1454 en que Gutenberg inauguró la Era de la Imprenta. El 1950 del segundo bloque no es sólo la fácil correspondencia que parece (aunque ayuda), sino

el punto simbólico equidistante entre el 1945, el año que puso fin a la II Guerra Mundial y que dio inicio a la Guerra Fría, y el 1955 del film *Blackboard Jungle* de Richard Brooks, cuya columna sonora -dominada desde los créditos iniciales por el legendario *Rock Around The Clock* de Bill Haley and his Comets- consagró el triunfo del rock'n'roll. Con el 1492 de Colón juega en cambio ese 1992 que, con la disolución de la Unión Soviética, puso el sello final a la implosión del mundo socialista que el derrumbe del Muro de Berlín había desencadenado en 1989.

En rigor, el período de despegue de la modernidad habría que alargarlo hasta el 1521 en que Hernán Cortés reconquistó definitivamente Tenochtitlán. Los metales preciosos y demás riquezas que desde entonces partieron hacia Europa pusieron realmente en marcha una época -la Modernidad- que terminará por identificarse con la historia de la expansión planetaria del capitalismo. Los 500 años de lo que llamo modernidad coincidieron así, por una parte, con los 500 años de la Era de Gutenberg, es decir con el reinado de la comunicación tipográfica que hoy parece en vías de ser sustituido por el reinado de la comunicación electrónica. Pero coincidieron también con los 500 años que empleó el capitalismo en expandirse desde el embrionario núcleo europeo del siglo XV hasta la actual ocupación del entero planeta. Por ironía de la historia el control del espacio geográfico, que por más de cuatro siglos fue obsesivamente perseguido por las sucesivas potencias dominantes, ha devenido superfluo a la hora del triunfo planetario del 'libre mercado'. Basta el control del espacio electrónico.

1.2.

Propongo distribuir los 500 años de la modernidad en tres fases o etapas. La primera se abriría con Gutenberg y Colón. Su galería de héroes incluiría, entre muchos otros, a Maquiavelo, Giordano Bruno, Carlos V, Miguel Ángel, Leonardo, Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, Velázquez, Rubens, el Greco, Copérnico, Képler, Galileo, Servet, Newton, Erasmo, Bacon, Descartes,

Lutero, Calvino, Ignacio de Loyola, Tomás Moro, Las Casas, Oviedo. Este muy incompleto pero significativo elenco pone en inmediata evidencia el que para mí es el rasgo fundamental y caracterizador de la modernidad: me refiero al necesario ligamen y paralelismo entre dos líneas del desarrollo social que en Occidente, hasta años muy recientes, eran consideradas como inseparables: por una parte *el progreso científico y tecnológico,* por otra *el proyecto histórico-político de la emancipación humana*. Ya desde su primera fase la batalla de la modernidad hacia la conquista de la hegemonía histórico-cultural persiguió -como declarada estrategia de lucha- desarrollar el conocimiento y control de la naturaleza en unitaria conexión con el mejoramiento de las condiciones políticas, económicas y también espirituales del hombre. Esta *sintonía* entre los esfuerzos por ensanchar el espacio del saber aplicado y los esfuerzos por ensanchar el espacio de la libertad y de la dignidad individuales atravesó toda la historia de la modernidad, que por ello, en una de sus dimensiones axiales, fue la historia de las sucesivas representaciones de la Utopía, de la Ciudad Futura.

La segunda modernidad fue inaugurada por la Revolución Francesa y alcanzó sus mejores logros durante ese siglo XIX que asistió a la afirmación de la burguesía como clase dominante en Europa. Y a éxitos espectaculares de la ciencia y de la tecnología aplicada, a sorprendentes descubrimientos e invenciones en los campos de la medicina, de la química, de la física. El despegue de esta *modernidad II* (o modernidad clásica, según Jameson) se produjo de hecho sólo después que las guerras napoleónicas difundieron por Europa las nuevas ideas de la revolución burguesa.

El asalto a la Bastilla fue el cierre factual y a la vez simbólico de la *modernidad I*, que había sido precisamente la fase heroica del asalto a la fortaleza. La *modernidad II*, fase de asentamiento y de expansión colonialista, comenzó a poner en evidencia las contradicciones que estallarán a fines de nuestro siglo. En primer lugar la turbación de verificar cómo el progreso no eliminaba, antes bien suponía nuevas injusticias, nuevas formas de infelicidad y sufrimiento. El siglo XIX presenció las grandes proezas pero también las grandes infamias de la *modernidad II*. En las primeras décadas del siglo XIX los románticos registraron las variantes del desconcierto y las dificultades del artista para adaptarse a las mutadas condiciones histórico-culturales. La emergente narrativa burguesa (Dickens, Balzac, Stendhal) trazó un cuadro no menos severo de la situación que estaba surgiendo

de una industrialización ávida, frenética, sin reglas.

Pero tales críticas no debilitaron la credibilidad global de un proceso histórico de transformaciones sociales y culturales que a velocidad nunca vista estaba haciendo del mundo un espacio cada vez más cómodo, más acogedor, más seguro, más vivible. Los actores de la segunda fase fueron en primera fila Voltaire, Diderot, D'Alembert, Robespierre, Dantón, Napoleón, *l'Encyclopédie* y la Masonería, también se llamaron Goethe, Lessing, Hegel, o bien Jefferson, Washington, Lincoln, Bolívar, a veces Lamartine o Sir Walter Scott o Lord Byron, y otras veces Victor Hugo con sus miserables, Dumas con sus tres o cuatro mosqueteros, Leopardi y Manzoni, Vigny y Musset, Gogol y Pushkin, y más adelante Baudelaire y Flaubert, Delacroix y Chopin. En un nivel de proyecciones históricas: Proudhon, Owen, Fourier, y por cierto Marx y Engels. Pero la *modernidad II* se llamó sobre todo Lavoisier, o bien Pasteur con su vacuna, Semmelweiss con sus jofainas, Franklin con su pararrayos, Morse con su toc-toc-tocotoc, Edison con su bombilla, Daguerre con su fotografía, Bell con su teléfono, Volta con su rana, Darwin con su eslabón perdido. La máxima protagonista de esta fase fue sin embargo la gigantesca, la humeante, la estruendosa locomotora. No hay imagen más emblemática del ímpetu de la *modernidad II* -civilización *vs* barbarie- que la implacable irrupción del tren en las praderas del Far West norteamericano.

Nadie discutía por entonces la colonización de África o del Extremo Oriente, ni la grotesca tentativa de hacer de México un subimperio francés con el trágico Maximiliano en el trono. ¿Quién osaría cuestionar el triunfo de la civilización sobre las barbaries? Por cierto, no nuestro Sarmiento. De ahí el rasgo caracterizante de la *modernidad II* en cuanto forma mental y axiológica del siglo XIX: la certeza acerca de la superioridad absoluta del modelo cultural de Occidente. El desarrollo basado sobre el progreso científico

y tecnológico del mundo occidental era el único desarrollo *verdadero:* por ello imponerlo al resto del planeta era una misión *necesaria.* Así la Modernidad devino sinónimo de la deseable Unidad cultural (y sobre todo *económica,* claro) que el mundo debía alcanzar para merecer la Utopía, vale decir la Felicidad.

1889, París. Primer centenario de la Revolución. Con entusiasmo multitudinario y delirante se inauguraba la Exposición Universal. La Torre Eiffel, construida especialmente para la ocasión, era el símbolo del optimismo generalizado con que Europa esperaba la llegada del siglo XX. Al cierre del siglo XIX, en efecto, la Torre Eiffel fue el emblema de una época *(la Belle Époque)* que se veía a sí misma como la inmediata antecámara de la Utopía realizada, esto es, de un mundo donde el progreso científico y tecnológico estaba a punto o muy cerca de determinar un decisivo salto en la calidad individual y social de la vida humana al cancelar todos -o casi todos- los residuos de injusticias y sufrimientos. La Ciudad Futura estaba por aparecer tras la colina.

Pero el siglo XX desmintió rápidamente tales expectativas. La guerra ruso-japonesa (1905) y el desastre del *Titanic* (1912) fueron sólo lúgubres señales de alarma respecto a la más colosal catástrofe que los hombres habían atravesado hasta entonces: la Gran Guerra 1914-1918, cuyos 6 ó 7 millones de pérdidas humanas podrían casi hacer sonreír frente a los 20 millones que la Segunda Guerra Mundial costó solamente a los soviéticos. Habituados como estamos a los horrores bélicos masivos de nuestros años ‘90, no es fácil imaginar el impacto traumático provocado por la Gran Guerra sobre una conciencia pública internacional que aún no se reponía del horror por las 150.000 víctimas de la guerra franco-prusiana de 1870-71, la más sangrienta del siglo XIX.

¿Por qué el *shock* de la Gran Guerra? Sobre todo porque se había roto la confianza colectiva en la relación progreso-realidad. El desarrollo científico y tecnológico -el Progreso- no era pues la vía maestra hacia la Ciudad Futura, hacia la sociedad armoniosa, fraterna y solidaria que los hombres soñaban. Se revelaba antes bien instrumento de dolor, de mutilación, de muerte. Las certezas y optimismos finiseculares estaban ya muy deteriorados cuando, hacia fines de 1917, un enérgico hombrecillo que se hacía llamar Lenin lanzó a sus bolcheviques al asalto del Palacio de Invierno en Pietroburgo con la consigna «¡Todo el poder a los soviets!» A partir de ahí se supo que el

mundo había entrado en una nueva fase. (Para muchos, incluso en una nueva época. Pero no fue así.)

1.3.

La tercera modernidad -tercera y última- despegó entonces con una Revolución, como la segunda, pero también con una Catástrofe. Despegó bajo el signo de la Incerteza. Tres personajes decisivos: Einstein, Freud y Lenin, el trío de las incertezas que al comienzo del siglo XX cambiaron *la visión* del mundo, aunque no lograron cambiar el mundo. Entre 1895 y 1915 Einstein puso en discusión las virtudes de objetividad, universalidad, simplicidad y economía que por siglos habían sido la gloria de la física newtoniana. Desde 1900, con *La Interpretación de los Sueños,* Freud introdujo turbación y dudas sobre las motivaciones profundas de nuestro comportamiento: en el Inconsciente operaban a escondidas los instintos, lo Irracional, en particular las energías sexuales reprimidas: esa Bestia oscura y peluda que el siglo XIX fingió ignorar porque era rebelde al control de la Razón dominante. Si Freud nos obligó a la refundación del Sujeto Individual, Lenin impuso en cambio una nueva imagen posible del Sujeto Social, una nueva mirada sobre la Colectividad humana y su destino.

Es imposible proponer un elenco siquiera suficiente de los héroes de la *modernidad III,* pero arbitrariamente destaco los fundadores nombres de Heisenberg (el principio de indeterminación), Keynes, Ernst Bloch, Benjamin, Auerbach, Gramsci, Le Corbusier, Picasso, Dalí, De Chirico, Man Ray, Bartók, Gershwin, Cole Porter, Duke Ellington, Eisenstein, Chaplin, Buñuel; en literatura Apollinaire, Breton, Rilke, Auden, Eliot, Kafka, Proust, Joyce, Woolf, García Lorca, Alberti. Y en América Latina: Orozco, Rivera y Siqueiros, los tres grandes del muralismo mexicano; los narradores Asturias, Borges, Carpentier, Onetti, Yáñez; y por cierto los poetas Vallejo, Guillén, Huidobro y Neruda. Estos nombres tienden a sugerir el conjunto de una vanguardia que quiso o soñó anticipar

al resto de la sociedad en la conquista de un nuevo territorio, de una nueva conciencia y de un nuevo orden social.

¿Por qué *modernidad III* cuando todo -desde las figuras de Picasso a los edificios de apartamentos de Le Corbusier, pasando por el *Ulysses* y por el escarabajo de Kafka, por la música atonal y el jazz, por los aviones y el Ford T, por la existencia misma de la Unión Soviética-, todo parecía indicar *ruptura radical* con el pasado? Es que bajo las manifestaciones visibles y verificables de ruptura operaba una continuidad de fondo.

La *modernidad III* se caracterizó en efecto como tendencialmente democrática y de izquierdas. Con lo cual quiero significar que la *dominante histórico-cultural* de la primera mitad de nuestro siglo, particularmente entre 1920 y 1950 -pero con importantes prolongaciones al menos hasta 1973-, fue vivida por la conciencia mayoritaria de la humanidad como una extrema, y a ratos incluso épica, tentativa *hacia la corrección de los errores de las modernidades precedentes*, hacia la fecundación finalmente democrática del matrimonio Progreso-Libertad. De modo que llegó a ser *normal* la concepción del bienestar colectivo como prioridad política y moral: los beneficios de la nueva ciencia y de las nuevas tecnologías no seguirían siendo el privilegio de unos pocos adinerados sino patrimonio de las grandes mayorías y de la entera humanidad. Determinando una nueva axiología colectiva, la *modernidad III* logró hacer funcionar el tácito acuerdo que, entre otras cosas, galvanizó la batalla mundial contra los fascismos e impuso universalmente las condiciones políticas del *Welfare*. Logros relativos y sólo parcialmente verdaderos que, sin embargo, hasta hace pocos años nadie osaba cuestionar públicamente.

2. NERUDA MODERNO

2.1.

Desde mi primer ensayo (1964) rechacé eso que por error o por prejuicio el gran Amado Alonso (1951) había llamado *la conversión poética de Pablo Neruda*, generadora de la supuesta ruptura de 1936 que se habría proyectado a *España en el Corazón* (1937). En mi edición crítica de *Residencia en la Tierra* (Madrid, Cátedra, 1987) creo haber demostrado que tal 'conversión' comenzó dos años antes con el poema «Estatuto del Vino» y que por lo tanto *España en el Corazón* no fue el texto imprevisto que Alonso supuso. Fue en

cambio el texto que marcó la resolución de un conflicto -central en *Residencia*- en favor de la dimensión 'profética' del Sujeto nerudiano.

Fue así que logré legitimar por fin mi antigua *lectura unitaria*, que no admitía rupturas de fondo, del proceso poético que desde *Veinte Poemas de Amor* (1924) había avanzado hasta *Canto General* (1950), prolongándose con algunas fracturas menores y no radicales (por ejemplo: *Estravagario* de 1958) en los libros sucesivos hasta la muerte del poeta. Un caso de desarrollo, que no de conversión. Más allá de las apariencias, Neruda era uno solo. Pero enseguida debí admitir que esa unidad comenzaba con *Veinte Poemas*. ¿La verdadera ruptura era pues la de 1924, no la de 1936?

Teoricé entonces que el itinerario poético de Neruda se componía de una fase única, de desarrollo lineal y progresivo, cuyo inicio había sido marcado por la publicación de *Veinte Poemas*. Sólo que esta fase única tenía una prehistoria, una muy breve fase que alguna vez llamé *prenerudiana* (en el sentido de haber sido una escritura poética anterior a la del *verdadero* Neruda) y que incluía los libros *Crepuscularío* (1923) y *El Hondero Entusiasta* (escrito en 1923). La formulación inicial de tal hipótesis -que mucho después desarrollé específicamente, y de modo más articulado y maduro, en mi artículo «Neruda 1923: el Año de la Encrucijada» (1992)- tuvo origen en la periodización propuesta por Cedomil Goic para los itinerarios de la novela chilena (en 1968) y de la novela hispanoamericana (en 1972).

Goic había asignado carácter de radical *coupure* a la ruptura advertible entre dos determinadas generaciones de narradores hispanoamericanos: por una parte la generación mundonovista y tardo-naturalista que incluyó entre otros a los chilenos Augusto D'Halmar y Mariano Latorre, a los argentinos Benito Lynch y Ricardo Güiraldes, al boliviano Alcides Arguedas, al colombiano José Eustasio Rivera, al venezolano Rómulo Gallegos; en ruptura con ésta se situaba la gloriosa generación emergente y renovadora que incluyó al chileno Manuel Rojas, a los argentinos Roberto Arlt, Eduardo Mallea,

Leopoldo Marechal y naturalmente Borges, a la venezolana Teresa de la Parra, al cubano Alejo Carpentier, al guatemalteco Miguel Ángel Asturias, al mexicano Agustín Yáñez. Para Goic no se trataba de un simple tránsito generacional, o cambio de guardia, sino de una inédita fractura estructural en el sistema literario vigente. En términos de Goic, era el pasaje desde la novela *moderna* [en mi código: novela de la *modernidad II*] a la novela *contemporánea* [= novela de la *modernidad III*]. Era la aparición de una nueva novela.

A mí pareció claro que en términos generales, pero también en algunos detalles del sistema de preferencias, esta generación de ruptura en ámbito narrativo era la misma que en ámbito poético incluyó entre otros a César Vallejo, a Nicolás Guillén, a Oliverio Girondo, a Ricardo Molinari, a Luis Palés Matos, a Vicente Huidobro, a Pablo Neruda. Y me era claro también que la ruptura de estos narradores y poetas hispanoamericanos aparecía en evidente conexión (y por primera vez esta conexión era paritaria) con la ruptura que en Europa por entonces, desde comienzos de los años '20, estaban imponiendo narradores como Proust, Kafka, Joyce, Lawrence, Huxley, Musil, Döblin, Woolf, y poetas del calibre de Eliot, Pound, Breton, Aragon, Éluard, Valéry, Saint-John Perse, Benn, Montale, Quasimodo, Aleixandre, Jorge Guillén, Alberti, Juan Ramón, Federico. Las llamadas literaturas de vanguardia, se vio después, eran sólo la parte más visible de una revolución generalizada y -por primera vez- común a las dos riberas del Atlántico. Con la generación de Neruda y Vallejo, de Borges y Carpentier, la literatura hispanoamericana hizo su ingreso en la *contemporaneidad* de la literatura de Occidente.

2.2.

«El comunismo de Pablo Neruda -escribió A. Alonso (1951: 320)- como acontecimiento de su biografía sólo nos concierne en cuanto ha tocado y cambiado la índole de su poesía. Pues la poesía de Pablo Neruda ha cambiado de la noche a la mañana radicalmente.»

Que la poesía de Pablo Neruda había cambiado en 1936, era cosa evidente. Que había cambiado *radicalmente* era lo que yo rechacé hace treinta años y lo que -con más argumentos- sigo rechazando hasta hoy. *Residencia en la Tierra* no era sólo poesía «de ensimismada soledad, de angustia metafísica y de visión de muerte». A esa

dimensión atroz, que por cierto el crítico español analizó magistralmente, el Sujeto residenciario contrapuso sin tregua una tensión de signo opuesto que hoy llamaríamos *resistencia y* que Alonso, por impedimentos derivados de su personal concepción de la poesía, subvaloró o simplemente no vio.

Pruebo a decirlo de otro modo. La autorrepresentación del Sujeto residenciario proponía el mismo *héroe degradado* que enunciaba y/o protagonizaba otros textos más o menos coetáneos, narrativos y líricos, firmados por los escritores de la brillante generación de vanguardia -la generación de Neruda, justamente- que a comienzos de los años '20 renovó la literatura occidental: Kafka, Joyce, Eliot, Pound, Vallejo y los demás que mencioné más arriba. Ese héroe degradado, común a esos escritores y al Neruda de *Residencia,* fue el prototipo del *héroe de la modernidad III* precisamente por su oscura, desencantada, imposible *resistencia* a la degradación que los nuevos tiempos tendían a imponerle. Y por su tenaz afirmación -contra toda evidencia y esperanza- de la vocación de solidaridad entre los hombres: condición latente, si bien sofocada o negada, que el poeta-profeta está llamado a tornar manifiesta y visible. La misión del héroe degradado fue justamente la de dar testimonio afirmativo de una realidad humana profunda y soterrada, no sólo contra las apariencias que obstinadamente parecían desmentir la existencia misma del objeto de su empeño sino contra la frustrante ausencia de respuesta: «Acecho, pues, lo inanimado y lo doliente, / y el testimonio extraño que sostengo / con eficiencia cruel y escrito en cenizas, / es la forma de olvido que prefiero, / el nombre que doy a la tierra, el valor de mis sueños» *(Residencia en la Tierra,* «Sonata y Destrucciones»).

Alonso iluminó el factor *degradación* de un Sujeto que, respecto a sus frustrados anhelos de plenitud y de inserción positiva y creadora en el mundo, se autorrepresentaba insistentemente «como un camarero humillado», como «un sirviente mortal vestido de hambre», «como un ataúd envejecido», y cuya derrota desembocaba en un final y desesperado «Sucede que me canso de mis

pies y mis uñas / y mi pelo y mi sombra. / Sucede que me canso de ser hombre.» Pero advirtió mucho menos la importancia del factor *profecía*, eso que el Sujeto mismo llamó *mi sentido profético*, contraponiéndolo a la degradación con autorrepresentaciones de este tipo: «para mí que entro cantando / como con una espada entre indefensos», «amo lo tenaz que aún sobrevive en mis ojos» y con particular evidencia: «pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho, / las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio, / el ruido de un día que arde con sacrificio, /me piden *lo profético que hay en mí*» («Arte Poética»).

Al final de la primera *Residencia* la figura profética estaba muriendo. Que el conflicto se estaba resolviendo en favor de la *degradación* y contra la *profecía* lo declaró a modo suyo el Sujeto al autorrepresentarse como *el fantasma del buque de carga* en el poema escrito por Neruda durante el viaje que lo trajo de vuelta a Chile en abril de 1932. Tan extrema desacralización del Yo profético esterilizó por más de un año al poeta hasta desembocar en ese nadir del temple moral del Sujeto residenciario que fue el poema «Walking Around», escrito en Buenos Aires hacia octubre de 1933.

Entonces apareció Federico García Lorca, quien, primero en Buenos Aires (octubre 1933-abril 1934) y después en Madrid, salvó a Neruda del desastre. Con el ejemplo de los textos aún inéditos del futuro y póstumo *Poeta en Nueva York*, Federico enseñó a su nuevo amigo Pablo uno de los modelos claves de la *modernidad III*: el modelo freudiano de profundidad que contrapone la *excavación* a la *represión* (de las pulsiones infantiles) y *lo latente* a *lo manifiesto*, en obvia conexión con el modelo existencial de *autenticidad/inautenticidad* y con el modelo dialéctico de *esencia/apariencia*, también ellos característicos de la modernidad del siglo XX. Como Nueva York para Federico, Buenos Aires fue para Neruda el espacio en que los recuerdos de la niñez y la memoria del sexo afloraron con verdades ocultas o sofocadas que determinaron el nuevo parcial desbloqueo, en los textos, de la figura del propio yo-niño del poeta (ese «niño insepulto» a que aludió el poema «Oda con un Lamento»).

A Lorca debe *Residencia* la metamorfosis que, superado el riesgo de «Walking Around», no sólo favoreció la conclusión misma del libro en Madrid sino además la nueva tendencia de Neruda a conjugar en la representación poética sus asuntos privados y el acontecer histórico. Fue así que imágenes -más o menos cifradas- relativas a la revolución de los mineros asturianos (octubre 1934),

y a la represión generalizada que la siguió, poblaron la escritura de los últimos poemas de *Residencia* (de modo central en «Estatuto del Vino»).

Desde el regreso de Neruda a Chile en 1937, su actividad poética recorrió hasta un límite extremo las diversas líneas propuestas por la *modernidad III*. En el capítulo «Yo Soy», último de *Canto General*, el Sujeto nerudiano declaró haber completado su proceso de individuación personal y haber alcanzado su identidad definitiva. El ideal de Unidad siempre perseguido por la modernidad se cumplía también a nivel individual. El material autobiográfico se disponía en ese capítulo como el itinerario de un proceso totalizador: el niño de la Frontera, el Hondero y el Abandonado, el estudiante, el viajero en Oriente, en España y en México, el combatiente antifascista y el fervoroso indagador de Chile y América, el chileno de regreso, el senador, el militante comunista: todas las figuras mítico-biográficas que habían escandido la trayectoria del Sujeto se resolvían finalmente en este *Yo Soy* definitivo.

El signo clave del Neruda *moderno* fue entonces el autorretrato en movimiento. Desde el 1924 de los *Veinte Poemas* hasta el 1956 de las *Nuevas Odas Elementales*, el Sujeto nerudiano se autorrepresentó en los textos como una figura dinámica, progresiva, en marcha dificultosa pero constante hacia una meta, hacia un horizonte por alcanzar.

3. POSMODERNIDAD

3.1.

El bloque cronológico 1950-1992 marcó el período de agonía y defunción de la *modernidad III* (y de los cinco siglos de modernidad), pero en simultánea correspondencia marcó también el período de incubación, ascenso y afirmación de la posmodernidad. Término que, a efectos del presente discurso, defino como el conjunto de los valores (o disvalores) y de los comportamientos culturales que

actualmente prevalecen en la gestión mundial de la economía y de la política, de la ciencia y de la tecnología, del medio ambiente y de las artes, de las tensiones internacionales y de los derechos y aspiraciones individuales, en breve, lo que prevalece en la gestión mundial de la historia presente.

Lo posmoderno sería entonces (con fórmula que tomo de Jameson) *la dominante histórico-cultural de nuestros días.* Quien tenga edad suficiente ha asistido a los signos cotidianos del tránsito: desde la radio a la televisión, desde el cine al vídeo, desde el psicoanálisis a la aeróbica, desde el mundo del jazz a la galaxia del rock, desde la máquina de escribir al computer, desde la Era de la Imprenta a la Era de la Comunicación Electrónica. Pero a diferencia de las revolucionarias invenciones modernas, la posmoderna -y más espectacular aún- revolución científico-tecnológica de los últimos cincuenta años no ha sido propuesta ni vivida en relación al horizonte de Progreso sin fin a que la modernidad nos había habituado. Tan formidable transformación se está desarrollando en el marco del más completo y radical *divorcio* entre el progreso científico-tecnológico (hoy dominado por los intereses y códigos del 'libre mercado' internacional) y el proyecto histórico-político de la emancipación, de la dignificación y de la exaltación de la vida de los hombres -de todos los hombres- sobre este planeta. La conquista de un mundo de libertad y bienestar para toda la humanidad, que por siglos pareció ser el horizonte de las batallas de la Razón y de la Ciencia, hoy por hoy muestra haber perdido toda su antigua fascinación como proyecto político general. De improviso nadie parece interesado en construir la Ciudad Futura.

El signo macroscópico del radicalismo del cambio sería lo que Jean-François Lyotard llamó el fin de los grandes metarrelatos legitimadores de los modernos discursos (y de sus tentativas de praxis) enderezados a la emancipación y a la plena realización histórica del Sujeto razonante. Vale decir: la desaparición de todo horizonte utópico general para la comunidad humana, el total derrumbe de la confianza en el progreso universal e indefinido, en suma, el fin de las ideologías en cuanto motores de la acción histórica y en cuanto parámetros de valores éticos y culturales.

La modernidad murió en Berlín 1989 con el derrumbe del Muro y en Moscú 1991-92 con la disolución de la URSS: aquélla fue una muerte espectacular y estrepitosa. Pero la modernidad murió también de muerte silenciosa e invisible,

durante esos mismos años y tras los mismos decenios de agonía, en Washington, en Tokio, en Bonn, en Madrid, en Londres, en Amsterdam, en París, en Roma. El Rey ahora circula desnudo y no se hace ningún problema de ello: «¡Todo el poder a los mercados financieros del mundo!» vocifera este posmoderno Lenin de la globalización final.

3.2.

Si el rostro visible de la última modernidad, como ya dije, apareció tendencialmente democrático y de izquierdas, el de la posmodernidad hoy dominante se nos ofrece con un aspecto tendencialmente reaccionario y de derechas (para decirlo en lenguaje *demodé* pero todavía comprensible). Ahora bien, así como en el interior de la *modernidad III* hubo discursos y comportamientos discordantes con la 'norma' dominante (ejemplo máximo: los fascismos), así verificamos también hoy la presencia activa de *la otra posmodernidad,* que propongo llamar *posmodernidad de la resistencia* en cuanto, aceptando por un lado la muerte de la modernidad, por otro se opone a la corriente central y dominante buscando conectar de algún modo a la vieja tradición humanista los datos y las posibilidades de la nueva situación histórico-cultural.

No tengo espacio para desarrollar esta idea, pero señalo como expresión de posmodernidad alternativa la novela *Cien Años de Soledad,* sobre todo por su negativa a mirar la historia de América Latina en los términos de la modernidad. Preciso: la novela de García Márquez no niega la historia, pero de hecho cuestiona la óptica tradicional de la modernidad en este terreno al desplegar, narrativamente, una diversa modulación de la dinámica del progreso.

4. NERUDA POSMODERNO

4.1.

Mi visión unitaria del proceso poético de Neruda entró en crisis subterránea, no confesada,

cuando a fines de 1971 me encargaron dirigir un número especial de los *Anales de la Universidad de Chile* destinado a celebrar el Premio Nobel de Neruda. Como entre los ensayos que contraté faltaba uno que examinase el conjunto de los libros más recientes del poeta, asumí yo mismo la tarea lo mejor que entonces pude a través de un artículo sobre lo que llamé «el cielo nerudiano 1958-1967», o sea un examen del período que desde *Estravagario* se extendía hasta *La Barcarola*. Era obvio que la fórmula «ciclo nerudiano» funcionaba en el interior de una concepción unitaria de la poesía de Neruda, de cuyo desarrollo sólo pretendía aislar un momento para examinarlo más de cerca.

Fue entonces cuando comencé a advertir los límites e insuficiencias de mi esquema de periodización. Pero yo no sabía ni siquiera cómo formular el problema. Lo que me llegaba claro era que desde *Estravagario* en adelante el Sujeto (enunciador y protagonista del discurso) nerudiano había dejado de proponerse metas u horizontes. Y que las figuras claves de autorrepresentación del Yo poético en los libros precedentes -el Capitán de los versos, el Hombre Invisible de las odas, el Cronista-Cantor de la utopía socialista en construcción, todos ellos hijos del 'Yo Soy' de *Canto General*- de improviso habían desaparecido. Lo que en cambio no me llegaba claro era el porqué de tales metamorfosis y desapariciones. Ni lograban convencerme las teorías que al respecto circulaban.

En 1956 Neruda -habiéndose separado de Delia de Carril para iniciar una nueva vida junto a Matilde Urrutia- sufrió los fuertes sacudones del informe de Jruschov sobre Stalin durante el XX Congreso del PCUS (marzo) y de los tanques soviéticos en Budapest (noviembre). Si Neruda hubiese abandonado entonces su militancia comunista, como tantos intelectuales hicieron, todo habría sido más fácil de explicar. En cambio el compromiso político no sólo no desapareció de su escritura sino que incluso pareció acentuarse. El poema «El pueblo» de *Plenos Poderes* fue originalmente escrito y leído como contribución al XII Congreso del partido comunista chileno. Y más adelante, en 1969, Neruda será sin reservas el candidato de su partido a la presidencia de Chile. ¿Por qué entonces su poesía parecía haber dejado atrás las certezas utópicas del 'americano errante' (y militante) de *Las Uvas y el Viento*? ¿Por qué desde 1956 fue advertible en su poesía una fuerte atenuación o reajuste del optimismo histórico que había impregnado sobre todo el ciclo inmediatamente anterior, 1945-1955?

Siempre sensible a los cambios histórico-culturales, la poesía de Neruda entró también en 1956 -con algunos poemas del *Tercer Libro de las Odas* escritos ese año- en una fase de radical mutación (¡ahora sí!) con efectos que se prolongaron hasta la muerte del poeta en 1973. Hubo una compleja convergencia o afinidad entre los signos anunciadores de un cambio epocal en la cultura de Occidente y los signos textuales con que Neruda respondió a los eventos públicos y privados de ese 1956. Tras leer a Lyotard y a Jencks, a Huyssen y a John Barth, a Ceserani, a Ihab Hassan y a Alain Touraine, a Eagleton y a Berman, a García Canclini y a Beatriz Sarlo, pero sobre todo a Fredric Jameson y a Sánchez Vázquez, me pareció y me sigue pareciendo exegéticamente útil y productivo leer la poesía 1956-1973 de Neruda en clave de *posmodernidad* (con el pacto, claro está, de definir dicha categoría según los términos e implicaciones arriba propuestos).

4.2.

El indicador macroscópico (y máximo) del pasaje desde la modernidad a la posmodernidad en Neruda fue, para mí, la repentina desaparición del horizonte personal que hasta las *Nuevas Odas Elementales* había orientado el discurso del Sujeto poético. Vale decir, la pérdida de aquel sentido de progresión y desarrollo -de marchar hacia una meta deseada- que hasta entonces el Sujeto había textualizado como una historia de tentativas hacia la producción del autorretrato definitivo, cumplido y satisfactorio (en leal correspondencia, claro está, con el itinerario biográfico extratextual del poeta, según las altas exigencias de *autenticidad* propias del código artístico-literario de la *modernidad III*). De pronto ese orgulloso Sujeto no sólo renunció de hecho a la identidad del 'Yo Soy' y al título de Capitán que tantas fatigas literarias le habían costado: dejó incluso de perseguir la meta del autorretrato final, abandonó toda ilusión de avanzar hacia el alto y ambicioso horizonte del Yo definitivo.

Al ideal de unidad del Sujeto moderno (búsqueda de una identidad y de una poesía 'proféticas') el Sujeto posmoderno opuso de pronto el regreso a una praxis de fragmentación similar a la de *Crepuscularío* (1923), como lúcidamente reconoció el propio Neruda en una conferencia de 1964. Contra la máxima propuesta unitaria del moderno 'Yo Soy', la fragmentación horizontal de un posmoderno «Muchos somos» en *Estravagario* y la fragmentación vertical de un Yo posmoderno que admitía haber vivido «muchas vidas» y no el único camino ascendente (*Tercer Libro de las Odas*, «Oda al Camino»). Otra modulación poética de la memoria autobiográfica emergió de la metamorfosis, tendente a rescatar la pluralidad de las existencias pretéritas del Sujeto, la validez y autonomía de cada una de sus muchas vidas. Así al cierre de *Canción de Gesta* (1960) y en los programáticos recuentos de *Memorial de Isla Negra* (1964) y de *La Barcarola* (1967).

El otro indicador macroscópico de la posmodernidad nerudiana fue la percepción *apocalíptica* de la historia presente, índice de un grave conflicto con la modernidad del siglo XX particularmente legible en *Fin de Mundo* (1969), donde fue inequívoca la crítica al 'socialismo real' (en cuanto fallida propuesta de realización de la moderna utopía) desde el interior de la trinchera comunista que el Sujeto no había abandonado ni abandonará. *Fin de Mundo* propuso desde el título una perspectiva crítica general, escéptica y contracorriente, justo en el período en que todo parecía indicar el triunfo inminente de los ideales de la modernidad: el mayo '68 en París, la movilización mundial contra la guerra en Viet Nam y la convergencia de 500.000 jóvenes a Woodstock en nombre de la paz y del amor el 15 de agosto de 1969, la muerte y la exaltación mítica del *Che* Guevara, la campaña por la 'zafra de los 10 millones' en Cuba.

Neruda mismo estaba por entonces (1969) embarcado, como ya señalé, en su propia campaña presidencial, la cual fue el preámbulo de la espectacular victoria de Salvador Allende y de la Unidad Popular, con las resonancias mundiales que sabemos. Pero más aún, la crítica de *Fin de Mundo* se extendió incluso al campo literario (y no ya desde la *moderna* perspectiva militante de *Canto General*), precisamente en los años en que el arte de la *modernidad III*, vale decir el arte subversivo e anticonformista por antonomasia (vanguardias, Joyce, Kafka, Picasso, Dalí, Buñuel, Schönberg...), consolidaba su ingreso victorioso en el respetable

canon artístico-cultural del siglo XX. Neruda vio y advirtió entonces lo que muy pocos vieron o advirtieron: esos eventos y señales de triunfo eran en realidad el (múltiple y hermoso) canto del cisne de la Modernidad en trance de muerte. Por eso los libros del período -*La Barcarola* (1967), *Las Manos del Día* (1968) *y Fin de Mundo* (1969)- insistieron en formular lo que Alain Sicard llamó 'la poética de la *deshabitación* de la historia'.

Tanto la Deshabitación de la historia actual como la esperanza en la Rehabitación de la historia futura cristalizaron como ficción mítica en *La Espada Encendida* (1970). El protagonista de la fábula, por nombre Rhodo (alter ego del Sujeto nerudiano), era en efecto un fugitivo que huía tanto de las guerras y de la destrucción de la humanidad como del propio pasado personal para refugiarse y renacer en el seno de una situación primordial que la ficción inscribió, a su vez, en un marco espacial de máxima soledad posible: la Patagonia chilena. Este adánico inicio de una mítica Rehabitación de la historia se podía leer como el correlato del apocalíptico Vacío que había cerrado *Cien Años de Soledad.*

En los libros postreros de Neruda la poética de la Rehabitación supuso el final reajuste de las antiguas pretensiones oraculares del Sujeto moderno -la superior voz 'profética'- y la reaceptación de una humanidad compartida. A diferencia del moderno 'profeta', privilegiado contemplador e intérprete de las ruinas de Machu Picchu, el posmoderno Yo turista de *La Rosa Separada* (1972) se declaró tan incapaz como los otros turistas de aprehender el misterio, los vestigios y el silencio de Rapa Nui (Isla de Pascua), se proclamó uno más entre los inútiles invasores del espacio sagrado de las estatuas y del «oxígeno total». Hasta en sus últimos poemas Neruda reafirmó a este Sujeto posmoderno que se autorreconocía en la grandeza y en las miserias del Otro, en la estupidez y en la esperanza de ese *todos* (los hombres) en que con final orgullo/humildad se incluyó.

La condición posmoderna del último Neruda sería caracterizable desde muchos ángulos y a través de muchos indicadores y

signos. En esta sede he querido sólo señalar algunos que considero fundamentales, esperando así insinuar las posibilidades exegéticas de mi actual perspectiva de lectura del poeta chileno. Un tipo de poeta que por cierto hace mucha falta en esta vigilia del año 2000.

ALGUNAS REFERENCIAS

ALONSO, Amado: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951.

BAUDRILLARD, Jean: *L'Echange Symbolique et la Mort*, Paris, Gallimard, 1979.

BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire / La experiencia de la Modernidad*, Madrid, Siglo XXI de España, 1988.

CARRAVETTA, Peter y SPEDICATO, Paolo, (eds.): *Postmoderno e Letteratura / Percorsi e Visioni della Critica in America*, Milano, Bompiani, 1984. Textos de John Barth, Ihab Hassan, Craig Owens, Richard Prince, William Spanos y otros.

CESERANI, Remo: *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

CHIURAZZI, Gaetano: *Il Postmoderno / Il Pensiero nella Societá della Comunicazione*, Torino, Paravia, 1999. Estudio + antología de textos de varios autores.

EAGLETON, Terry: *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas / Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

GOIC, Cedomil: *La novela chilena / los mitos degradados*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1968.

GOIC, Cedomil: *Historia de la Novela Hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

HOBSBAWM, Eric J.: *Age of Extremes - The Short Twentieth Century 1914-1991*, London, Pantheon Books, 1994. Trad. it. *Il Secolo Breve*, Milano, Rizzoli, 1995.

JAMESON, Fredric: *Postmodernism / Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991. Abre este volumen de 438 páginas el célebre ensayo del mismo título publicado originalmente por *Social Text* (1984) y en traducción española por la revista *Casa de las Américas*, 155-156, La Habana (marzo-junio 1986).

HASSAN, Ihab: *Postmodern Turn / Essays in*

Postmodern Theory and Culture, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1987.

JENCKS, Charles: «¿Qué es el Posmodernismo?», *Cuadernos del Norte*, 43, Oviedo (julio-agosto 1987), 2-17.

LOYOLA, Hernán: «Neruda 1923: el Año de la Encrucijada», *Revista Chilena de Literatura*, 40, Santiago (noviembre 1992), 5-16. También en: Nicola BOTTIGLIERI y Gianna Carla MARRAS, eds., *A Più Voci / Omaggio a Dario Puccini* (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro - Vanni Scheiwiller editore, 1994), 259-272.

LOYOLA, Hernán: «Neruda entre modernidad y posmodernidad» en LUIS ÍNIGO MADRIGAL, ed., *Los Premios Nobel de Literatura Hispanoamericanos*, (Ginebra, Éditions Patiño, 1994), 39-56.

LOYOLA, Hernán: voz «NERUDA, Pablo» en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina - DELAL* (Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila, 1995), 3360-3373.

LOYOLA, Hernán: «Neruda 1956-1973: la Modulación Posmoderna del 'Compromiso Político'», en Catherine POUPENEY HART y Monique SARFATI-ARNAUD, eds., *Pablo Neruda / Mitos y Personaje*, Actas del Coloquio 1996 en la Université de Montréal (Ottawa, Girol Books, 1998), 30-59.

LYOTARD, Jean-François: *La Condition Postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

PICÓ, Josep ed.: *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988. Incluye textos de Jürgen Habermas, Andreas Huyssen, Hal Foster, Alex Callinicos, Gérard Raulet y otros.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María y VIDAL, María Carmen: *Y después del Postmodernismo ¿Qué?*, Barcelona, Anthropos, 1998.

SALAMONE, Nino: *Postmodernità / Quotidiano e Orizzonte nella Società Contemporanea*, Roma, Carocci Editore, 1999.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: «Posmodernidad, Posmodernismo, Socialismo», *Casa de las Américas*, 175, La Habana (julio-agosto 1989), 137-145. El mismo excelente artículo, bajo el título «Radiografía del Posmodernismo», en *Nuevo*

Texto Crítico, 6, Stanford (1990), 5-15. La revista de Jorge Ruffinelli publicó dos importantes números monográficos dedicados al tema «Modernidad y Posmodernidad en América Latina»: *NTC* 6 (segundo semestre 1990) *y NTC* 7 (primer semestre 1991).

SARLO, Beatriz: *Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920,* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.

SARLO, Beatriz: *La imaginación técnica / Sueños modernos de la cultura argentina,* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1992.

SICARD, Alain: *El pensamiento poético de Pablo Neruda,* Madrid, Gredos, 1981.

Gianni VATTIMO y Pier Aldo ROVATTI, *Il Pensiero Dèbole,* Milano, Feltrinelli, 1983.

TOURAINE, Alain: *Critique de la Modernité,* Paris, Fayard, 1992.

ZIEGLER, Heide ed.: *The End of Postmodernism: New Directions,* Stuttgart, M und P Verlag, 1993. Incluye textos de John Barth, Malcolm Bradbury, Raymond Federman, Ihab Hassan y otros.

ZIEGLER, Jean: *Les Vivants et la Mort,* Paris, Seuil, 1975.

PABLO NERUDA, EN LA ENCRUCIJADA ANTIPOÉTICA

SELENA MILLARES

Selena Millares
Profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Madrid, es autora de los libros *La génesis poética de Pablo Neruda (1992)* y *La maldición de Sheherezade. Actualidad de las letras centroamericanas* (1997); coautora de la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1996) y editora de varias obras contemporáneas. Ha publicado artículos en torno a temas tan diversos como el modernismo visionario, la vanguardia poética o las Américas de Calibán, y sobre autores como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Gonzalo Rojas, Alejo Carpentier, Virgilio Piñera y Miguel Ángel Asturias.

La historia de la poesía (...) es imposible de distinguir de la influencia poética, puesto que los poetas fuertes crean esa historia gracias a malas interpretaciones mutuas, con el objeto de despejar un espacio imaginativo para sí mismos (...)

Todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas.[1]

No son pocos los críticos que al abordar la obra nerudiana observan un antes y un después decidido por una fecha, 1958, y por un título, *Estravagario*, que habla de un cambio de piel en el devenir de esa escritura[2]. Igualmente, muchas miradas interpretan ese cambio como índice del ascendiente que ejerce el más carismático miembro de las nuevas promociones chilenas, por entonces amigo y discípulo dilecto de Neruda, Nicanor Parra. En efecto, abundan los testimonios que certifican ese diálogo fecundo de ambos, donde el proceso del relevo generacional se dibuja nítido en toda su complejidad. De esas tensiones se derivan fructíferas consecuencias en ambas poéticas, que de algún modo pueden traducir el itinerario de un siglo en la poesía de América Latina. Pero también hay consecuencias de un sabor más ácido, en la medida en que son usadas por las sempiternas acechanzas de la maledicencia para armar toda una batalla que exige alineamientos en uno u otro bando, con una exaltación de los personalismos que parece olvidar lo que tal vez sea lo más importante: ni más ni menos que la poesía.

No puede negarse que esa hostilidad nace ya en la evolución de las relaciones personales de maestro y discípulo; las manifestaciones directas o implícitas de mutua admiración van a desembocar en un frío distanciamiento, ya por el deseo del primero de mantener su protagonismo histórico, ya por la necesidad del segundo de reiterar una vez más el enfrentamiento de Layo y Edipo -que Bloom establece como ley de la historia de la creación artística-, y eliminar la figura del padre para poder forjar su propio camino, libremente. A partir de esos datos, críticos y poetas se hacen a menudo eco de las desavenencias, para exigir militancias en uno u otro bando de la guerrilla. Y sin duda hay fundamentos claros para esa actitud beligerante,

1
Harold Bloom, *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*, Caracas, Monte Ávila, 1973: 13, 106.

2
Vid. el poema «Pido silencio»: «no crean que voy a morirme: / me pasa todo lo contrario: / sucede que voy a vivirme (...) Pido permiso para nacer» (*Estravagario*, Barcelona, Seix Barral, 1977: 10-11).

3
Retomo aquí algunas reflexiones que ya publiqué en el artículo «Chile: la generación dispersa», *Anales de literatura hispanoamericana*, 21 (1992): 265 y ss. En cuanto al resto del texto, reconsidera y desarrolla, con la distancia de los años transcurridos, análisis previos -tal y como la perspectiva de 25 años de este seminario nos proponía- que tienen su origen en mi libro *La génesis poética de Pablo Neruda. Análisis intertextual* (tesis doctoral), Madrid, Ed. Complutense, 1992.

4
«Yo no creo en la originalidad. Es un fetiche más, creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe. Creo en la personalidad a través de cualquier lenguaje, de cualquier forma, de cualquier sentido de la creación artística. Pero la originalidad delirante es una invención moderna y una engañifa electoral. Hay quienes quieren hacerse elegir Primer Poeta, de su país, de su lengua o del mundo.

que pueden entenderse a partir de la «melancolía de las influencias» con que el crítico de Yale explicara el problema de la sucesión literaria[3], y que en este caso exaspera sus tintas. El problema, inherente al proceso creador, no pudo ser conjurado ni siquiera por Vicente Huidobro con sus postulados de poesía adánica; Neruda, por su parte, lo constata en muy diversas ocasiones, y habla de la originalidad como un fetiche falso que delata una era de derrumbe[4], para afirmar que «el mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan ni lo crean. Y, en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que precedieron y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos. Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros, pues, qué sería de mí sin mis largas lecturas de cuanto

Entonces corren en busca de lectores, insultan a los que creen con posibilidades de disputarles el cetro, y de ese modo la poesía se transforma en una mascarada» (Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974: 369).

se escribió en mi patria y en todos los universos de la poesía?»[5]. Algunos años después, en *Fin de mundo*, retorna al mismo motivo, pero esta vez desde un ángulo distinto: los escritores de nuestro siglo sufren el peso de los gigantes muertos («hemos subido la escalera/ con un saco sobre los hombros,/ con la pesada precedencia/ de los huesos más eminentes»); Balzac, Hugo, Tolstoy, Zola, Mallarmé y muchos otros se confabulan «y todos juntos aplastándonos/ no nos dejaban respirar, / no nos dejaban escribir/ no nos querían dejar,/ hasta que el tío Ubú Dada/ los mandó a todos a la mierda»[6]. El gesto, liberado de la gravedad de otros tiempos, acusa ya de algún modo la entrada en la nueva órbita antipoética. Por su parte, tanto Nicanor Parra como el resto de la generación del 38 reiteran ese sentir agónico, de zozobra entre la admiración y el rechazo, y de ahí que hicieran de la espontaneidad y la naturalidad su bandera, en tanto que la reacción hacia los padres poéticos adquiere los perfiles más virulentos. En su conocido «Manifiesto»[7], Parra los condena implícitamente, y con tintes menos agresivos se observa la misma actitud en la «Cueca de los poetas» que musicara su hermana Violeta, donde el tono humorístico repite ese sentido de competencia entre gigantes[8]. Es así como se repite una y otra vez el enfrentamiento de maestro y discípulo como en una nueva y diabólica invención de Morel, y el parricidio necesario explica la más reciente poesía chilena, anegada por la sombra de ese duelo de titanes. En 1981 se leía entre las líneas de la «Declaración de Rotterdam» esa problemática[9], o en las afirmaciones de Gonzalo Millán, quien afirma que «el concepto nerudiano de 'poesía impura' alentó y encauzó mi preferencia por objetos y realidades tradicionalmente antipoéticas»[10]. De este modo, el reconocimiento de esa claustrofobia se desenvuelve por terrenos diversos, desde la aceptación resignada que muestran estas afirmaciones hasta la iconoclasia furiosa o carnavalizadora. Pero también se manifiesta en homenajes casi religiosos, o en la melancolía sin ambages que traduce la «Composición escolar» de Mauricio Redolés:

Para los jóvenes chilenos que nos dedicamos a esto de la poesía
mistral, huidobro, neruda, de rokha, pezoa véliz, parra

5
Pablo Neruda, «Latorre, Prado y mi propia sombra» (discurso de incorporación a la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile como miembro académico, en marzo de 1962), en Pablo Neruda y Nicanor Parra, *Discursos*, Santiago, Nascimento, 1962, luego reproducido en *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978. Se respira en este texto la polémica que en esos momentos ronda a *Estravagario*.

6
Pablo Neruda, *Fin de mundo*, Buenos Aires, Losada, 1969: 74.

7
Publicado independientemente como libro (Santiago, Nascimento, 1963), figura entre los ejemplares de la biblioteca de Neruda, en La Chascona. Luego se incluirá en *Obra gruesa* (Santiago, Universitaria, 1969).

8
Con aire de travesura, su letra reza así: «La vida, qué lindos son los faisanes, la vida qué lindo es el pavo real, la vida qué lindos son los poemas de la Gabriela Mistral, la vida qué lindos son los faisanes, Pablo de Rokha es bueno pero Vicente vale el doble y el triple dice la gente, dice la gente sí, no cabe duda, que el más gallo se llama Pablo Neruda; corre que ya te agarra Nicanor Parra...» («La Cueca de los Poetas», en Violeta Parra, *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, ANS Records, Miami, 1994).

9
«Nosotros y nosotras, otros y otras, poetas marxistas, neomarxistas, groucho marxistas, chilenos

por mencionar sólo algunas estrellas locales
son la cordillera de los andes
y nosotros
los de hoy en la mañana
no alcanzamos ni a esos montoncitos de arena
que hacen los enamorados en las playas...[11]

El propio Parra, integrado aquí en esa monumentalidad cordillerana que al tiempo cobija y abruma a la nueva poesía chilena, usaba la misma imagen cuando, en su «Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda», pronunciado en la Universidad de Chile en 1962, se refería al poeta de Temuco y rompía una lanza por él: «Para algunos 'lectores exigentes' el *Canto General* es una obra dispareja. La Cordillera de los Andes es también una obra dispareja, señores 'lectores exigentes'»[12].

Nicanor Parra, que ya ha visto consolidada su tarea creadora desde la publicación de *Poemas y antipoemas* (1954), comienza con palabras significativas ese discurso: «Hay dos maneras de refutar a Neruda: una es no leyéndolo, la otra es leyéndolo de mala fe. Yo he practicado ambas, pero ninguna me dio resultado». El reconocimiento a un magisterio poético, así como la memoria de una amistad, se imbrica con el elogio hacia un hombre comprometido con su pueblo y su tiempo. Parra cita versos de 1952 en que celebraba el regreso de Neruda tras el destierro, donde lo nombra como «obrero de la paz» y «noble peregrino», como «mensajero de la patria libre» y «amigo fraternal»; sin embargo, la sinceridad del saludo no es incompatible con la defensa de un espacio para la tarea propia, y adviene la cabriola antipoética: «hablando de peras el antipoeta puede salir perfectamente con manzanas, sin

reciclados, náufragos reunidos, hijos de Violeta y John Lennon, Huidobro y Liv Ullman (...) [decretamos] válidas, legítimas y necesarias todas las tendencias y escuelas artísticas, incluso aquellas, surrealistas y románticas, clásicas y antipoéticas (...) neomahlerianas y retronerudianas, quilapayúnicas e intillimánicas, ociosas y comprometidas, vodka y coca-cola, de horno, fritos, pasadas y con pebre», cit. por Soledad Bianchi, «Ya que estamos aquí aprendamos algo. La (joven) poesía de hoy / Neruda/ La poesía (joven) de hoy» (1983), en *Poesía chilena*, Santiago, Documentas/Cesoc, 1990: 125.

10
Soledad Bianchi, *Entre la lluvia y el arcoiris*, Barcelona-Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983: 53.

11
Mauricio Redolés, Poemas urgentes, edición mimeografiada cit. por Soledad Bianchi en «La joven poesía chilena», *Arte y cultura*, Rotterdam, Instituto para el Nuevo Chile, 1982:17.

12
Nicanor Parra, «Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda», en Pablo Neruda y Nicanor Parra, Discursos, Santiago, Nascimento, 1962:19.

que por eso el mundo se vaya a venir abajo. Y si se viene abajo, tanto mejor, esa es precisamente la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas». Frente al poeta-soldado y su cruzada, se proclama que «la verdadera seriedad es cómica», que hay otros caminos transitables, y ese paréntesis reivindicativo se cierra para terminar con un saludo a una obra titánica que no corresponde «a un poeta de salón ni a un buda absorto en la contemplación del ombligo». La impostura del antipoeta, la ironía y la travesura, no pueden dejar de leerse entre las líneas de ese discurso, donde se respira una situación tensa que habla de un conflicto de sucesión generacional, desvelada en el «Manifiesto», donde se critica el elitismo, endiosamiento y aburguesamiento de las voces de la vanguardia, que en el caso chileno están representadas por Huidobro (pequeño dios), Neruda (vaca sagrada) y De Rokha (toro furioso)[14]. Por otra parte, no deja de ser significativa la alabanza del poema «El hombre invisible» que abre las *Odas elementales* (1954)[15], donde ya se respiraba la cercanía de las nuevas propuestas que Neruda conoce manuscritas desde mucho antes (y de cuyos méritos Parra se siente de algún modo partícipe). La ósmosis entre ambas poéticas va a ser entonces una realidad que no puede esconderse entre los contradictorios gestos de afecto o distancia que signan la relación de estos artífices de la palabra; son tiempos en que las condiciones para el relevo generacional están ya servidas[16]. Mucho después, en declaraciones a Benedetti, Parra comentará: «Para ser sincero, Neruda fue siempre un problema para mí; un desafío, un obstáculo que se ponía en el camino, entonces había que pensar las cosas en términos de este monstruo (...) Neruda no es el único monstruo de la poesía; hay muchos monstruos. Por una parte hay que eludirlos a todos y, por otra, hay que integrarlos, hay que incorporarlos. De modo que si ésta es una poesía anti-Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía anti-todo, pero también es una poesía en la que resuenan todos estos ecos»[17]. Elocuentes términos que hablan de nuevo de la melancolía de las influencias en toda su paradójica acritud, donde conviven las más ásperas acusaciones y críticas, frecuentes en los *artefactos*, con reconocimientos como el que

«poeta transgeneracional» en su artículo «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica» (1968); comenta ahí que en *Estravagario* Neruda «quizás está más cerca de Nicanor Parra que de su propia poesía de 20 ó 30 años atrás (en *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana, Letras Cubanas, 1995: 110).

17
Mario Benedetti, «Nicanor Parra o el artefacto con laureles», *Los poetas comunicantes*, México, Marcha, 1981: 46.

18
Luis Poirot, *Neruda. Retratar la ausencia*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987: 62.

19
El texto completo dice así: «Entre todos los poetas del sur de América, poetas extremadamente terrestres, la poesía versátil de Nicanor Parra se destaca por su follaje singular y sus fuertes raíces. Este gran trovador puede de un solo vuelo cruzar los más sombríos misterios o redondear como una vasija el canto con las sutiles líneas de la gracia.
La vocación poética de Nicanor Parra es tan poderosa como lo fuera en Miguel Hernández.
Su madurez lo lleva a las exploraciones más difíciles, manteniéndolo entre la flor y la tierra, entre la noche y el sonido, pero regresa de todo con pies seguros. En toda la espesura de la poesía quedarán marcadas sus huellas australes.
Esta poesía es una delicia de oro matutino o un fruto consumado en las tinieblas. Como lo mande el poeta Nicanor nos dejará impregnados de frescura o de estrellas» (Nicanor

recoge Luis Poirot en su *Retratar la ausencia*: «Neruda era un seductor y cazador de almas. Pablo es una de las personas más interesantes, más apasionantes que he conocido. Sabía cautivar al interlocutor y además era buen amigo y trataba de ayudar a la gente. A mí trató de ayudarme más de cuarenta veces, pero yo era díscolo y no le dejaba que me ayudara, porque no quería sentirme comprometido con él»[18]. Por otra parte, la corriente de simpatía de Neruda hacia Parra también cuenta con sólidos testimonios, entre los que cabe señalar el texto con que se avala la primera edición de los *Poemas y antipoemas*[19], y donde se hablaba de una singularidad que se parangonaba con la de Miguel Hernández. Neruda fue de los primeros que reconocieron el valor de la escritura antipoética, y no sólo animó a su autor a continuar en esa veta nueva sino que de algún modo colaboró para que viera la luz, ya que el azar había hecho que se perdieran los únicos manuscritos en Melipilla, en cierto viaje que varios poetas hicieron a Isla Negra, y la mediación de las gestiones de Neruda logró que apareciera la maleta que Parra olvidara en un autobús[20].

En definitiva, todo lo hasta aquí señalado habla de la honda imbricación de la obra de ambos poetas, a pesar de sus diferencias abismales. En lo personal llegaron a ser amigos entrañables; en la obra de creación, Parra fundó su revolución en la negación de su maestro: su sacrificio ritual no está exento de contradicciones, reconocimientos y la conciencia de una implícita e ineludible filiación. Neruda, por su parte, no fue inmune a esas innovaciones, y su poética da un vuelco que comienza a testimoniar *Estravagario*, libro

Parra, *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1954).
Por otra parte, aún se conserva en la Fundación Neruda la primera edición de los *Poemas y antipoemas* con la dedicatoria «A Pablo y Delia con el abrazo de Nicanor. 5-VIII-54».

20
Anécdota reproducida en entrevista con Leonidas Morales (*La poesía de Nicanor Parra*, Santiago, Universidad Austral/Andrés Bello, 1972).

13
Ibid.: 9; 11-12; 48.

14
En la misma línea se sitúa un artefacto reciente de Nicanor Parra que me apunta el profesor Alain Sicard y que parodia versos conocidos de *Altazor*: «Los cuatro grandes poetas de Chile son tres: Ercilla y Rubén Darío».

15
«Yo me río / me sonrío/ de los viejos poetas, / yo adoro toda / la poesía escrita, / todo el rocío, / luna, diamante, gota/ de plata sumergida, / que fue mi antiguo hermano, / agregando a la rosa / pero / me sonrío, / siempre dicen «yo» (...) nadie sufre en sus versos» (Pablo Neruda, *Odas elementales*, Madrid, Cátedra, 1982: 59 y ss).

16
De interés puede ser aquí recordar la consideración que Roberto Fernández Retamar hace de Neruda como

hacia el que mostrara especial predilección: «De todos mis libros, *Estravagario* no es el que canta más, sino el que salta mejor. Sus versos saltarines pasan por alto la distinción, el respeto, la protección mutua, los establecimientos y las obligaciones, para auspiciar el reverente desacato. Por su irreverencia es mi libro más íntimo. Por su alcance logra trascendencia dentro de mi poesía. A mi modo de gustar, es un libro morrocotudo, con ese sabor de sal que tiene la verdad»[21]. Las *Odas elementales* se hacían ya eco de esas propuestas parrianas ya conocidas, en estado inédito, desde mucho tiempo antes, y a partir de entonces la coloquialidad, el humor o el talante desacralizador y lúdico tendrán una nueva presencia en su andadura, si bien ni se hacen centrales ni se contradicen con la coherencia de un largo itinerario. Circunstancias políticas y personales dañaron aquella amistad fecunda, y ambos poetas se empeñaron en borrar sus huellas. Parra se negó a que el prólogo de Neruda volviera a reproducirse en las sucesivas ediciones de sus *Poemas y antipoemas,* y Neruda no incluye en libro, en vida, el poema-caligrama «Una corbata para Nicanor», publicado en Julio de 1967 en la revista *Postal* e incluido en la recopilación póstuma *El fin del viaje:*

El
hace
vino
de
estos
frutos
brutales
que
brotan
de
su
propia
parra,
o de
la burla
que
se
hace
racimo
...
Este es el hombre
que derrotó
al suspiro
y
es muy capaz
de encabezar
la decapitación
del suspirante.[22]

La tipografía dibuja esa corbata que se regala

21
Pablo Neruda, 1974: 405.

22
Pablo Neruda, *El fin del viaje*, Barcelona, Seix Barral, 1982b: 37-39.

23
Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1971. Las ilustraciones, preparadas por Jaime González Barahona y Viviana González Muñoz, evocan una estética decimonónica con tintes de absurdo y algunas pinceladas de humor. Hay una estufa para «Defensa del árbol», una silla de dentista para «Preguntas a la hora del té», un ataúd para «Un día feliz», maletas vacías para «Recuerdos de juventud», etc.

24
José Miguel Ibáñez Langlois, *Rilke, Pound, Neruda. Tres claves de la poesía contemporánea*, Madrid, Rialp, 1978: 196s.

25
Marlene Gottlieb, *No se termina nunca de nacer. La poesía de Nicanor Parra*, Madrid, Playor, 1977: 12.

26
René de Costa, *The Poetry of Pablo Neruda*, Cambridge, Massachusetts, Harvard U.P., 1979: 180. Del otro lodo, Leonidas Morales afirma que Parra nace a partir de la oposición a Neruda: «Lo que Parra tenía a la vista era la poesía de Neruda: una sensibilidad, un modo, una vigencia de lenguaje y visión. Representaba el «adversario» que nos explica el «anti» con que la poesía de Parra nace históricamente. Porque es en lucha contra ese fondo que Parra modela la «figura» de

y contribuye al espíritu lúdico de la composición, como poco antes hiciera Parra sistemáticamente en sus *Canciones rusas* (1964-67), o el propio Neruda ya en 1958, de modo que ambos recuperan un gesto habitual de las vanguardias. Igualmente, la edición de los *Poemas y antipoemas* de 1971[23], así como los *Artefactos* (1972) y los *Chistes para desorientar a la poesía* (1983), reiteran la incorporación que *Estravagario* hace de materiales gráficos. El nuevo aliento de juego y desenfado se muestra desde la primera página, donde una colección de manos señaladoras acompaña el caligrama que inaugura el libro. Después, gestos macabros debidos a la pluma de Posada ilustrarán con esqueletos que ríen y bailan los poemas «No tan alto» y «Laringe», tal vez los más parrianos del libro. El dibujo de un reloj de bolsillo acompaña el poema metafísico y quevedesco «Ya se fue la ciudad», y «No me hagan caso» -que en su título proyecta la autoironía antipoética- está ilustrado con un payaso equilibrista.

La confluencia de esas dos poéticas disímiles que cristaliza en *Estravagario* ha sido observada por la crítica en muy diversas ocasiones. Mientras Ibáñez Langlois consideraba que la antipoesía estaba ya adelantada en *Residencia en la tierra* [24], Marlene Gottlieb observa una «influencia» de Parra en *Estravagario*[25], que se extiende al *Libro de las preguntas.* Asimismo, René de Costa insiste en esa filiación cuando habla de una repentina ausencia de solemnidad y una frivolidad no casual en la obra: «In this work Neruda, utilizing many of the techniques and procedures of Parra's *Poemas y antipoemas* (1954), began a whole new stage in his own poetry and contributed to the public acceptance of a radically different type of literary expression(...) Essentially it is a colloquial mode of literary discourse, more chatty and less reasoned than that of the elemental odes» [26]. En efecto, la lectura minuciosa de los textos de ambos autores sí ofrece diversas concomitancias de interés en la actitud desacralizadora y desencantada o escéptica[27], como el humorismo lúdico y el absurdo. Sin embargo, también hay que señalar las distancias,

su poesía. No se trata, pues, de una negación suicida, sino de un proceso de diferenciación y descubrimiento de sí mismo a partir de una resistencia» (Morales, 1972: 90).

27
Vid. el poema de *Estravagario* «Cierto cansancio».

que se centran en el tratamiento del tema amoroso y el tono de melancolía, en contradicción directa con la proscripción antipoética de lo sentimental[28]. El amor constante más allá de la muerte de Neruda, quien bebe directamente de las aguas de Quevedo, contrasta con la muerte constante más allá del amor que Parra le opone en su también devota lectura del poeta español. El modo *estravagario* de afrontar el tema de la muerte -que lo convierte en eje central de sus obsesiones, e inaugura así lo que José Carlos Rovira ha llamado una «escritura a contramuerte»[29]- es uno de los aspectos más reveladores con respecto al intertexto de Parra, cuyo humor negro quiere conjurarla y con un tono agresivo convoca su presencia para carnavalizarla con tintas cada vez más satíricas, como puede percibirse en la distancia entre «Lo que el difunto dijo de sí mismo»[30], de *Versos de salón*, donde el cadáver rememora sus avatares terrenales, y «Descansa en paz», de *Hojas de Parra*, que extrema el escarnio de ese motivo con las increpaciones del difunto contra los vivos. Igualmente, en el nerudiano «No tan alto» la familiarización con la muerte anula su anterior gravedad residenciaria, y el tono aminora también el protagonismo del hablante lírico, que ahora va a ser tan mortal y anónimo como cualquiera («Aprenderemos a morir. /A ser barro, a no tener ojos. / A ser apellido olvidado»[31]). Va a sentir miedo y a reconocerlo: «Tengo miedo de todo el mundo, / del agua fría, de la muerte / Soy como todos los mortales, / inaplazable»[32]. La risa va a ser el mejor antídoto para la desolación de las postrimerías, y los versos de «Y cuánto vive?» o «Pastoral» a ella se acogen. Sintomático de este cambio de rumbo es también «Laringe», donde el humor negro se vierte en el coqueteo con la muerte, así como en los mecanismos de lo fantástico, con la inclusión de vocablos malsonantes que en otros momentos eran impensables en la poesía de Neruda:

Ahora va de veras dijo
la Muerte y a mí me parece
que me miraba, me miraba.
(...) En un principio me hice humo
para que la cenicienta
pasara sin reconocerme.
Me hice el tonto, me hice el delgado,
me hice el sencillo, el transparente:
sólo quería ser ciclista
y correr donde no estuviera.
Luego la ira me invadió

29
José Carlos Rovira, 1935: fragmentos y personas de otra encrucijada nerudiana», *Nerudiana*, 1 (1995): 185.

30
«Los funerales fueron muy bonitos. / El ataúd me pareció perfecto. / (...) ¡No se rían delante de mi tumba / porque puedo romper el ataúd / y salir disparado por el cielo!» (Nicanor Parra, *Obra gruesa*, Santiago, Andrés Bello, 1983: 97). Parra se acoge al concepto del esperpento de Valle-Inclán, uno de sus maestros reconocidos, quien lo definía como una superación del dolor y de la risa, como las conversaciones de los muertos cuando desde la otra ribera cuentan historias de los vivos. En su «Madrigal», de *Poemas y antipoemas*, sigue Parra esos planteamientos y también la célebre teoría de los espejos: «Yo me haré millonario una noche / gracias a un truco que me permitirá fijar las imágenes / en un espejo cóncavo. O convexo. / Me parece que el éxito será completo / cuando logre inventar un ataúd de doble fondo / que permita al cadáver asomarse a otro mundo» (Parra, 1983: 30). Neruda, por su parte, y por otra vía, llegaba también a esas estrategias discursivas que disuelven las fronteras entre los vivos y los muertos: la *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters, con su colección de epitafios que reconstruyen la historia de todo un pueblo, está en la base de las intervenciones que configuran «La tierra se llama Juan», de *Canto General* -por ejemplo, la de Margarita Naranjo,

y dije: Muerte, hija de puta,
hasta cuándo nos interrumpes?[33]

Mucho después, en los versos de «Piedrafina», de *El corazón amarillo*, la vinculación de la muerte con lo lúdico y lo fantástico se imbrica una vez más con el quehacer de Parra:

Otra vez asistiendo a un largo,
a un funeral interminable,
entre los discursos funestos
me quedé dormido en la tumba
y allí con grave negligencia
me echaron tierra, me enterraron:
durante los días oscuros
me alimenté de las coronas,
de crisantemos putrefactos.
Y cuando resucité
nadie se había dado cuenta.[34]

Por otra parte, el hablante estravagario insiste una y otra vez en la democratización de la poesía que el *hombre invisible* postulaba en las odas elementales (y mucho más radicalmente, también Parra en su «Montaña rusa»):

La vanidad anda pidiéndonos
que nos elevemos al cielo
(...) Y así olvidamos menesteres
deliciosamente amorosos,
se nos olvidan los pasteles,
no damos de comer al mundo.[35]

28
Ya lo observa Bellini: «il libro è nato in una ben definita atmosfera sentimentale, dominata dall'amore. La nota romantica, mai ripudiata da Neruda, si manifesta attraverso la particolaritá grafica. Le illustrazioni, che dovrebbero dare alla raccolta il tono esteriore della stravaganza, aprono, in realtà, colo loro misurato romanticismo, soprattutto i disegni tratti dalle opere di Verne, una prospettiva interessante su un panorama sentimentale che rivela, nella novità dell'impostazione, una continuità sostanziale, e nel poeta nuovo il vecchio filone» (*La poesia di Pablo Neruda da 'Estravagario' a 'Memorial de Isla Negra'*, Padovo, Liviana Editrice, 1966: 8).

salitrera muerta tras una huelga-; después, Neruda vuelve a ese recurso en su producción de los últimos años: «Quiero salir de mi tumba, yo muerto, por qué no? / Por qué los prematuros van a ser olvidados? / Todos son invitados al convite» (Pablo Neruda, «Los invitados», *2000*, Barcelona, Lumen, 1974b: 60).

31
Pablo Neruda, 1977: 29.

32
Poema «El miedo», *ibid.*: 34.

33
***Ibid.*: 85.**

34
Pablo Neruda, *El corazón amarillo*, Barcelona, Lumen, 1977b: 28. Otro ejemplo valioso de estas vertientes puede hallarse en «Metamorfosis», donde se realiza una involución temporal afín al viaje a la semilla de Carpentier: «... hasta que no vi de mí mismo, / de mi retrato en el espejo / sino una cabeza de mosca, / un microscópico huevillo / volviendo otra vez al ovario» (*Fin de mundo*, Buenos Aires, Losada, 1969: 70).

35
Neruda, 1977: 119-120.

Títulos como «No me hagan caso», «Hasta luego, hasta que me olvides» o «Si quieren no me crean nada» hablan de esa desacralización de la voz antes oracular y profética -así como el paso del «yo soy» del *Canto general*, casi bíblico, al «muchos somos» de *Estravagario*-, y lo mismo ocurre con la provocación al lector: «Ahora contaré hasta doce/ y tú te callas y me Voy»[36]. Por otra parte, el tono travieso y desenfadado es una novedad respecto a la trayectoria anterior de Neruda -con raras excepciones, como el poema residenciario «Walking around», en que se habla de la delicia de asustar a un notario con un lirio cortado[37]-, y a menudo se alía con el absurdo, como en el caso de «Baraja», que parece reiterar el onirismo de los tiempos residenciarios, ahora recuperado; en él las imágenes visionarias asocian los días de la semana con una baraja alucinante:

Martes maligno, sota
del amor desdichado,
llega bailando
con
el filo de una espada.
(...) Sábado, dama negra
nocturna, coronada
con corazones rojos,
danza, bella, en el trono
de las cervecerías,
moja los pies del naipe
cantando en las esquinas:
cubre con su paraguas
tus alhajas bermejas
y canta hasta que caigas
en el Domingo blanco,
como un regalo de oro,
como un huevo en un plato.[38]

Ese humor, a veces sarcástico, a veces desenfadado o como aquí absurdo, va a reaparecer en el resto de la andadura nerudiana, y puede constatarse en poemas como «El gran orinador» de *Defectos escogidos*, o «El pollo jeroglífico» y «Una situación insostenible» de *El corazón amarillo*. En este último la narratividad se conjuga con lo fantástico para contar la historia de la familia Ostrogodo, que ve invadida de difuntos su casa:

Lentamente, como ahogados
en los Jardines cenicientos
pululaban como murciélagos,
se plegaban como paraguas
para dormir o meditar...[39]

En otro poema, «Piedrafina», el hablante, un

36
***Ibid.*: 17.**

37
De especial interés al respecto es el artículo de Hernán Castellano Girón «Neruda humorista», que reconoce en la vanguardia antecedentes del humor nerudiano pero también considera «el filón de la antipoesía» como integrado dialécticamente en la fase última de Neruda (*Araucaria de Chile*, 26, 1984: 57-65).

38
Neruda, 1977: 21-22. Este particular trasunto del medieval juego de ajedrez con la muerte tiene antecedentes en Baudelaire, como puede verse en los poemas «El reloj» -«¡Acuérdate que el tiempo es un jugador ávido/ que gana sin trampear, en todo lance!»- y «Spleen»: «...mientras que en un juego lleno de sucios perfumes,/ herencia fatal de una vieja hidrópica/ la bella sota de corazón y la dama de pique/ charlan siniestramente de sus amores difuntos» (Charles Baudelaire, *Obra poética completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1977: 228, 198). Neruda, por su parte, reitera el recurso en otras ocasiones, como en «La insepulta de Paita», («en la baraja del incendio:/ en el juego de vida o muerte», *Cantos ceremoniales*, Barcelona, Seix Barral, 1980: 25), o «A la baraja»:

Sólo seis oros,
siete
copas, tengo.

Y una ventana de agua.

Una sota ondulante,
y un caballo marino
con espada.
(...) Ahora que me digan

ser «desmedido», se encuentra con una mujer diminuta que se enamora de su nariz, la cual se convierte en trompa de elefante y la levanta hasta las ramas de un cerezo:

Aquella mujer rechazó
mis homenajes desmedidos
y nunca bajó de las ramas:
me abandonó. Supe después
que poco a poco, con el tiempo,
se convirtió en una cereza.[40]

Igualmente, humor y absurdo se aúnan en el singular *Libro de las preguntas*, cuya sintomática melancolía rescata el candor de la infancia con latidos también aforísticos y gregueizantes:

Cuál es el pájaro amarillo
que llena el nido de limones?

Qué hace una mosca encarcelada
en un soneto de Petrarca?

Es verdad que el ámbar contiene
las lágrimas de las sirenas?

Entonces no era verdad
que vivía Dios en la luna?.

Sufre más el que espera siempre
que aquel que nunca esperó a nadie?

De qué se ríe la sandía,
cuando la están asesinando?

Hay algo más tonto en la vida
que llamarse Pablo Neruda?[41]

qué juego, qué adelanto,
(...) Que alguien mire y me diga,
mire el juego del tiempo,
las horas de la vida,
las cartas del silencio,
la sombra y sus designios,
y me diga qué juego
para seguir perdiendo.
(*Memorial de Isla Negra*, Barcelona, Seix Barral, 1976: 234-235)

39
Pablo Neruda, *El corazón amarillo*, Barcelona, lumen, 1977b: 19.

40
***Ibid.:* 29. El gesto irreverente de raigambre vanguardista confluye con el papirotazo antipoético, si bien Parra extrema la cabriola divertida y fantástica, con visos de humor negro en más de una ocasión, para referirse al amor en poemas como «Violación» (donde un sillón es acusado de faltarle el respeto a una silla y declarado culpable a pesar de que ella se había desnudado mientras él hablaba por teléfono), o «Debajo de mi cama» (cuyo protagonista tiene enterrada a su esposa bajo el lecho y la hace volver en las noches frías), ambos de *Hojas de Parra*.**

41
Pablo Neruda, *Libro de las preguntas*, Buenos Aires, Losada, 1975: 7; 18; 30; 33; 56; 29; 44. El desencanto y la duda emergen en el otoño del

La distancia entre el hablante de estos últimos versos y la voz del ya lejano «Yo soy» del *Canto general* muestra a las claras un nuevo perfil en la andadura proteica de Ne ruda, cuyas sucesivas muertes y resurrecciones desembocan en un escepticismo que no puede velarse. Así, las humoradas de mayor o menor calibre arrancan de *Estravagario* para señalar también un aire de época, lo que se conjuga con la vena iconoclasta de los años veinte y treinta, el viaje al corazón de Quevedo grabado a fuego ya para siempre, o la inmediatez del quehacer parriano. Sin embargo, ya se ha anotado la presencia de un rasgo diferencial que aleja la nueva etapa nerudiana de su paralelo poético: el privilegio del sentimiento[42]. En su proceso desacralizador, Parra desplaza también a la mujer de su antiguo altar poético, para convertirla en enemiga o simple objeto del deseo. Sin embargo, Neruda permanece fiel a su liturgia erótica, y no llega nunca a proscribir lo sentimental de sus versos.

Todas estas reflexiones nos pueden llevar a una mirada distinta de la que, sobre la polémica de las prioridades establecida en torno a *Estravagario*, enardecía las opiniones críticas en los primeros años de su publicación. Ya en el fin de siglo, con las aguas más serenas tras tantas marejadas, la mirada también cambia, y la perspectiva relativiza esos aconteceres y atempera sus tintas. En efecto, el devenir de las letras y del pensamiento estético ha decretado la definitiva muerte del ideal romántico de originalidad que aún rondaba las inquietudes de los vanguardistas, en tanto que la posvanguardia arrasa con esos prejuicios y la crítica desdeña el ya caduco concepto de influencias para hablar de intertexto, y establecer como nota definitoria de la obra literaria el forjarse siempre como doble -pues nombra la otredad-, o como palimpsesto que cobija la latencia de textos precedentes que en ella dialogan, en lo que Bakhtin llamó *heteroglosia*[43]. De este modo, el texto literario adquiere su entidad al funcionar como máquina perturbadora[44] que conjura una y otra vez la posible fosilización del río de la poesía en clichés que bloqueen el impulso de la imaginación. Y en este sentido, qué mejor ejemplo que las escrituras de Neruda y Parra para hablar de ese movimiento fecundador que quema las naves para arriesgarse en una nueva aventura. Y no puede olvidarse aquí que la misma tarea necesaria ejercida por el antipoeta en los años cincuenta la ejecutó Neruda en una polémica paralela que en los años treinta

poeta, y se alimentan también de un sentir de época que sucede a la euforia de tiempos anteriores. La recurrencia a preguntas sin respuesta ya se encuentra, por otra parte, en obras anteriores, como el propio *Estravagario*: «Ya sabes o vas a saber / que el tiempo es apenas un día / y un día es una sola gota?» (1977: 45).

42
En el caso de *Estravagario*, valga como ejemplo de esa actitud el poema «Amor», o el alineamiento con la ternura en «Al pie desde su niño»:
«El pie del niño aún no sabe que es pie,
y quiere ser mariposa o manzana...» (1977: 59).

43
***Vid.*, respectivamente, Julia Kristeva, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239: 438-465; Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989; Mikhail Bakhtin, *The Diologic Imagination*, Austin, Texas U.P., 1982: 324.**

44
***Vid.* Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, 27: 257-281.**

45
***Vid.* Víctor M. Valenzuela, «Nicanor Parra: An Antipoet Poet», *Inter-American Review of Bibliography*, XIX, 4 (1969): 434-438.**

46
Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978: 140-141; 137. *Vid.* al respecto de esta polémica Ricardo Gullón, «Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez», *Hispanic*

adquiere notables dimensiones. Su antagonismo con Juan Ramón Jiménez y la batalla entre poesía pura e impura está escalada de tanta virulencia como contradicciones, las cuales delatan, como en la situación análoga que aquí se estudia, el doble sentir de admiración y rechazo que domina a sus protagonistas. En efecto, también Parra fue acusado por el Padre Salvatierra de ser, según sus términos, demasiado sucio para ser inmoral, y Pablo de Rokha no dudó en considerarlo brutal y nauseabundo[45]. Igualmente, Juan Ramón Jiménez se ocupó de dejar constancia por escrito de su animadversión hacia la poesía impura que Neruda defendía en dos textos publicados en 1935 en la revista *Caballo verde*, «Sobre una poesía sin pureza» y «Conducta y poesía». El blanco de estos dardos es la poesía minoritaria y aséptica, en tanto se reclama un retorno a la inmediatez que la humanice. El primero defiende una poesía «penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena sin excluir deliberadamente nada (...) Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada. Quien huye del mal gusto cae en el hielo». En el segundo caso la crítica se hace más personal: «ha llegado ya la hora de envilecernos. La dolorida hora de mirar cómo se sostiene el hombre a puro diente, a puras uñas, a puros intereses. Y cómo entran en la casa de la poesía los dientes y las uñas y las ramas del feroz árbol del odio», porque, nos dice, no queda nada de «las pequeñas conspiraciones del silencio (...) y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre»[46].

Las airadas respuestas de Juan Ramón a esas proclamas toman forma de ácida caricatura en 1939, y sin embargo incluso ahí se transparenta una secreta admiración: «Siempre tuve a Pablo Neruda por un mal poeta, un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización; el poeta dotado que no acaba de comprender ni emplear sus dotes naturales (...) Posee un depósito de cuanto ha ido encontrando por su mundo, algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el

***Review*, 39, 2 (1971): 141-166.**

desperdicio, el detrito, tal piedra, cuál flor, un metal en buen estado aún y todavía bellos»; concluye definiendo esa escritura como «caótica, periodística, palúdica», «jeroglífico palpitante», pues «Pablo Neruda no es en realidad sino un abundante, descuidado escritor realista de desorbitado romanticismo; en sus mejores momentos, un realista, 'casi' májico»[47]. Posteriormente, en su «Carta a Pablo Neruda» (1942), Juan Ramón matiza y modera sus opiniones, y ya desde la orilla americana declara comprender el sentido de esa escritura genésica [48].Con el tiempo, esa figura de anticristo que interpretara el poeta de Temuco frente a la sacralidad oracular de Juan Ramón va a encontrar su contrarréplica, y la historia se repite. De nuevo se siente la necesidad de abrir ventanas en esa casa poética donde ya el aire se enrarecía, y es ahí donde Nicanor Parra va a adquirir el nuevo protagonismo, en tanto las jóvenes generaciones aplauden su sintonía con el compás de los nuevos tiempos. Las concomitancias de ambos chilenos no son pocas -genio, insurrección, incluso genealogías afines que nombran a Quevedo o al surrealismo-, pero Parra renuncia a ese discurso utópico y profético que Neruda esgrimía y se incorpora al tren de los nuevos sentires, que hablan de una literatura del desencanto -ya en los *beatniks*, en los años cuarenta- y del agotamiento, como la nombrara John Barth en 1967. Son los tiempos de un nuevo individualismo que desconfía de los grandes relatos (Lyotard), y lo popular será la alternativa a la demagogia de los códigos dominantes[49]. No se trata de un nihilismo trágico, sino de la desublimación de aquellas quimeras para dejar paso a una cultura que intenta «levantar barreras contra las emociones y dejar de lado las intensidades afectivas»[50], que se refugia en un extremo escepticismo. Las consecuencias literarias tienen una expresión paradigmática en la subversión parriana, así como en su viaje abisal hacia el silencio al que finalmente se acoge. Ambos poetas interpretan trayectorias fecundas y necesarias, señeras en el devenir de las letras de nuestro siglo en América Latina. En los tiempos de la vanguardia, otra voz poderosa, Oliverio Girondo, afirmaba en sus *Membretes* que «la poesía siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta»[51]. Neruda y Parra protagonizan en distintos momentos esa necesaria ruptura y

47
Juan Ramón Jiménez, «Pablo Neruda» (1939), *Españoles de tres mundos. Viejo mundo, Nuevo mundo, Otro mundo (Caricatura lírica), (1914-1940)*, Buenos Aires, Losada, 1958: 124-127.

48
«Mi larga estancia actual en las Américas me ha hecho ver de otro modo muchas cosas de América y de España(...), entre ellas la poesía de usted. Es evidente ahora para mí que usted espresa con tanteo exhuberante [sic] una poesía hispanoamericana jeneral auténtica, con toda la revolución natural y la metamorfosis de vida y muerte de este continente... Y el amontonamiento caótico es anterior al necesario despejo definitivo, lo prehistórico a lo poshistórico, la sombra turbulenta y cerrada a la abierta luz mejor. Usted es anterior, prehistórico y turbulento, cerrado y sombrío» (cit. por Gullón, 1971: 154).

49
Comenta Iván Carrasco que «la antipoesía se funda en el proyecto de representar literariamente la imposibilidad estética de reproducir el arte tradicional en forma auténtica, es decir, de modo que un amplio sector de nuestra sociedad pueda sentirse identificado con él (...) la antipoesía se presenta como la escritura de la impotencia expresiva, es decir, de la imposibilidad del poeta actual de escribir poemas según las reglas poéticas convencionales», en «La antipoesía: escritura de la impotencia expresiva», *Estudios Filológicos*, n.17 (1982): 69. Al respecto, cabe

revelación para alumbrar nuevos caminos en un panorama que lo necesitaba. Esa es su grandeza, y más allá de actitudes militantes o excluyentes la historia de la poesía así lo confirma.

anotar la diferencia entre la posmodernidad entendida como periodo que parte desde fines del XIX y está sellada por el anarquismo intelectual y la crisis del cristianismo (Toynbee), y en sentido más estricto, el que parte desde los años cincuenta del siglo XX, signado por la contracultura y la crisis de las ideologías.

50
Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1987: 77.

51
Oliverio Girondo, *Obras*, Buenos Aires, Losada, 1994: 148.

NERUDA Y NOSOTROS, LOS DE ENTONCES

JOSÉ CARLOS ROVIRA

José Carlos Rovira
Profesor de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Alicante. Ha publicado numerosos estudios y ediciones sobre autores españoles e hispanoamericanos, entre ellos Miguel Hernández, al que dedicó varios trabajos hasta la edición de las *Obras Completas*, en 1992. En el campo latinoamericano, destacan sus estudios y ediciones sobre Pablo Neruda, José María Arguedas y temas referentes a la identidad cultural. En la actualidad trabaja sobre literatura colonial hispanoamericana y sobre el siglo XVIII novohispano.

El recurso del título es demasiado fácil para que me centre en él. Decir «nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos», no sería la resolución a ningún enigma. Sería a lo mejor la constatación de algo evidente que podríamos ambientar con el pianista Sam y «El tiempo pasará» de la película Casablanca. Quizá lo que he intentado indicar con el título es solamente la recepción de Neruda por una franja generacional que coexistimos en tiempo, muy jóvenes, con un poeta que era grandioso en nuestra lengua y nuestra memoria.

Pablo Neruda como recurso memorial por tanto. Memorial de Neruda con la perspectiva de 25 años. Entre los repasos a lo que ya dijimos sobre el poeta, hace tiempo, me quedan sobre todo recorridos ordenados por lo que dijeron algunos críticos e historiadores de la literatura entre los que varios de ellos, principales, han hablado y van a hablar estos días entre nosotros. No sé si en mi lectura ordenada de Pablo Neruda, allá por el 91[1], aporté una nueva perspectiva más allá del orden. Tampoco sé si en mi edición comentada de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* en 1997[2] dije algo que no fuera un conjunto de ideas de lector sobre un libro que uno hubiera querido escribir. Manifiesto mi desconcierto sobre lo dicho y escrito porque lo que pretendo ahora es emplazar a Neruda en recuerdos. Me perdonarán este devaneo con la memoria que seguramente no significa mucho. Me perdonarán que atente contra la teoría de la recepción con una recepción que a lo mejor, por personal, se convierte en emotiva y por tanto insufrible. Me perdonarán que omita la vocación académica para contar un Neruda que tiene que ver sobre todo con historias del corazón y la razón.

PRIMERA MEMORIA

Este poeta era inevitable en su ofrecimiento de versos. He dicho ya alguna vez que hay escritores que memorizamos sin querer. Poetas sobre todo de los que recordamos versos. Hay otros poetas, que hemos leído, de los que no recordamos ninguno. Es un enigma selectivo. Debe haber alguna parte del cerebro que relaciona versos formidables con situaciones más

1
José Carlos Rovira, *Para leer a Pablo Neruda*, Madrid, Palas Atenea, 1991.

2
Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, edición de José Carlos Rovira, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

o menos intensas. La divinidad que nos construyó debió pensar que la poesía debía mezclarse intensamente con la vida. Desdichados de aquéllos que no la mezclen.

Recuerdo inicialmente, claro, al Neruda que escribió poesía de amor. Al Neruda que escribió tanta poesía de amor que colmó medidas. Recuerdo a alguien que dejó de escribir poesía, que dejó de intentar ser poeta, cuando se dio cuenta de que Pablo Neruda escribió los *Veinte poemas de amor* allá por sus dieciocho años. Era inevitable desanimarse ante aquel torrente de palabras que evocaban situaciones de amor, pasados y presentes, imposibles futuros, con una magia verbal que se convirtió en irrepetible, aunque fuera imitable. El desanimado poeta al que me refiero, recorrió varias veces en la memoria aquello de «puedo escribir los versos más tristes esta noche», se dio cuenta de las noches estrelladas, o de que efectivamente las estrellas tiritan, notó la magia verbal de aquel encantador de la palabra y supuso que era difícil emular todo aquello.

Lo malo de la poesía es si sirve de envenenadora del recuerdo, lo malo de la poesía es si alguien acaba de decirse en serio, frente a formulaciones más sencillas, aquello de que

«emerge tu recuerdo de la noche en que estoy».

Atención. Tomemos distancias. Diseñemos máquinas para el futuro, expendedoras de fragmentos poéticos ante un tiempo en el que va a quedar poco espacio para la poesía. Me imagino que todos recuerdan aquel poema de Raúl González Tuñón, argentino evocado por nuestro Miguel Hernández, que se titula: «Eche veinte centavos a la ranura» y que escribió en 1926[3]. Es un poema esencial de la modernidad, que concluye:

Y no se inmute amigo, la vida es dura,
con la filosofía poco se goza.
Si quiere ver la vida color de rosa
eche veinte centavos en la ranura.

Para el tiempo que viene, seguro, habrá máquinas nerudianas en las esquinas, o a lo mejor será un recurso de Internet el que nos devuelva, tras el pago codificado de un euro, un fragmento de poesía. Por ejemplo:

Juegas todos los días con la luz del universo,
Sutil visitadora, llegas en la flor y en el agua.
Eres más que esta blanca cabecita que aprieto
Como un racimo entre mis manos cada día.

La primera memoria se nos aniquila así, con la incitación a esa máquina que nos entregue fragmentariamente versos y recuerdos de Neruda. El fin de siglo está a dos pasos y su locurita, como dijo otro poeta, ya encandila. Clausuremos la primera memoria que es la del poeta joven, intenso de palabras, repleto de retóricas de amor modernizadas. Demos paso a sucesivos Nerudas y a otras inevitables memorias.

SEGUNDA MEMORIA

«El río que durando se destruye». Heráclito y nosotros. Neruda y nosotros como residentes en la tierra. Invirtiendo a Heráclito. Un día, en Rangoom por ejemplo, advierte que la tierra es un conjunto de destrucciones. «Tentativa de hombre infinito y su fracaso», nos dirá Alain Sicard[4], que está por aquí cerca. La naturaleza nos indica también nuestra propia finitud. El fluir de las cosas es destrucción. Amado Alonso y su lectura imprescindible[5]. El poeta como testigo de la destrucción, que nos dijo Hernán Loyola[6]. Una clave esencial, la de las destrucciones, que creó un tiempo metafísico y surreal, con un

3
Raúl González Tuñón, *Poemas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Torres Agüero editor, 1983, pág. 15. «Eche veinte centavos en la ranura» pertenece al libro *De el violín del diablo*.

4
Recuérdese la obra principal de Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981, en donde el despliegue de la obra de Neruda se realizaría a partir de la idea título de *Tentativa de hombre infinito* y de la imposibilidad de esta infinitud, generadora de la angustia del tiempo de las residencias.

5
Sigo considerando esta lectura clásica y primera de Neruda como principal: Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Barcelona, Edhasa, 1979 (la primera edición es de 1940). Su lectura de la primera producción como el paso «de la melancolía» (amorosa) a «la angustia» (de las residencias) y la relación de estos espacios con la poesía histórica y social sucesiva me parece no superada.

6
Son varias las lecturas en las que Loyola concretó su propuesta: desde Hernán Loyola, *Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda*, Santiago, Ed. Aurora, 1964, hasta las notas introductorias a los diferentes apartados en Pablo Neruda, *Antología poética*, ed. de Hernán Loyola, Madrid, Alianza editorial, 1981.

surrealismo tan nuestro que se escribía en nuestra propia lengua. Un extraño enigma de lenguaje de los sueños en el que el «Caballo de los sueños» es la ansiedad irrealizable del tiempo desde nuestra cotidianidad reiterada:

Innecesario, viéndome en los espejos,
con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles,
[...]
Vago de un punto a otro, absorbo ilusiones
converso con los sastres en sus nidos,
ellos, a menudo, con voz fatal y fría,
cantan y hacen huir los maleficios.
Hay un país extenso en el cielo
con las supersticiosas alfombras del arco iris,
y con vegetaciones vesperales;
hacia allí me dirijo, no sin cierta fatiga,
pisando una tierra removida de sepulcros un tanto frescos...

El tiempo se nos va haciendo inevitable ahora. Irremediable. El océano también tiene un sur que es desde donde nos mira el tiempo detenido. Es un sur del océano donde se acumulan destrucciones. La luna también es destructora, como la sal:

De consumida sal y garganta en peligro
están hechas las rosas del océano solo,
el agua rota sin embargo,
y pájaros temibles...

Comprendimos el tiempo con Neruda y sus destrucciones. Sentimos el tiempo destruido como ese reloj desvencijado que corre bajo el agua temible en otro de los poemas de *Residencia en la tierra:*

Hay tanta luz sombría en el espacio
y tantas dimensiones de súbito amarillas,
porque no cae el viento
ni respiran las hojas.
Es un día domingo detenido en el mar,
un día como un buque sumergido,
una gota de tiempo que asaltan las escamas
ferozmente vestidas de humedad transparente...

Pero este Neruda, que ve destrucciones solamente, se encontrará muy pronto con la residencia en una historia que también fue muy destructiva, aunque a partir de ella pudiera plantearse la reconstrucción.

TERCERA MEMORIA

Madrid, 1936: «España en el corazón» de la *Tercera residencia*. Conozco a alguien que nació diez años después de acabada la guerra civil, la española. Eran todavía los años de penitencia, que llamó Carlos Barral en sus memorias y que nos había impuesto aquél cuyo nombre, afortunadamente, ya no consigo recordar. Los años de penitencia fueron sobre todo los de la imposición de una memoria grandilocuente e imperial en la que no cabían contradicciones ni matices. La literatura, es cierto, nos rescató de aquella oleada de memoria azul y vengativa. Lecturas de Hernández al atardecer allá por los quince años, lectura sobrecogida de *Los grandes cementerios bajo la luna* de Georges Bernanos, lectura sorprendida de aquel poeta cuya *Tercera residencia* salía de la maleta de un librero de la calle mayor que se llamaba Manolo Rey. No tomen los jóvenes lo que digo como impudor autobiográfico puesto que lo que cuento es bastante generacional. Sí, desde luego, sólo para los que leían libros la literatura nos podía rescatar a un tiempo que se había intentado aniquilar no sólo con prohibiciones, sino con pelotones de fusilamiento.

Neruda entonces, explicando algunas cosas, en medio de aquella memoria:

Preguntaréis: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas de agujeros y pájaros?
Os voy a contar todo lo que me pasa.
Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles.
[...]
Mi casa era llamada
la casa de las flores...
[...]
Todo
eran grandes voces, sal de mercaderías,
aglomeraciones de pan palpitante,
mercados de mi barrio de Argüelles con su estatua
como un tintero pálido entre las merluzas
[...]
Y una mañana todo estaba ardiendo
y una mañana las hogueras
salían de la tierra
devorando seres,
y desde entonces fuego,
pólvora desde entonces,
y desde entonces sangre.
[...]
Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del suelo, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

7
Martín Adán, *La mano desasida*, en *El más hermoso crepúsculo del mundo (Antología)*, estudio y selección de Jorge Aguilar Mora, México, FCE, 1992, pág. 250.

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

CUARTA MEMORIA

Conozco a alguien que consiguió por fin en 1997 subir a ese Monte Carmelo de la materia que es Macchu Picchu. Recomiendo el lugar pues es imprescindible para la geografía peruana y nerudiana. Y por su belleza, por supuesto. Estoy hablando de 1997 y de un recorrido que tenía que enlazar, obligatoriamente, con otra lectura temprana, como de treinta años antes, con «Alturas de Macchu Picchu» del *Canto General*. Hay situaciones que uno espera tanto tiempo que, necesariamente, acaban siendo diferentes, cuando se producen, a lo previsto. Preconcebidamente se puede buscar la «alta ciudad de piedras escalares», «la plata torrencial del Urubamba», a «Wilkamayu de sonoros hilos», para recrear en una geografía por fin vivida el momento épico de recitación:

Sube a nacer conmigo, hermano.
Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado,

pero allí donde Neruda, hacia 1945, quiso interpretar el espeso silencio de la ciudad incaica, dar la palabra al pasado, llamar a la regeneración americana, encontrarás quizá, pasado el tiempo, más que un paraje mítico, más que una llamada de la historia, el sonido de las cámaras Kodak de los turistas que te acompañan. Es la sensación que ya dejó escrita el poeta peruano Martín Adán en un texto que invertía la transcendencia nerudiana hacia la cotidianidad más definida.

Dice Martín Adán en *La mano desasida*[7]:

Nunca del numen,
simple piedra,

viste subir tanto fantasma
con el Cicerón, el sandwich, la Kodak y la maleta...
Viste tanto desde tu armonía
y simpatía de tus ojos duros y miradas dispersas...
Yo soy el que sube
por sobre tus flores inodoras y tus írritas pencas!
¡Yo soy el que sube a sí mismo!
¡Yo soy el de mi trágica constante primavera
¡No yerres, Macchu Picchu!
¡Viste tanto desde tu ceguera!...,

invirtiendo la transcendencia regenerativa e histórica de Neruda, veinte años después de que el poeta Chileno construyera sus «Alturas de Macchu Picchu» como centro de la historicidad y miticidad combativa del *Canto General*.

Aunque en 1997, retornando la memoria, no serán seguro los disparos de las máquinas fotográficas las que te impedirán interpretar el silencio para regenerar, a partir de él, la historia. Quizá sea la misma historia la que te impida reinterpretar el silencio, recrear el Mito, reconsiderar la posición de profeta de la salvación de un continente.

El hotel «Ruinas de Macchu Picchu» será un buen refugio para una tarde lluviosa, en la que la televisión ha anunciado que un monte se ha disuelto por las lluvias de la semana anterior sobre la vecina y arguediana Abancay, con doscientos muertos en el barro. El hotel «Ruinas de Macchu Picchu» es un refugio espléndido para quedarse sin luz toda una noche y refugiarse tras una vela en una memoria perdida, garabateando papeles y recuerdos. Te pondrás a recitar entonces aquello que casi cierra el *Canto General:*

Me has dado la fraternidad hacia el que no conozco.
Me has agregado la fuerza de todos los que viven.
Me has vuelto a dar la patria como en un nacimiento.
Me has dado la libertad que no tiene el solitario.
Me enseñaste a encender la bondad, como el fuego.
[...]
Me has hecho indestructible porque contigo no termino en mí mismo.

Y cuando te des cuenta de que te estás recitando el poema «A mi partido» bajarás otra vez al bar, casi clandestinamente: «Camarero, por favor, otras dos botellas de pisco».

QUINTA MEMORIA

Ya has contado alguna vez tu primer encuentro con Capri, allá por noviembre de 1985. La llegada en barco desde Nápoles en un día de sol en el golfo y en la tierra. La aproximación al puerto de la isla mientras el tiempo cambiaba y se levantaba un

viento y caía una llovizna, y un solitario recitaba en la proa, ante la mirada de un grupo de Japoneses espantados, aquello de:

El viento es un caballo:
óyelo como corre
por el mar, por el cielo.
Quiere llevarme: escucha
cómo recorre el mundo
para llevarme lejos.

La isla, lugar de varios regresos, las islas en definitiva, se convirtieron a través de Neruda en un lugar memorial que confluía en la reconstrucción de la isla como eros:

Toda la noche he dormido contigo
junto al mar, en la isla.
Salvaje y dulce eras entre el placer y el sueño,
entre el fuego y el agua...

«La noche en la isla» de *Los versos del capitán* reconstruye en 1952 un tiempo de expresión amorosa en el que Pablo Neruda vuelve a andar los caminos abiertos en 1924 con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada.* Han pasado veintiocho años y un recorrido complejo de escritura fundamental y fundacional para la poética del autor. Neruda tiene 48 años cuando en las prensas de Paolo Ricci aparecen en Nápoles *Los versos del capitán.* El libro se publica anónimo y en una bellísima edición que no tuvo más de cincuenta ejemplares. Las razones de aquella anonimia han sido interpretadas a través de dos niveles personales: uno, correspondiente a la biografía privada, habla de lo mal que le habría sabido a la ex-compañera del poeta, Delia del Carril, sus andanzas amorosas con Matilde Urrutia en la Isla de Capri; otro, correspondiente a la biografía pública, tiene que ver con una restricción que el senador comunista Neruda se habría impuesto, exiliado de su país por la persecución de González Videla, después de publicar en México su *Canto general* con llamadas a la construcción

de la historia, para no incurrir en la frivolidad imperdonable de un nuevo libro de amor, cargado de un apasionado erotismo, de recorridos corporales, en una isla que es viento, es risa y es cuerpo.

La explicación última de la anonimia nos da lo mismo: el prólogo de 1952 era una carta firmada por Rosario, la destinataria de aquellos versos, en las que decía haber transcrito los originales de quien fuera su gran amor, un capitán de la guerra de España al que había encontrado tras la derrota, en la frontera franco-española:

> él venía de la guerra de España. No venía
> vencido. Era del partido de Pasionaria,
> estaba lleno de ilusiones y de esperanzas...

Las claves de aquel episodio de amor son narradas como proyección de la historia vivida, como afirmación de un tiempo pasado que transformó sus vidas, mientras la historia reciente confluye de manera rotunda en el héroe épico y lírico que ha llenado de amor a la protagonista y autora del prólogo:

> Me hizo sentir que todo cambiaba en mi vida [...] No sabía de sentimientos pequeños, ni tampoco los aceptaba. Me dio su amor con toda la pasión que él era capaz de sentir y yo lo amé como nunca me creí capaz de amar. Todo se transformó en mi vida. Entré a un mundo que antes nunca soñé que existía. Primero tuve miedo, hubo momentos de duda, pero el amor no me dejó vacilar mucho tiempo. Este amor me traía todo. La ternura dulce y sencilla cuando buscaba una flor, un juguete, una piedra de río y me la entregaba con sus ojos húmedos de una ternura infinita.

Sólo en 1963, once años después de su aparición, el anónimo autor rescatará el libro que aparecerá en sucesivas ediciones ya con el nombre del poeta chileno, aunque prácticamente desde 1952 todos los interesados en el escritor sabían que era suyo.

Los versos del capitán son en cualquier caso una primera restricción hacia un ámbito privado al que Neruda volverá otras veces. El amor se resuelve como salvación y algunas claves del libro recogen explícitamente esto: el poeta que se ahogaba en su tentativa imposible de hombre infinito, aquel al que acosaba una naturaleza destruida y destructora que confluía en una angustia de tiempo y espacio imposible de abarcar, en la «tentativa de hombre infinito y su fracaso» que Alain Sicard consideró síntesis de la primera poética, observa ahora que la amada es precisa y efectivamente «La infinita», como dice el título de

uno de los poemas, cuerpo inabarcable pero posible:

En ese territorio
de tus pies a tu frente,
andando, andando, andando,
me pasaré la vida.

«En ti la tierra», el poema que abre el libro, es parte de esa infinitud descubierta, entre sensaciones, recorridos corporales, naturalezas que se van acumulando a una descripción del cuerpo de la amada, recuerdos literarios como la inevitable presencia, ya duradera, de San Juan de la Cruz y su *Cántico espiritual*:

Arañaré la tierra para hacerte una cueva
y allí tu capitán
te esperará con flores en el lecho,

dice Neruda en «la carta en el camino», como recuerdo explícito de San Juan. Pero lo más importante me parece ahora el entorno insular que descubre este libro de amor. La imagen insular y marina que lo recorre. Una vez es «El viento en la isla»:

El viento es un caballo:
óyelo como corre
por el mar, por el cielo,

para llegar Neruda a refugiarse del viento, que quiere llevarlo lejos, en todos los espacios de protección que le ofrece la amada: los brazos inevitables, la boca, hasta los ojos omnipresentes:

Deja que el viento corra
coronado de espuma,
que me llame y me busque
galopando en la sombra,
mientras yo, sumergido
bajo tus grandes ojos,
por esta noche sola
descansaré, amor mío.

«Epitalamio», casi al final del libro, redescubre un espacio de memoria reciente y compartida:

Recuerdas cuando
en invierno llegamos a la isla?
El mar hacia nosotros levantaba
una copa de frío.

8
Luis Sainz de Medrano, «Madrid en el itinerario de Neruda», *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, Roma, Bulzoni, 1996, págs. 62-63.

El encuentro amoroso ha transformado al poeta, y a la mujer que ahora recupera sus identidades terrestres y marinas: la mujer es agua de las olas, agua marina, algas, luna nueva, germinaciones que trae el agua a la tierra seca. Todo ello como inversión rotunda del mar que era tiempo destructor en las *Residencias,* y allí concretamente en poemas como «El sur del océano». Ahora el sujeto poético se desacraliza, pierde la solemnidad del autor épico que había modulado el *Canto general,* para convertirse sucesivamente en un tigre, un cóndor o un insecto, que recorre el cuerpo de la amada, o para crear un autorretrato imprevisible para quien desde hacía años estaba jugando al retrato poético y profético de la solemnidad épica reciente o de la solemnidad metafísica del tiempo anterior residencial. Neruda, en la isla, se diseña de nuevo como el adolescente enamorado, «este torpe muchacho que te quiere», en versos que recuerdan la ingenuidad posromántica, tierna y al tiempo grandiosa de los *Veinte poemas:*

Ríete de la noche
del día, de la luna,
ríete de las calles
torcidas de la isla,
ríete de este torpe
muchacho que te quiere
(...)
Niégame el pan, el aire,
la luz, la primavera,
pero tu risa nunca
porque me moriría.

Inevitablemente, el mar y la isla, los escenarios habituales de un tiempo lejano de poesía amorosa, han hecho surgir con fuerza al poeta ingenuo que nos quiere contar otra vez, estremecidamente, sólo que está enamorado.

SEXTA MEMORIA

El Neruda de las cosas elementales, de la materia elemental. Las *Odas* como un ciclo de escritura, iniciado hacia 1952 y presente ya en 1954 con la publicación de *Odas elementales,* obra a la que continúa *Nuevas odas elementales, Tercer Libro de Odas y Navegaciones y regresos.* El origen de aquel lenguaje está en las prefiguraciones surgidas en el canto a la materia en los tres cantos materiales de la segunda

Residencia en la tierra. O también, como señaló Sainz de Medrano[8], en el bodegón de «Explico algunas cosas»:

Todo
eran grandes voces, sal de mercaderías,
aglomeraciones de pan palpitante...

Un lenguaje diverso sobre el que comprobamos una impronta de Ramón Gómez de la Serna y, por su origen madrileño en 1935, un seguro paralelismo con el tratamiento de la materia que el escultor Alberto Sánchez o la pintora Maruja Mallo, o el pintor Benjamín Palencia, o el poeta Miguel Hernández, creaban como confluencia y como entorno del propio Neruda en lo que se llamó «Escuela de Vallecas».

Pero volvamos a la memoria. Una utilísima y suculenta. Un día en Córdoba un grupo de investigación alimentario, en el que hay desde médicos o historiadores a profesores de literatura, te pone en el brete de, quizá por el único mérito de tener algunos quilos de más, hablar sobre literatura y alimentación. Neruda sirve también para situaciones así. Su recetario, contenido en las odas, nos lleva al poeta a las cocinas, como al congrio desollado:

Ahora
recoges ajos,
acaricia primero
ese marfil precioso,
huele
su fragancia iracunda,
entonces
deja el ajo picado
caer con la cebolla
y el tomate
hasta que la cebolla
tenga color de oro.
Mientras tanto
se cuecen
con el vapor
los regios
camarones marinos
y cuando ya llegaron
a su punto,
cuando cuajó el sabor
en una salsa

formada por el jugo
del océano
y por el agua clara
que desprendió la luz de la cebolla,
entonces
que entre el congrio
y se sumerja en gloria,
que en la olla
se aceite,
se contraiga y se impregne...

9
Una anécdota: mi primer artículo en una revista se llamó «Pablo Neruda: obra póstuma» y apareció publicado en la Revista «Idealidad» de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, entonces llamada del Sureste, en 1974.

La «Oda al caldillo de Congrio» es una receta que funciona y que yo les recomiendo a todos ustedes sobre todo en estos tiempos en el que algunos están dispuestos a negarnos la utilidad de la literatura.

SÉPTIMA MEMORIA

Recupero fragmentos finales de una escritura que fue muy amplia, aluvial, repleta de subidas y bajadas, pero en cualquier caso una escritura que sigo considerando imprescindible. Recupero la lectura de un texto, *Memorial de isla negra*. La obra se publica en 1964. No hace falta que explique que el memorial no procede ni de una isla ni mucho menos de una isla negra. Una zona costera, y turística ahora, en donde hay un hotel llamado La carreta que intenta hacer su oferta basándose en Neruda y en la casa y la memoria del poeta son la última actualidad que conozco de la isla de la memoria. (Escrito el texto, recorres a los pocos días en compañía de Nelson Osorio la casa del poeta en Isla negra. Nelson no había vuelto desde unos meses antes del golpe del 73, con Neruda vivo. La casa está llena de turistas en peregrinación. Neruda hace 25 años que no está).

El *Memorial*... Neruda ha cumplido sesenta años cuando lo publica. Es una forma de regalarse en su aniversario: reconstruir el pasado y la juventud ya distante a base de amores, historia, Rangoom, España, Chile, amigos, recuerdos precisos, en una poesía impetuosa, coloquializada, llena de referencias explícitas y de guiños hacia la obra anterior. Cualquier taxónomo de intertextualidades nerudianas hará bien en no perder de vista el *Memorial de Isla negra* cuando quiera repasar los momentos precedentes. Comprobará así que el hábitat memorial nerudiano es un recuento pormenorizado de los motivos centrales de la poética anterior, como autobiografismo aquí, como memoria personal, como contraseña que en prosa sustentó la escritura de *Confieso que he vivido*. Si en la obra identificamos más a las

mujeres y la experiencia de los *Veinte poemas*, llamadas ahora Terusa y Rosaura, a Josie Bliss, la birmana con la que convivió en Rangoom, a Delia del Carril, en la experiencia española, es porque identificamos múltiples situaciones, naturalezas, historias, tiempos, que estos nombres contribuyen a densificar. Núcleos históricos de su poética se construyen alrededor de series llamadas «Amores» que identifican otro clima emocional que el de la historia.

En el libro, la memoria reconstruye plenitudes, pero el tiempo presente empieza a acrecentar una tonalidad que suena a veces a desolación. «Cita de invierno» marca el nuevo modular poético:

He esperado este invierno como ningún invierno
se esperó por un hombre antes de mí,
todos tenían citas con la dicha:
sólo yo te esperaba, oscura hora.
Es éste como los de antaño, con padre y madre, con fuego
de carbón y el relincho de un caballo en la calle?
Es este invierno como el del año futuro,
el de la inexistencia, con el frío total
y la naturaleza no sabe que nos fuimos.
No. Reclamé la soledad circundada
por un gran cinturón de pura lluvia
y aquí mi propio océano me encontró con el viento
volando como un pájaro entre dos zonas del agua.
Todo estaba dispuesto para que llore el cielo.
El fecundo cielo de un solo suave párpado
dejó caer sus lágrimas como espadas glaciales
y se cerró como una habitación de hotel
el mundo: cielo, lluvia y espacio.

Creo que es en esta tonalidad en donde encontramos al mejor Neruda, el que se reconstruye en un tiempo final por medio de ocho libros que aparecieron póstumos y en los que la presencia de la muerte alterna con supervivencias esperanzadas de todo lo que ha estado escribiendo hasta aquí[9]. Un leve humor, que definí como «humor a contramuerte» en el *Libro de las preguntas* va contrapunteando la sensación de acabamiento. El poeta nos dice cosas ahora como:

Si he muerto y no me he dado cuenta
a quién le pregunto la hora?

Estamos ante el final, en cuanto tiempo histórico, construido por varios libros póstumos, donde hay además otro estilo en Neruda. En cualquier caso, para esa memoria torpe que construyo ahora, hay una profecía imprescindible que me va a servir para empezar a terminar esto. Es la profecía histórica del libro *2000* en donde el poeta crea inicialmente una imagen desolada:

10
Giuseppe Bellini, «Pablo Neruda: intérprete de nuestro siglo», *Revista de Occidente*, nº 86-87, julio-agosto de 1988, pág. 96.

Piedad para estos siglos y sus
sobrevivientes
alegres o maltrechos, lo que no hicimos
fue por culpa de nadie, faltó acero:
lo gastamos en tanta inútil destrucción,
no importa en el balance nada de esto:
los años padecieron de pústulas y guerras,
años desfallecientes cuando tembló la
esperanza
en el fondo de las botellas enemigas.
[...]
Se murió la verdad y se pudrió en tantas
fosas:
en este año nupcial no hay derrotados:
pongámonos cada uno máscaras
victoriosas.

Desde este tono inicial de desolación y de máscaras el poeta va reconstruyendo un espacio de esperanza a pesar de todo lo que se ha vivido, un espacio celebrativo, entretejido a la tristeza de la propia sensación de muerte, que sin embargo consigue llevarnos al tono de «Celebración» última que quizá es el poema con el que algunos deberemos brindar el próximo 31 de diciembre. Dice así:

Pongámonos los zapatos, la camisa listada,
el traje azul aunque ya brillen los codos,
pongámonos los fuegos de bengala y de artificio,
pongámonos vino y cerveza entre el cuello y los pies,
porque debidamente debemos celebrar
este número inmenso que costó tanto tiempo,
tantos años y días en paquetes,
tantas horas, tantos millones de minutos,
vamos a celebrar esta inauguración.
Desembotellemos todas las alegrías resguardadas
y busquemos alguna novia perdida
que acepte una festiva dentellada.
Hoy es. Hoy ya ha llegado. Pisamos el tapiz
del interrogativo milenio. El corazón, la almendra
de la época creciente, la uva definitiva
irá depositándose en nosotros,
y será la verdad tan esperada.
Hoy es hoy, Ha llegado este mañana
preparado por mucha oscuridad:
no sabemos si es claro todavía
este mundo recién inaugurado:
lo aclararemos, lo oscureceremos
hasta que sea dorado y quemado
como los granos duros del maíz...

Una profecía optimista para el 2000 que enlaza con inevitables pueblos recientes, pueblos crecientes y nuevas banderas que emergen. Un Neruda incorregible y final que nos da finalmente otra lección de esperanza. Y éste sí que es un significado que quiero retener. Utilicé otra vez ya un sentido que estableció el profesor Bellini y voy a recordarlo de nuevo como síntesis quizá de por qué esta poética se enlaza como una enredadera tantas veces a nuestra memoria. Es la idea de «intérprete de nuestro siglo» que Giuseppe Bellini[10] sintetizó así:

> Sus versos tienen ya puesto permanente en la casa de la poesía y en nuestro espíritu; han marcado profundamente una época, la historia interna y externa de un siglo con su sello dramático pero también con una obstinada esperanza, una inquebrantable fe en un futuro de signo feliz. En otra ocasión he definido a Neruda como inventor incansable de utopías: felices utopías que permiten resistir el embate de la desesperanza, frente a la maldad y la injusticia. Neruda ha sido efectivamente el intérprete de un siglo. Ninguno como él lo ha vivido con tanta intensidad y pasión. Podemos decir todo lo que parezca en torno a su «humanidad», criticarlo por sus equivocaciones políticas, de las que a veces, con bastante torpeza, intentó justificarse o rescatarse, pero nadie puede negarle la función de intérprete de toda una época. A través de su verso el mundo de los vejados, las razas vencidas, los pueblos oprimidos, han encontrado su voz.

Y quizá debería terminar con esta síntesis con la que estoy en total acuerdo, pero me van a permitir que deje entrar para finalizar una

ÚLTIMA MEMORIA

Cazo otra memoria. Será la última. 23 de setiembre de 1973. Hay una imagen de un joven y otros y unos adultos en la Avenida de Valladolid sin número, Prisión Provincial de Palencia. Oyen un pequeño transistor en una

celda. Llevan días de inquietud por lo que se vive fuera. Han visto en la hora de televisión, desde el 11 de septiembre, algunas pocas imágenes que cerraban un período de historia. Entre ellas, la que más quedó en la retina, es aquella de la manta rayada con la que unos bomberos sacaban el cuerpo acribillado de Salvador Allende. Han pasado días y el diario hablado de las dos y media emite lacónicamente: «El Premio Nobel de Literatura de 1971, el poeta Pablo Neruda, ha fallecido tras una larga enfermedad en un Hospital de Santiago de Chile». Una breve biografía. Sigue el laconismo militar de su estilo en la memoria de aquellos años.

Neruda ha muerto. Las memorias de Matilde Urrutia[11] recrearán las horas finales en un hospital vigilado, con los embajadores de Suecia, México, Italia y Francia pendientes desde hacia días por si se podía trasladar al poeta a otra parte. Entre los recuerdos de Matilde un balbuceo agónico y delirante: «Los están matando a todos, los están matando a todos», repite a veces el poeta. Esa tarde del 23de septiembre se acumulan mares, vientos y recuerdos:

Ahí está el mar? Muy bien, que pase.
Dadme la gran campana, la de raza verde.
No ésa no es, la otra, la que tiene
en la boca de bronce una ruptura,
y ahora, nada más, quiero estar solo
con el mar principal y la campana.
Quiero no hablar por una larga vez,
silencio, quiero aprender aún,
quiero saber si existo.

El recuerdo nos ha traído una secuencia histórica ineludible, porque todavía es actual. El poeta tuvo tiempo de dictar o escribir algo en aquellos días para cerrar sus memorias *Confieso que he vivido*:

> escribo estas rápidas líneas para mis memorias a sólo tres días de los hechos incalificables que llevaron a la muerte a mi gran compañero el presidente Allende. Su asesinato se mantuvo en silencio; fue enterrado secretamente; sólo a su viuda le fue permitido acompañar aquel inmortal cadáver. La versión de los agresores es que hallaron su cuerpo inerte, con muestras visibles de suicidio. La versión que ha sido publicada en el extranjero es diferente. A renglón seguido del bombardeo entraron en acción los tanques, muchos tanques, a luchar intrépidamente contra un solo hombre: el presidente de la República de Chile, Salvador Allende, que los esperaba en su gabinete, sin más compañía que su gran corazón, envuelto en humo y llamas. Tenían que aprovechar una ocasión tan bella. Había que ametrallarlo porque jamás

11
Matilde Urrutia, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, Barcelona, Seix-Barral, 1996.1

12
Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974, págs. 477-478.

> renunciaría a su cargo. Aquel cuerpo fue enterrado secretamente en un sitio cualquiera. Aquel cadáver que marchó a la sepultura acompañado por una sola mujer que llevaba en sí misma todo el dolor del mundo, aquella gloriosa figura muerta iba acribillada y despedazada por las balas de las ametralladoras de los soldados de Chile, que otra vez habían traicionado a Chile[12].

Final de viaje y de memoria para un poeta en el tiempo que ha pasado, donde tristemente llegó a simbolizar el final de un período tras el que se abría otro de violencia e ignominia en todos los países del Cono Sur. Final del viaje y de los recorridos por la memoria aquí precisamente, el 23de septiembre de 1973:

> Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda.
> Hoy es también mañana, y yo me fui
> con algún año frío que se fue,
> se fue conmigo y me llevó aquel año.
> De esto no cabe duda. Mi osamenta
> consistió, a veces, en palabras duras
> como huesos al aire y a la lluvia,
> y pude celebrar lo que sucede
> dejando en vez de canto o testimonio
> un porfiado esqueleto de palabras.

Final de viaje y de memoria con la que intentamos evocar, precisamente estos días, un porfiado esqueleto de palabras.

PABLO NERUDA, EL ENIGMA INAUGURAL

ENRIQUE ROBERTSON ÁLVAREZ

Enrique Robertson Álvarez

Nacido en Temuco, la tierra juvenil de Neruda, es profesionalmente médico y ejerce en Bielefeld (Alemania). Sus aficiones son Neruda, la literatura, la música y la novela policíaca, con especial interés por las de Conan Doyle y su personaje Sherlock Holmes, cuyos métodos secunda aquí para establecer una atrevida y apasionante deducción.

FIG. 1. Neruda en el tiempo juvenil de Temuco.

FIG. 2. El periodista checo Egon Erwin Kisch.

Señor presidente de la sesión, señoras y señores... quiero ante todo, agradecer al Prof. José Carlos Rovira -y a todos los integrantes del comité organizador de este Coloquio- por darme la gran satisfacción de participar en él, junto a nerudistas de tanto y tan merecido renombre. Esto hace aún más grande mi satisfacción pero también me obliga a asumir con cierta preocupación, la nada fácil tarea de tratar de que mi intervención quede a la altura de las circunstancias, y no les aburra o defraude demasiado. Aunque resido en Alemania, he venido con el pretexto de ser de Temuco y ex-alumno del Liceo de esa ciudad del sur de Chile. Y de haber sido allí alumno del profesor Hernán Loyola, aquí presente, cuya amistosa y entusiasta mediación logró para mí la amable invitación del profesor Rovira, que vuelvo a agradecer. El nerudiano tema que he osado intrusear -acerca del cual creo poder dar a conocer aquí un hallazgo novedoso- es el del enigmático origen del nombre Pablo Neruda, sonoro nombre electivo que el vate se dio cuando aún era alumno del Liceo de Temuco. **(Fig. 1)**. Con ese nombre se inauguró como poeta. Transcurría el año 1920 y el estudiante temuquense contaba entonces con escasos 16 años de edad.

No dudo que todos los aquí presentes saben que el poeta sustituyó por Pablo Neruda su nombre pro pio, que era el de Neftalí Reyes Basoalto. Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto. Muchos años después él mismo se preguntará: «¿Hay algo más tonto en la vida, que llamarse Pablo Neruda?». En relación a ese nombre, nada de tonto y de tan justo retumbo, es otra la pregunta que otros se han hecho más de una vez: ¿cómo se le ocurrió a Neftalí Reyes nombrarse, con tanto acierto, Pablo Neruda? En lo que me toca, declaro que debo a mi profesor de castellano -ya saben ustedes a quién me refiero- el haberme contagiado -hace unos cuarenta años, en Temuco- la manía de hacerme también esa pregunta. Él sabe que en aquellos años elaboré una absurda teoría respecto al origen del nombre Neruda que no logró convencer a nadie. No me referiré a ella porque asesadamente la deseché; aunque pensándolo bien, tan mala no era. Dicho esto y para no alargar más la entrada en materia, me atreveré a comenzar sosteniendo que no se puede hablar de investigar el origen del nombre Pablo

Neruda, sin decir que fue Egon Erwin Kisch -escritor y periodista checo al que vemos en este curioso retrato **(Fig. 2)**- quien por primera vez, a mediados del año 1937, preguntó al poeta por qué había elegido ese, precisamente ese nombre. Neftalí Reyes había vivido poético-literariamente hasta los 33 años de edad llamándose Pablo Neruda -y «llenando ese nombre de existencia» como bien dice Loyola- sin que nadie hasta ese momento le hubiese pedido que explicara el porqué de su nombre electivo. Hasta que Kisch llegó a Madrid. A la imprevista pregunta del periodista checo, Neruda no quiso o no pudo dar una respuesta clara. Desde entonces Kisch se la repitió

FIG. 3. Pablo Neruda en *El mono azul*, durante la guerra civil española

una y otra vez, muchas veces; durante toda una década. Egon Erwin Kisch hizo amistad con Neruda en el círculo internacional de amigos y colaboradores de *El Mono Azul*, publicación semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas cuyo primer número apareció en Madrid en septiembre de 1936, es decir escasos dos meses después de iniciada la guerra civil. No pocos intelectuales hispanoamericanos colaboraron en *El Mono Azul*. Entre los chilenos, además de Neruda, los más activos eran el músico Acario Cotapos y los poetas Vicente Huidobro y Juvencio Valle. Permítaseme recordar aquí que este último, que fue condiscípulo de Neruda en el Liceo de Temuco, falleció en Santiago de Chile hace pocas semanas, a los 98 años de edad...

El chileno que tuvo el papel más protagónico en *El Mono Azul* fue sin duda alguna Pablo Neruda **(Fig. 3)**; esta fotografía es una de las tantas pruebas de ello. Su participación en las actividades de la Alianza, considerada impropia de un neutral funcionario consular, sería el motivo por el que se le destituiría de su cargo. Antes de que esto ocurriera, su poema «Canto a las madres de los milicianos muertos» publicado en el número 5 -del jueves 24 de septiembre de 1936- apareció con la nota siguiente: «este poema se debe a la pluma de un gran poeta cuyo nombre la redacción de *El Mono Azul* estima oportuno no dar por el momento». El nombre de Neruda reaparecería largos meses después, el primero de julio de 1937 con su poema «Es así» que después se llamaría «Explico algunas cosas», tal vez el más importante de los que integran su libro *España en el Corazón*. Dos semanas más tarde el semanario publicó otra fotografía de Neruda en su portada. Es probable que haya sido alrededor de estas fechas cuando Egon Kisch le preguntó al poeta cómo y por qué se le había ocurrido rebautizarse Neruda. Porque, como vemos **(Fig. 4)**, *El Mono Azul* del 15 de julio de 1937 muestra en su portada sendas fotografías del checo Kisch y del chileno con nombre checo, Neruda. Es probable que inicialmente Kisch se interesara por saber la proveniencia del apellido del poeta chileno, en el convencimiento de estar hablando con el hijo o nieto de un checo emigrado desde la maravillosa Praga -o de otro lugar de Bohemia- al sur más sur de la

FIG. 4. Neruda y Kisch fotografiados en *El mono azul*.

FIG. 5. Retrato del poeta checo Jan Neruda.

América del Sur. Y que por eso cuando este intruso profesional, que siempre quería estar bien informado de todo, oyó decir a Neruda que entre sus antepasados no contaba con ningún checo de ese ni de otro nombre, se sorprendiera muchísimo y quisiera satisfacer su curiosidad preguntándole pero entonces, ¿nombróse usted Neruda..., por Jan Neruda? Comprensible pregunta -que sugería la respuesta- si se sabe que Kisch nació en Praga donde hay una calle y un monumento en memoria y honor al escritor Jan Neruda también nacido allí **(Fig. 5)**.

La obra más conocida de Jan Neruda es su libro *Cuentos de Malà Strana*, muy admirado por Kisch que en su juventud también escribió unos relatos parecidos a los cuentos de «su» Neruda. Hay indicios, anecdóticos pero muy dignos de crédito, que hacen suponer que antes de conocer a Kisch nuestro Neruda nunca había oído hablar del Neruda checo. De acuerdo con esto último se puede asegurar que recién cuando Kisch le habló de él, el poeta chileno se vino a enterar de que en Praga había existido un escritor de ese nombre. Además -puesto que consideraba a Kisch un

EL PRADO SOLO

Ataque c

HOJA SEMANAL DE LA ALIANZA DE INTELECTUAL

FIG. 6. Artículo de Kisch en *El mono azul*.

gran humorista- debe haber creído que éste bromeaba al relacionarlo con un escritor checo que le era totalmente desconocido. Por eso le contestó en broma desafiándole a que intentase dar él mismo con la respuesta verdadera (a la manera del: «Me preguntáis...?». «Indagadlo, indagadlo» de *Los Enigmas*); diciéndole además que dudaba de que fuese capaz de resolver el misterio de su nombre con igual éxito que el que había tenido en otros casos. Porque Kisch, que tenía fama de ser una especie de Sherlock Holmes del periodismo, aplicando unos originales e infalibles métodos, había logrado desentrañar más de un caso extraño y misterioso. Neruda cita en sus memorias el del coronel Redl, espía austríaco desenmascarado en 1913 por Kisch, caso con el que el rasante reportero logró ganar gran popularidad. Bohemia y su capital Praga eran entonces parte del Imperio Austro-Húngaro. Egon Kisch pertenecía a la minoría germano-parlante de Praga, donde se inició en el periodismo. Después trabajó diez años en Berlín, colaborando en publicaciones en idioma alemán que se leían también en Praga y en Viena, ciudad esta última donde el escandaloso caso Redl -que Kisch descubrió con la ayuda de un amigo suyo llamado Wagner- tuvo gravísimas repercusiones que contribuyeron no poco al inicio de la primera guerra mundial. La vivísima relación de estos hechos se puede leer en *De cómo llegué a saber que el coronel Redl era un espía*, de Kisch.

Años después de estas actividades periodístico-detectivescas y de otras muchas, relacionadas por ejemplo con la prestidigitación, el tatuaje y el fútbol amateur, Kisch llegó a España. Vino, como tantos otros antifascistas del mundo, a ofrecer su solidario apoyo a la causa republicana. Su trabajo en *El Mono Azul* es fácil de documentar **(Fig. 6)**.

La derrota de 1939 -hacen hoy seis décadas- y el comienzo de la segunda guerra mundial, significaron para Egon Erwin Kisch -antifascista y judío- una dramática agudización de la criminal amenaza que se cernía sobre su cabeza. Seis años antes, en 1933, víctima de la gran redada de opositores que ordenó Hitler al día siguiente del incendio del Reichstag, Kisch había estado prisionero en la temible cárcel de Berlín-Spandau. Sabía pues, muy bien, que si caía de nuevo en manos de la Gestapo no salvaría la vida por segunda vez. Por eso salió de Europa con destino a EEUU, donde le fue denegado el permiso de residencia; optó entonces por el asilo que le concedió México y marchó al exilio al país donde

reencontraría a Pablo Neruda, para reiterarle allí la pregunta ¿por qué Neruda? Pero si Kisch pensaba que esta vez lograría conocer o descubrir la verdad, se equivocó; en Ciudad de México su pregunta también se quedó sin respuesta. O, mejor dicho, la que obtuvo fue la que él mismo había ideado e insinuado al poeta: que ese nombre lo había tomado del de Jan Neruda. Pero esa respuesta, sabiéndola gestada a sugerencia propia y además -por haberlo comprobado personalmente- sabiendo que en España e Hispanoamérica ese escritor checo era prácticamente desconocido, le resultaba inaceptable. Es, sin embargo, posible que siempre haya habido un malentendido; porque lo que Pablo Neruda podía y debió decirle a Kisch, era únicamente lo que siempre dijo: que el nombre Neruda lo había encontrado casualmente en las páginas de una revista; que, en esa misteriosa revista, el poeta hubiese leído un cuento de Jan Neruda debió ser un agregado imaginado por el propio Kisch, que fue aceptado por muchos pero que él mismo se resistía a creer. De no haber sucedido esto último, el tema le habría servido magníficamente para uno de los reportajes que escribió en el país que le asiló, recopilados luego en su libro *Descubrimientos en México.* No pudo ser así y, años después, Kisch todavía se lamentaba de no saber toda la historia del nombre de Neruda. Su olfato de sabueso le hacía darse cuenta de que lo poco que él sabía acerca de ese enigmático caso, no era más que una mínima parte de la verdadera historia que «olía» tras ese nombre. Otra prueba de que con la respuesta que él mismo ayudó a prefabricar no podía dar por resuelto el caso, es que terminada la segunda guerra mundial -y por fin retornado a Praga- recibió allí la visita de Neruda; y al reencontrarse con él, le hizo por enésima vez la famosa pregunta. Neruda recuerda esa escena en *Confieso que he vivido* y también en la entrevista que, con ocasión del Nobel, le hizo *L'Express* de París en 1971. Cuenta que en Praga, Kisch llegó a apelar a su edad -era

unos veinte años mayor que él- al pedirle que finalmente le revelara la verdad acerca de su nombre electivo **(Fig. 7)**. Al periodista francés que le pregunta por qué cambió su nombre por el de Pablo Neruda, le responde: «hubo un gran poeta y periodista checo, Erwin Kisch, que pasó muchos años de su vida persiguiéndome y haciéndome la misma pregunta que usted, en Madrid, en México, en Praga. Y en Praga me dijo: «cuéntame el final de la historia..., ya estoy viejo y te he perseguido tanto tiempo...». En *Confieso que he vivido*, de manera parecida dice: «...nos habíamos conocido en España y como él manifestaba la insistente curiosidad de saber por qué motivo me llamaba yo Neruda sin haber nacido con ese apellido, yo le decía en broma: -gran Kisch, tú fuiste el descubridor del misterio del coronel Riedl, pero nunca aclararás el misterio de mi nombre Neruda». Y así fue. Kisch moriría en Praga, en 1948, sin haber logrado saber por qué -en octubre del año 1920- el joven poeta chileno Neftalí Reyes se había rebautizado con un sonoro nombre checo. Porque Neruda, aunque nada de extraño sea a la índole del idioma español ni a sus hábitos onomásticos -como bien dice Loyola- es un nombre checo.

Lo dicho hasta aquí en relación al nombre de Neruda, era más o menos lo poco que quien les habla sabía, o creía saber, hasta hace algunos años. Y al parecer, todo se iría a quedar en eso. Pero al profesor Loyola se le ocurrió la excelente idea de publicar una antología de la poesía de Pablo Neruda, en cuidada edición de bolsillo[1] y con una introducción que en parte se ocupaba, naturalmente, del nombre del poeta. Como si esto fuera poco, en dicha introducción Loyola puso una nota (la nota «2 bis») que tuvo la virtud de reactivar mi ya casi olvidado interés por intentar desentrañar el enigma del nombre elegido por Neftalí Reyes, famoso ex-alumno del Liceo de Temuco. Dice así: «Ya escritas estas notas, nos llega desde Chile la edición 187 de la revista *Hoy* (18 de febrero de 1981) donde Miguel Arteche introduce la posibilidad de que el apellido Neruda haya sido tomado por el estudiante Neftalí Reyes, no directamente de alguna traducción de Jan Neruda, sino de la mención que Sherlock Holmes hace de un tal Norman Neruda, pianista, en el relato *Study in Scarlet*, de Conan Doyle, ya publicado en Chile bajo el

Cambié de Nombre

FIG. 7. Neruda revela las razones de su nombre.

Sherlock Holmes admira a Neruda

FIG. 8. Artículo de Miguel Arteche con la primera deducción, a través de una novela de Sherlock Holmes, sobre Norman Neruda.

1
Madrid, Alianza Editorial, 1981.

título de *Un crimen extraño* (Santiago, Lit. Universo, 1908). La observación nos parece bastante atendible, en especial considerando la temprana y nunca desmentida inclinación de Neruda hacia lecturas enigmáticas y policiales *(Fantomas,* en su infancia; Raymond Chandler y James Hadley Chase, en su madurez)».

Esta combinación Neruda-Holmes me dejó fascinado. Antiguo lector de las aventuras de Sherlock Holmes en los largos inviernos temuquenses de mi adolescencia, vi transformarse el enigma del nombre de Neruda en un caso quizá posible de resolver «aplicando los métodos» del muy célebre detective londinense; métodos, en este caso, quizá más efectivos que los de Kisch. Manos a la obra mi querido Watson, me dije (lamentablemente ni entonces ni ahora había un Watson; lo que se refleja, por ejemplo, en el tener que escribir -y hoy hablar- en primera persona). Lo primero que hice fue encargar el mencionado ejemplar de la revista *Hoy*. Esta tarea, aparentemente simple, demostró que, al ser una demanda transoceánica, podía adquirir caracteres de misión semi-imposible. Al fin, después de mucho tiempo, conseguí una copia de la publicación **(Fig. 8)**. Bajo el título «Sherlock Holmes admira a Neruda», y muy sonriente desde una fotografía, Miguel Arteche comienza en su artículo por hacer un resumen de la dogmática historia oficial del nombre, asombrándose, con toda razón, de que en la memoria de Neruda no hubiesen quedado huellas más claras y precisas de un suceso de tanta importancia como es el de la elección de un seudónimo que será definitivo. Luego aporta el dato de que la primera versión al castellano de los *Cuentos de Malá Strana* de Jan Neruda apareció el año 1923 y no antes. Comenta también el hecho de que Pablo Neruda nunca mencionara a dicho autor al hablar de sus lecturas de niñez y adolescencia. (Selena Millares, que investigó todo cuanto es posible saber sobre libros y lecturas de Neruda, tampoco encontró indicio alguno que sugiriese que el poeta se topó alguna vez, en

su juventud, con algún libro de Jan Neruda). A continuación Miguel Arteche, refiriéndose al lugar de Jan Neruda en la entretanto dogmática respuesta a la pregunta ¿por qué Neruda?, dice: «esta es la versión ortodoxa del nacimiento de un poeta, y nadie, que yo sepa, la ha puesto en duda. Pablo dixit». A juzgar por lo que escribe Arteche y la inmediata reacción de Loyola, resulta evidente que existía una suerte de predisposición a considerar atendible otra versión del origen del nombre de Neruda que pudiese contraponerse a la versión ortodoxa. El artículo sigue así: «Sin embargo, la reciente relectura de un libro de Conan Doyle (*Estudio en Escarlata*. Pomaire, 1980), me hizo saltar de la cama y me planteó lo que en términos ajedrecísticos podría llamarse la variante herética de la Defensa Jan Neruda. En el capítulo cuarto de esta obra, Sherlock Holmes cita en dos ocasiones a una tal Norman Neruda: «Tenemos que darnos prisa -dice al doctor Watson-, porque deseo asistir al concierto del Halle para oír esta tarde a Norman Neruda». Más adelante: «Y ahora vamos a almorzar, y después a oír a Norman Neruda. La ejecución y el golpe de arco de esta mujer son maravillosos».

En 1908 aparece (Litografía Universo, Santiago de Chile) *Un crimen extraño*, es decir, con otro título, la misma novela. Entre 1902 y aquel año circulaban en Chile varios libros de Conan Doyle, aquellos cuyo héroe es el deliciosamente infalible y morfinómano Sherlock Holmes (Ramón Sopena, editor). Variante herética: ¿leyó Ricardo Neftalí Reyes, antes de 1920, este libro? Y si lo leyó -siempre dijo que era admirador frenético de las novelas policiales-, ¿pasó por alto ese apellido hermoso y extraño? Pero, ¿quién era Norman Neruda? Dice el Diccionario Enciclopédico Espasa-Calpe, 1957: «Neruda (Guillermina María Francisca). Concertista austríaca (1839-1911). Artista muy precoz, a los 7 años se presentó al público vienés. Los críticos afirman que no ha habido mujer que la igualara en su arte». Sin duda, y a pesar de ese nombre de pila -Norman-, producto tal vez de una confusión del novelista británico, se trata de la misma «virtuosa» (recordemos que la primera edición inglesa de *Estudio en Escarlata* se publica en 1888). Salazar Chapela sostiene una teoría algo más insólita: «Lady Halle, famosa violinista fallecida en 1911, adoptó el seudónimo de Neruda tomándolo del cuentista checo» (*La Nación*, marzo de 1954). Jan Neruda habría dado a luz a una gran (y precoz) violinista y a un gran (y precoz) poeta. No cabe

mayor ni mejor fecundidad. ¿Surgió el seudónimo de la lectura de *Estudio en Escarlata*? ¿Creó Pablo Neruda, más tarde, al citar a Jan Neruda, un mito de cultura? Si esto hizo, bien hecho estuvo, pues un poeta es creador de mitos, y estos son cosa mucho más seria de lo que la gente cree. Pero recordemos, en fin, la pregunta que Holmes lanza en otro libro (*El signo de los cuatro*, Pomaire, 1980) al inefable doctor Watson: «¿Cuántas veces le tengo dicho que, una vez eliminado todo lo que es imposible, la verdad está en lo que queda, por improbable que parezca?».

Esta frase final, tan sherlockiana, me pareció estupenda como lema para dar una infalible base al seguimiento de «la pista Arteche» y de la «nota 2 bis» de Loyola. Esta última, al discrepar de la primera en un par de datos de importancia -cosa que vine a saber después porque, por las circunstancias ya relatadas, no las estudié en el orden de aparición sino a la inversa me permitió estar ya muy preparado cuando al fin llegó a mis manos la copia de «Sherlock Holmes admira a Neruda» que tanto tardó en cruzar el Atlántico. Así fue que al arribar a mi escritorio «la pista Arteche», me encontró armado de fundamentales conocimientos, con los que me proponía eliminarle un par de datos imposibles. Y ver después, qué quedaba de ella. Pero me llevé una sorpresa al comprobar que los datos eliminables de partida no se encontraban en «la pista», sino en «la nota». La «nota 2 bis» -sin perder por ello nada de su decisivo papel en este asunto- atribuía sexo masculino al personaje «Norman Neruda» y lo transformaba en un eximio pero inexistente pianista a quien, sin duda alguna, Sherlock Holmes jamás tuvo el gusto de conocer ni admirar. En cambio, sí conoció y admiró a la Neruda o «Norman-Neruda», famosísima violinista de la segunda mitad del siglo XIX. Esto, y algo más, era lo que en mi sherlockiano papel de investigador, ya sabía yo al recibir y leer por fin el texto de «la pista Arteche» donde don Miguel había identificado correctamente a la violinista. La Norman Neruda del libro de Conan Doyle, es efectivamente la virtuosa Neruda del Espasa. El Espasa llama Guillermina a Mme. Neruda, que es nombre mucho

más nerudiano que Wilma o Vilhelmine. Por eso, bajo la también nerudiana pregunta: ¿dónde estará la Guillermina?, centré en ella toda la investigación. Como veremos, este nombre salido de las páginas del Espasa me sirvió también para bautizar «Guillermina» a la prueba -contundente, espero- que mucho después pondría punto final a mi detectivesca encuesta.

Durante la larga espera del artículo de la revista *Hoy*, releí *Estudio en escarlata* y otras aventuras del famoso detective de la pipa y la lupa. Y... el violín. Porque también me sobró tiempo para leer algo de lo mucho que, acerca de la gran afición de Holmes al violín, han escrito los estudiosos sherlockianos de todo el mundo, que -dicho sea de paso- constituyen un numeroso y bien informado ejército de intrusos. Con tan valiosa ayuda, rápidamente logré reunir bastante más información acerca de Mme. Norman-Neruda que la que aportaba Arteche en su artículo, al que sometí a una disección destinada a eliminarle todos los imposibles que pudiese contener. Éstos fueron tres, de los cuales sólo uno es atribuible a su autor.

El primer imposible es un error de traducción e interpretación: donde en la versión en castellano -la de la Ed. Pomaire- de *Estudio en escarlata* Holmes dice «... deseo asistir al concierto del Halle...», se induce al lector a creer que «el Halle» es un teatro o una sala de conciertos. Pero en el original lo que Holmes dice es: «... I want to go to Hallé's concert» (... deseo asistir al concierto de Hallé), donde Hallé es una persona, que en el Londres de entonces era tan real y existente como la virtuosa Norman-Neruda. A quien Holmes se refiere es a Charles Hallè, músico conocidísimo en el Imperio de su graciosa majestad la reina Victoria. Considerando que Hallè fue el segundo esposo de nuestra Guillermina, resumo algunos datos biográficos suyos: alemán de nacimiento, Karl Halle, eximio pianista, fue un virtuoso niño prodigio como lo fueron prácticamente todos los personajes que fui conociendo en el transcurso de esta lúdica investigación. De Alemania se trasladó a Francia; vivió doce años en París donde, además de afrancesar su nombre y apellido, conoció los primeros grandes éxitos de su carrera como pianista y director de orquesta. Se relacionó allí con músicos tan famosos como Berlioz, Chopin y Paganini. Padre de familia numerosa, se vio obligado a abandonar la capital francesa cuando la intranquilidad política paralizó durante un tiempo a la casi totalidad de las empresas de espectáculos artístico-musicales parisienses, lo que hizo casi

imposible ganarse el sustento a muchos artistas. Así fue como en 1848, ampliadas sus actividades de músico con las de desempeñarse también como su propio agente y empresario, Charles Hallé cruzó el Canal de la Mancha y se estableció en Inglaterra, administrando y dirigiendo allí la «Hallè Orchestra» que él mismo fundó. En sus memorias relata los pormenores de su muy exitosa vida artística en las islas británicas: llegó a ser el primer director del Real Colegio de Música de Manchester y también de la Sociedad Coral Santa Cecilia, ejerciendo desde estos cargos una decisiva influencia que se mantiene hasta nuestros días. Así es como hoy la Orquesta de la ciudad de Manchester lleva su nombre, su biografía se puede leer en la *Encyclopaedia Britannica* y su retrato se puede admirar en The National Portrait Gallery de Londres. Como empresario de espectáculos musicales -e innato experto en relaciones públicas- el incansable Hallè se reveló igual de virtuoso. Reorganizó los tradicionales «Gentlemen's Concerts» de Manchester y se paseó por Londres y toda Inglaterra con sus no menos famosos «Monday's Popular Concerts», «Classical Chamber Music Concerts», y otros «Hallé's Concerts» que deleitaban a Holmes y sus contemporáneos. En su orquesta siempre contó con los mejores violinistas y pianistas de la época. En el victoriano año de 1888 -año de aparición del libro *Estudio en escarlata,* primera aventura de Sherlock Holmes- Hallè fue nombrado caballero del Imperio británico. Sir Charles Hallè se casó ese mismo año con su primera violinista, la famosa Mme. Norman-Neruda, viuda del músico sueco Fredrik Vilhelm Ludvig Norman, más conocido como Ludwig Norman.

Al nombrar a este último, damos con el segundo imposible que eliminar de «la pista Arteche». Es aquél donde don Miguel comete el error de ver en Norman un nombre de pila, y atribuir dicho error a una presunta confusión de Conan Doyle. Lo cierto -y en esto no hay confusión alguna- es que Norman es el apellido de Ludwig Norman (1831-1885), director de la orquesta de Estocolmo,

FIG. 9. Holmes escucha un concierto.

FIG. 10. Norman Neruda en un libro esencial sobre Holmes.

Suecia. Y, desde 1864, esposo de la virtuosa violinista Wilma Neruda. El matrimonio Norman-Neruda se separó el año 1869. Sin embargo ella siguió llamándose oficialmente Mme. Norman-Neruda, hasta enviudar en 1885. Tres años más tarde, al contraer matrimonio con Sir Charles Hallé, nuestra Guillermina pasó a llamarse con toda propiedad, Lady Hallé. Sin que por eso, jamás se le ocurriese la idea de adoptar como seudónimo el nombre de un escritor checo, como sugirió Salazar Chapela, citado en la «pista Arteche». Con esto queda claro que el tercer e insólito imposible que eliminar de «la pista Arteche», es esa descabellada versión.

Con esta eliminación de imposibles, se acentuó mi confianza en los métodos de Holmes. Pero, conociendo mis limitaciones, me di a la búsqueda de algo que me ayudara a su aplicación y empleo más correcto. Así fue como di con un libro indispensable, que puedo recomendar a quien interese. Se trata de *El signo de los tres* de Umberto Eco y T. A. Sebeok (eds.)[2]. Me pareció especialmente interesante que la portada de este libro mostrase a Holmes sentado en la primera fila de un teatro, escuchando con absoluto deleite un estupendo concierto **(Fig. 9)**; quizá uno de la orquesta de Charles Hallé con su magnífica violinista Mme. Norman-Neruda. *El signo de los tres* remite, claro, a *El signo de los cuatro* de Conan Doyle, pero sobre todo a temas tales como signo, objeto, interpretación; abducción, inducción y deducción; etc. De más está decir que no se puede esperar que la lectura de *El signo de los tres* lo transforme a uno en experto en abducción en grado limítrofe a la adivinación; pero permite ahondar algo en materia y hasta, con algún esfuerzo, permite imaginar a Holmes diciéndole a uno: «Ya conoce usted mis métodos». Chifladuras de uno. En cambio no se puede calificar de chifladura el afirmar que la lectura de otro muy recomendable libro: *The annotated Sherlock Holmes*[3] puede llevarle a uno a dárselas de experto en la vida y milagros de «el sabueso londinense».

En *The annotated*, biblia de los sherlockianos, no podía faltar un destacado lugar para Mme. Norman-Neruda. La presentan allí, con retrato y todo **(Fig. 10)**, reseñando brevemente las diversas etapas de su vida y comentando lo que sí parece una confusión de Conan Doyle que, en el brumoso Londres de *Study in Scarlet*, la hace interpretar a Chopin. La ayuda de *The annotated* y otros valiosos libros y revistas, me hizo posible

2
Barcelona, Lumen, 1989.

3
London, W.S. Baring-Gould, 1968.

conocer más detalles biográficos de «la Guillermina». Nació en Brünn el 21 de marzo de 1839. De su padre, el músico Josef Neruda, recibió las primeras lecciones de violín tan temprano y con tanto aprovechamiento que, a partir de los seis años de edad, en trío con sus hermanos Amalie, pianista, y Franz, violonchelista -también muy precoces intérpretes- comenzó a hacer giras artísticas por muchas ciudades de los imperios austro-húngaro y alemán. Praga, Viena, Leipzig, Berlín y Hamburgo, más o menos en ese orden, oyeron y aplaudieron a la niña prodigio. A los diez años de edad debutó con mucho éxito en Londres, ante la entusiasmada audiencia del Princess's Theatre. Después fue el público de París el que la colmó de elogios. Fue llamada: «el hada del violín», «la Paganini femenina», etc. Pero no sólo el público, también maestros como Joachim, Vieuxtemps, von Bülow y otros, reconociendo su asombroso talento y técnica, no dudando en calificarla como la violinista femenina más importante de su tiempo. Con Joachim, el mejor violinista de entonces, Wilma Neruda interpretó a Bach en la Philarmonie de Berlín; fueron unos extraordinarios conciertos para un dúo de fantásticos Stradivarius, pues ambos poseían un ejemplar de estos famosos violines. Por su parte Vieuxtemps, que sencillamente la consideraba la violinista ideal y alababa al mismo tiempo su femineidad, le dedicó muy especialmente su *Sexto Concierto*. A los veinticinco años de edad, Wilma Neruda -que ya tenía en su haber casi dos décadas de exitosa vida artística- contrajo matrimonio con Ludwig Norman, director de la orquesta de la ópera de Estocolmo. Fueron cinco los años que Wilma vivió en la capital sueca. Durante ellos se desempeñó como profesora de violín de la Real Academia de Música Sueca, cargo que nos imaginamos

rutinario y quizá tedioso para ella, a pesar del reconocimiento de que también gozaba allí. El rey de Suecia la condecoró y nombró Virtuosa de la Música de Cámara, que debe haber sido algo así como otorgarle el Nobel de la Música. De nada le valió esto al monarca sueco, admirador de nuestra Guillermina. Después de la obligada pausa de la maternidad -Wilma tuvo un hijo, que falleció trágicamente cuando era joven-, se apoderó de ella la inquietud de pensar que su carrera artística se congelaría irremediablemente en esas nórdicas latitudes. Residiendo aún en Estocolmo participó en algunos conciertos que se llevaron a efecto en Londres. El paso estaba dado. Se separó de Ludwig Norman y se estableció definitivamente en las brumosas márgenes del Támesis, a escasa distancia de un famoso domicilio: Baker Street 221-B. Esto último está dicho aquí intencionadamente, porque algunos indicios hacen pensar que Wilma era conocida de Holmes y Watson, desde antes de su casamiento con Norman y traslado a Estocolmo. Y que desde entonces había quedado grabada en los complicados archivos mentales del detective, como «la mujer»; único ser humano de sexo femenino que mereció su reconocimiento y admiración; lo que en el caso del gélido Holmes es mucho decir. Los indicios, si bien interpretados, hacen sospechar que Wilma Neruda sea el personaje real que está detrás de la inteligentísima Irene Adler, personaje de ficción que, en el relato *Escándalo en Bohemia*, se casa con Norton y se va de Inglaterra, dejando a Holmes derrotado y humillado, pero también prendado de ella. Si se pudiese confirmar la sospecha de que Wilma es quien se oculta tras Irene, cosa nada fácil a estas alturas, uno no podría resistir la tentación de querer identificar también al *real* personaje que se esconde tras el curioso heredero del trono de Bohemia, que, según el relato, vestía llamativos ropajes que recuerdan los hábitos indumentarios del entonces Príncipe de Gales. A falta de un Watson, habría que tener un amigo como el cerrajero y futbolista Wagner, que ayudó a Egon Erwin Kisch a destapar el secreto del coronel Riedl; sólo alguien así podría ayudarle a uno a descerrajar archivos que quizá encierren principescos y explosivos secretos británicos. Lamentablemente, o tal vez para mejor, no hay tal Wagner; porque si lo hubiese se podría intentar -con la ayuda de la tecnología genética actual- aclarar si la paternidad del hijo de Wilma perteneció o no a su primer

4 Barcelona, Bruguera, 1983.

marido -Norman, que no Norton- del que se separó. Porque ese hijo perdió la vida en circunstancias un tanto extrañas. Accidentalmente, según se dijo. A lo peor se topa uno con un muy oscuro asunto. En fin, como se puede apreciar, esto de meterse a intrusear aplicando los métodos de Holmes, puede tener insospechadas implicaciones que traspasan el límite de los siglos, y otros también.

Una vez que a uno le asalta una sospecha que comprueba combinable con otra, se transforma en un redivivo «sabueso londinense». Aunque sea en la forma de un pálido y epigónico remedo, «un poco cómico y un poco venerable», como dice Borges. Del modo que sea, resulta compensador comprobar la razón que asiste a Borges en ese poema suyo en el que asegura que «pensar de tarde en tarde en Sherlock Holmes, es una buena costumbre que nos queda». Esa afirmación me obligó a releer ese poema y también *Borges oral*[4]. Se trata de la recopilación de los textos de cinco clases que hace unos veinte años dio Borges en la Universidad de Belgrano, Argentina. En la clase que tituló «El cuento policial» -que era la que me interesaba releer- encontré la frase que al mencionar expresamente a Neruda, establece el nexo -«el hilo invisible»- entre todos estos aparentemente dispares asuntos. Esto me devolvió la casi perdida coherencia, necesaria para reiniciar las investigaciones.

A partir de 1869, en Londres, la vida artística y privada de Mme. Norman-Neruda recuperó la actividad que tenía antes de su casamiento y traslado a Estocolmo. Moser, autor de *Historia de la interpretación del violín*, que conoció personalmente a Wilma cuando ésta regresó a las islas británicas, le dedica una serie de elogios que obligadamente tienen que llamar la atención de un sherlockiano; porque los formula con casi las mismas palabras que ya habíamos oído decir a Holmes en *Estudio en escarlata:* «her attack and her bowing are splendid», que se citan traducidas en la «pista Arteche» como «la ejecución y el golpe de arco de esta mujer, son maravillosos». A renglón seguido, Holmes -según testimonia Watson- formula la pregunta que despista mucho a los sherlockianos músicos: «¿Cómo se titula esa piececita de Chopin que ella interpreta tan

FIG. 11. Una figuración de Holmes tocando su Stradivarius.

FIG. 12. Norman Neruda toca su Stradivarius.

magníficamente?» («What's that little thing of Chopin's she plays so magnificently?»). Desconcertante, si se sabe que Chopin nunca compuso «una piececita» para violín. Sea como fuese, el caso es que como solista o como miembro de un «ensemble», Wilma se constituyó durante décadas en la principal atracción de la vida musical de la ciudad del Támesis. Así lo documentan todas las fuentes que la nombran sola o unida al nombre del incansable Charles Hallé. Otras la mencionan en relación a la nobleza y a la familia real británica. El príncipe Alfred le expresó su gran admiración no sólo con elogios; le regaló un magnífico Stradivarius fechado en 1709, uno de los ejemplares más perfectos de la producción del famoso luthier de Cremona. Otra versión asegura que fue el Duque de Edimburgo y no el Príncipe Alfred quien regaló el Stradivarius a Wilma. Y complican la cosa asegurando que fue un regalo que el Duque le hizo a medias con los Condes de Dudley y Hardwicke. Esto parece un intento de echarle bruma del Támesis al asunto, para hacerlo perderse de vista en medio de una espesa neblina londinense. Hoy, gracias a las revistas del corazón, nos habríamos enterado hasta del último detalle del presunto «affaire» que se huele tras esto. Pero, tratándose de un asunto decimonónico, nos tendremos que conformar con lo que hay, que no es mucho. No sé quién será el actual propietario del Stradivarius de Wilma, pero hace un tiempo me pareció relevante para la investigación el averiguar qué había sucedido con ese violín después del fallecimiento de la virtuosa, acaecido en Berlín el año 1911. La idea para justificar esta búsqueda era la siguiente: tanto la noticia de la muerte de la famosa violinista Lady Hallé, como también la noticia de lo que había sucedido con su Stradivarius podrían haber aparecido en alguna revista. Y esta podría haber sido la leída por Neftalí Reyes en Temuco: si en la presunta noticia se aclaraba que el trío Lady Hallé, Mme. Neruda y Norman-Neruda eran una misma persona, tendríamos allí el apellido Neruda que atrajo la atención de nuestro joven poeta temuquense. Tan extremadamente descabellada no debió ser esta idea porque, al fin, descubrí que el año 1913 un diario berlinés había publicado la noticia de que los hermanos Neruda, herederos de Lady Hallé, ponían en venta el bellísimo Stradivarius que había pertenecido a la virtuosa. Hasta ahora no sé quién lo compró, ni falta que hace. Puede que el comprador haya sido el propio Sherlock Holmes; aunque, según Watson, el detective violinista

compró su Stradivarius mucho antes, por cincuenta y cinco chelines, en un negocio de compraventa de la Tottenham Court Road de Londres. **(Fig. 11)**. En las aventuras de Holmes es posible encontrar cuatro personajes, tres de ellos reales, que poseen un Stradivarius. Holmes mismo y tres más: dos de ellos son Wilma y Paganini. Durante una breve estadía en Londres decidí abandonar esta línea de investigación. Esta pista era demasiado complicada y difícil para un investigador amateur. Además, el negocio de compraventa donde Holmes compraba violines usados ya no existe.

De todos modos y como se verá, después tuve obligadamente que ver con el otro violinista admirado por Holmes y poseedor de un Stradivarius. Antes de referirme a él y a riesgo de atosigarles, permítanme darles a conocer un par de detalles más de la historia de Lady Hallé. Siguiendo su huella, estuve también en Manchester, cuando allí se conmemoraba el centenario de la muerte de Sir Charles Hallé. Como ya he dicho, la orquesta de la ciudad se llama «Hallé's Orchestra». El victoriano hotel en que me alojé estaba situado a escasa distancia de la sede de esta orquesta y, mejor aún, justo enfrente de la biblioteca de la ciudad. Allí, en una vitrina de la biblioteca, se exhibía el original de una hermosa fotografía de Lady Hallé. Seguramente fue tanto el interés que mostré, que amablemente la sacaron de la vitrina para permitirme hacer una copia de ella, lo que agradecí muchísimo. Hela aquí **(Fig. 12)**. Además pude saber otras cosas interesantes acerca de Sir Charles y Lady Wilma que, según me dio la impresión, en esos días revivían en Manchester. Influenciado por el curso de mi investigación, viví una experiencia muy curiosa que me llevó a los salones del edificio que en la actualidad es el museo de

pintura de la ciudad, cuyas mudas paredes se llenaron en su día de los ecos de los violines de Nicolo Paganini primero, y de Wilma Neruda después. El 25 de octubre de 1895, pocas semanas después de que Wilma y su esposo volvieran de una celebrada gira por Sudáfrica y Australia, Sir Charles Hallé, que entonces contaba con sanos y activos 76 años de edad, falleció bruscamente de una hemorragia cerebral. Las crónicas relatan que su deceso produjo gran consternación. Su viuda, veinte años menor que el difunto, recibió expresiones de condolencia procedentes de las más altas esferas. El príncipe de Gales -posteriormente Eduardo VII, rey de Inglaterra- presidió un comité, que integraban también los reyes de Suecia y Dinamarca, para ayudar a Wilma que al parecer heredó compromisos que financieramente la ponían en serias dificultades. El resultado de la acción de tantas testas coronadas estuvo a la altura de ellas. Se la ayudó económicamente y además, se le cedieron los títulos de propiedad de un palacete en Asolo, Italia. Un tanto apresuradamente quizá, Wilma se trasladó a residir a Italia en compañía de su único hijo, dejando el país en el que había vivido tantos años. Esta decisión suya tuvo lamentables e imprevisibles consecuencias. Allí falleció su hijo, en un trágico accidente. Wilma trasladó nuevamente su domicilio. Esta vez -en 1899- se estableció en Berlín, reanudando sus actividades profesionales como concertista, trabajando además como profesora en el Conservatorio de la capital alemana. Sin embargo, cada año volvió a Inglaterra a participar en algún concierto. En 1901, la reina Alexandra la nombró Violinista de Palacio. En enero de 1908 Wilma hizo su última aparición ante el público de Londres, participando en un concierto en memoria de su amigo el violinista Joseph Joachim fallecido pocos meses antes. Ella a su vez, la famosa violinista Wilma Maria Franzisca Neruda, Lady Hallé, la Norman-Neruda de *Estudio en Escarlata*, nuestra Guillermina, falleció en Berlín el 15 de abril de 1911 a los 72 años de edad. Una de sus últimas actividades profesionales en Berlín -esto se menciona muy rara vez- fue la de acompañar con su violín, al jovencísimo y virtuoso cellista catalán Pablo Casals.

Fig. 13. Norman Neruda en una revista de 1892.

A todo esto, mucha investigación, mucho dato biográfico y mucha anécdota. Pero, a

resultas de todo, lo único que podía oponer a la «variante herética» de Arteche era poder afirmar rotundamente que el nombre de la violinista Norman-Neruda -tanto en vida de la artista como en los años siguientes a su fallecimiento- no sólo aparece en *Estudio en Escarlata* si no que, en sus tres variaciones, se lo puede encontrar en no pocos diarios y revistas europeas. Es importante señalar esto, porque la existencia de dichas revistas descalifica cualquier desmentido que se le quiera hacer a Neruda. Es, en efecto, perfectamente posible que encontrase su nombre en una de ellas, como siempre afirmó. El nombre Neruda de Wilma, claro, no el del escritor Jan Neruda. Con esto se podría haber dado por terminada la investigación. Pero una adquirida intuición sherlockiana me hacía notarle un sabor un tanto descafeinado a la cosa, si la dejaba hasta ahí. No porque no pudiese demostrar la existencia de tales revistas. Para esto nada mejor que mostrar, por ejemplo, el ejemplar de septiembre de 1892 (pág. 276) de la revista ilustrada mensual *The Strand Magazine* **(Fig. 13)** de Londres, revista hermosa e interesante, impresa en papel de excelente calidad. No debió ser extraño hallarla entre los libros de una buena biblioteca particular. Su formato se prestaba para ello y además se la podía adquirir encuadernada en tomos de seis ejemplares, como lo hice yo mismo en un anticuario. En Temuco, quizá en la biblioteca de Carlos Masson, podría haber habido alguno de esos tomos, o ejemplares sueltos. No importaba cuán viejos fuesen, cada ejemplar de esa revista se mantenía largo tiempo vigente por sus historias, anécdotas, etc. Conan Doyle publicó en ella las *Aventuras de Sherlock Holmes* y otras obras suyas, todas estupendamente ilustradas. En Temuco, que contaba no sólo con habitantes de habla inglesa sino también con una iglesia anglicana y un colegio inglés, no debió haber sido imposible encontrar un ejemplar de *The Strand Magazine*, una de las más atractivas revistas inglesas de su tiempo. Cabe pues dentro de lo posible que Neftalí Reyes encontrase ese ejemplar de septiembre de 1892, con toda una página ilustrada dedicada a Wilma Neruda, Lady Hallé. Y si no fue *The Strand Magazine* la revista hojeada

FIG. 14. Partitura de «Vals sobre las olas».

FIG. 15. Holmes en *La liga de los pelirrojos*: «Sarasate toca esta tarde en San James Hall».

casualmente por Neftalí, pudo haber sido otra. Por ejemplo la revista *Dalibor*, que en la página 251 (Vol. XXXIII-1911) publicó unas palabras de despedida que tituló «Obituary for Wilma Neruda». Pero el éxito de la investigación destinada a documentar la declaración del poeta -probando, así, que es perfectamente posible que hubiese encontrado su nombre en una revista- no me liberó de la sensación -quizá similar a la que sintió Egon Erwin Kisch- de que algo seguía faltando en esta historia, un detalle que no acertaba a identificar. Dicho sea de paso, Kisch debió haber conocido la revista *Dalibor* en Praga, pero en su monomanía de pensar sólo en Jan Neruda, no pensó en que la Guillermina también se apellidaba Neruda. Craso error. En ella estaba la clave. En fin, repito que sentí que todavía faltaba algo. Pero, carente de ideas, me vi obligado a hacer una pausa en la investigación. No sé cuánto duró. En ese intervalo, sin alejarme de la música, me dediqué -en compañía de un amigo mío al que también le chiflan estas cosas- a estudiar a Neruda en relación al «Vals sobre las Olas». En casa de este amigo -hijo del querido periodista chileno Alfredo Olivares, que fue quien me hizo posible la obtención de la fotocopia de «la pista Arteche»- vimos un interesante vídeo acerca de Isla Negra, que le había enviado su padre. En una escena de dicho vídeo, se veía un artilugio giratorio y antediluviano -previo a las victrolas- del que salían los compases del Vals sobre las Olas. Debía, sin duda, tratarse de la primera versión mecánicamente reproducible del famoso y pegajoso vals. Nos imaginamos al poeta hipnotizado ante ese raro aparato que echaba al aire las notas que le habían fascinado desde niño, como recuerda en las primeras páginas de *Confieso que he vivido*. No sólo releímos esas páginas, sino que también declamamos solemnemente la «Oda al Vals sobre las Olas», brindando por su autor, que también se acordó de ese vals -y lo hizo interpretar al violín- cuando comía en Hungría junto a su hermano Miguel Ángel Asturias. Después -con nuestras respectivas esposas, claro- danzamos nerudianamente el viejo vals. Al día siguiente -tengo testigos- en un mercado callejero, entre un montón de revistas viejas, encontré un ejemplar de la centenaria partitura del «Vals sobre las Olas», una primera edición expresamente hecha para América lujosamente litografiada a todo color **(Fig. 14)**. El autor del famoso vals que le hizo seria competencia a los mejores valses de Viena, fue el

mexicano -niño prodigio también- Juventino Rosas. En su breve vida, Rosas jamás visitó el viejo continente. En cambio su vals, «El Vals sobre las olas», se paseó por todos los salones de Europa no faltando quien atribuyese su autoría a Strauss. Para qué decir que interpretamos el hallazgo de esta partitura como un raro mensaje del poeta. Quisimos hacer un vídeo, escribir algo; al final no pasó nada. Aunque, claro, todavía podría pasar. Si cuento el apretado resumen de todo esto -que es otra historia- es porque de manera tangencial tuvo algo que ver con lo que pasó después, cuando al fin se dio la coyuntura para retomar el asunto de la Guillermina.

Un día, revisando notas, me di cuenta de que había dejado un cabo suelto. Era el relacionado con el tercer personaje no ficticio -y dueño de un Stradivarius- del que habla Holmes en uno de sus diálogos con Watson. Al escribir mis primeras notas sobre Holmes y el violín, llamé Melitón al tercer personaje; y lo archivé bajo ese nombre, con lo que sin querer yo mismo lo saqué del punto de mira de mis investigaciones. Grave error. Porque Melitón fue otro de los violinistas predilectos del detective de Baker Street. En *La Liga de los Pelirrojos*, Sherlock Holmes informa a Watson: «Sarasate plays at the St. James's Hall this afternoon» **(Fig. 15)**. Lo dice con la absoluta certeza de estar hablando de alguien muy conocido. Y con toda razón porque, según el citado relato, en aquella brumosa tarde londinense, ofrecía uno de sus magníficos conciertos don Martín Melitón Sarasate y Navascués, navarro nacido en Pamplona el 10 de marzo de 1844 que, bajo el nombre de Pablo Sarasate -o Pablo de Sarasate- adquirió mucha fama y riqueza como violinista y compositor. Pablo Sarasate dio su primer concierto en Londres el año 1861, en el Crystal Palace, pero a partir de ese mismo año sus conciertos

siempre se llevaron a efecto en la Sala que se llamó St. James's Hall a la que Holmes se refiere en la novela. Esta sala ya no existe en Londres; fue demolida en 1905 y en su lugar se construyó el Piccadilly Hotel.

El no haberme preocupado mucho antes de Sarasate me dejó, en mi papel de aprendiz de Sherlock Holmes, muy avergonzado. Porque Pablo Sarasate no se llamaba Pablo: ¡eligió llamarse así! Está documentado que fue bautizado con los nombres de Martín Melitón y que su fe de bautismo fue corregida en el año 1878, cuando el violinista de Pamplona ya había cumplido 34 años de edad. **(Fig. 16)**. Por este extraordinario hecho -haberse autobautizado Pablo, tal como lo hizo Neftalí Reyes- debí haber sometido a Sarasate, desde la partida, a una muy rigurosa investigación. Habría sido lo lógico, lo elemental, según Holmes. Sin embargo, como un Lestrade cualquiera, no lo había hecho. ¿Por arte de qué, Martín Melitón se había hecho llamar Pablo? Por arte de música, se podría decir; en analogía a lo que dejó dicho Ricardo Eliecer Neftalí: «mi nombre es Pablo por arte de palabra». Esto no podía significar otra cosa más que Neftalí no sólo leyó la palabra Neruda en una revista; también tenía que haber leído la palabra Pablo. Este pensamiento me hizo acometer con entusiasmo la tardía tarea de intentar atar el cabo suelto de la «pista Melitón». Pero lo único que se me ocurrió fue la ingenua idea de pensar que quizá, en alguna otra de las aventuras de Holmes y Watson, los nombres de Wilma Neruda y de Pablo Sarasate hubiesen sido mencionados juntos. Idea que los sherlockianos del *The annotated* se encargaron de hacerme desechar rápidamente: Holmes no vuelve a mencionar a estos violinistas en ninguna otra aventura. Ni juntos ni separados. De todos modos, dos cosas de mucho interés habían surgido de esto: la primera, haberme enterado del curiosísimo hecho de que el violinista Martín Melitón Sarasate, de la misma manera que el joven poeta Ricardo Eliecer Neftalí Reyes, había cambiado sus bautismales y pesados nombres de pila por el sencillo y apostólico Pablo.

FIG. 16. Martin Melitón Sarasate, antes de llamarse Pablo en 1878.

El caso de Pablo Picasso es diferente. En la pila bautismal, Picasso se llamó Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz Picasso. Una orgía

bautismal. El pintor fue drástico; lo único que no se borró fue el nombre Pablo y el apellido materno. Es decir, a diferencia de Neruda y de Sarasate, no le fue necesario buscar su nombre Pablo en revistas o libros, estaba ya en la fe de bautismo que le tocó en suerte.

El segundo hecho, al que también atribuí mucha importancia, fue a la germinación de la idea de que los nombres de Pablo Sarasate y de Wilma Neruda pudiesen ser encontrados impresos, el uno junto al otro, si no en una novela de Sherlock Holmes por lo menos en otra parte. Por ejemplo en un artículo que tratase de los grandes violinistas del siglo XIX. Pero, si se les enumeraba en orden alfabético, ambos nombres estarían separados por lo menos por el de Paganini. A propósito de este último, Sherlock Holmes también admiraba mucho a Niccolo Paganini y sabía muchísimas cosas acerca de él. Lo atestigua Watson al decir: «(Holmes) me contó muchas anécdotas acerca de ese hombre (Paganini) extraordinario» («... he (Holmes) told me anecdote after anecdote of that extraordinary man (Paganini)». Seguramente, como de tantos otros temas, los conocimientos de Holmes sobre Paganini y su Stradivarius eran asombrosos; Holmes, ya lo dije, también era propietario de un Stradivarius. Esto me hizo elucubrar que otra posible lista de famosos violinistas del siglo XIX, sería la que incluyese sólo a los poseedores -no ficticios- de uno de estos extraordinarios violines. Sería una lista breve que permitiría fijarse mejor en cada uno de los enumerados. Sobre todo si el presunto artículo hubiese sido ilustrado con sendas fotografías, en cuyo caso sería obligatorio -dado que esas fotografías existen que una de ellas, la de Wilma Norman-Neruda se hubiese podido ver junto a otra, la de Pablo Sarasate, cada cual con su propio Stradivarius en las manos. Una revista así podría haber sido casualmente hojeada por Neftalí Reyes. Éste -que en ese preciso momento buscaba un seudónimo- habría elegido, al pie de la fotografía de Pablo Sarasate, el nombre Pablo; y, al pie de la de Mme. Norman-Neruda, se habría prendado del apellido de Wilma, la Guillermina. Todo claro. Pero no

encontré dicha revista y seguir buscándola, con la cada vez más débil convicción de que realmente hubiese existido y pudiera encontrarla, se me fue haciendo cada vez más difícil. Por eso, fui dejando de lado esta búsqueda y orientando mi estudio a la vida y obra de los violinistas Sarasate y Paganini que, a diferencia de Wilma, no sólo eran intérpretes si no también compositores. Me aficioné a escuchar sus obras, interpretadas por violinistas contemporáneos. A Anne-Sophie Mutter, por ejemplo, la oí interpretando a Sarasate, mientras me imaginaba estar escuchando a Wilma, otra chifladura. Además me procuré un par de biografías de Paganini y quedé tan asombrado como Watson, de la vida y milagros de ese hombre extraordinario. Una anécdota muy curiosa, que aparece en una de las biografías (la de John Sugden), es la que relaciona a Paganini con Conan Doyle, pero no por medio de Holmes si no que «por Medium» de otro personaje. Me explico: la mayor chifladura de Sir Arthur Conan Doyle consistía en creer a pies juntillas en el espiritismo. Florizel von Reuter también, o al menos así lo aseguraba. Florizel von Reuter fue violinista; y no de los peores, según se dice. También él fue un niño prodigio. A alguien se le ocurrió llamarle «el Paganini redivivus». Puede que esta denominación haya dado la brillante idea a Florizel quien, ya mayorcito, empezó a asegurar que tenía comunicación directa con el espíritu de Paganini. Y que era el espíritu de éste el que, magistralmente, guiaba su mano de artista cuando tocaba el violín. Florizel, guiado quizá por motivos más pecuniarios que espirituales, escribió un libro sobre este espiritístico asunto (*Psychical Experiences of a Musician*) y consiguió que Conan Doyle le escribiera la Introducción, con lo que de partida pudo asegurar la venta de su libro al crédulo público del año 1928. Cosas de los espíritus, pensó uno escépticamente. Pero poco después, en una librería de viejo que acostumbro visitar cada dos o tres meses, dentro de un librito sobre Paganini encontré una carta firmada de puño y letra por Florizel von Reuter..., que no tenía nada que ver con el espiritismo, faltaría más. En todo caso me empezó a llamar la atención esta verdadera acumulación de casualidades. Debo reconocer que este hecho llegó a ponerme algo nervioso. Lo habitual, dicen, es que uno, en su cotidiana normalidad, asuma tales casualidades o coincidencias simplemente como cosas raras que nos pasan. Y que, antes de olvidarlas o archivarlas en la memoria de las anécdotas, al no encontrarles

explicación razonable, se diga a sí mismo: ¡qué extraño! o ¡qué curioso! Nada más. Otra cosa es que el asunto quede dando vueltas en la cabeza; esto tiene sus riesgos, puede revenir el seso. Y fue en relación con esto último -memoria y sesos revenidos- que en mi búsqueda de datos acerca de Paganini recordé que muchos años atrás, en Temuco, había visto una película basada en la legendaria vida de este violinista. Después de mucho buscar di con una breve documentación acerca de este film titulado: *Paganini* (*The magic Bow*). Filmada en la posguerra, lo único que valía la pena de esa película inglesa era la música. Sonaba estupendamente; no es raro esto porque la interpretó el genial Yehudi Menuhin. La película, una mezcla de aventuras de El Zorro, Scaramouche y D'Artagnan, con Steward Granger en el papel de Paganini, era malísima; y al parecer su intención era convencer al público de que Paganini había sido un espadachín que tocaba el violín en sus horas libres. En sus memorias, el recientemente fallecido Yehudi Menuhin recuerda la historia de este film; dice: era tan malo que, durante la filmación, las más de las veces no sabía si reír a carcajadas o llorar a mares. Como se puede apreciar, acerca de Paganini se puede encontrar de todo, bueno y malo, desde el más allá hasta el séptimo arte.

Mucho más difícil es la tarea si se trata de Sarasate, porque acerca de él, en todas las enciclopedias y libros se repite más o menos lo mismo. Pero, una vez más, las casualidades afortunadas iban a estar de mi parte. Bajaba yo por las Ramblas de Barcelona cuando, en la vitrina de una tienda de música que está justo enfrente de la fuente de Canaletas, veo un libro que, según me habían dicho, no existía: *Pablo Sarasate, biografía*. La escribió Luis Iberni y estaba prácticamente recién salida de la prensa (1994). Tuve que encargarle a un amigo, el pintor chileno Víctor Ramírez, que me comprara un ejemplar un par de días más tarde porque la tienda estaba cerrada; y yo tenía que volver a Alemania. Al fin, una larga semana después, con el libro en las manos, me enteré de que se había celebrado el año del sesquicentenario del nacimiento del virtuoso violinista que se hizo llamar

Pablo, aunque se llamaba Martín Melitón. La efeméride había motivado y hecho posible la edición de su biografía ilustrada. En ella pude encontrar a «la Guillermina» Neruda en el apartado en que se catalogan la obras que compuso Sarasate. Se documentaba aquí, que el año 1878, el prodigioso año 1878, Pablo Sarasate compuso «Romanza andaluza y Jota navarra, Op.22. Dedicadas a Norman Neruda». No sé lo que esto pueda significar, pero fue también en 1878 -lo dije anteriormente- cuando la partida de nacimiento de Martín Melitón Sarasate fue corregida agregándosele, de primer nombre, Pablo. Coincidencias, casualidades; no hay motivos para pensar demasiado en ellas. Se consignaba además que la partitura fue editada en Berlín, por Simrock. Habiendo visto ya algunas antiguas partituras con dedicatoria, supe en ese instante que había saltado la liebre. Esta vez la cosa tenía sabor. La pista seguida -con sus tantas ramificaciones- había finalmente desembocado en una recta, al término de la cual se divisaba claramente la meta. Me di cuenta de que la tarea era encontrar un ejemplar de esa partitura editada por Simrock de Berlín. En su primera edición, claro, porque lo habitual es que ediciones posteriores ignoren las dedicatorias que ostentó la primera. No se trataba de una tarea fácil, no en vano habían pasado más de cien años y sucedido un par de hecatombes desde su edición. Basándome en el conocimiento de otras que debían parecérsele, pude hacer una descripción bastante aceptable de la partitura buscada y la envié a varias direcciones de las que me prometía éxito seguro. Estas direcciones no incluían ninguna de Pamplona, porque a partir de entonces ya no quería que el juego terminase muy pronto. En el Museo de la Música de Barcelona me habían informado de que todo el inventario del Museo Sarasate de Pamplona había pasado a manos de la Biblioteca de dicha ciudad; si quería conseguir una copia de la partitura que buscaba, me aconsejaban dirigirme a dicha biblioteca. Lo hice una vez, lo intenté por teléfono. Pero parece que no logré explicar mis intenciones. Además ya había decidido que no me interesaba una copia. Quería tener un original de esa partitura, tenía que ser posible encontrarla. De las mencionadas direcciones sólo una me contestó enviándome una partitura. No era precisamente la que buscaba,

FIG. 18. Partitura de Pablo Sarasate dedicada a Norman Neruda en 1879 (Se reproduce en color en contraportada).

pero me alegró recibirla. Era de la época y estaba dedicada; es decir, en su portada se podía leer una dedicatoria impresa indicando que el autor ofrendaba su obra a una persona determinada. El librero remitente de esa única partitura que me llegó, leyó sobre ella el nombre Neruda y me la envió. Se trataba de una obra de Franz Neruda, hermano de Wilma. **(Fig. 17)**. Tenerla en mis manos me hizo sentir un poco más cercano a la meta. Seguí rastreando febrilmente la que Sarasate, don Pablo, dedicó a Neruda, doña Guillermina. Nombré también «Guillermina» a esa partitura y la busqué en numerosas ciudades: Berlín, Viena, otra vez Manchester, etc., etc. A veces (en Bredevoort, Holanda, por ejemplo) pasé horas revisando centenares de partituras. En Bredevoort hay una librería de viejo al lado de la otra, en todo el pueblo. Pero nada; pasó más de un año y no pasó nada más. Comencé a pensar que el hado de los hechos fortuitos, coincidencias y casualidades, se había cansado del juego. Abandoné el oneroso turismo de la búsqueda; había encontrado muchas cosas pero no esa partitura. Me comenzó a tentar la idea de que con la información que tenía reunida, podía ya escribir algo. Pero de nuevo, la sensación de que todo se descafeinaría si no mostraba lo principal, la partitura, me hizo desecharla. Porque esa partitura tenía que ser la «revista» de la que hablaba Neruda. Mirando viejas partituras, como la del «Vals sobre las Olas» o la de la obra de Franz Neruda y muchas otras, había llegado a esa conclusión. Y cuanto más lo pensaba, tanto más seguro estaba de su coherencia; tanto, que ya no me cabían dudas: así debió haber sido. Porque al echarle una despreocupada mirada a la portada de una partitura, me refiero a una de aquellos tiempos, nada tiene de raro pensar que se trata de una revista. Tanto el formato como la ilustración de la tapa pueden fácilmente inducir a ese error a cualquier persona que no se detenga a hojearla. Y esto último no es requisito para echarle una mirada a la portada. Y fijarse en los nombres impresos allí con grandes letras. Pablo Sarasate y Norman Neruda, por ejemplo. Eso es lo que debió haber sucedido el año 1920, cuando el joven

Neftalí Reyes leyó esos nombres «en una revista», en la portada de una partitura que le pareció una revista.

Alguien podría decir: «pero... ¿es posible sostener que en el fronterizo Temuco de los años 20 se podía encontrar una partitura de ese tipo?». La respuesta es sí, sin duda alguna. En la pujante ciudad que crecía a grandes pasos aún no había un Conservatorio de Música, se fundó pocos años después. Pero no por eso era raro disfrutar allí de un concierto de música clásica. La mejor prueba de esta afirmación la proporciona el propio Neftalí Reyes. En su *Cuaderno de Temuco*, en poemas fechados en el mes de diciembre de 1919, hay unos versos que hablan de violines y «del alma de Chopin brumoso». Están escritos pocos meses antes de que a Neftalí Reyes se le ocurriera llamarse Pablo Neruda. Estos versos permiten afirmar, sin temor a equivocarse, que en esas fechas, en Temuco, se llevaban a efecto selectas veladas musicales. Lo que, por lo demás, es conocido. Guardando las proporciones, se trataba de algo similar a los «Populars Concerts» de Charles Hallé y Wilma Neruda. Para llevarlos a efecto era, entre otras cosas, necesario tener partituras. Pensé que, por una de esas raras casualidades ya tan habituales, había sido el mismo Pablo Neruda el que me había hecho plantear la hipótesis de la partitura como revista. Porque tal como Paganini había guiado la mano de Florizel, Neruda había guiado la mía para dar con la partitura del «Vals sobre las Olas» en medio de un montón de revistas viejas. Metida entre ellas, a primera vista, esa partitura me había parecido una revista más, no había gran diferencia. Pero lo que había encontrado era una partitura. ¿Habría sido éste un fenómeno espiritista, como los que chiflaban a Conan Doyle, padre literario de Sherlock Holmes?

Como pasaba el tiempo y no conseguía dar con la partitura que buscaba, decidí conceder crédito a esta nueva chifladura. Total, una más entre tantas. Invoqué a Wilma con todo respeto. Y parodiando un poco a Egon Erwin Kisch -a quién también invoqué para que me ayudara- le dije solemnemente: «Wilma, te he perseguido a ti y a esa partitura durante tanto tiempo; dime por fin donde encontrar a la Guillermina». Y claro, no podía ser de otro modo, al día siguiente o subsiguiente, allí, en la misma librería de viejo a la que voy cada dos o tres meses la encontré en medio de otras partituras y revistas. Fue para mí un hallazgo nada exento de emoción y taquicardia.

Aunque según Neruda, a Neftalí Reyes el fenomenal hecho le había parecido carente de todo encanto y maravilla. El creyó, claro, que veía una revista. Era una partitura. Juzguen ustedes: ¡aquí está! **(Fig. 18)**. Una mirada a su portada permite al distraído lector -de igual modo que en su día le sucedió a Neftalí Reyes- apreciar que sobre ella es posible leer **Pablo** y también **Neruda**.

¡Elemental, queridos nerudistas!

Quizá esto demuestre cuán ciertas son las primeras palabras de Neruda en *Estravagario*: «Para subir al cielo se necesitan dos alas, un violín...»

Gracias por vuestra amable atención.

NERUDA ENTRE DOS SIGLOS

LUIS SAINZ DE MEDRANO

Luis Sainz de Medrano
Catedrático de literatura hispanoamericana en la Universidad Complutense, es autor de *Letras de la Nueva España* (1992). *La conquista literaria del Cono Sur* (1992). *Pablo Neruda. Cinco ensayos* (1996), así como de una *Historia de la literatura hispanoamericana* (1976, 1989), entre otros. Ha publicado numerosos artículos y es director honorario de *Anales de literatura hispanoamericana.* Ha dirigido congresos, entre ellos el del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de 1984, institución de la que fue presidente entre 1983 y 1985. Desde 1976 imparte un curso de doctorado sobre la poesía de Pablo Neruda.

Permítasenos insistir, para comenzar, en algo bien sabido: como colofón de una etapa entusiasta, vitalista, la que va del *Canto general* (1950) al *Tercer libro de las odas* (1957)[1], Neruda ofrece un libro inesperado, *Estravagario* (1958), en el que se plantea una reflexión escéptico-irónica en torno al mundo y a su propio quehacer poético. Es el tercer importante cambio de registro en su obra, si consideramos la unidad que hay en una primera etapa que va desde *Crepuscularío* hasta que (segunda etapa) aparecen los ardorosos y comprometidos poemas de *España en el corazón* (1937), libro que hay que vincular ya al humanismo abierto hacia la otredad del *Canto general*.

Estravagario es un libro decisivo, pero después de él, Neruda no va a dejarse vencer, sin más, por un impulso de «desengaño». Desde *Navegaciones y regresos* (1959) hasta *Las manos del día* (1968) produce entusiastas poemas políticos (*Canción de gesta*, 1960), escudriñadores emocionados del pasado (*Memorial de Isla Negra*, 1964), risueñamente lúdicos (*Arte de pájaros*, 1966), defensores de la poesía que cuenta y canta (*La barcarola*, 1967). Nada, excepto un pequeño libro que pasa bastante inadvertido (*Aún*, 1969), hace prever un nuevo momento de crisis.

Ésta, sin embargo, no ha dejado de seguir germinándose, y saldrá a la luz como resultado de un segundo momento de fatiga espiritual. Ahora el resultado es más dramático: el libro *Fin de mundo* (1969). El poeta, desde la altura de sus 65 años, se siente inclinado a revisar de nuevo su camino. Y esta vez lo hará ocupándose -desde la inevitable referencia a su recurrente yo- de acontecimientos heterogéneos concernientes a un siglo que, a treinta y un años todavía de su final (contando desde la fecha de publicación del libro), contempla en trance de liquidación pero obstinado en no concluir: «Qué siglo permanente./ Preguntamos:/ ¿Cuándo caerá? ¿Cuándo se irá de bruces/ al compacto, al vacío/ ¿a la revolución idolatrada?/ ¿o a la definitiva/ mentira patriarcal?» («Prólogo»).

Interesa reflexionar sobre la ironía que concierne a «la revolución idolatrada». Ya en *Aún*, escrito al parecer paralelamente a *Fin de mundo*, Neruda había anticipado esta misma

1
Aun aceptando, en parte, con Jorge Edwards, cuyas palabras recogeremos después, que se percibe en este libro un cambio de tono -limitado en nuestra opinión. La causa residiría en que Neruda estaba ya en esa época afectado por acontecimientos políticos y personales.

2
P. Kalfon, en su libro *Che. Ernesto Guevara, una leyenda de nuestro siglo* (Barcelona, Plaza & Janés, 1997, p. 600), reproduce este comentario del poeta a su antiguo camarada Sergio Insunza, quien se mostraba muy afectado ante el hecho: «¿Pero qué te pasa? ¡Si a los que tenemos que admirar y respetar es a los Recabarren [uno de los fundadores del partido comunista chileno, no a estos jóvenes ilusos que andan haciendo locuras».

posición al referirse a «el joven con su tierna indigestión de guerrillas» (XXVII). Parece que para entonces el poeta -como los grandes aparatos del partido- había perdido su confianza en las aventuras de ese tipo, tan abundantes como malhadadas en la América hispana, con excepción de la Revolución cubana. No creemos que se debiera a cuestiones de resentimiento, por el episodio que luego mencionaremos, sino a una convicción amarga, su desabrido comentario ante el trágico final del Che Guevara en Bolivia, en octubre de 1967, según cuenta Pierre Kalfon[2]. Esto no impide que el poeta Neruda exalte al héroe -del que se supo era portador del emblemático *Canto general* en su última aventura- en las páginas de *Fin de mundo* («Tristeza en la muerte de un héroe», III).

Al llegar aquí, cabe una consideración de interés: Neruda no ha titulado su libro *Fin de siglo* sino *Fin de mundo.* Esto evidentemente significa que el poeta no está solamente declarando cancelado y sentenciado el siglo XX sino algo más importante: el juicio y la condena se proyectan sobre las grandes expectativas generadas en vano por un mundo que ya definitivamente ha quedado petrificado,

inmovilizado en la perversidad. La opción entre «la revolución idolatrada» y la «definitiva/ mentira patriarcal» ya ha sido resuelta -se deduce- en favor de la segunda. Por otro lado, el poeta ha recibido, además del demoledor impacto de la desintegración del estalinismo en un pozo de horrores, y el de otros terribles episodios de lo que fue el promisorio «socialismo», una insoportable afrenta por parte de sus camaradas cubanos en la famosa carta al «compañero Pablo», dura recriminación por sus visitas a Nueva York (conferencia en el PEN Club Internacional) y a Lima (condecoración del presidente Belaúnde), en 1956.

3 J. Edwards, *Adiós, poeta...*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 136.

No es un acto de convencional erudición enlazar este desaliento con el manido pero nunca suficientemente evaluado tema de la posmodernidad, con sus vanguardias inmovilizadas en formol, el arte que no se resigna a envejecer, los grandes relatos arrumbados -según el futuro análisis de Lyotard- (con qué melancolía contemplaría Neruda su *Canto general* arrumbado en el cementerio de los elefantes), la aldea global -donde se habían fundido ya, en el ámbito de la urbe imperial, la lluviosa Temuco, las nieves de antaño de París y las viejas ciudades de la gloria-, bajo la mirada implacable del Gran Hermano que ha dictaminado el fin de la historia.

Indecisión, incomunicación, pobreza, torturas, crueldad... En cierto modo, el citado poema inicial vuelve a justificar el viejo concepto que, a nuestro entender, explica el título de *Residencia en la tierra*, porque la tierra es una cárcel implacable de la que no se puede huir: «Cuando cayó la Bomba/ (...) pensamos irnos con el atadito,/ cambiar de astro y de raza/ (...)/ Queríamos irnos de aquí,/ lejos de aquí, más lejos» ("Prólogo»). Se abre en el poema la expectación hacia el tiempo ya inútil antes de aparecer, como ese «mañana/ que nacerá tan viejo» anunciado en su día por el Machado de *Campos de Castilla*.

En esta antesala, por mucho que el lamentable siglo se empeñe en no despedirse, el poeta, con algún síntoma ya de su mortal enfermedad, a partir de la experiencia de quien no se ha acostumbrado fácilmente a envejecer («Me costó mucho envejecer,/ acaricié la primavera/ como a un mueble recién comprado/ de madera olorosa y lisa» «El mismo», I) y más aún a que envejezcan sus sentimientos y esperanzas, advierte con melancolía, frecuentemente irritada, cómo el tiempo ha ido desmantelándolas. En consecuencia, el gran verbalizador no puede dejar de organizar

un inventario de afrentas y estragos emanados del siglo XX. Como ha escrito Jorge Edwards, en este libro se inicia un ciclo definitivo donde «la visión revolucionaria del término de la historia, del fin de la contradicción en la sociedad, del advenimiento del paraíso en la tierra [una posmodernidad de signo social, apostillamos], sería radicalmente reemplazada por la visión de la muerte propia y de la transformación del apocalipsis personal»[3].

No pocos poemas, como es previsible, tienen neto carácter político. En primer lugar aparece la represión de la llamada «Primavera de Praga» en 1967 y el impacto causado en aquéllos que habían hecho lo posible por superar el trauma de la denuncia de los crímenes de Stalin realizada por Jruschov en el XIX Congreso del Partido comunista soviético (febrero 1956), teniendo en cuenta, además, que, en su caso, Neruda había recibido el premio que llevaba el nombre del dictador. Esforzarse en silenciar la íntima repulsa a la invasión de la capital checa en nombre de un ideal, de todos modos, inmarcesible, fue un costoso empeño: «Sufrí, sufrimos de no defender/ la flor que se nos amputaba/ para salvar el árbol rojo/ que necesita crecimiento (...)/ Fue fácil para el adversario/ echar vinagre por la grieta, y no fue fácil definir/ y fue más difícil callar (...)/ y no fue fácil definir/ y fue más difícil callar.» Dramático poema éste en el que Neruda reconoce su voluntaria ceguera en aquel trance y solicita perdón por ello, mientras «se cierran las puertas del siglo/ sobre los mismos insepultos» que volverán a llamarnos en vano, a la vez que la irrenunciable utopía social obliga a desviar la vista de ellos («1967", I).

Siglo que cubre con yeso «la vida evidente», «falso siglo victorioso» («El tiempo en la vida», I), siglo que ha impuesto horrores sobre «la vida lineal,/ la limpieza de los rectángulos,/ la geometría sin recodos» («Otra vez», I) y sobre los seres puros. Siglo de la Bomba. Siglo también, ciertamente, de la referida infamia estalinista, someramente apuntada inicialmente, de catástrofes naturales y de guerras calientes y frías («la edad fría de la guerra,/ la edad tranquila del odio» («Sepan lo que sepan», II), tan absurdas como

terribles, de mentiras compartidas con amigos y recibidas de enemigos, de fundamentalismos religiosos ante las pasiones humanas. Nuevas ruinas que prolongan las de *España en el corazón* y las dolorosas de Machu Picchu, de pies cercenados, carnes asesinadas. Siglo de idealistas luchadores -Ben Bella, Ben Barka, Lumumba-, del escondido infierno repleto de oportunistas, que el poeta contempla mientras se excusa por su ingenuidad, su inoperancia, sus inevitables inducciones a la tristeza.

Siguiendo de nuevo a Jorge Edwards, con el matiz que antes hemos anotado, se percibe que «en los libros de la época estalinista, la noción del tiempo, precisamente, era lineal. El tiempo era una flecha dirigida hacia el futuro y que iba a dar en el blanco de la victoria y de la sociedad feliz...» Esto cambia en *Tercer libro de las odas* y en *Estravagario,* donde «encontramos que el tiempo se había convertido en círculo y en punto de interrogación»[4]. La centuria, periclitada de facto, pese a su terquedad, nada positivo añadirá a las amarguras de que ha sido portadora: «Treinta y dos años[5] entrarán/ trayendo el siglo venidero,/ treinta y dos trompetas heroicas,/ treinta y dos fuegos derrotados,/ y el mundo seguirá tosiendo/ envuelto en su sueño y su crimen» («El siglo muere», III). Siguen más reflexivas, dolorosas nostalgias: los Estados Unidos de Lincoln y de Whitman se hicieron luego depredadores en Viet-Nam.

Nada de lo expuesto hasta aquí acaba de ser sorprendente en último término. Sí lo es el juicio que a Neruda le merecen aspectos fundamentales de la cultura que ha impregnado este siglo. Grandes mitos del pasado lo presiden de modo abrumador: «Mozart, el suave enlevitado»; Dostoyevski («folletín», «tinieblas», «espinas»); Rimbaud, «el vago vagabundo», la interminable lluvia de Verlaine; el paraguas, a pleno sol, de Baudelaire; el ajeno («no nos pertenece») autor de *Hojas de hierba,* a pesar de la reciente y emotiva evocación («El XIX», IV). Estamos, naturalmente, ante una provocación de quien con seguridad no sostendría tamañas agresiones contra el principio de autoridad fuera de un contexto poético; agresiones que alcanzan a los pesados huesos de Balzac, Hugo, Zola, Emilia Bronte y Mallarmé. Afortunadamente Neruda cuenta aquí con un triturador de sacralidades con quien se solidariza: el Jarry de *Ubu Roi*, asociado, por su escatológica desmesura, al dadaísmo.

4
Ob. cit., p. 87.

5
El cálculo está hecho, evidentemente, en el momento en que se escribe el poema.

Claro que el mismo poeta no puede escapar a su autocontemplación. Surgen disquisiciones sobre su condición de poeta pragmático y escéptico, resignado con sus propias ataduras, contemplador de sus paisajes esenciales y de un fascinante e incomprensible bestiario. Claro que tras considerar su personal poética, inmune a los convencionalismos de la vanguardia e irónicamente resignado a su status de anticuado, seguirá revisando su entorno más convulsivo: el desastre ecológico, las ciudades vencidas por la técnica, el horror nuclear, la ineluctable memoria de la guerra española, Praga de nuevo. El siglo caduco-interminable es al parecer, desgraciadamente, cíclico.

Entrando decididamente en un aspecto muy penoso, se define inequívocamente la abominación de Stalin y su genocidio tardíamente descubierto, aunque también la ratificación de la fe en el ideario por él mancillado. A esto se une también la repulsa al omnipotente dictador chino Mao-Tse-Tung. Claro que no por ello se baja la guardia ante la agresión al Viet-Nam de los hombres del pentágono.

Pero la obsesión autobiográfica sigue imponiéndose, de tal forma que, durante un largo espacio (VII y VIII partes) el discurso nerudiano se convierte en una serie de consideraciones en torno a su emisor. Se trata, en efecto, de una corriente subliminar de datos que reconstruyen, por la vía de lo simbólico, su itinerario vital, incluyendo, por supuesto, sus esenciales visiones del mundo, con alguna excepcional aproximación a lo anecdótico.

Luego entran en este juego distintas especificaciones geográficas -Punta del Este, Río, Caracas, el sur chileno- que comportan eventuales aproximaciones a lo social, especialmente en el tema de las descolonizaciones. Sorprende casi en este fluido discurso, donde, de todos modos, predomina lo evanescente, la concentración de dardos contra el dictador Salazar, mediante una dialéctica ya conocida, la condena a la muerte prolongada, minuciosa de sufrimientos, ya utilizado en *España en el corazón.*

Particular interés tiene el apartado final de este libro, «Escritores», que puede considerarse un apéndice muy particular. Se trata de un repaso a la significación de los grandes

autores del ‘boom’, en un momento en que este fenómeno se hallaba en su auge. Cortázar queda sentenciado con cierta ambigüedad: lenguaje difícil, pescador de escalofríos. De Vargas Llosa se resalta, en contraste con los versos salobres de su compatriota Vallejo, algo que entendemos como acusación de incongruencia: llora con los cuentos de amor y sonríe ante el dolor de su patria. Neruda se declara, tras comentar esto, como «cronista irritado», fiel a su misión de hacer las cuentas del siglo «verde», «nocturno» y «sangriento». Pero es, sobre todo, épica su indignación contra los «sexuales escritores» -probablemente se refiere ante todo a Lezama-, indiferentes a la grandeza revolucionaria del rugido de Fidel (y aquí hay que añadir ‘sic’). Rulfo, Carlos Fuentes, Otero Silva, Revueltas y Siqueiros tampoco salen indemnes de este examen: «en qué quedamos; por favor?» le interroga en implícita acusación de no haberse abierto decididamente a las cuestiones sociales. Y, enseguida, comparecen Sábato, Onetti y Roa Bastos, que tampoco se libran de la reprimenda. Transgresores y descubridores son acusados, con un criterio de un simplismo radical, de traicionar los deberes de «llenar las panaderías/ destinadas a la pobreza» y haber optado por «el ponosófico monólogo» («Escritores, X»).

Sólo García Márquez, merecedor de un especial fragmento, aparece libre de acusaciones, plenamente glorificado. Pero a continuación sucede algo inesperado, aunque no muy raro en el Neruda que siempre jugó a declarar sus contradicciones o paradojas: la valoración positiva va a alcanzar a todos estos escritores, en cuanto divulgadores en Europa de la realidad de los que el poeta denomina con el paronomásico y detonante gentilicio «subamericanos» («Escritores», de nuevo; X). Hay en estas voces -y esto nos retrotrae a «Alturas de Machu Picchu», traspasada a otros la misión allí asumida- reivindicaciones y ecos de quienes las perdieron: las viejas razas derrotadas. No está de más recordar que Neruda en el libro póstumo *Para nacer he nacido* (1978), recopilación de textos olvidados o inéditos, se decanta decididamente a favor de varios de estos escritores (Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez), que «son desde lejos, exiliados o no, más americanos que muchos de sus compatriotas que viven de este lado del mar»[6].

Discurso paradójico y hasta laberíntico. El apartado XI contiene un tardío e irónico rechazo al azul modernista que el ácrata Rubén Darío habría suscrito. Después, amargo, desolado, pero

6
P. Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p.254.

7
***La Santa Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, pp. 1441 y 1442.**

infatigable, juega con la memoria en torno a los mustios días infantiles, se acusa de desorientado, anuncia su búsqueda de escondite -no por casualidad en este obsesionado escudriñador de la naturaleza- «bajo una piedra,/ disfrazado de coleóptero» («El caballero natural», XI).

Y, por último, nuevas diatribas, bien explícitas, contra el siglo y sus iniquidades de las que su escritura está llamada a ser testimonio: «El siglo de los desterrados,/ el libro de los desterrados,/ el siglo pardo, el libro negro,/ esto es lo que debo dejar/ escrito y abierto en el libro,/ desenterrándolo del siglo/ y desangrándolo en el libro» («Tristísimo siglo»). Este libro, así, arquetípico, parece tener resonancias del libro de los siete sellos del Apocalipsis, sustituida -fácil sustitución-, la Bestia por la Bomba, libro que, desellado progresivamente, va mostrando las tremendas formas de la cólera divina. Compárense estos versos últimos de *Fin de mundo*: «Rompiendo los astros recientes,/ golpeando metales furiosos,/ entre las estrellas futuras,/ endurecidos de sufrir...» con lo que sucede al abrirse el sexto y el séptimo sello del texto de San Juan: «Cuando el Cordero abrió el sexto sello, se produjo un terremoto violento, el sol se oscureció como un saco de crin, la luna se hizo toda de sangre y las estrellas del cielo se cayeron» (...), «cuando el Cordero abrió el séptimo sello (...), fue herida la tercera parte del sol, la tercera parte de la luna y la tercera parte de las estrellas»[7].

Si Borges pudo escribir una biografía, la de Tadeo Isidoro Cruz, con sólo lo ocurrido en una noche al protagonista, o la *Historia universal de la infamia* con la agrupación de catorce relatos y un prólogo, o la de la eternidad con siete y uno, no es objetable que Neruda defina el siglo XX como absolutamente cumplido con la sinécdoque de las visiones y juicios ofrecidos en el libro que nos viene ocupando, en la certeza de que se prolongarán en el tiempo que, para los menos avisados, una inútil lógica todavía reclama: «Estos cien años los viví/ transmigrando de guerra en guerra,/ bebiendo la sangre en los libros» («Vivir cien años», XI). Cierto que al terminar el libro aventura, con la retórica de

quien, siguiendo una tendencia reiterada en los momentos pesimistas, se obliga a alentar alguna confianza, alude a «mi esperanza irreductible», afirma que «sobrevive el hombre infinito» y piensa en un futuro en que, en medio del caos, «algo debe germinar», de modo que, por último, «encontraremos la alegría en el planeta más amargo» («Canto(s)» 2-4, XI).

Más allá de lo apuntado -un típico esfuerzo tardío-, ¿se ha ido el poeta insensiblemente deslizando hacia la preconización del advenimiento, como en San Juan, aunque «a lo humano», de una *Jerusalén celeste*, con el castigo de los perversos, el establecimiento de «la nueva ternura en el mundo» («Canto»-1, XI), la resurrección de los puros, dentro de la dinámica del morir-renacer, tan querida a partir del *Canto general*[8] por quien podría decir como Juan: «Yo (...) soy el que he oído y visto estas cosas»[9]. Como ha subrayado Bellini, «por encima de la angustia y de toda consideración en torno a la obstinada presencia del mal, en *Fin de mundo*, como en todos sus libros, Neruda queda fiel a su misión, al deber de afirmar, por encima de toda desilusión y de todo fracaso, al «hombre infinito»[10].

Los que siguen son años cruciales para Neruda, quien cede en el mismo 1969, dentro de la Unidad Popular, su candidatura a la presidencia de la República a Salvador Allende. Otro sorprendente libro de 1970, *La espada encendida*, se nos presenta como una nueva e inesperada apuesta por la utopía, cual si se tratara de una respuesta del poeta a su propio libro anterior, a partir de otra situación aún más literalmente apocalíptica: Rhodo y Rosía, la postrera pareja expulsada, como la primera, del paraíso, acosada por el fuego que destruye la tierra y tal vez todo el universo, se refugia instintivamente en el amor para refundar la especie humana. He aquí una propuesta en la que sigue funcionando, ahora inequívocamente, el mecanismo del «morir-renacer».

Ahora bien, advirtamos algo que no debe pasar desapercibido: en esta ocasión esto sólo se ha hecho posible acudiendo al mito, a la «deshistorización» de la realidad, en una especie de micro-*Canto general* «a lo divino». Y arriesgamos esta comparación porque las connotaciones religiosas de *La espada encendida* van más allá del referente bíblico y más allá de la renuncia a un Dios que todo lo provee: radican en su condición de texto inserto entre los

8
En el *Canto general*, como observa Juan Villegas, «el predomio del mal no es visto como el *fin del mundo* -subrayamos el coincidente sintagma- o como de permanencia indefinida. Por el contrario, es concebido como un estado transicional en el cual se vislumbra ya el advenimiento de una nueva forma de existencia» (*Estructuras míticas en el «Canto general»*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 47.

9
***La Santa Biblia*, ed. cit., p. 1452.**

10
G. Bellini, «La poesía póstuma de Pablo Neruda: entre la angustia y la esperanza», en AA.VV., *Coloquio internacional sobre Pablo Neruda. (La obra posterior al «Canto general»)*, Poitiers, 1979, Centre de Recherches Latino-Américaines, 1979, p. 26.

11
M. Eliade, *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1973, p.71.

12
L. Sainz de Medrano, «El último Neruda», en D. A. Yates, *Otros mundos, otros fuegos, fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memoria del XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Michigan State University, 1975, p. 192.

innumerables mitos sobre el fin del mundo que se dan en los pueblos primitivos, de los que nos habla Mircea Ellade, mitos que incluyen, en algunos casos, la creencia de que posteriormente «hará su aparición una nueva humanidad, que gozará de una condición paradisíaca»[11].

El libro de Neruda, la desaparición del Ser Supremo no excluye lo sagrado, que ahora radica en la nueva humanidad, cuya madre, Rosía, no en vano puede decir, superada ya la catástrofe, como en un palimpsesto que trasluce la evangélica consigna dada a Pedro: «Sobre esta piedra/ esperaré para encender el fuego» («Dicen y vivirán»). En nada disminuye la singularidad de estos poemas el respaldo, que en un antiguo trabajo ya tuvimos ocasión de señalar, de «El incendio terrestre» de Marcel Schwob[12].

Esta nueva propuesta del, de todos modos, incansable utópico irá seguida del exultante *Las piedras del cielo* (1970), canto a la preciosa fuerza de esmeraldas, ágatas, topacios y otras minerales maravillas, decantados e insignes asientos de eternidad. Lo que sigue, *Geografía infructuosa* (1972), *La rosa separada (1972)* y siete libros más de poesía hasta *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* (1973), más los póstumos *(El mar y las campanas, 2000, Jardín de invierno, El corazón amarillo, Libro de las preguntas, Elegía),* son, con excepción de *Incitación al nixonicidio,* libros de reconocimiento de una derrota, no importa cuántas veces el poeta resurja de entre sus progresivas ruinas personales y las de su proyecto de mundo.

No hay que dejar de resaltar, antes de seguir adelante, que en el de la propuesta nixonicida, el poeta, introducido de nuevo, a todo riesgo, en la historia por la violencia de los acontecimientos que destruyeron brutalmente la última de las revoluciones quiméricas del siglo XX, organiza una batalla numantina en la que, como en las viejas gestas, se sacrifica lo que más se ama en el reducto asediado. Esto equivale a decir que Neruda inmoló, al convertirlas en armas arrojadizas, su cristalería y sus porcelanas, sus más caros bienes, sus instrumentos dúctiles para la poesía: en fin, sus palabras, su verbo lírico. Lo hizo -aunque no pudo evitar que se le escaparan ráfagas de ese verbo- porque era la hora de actuar como «palanquero, rabadán,

alarife, labrador, gásfiter y cachafás de regimientos, capaz de trenzarse a puñete limpio o de echar fuego hasta por las orejas»[13]. Y lanzó, como otro Guzmán el Bueno -discúlpeseme el énfasis-, desde la fortaleza duramente asediada, su puñal, esas palabras transmutadas dolorosamente en ripios, en vinagres, en artefactos.

Y dicho esto, ya es tiempo de considerar lo que vino después como legado purificado por su muerte. Desconocemos el tiempo de redacción de este libro, *2000*, uno de los póstumos como ya hemos indicado, pero es una obra que, en cualquier caso, se distingue entre las que componen el testamento nerudiano. Se trata de un poemario en el que, como su título anuncia, el poeta se introduce osadamente en ese nuevo siglo sentido como inminente, con desacato a su propia cronología real. Si *Fin de mundo* representaba la clausura voluntarista del XX, *2000*, texto «oracular», como lo ha definido Jaime Giordano [14], significa una mirada crítica al tiempo en que, digámoslo ya, la esperada Jerusalén celeste se convierte con evidencia en la persistencia del horror. No es raro que haya unanimidad en la valoración del tono de *2000*. Alain Sicard ha podido juzgar este pequeño libro como «el más sombrío de los poemas nerudianos posteriores a *Residencia en la tierra*»[15]. También Bellini advierte que el juicio del poeta sobre el mundo «es más duro que en los libros anteriores»[16], y Osvaldo Rodríguez apenas atenúa el juicio de Sicard al escribir que «estamos ante una de las posiciones poéticas más sombrías después de Residencia en la tierra»[17].

No faltan, es bien sabido, los ejemplos de literatura de anticipación, émula del Nostradamus que vaticinó el fin del mundo para julio del año en que nos reunimos en este Coloquio. Suele evocarse en estos casos a Wells y a Orwell, pero en Hispanoamérica podríamos recordar la novela de Abel Posse *La reina del Plata* (1990), con su terrible visión de una Argentina dominada por las fuerzas poderosas de los que, definitivamente y para siempre, han ocupado, sin concesiones ni ambigüedades, el poder. Recordar asimismo al poeta venezolano Andrés Eloy Blanco, quien mucho antes, en 1938, escribe su «Baedeker 2000», poema en el que se sitúa en el siglo XXI desde una posición de confianza en el mundo nuevo a la que ha llegado al adquirir «la astilla de eternidad». Y, a título de curiosidad, en este

13
P. Neruda, «Explicación perentoria», en *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, Barcelona, Grijalbo, 1974, p.10.

14
J. Giordano, «Neruda y el año 2000", en *Dioses, antidioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*, Concepción, Lar, 1987, p. 159.

15
A. Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981, p. 159.

16 G. Bellini, ob. cit., p. 33.

17
O. Rodríguez, *La poesía póstuma de Pablo Neruda*, Gaitherburg MD, Hispamérica, 1995, p.47.

18
Lo cita Edelberto Torres en *La dramática vida de Rubén Darío*, Managua, Nueva Nicaragua, 1982, p.61.

19
P. Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 185-186.

20
A Paz pertenecen afirmaciones como éstas: «La poesía es la Memoria hecha imagen y la imagen convertida en voz. La otra voz no es la voz de ultratumba: es la del hombre que está dormido en el fondo de cada hombre. Tiene mil años y tiene nuestra edad y todavía no nace. Es nuestro abuelo, nuestro hermano y nuestro bisnieto» (...) «Espejo de la fraternidad cósmica, el poema es un modelo de lo que podría ser la sociedad humana» (*La otra voz*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 136 y 138).

21
P. Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 372.

recuerdo de experiencias anticipadoras, resulta interesante, yendo más atrás, un texto del joven Rubén Darío en el que, apoyándose sin duda en la literatura de ciencia-ficción, tan prolífica en su tiempo, predice las realidades portentosas que la técnica traerá en la vigésima centuria: navegación submarina, aviación, televisión...[18].

En una ocasión no determinada cronológicamente, Neruda, bajo el título «Contestando a una encuesta», se mostró en principio poco inclinado a opinar sobre algo relacionado con el año 2000: «¿Qué sé yo del año 2000? ¿Y, sobre todo, qué sé yo de la poesía?». Pero, centrada la encuesta, en efecto, en este tema, Neruda reivindica enérgicamente la función social de la poesía: «No es probable -dice- que comenzando el año 2000, los poetas encabecen una sublevación mundial para que se reparta la poesía. La poesía se repartirá como consecuencia del progreso humano, del desarrollo y del acceso de los pueblos al libro y a la cultura»[19]. Y enseguida reivindica la eternidad de la poesía, de tal modo que Homero puede ser el poeta más novedoso del siglo XXI. Muy lejos se muestra Neruda aquí de cualquier pesimismo, de tal modo que, ahondando en estas ideas, encontraríamos fácilmente concordancia con las que en el mismo sentido desarrollará más tarde Octavio Paz en *La otra voz* respecto a la salvación de la humanidad por la poesía[20]. El chileno parece pletórico de una fe en el futuro que algunos, no nosotros, calificarían de panglossiana, merced a la conexión de la poesía con el progreso.

En *Confieso que he vivido*, Neruda, como de pasada, se refiere también al año 2000 con un gran optimismo: «Cada Navidad que pasa nos acerca al año 2000. Para esa alegría futura, para esa paz de mañana, para esa justicia universal, para esas campanas del año 2000 hemos luchado y cantado los poetas»[21]. Aparecen vivas, como se ve -en un nuevo gran acto voluntarista- las expectativas de la luminosa utopía que ha de cumplirse en la fecha carismática.

Habituados como estamos por Neruda a estos vaivenes de opinión, es hora de añadir, para zanjar en último término nuestra interpretación de estas contradicciones, que, en el caso de que éstas se produzcan entre un texto en prosa, siempre que, por muy hermoso que sea, no funcione como poema, y otro de

fundamentación lírica, optamos por dar crédito al segundo. Y esto por la sencilla razón de que el poeta -se ha dicho muchas veces- siempre *sabe más,* ha estado donde el periodista, el pensador, o el declarante sorprendido en su cotidianidad nunca estuvieron, ha visto lo que aquéllos no vieron y, por otra parte, hay en el poeta un impulso hacia la expresión de su verdad que no está sujeto a las presiones de lo contingente[22]. El problema, desde luego permanece cuando el poeta emite apreciaciones encontradas.

Esto nos introduce en *2000*, donde Neruda se alinea más bien con la posición de un Orwel en su concepción de un mundo futuro -visto desde el presente- ni más ni menos deshumanizado e injusto que el del rebasado siglo XX. También hay razones para pensar en el Vallejo de «Me moriré en París con aguacero», capaz de situarse en el futuro posterior a su muerte y escuchar las voces de quienes lamentan el injusto trato que recibió. Porque aquí, como en otros libros de esta última etapa, emerge el yo sufriente del poeta, en el plano existencial, con una intensidad que no había tal vez aparecido desde el lejano tiempo de las *Residencias.* En *2000* el sobreviviente de los viejos tiempos pide perdón por su inoperancia (como en *Aún:* «pido perdón por mi mal comportamiento. No tuvo utilidad mi gestión en la tierra» (XVI)) y manifiesta su vergüenza por la muerte de la verdad. Es preciso ante todo colocarse las «Máscaras victoriosas» («Las máscaras», p. 9)[23] para afrontar ese presente del futuro. Triunfa, irónicamente, la magia de la técnica. Confusas razones nos inducen a una alegría que será abolida. Sigue la tierra impertérrita sus ciclos inalterables de fecundidad, indiferente a «la muerte que vestimos los hombres,/ la maldita progenie que hace la luz del mundo» («La tierra», p. 23). Subyace aquí también la vieja dicotomía que ya parecía vencida entre el desorden de lo humano y la armonía de la naturaleza que cumple sus funciones y sus ciclos con precisión, como se nos había dejado bien señalado en el poema II de «Alturas de Machu Picchu».

Alain Sicard ha constatado, y Selena Millares lo ha subrayado oportunamente, la presencia textual, literal en algún caso, de Quevedo en *2000*[24]. Pero Quevedo no es sólo aquí un intertexto sino también un referente que flota por todas partes y puede entrar por cualquier resquicio, sin mengua de que haya otros. Así, los

22
Cortázar, en quien nos complace apoyarnos, ha recordado estas palabras de Chesterton, en *The Trees of Pride*, sobre este asunto: «El poeta tiene razón. El poeta siempre tiene razón. Oh, él ha estado aquí desde el principio del mundo, y ha visto maravillas y terrores que acechan en nuestro camino, escondidos detrás de un matorral o una piedra...» (J. Cortázar, «Para una poética», en Obra crítica/2, ed. de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 277).

23
Citamos por la edición: Pablo Neruda, *2000*, Nota de Margarita Aguirre, Torre Agüero, Buenos Aires, 1975.

24
S. Millares, *La génesis poética de Pablo Neruda. Análisis intertextual*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

viejos muertos, los de lejanas fechas del XX, los «Pedro Páramo, Pedro Semilla, Pedro Nadie», «los fallecidos antes de esta estúpida cifra/ en que ya no vivimos» reclaman su derecho a estar asociados a los inmediatos, previsibles muertos del siglo XXI, al «honor venidero» («Los hombres», p. 28, 29), con el que parecería estar comprometida -¿presunción sarcástica?- la nueva centuria.

Un personaje cuya condición tipológica nos es familiar comparece para definir desde su propio yo su identidad. Es quizá uno de los supervivientes de las fantasmales gentes de «La tierra se llama Juan» en el *Canto general*, en particular del ser de ultratumba que se llama Margarita Naranjo: «Soy -dice- Ramón González Barbagelata, de cualquier parte,/ de Cucuy, de Paraná, de Río Turbio, de Oruro,/ de Maracaibo, de Parral, de Ovalle, de/ Lancomilla». Este «pobre diablo del pobre Tercer Mundo» exige al poeta su propia voz y cancela por el momento ciertas tendencias de su evocador a los simbolismos evanescentes. «He llegado a este mentado año 2000, y ¿qué saco,/ con qué me rasco, qué tengo yo que ver/ con los tres ceros que se ostentan gloriosos/ sobre mi propio cero, sobre mi inexistencia?» («Los hombres», pp. 33, 34). Quizá la única diferencia es que en este caso Neruda ha transfigurado en lenguaje culto -con la salvedad del coloquialismo que acabamos de advertir- el lenguaje pobre, limitado (pero fulgurante, pero dramático) de los tristes héroes del *Canto general*.

También Selena Millares nos ha recordado que Nicanor Parra ha utilizado este recurso de dar voz a los muertos. Cabe, naturalmente, ir mucho más atrás, porque el procedimiento, ligado a la evidencia de que la voz que viene de la muerte tiene una excepcional pureza y, por lo tanto, gran credibilidad, nos retrotraería a Luciano de Samosta, a Dante y a Quevedo, cuyos condenados podrán ser -o haber sido- malignos, pero hablan desde la verdad; a Chateaubriand, cuyas *Memorias de ultratumba* fueron escritas para ser difundidas sólo cuando el autor hubiera desaparecido (cosa que no se cumplió), a *Nuestra ciudad* de Thornton Wilder y, claro está, a la novela de Juan Rulfo, explícitamente traída a colación por Neruda en la hipóstasis de su antihéroe.

El «tiempo inicial» está poblado de barracones y duras miserias ¿Por qué inaugurar un siglo en el que se continúan asentando la injusticia y el hambre? En lo que -a nuestro entender- llega a parecer una parodia de un cínico discurso de posmodernidad, el desalentado poeta va cediendo también la voz al individuo paradigma de la *gauche divine*, el que jugó a la rebelión y a la vanguardia, pero asumió confortablemente los placeres del capitalismo: «Hoy estoy a la entrada del milenio,/ anarcocapitalista furibundo,/ dispuesto a dos carrillos a morder/ la manzana del mundo». Un mundo hecho *aldea global*, formando cronotopo con un tiempo florido, respirado «desde el jardín bancario» («Los otros hombres», pp. 39, 40), maquillada la poco correcta denominación de ciertas guerras; tiempo, en fin, protegido, como ya lo estuvo el año 1000 por los tres ceros como tres nadas tan engañosas como rotundas, tapia con bardas alambradas que cierran el paso a la insurrección.

El yo, «exvanguardero ya pasado de moda» («Los otros hombres», p. 39) observa el nuevo siglo que constata el proceso de extinción de muchas de las riquezas naturales y anuncia, consecuentemente en tan renovadora línea, la invención de nuevas máquinas bélicas para seguir asesinando. Como ha escrito José Carlos Rovira, «la fórmula del canto ha asumido aquí radicalmente el principio de la desesperanza, como construcción que niega las propias utopías»[25].

Pero alguien, una nueva innominada elocución, propone inesperadamente, de buena fe, la celebración del nuevo siglo con la resurrección de la antigua y conocida fuerza de esperanza. Y habla este optimista impenitente -cuyo resurgimiento ya no nos sorprende- de un tiempo de madurez de grandes augurios y, como en los primeros poemas posresidenciarios, de «nuevas banderas», mientras la regeneración corporal de ciegos, mudos, mancos y cojos nos acercan, como a Vallejo -otro apocalíptico, en *España, aparta de mí este cáliz*-, al *Libro de Isaías*.

Al finalizar este último poema, advertimos la identidad de esa voz. Es, otra vez, la del poeta con su contumaz, orgulloso legado, «porfiado esqueleto de palabras» («Celebración», pp. 49 y 50), con todo el patetismo de los estertores del amor en los tiempos del cólera.

Pero está claro que Neruda, a pesar de sus crisis y de la permanencia soterrada de su impacto, con desfallecimientos muy notorios, no dio nunca, como afirma Alain Sicard refrendando a Hernán

25
J. C. Rovira, *Para leer a Pablo Neruda*, Madrid, Palas Atenea, 1991, p. 187.

26
A. Sicard, ob.cit., p. 311.

27
O. Paz, ob. cit., p. 62.

Loyola, la imagen de un lírico «infiel a sus deberes», de «un poeta retirado al Aventino»[26]. En lo político, el drama de esa fractura se traslucirá en una actitud rencorosa contra el depredador de un ideal sagrado y su afirmación en la potencia de ese ideal. La exaltación de Lenin -el intocable- tal como la encontramos en nueve poemas de *Navegaciones y regresos*, será uno de los refugios de esa afirmación. Y la Unión Soviética seguirá siendo para Neruda un referente especial, pero, sin duda, un referente más envuelto en lo sentimental que en lo ideológico. No es extraño que uno de sus últimos libros, *Elegía*, pueda ser leído como lo que el título declara, una melancólica añoranza de los viejos buenos tiempos, asociados a los entrañables amigos de cuando aquel país mantenía firme su capacidad de ser reducto de una gran esperanza: Luis La Casa, el arquitecto de la madrileña Ciudad Universitaria; Alberto Sánchez, el escultor toledano; Nazim Hikmet, Savic, Ilya Grigoriovich, Ehrenburg, Maiakovski, Evtuchenko, Lily Brik, Akmadulina... Y tras estos nombres, un amado espacio, Moscú; la madre Rusia. Todo visto con un fervor ya más nostálgico que proyectado hacia el futuro. En definitiva, se ha producido en Neruda lo que Octavio Paz detecta como algo que caracteriza a la poesía desde el Romanticismo hasta nuestros días, en cuanto la historia de esa poesía no ha sido sino la de sus relaciones con el mito, tras haber roto el vínculo con él en la Edad Moderna para reasumirlo en la idea de la Revolución, relación turbulenta que produce numerosas oleadas de contradicciones, en cuanto «en todos los movimientos revolucionarios el tiempo sagrado del mito se transforma inexorablemente en el tiempo profano de la historia»[27].

Cuando Neruda escribe su poema «Final», que aparecerá en *El mar y las campanas*, ya apenas le quedan las manos acogedoras de Matilde. En ese breve tiempo de figuras silenciosas en los hospitales, adormecido, casi irreal, el poeta pudo sentir que no había ya para él posibilidad de acercarse más al 2000. Tuvo que volver a emitir aquel lejano verso de la «Canción desesperada»: «Es la hora de partir, oh abandonado». Y partió.

Sería, por lo demás, injusto vincular el desaliento de Neruda, como causa exclusiva, a cuestiones íntimas y políticas. No está solo el chileno en esa actitud ante el balance del siglo XX y las perspectivas del inmediato. Aquí se impone una vez más una referencia a Octavio Paz, quien mantuvo con él grandes divergencias y desencuentros -aunque no dejó de considerarle su «enemigo más querido»[28]-. A Paz pertenecen estas palabras que encierran un juicio no menos duro que el de Neruda en torno al asunto: «El temple de este siglo hace pensar a veces en los terrores del Año Mil o en la sombría visión de los aztecas que convivían con la amenaza del cíclico fin del cosmos. La modernidad nació con la afirmación del futuro como tierra prometida y hoy asistimos al ocaso de esta idea (...) Son tantas las formas en que se manifiesta el descrédito del futuro que cualquier enumeración resulta incompleta»[29].

Si, para concluir, el dudoso privilegio de la extrema senectud le hubiera permitido a Neruda llegar físicamente al año 2000 en buen uso de sus facultades, habría podido percibir cómo se repetía en parte el proceso de fines del siglo XIX y principios del XX: otra vez en marcha el positivismo, pero ahora sin la contrapartida de simbolistas, krausistas, arielistas, incluso sin desconcertantes Zaratrustas, sin Daríos, sin Unamunos, sin la esperanza del *élan* de Bergson. Habría podido conocer ciertos versos de Mario Benedetti leídos en esta Universidad de Alicante en mayo del 97 y que podría haber firmado el propio chileno: «¿A dónde irán los niños y los perros/ cuando el siglo vecino nos dé alcance?/ ¿niños acribillados como perros?/ ¿perros abandonados como niños?) (...) Este fin de centuria es el desquite/ de los rufianes y camanduleros/ de los callados cuando el hambre aúlla/ de los ausentes cuando pasan lista/ de los penosos vencedores/ y los tributos del olvido/ de los abismos cada vez más hondos».

Y creemos que hubiera retrocedido espantado al ver deshilachada la «revolución idolatrada» y triunfalmente instalada su alternativa: «la definitiva/ mentira patriarcal»[30].

28
O. Paz, «Pablo Neruda (1904-1973)», en *Vuelta*, nº 202, México, septiembre 1993, p. 8.

29
O. Paz, *La otra voz*, ed. cit., p. 50. El texto pertenece al capítulo «Ruptura y convergencia» fechado en 1986.

30
M. Benedetti, poema «Zapping de siglos», en *Discurso de investidura*. En C. Alemany, Remedios Mataix, J. C. Rovira (eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice*, Universidad de Alicante, 1998, p. 613.

PABLO NERUDA: DIVAGACIONES Y REGRESOS

ALAIN SICARD

«...por eso atesoro las equivocaciones de mi canto»

P.N.

Alain Sicard
Catedrático de literatura latinoamericana en la Universidad de Poitiers y director del Centro de investigaciones latinoamericanas de la misma universidad, es autor de varios libros entre los que destaca *El pensamiento poético de Pablo Neruda* (1981), poeta del que ha sido traductor. Es director de los Coloquios Internacionales de Poitiers en los que se ha estudiado sistemáticamente una parte importante de los autores contemporáneos latinoamericanos. Es autor de numerosos artículos sobre autores contemporáneos.

El título que se me ha ocurrido dar a estas reflexiones, si no es muy explícito en cuanto a su contenido, dice bien de lo que no se tratará: ni del examen de un aspecto inédito de la obra del poeta, ni de un estudio sistemático y riguroso -no me atrevo a decir científico: la palabra *divagación* connota todo lo contrario. Estas divagaciones mías tienen un rumbo bastante incierto, a diferencia de las *navegaciones* nerudianas torpemente parodiadas[1], por el título. Éste, en realidad, debería leerse al revés: «Regresos y divagaciones»: regresos sobre determinados temas y problemas nerudianos, con la esperanza de que susciten en quien los viene navegando desde hace casi cuarenta años algunas divagaciones críticas y auto-críticas. Más que un balance otoñal, más que un memorial melancólico de mis viajes por el océano nerudiano, este texto quisiera sacar en claro, fuera de toda auto-contemplación o auto-complacencia, mi apasionada, admirativa, al mismo tiempo que difícil y contradictoria relación con la poesía del gran chileno: mis entusiasmos y mis insatisfacciones, mis dudas y mi fe en el porvenir de esta poesía.

Antes de cerrar este preámbulo, quiero expresar mi agradecimiento a todos los que estuvieron embarcados conmigo durante todos esos años en la misma nave, ayudándome con su aprobaciones o desacuerdos. Quiero decir la deuda que tengo, de un modo muy especial, con tres de esos marineros de la crítica nerudiana: Hernán Loyola, Jaime Concha y Roberto Pring-Mill.

Mis dudas: la primera de ellas concierne probablemente a la posibilidad de reflexionar con la objetividad que, según dicen, requiere la investigación científica, sobre este objeto tan particular que es la literatura, y más si se trata de poesía -más aún si se trata de la poesía de alguien que fue compañero y amigo. Interrogarme sobre esta obra, más que sobre ninguna, fue interrogarme también sobre mí mismo. «Quién soy?» preguntaba el memorialista de Isla Negra. «Muchos somos», contestaba. Como el poeta, el crítico tiene varias vidas, por más oscuras que sean y desprovistas de interés que estén. Los sucesivos análisis que él hace están sometidos a

1
***Navegaciones y regresos* es el título de un libro de poemas publicado por el poeta en 1959 (Pablo Neruda, *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, tercera edición, 1968, pp. 181-283 (Todos las citaciones se harán en esta edición).**

2
Pablo Neruda: «El episodio», *Memorial de isla Negra v: «Sonata crítica»* oc II. p. 643.

las vicisitudes de la historia -y de su propia historia dentro de la historia- de modo que la obra termina funcionando como un espejo cóncavo que le devuelve las distorsiones que el curso de los años impuso a su propia existencia.

Cuando decidí, poco antes de finalizar los años cincuenta, trabajar en una obra que iba a ocuparme de manera exclusiva durante diez años, y que hasta hoy me sigue acompañando, estábamos muy lejos de imaginar algo parecido a la caída del muro de Berlín. La llegada al poder de De Gaulle, así como dos años de guerra colonialista en Argelia me habían conducido a hacerme miembro del Partido Comunista Francés. La imagen de Neruda que todavía imperaba entonces era la del poeta militante. Stalin descansaba bajo la tierra, pero sus cenizas estaban tibias todavía. La revelación hecha por Kruschov de los crímenes del «bigotudo dios con botas puestas»[2] había causado en la parte más lúcida de los militantes dramas de conciencia terribles. En el año sesenta Neruda publicó *Estravagario* donde, con mucha dignidad, iniciaba una

reflexión auto-crítica que iba a proseguir en los libros posteriores, pero sin renegar jamás de su fe comunista. «No me esperen de regreso», escribía con soberbia, «No soy de los que vuelven de la luz»[3]: una luz que todavía iluminaba muchos importantes sectores del horizonte histórico, una luz que se llamaba Viet-Nam, o Cuba, antes de llamarse Chile. Los comunistas podíamos repetir las orgullosas palabras del poeta cuyo lirismo tal vez disculpa el carácter excesivo:

Somos la plata pura de la tierra,
el verdadero mineral del hombre,
encarnamos el mar que continúa:
la fortificación de la esperanza:
un minuto de sombra no nos ciega:
con ninguna agonía moriremos. [4]

«Un minuto de sombra no nos ciega...»: Este verso da la medida -enseña el límite- de nuestra aprehensión del fenómeno en aquellos años. En otras partes del mismo poema, Neruda habla de «la luna sombría del eclipse». «La historia», dice, «se apagó un minuto...». Veíamos ingenuamente el stalinismo como una excrecencia aberrante pero pasajera, cuyo carácter canceroso no sospechábamos, o no queríamos reconocer, un tumor que la historia había generado, pero que ella, en su infinita sabiduría -y el dios de la Dialéctica mediante- ya había extirpado

...porque ya murió la verdad
Y ahora podemos ser justos.[5]

La verdad del dogma había muerto, y otra verdad renacía, contradictoria, difícil. Nos embriagábamos de lucidez dolorosa como antes de ilusiones heroicas Para completar esta evocación cuyo carácter autobiográfico espero me sea perdonado, añadiré que, aunque mi marxismo era de estirpe sartriana y más bien ético, yo compartía -sigo compartiendo en sus aspectos esenciales- la visión que el materialismo histórico propone de la sociedad y de su organización económica. Pero, aplicados al arte y a la literatura, los análisis marxistas me dejaban insatisfecho. Si debo confesar la verdad, tenía la impresión de que poco me servían para el trabajo que emprendía. Además el panorama intelectual se iba poblando de tentaciones: el freudismo, que pronto se iba a volver lacaniano, estaba conquistando su definitivo derecho de ciudadanía en los estudios literarios, y, sobre todo, la ola estructuralista alcanzaba las orillas de una crítica francesa siempre sedienta de novedades. Empezaba la religión del texto que tantos avances y tantos estragos había de causar entre nosotros -y luego entre nuestros desafortunados estudiantes. El libro

3
Ibid.

4
Ibid.

5
Pablo Neruda: «Tal vez tenemos tiempo», *Memorial de Isla Negra V, «Sonata crítica»,* op. cit. p. 639.

6
Alain Sicard: *El pensamiento poético de Pablo Neruda,* Madrid, Editorial Gredos, 1981.

que yo estaba preparando (no recuerdo si aún se llamaba *El pensamiento poético de Pablo Neruda*[6]) se volvió un campo de batalla entre una lectura sincrónica de la obra, influida por la rama temática de la crítica «estructuralista», y una lectura diacrónica que me parecía inevitable ante un poeta tan movedizo y tan estrechamente ligado al movimiento de la historia como lo era Neruda. Creo que la segunda lectura acabó por dominar sobre la primera, pero para poder calmar mis escrúpulos marxistas, adopté una solución intermediaria: perspectiva diacrónica hasta 1936, y sincronía después, haciendo coincidir, al salir de la *Segunda Residencia,* la aparición de la noción de materia con la toma de conciencia política, solución hasta cierto punto discutible, ya que, como veremos, la noción de materia forjada en *Residencia en la tierra* -y que resurgiría después de 1960- no era la misma que aquélla que iba a prevalecer en el *Canto General* y en las sucesivas *Odas elementales.*

Había decidido centrar mi trabajo sobre la noción de materia, por la evidente importancia del tema en el universo de Neruda, pero también, para evitar un estudio de carácter histórico-biográfico que me hubiera encerrado -por lo menos eso temía- en la irritante, aunque insoslayable, problemática del «compromiso». En los años sesenta era todavía muy fuerte la idea, nacida con la adhesión del poeta al Partido comunista chileno y la publicación del *Canto General,* de que existían dos nerudas incompatibles, y quienes aborrecían al Neruda luminoso del *Canto* o de las *Odas,* ensalzaban melancólicamente al sombrío poeta de las *Residencias.* Y viceversa. Mi propósito -y, creo, el de la parte más lúcida de la crítica nerudiana- era poner fin a esta dicotomía -a la que, dicho sea de paso, el propio Neruda contribuyera con sus declaraciones-, y sacar a relucir la unidad profunda del universo del poeta. Así fue como descubrí una génesis interna de la noción de materia en las dos primeras *Residencias*

donde la angustia metafísica generaba una extraña objetivación del fenómeno temporal.

Este hallazgo -tardé un poco en darme cuenta de ello- rompía del esquema que había elegido para mi libro según el modelo muy nerudiano -nerudiano de los tiempos del *Canto General*- de una «prehistoria idealista» del poeta superada por el nacimiento a un «nuevo ser», el ser histórico, materialista -materialista/histórico- brotado de la conciencia política.

El problema que entonces me disimulé era que la definición ideologizada de la materia -definición exterior a la experiencia propiamente poética y que iba a dominar durante casi veinte años buena parte de la poesía de Neruda- era profundamente ajena y finalmente antitética con respecto a aquélla que se había venido elaborando en lo más hondo de la experiencia del sujeto durante su atroz «saison en enfer» residenciaria. Pero ese hallazgo que hice, en las Residencias, de un tiempo objetivado en materia representó un paso decisivo en la medida en que de allí iba a salir, fruto a-histórico de la metafísica temporal, el concepto central de mi tesis, lo que llamé «lo deshabitado». Recordaré brevemente su definición.

Entiendo por *Lo deshabitado* una versión a-histórica de la materia, una materia sin el hombre: algo como una versión laica de la eternidad. «Entrada a la madera»[7], en la Segunda Residencia, constituye una magistral ilustración de ese «deshabitarse» del sujeto poético para realizar su fusión utópica con una madera/materia hecha de tiempo acumulado en lo más hondo del recuerdo de la infancia. El mismo recuerdo recurrente reproducirá a lo largo de la producción nerudiana ese gesto poético fundamental de «entrada en las cosas por un acto de arrebatado amor», como, unos treinta años después, en el poema de *Memorial de Isla Negra* titulado «La noche» en el que el sujeto poético se auto-describe

Inmóvil con secreta vida
como una ciudad subterránea
que se fatigó de sus calles,
que se escondió bajo la tierra
y nadie sabe que existe,
no tiene manos ni almacenes,
se alimenta de su silencio.
Alguna vez ser invisible,
hablar sin palabras, oír
sólo ciertas gotas de lluvia,
sólo el vuelo de cierta sombra.[8]

En resumen: partiendo de la idea de restaurar la unidad de proyecto nerudiano, me encontraba con

7
Pablo Neruda: «Entrada a la madera», *Residencia en la tierra* II, IV «Tres cantos materiales», oc, I, op. cit. p. 233.

8
Pablo Neruda: «La noche», Memorial de Isla Negra V: *Sonata crítica*, oc, II, p. 634.

9
Pablo Neruda: «La línea de madera», *Canto general* XV: Yo soy, op. cit. p. 709).

10
Pablo Neruda: *La espada encendida*, Buenos Aires, Losada, 1970.

11
Es el título del largo poema dedicado al stalinismo en el quinto volumen del Memorial, *Sonata crítica*.

una versión de la materia y con una poética en radical oposición con respecto a su versión histórico/épica y a la poética del trabajo que el compromiso político instauró en la obra entre 1940 y 1960, para usar cifras redondas.

No es mi propósito aquí resumir mi libro. Baste decir que en él trato de mostrar cómo, a partir de la crisis ideológica abierta por las revelaciones de Kruschov, la poética nocturna del *sumergido*, del *carpintero ciego*[9] llega a ocupar en la obra el puesto esencial, pero sin sustituir la poética militante, más bien articulándose con ella dentro de una dialéctica ejemplarizada por *La espada encendida*[10]. *Deshabitarse* aparecía entonces como un nuevo «deber» del sujeto agobiado por un siglo terriblemente «permanente» y envuelto en sangre y ceniza: un paradójico deber de ruptura con la historia necesario para que ella realice su renovación.

Sigo creyendo en esa tentativa de dialectalización que representa la última tentativa del poeta, en *La espada encendida*, para restaurar la esperanza, y no cambiaría nada a los análisis que yo hice al respecto. Sólo les quitaría, tal vez, un poco de su serenidad: todos sabemos que Neruda murió desesperado. Sin embargo, me parece hoy que la agónica voluntad de esperar que yo compartía con el poeta me impidió profundizar todo lo que no entrara en esa dialectalización, y medir el lastre que representaba dentro de la obra -y fuera de ella- la herencia de la guerra fría: la ideología del dogma staliniano.

El arte no fue la sola ni la principal víctima del dogmatismo que terminó usurpando, durante aquellos años, esta ideología de la vida y del movimiento que quiere ser el marxismo.

Aquel inmóvil gobernó la vida.

dice Neruda de Stalin en la *Sonata crítica*. Es difícil dar un mejor resumen de aquello que fue mucho más que un simple «episodio»[11], como lo creía el poeta y como lo creíamos.

El espacio falta aquí -y tampoco es el lugar- para someter la ideología staliniana a un examen general que mostraría cómo el marxismo dogmático, al someter todas las prácticas a un mismo molde, las esterilizaba y acababa con su dinamismo creador. En el campo que aquí interesa, la consecuencia más importante del dogmatismo fue una instrumentalización del lenguaje poético y la negación de su carácter específico. Por eso la mejor manera de abordar el problema de sus eventuales efectos en el proyecto nerudiano sea tal vez recordar en qué consistía la especificidad de este proyecto. Trataremos de examinar cómo la ideología socialista de aquellos años amenaza -sin conseguirlo jamás de modo uniforme- desviarlo en su provecho, pero, sobre todo, comprobaremos cómo el genio del poeta acaba integrando a su propio sistema, trascendiéndolos, elementos que hubieran podido ocasionar su pérdida.

Me limitaré a los tres aspectos que al respecto me parecen esenciales: la *autorreferencialidad;* la *temporalidad;* y la *ambición totalizadora*, epíteto interesante por su relación -y, como veremos, su radical oposición- con el de *totalitario.*

La autorreferencialidad, a la que Hernán Loyola dedicó magníficas páginas, no comienza con la ideologización del proyecto poético, pero ésta le abre un nuevo espacio.

Desde sus principios, la poesía de Neruda es autobiográfica. Pero la mitificación por el poeta de su propia imagen aparece con el compromiso político y la adhesión ideológica. Neruda -y con él otros poetas de aquel período- no hace sino reanudar con la imagen del *poeta-profeta* que, a fines del siglo XVIII y durante buena parte del siglo XIX, laiciza y asume poderes que antes correspondían a la Iglesia o a la Tradición. Cuando empieza nuestro siglo, la especificación de la práctica literaria está ya muy avanzada, y solamente quedará interrumpida no tanto por la segunda guerra mundial como, en los años inmediatamente posteriores, por la tentativa de hegemonía del marxismo en su versión soviética.

Neruda, decíamos, reanuda con la tradición mesiánica de Hugo, de Tolstoi o de Whitman, pero dentro de un contexto ideológico que es el de la guerra fría y el stalinismo. El resultado es esa *oficialización* de la figura del poeta al mismo tiempo que su proyección planetaria favorecida por los múltiples canales de los que el Partido Comunista internacionalmente dispone.

Por otra parte, esta mitificación del poeta crea con sus lectores una relación singular y contradictoria. Neruda se encontraba con el pueblo

12
Pablo Neruda: *Canto General* VIII: *La tierra se llama Juan* III: «Luis Cortés (de Tocopilla)», op. cit. p. 555.

chileno en una asombrosa simbiosis. No se borrará de mi memoria aquel viejo obrero del salitre que, después de contarme la historia de su vida, me dijo su nombre con una frase que resultó ser el primer verso de un poema de *La tierra se llama Juan*

Camarada, me llamo Luis Cortés...[12]

El azar -o el dios de los nerudistas?- había querido que un héroe del Canto a quien hasta esa fecha yo había considerado como un ente de pura ficción, cruzara mi camino por la pampa chilena en aquel año 1971. Ni tampoco olvidaré el orgullo que brillaba en los ojos de aquel niño haraposo al preguntarme, en aquella noche lluviosa en Puerto-Montt, si conocía a un poeta que estaba de embajador en mi país. Semejante reconocimiento de un poeta por su pueblo impresiona y conmueve, pero no se puede menoscabar la parte ocupada, en ese fervor que podía llegar a excesos casi religiosos, de toda una mitología heroica del poeta nacional que rebasa el ámbito de la sola poesía.

La temporalidad es otro elemento fundador de la especificidad del proyecto nerudiano en la medida en que su expresión es una constante de la obra desde el comienzo hasta los poemas póstumos. Por eso es sintomático el eclipse que esta preocupación sufre durante un período determinado que coincide con el de mayor ideologización de la poesía del chileno.

El sujeto histórico, en el *Canto General* y, luego, en las *Odas*, evacua de un modo que se quiere definitivo el sujeto temporal con su séquito de angustias y de lamentos. Es el nacimiento de un nuevo ser, milagrosamente abstraído del flujo de muertes que constituyen nuestras vidas, que *Alturas de Macchu Picchu* celebran magníficamente. Ahora bien: ese nuevo ser, por más sincero y exaltante que sea, echa sus raíces dentro del concepto de la historia difundido por el marxismo dogmático de la época y del cual evocaré solamente dos aspectos.

Uno es la exaltación del trabajo como actividad fundadora de la humanidad, punto de vista de por sí, no sólo poco criticable sino difícilmente negable, pero que se convierte en dogma a partir del momento en que se quiere extender su definición socio-económica al sector de la creación literaria. La asimilación del trabajo literario al trabajo productor es un leit-motiv de los escritos teóricos del realismo socialista, y también lo es del metalenguaje nerudiano, bien se exprese en poemas o en simples declaraciones: el posta es un obrero del verso, un trabajador que nada se distingue de los otros trabajadores: es «el hombre invisible»[13] de las *Odas elementales* cuyo utópico anhelo es desaparecer como sujeto para confundir su canto con el silencio multitudinario de los hombres. Esta negación de la especificidad del trabajo poético, legitimada éticamente por un sincero deseo de comunión con los hombres, es tenaz en la poética nerudiana: domina las reflexiones estéticas contenidas en *Confieso que he vivido*[14] -muchas de ellas retomadas, es cierto, de declaraciones muy anteriores al libro de memorias. El único libro que reconoce en el poeta aquel «carpintero ciego, sin manos» (evocado más bien para censurarlo en un poema del *Canto General*, «La línea de madera» es un libro de 1968 titulado *Las manos del día*. En este texto, al confesar su culpabilidad por lo que no hizo, el poeta reconoce al sesgo y con una mala conciencia sintomática, su estatuto de «hijo de la luna» improductivo:

Si, soy culpable
de lo que no hice,
de lo que no sembré, corté, medí,
de no haberme incitado a poblar tierras,
de haberme mantenido en los desiertos
y de mi voz hablando con la arena.[15]

El segundo aspecto de la influencia del dogma ideológico está más directamente relacionado con la temporalidad. Se trata del concepto teleológico de la historia que domina la perspectiva del *Canto General*: al difícil, contradictorio y a veces caótico caminar del progreso humano se superpone el esquema voluntarista y artificial de una Historia iluminada en cada uno de sus pasos por la certeza de la victoria final. Una falsa dialéctica borra cuidadosamente, en nombre de la necesaria superación, el término negativo de la contradicción. El hablante poético del *Canto General* puede proclamar:

13
Pablo Neruda: «El hombre invisible», *Odas elementales*, op. cit. I p. 1003.

14
Pablo Neruda: *Confieso que he vivido-Memorias* (Buenos Aires, Losada, 1974).

15
Pablo Neruda: «Los soberanos», *Las manos del día* XXIII, Buenos Aires, Losada, 1968.

16
Pablo Neruda: «La vida»: *Canto general* XV, Yo soy XXII, op. cit. p.717.

17
Pablo Neruda: «Yo me llamaba Reyes...», *El mar y las campanas*, Buenos Aires, Losada, p.23.

Yo tengo frente a mí sólo semillas,
desarrollos radiantes y dulzura.[16]

Es fácil entender cómo la épica va a volverse la forma privilegiada de esta ideología simplificadora, y en otro trabajo ya me he referido al problema planteado por la conjunción, dentro del contexto stalinista, de esa forma poética propensa a la celebración con el culto de la personalidad vigente entre los partidos comunistas de la época. Sin embargo, es preciso, si no matizar este enfoque, injertarle complejidad. En efecto: a pesar de la perspectiva voluntarista y más que discutible que sustenta la visión histórica en el *Canto General*, el libro sigue conmoviéndonos. Cabría preguntarse, dándole la vuelta a nuestra observación precedente, si no es precisamente la épica la que salva el *Canto* de un enjuiciamiento negativo merced a la lectura propiamente poética y mítica de la historia que impone. No se olvide, además, que la épica que salva el *Canto* es una épica *americana*. La tentativa posterior de hacer, con *Las uvas y el viento*, el canto general del socialismo, será un fracaso poético. *Las uvas y el viento* carece, a nuestro juicio, de arraigamiento en las zonas profundas y americanas de la experiencia del poeta. Por otra parte, representa un excelente ejemplo de la desviación y de la confiscación por la ideología de otro rasgo específico del proyecto nerudiano: la ambición totalizadora que examinaremos para terminar.

De los tres rasgos que hemos destacado, éste es probablemente el más esencial. No conoce, como la preocupación temporal, interrupción, pero sí una particular inflexión bajo la influencia de lo ideológico.

La ambición totalizadora nace con la poesía nerudiana aquel día en que, en una casa de madera azotada por la lluvia austral, un muchacho decide dejar de ser Neftalí Ricardo Reyes Basoalto para «ponerse todos los nombres a la vez»[17] y ser Pablo Neruda, el poeta. Pero la ambición totalizadora esperará hasta 1934 para encontrar su primera y definitiva formulación en el manifiesto madrileño «antijuanramonista» titulado «Sobre una poesía sin pureza»:

> «La poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, 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.»[18]

18
Pablo Neruda: «Sobre una poesía sin pureza», op. cit. 1, p. 1040.

19
Roberto Salama: *Para una crítica a Pablo Neruda*, Buenos Aires, Ed. Cartagena, 1957.

Se puede ver en esta enumeración hasta qué punto el proyecto totalizador de Neruda es, en el período que precede a su ideologización, por esencia *caótico.* En vez de anexar y ordenar la generalidad, el poeta se entrega a su diversidad infinita. Esta actitud se mantendrá en todo el quehacer nerudiano. Sin embargo, uno de los elementos de la enumeración se diferenciará, a partir del 36, de los otros para especializarse, con la secreta intención de dominar el caos, de orientarlo, de *jerarquizarlo* solapadamente: se trata de las «creencias políticas» -inseparables, en el texto, de sus «negaciones»- las cuales, sin alcanzar un carácter propiamente hegemónico, ya impregnarán directa o indirectamente la totalidad del proyecto, a expensas, ciertas veces, de la fecunda confusión de lo impuro.

Recuerdo mi reacción al leer, en mis años de aprendiz-nerudista, el libro de un estudioso argentino del poeta intitulado *Para una crítica a Pablo Neruda*[19]. Qué presunción! Qué indecencia! Qué falta de respeto! Yo estaba escandalizado. Llegado al fin de este trabajo, se me ocurre que es posible que mis divagaciones nerudianas susciten en quienes las lean la misma indignación (por diametralmente opuesta que mi postura se halle con respecto a la de aquel crítico argentino que proponía, si bien recuerdo, nada menos que la supresión de «Alturas de Macchu Picchu» del corpus del *Canto General*...).

Por eso creo que es tiempo -tal vez sea un poco tarde- de poner a mi tardía crítica unas comillas dictadas no por el arrepentimiento o lo «científicamente correcto» sino por la obra misma y la índole de su desarrollo.

«Atesoro las equivocaciones de mi canto», declara el poeta de la «Sonata crítica». Es preciso darle todo su peso al verbo: las equivocaciones no como un lastre sino como un tesoro de experiencias, y como el precioso testimonio del incesante recomponerse de una obra metida, más

que cualquier otra, en «las mesmas aguas de la vida», para decirlo con las machadianas palabras de Santa Teresa.

«Atesoro las equivocaciones de mi canto»: lección dada por el poeta al crítico, poniendo a éste entre definitivas comillas, y aconsejándole el silencio.

AL AMOR DE UNA MELODÍA. LA *BARCAROLA* DE PABLO NERUDA

PACO TOVAR

Paco Tovar

Profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Lleida. Es autor de dos libros fundamentales sobre Augusto Roa Bastos (1987 y 1993), así como de antologías de este autor (1991). Ha publicado numerosos artículos sobre vanguardias latinoamericanas, Vicente Huidobro, Juan Carlos Onetti, Mario Monteforte, Alejo Carpentier, etc. Pertenece a varias asociaciones y centros de investigación latinoamericanos, siendo miembro fundador de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y Secretario General de la misma desde 1992.

El término barcarola designaba en su origen un canto de gondoleros venecianos, mimético y frecuentemente improvisado, que llegará a incluirse más tarde en las composiciones de ópera, valorándose como pieza vocal o instrumental independiente durante el romanticismo[1]. En este proceso de configuración, la barcarola conserva sus raíces populares, desplazándolas hacia formas de expresión cultas; evoca situaciones y paisajes amables, adecuando esos referentes a cada circunstancia; mantiene ciertos rasgos líricos, siempre respetando las pautas y el tono de la melodía; y asume su verdadera condición de artificio representativo, rindiendo cuentas de una particular historia común que no extraña momentos de franca intensidad reflexiva. En cualquier caso, la antigua canción veneciana, antes acotada en la realidad de un espacio urbano favorable a las fantasías, pasa a ocupar un lugar significativo en un discurso estético de orden superior y carácter imaginativo, sirviendo de contrapunto independiente a sus secuencias; no deja de acumular motivos y escenas, proyectando sus visiones más allá de los límites que se les reservaba en un principio; y adquiere dimensiones simbólicas, ajustándose a las leyes del propio sistema expresivo. Todos esos antecedentes tendrán su correlato en la literatura, sin confundir nunca las reglas que deben observarse para efectuar el consecuente ejercicio de adaptación.

SI SOLAMENTE ME TOCARAS EL CORAZÓN

Uno de los poemas que Pablo Neruda integra en su segunda *Residencia en la tierra* ya se titula «Barcarola»[2]. La identidad de la pieza no es arbitraria; tampoco su localización dentro del libro. Avalada por una tradición, responde a los propósitos del autor: se articula en el momento oportuno, comprendiendo en unos pocos versos la preocupación del hombre corriente y la aventura de quien trata de contarlas. Estos registros se inician imponiendo sus condiciones, permiten llevar a cabo ejercicios comparativos, exigen delimitar espacios concretos, reclaman la atmósfera adecuada, se expanden por un tiempo

1
Las primeras barcarolas son de autor anónimo. No obstante, alguna de esas piezas originales se atribuyen a determinados personajes de los que se guarda memoria. Al ritmo de la barcarola se conservan canciones con letras de Tasso y de Dante. Han incluido la melodía en sus óperas Campra (*Les fêtes venettiennes*), Harold (*Zampa*), Rossini (*Otello*), Weber (*Oberon*), Auber (*La mutta di Portici*, *Fra diavolo* y *Massinello*), o Paisiello (*Il re Teodoro*). De entre las composiciones independientes mas conocidas, instrumentales o vocales, se encuentran las barcarolas de Schubert (*Auf dem Wasser su singen*), Schumann (Myrten, n°s. XVII y XVIII), Mendelssohn (*Lieder ohne Worte*), Chopin (Op. 60), Saint-Säens (*La nuit a Lisbonne*), Fauré (12 barcarolas para piano) o Bennet (barcarola para piano y orquesta, incluida en su 4º concierto). Al mismo Chopin armoniza una barcarola muy popular: *La biondina in gondoletta*.

2
Este volumen de *Residencia en la tierra* (1931-1935), se publicó junto a la nueva edición de *Residencia en la tierra* (1925-193l), ambos impresos en Madrid (Cruz y Raya, Ediciones e Árbol, 1935). El poema «Barcarola» se había incluido, meses antes, en

diluido en la conciencia y proclaman, desde su reclusión, un canto de sirenas o una antigua balada de prisionero.

Para realizar la tarea cordial de su escritura, tomándole el pulso a la composición, Neruda plantea la necesidad de recibir sensaciones que estimulen la piel y remuevan las entrañas del poeta, siendo éste el responsable de acordar esa dinámica a la de una naturaleza que también entiende de progreso. La canción que resulta, con su timbre sensual, elige el amor y la soledad como temas dominantes; decide el carácter de sus armónicos, señalando fugas y recurrencias; y marca el ritmo de un decir que, entre su realidad y la sombra de sus deseos, sabe de estancias en la tierra:

El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza en 1935, **Libro-calendarios, Madrid (Cruz y Raya, 1935, pp. 70-72).**

…….
Así es, y los relámpagos cubrirían tus trenzas
y la lluvia entraría por tus ojos abiertos
a preparar el llanto que sordamente encierras,
y las alas negras del mar girarían en torno
de ti con grandes garras, y graznidos, y vuelos.

Quieres ser el fantasma que sople, solitario,
cerca del mar su estéril, triste instrumento?

Si solamente llamaras,
su prolongado son, su maléfico pito,
su orden de olas heridas,
alguien vendría acaso,
alguien vendría,
desde las cimas de las islas,
desde el fondo rojo del mar,
alguien vendría, alguien vendría.

Alguien vendría, sopla con furia,
que suene como sirena de barco roto,
como lamento,
como un relincho en medio de la espuma y la sangre,
como un agua feroz mordiéndose y sonando.

En la estación marina
su caracol de sombra circula como un grito,
los pájaros del mar lo desestiman y huyen,
sus listas de sonido, sus lúgubres barrotes
se levantan a orillas del océano solo.[3]

ES LA HORA, AMOR MÍO, DE APARTAR ESTA ROSA SOMBRÍA

Al concluir su *Memorial de Isla Negra*, Pablo Neruda incluye en primera instancia los veintiún fragmentos que integraban la serie «Amores: Matilde», más tarde suprimidos de ese corpus general para iniciar *La Barcarola*[4], siendo éste ya un libro de poemas independiente que se articula dentro de la obra completa del escritor. El cambio de orden, y la supresión del título que antes daba pie al resto del discurso, tampoco son un capricho de Neruda: vienen a confirmar la coherencia de una tarea literaria que tiende a localizar sus elementos en el espacio más conveniente, sin perder en ningún momento el tono de la historia. El resultado de estas variaciones acuerda con las antiguas canciones venecianas, prestando atención a sus voces anónimas y a sus registros cultos; guarda memoria de ellas cuando se utilizan como parte de un complejo musical escenificado, atiende a su consideración lírica, con perfiles épicos, todos asumidos durante el romanticismo; y alcanza a superar esas fases, rindiendo oportuno testimonio de la propia naturaleza simbólica.

De nuevo es el amor, entendido como relación principal y como tema poético dominante, el que alimenta la melodía en sus diferentes planos expresivos: uno, reservado para discurrir por un paisaje íntimo, revelando en ese sitio la secreta aventura de un sujeto cargado de experiencia; el otro, dedicado a las impresiones, da noticias de una conciencia ensimismada que se descubre en cualquier lado y en sucesivas etapas; los dos, reunidos a solas, para contemplar de frente las visiones que surgen al tiempo de un espacio concreto; todos, personifican desde el principio en

se reprime en sus aprecios: destaca la madurez de unos versos que alcanzan cotas de verdadero *delirio lírico*. Porque es «el sentimiento -lo más específico y lo más irracional de la poesía-, lo que constituye aquí para el poeta el centro de atención y el germen estructurador, y, a la vez, el hilo de Ariadna para el lector» (Amado Alonso, op., cit. p. 190).

4

***Memorial de Isla Negra* se publica en varias entregas. La primera, acompañada de un prólogo del autor, se tituló en su momento *Sumario. Libro donde nace la lluvia* (Alpignano, Italia, Alberto Tallone impresor, 1963), modificando en parte esa identidad al imprimirse de nuevo, sin prólogo, como *Memorial de la Isla Negra: I. Donde nace la lluvia* (Buenos Aires, Losada, 1964). Le siguen *Memorial de la isla Negra: II. La luna en el laberinto* (Buenos Aires, Losada, 1964); *Memorial de la Isla Negra: III El fuego cruel* (Buenos Aires, Losada, 1964); *Memorial de la Isla Negra: IV. El cazador de raíces* (Buenos Aires, Losada, 1964); y *Memorial de la Isla Negra: V. Sonata crítica* (Buenos Aires, Losada, 1964). La serie íntegra, ya comprendida con el título genérico común, se da a conocer entre el 2 de junio y el 12 de julio del mismo año, concluyendo el último libro con el fragmento «Amores: Matilde», siguiendo éste las pautas fijadas en anteriores poemas, todos en el conjunto de *La Isla Negra*, de similar intención: «Amores: Teresa» (dos piezas); «Amores: Rosaura» (dos piezas); «Amores: Rangoon 1927»;**

un cuerpo que sabe de causas, conoce efectos y sigue interrogando a la esfinge:

Amante, te amo y me amas y te amo:
son cortos los días, los meses, la lluvia, los trenes:
son altas las casas, los árboles, y somos más altos:
se acerca en la arena la espuma que quiere besarte:
transmigran las aves de los archipiélagos
y crecen en mi corazón las raíces del trigo.

No hay duda, amor mío, que la tempestad de septiembre
cayó con su hierro oxidado sobre tu cabeza
y cuando, entre rachas de espinos te vi caminando indefensa,
tomé tu guitarra de ámbar, me puse a tu lado,
sintiendo que yo no podía cantar sin tu boca,
que yo me moría si no me mirabas llorando en la lluvia.

Porque los quebrantos de amor a orillas del río,
porque la cantata que en pleno crepúsculo ardía en mi sombra,
por qué se encerraron en ti, chillaneja fragante,

3

Pablo Neruda, «Barcarola»*, Residencia en la tierra. 2,* en *Obras completas de Pablo Neruda,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1973 4, vol. I, pp. 212-213.

A propósito de esta misma «Barcarola», Amado Alonso expone ciertos criterios analíticos, seleccionando previamente los fragmentos a los que hace referencia (*Poesía y estilo de Pablo Neruda,* Barcelona, Pocket Edhasa, 1979). Opina el crítico que, en ciertos momentos de la pieza, no domina el *designio de embellecer los símbolos,* proporcionando así sensaciones agradables, sino que se prefiere utilizar el *feísmo* como categoría estética. También se apuesta por *la nostalgia y la melancolía,* anclando con una los propios recuerdos y dando paso con la otra a la *tristeza de ausencia*; igualmente, se pone de manifiesto *la soledad, el ansia en la desesperación, la angustia, la congoja del naufragio total,* experimentados todos por el mismo poeta. Desde la perspectiva formal, se destaca los procedimientos que se aplican a la pieza para darle el ritmo conveniente: la simple enumeración de elementos, sitiando cada uno de ellos en un solo verso; el uso de las comparaciones y las metáforas, método que sirve para abordar desde ángulos dispares el referente principal y acotar mejor su sentido; una sintaxis de *largo aliento,* propiciadora de espacios amplios y ritmos encadenados de gran *intensidad emocional* y mayor *calidad imaginativa*; y una localización equilibrada de temas y variaciones.

En el orden de las cualidades poéticas, Amado Alonso tampoco

«Amores: Josie Bliss» (dos piezas), y «Amores: Delia» (dos piezas).

***La Barcarola* se publica en diciembre de 1967 (Buenos Aires, Losada, edición al cuidado de Margarita Aguirre y Andrés Ramón Vázquez), iniciándose el volumen con gran parte de los versos de «Amores: Matilde», suprimidos de su anterior localización.**

Todos estas referencias pueden servir para confirmar la recurrencia temática nerudiana; también para seguir las huellas de ciertas variantes en su obra que acuerdan con los ajustes oportunos de sus diferentes piezas.

y restituyeron el don y el aroma que necesitaba
mi traje gastado por tantas batallas de invierno?[5]

Tan pocos versos bastan para desvelar algunas incógnitas, sin exhibir otros secretos que no sean imprescindibles. Ella está ahí, otra vez callada y ausente, sirviendo de estímulo a quien canta con nostalgia la angustia obsesiva de un presente lleno de recuerdos; ayudando a generar un diálogo que se mueve al son de ciertas palabras; cuestionando la influencia que ejerce sobre un espíritu posesivo; y devolviéndole a este fantasma la gracia perdida con el paso de las estaciones repletas de frío.

De inmediato, se organiza una memoria selectiva, meciéndose ésta a tenor del balanceo apropiado a los registros de *La Barcarola*. Se evocan así las calles de Praga, unidas a la imagen de la amada, que se contempla como un fruto exótico sobre el puente de Carlos; se utiliza este paso para llegar a Budapest, una vez superada *la nieve de siete fronteras*; y se cita donde

...los amantes, tú y yo, perseguidos, sedientos y hambrientos
nos reconocimos hiriéndonos con dientes y brazos y espadas.

Oh días cortados por las cimitarras del fuego y la furia
sufriendo el amante y la amante sin tregua y sin llanto
como si el sentimiento se hubiera enterrado en un páramo entre ortigas
y cada expresión se turbara quemándose y volviéndose lava.[6]

La unión entre los dos-uno-solo revela ese gran territorio nerudiano, dominado por la relación amorosa, convirtiendo lo abstracto en concreto sin negar su contrario. Dolor y gozo, fuego y piedra, componen un acto poético, que también se cumple luchando con las palabras, modulando la voz y contando historia. Todo remite *al fondo del tú y al fondo del yo*, descubriendo ahí la ceguera de quienes viven *adentro de un pozo que ardía con nuestras tinieblas*.

El vaivén inclina la barca hacia otros paisajes: atrás queda una geografía triste; de frente se contempla otra con perfiles de Italia y puerta romana. El mutuo abrazo, que se perfuma con aromas de jazmín crecido en *gritos de roca*, marca ahora con gozo el rumbo de aquellos que anclaron en Capri, miran su aislado horizonte marino, se arropan *entre los que parecían extraños* y valoran los sueños. Ellos mismos, a veces, se hunden en la nostalgia o se amparan en las penas del destierro, pero siempre mantienen en secreto público la realidad del propio misterio genésico:

5
«Te amo», *La Barcarola*, en *O.C.* op. cit. vol III. p. 89.En adelante, si no se advierte lo contrario, todas las citas remiten a poemas de este libro de Neruda, en su edición dentro de las *Obras completas de autor*.
El amor es una de las notas dominantes en la poesía de Neruda. Su registro no tiende hacia la abstracción del sentimiento sino que responde a estímulos concretos, localizando en cada momento quién es el sujeto femenino que sirve de referente al escritor, estimulado éste por la relación. En ocasiones, ella se presenta con su nombre; otras se esconde tras una situación o una anécdota determinadas; y, con frecuencia, es la piedra de toque en una historia representada capaz de comprender a la mujer en una realidad de amplio espectro.
En *La Barcarola* se encuentra Matilde Urrutia, la misma mujer a la que Neruda dedica, cuando menos, sus *Cien sonetos de amor* (Santiago, Prensas de la editorial Universitaria, 1959).

6
«En las calles de Praga», p. 90.

7
«El amor», p. 94.

Te amé sin por qué, sin de dónde, te amé sin mirar, sin medida
y yo no sabía que oía la voz de la férrea distancia,
el eco llamando a la greda que canta por las cordilleras,
yo no suponía, chilena, que tú eras mis propias raíces,
yo sin saber cómo entre idiomas ajenos leí el alfabeto
que tus pies menudos dejaban andando en la arena
y tú sin tocarme acudías al centro del bosque invisible
a marcar el árbol de cuya corteza volaba el aroma perdido.[7]

Es la amiga quien se presenta como un rito que saca las cosas de su letargo, remueve la tierra, amasa los signos, dispone de colores y traza, desde el abismo, la calzada que une cualquier suelo con su particular bóveda celeste.

Esa mujer también se amolda a las cadencias de una melodía que llega a tomar el pulso del que continúa *picando las piedras, la sombra, el vacío*; a restituir *el cristal quebrantado en el fondo del ser*; a sostener el *mínimo reino recién descubierto*; a viajar por mares de vuelta *a la raza, a la herencia, al recinto*; a despertar el *idioma perdido* que fluye por *las cabelleras en tierras ajenas*; a sufrir la experiencia de Jonás en bodegas de barcos; a estar en casas o construir hogares con nombres propios; y a despertar en la noche con ella, ambos perdidos en cualquier parte.

Una y otro, unidos, dominan sus territorios, fijando juntos su mayor nota dominante, cantada desde el origen y sentida hasta ese mismo destino. Ya en el inicio de *La Barcarola*, impera el mapa chileno sobre otros lugares de inevitable tránsito, siendo estos últimos los puentes de unión entre el fuego y el frío entrañables. Universo tan amplio, se reduce completo en los límites de La Chascona y La Sebastiana, por entonces sendas radas de amarre nerudiano. Más aún, todo ese mundo cabe, con faros y muelles, en reflejos de una mirada que se entrega proclamando estar repleta de verdaderas aventuras imaginarias:

. . . . . .
he aquí, sosteniéndose en hilos, en uñas, en enredaderas,
he aquí, victorioso, harapiento, color de campana y de miel,
he aquí, bermellón y amarillo, purpúreo, plateado, violeta,
sombrío y alegre, secreto y abierto como una sandía
el puerto y la puerta de Chile, el manto radiante de Valparaíso,
el sonoro estupor de la lluvia en los cerros cargados de padecimientos,
el sol resbalando en la oscura mirada, en los ojos más bellos del mundo.[8]

El sonido de los amantes continúa vigente al ocupar sus plazas siguiendo el ritmo de *La Barcarola*, que tampoco niegan su condición eterna:

. . . . . .
Es ahora la hora y ayer la hora y mañana es la hora:
mostramos saliendo al mundo la dicha impecable
y déjame oír que tus pasos que traen la cesta del pan y perdices
suenan entreabriendo el espejo del tiempo distante y presente
como si llevaras en vez de canasto selvático
mi vida, tu vida: el laurel con sus hojas agudas y la miel de los invulnerables.[9]

Sigue así la canción, anunciando otra vez regresos, marcando de nuevo distancias, incluyendo momentos oportunos y determinando rasgos de identidad literaria que, en última instancia, late en el pecho de comunes agonizantes:

Yo cambié tantas veces de sol y de arte poética
que aún estaba sirviendo de ejemplo en cuadernos de melancolía
cuando ya me inscribieron en los nuevos catálogos de los optimistas,
y apenas me habían declarado oscuro como boca de lobo o perro
denunciaron a la policía la simplicidad de mi canto
y más de uno encontró profesión y salió a combatir mi destino
en chileno, en francés, en inglés, en veneno, en ladrido, en susurro.
Aquí llevo la luz y la extiendo hacia el mal compañero
La luz brusca del sol en el agua multiplica palomas, y canto.
Será tarde, el navío entrará en las tinieblas, y canto.
Abrirá su bodega la noche y yo duermo cubierto de estrellas. Y canto.
Llegará la mañana con su rosa redonda en la boca. Y yo canto.
Yo canto, Yo canto. Yo canto. Yo canto.[10]

Blandiendo esa bandera, continúa *La Barcarola* superando las etapas que restan al compás del tiempo. Sobre ese mapa cronológico, sencillo y complicado a la vez, se ordena la danza de unas imágenes que arrastran sensaciones, recuerdos, ilusiones, noticias, itinerarios y pistas de una conciencia que se va meciendo con quiebros de navegante o se ajusta a las presiones

8
«La Chascona», p. 99.
En cualquier caso, la mujer es el lugar constante donde se sostienen los recuerdos del viajero, todos desprendidos como *fina ceniza celeste* de los ojos de ella; todos depositados sobre sus vestidos teñidos del mismo color celestial. El poeta rinde así perdido homenaje a mil años de ausencia, dando cuenta de que todo parece en el sueño más vivo
como si la tierra sedienta, violada y nutricia,
quisiera extender el mandato y el puño vacío
de cúpulas, tumbas, mezquitas, y de su esplendor equilibrado. («Viajeros», op. cit, p. 102).

9
«Los invulnerables», pp. 106-107. No es difícil rastrear en la obra de Neruda gran parte de los materiales poéticos comprendidos en *La Barcarola*. Junto a lo nota dominante que representa a la mujer, descubriendo la amplitud de la relación amorosa, se descubren otros motivos de importancia, extrayéndolos de la memoria: sucesos, escenas cotidianas, anécdotas personales, figuras entrañables y hasta marcas ideológicas o políticas, todos comprendidos en el universo poético del viajero, rindiendo así cuenta de su aventura principal y de sus armónicos.

10
«Estoy lejos», p. 113.
Pablo Neruda no se traiciona a sí mismo cuando se identifica en *La Barcarola*, añadiendo en esta pieza un trazo más a su perfil literario. Sus rasgos se distribuyen en «Arte poética» (*1ª*

de una mano firme que sabe dirigir el cuerpo de su pareja a tono con la música del baile. Ahí están los años, un día, muchas jornadas; también un milagro de resurrección, las campanas que *tocan el rocío en el bronce de los campanarios,* los impulsos acordados con la amante y la sonata guardada en el arca de los cuerpos vivos. Se añade el bullicio de una calle emblemática, la sorpresa de estar amaneciendo, la noche que cambia los cuerpos hasta la llegada del alba, el país divisado al pie de unos *ángeles con zapatos nuevos,* la primavera de Chile y el breve anuncio de un cuento que ilustrará, con sangre y oro, su misma otra *muerte lejana*.

Hasta se incluye, después de un paisaje diurno, ante el mar, a tiempo, con sitios, en tránsito y tras un claro de sol, una barcarola dentro de *La Barcarola*. Dejando nueva constancia de un diálogo entre pares alternos, por un lado, llegan de dentro las voces de afuera, descubriéndose ese rasgo en el libreto con oportuna cursiva parentética; por otra parte, se sitian fuera las palabras que están adentro, dichas en perfiles de letra corriente. Las dos fuerzas plantean la naturaleza del hombre que cuenta sobre la tierra a favor del viento.

Y todavía sigue la composición, exponiendo en ella soledades, bosques, pájaros, pueblos y aguas; claves de sol, idas y vueltas, explicaciones y ofrecimientos. Concluye al fin la melodía con versos en clave de sol. El poema se suspende al caer por los labios las escenas adecuadas de su representación:

(De pronto el día rápido se transformó en tristeza
y así la barcarola que crecía cantando
se calla y permanece la voz sin movimiento).
……
Así cuando tantos presagios llevaban al fin de mi vida,

***Residencia en la tierra*, 1933); «El poeta» (*Canto general*, 1950); «Yo canto y cuento» y «Te construí cantando» (*Las uvas del viento*, 1954); «Termina su libro el poeta hablando de sus variadas transformaciones y confirmando su fe en la poesía» (*Extravagario*, 1958); «Deber del poeta» (*Plenos poderes*, 1962); «Arte magnética» (*Memorial de la Isla Negra*, 1963); «El canto» (*Las manos del día*, 1968); y «Artes poéticas I», «Artes poéticas II» (*Fin de mundo*, 1969). Reuniendo la totalidad de esos registros se completa la imagen poética nerudiana.**

los altos tambores, las trenzas floridas, los centelleantes tobillos
danzaban sonriendo y cantando para un extranjero.

Te canto este cuento, amor mío, porque la enseñanza
del hombre se cumple a pesar del extraño atavío
y allí se fundaron en mí los principios del alba,
allí despertó mi razón a la fraternidad de los hombres.
……
Amor mío, canté para ti los transcursos de mar y de día,
y fue soñolienta la luna de mi barcarola en el agua
porque lo dispuso el sistema de mi simetría
y el beso incitante de la primavera marina.
Te dije: a llevar por el mundo del viaje tus ojos amados!
La rosa que en mi corazón establece su pueblo fragante!
Y, dije, te doy además el recuerdo de pícaros héroes,
el trueno del mundo acompaña con su poderío mis besos,
y así fue la barca barquera deslizándose en mi barcarola.
……
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.[11]

11
«Solo de sal», pp. 180, 181 y 184.

12
«Primer episodio: Terremoto en Chile», p. 102.

13
«Tercer episodio: Crónica del archipiélago para Rubén Azócar», pp. 117-118.
También dedica Neruda un poema a su amigo Rubén Azócar en *Canto general.*

LOS EPISODIOS

Los sucesivos movimientos de *La Barcarola*, excepto el último, se acompañan de unas historias que no sólo ilustran con sus armónicos el sentido de la serie anterior, sino que descubren pedazos de una memoria que se va decantando desde el suceso natural hasta la propia conciencia del hombre, pasando por fases de oportuna revelación. El terremoto que asoló Chile, afectando en mayor grado a la ciudad de Valparaíso y, en consecuencia, a las posesiones que en ese lugar tenía Neruda, deja de ser un desastre público o un despojo personal para convertirse no tanto en simple motivo literario como en símbolo material de una tragedia. El hecho se descubre desde la ausencia, sume en la impotencia a quien sabe entender el fenómeno como el gesto arbitrario de un dios soberbio y hasta lo acusa, sin creer en él, por elegir de nuevo sus víctimas en cotos que soportan castigos antiguos:

Dios mío, tocó la campana la lengua del antepasado en mi boca
otra vez, otra vez el caballo iracundo patea el planeta
y escoge la patria delgada, la orilla del páramo andino,
la tierra que dio en su angostura la uva celeste y el cobre absoluto,
otra vez, otra vez la herradura en el rostro
de la pobre familia que nace y padece otra vez el espanto y la grieta,
el suelo que aparta los pies y divide el volumen del alma
hasta hacerla un pañuelo, un puñado de polvo, un gemido.[12]

Con rostro de penitencia bíblica y al hilo de crónicas periodísticas, se levanta la imagen lírica de un espectáculo dramático que adquiere dimensiones épicas. No es el testigo quien habla; es el hombre que siente entero la magnitud devastadora, ignorando si la tierra muere porque él se ha muerto y pensando si no es al revés. En cualquier caso, las ruinas alimentan el canto.

La segunda viñeta se resuelve en París, también en 1965. La ciudad es la que tiene hermosas calles, la que goza de un pobre esplendor opulento en sus escaparates, la que recoge beatnicks barbudos y acoge *un tú y un yo transmigrados en estrellas*, ambos *felices y sordos cuando lejos tiembla la lluvia de la patria*.

Junto a la escena precedente, la que muestra esa capital francesa no deja de ser refugio de soledades, sepulcro de un Vallejo que allí se entierra, recuerdo de Crevel a partir de una esquela leída en cualquier diario comprado de paso en la estación de Burdeos, Isla de Saint Louis que arropa a los amantes, luciendo una sus galas y el otro pensando en la carne que se esconde bajo el vestido que la adoma.

Procedente de Chile, llega la sombra de un cadáver amigo, instalándose en el tercer episodio. Es la presencia de Rubén Azócar, el que

> ...paseaba en Boroa, en Temuco con un charlatán sinalefo,
> con un pobre ladrón de gallinas vestido de negro
> que estafaba, servil y silvestre, a los dueños del fundo,
> era un perro averiado y roído por la enfermedad literaria
> que a cuento de Nietzsche y de Whitman, se disimulaba ladrando
> y mi pobre Rubén antagónico soportaba al pedante inclemente
> hasta que el charlatán lo dejó de rehén en el pobre hotelucho
> sin plata y sin ropa, en honor de la literatura.[13]

Dentro del mazo de cartas, jugadas aquella tarde, ya *falta el rey que se fue para siempre con la risa y la rosa en la mano*.

Se añade la imagen poética de Joaquín Murrieta en el cuarto episodio, dando noticias

de un difunto emblemático en la obra de Neruda. A veces, la figura permite rastrear sus pasos; en ocasiones, se enseña la representación de los diálogos que mantiene con su Teresa; también es parte de un cuento histórico en verso o no elude componerse en estrofas casi canónicas de diversa índole y distinto tono. Siempre encarna al Pueblo que con él repite el sonido permanente de una campana más tarde tañida en *larga cantata de luto*[14].

Se escuchan repiques de bronce en el quinto episodio. En Rusia tocan a paz y llaman a gloria de amores eternos, todos en la órbita de muchos hombres recientes. No falta después la cita obligada con Darío. Éste, en el sexto episodio, se encuentra

...en las calles de Valparaíso,
esmirriado aduanero, singular ruiseñor que nacía:
era él una sombra en las grietas del puerto, en el humo marino,
un delgado estudiante de invierno desprendido del fuego de su natalicio.
Bajo el largo gabán tiritaba su largo esqueleto
y llevaba bolsillos repletos de espejos y cisnes:
había llegado a jugar con el hambre en las aguas de Chile,
y en abandonadas bodegas o invencibles depósitos de mercaderías,
a través de almacenes inmensos que sólo custodian el frío,
el pobre poeta paseaba con su Nicaragua fragante, como si llevara en el pecho
un limón de pezones azules o el recuerdo en redoma amarilla.[15]

El diálogo con ese fantasma lo plantea Neruda en el presente de un pasado magisterio. Así da fe de sus sueños en las calles de Valparaíso, invoca las glorias y aciertos de un personaje que aprecia y discute, propone hablar con su otro, proclamando honores a su *cítara eterna, a su torre indeleble*.

Y viene el séptimo episodio con Lord Thomas Cochrane, recompuestos con cuidado los trozos que el escocés ha dejado en Chile. Al transcribir parte de uno de sus discursos, pretende Neruda conservar el talante de un comerciante político que fue amenazado por los enemigos del progreso que el militar navegante dictaba en la Cámara a contrapelo de mentes rancias. No caben ideales de cuño moderno en cerebros castizos, y eso pierde al marino que sigue con sus aventuras a cuestas, logra triunfos y se despide anclando definitivamente en la historia de su tierra adoptiva.

No falta puesto a una cita brasileña, situada en el noveno episodio. El lugar se llama Santos, acoge al visitante con la bandera de un Pelé mítico recogido en la voz viva de alguien que conoce al atleta porque la televisión le gusta. Pero no es eso lo que cuenta, sino lo primitivo del muelle, el calor del país o la identidad de un barco o la visión de

14
La cita de Neruda refiere a su pieza teatral *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta* (Santiago, ZigZag, 1967).

15
«Sexto episodio: R.D. I. Conversación marítima», p. 152.

16
«Décimo episodio: Habla un transeúnte de las Américas llamado Chivilcoy. 1», p. 172.

otros sin nombre leído. En semejante medida, se aprecia la escenografía religiosa de un paisaje industrial, los juegos de azar, el café y otra vez el calor húmedo. Así se describe Santos, que en *el otro hemisferio respeta el cemento creciente*.

Interviene en su momento un sujeto en pedazos de América llamado Chivilcoy. Contrasunto nerudiano, reconoce un yo que cambia

> ...de rumbo, de empleo, de bar y de barco, de pelo
> de tienda y mujer, lancinante, exprofeso no existo,
> tal vez soy mexibiano, argentuayo, bolivio,
> caribián, panamante, colombovenechilenomalteco.[16]

Vende pronto en los mercados, compra caminando y se inscribe en *partidos dispares,*según las *necesidades rituales que echan a la mierda el crepúsculo*. Igual confiesa *saber más que todos sin haber aprendido,* y admite que aquello que ignora *no vale la pena, no se paga en la plaza, señores*.

Chivilcoy se mezcla con el escritor, aunque no se confunden. Mal vestido y peor calzado, el reflejo lleva un gran anillo y se le cuida como un animal exótico. Se casó con hembras, no sabe dónde, siguiendo ritos de orden extraña. Cambió de residencia sin demasiados problemas y aún valora a la mujer que supo darle placer en la cama. Ejerció de mercachifle en sitios que van de Perú hasta la Patagonia. Duerme, con su orgullo, en pensiones baratas, tomándose por pobre entre ricos, sin haber perdido nada en el disimulo.

Asomado a la ventana que le *corresponde en la vida,* mira el paisaje urbano que le toca en suerte, espía ahí los mismos bichos cuando orinan y cuando buscan felicidad o mierda. Y, para terminar su dibujo, dice no haber perdido todavía el erotismo que tiene el gato, copiando el desinterés del animal por las biografías ajenas. Está claro que no es nadie y es

todo, conformándose con lo poco que tiene que dejar en herencia: un trozo de músculo que salta de entre sus piernas.

> Si desaparezco aparezco con otra mirada: es lo mismo.
> Soy un héroe imperecedero; no tengo comienzo ni fin
> y mi moraleja consiste en un plato de pescado frito.[17]

El décimo episodio, penúltimo de la serie, disfraza al hombre de astronauta, montando por elementos su farsa. Un día se encontró plantado el humanoide, por *equivocaciones de padre y madre*, en un baldío. Nota desde entonces que se aburre, que deja de fumar puros, que desencadena ramalazos de locura y que practica la hipocresía. Aquí llegó porque lo invitaron a una trampa; porque no necesitaba más ropa que su lengua; porque desconocía el daño que causa el tiempo, la envidia y el cinismo; porque menos sabía de una sociedad frívola, dicharachista y restaurada con productos cosméticos. Y aquí se pierde bajo el caudal de *un gran río de esmeraldas que no sabían contar*.

Por fin se cierra el círculo de referencias, mirando el escritor su propia máscara marina. Suave, pasa materializando abstracciones comunes o sacando de sus cajas íntimas sólidos regalos vitalistas. Convertido en *estatua de sal transparente en la lluvia*, y dentro de *morada señora*, ofrece crepuscularios al viento y a la noche; permanece sólo con su alma, amándose los dos al tiempo que circulan por la historia dibujando planos con centros en los cuatro puntos cardinales y capital chilena:

> ...yo sigo yo sumo
> no muevo los ojos no canto no tengo palabras no sueño
> me mueven me cantan me sueñan me sume la ola
> salpica levanta mi desventurada cabeza en la eterna intemperie
> yo vivo en el gran movimiento del orbe en la nave
> soy parte incesante de la dirección de la esencia
> no tengo contrato firmado con gotas de sangre ni reina ni esclava
> ……
> y sólo obedezco al latido del agua en la proa como una manzana
> obedece a la savia que sube y navega en el árbol de la primavera
> ……
> y yo me incorporo al camino mis ojos no saben llorar
> soy solo una forma en la luz una vértebra de la alegoría.[18]

...SALTANDO DE AQUÍ PARA ALLÁ...

No hacen falta demasiadas luces para reconocer que Neruda, al componer *La Barcarola*, no sólo

17
Ibid., p. 193.

18
«Docena episodio: La máscara marina». pp. 179-180.

19
«Solo de sal», op. cit. p. 182.

tiene en cuenta el origen musical de la pieza, siguiéndole el rastro a su posterior evolución melódica; también plantea la naturaleza particular de un universo literario que se mueve al ritmo del corazón, sigue el compás de la historia y adquiere verdadera categoría simbólica. El escritor, seducido por el canto, no persigue a las sirenas; se apropia de sus ecos sin caer en la trampa de invadir el territorio reservado a otros oficiantes ni ocupar plaza de melómano impenitente. Sabe que su tarea debe resolverse en versos, ofreciendo en ellos la última clave de un proceso que se mantiene en vilo gracias a ciertas notas dominantes, acompañados de sus armónicos; a la fuerza de oportunos rasgos líricos, con sus adecuados tonos épicos; a firmes ejercicios de conciencia, repletos de fugas; y a un decir que, en última instancia, llega a identificarse con la humanidad del propio discurso, recogiendo en él los restos de una canción íntima que se mece desde antiguo y aún continúa sintiéndose en el aire, *saltando de aquí para allá*:

Si nunca la nave en su imperio regresa con dedos intactos
si la barcarola seguía su rumbo en trueno marino
y si tu cintura dorada vertió su belleza en mis manos
aquí sometemos en este regreso del mar, el destino,
y sin más examen cumplimos con la llamarada.

Quién oye la esencia secreta de la sucesión,
de la sucesiva estación que nos llena de sol o de llanto?
Escoge la tierra callada una hoja, la ramificada postrera
y cae en la altura amarilla como el testimonio de un advenimiento.[19]

Mesa Redonda del Coloquio
NERUDA CON LA PERSPECTIVA DE 25 AÑOS

JOSÉ CARLOS ROVIRA: Selena Millares hablaba hoy de una «primavera nerudiana», y de hecho estamos en una primavera nerudiana, de momento. Yo recordaba esta tarde un texto de Ernesto Cardenal que se llamaba «La primavera muerta en el tejado» que decía: «Aquel once de septiembre de 1973, recuérdalo... recuérdalo». Hoy estamos en esta primavera a 24 de marzo de 1999, una fecha que tal vez también podrá ser recordada por motivos extra-literarios o no, motivos que, en todo caso, están en la cabeza de todos.

La idea es: Pablo Neruda, ¿poeta para el siglo XXI? Cedo pues la palabra al profesor Teodosio Fernández: Pablo Neruda, ¿poeta para el siglo XXI?

TEODOSIO FERNÁNDEZ: No sé... si son buenos tiempos para la lírica. Yo supongo que Neruda ha cumplido un papel muy importante a lo largo del siglo, y para la poesía hispánica ha sido fundamental la etapa «residenciaria», por ejemplo. Un poeta que descubrió «las estaciones oscuras de la poesía» -que diría algún colombiano-, y que también fue importante para la poesía militante posterior y para la poesía cosmogónica sobre ese mundo recién salido de las aguas. Esas cosas van a permanecer, por lo menos en la historia, y supongo que cada día más, sobre todo los que vamos siendo mayores, apreciaremos más al Neruda último; un Neruda quizás no escéptico, pero sí reflexivo y con capacidad para recuperar el pasado, para ironizar sobre él... Pero no tengo una idea clara de por dónde va a ir el siglo que viene; de todas maneras, yo supongo que todo el mundo leerá *Veinte poemas de amor*... todos los días.

PACO TOVAR: Yo no sé tampoco lo que pueda ocurrir, pero lo cierto es que Pablo Neruda ha sido un poeta muy leído durante todo el siglo XX, y es evidente que se puede leer y se lee de hecho todavía, porque aún hay quien es capaz de relacionarse con una mujer, quien es capaz de relacionarse con las otras personas, quien es consciente de que las cosas continúan siendo difíciles, especialmente en América... No creo que haya cambiado tanto el mundo como para que las modulaciones de Neruda caigan en el cajón más oscuro.

ALAIN SICARD: Yo tampoco sé mucho, pero, estéticamente, no estoy seguro de que Neruda tenga una gran posteridad en el siglo XXI. Por muchos aspectos lo considero incluso como un poeta del siglo XIX, aunque es un gran poeta de su siglo. Esta definición del poeta, es decir, la mitificación del poeta que protagonizó Neruda no creo que tenga porvenir en el siglo XXI. Pero por lo que sí entiendo que Neruda puede ser un poeta del siglo XXI, es por el

mensaje. Lamento que en este coloquio se haya corregido excesivamente una imagen del poeta, de optimismo revolucionario, y que hayamos dejado la imagen de un poeta pesimista. Yo me acuso de haber empleado en alguna oportunidad esta expresión de «pesimismo histórico», pero mi opinión es que pesimismo y optimismo son dos palabras que no sirven para mostrar la actitud de Neruda, el mensaje final de Neruda. Insisto en que es un poeta que nos es muy necesario leer en este fin de siglo donde lo que necesitamos es lucidez, y el Neruda posterior a los años 60 puede dejar una impresión muy favorable. Neruda nos enseña además que la esperanza es una dimensión fundamental de

la Humanidad, y sólo por eso yo creo que es un poeta del siglo que viene.

HERNÁN LOYOLA: No tengo mucho que añadir a lo que acaba de decir Alain, que comparto en buena medida. Yo agregaría tan sólo que si tuviera que elegir alguna de las dimensiones del Neruda poeta, diría que es un escritor que tiene algo para cada uno de nosotros. Es decir, Neruda fue un universo, o para decirlo en términos más domésticos, la idea del «poeta alcachofa» que tiene una hojita para cada uno de nosotros. Si uno tiene las obras completas de Neruda, en cualquier estado de ánimo puede dialogar con él en soledad y encontrar una esperanza, si es una pena de tipo sentimental, o simplemente una reflexión. Neruda desarrolla tantas facetas en su vida y en su poesía, que tiene efectivamente un mensaje para cada uno de nosotros y en cada una de las circunstancias. Neruda encarnaba a los seres humanos en todo lo que tenemos de bueno, de malo, de mediocre, de contradictorio, etc.; creo que es uno de los poetas que mejor nos ha representado y habla por todos nosotros. Yo creo que también los hombres y mujeres del siglo XXI tendrán mucho que coger de la poesía de Neruda.

GIUSEPPE BELLINI: A mí me gustaría mucho, dentro de veinte años, verificar esto, pero puesto que no estaré dentro de veinte años, me quedo en las suposiciones. Si nosotros vemos el panorama de la poesía latinoamericana, al menos desde mi punto de vista, ya se han eliminado una infinidad de poetas, y quedan tres, según mi idea: uno es Vallejo, otro es Neruda, y el tercero es Octavio Paz. Estos tres, posiblemente pasen al nuevo siglo, pero seguramente, como decían también otros compañeros, habrá una selección natural dentro de la obra de Neruda. En un periodo se han celebrado determinados títulos; en otro, posiblemente no sean los mismos; pero hay algunos textos como, pongamos, *Estravagario*, que según mi parecer quedarán. Y ¿cuál es el fundamento de la esperanza o de la certeza de que quedará en el siglo XXI? Es como yo cito siempre en el caso de Leopardi: Leopardi es viejo y sin embargo todo el mundo lo siente como poeta; ¿por qué?: porque encarna una gran parte de las inquietudes del hombre que a través del tiempo son las mismas, yo creo. Y los grandes poetas no hacen más que interpretarlas; son las suyas y son el espejo de los problemas del individuo en general. En este sentido, además hay esta musicalidad del ritmo, etcétera, a veces digo una prosa nerudiana: «Cuando remotamente regreso». Es suficiente este comienzo para decir que es una prosa extraordinaria, porque suscita una infinidad de cosas dentro de uno cuando la lee. En esta capacidad de suscitar un sinfín de sensaciones a partir de pocas

palabras o pocos versos, seguramente Neruda y Vallejo quedarán en el siglo XXI. Si no es así, cuando vengan ustedes conmigo ya me lo dirán.

ENRIQUE ROBERTSON: Yo soy el menos indicado para opinar. No puedo hacer un estudio prospectivo, todo lo mío es retrospectivo como ustedes vieron, es decimonónico, todo tenía que ver con la Inglaterra victoriana y con papeles viejísimos...; de tal manera que paso la palabra a los sabios.

SELENA MILLARES: Seguro que yo soy la que menos tiene que decir en esta mesa en la que estoy rodeada de sabios. Al hilo de todo lo que se ha dicho y de todo lo que hemos sentido en estos días quería hacer dos comentarios nada más. Uno, que si todavía nos sigue haciendo vibrar tanto la poesía de Neruda y la leemos y nos apasiona, pues seguro que es por algo. Y al respecto de las palabras que iniciaban este coloquio con el sabio escepticismo de Teodosio Fernández de que son «malos tiempos para la lírica», yo disiento y creo que a lo largo de los tiempos siempre hacen falta poetas y esas grandes figuras en las que identificarnos y leernos a nosotros mismos; eso ha existido desde los orígenes de la humanidad y eso no puede perderse, es decir, que sí soy absolutamente optimista, optimista militante, en esto. Lo otro que quería comentar es que lo que sí puede hacerse necesario con los nuevos tiempos es una lectura «omnívora», desprejuiciada, de Neruda que prescindiera de todas esas mutilaciones y carnicerías que se le han hecho a lo largo de este siglo, según los intereses de cada momento.

JOSÉ CARLOS ROVIRA: Yo como estoy de moderador no tengo que opinar. Además la pregunta era para comenzar a hablar y ahora ya no voy a hacer un interrogatorio sino que voy a lanzar dos o tres temas para que los

conteste quien quiera, antes de dar la palabra a todos los presentes para que pregunten. La primera cuestión es que Neruda es un poeta que ha tenido una determinación biográfica siempre a la hora de la lectura, es decir, que siempre ha tenido una contraseña biográfica detrás, que él mismo ha establecido y ha creado. ¿Es positiva en un poeta esa determinación biográfica y que el poeta siempre crea? Pregunto sobre si esa lectura condicionada por la biografía que él mismo, determina -*Confieso que he vivido* o *Memorial de Isla Negra* ofrecen claves para la lectura de toda su obra- es, desde una perspectiva crítica que todos conocemos (estoy pensando en las deconstrucciones de Neruda que algunas me han parecido espantosas), la mejor forma de entrar a su obra.

TEODOSIO FERNÁNDEZ: Yo creo que es fundamental. Menos que otros, pero yo también padecí ese sarampión y pienso que con cualquier escritor lo que tenemos que hacer para empezar es saber qué dice, qué quería decir. En el caso de Neruda su clave biográfica, su biografía, es la biografía de los tiempos que nos tocó vivir. Entonces, supongo que si Neruda es un poeta excepcionalmente rico y que puede comunicar a mucha gente es porque interpretó y sintió muchos momentos y muchas opciones de la historia de este siglo. Ignorar eso es, de entrada, no saber qué dice y si no sabemos qué dice pues no creo que tenga mucho interés... Tengo la impresión de que los que explicamos literatura tenemos la obligación de reconstruir el significado y no de leer como nos dé la gana. Es decir, no vale cualquier lectura, siempre hay unas mejores y otras peores; nuestro deber es dar con la mejor posible. Desde ese punto de vista, la clave biográfica, la clave histórica, es absolutamente necesaria.

PACO TOVAR: A mí me gustaría decir que siempre me he planteado (y supongo que eso también es muy sentimental, copiando al profesor Bellini en ese sentido) que cuando uno habla con alguien de una forma normal es evidente que no se puede prescindir de la persona que hay detrás de quien habla. Por lo tanto, a mí me interesa una persona en la medida en que podemos establecer un lazo en común, que puede ser un lazo físico o puede ser un lazo a través de las palabras. Con los poetas y los escritores en general pasa lo mismo: uno elige a sus amigos y a sus enemigos.

ALAIN SICARD: A propósito de la autobiografía, quisiera mencionar un aspecto, algo que todavía es un campo virgen para los estudios nerudianos, que es el inconsciente del poeta. En efecto, todos esos rostros de Neruda, ese fondo autobiográfico que tiene la poesía de Neruda, se podría entender como una estratagema o un dispositivo de disimulación de algo más profundo. Hay un poema de Neruda que yo

encuentro misterioso; lo sé de memoria: «Lo que no me pasó fue tan súbito que ahí me quedé para siempre». Yo creo que Neruda como todos los poetas, todos los artistas, tenía un inconsciente, pero ese inconsciente fue cuidadosamente disimulado, y cuidadosamente ignorado también por la crítica nerudiana. Ahora, no sé por dónde habría que buscar para investigar sobre esto; bueno, yo lo intenté un poco en mis libros a partir del tema de los dos nacimientos: Neruda nació en el Parral y tuvo otro nacimiento luego en la frontera. Hay un poema de Neruda que se llama «Nacimiento» *(Memorial de Isla Negra)* que me parece interesante desde este punto de vista, es un poema sobre la madre y sobre este primer nacimiento que a mí me hizo pensar. También vemos en otros poemas de *Memorial*... el descubrimiento del sexo por el poeta: él cuenta cómo con las Pacheco, sus pequeñas vecinas en casa, experimentó sus primeras emociones sexuales. Yo creo que allí hay algo que investigar y que sería muy interesante.

HERNÁN LOYOLA: Esto de la proyección biográfica de Neruda sobre su propia poesía es un problema con el cual me enfrenté desde siempre. A pesar de ciertas críticas, me vi obligado a pensar cuál era la relación de la poesía de Neruda con la experiencia del poeta. Yo diría sólo dos cosas: una, la biografía del poeta, el conocer la experiencia biográfica, en el caso de Neruda me parece de gran utilidad como clave de desciframiento, porque la poesía de Neruda, sobre todo la primera, la de *Residencia en la tierra,* pero también su poesía tardía, es un constante codificar, un constante cifrar la propia experiencia. Pero es muy importante no confundir dos aspectos, que es más o menos lo que se decía aquí a propósito de la narración de la novela y el narrador protagonista:

una cosa es la condición autorial y otra cosa es el personaje; Neruda en su poesía habla de sí mismo y se refiere a sí mismo, incluso se nombra a sí mismo aunque tardíamente; pero una cosa es el personaje que él inventa y otra, el ciudadano Pablo Neruda. El personaje que vive en sus textos es el resultado no de una ficción, sino de una selección que va a terminar en una especie de ficción. Pero sobre todo, lo que yo creo definitivo en este sentido es que Neruda cuando habla de sí mismo, lo que hace es decirnos que cada uno de nosotros puede ser un personaje, un protagonista extremadamente interesante, que cada uno de nosotros es interesante si sabemos construirnos como personaje, si tenemos interés en comunicarlo a los demás. Sobre este punto de su poética él insistió muchas veces: él era uno entre otros. Espero que se haya entendido.

GIUSEPPE BELLINI: Espero que se me entienda a mí también. La biografía de un autor puede contemplarse desde varios puntos de vista. A mí me parece que es importante saber quién es este señor, cuál ha sido y cuál es la historia de su vida, pero naturalmente la parte más interesante es ver la biografía escondida, ver quién es a través de su poesía, porque muchas veces puede no corresponder a la biografía material que nosotros conocemos. En este sentido, es evidente que este hombre que dice «soy alegre y otoñabundo», ya presenta dos términos muy interesantes para poder penetrar dentro del personaje. Por esto es interesante Neruda, desde mi punto de vista, porque tiene estas grandes posibilidades de poder buscar y encontrar quién es; quién es y quiénes somos nosotros también, porque a la vez que lo descubrimos nos descubrimos a nosotros mismos.

TEODOSIO FERNÁNDEZ: Quisiera puntualizar algo de lo que había dicho antes. Yo creo que con la biografía y con la historia también hay que ser cauto: creer que Whitman era un señor que andaba con todas las muchedumbres de América y por toda la geografía americana es equivocarse porque no había salido de su casa. La biografía, en un sentido estricto, las experiencias de la persona que escribe, pueden ayudar a explicar el porqué de lo que dice y del personaje, de la voz o de las muchas voces que construye.

GIUSEPPE BELLINI: Quiero añadir una cosa por lo que decía Teodosio Fernández. El ejemplo lo tenemos en la literatura italiana: Gabrielle D'Annunzio. Sabemos todos sobre su biografía, pero no nos interesa absolutamente -y su obra tampoco nos interesa-, ya pasó, no nos dice nada, no tiene dimensión...; bueno es una obra extraordinaria desde el punto de vista lingüístico, etcétera, inventivo...

ENRIQUE ROBERTSON: Yo lo que puedo decir es que habiendo sido un niño del sur de Chile, de la frontera, y habiendo recorrido las mismas calles, visitado los mismos lugares que Neruda, tenía la sensación, a lo mejor exagerada, de identificarme con ese muchacho de dieciséis años que salió de Temuco con rumbo al mundo. Pero, por supuesto, ya lo dije, no soy filólogo ni estudioso, soy lector de Neruda, y sus poemas y sus autorreferencias a veces me dicen: «a lo mejor eres tú mismo ahí»; me encuentro en sus cosas, si no, no me interesaría. Y por eso creo que tiene toda la razón el profesor Bellini cuando dice que ésta es una biografía interesante. La mía no, no es tanto, mejor dicho, es absolutamente interesante, pero cuando lo leo reconozco esos muchachos del liceo de Temuco, esa gente de allí, del sur, y las vivencias de las lluvias, de los bosques, del mar de Puerto Saavedra, etcétera, etcétera. Es una cosa muy personal, por eso la vivo más de cerca, no sé si será verdad, pero así lo siento.

SELENA MILLARES: Yo solamente quería anotar que siempre es peligroso caer en esa falacia del biografismo, de confundir el texto literario o el poema que estamos leyendo con la persona. Creo que es una ambivalencia que esta ahí, y hay un texto de Borges muy bonito donde dice que el poeta o el escritor se pasa la vida dibujando una geografía y de pronto, al final, descubre que ese dibujo es su propia imagen, y sin duda esa imagen es él, pero también no es él. También se mencionaba ahora al poeta Whitman, y me interesa la mención porque era uno de esos acreedores que nombraba Neruda; y Whitman tiene ese poema, que por cierto también traduce Borges, el «Canto a mí mismo», pero el «Canto a mí mismo», y lo digo a colación de Neruda, no es una autoexaltación de Walt Whitman como hombre, sino que él se ficcionaliza con el hombre en general y se identifica con él.

Entonces hay todo ese juego y hay que entenderlo. Y ahí está el metal humano vertido sobre la poesía, y seguramente nos pondría en muchísimos problemas para entenderla y sentirla el estar buscando por detrás y tratando de identificar al poeta. Por último, quiero decir que Neruda, sin duda, era un animal poético y tenía ese modo del camaleón de ir tranformándose y ser siempre distinto y siempre el mismo; y él era Neftalí y era Pablo Neruda y era todos esos personajes que pululan por sus versos en determinadas ocasiones. Y todos esos rostros, como en un poliedro, no son traiciones, autotraiciones que uno tenga que cuestionar, son parte de la contradictoria unidad que puede tener cualquier ser humano, y ahí está su grandeza.

PACO TOVAR: No hay que llamarse a equívocos con esa pregunta inicial, la biografía de Neruda, etcétera, etcétera. Todo eso es cierto pero en la medida en que se entiende el interesar la biografía en función, naturalmente, de ese diálogo, de esa conversación, de ese estar continuo con el libro o con Neruda en la mano.

JOSÉ CARLOS ROVIRA: Vamos ahora a dar la palabra al público.

UN MIEMBRO DEL PÚBLICO: quiero opinar sobre la cuestión que se está planteando, si es Neruda un poeta para el siglo XXI. Yo creo que es del XX, y recuerdo un libro, definitivo a mi parecer, de Roger Woolf -que, por cierto, vivió en Alicante- *Días perdidos en los transportes públicos*, y veo que hay toda una poética que ya está en Pablo Neruda y que recupera la poesía sucia. Y otro libro perdido, en el 79, Javier Marín Ceballos publica *Bufes vida mía*, que es la poesía del humor de Neruda y de Nicanor Parra, la poesía coloquial. Y bueno, termino recordando ese final de Neruda sobre el libro: «cuando te cierro, abro la vida». Y hay que leer a Neruda para abrir la vida. Entonces, ¿poeta del XXI? Desde luego que sí.

OTRO MIEMBRO DEL PÚBLICO: Quisiera saber cuánto se ha traducido a Neruda.

JOSÉ CARLOS ROVIRA: El profesor Bellini podría hablarnos sobre las traducciones en Italia.

GIUSEPPE BELLINI: En Italia lo hemos traducido casi todo, menos *La Barcarola* y... nada más, todo lo demás lo hemos traducido, hasta la prosa. Ahora se vuelve a editar todo: han salido de nuevo «las *Residencias*», *Memorial de Isla Negra*, *Estravagario*, una antología de poesía de amor, salen las obras póstumas, etc., etc.

JOSÉ CARLOS ROVIRA: Alain Sicard, que también le ha traducido, podría informarnos de las traducciones francesas.

ALAIN SICARD: Hablar de las traducciones de la poesía en Francia o de la literatura extranjera es hablar también, desgraciadamente, de la impermeabilidad de este país a lo extranjero. Un poeta

del tamaño de Neruda tuvo que esperar el premio Nobel para tener más de dos libros, porque solamente había dos libros traducidos y de un modo espantoso, uno era *Residencia*...: cada poema en la traducción tiene tres, cuatro, cinco errores; y nadie sabe por qué no está el texto español al lado. Los franceses creen que esto es lo que dice Neruda, pero muchas veces tiene poco que ver. Así que la traducción es muy tardía. Yo creo que, por motivos ideológicos, se trató de tapar un poco esta figura, también porque la poesía sin pureza es una poesía que va a contrapelo de nuestra tradición francesa o de lo que pensamos que es nuestra tradición, porque es una tradición bastante joven, la que se remonta a Mallarmé y la poesía pura. La poesía pura sigue siendo la base fundamental de la cultura literaria en Francia. Desgraciadamente hay grandes escritores, inmensos escritores franceses, como Rabelais que a mi modo de ver es un escritor infinito, del tamaño tal vez de un Shakespeare, y que no entra casi en nuestra cultura. Así que tenemos una tradición de la cultura exquisita los franceses, las cosas pequeñas, y esta poesía torrencial sin pureza yo creo que no entraba en los esquemas de la crítica francesa, de muchos lectores franceses, probablemente tampoco, de las editoriales por motivos ideológicos... Y eso explica que solamente cuando Neruda recibe el premio Nobel empieza a ser conocido en sitios no intelectuales, con un público ancho y diverso.

PACO TOVAR: Antes se ha contado una anécdota muy curiosa, y vuelvo a lo de la biografía,

que creo que es significativa. Se trata de ese sistema para aproximarse a las damas que tenía Neruda, y que más o menos decía: elige bien a la mujer que te interese, hazte el encontradizo con ella y dile «lo sé todo», y verás cómo vuelve. Lo que nos está diciendo ese sistema de seducción, traducido al ámbito del lector, es que el poeta se ha fijado muy bien en cada uno de nosotros, se nos ha cruzado en el camino y, entonces, nos ha dicho «lo sé todo». Naturalmente no ha quedado más remedio que volver a sus libros a preguntarle «qué sabes».

OTRO MIEMBRO DEL PÚBLICO: Suele decirse que Neruda descubre América en México. ¿Es una cuestión de madurez de Neruda o es que México le descubre algo que no tiene Chile?

TEODOSIO FERNÁNDEZ: Creo que cuando Neruda llega a México, el país, con la colaboración de los franceses, está creando una imagen que se vendió a toda Hispanoamérica y para todo Occidente, y de la que todos se aprovecharon. Quizás hay cosas antes de que llegue Neruda que ya son muy importantes, como las relaciones que Neruda tuvo con el surrealismo y la vinculación de éste con la posibilidad trotskista; y esto tiene que ver con que después gente como Carpentier o el propio Neruda negasen la afiliación de lo que en México descubrieron. Creo que todo comienza, recordando lo que había por México unos años antes, en los años 20, cuando Ribera empieza a decir que lo auténticamente mexicano es el indio y que la revolución es la esencia de la identidad mexicana; y a partir de ahí empieza a intervenir gente como Robert Desnos, que habla de la pintura mexicana y de Ribera defendiendo a pistoletazos sus murales...; y se va creando la imagen de un México violento, atractivo, que después alguien como Antonin Artaud cultivó cuando quiso hacer «teatro de la crueldad» en obras como *La conquista de México*. Los mexicanos no tenían ni idea de que México era así, y de las virtudes de las culturas primitivas, tampoco. Todo eso va calando y cuando Bretón llega en el 38 a México -aleccionado quizás por Artaud- apuesta por el México mágico y mítico. Y otro momento importante es la vuelta de Reyes, que empieza a hablar de los mitos de la conquista y de una América nacida de la imaginación de Occidente. Y entonces el padre Garibay saca a relucir textos de la literatura náhuatl. Hay muchas cosas, por tanto, que crean un ambiente y ponen de moda las virtudes de lo telúrico, de las fuerzas de la naturaleza. Yo tengo la impresión de que en ese momento todos descubrieron América. Todas esas referencias están en el *Canto General*... Lo que quiero decir es que Neruda, como cualquiera y sin perjuicio de su regionalidad, cuando

necesita construir una visión del mundo, la construye con los medios que su época le proporciona, y jamás ha ocurrido otra cosa: nadie puede no ser de su época.

ALAIN SICARD: Yo quería decir que si leen la obra de Neruda, el indio ocupa muy poco lugar en la obra de Neruda. Habla del indio en *Alturas de Macchu Picchu*, pero no de un modo indigenista, y luego le dedica al indio un poema en el *Canto General* y lo trata un poco en *La Barcarola*, pero no es su tema. La América de Neruda no es una América indigenista, no creo que haya esta preocupación del indio en la obra de Neruda. Por eso yo estoy de acuerdo en que ciertos latinoamericanos han descubierto América o su cultura indígena desde Europa: es el caso de Asturias, tal vez de Carpentier o de otros que no recuerdo, pero en el caso de Neruda no hay el tópico de una América india.

HERNÁN LOYOLA: Hay un problema que visto desde Europa parece difícil de entender. Cuando un europeo piensa en sus orígenes, piensa en los romanos o que vive en una ciudad en la que camina por calles que tienen un milenio y algo más; esto para nosotros es impensable, porque nosotros nacimos a la historia y en eso estoy muy de acuerdo con lo que dice Alain Sicard. Pero se trata de un problema de autoconciencia, él mismo me decía antes de empezar que Neruda conoció América en España, pero lo que Neruda quiso decir es que el tener conciencia de ser americano fue en él un proceso, como lo ha sido a partir de los años veinte para la cultura hispanoamericana en su conjunto. En el caso concreto de Neruda, hay un poema escrito en España que aparentemente no tiene que ver con esto, «Enfermedades en mi casa» sobre la enfermedad de su única hija Malva Marina, pero es en ese poema donde para mí por primera vez Neruda toma, desde España, conciencia

de su ser americano en un sentido casi irracional mítico, en una plegaria a los dioses del paisaje de su infancia en Temuco («Ayudadme hojas del Sur, lluvia...»). Es un paisaje que estaba ya presente en libros anteriores, pero aquí se dirige Neruda por primera vez a su América.

TEODOSIO FERNÁNDEZ: Yo creo que tampoco se trataba de hablar del indio, se trataba de ver una América donde los personajes americanos son un producto muy ligado a la tierra, y la injerencia de los extranjeros es como una violación de la naturaleza. La idea de la América violada.

GIUSEPPE BELLINI: Habría que profundizar en la influencia que tiene la estancia del poeta en París en el descubrimiento de América. No hay que olvidar que Francia tiene una historia con México, y se entiende que México tenga una presencia importante en Francia. Si hubieran ido a Italia, habrían descubierto posiblemente Argentina. Creo que Neruda hace lo que he hecho yo con la literatura hispanoamericana: buscar en las raíces indígenas para darle a la literatura hispanoamericana una dignidad mayor. Y pienso que Neruda hacía esto no en función del indígena sino como fundamento de Civilización.

PACO TOVAR: Una referencia que puede resultar interesante es el hecho de que en ese descubrimiento de América del que estamos hablando no sólo cuenta el periodo de descubrimiento y colonia, sino un segundo periodo de descubrimiento del indio a finales del siglo XVIII, en el que se utilizan las crónicas de la conquista de México.

TEODOSIO FERNÁNDEZ: Yo con lo que no estoy de acuerdo es con la idea de que América se descubre ahora, en los años 40. Se forja una imagen de América de acuerdo con las expectativas del momento. Lo que dice Paco Tovar es verdad: los europeos fundaron la imagen, en la disputa del Nuevo Mundo, de un mundo recién nacido, pero entonces los hispanoamericanos la conjuraron desde una perspectiva racionalista, mientras que la América que se construyó en este siglo es la América que todos los que creían en la decadencia de Occidente esperaban encontrar.

JOSÉ CARLOS ROVIRA: Para concluir, quiero agradecer su presencia a todos los ponentes y asistentes, y terminaré con una frase nerudiana de *Confieso que he vivido:* «Caramba, la primavera es inevitable».

Esta partitura de Pablo Sarasate dedicada a Norman Neruda en 1879 es una propuesta de Enrique Robertson como origen del nombre literario de Pablo Neruda.

Próximo número (Noviembre del 2000): REVISIONES DE LA LITERATURA CUBANA con colaboraciones de Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet, Nancy Morejón, Aurelio González, Ricardo Viñalet, etc.