

MATERIALES Y PAUTAS PARA LA POETICA DE PABLO NERUDA

*Br. Manuel Arce Arenales
Lic. Guillermo Barzuna Pérez
Lic. Sonia Jones León
Lic. Manuelita Sibaja Trigueros*

"Nosotros, poetas americanos, queremos renovar la fraternidad y la continuidad de nuestra paralela poesía. Hemos sido separados por errores propios y ajenos, por profundos dolores, por un silencio imposible. La poesía debe volver a reunirnos. La poesía debe reconstruir los vínculos rotos, restablecer la amistad y elevar universalmente nuestro canto. Tal es nuestra tarea, a ella me daré entre mis pueblos."

Pablo Neruda

I. INTRODUCCION

Este trabajo tiene como propósito dilucidar la concepción poética de Pablo Neruda, a partir de su propia producción. El intento es importante, no sólo para lograr una mejor comprensión de la obra nerudiana, sino para comprender tendencias y posiciones de la literatura hispanoamericana contemporánea en general.

Desde el principio hubo que enfrentarse con limitaciones inevitables: por un lado, (la brevedad del tiempo) y lo ingente de la producción nerudiana, impidieron explorar a fondo cada una de sus obras, y hubo que circunscribirse a las más representativas. No fue posible, tampoco, explorar el material sirviéndose exhaustivamente de las posibilidades de análisis que ofrecen métodos modernos de investigación literaria como el semántico de Greimas. Una aproximación de este tipo, requeriría un trabajo posterior de afinamiento, que podría adoptar el presente estudio como base. Por otro lado, la ausencia de material crítico sobre el tema puede considerarse como una dificultad más: se exploraba terreno relativamente virgen, pues lo único al alcance en torno al problema específico de una poética en Neruda, es lo hecho por Cama-

cho Guizado en su libro *Pablo Neruda – Naturaleza, historia y poética*.

El objetivo primordial de este ensayo, es exponer con claridad y sustento firme la poética implícita o explícita en el corpus de la obra nerudiana. Para lograrlo, establecimos las siguientes hipótesis rectoras, extraídas de una lectura abierta de esa producción:

1- No hay una sola poética en Neruda, que evolucione con el tiempo, ni dos diferentes que sufran una evolución paralela pero separada. Hay dos concepciones diferentes, con rasgos comunes indudablemente, pero radicalmente diferenciables y separadas por una etapa de transición.

2- La primera etapa es de naturaleza romántico-modernista, y corresponde a la fase formativa del poeta, fuertemente influida por su entorno intelectual y artístico. Los gérmenes de su etapa definitiva, sin embargo, se encuentran presentes desde entonces.

En la etapa de transición hay elementos de una y otra, no complementariamente, sino en contradicción. El cambio es radical y cualitativo.

3- La segunda etapa representa la madurez del poeta, la consolidación de su propia concepción y personalidad poética.

4- Las características distintivas de esta segunda etapa son los tres elementos siguientes: lo telúrico, lo cotidiano y el compromiso histórico, estructurados unitariamente por una conciencia integradora cuya fuerza impulsora y determinante es el amor.

Se entenderá por poética en este trabajo las declaraciones explícitas e implícitas que han sido emitidas en torno a la poesía, el poeta (su quehacer, su formación, el origen de su inspiración, etc.) y el poema. Tales declaraciones pueden encontrarse formuladas en los textos poéticos, en un pró-

logo, en un discurso, en un ensayo, manifiesto o declaración periodística.

En todo caso, la base fundamental de un trabajo como éste, es el estudio de la producción lírica, reforzada por la voz del poeta en prosa. Los poemas significativos para una poética no son única ni necesariamente aquellos que llevan títulos como "La poesía" o "Arte poética": otros poemas pueden poseer el contenido de una poética, ser incluso más importantes en cuanto a ésta se refiere, y no tener títulos alusivos.

El método de trabajo seguido es consecuente con los objetivos planteados: un estudio de los textos significativos para extraer de ellos los lineamientos de una poética. Los resultados de este análisis constituyen la parte medular del ensayo, y se presentan apoyados por los textos en cuestión, por referencias a los poemas del caso, o por la propia voz del poeta, tal como aparece en algunos ensayos pertinentes. (*)

II. LA PRIMERA ETAPA

Crepusculario (1920-1923) pertenece por completo a la primera etapa poética de Neruda, aunque contenga también gérmenes de la temática básica que configura su segunda poética. Tal cosa puede demostrarse comprobando la influencia modernista (también romántica y acaso de la poesía pura) que se revela en la obra, así como la temática básica (especialmente el tratamiento que se le da al amor personal) y la actitud poética, que contrastan radicalmente con la temática y las actitudes de la segunda etapa. (1)

El tiempo en *Crepusculario* parece detenido o transcurre lentamente. Tal cosa se opone a la visión dinámica del cambio, inscrita en el movimiento de la transformación social, que priva en la obra de madurez. El tiempo, que más tarde estará determinado por la realidad objetiva, o por el impacto directo de ésta en la consciencia del poeta, es aquí subjetivo, está determinado por la reacción íntima, selectiva y 'personal', de la interioridad lírica del yo. Las escenas aparecen borrosas, aunque sean concretas; las emociones subrayan ciertos gestos y actitudes, a la manera impresionista. Esto también contrasta con la nitidez lúcida de las escenas concretas que pueblan sus libros posteriores, y cuyo propósito es destacar e iluminar, antes que desdibujar estéticamente la realidad objetiva. La

emoción en la segunda etapa es, de igual manera, concreta, social y colectiva, antes que puramente personal, incluso en los poemas de amor.

En el mundo de *Crepusculario* está ausente la esperanza redentora, pues los problemas sociales no se enfocan siquiera desde una perspectiva social. En su lugar se asienta una 'dulce melancolía', y el lector presiente que este mundo de desesperación pronto va a desintegrarse: "se va la rosa que desates, también la boca que te bese . . ." (2). Hay referencia a íntimas y personales tristezas, en oposición a las tristezas o dolores colectivos que imperarán más tarde, y la actitud hacia la naturaleza es juvenil y romántica: supedita ésta a las transformaciones emotivas del yo lírico, o la relega casi a una función decorativa. El sentimiento auténticamente telúrico no se manifiesta todavía. (3)

Una fe enorme en el poder de la palabra poética, un propósito entusiasta de oponer el poder de lo lírico a las fuerzas de la realidad, la miseria y el dolor de los hombres, se diferencia de la consciencia mesurada del poeta de la madurez, que entiende su papel como una parte más en la lucha integrada y común de todos los pueblos por lograr concretamente una transformación social que pueda poner verdadero fin a estos males humanos (4). Este juvenil entusiasmo por el poder de la poesía, revela una visión del poeta como un ser de alguna manera 'iluminado' por una realidad inaccesible a la humanidad 'ordinaria', como alguien en algún sentido elevado por encima de ella. Ya se verá más adelante que el concepto del poeta 'profético' en la segunda etapa, es algo esencialmente diferente.

Los siguientes elementos pueden ayudar a esclarecer aún más la naturaleza romántico-modernista de *Crepusculario*: la melancolía, el sentimentalismo, lo sensorial-impresionista, el parnasianismo, los elementos religiosos mezclados con la representación poética de la sexualidad (5). Pueden encontrarse también isotopías y semas característicos de esta corriente literaria, así como determinantes formales típicos, c. g. los sonetos alejandrinos del comienzo (6).

El tratamiento del amor personal, por la importancia central que tiene en la obra y porque ha servido de base para que algunos críticos propongan la teoría de 'dos Nerudas', merece una mención aparte. Aquí, está desligado de la realidad social, de lo telúrico, de lo geográfico, de lo cotidiano. El amor se enfoca principalmente como una fuerza enteramente subjetiva, con su razón de ser en la naturaleza íntima del yo, circunscrito solamente a la intimidad de la subjetividad interna,

reducido al mundo personal de los amantes, sublimado o idealizado. Es un amor insatisfecho, no consumado, anhelante, melancólico, desesperanzado. Todo lo cual produce un vivo contraste cuando se lo compara con el tratamiento amoroso de la segunda etapa (7). Neruda mismo calificó a *Crepusculario* como un libro "de otro tiempo" (8).

A pesar de todo lo dicho, ya afloran en esta obra intimaciones de lo que vendrá a ser la poesía de Neruda. Mucho del libro es una descripción amarga y detallada de la realidad chilena. El paisaje, nocturno y desolado a la manera romántica, está poblado con bandidos, ramerías, elementos del ambiente social y cotidiano, aunque estén desdibujados o sublimados románticamente, y a pesar del distanciamiento existente entre el yo lírico contemplador y la realidad contemplada (vrs. el yo lírico actante de la segunda etapa, inmerso en la problemática social que describe). Dice el poeta: "No sólo es seda lo que escribo" (9), y su realismo social se evidencia en versos como los siguientes: "... caravanas impolutas/sobre las almas de las putas/de estas ciudades del dolor.//Mal de amor, sensual laceria:/campana negra de miseria:/rosas del lecho de arrabal,/abierto al mal como un camino/por donde va el placer y el vino/desde la gloria al hospital." (10). El poeta se detiene a veces a describir los paisajes urbanos, sus condiciones miserables de vida.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada (1923-1924) permite definir los rasgos esenciales de la poética inicial Nerudiana, y además contiene otros elementos que se transforman en la tónica principal de *Residencia en la Tierra*.

Los poemas, en su mayoría, son la reiteración del sentimiento melancólico que invade al poeta, debido a la ausencia de la amada. Este subjetivismo exacerbado junto a otros rasgos heredados del modernismo caracterizan la creación primitiva del poeta. El poema 2 y el poema 9 añaden al modernismo, dos movimientos de la vanguardia literaria (11). En el primero, es notable la influencia del creacionismo al integrar una imagen que bien puede ser símbolo de la amada o de la poesía. En el poema 9, hay una estructuración surrealista de las imágenes que recuerdan a las de *Residencia*.

El subjetivismo que priva en todo el poemario se manifiesta en los poemas que cantan el amor en su plena realización y en aquellos que cantan la pérdida de ese amor.

La sensualidad y el erotismo están claramente expresados en todos, pero con mayor énfasis en los de amor logrado (12).

Es la amada el objeto y el destinatario de la poesía. Se concibe como la rectora del destino del poeta: /Márcame mi camino en tu arco de esperanza/y soltaré en delirio mi bandada de flechas (13). Se confirma este amor como el ente transformador y aliado del destino angustiado del poeta (14).

"Cuánto te habrá dolido acostumbrarte
a mí,
a mi alma sola y salvaje, a mi nombre que
todos ahuyentan."
Poema 14/P. 71.

En los poemas que cantan la pérdida del amor se establece la línea ascendente de melancolía y tristeza del poeta. Del simple recuerdo repensado: /Te recuerdo como eras en el último otoño/ Eras la boina gris y el corazón en calma/, nace paulatinamente el recuerdo tormentoso impregnado de la angustia total del poeta: /Soy el desesperado la palabra sin ecos/el que lo perdió todo, y el que lo tuvo todo (15).

La naturaleza refleja la hondura del dolor del amante: /Llueve. El viento del mar caza errantes gaviotas (16).

Tal estado anímico encuentra un aliciente en la poesía ya de por sí impregnada de tristeza:

"Puedo escribir los versos más tristes esta
noche"

"Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío."
Poema 20/P. 98.

El clímax de esta profunda derrota y abandono y de la exaltación del amor hacia la amada perpetuamente ausente lo contiene "La canción desesperada" que resume a su vez el pasado feliz que explica el presente desolado.

"En ti se acumularon las guerras y los vuelos.
De ti alzaron las alas los pájaros del canto.

Todo te lo tragaste, como la lejanía.
Como el mar, como el tiempo. Todo en ti fue
naufregio!

...

Oh la cópula loca de esperanza y esfuerzo
en que nos anudamos y nos desesperamos.

Y la ternura, leve como el agua y la harina.
Y la palabra apenas comenzaba en los labios.

Ese fue mi destino y en él viajó mi anhelo,
y en él cayó mi anhelo, todo en ti fue

nafragio! ”

“La canción desesperada”./Pp. 104-106.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada muestra, como se ha podido comprobar, que la poética inicial de Neruda tiene como elemento semántico fundamental las relaciones entre el poeta y la amada. Es la expresión del mundo de los amantes estructurado únicamente, por la presencia o la ausencia de la amada. El entorno social no aparece siquiera como apoyo ni como rechazo de estas relaciones. La naturaleza, única fuerza tomada en cuenta complementa y refleja los sentimientos del yo lírico (17).

Este subjetivismo, herencia del modernismo-romántico incluye por supuesto, la visión erótica y hedonista de las relaciones amante-amada.

En los *Veinte poemas*, se manifiesta de igual modo, cierta angustia que asalta al poeta aún en los momentos de realización amorosa. La angustia está presente aún antes de conocer a la amada y se acentúa por la pérdida del ser amado. Este pesimismo expresado ya en las imágenes surrealistas del poema 9, (18) desembocará más tarde en *Residencia en la tierra*, donde tomará matices especiales provocados por la conjunción de otros factores que serán estudiados a continuación en el aparte correspondiente.

III. ETAPA DE TRANSICION

Residencia en la Tierra (1925-1931) se sitúa como etapa intermedia entre la primera poética nerudiana (*Crepusculario*, *Veinte poemas de amor*) y la segunda (*Canto General*, *Odas* (I, II, III)), y el resto de la producción de Neruda.

Se acentúan en este poemario los rasgos del subjetivismo presentes en sus primeras producciones, pero las causas y el resultado final determinan la diferencia (19). Mientras que en los *Veinte poemas* este interiorizarse refleja un fuerte senti-

miento de melancolía producido por la reiteración de los “dulces” recuerdos de la amada, en *Residencia en la Tierra* la visión interior del poeta se concreta en un sentimiento de derrota y destrucción: “Sucede que me canso de mis pies y mis uñas.” (20).

Este conflicto o caos interno se refleja en el desarraigo del poeta con lo telúrico, lo amoroso, y el entorno social.

“Habrà entre mis pies y la tierra
extremando lo aislado y lo solitario de mi ser,
algo tenazmente supuesto entre mi vida y la
tierra,

algo abiertamente invencible y enemigo.”

“Ritual de mis piernas.” P. 59.

Sin embargo, el poeta se sitúa como un residente en la tierra, cuya misión es la de registrar en su canto el caos externo. Su condición de testigo lo acredita para la realización de esta tarea (21).

Es importante señalar que más que una “crónica” de un mundo en destrucción y en viaje hacia la muerte, cuyas causas no se establecen, los poemas demuestran la búsqueda ansiosa de salidas a las vivencias conflictivas del poeta, a una contradicción interna que se percibe como “algo abiertamente invencible en mí.” (22).

“Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de
palomas
que hay entre la noche y el tiempo . . . ?”
P. 10.

“Qué reposo emprender, qué pobre esperan-
za amar”

(I. Monzón de Mayo)

La sensualidad y la sexualidad como salidas o evasiones que no producen más que nuevas frustraciones para el poeta, pues se manifiesta de manera clara y precisa que los demás seres han establecido como medio de comunicación el amor sexual; mientras el poeta está solo:

“Los jóvenes homosexuales y las muchachas
amorosas,
y las largas viudas que sufren el delirante
insomnio,
y las jóvenes señoras preñadas hace treinta
horas,
y los roncós gatos que cruzan mi jardín en
tinieblas

como un collar de palpitanes ostras sexuales
rodean mi residencia solitaria,
como enemigos establecidos contra mi alma
como conspiradores en traje de dormitorio
que cambiaron largos besos espesos por
consigna. (23)

Este poema prueba, además, que el entorno social y natural se desenvuelve en forma armoniosa y que dicho caos externo es producto de la visión romántica del creador surgida de su problema existencial.

El hecho de circunscribir la causa de su degradada visión del mundo sólo en el paso de la muerte y el tiempo, es otro elemento generador de angustia y derrota. Esta "ceguera" del poeta se manifiesta en varios versos:

"Así, pues, como un vigía tornado insensible
y ciego,
incrédulo y condenado a un doloroso
acecho . . ."

Sistema sombrío. P. 41.

La posición de testigo (aunque ciego muchas veces) representa un germen importante que luego, en sus obras posteriores, comenzando con la *Tercera Residencia*, se transforma o modifica para asumir una actitud de denuncia de las injusticias terrenas que demostrarán la lucha del hombre contra el hombre.

La segunda etapa definida por la incorporación del poeta en la realidad histórica, en el entorno social, demuestra claramente que el problema capital del Neruda de *Residencia en la Tierra* fue producto del ensimismamiento vivencial y sentimental, de su posición de espectador de su propio drama, y en última instancia, producto de la no resolución de la contradicción interna que el poeta apenas percibía. Sin embargo, la actitud asumida no dejó de ser una búsqueda de soluciones al problema. En "Arte poética", se establece la conciencia artística de la misión del poeta que se desarrolla de manera incipiente en *Residencia en la Tierra*:

/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, con
melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser
respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre
confuso.

Arte poética, p. 40.

En un epígrafe de la segunda parte de *III Residencia* (1939), Neruda aclara lo siguiente: (24)

"En 1934 fue escrito este poema . . .
El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor."

Marzo de 1939. (25)

En el libro "España en el corazón" o parte IV de la *Tercera residencia*, aparecen una serie de indicios significativos para considerar esta obra como transición hacia la segunda etapa. En ella se enuncian una serie de elementos relevantes que se desarrollarán posteriormente en la producción nerudiana. Un ejemplo concreto lo constituye el tono apelativo con que el hablante justifica su cambio en la creación artística. En el poema "Explico algunas cosas" dice:

"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 pasa." (26)

Este interés por el destinatario ("Preguntaréis") y el tono épico que se desprende del verso "Os voy a contar todo lo que pasa" conforman dos de los elementos generadores de su concepción poética posterior. Asimismo la fuerte carga de referencialidad que domina el poema y el compromiso que se asume con la historia, se convierten en dos claves significativas para el esclarecimiento de una posible poética del autor.

Dice al respecto:

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

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles . . . (27)

. . . Piedra solar, pura entre las regiones
del mundo, España recorrida
por sangres y metales, azul y victoriosa,
proletaria de pétalos y balas, única,
viva y soñolienta y sonora.

Huélamo, Carrascoso,
Alpedrete, Buitrago
Palencia, Arganda, Galve
Galopagar, Villalba . . . (28)

En el "Nuevo canto de amor a Stalingrado"
el hablante lírico destaca por medio de un contra-
punto temporal el paso de una etapa a otra. A su
vez esto demuestra el compromiso histórico asu-
mido por el poeta.

"Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua,
describí el luto y su metal morado,
yo escribí sobre el cielo y la manzana
ahora escribo sobre Stalingrado.
Ya la novia guardó con su pañuelo
el rayo de mi amor enamorado,
ahora mi corazón está en el suelo
en el humo y la luz de Stalingrado." (29)

IV. LA SEGUNDA ETAPA

Desde el comienzo de su libro *Canto General* (1950), en el poema "Amor América", Neruda expresa su fuerte sentido telúrico, que se presenta inextricablemente ligado al sentimiento por el hombre americano, cuya raíz más profunda se encuentra en la sangre y la historia de los primeros pobladores de América. El 'indio', el verdadero o auténtico americano, es el "padre" vinculado indisolublemente a la "madre caimán", pero es también el "joven guerrero" ligado a la "planta nupcial" (30). El hombre americano es así la manifestación, la síntesis humana de la naturaleza, o mejor aún, el desposado vital de las fuerzas naturales. De esta relación surge la totalidad del basamento de la realidad humana y material de América (31). El

primigenio hombre americano y la naturaleza americana son intercambiables como objeto del canto poético: cantarle a uno es cantarle a la otra, y al cantarle a cualquiera de ellos se canta a los dos (32).

Esta naturaleza profundamente humanizada, dinámica antes que estática, exige el tono épico, y no la lírica contemplativa. La naturaleza es una fuerza impulsora en el quehacer social del hombre, es un determinante de su estructura y sentimiento sociales, de su historia, y no un mero espejo para la sensibilidad subjetiva. Por eso el poeta está "para contar la historia" antes que para "cantarla" (33). Desde esta perspectiva, todas las partes del trípode temático que sustenta al *Canto General* (compromiso, cotidianeidad, lo telúrico) demandan una especificidad formal: la 'crónica' poética. Estas tres partes, por supuesto, se implican mutuamente. La naturaleza americana, vigorosa, inmensa, imponente, es también cotidiana para el hombre de América, y ya vimos cómo está vinculada con el ser social del hombre, de donde parte todo compromiso histórico. A su vez, lo cotidiano surge del entorno natural y manifiesta la realidad social humana.

En "Alturas de Macchu Picchu", se encuentra la relación de las partes claramente expresada. Los hombres (los poetas) despliegan dentro de sí el poder creador de la naturaleza (la poesía), pero lo hacen limitados, o más bien dirigidos, por el deber específico que les impone su condición humana. Por eso arrugan "el pétalo de la luz" y taladran "el metal palpitante" en sus manos (34). Esta energía creadora es a veces desvirtuada por alientantes condiciones sociales y la cotidianeidad, "la ropa y el humo", "la mesa hundida", adquiere entonces signo negativo y contempla el alma barajada "como una cantidad" (35). En vez de escapar de esta deprimente situación, el poeta (el hombre) debe comprometerse furiosamente con ella, sumergiendo su alma en la "alfombra cotidiana", desgarrándola "entre las vestiduras hostiles del alambre" (36). El poeta responde así a su compromiso social, matando y 'agonizando' este espíritu alienado "con papel y con odio" (37).

La poesía es entonces como la naturaleza: Dinámica, cotidiana, creadora, espontáneamente comprometida con el hombre. Es una realidad objetiva, pero el poeta la asume con voluntad rectora, dirigiéndola por los cauces de su compromiso humano. Puede deducirse que el poema es el resultado de la lucha del poeta por responder a su compromiso, por dar forma a la fuerza natural

creadora. Pero inscrito como está este impulso dentro de la fábrica social, deviene como trabajo, y el poeta se ve obligado a forjar su creación 'meticulosamente', como dirá más tarde en su "Carta a Miguel Otero Silva", a elaborarla "como un ingeniero" (38). El poema no surge construido espontáneamente como una rosa o un árbol, pero guarda de común su organicidad con estas creaciones de la naturaleza. El artesano de la poesía 'amasa' orgánicamente su poema, no es un 'medium' que transmite, en un solo arrebatado de inspiración, el producto ya completo dictado por las 'Musas' (39). Su labor es un producto social, está hecho por y para los hombres, y por eso exige que se discipline y regimente la fuerza creadora, que debe ser encaminada a un fin eminentemente humano, es decir, social. En este sentido, el poeta no se diferencia en absoluto de los demás hombres, cuya innata fuerza natural creadora también debe adquirir forma orientada por una finalidad social, así como el ingeniero ve regida su actividad por las necesidades primarias del desarrollo humano.

La naturaleza comprometida de la poesía nerudiana, se percibe claramente en los poemas "Prestes del Brasil" y "Los hombres del nitrato." El compromiso histórico del poeta se realiza reflejando con exactitud la realidad. Así como la naturaleza no se desvirtúa jamás y sigue sus propias leyes rigurosamente, así el poeta guarda fidelidad con la verdad, siguiendo estrictamente las normas que le impone su humanidad. Es el 'cronista' de la realidad. Pero, además su acto tiene un propósito claramente definido: despertar una conciencia capaz de transformar el mundo. El 'mero' reflejar la verdad, el 'mero' hacer explícito lo que otros callan, tiene un efecto transformador, así como el mistificar con 'viejas fábulas', el desvirtuar lo real, tiene un efecto deformador (40).

El poeta debe buscar su temática en la vida diaria, cuya fábrica objetiva está constituida por el entorno natural, por el tejido social y por la realidad cotidiana. De este modo, la subjetividad del poeta se ve afectada por los mismos estímulos que afectan al hombre ordinario, y su sensibilidad no se diferencia esencialmente de la sensibilidad de los 'sencillos habitantes', quienes por esto mismo son receptivos a la poesía que el poeta escribe pensando precisamente en ellos (41). La diferencia estriba en que el contacto con las realidades 'ordinarias' provoca en él la producción poética, y la asunción consciente de ellas como objeto común de la sensibilidad humana, eleva la suya a un plano colectivo.

La inspiración de todo poeta surge, en última instancia, de la condición humana. Pero la actitud poética puede ser 'idealista' o 'realista', las fuentes pueden ser 'arquetípicas' (literarias) o cotidianas, el tono puede ser subjetivista u 'objetivo': el poeta puede exhibir su intimidad 'arquetípica' en lo que es fundamentalmente un diálogo consigo mismo o puede asumir dentro de sí la intimidad común de todos los hombres, produciendo de este modo un 'monólogo colectivo'. El poeta como individuo puede escoger entre permanecer por completo como tal, ahondando en su individualidad, y hacerse portavoz de la colectividad, puede 'universalizar' su individualidad por medio de la tradición literaria o particularizarla en la cotidiana existencia del hombre. Puede, en una palabra, olvidarse del clamor popular, de la voz colectiva o atender el deber que tiene para con sus semejantes, como hombre y como poeta. Si da la espalda a la realidad social y cotidiana, su inspiración será de 'tormentos inventados', de 'antiguos dolores griegos' o de fábulas imaginarias (42). Si ahonda, por lo contrario, en esta realidad, la voz del pueblo aclarará su misión social: "habla tú, hermano, de tu hermano que vive abajo, en el infierno." (43).

El contraste entre los dos tipos de poeta, queda ejemplificado claramente al comparar los poemas "Abraham Jesús Brito" y "Los poetas celestes". El primero es un retrato del poeta 'real', es decir, del poeta comprometido con la realidad. El segundo es una diatriba contra los poetas 'desvirtuados' (idealistas), es decir, aquellos que no están comprometidos con su realidad. Veamos las características de cada uno:

El poeta 'real'

1- Está identificado con su pueblo: recoge en la poesía los sufrimientos y las quejas populares ("recogía en su harapiiento saco/las desbordantes lágrimas del pueblo") (44).

2- Se compenetra con la realidad vital del pueblo: camina "por los ramales arenosos,/por la extensión hundida del salitre,/por los ásperos cerros litorales." (45).

3- Elabora su poesía como lo hace un obrero, representando así la realidad social, no sólo en el contenido, sino también en la forma: construye "el romance clavo a clavo", y levanta el verso "teja a teja" (46). Por esto mismo, no predomina en él el cuidado por los refinamientos puramente forma-

les: deja en el verso "la mancha de las manos/y las goteras de la ortografía". (47)

El poeta 'desvirtuado'

1- está desidentificado con su pueblo e identificado con las clases que lo expolían y con lo extranjero: "pálidas lombrices del queso capitalista", "europeizados cadáveres de la moda." (48).

2- Su poesía es ajena a los sufrimientos populares, y el resultado es una poesía no comprometida con la realidad: "ante el reinado de la angustia", frente a la "cabeza sumergida en el estiércol" y la "esencia de ásperas vidas pisoteadas", el poeta 'desvirtuado' no hace "sino la fuga", busca "cabellos celestes, belleza pura, sortilegio." (49).

3- No se compenetra con la realidad vital del pueblo: elabora por esto su poesía cuidando de refinamientos formales y temáticos traídos del extranjero. El poeta 'desvirtuado' es "gidista, intelectualista, rilkista, misterizante". Es un "falso brujo existencial." (50).

De esta comparación, surge claramente la idea nerudiana sobre cómo debe ser el poeta 'real' o 'verdadero'. Debe, al menos entre otras cosas, estar identificado con su pueblo, compenetrado con su realidad vital. Debe, por esto mismo, rehuir el extranjerismo escapista, debe ser, en una palabra, auténtico, representativo de su medio y de su realidad social. La disciplina artesanal del obrero que adecúa la 'forma' al 'contenido', debe privar en su poesía por encima de preocupaciones puramente 'formales' o estetizantes.

En la "Carta a Miguel Otero Silva, en Caracas", Neruda contrasta dos momentos de su producción poética que pueden vincularse con los dos tipos de poeta anteriormente vistos.

El primer momento está constituido por una producción poética que gira en torno del amor. El poeta mismo lo clasifica como 'teocritiano.' Esta sola alusión literaria basta para extraer indicios reveladores. Las características de la poesía de Teócrito que interesa destacar en este contexto, son fundamentalmente las siguientes:

1- Carácter cortesano. La poesía de Teócrito está escrita para satisfacer el gusto de las cortes alejandrinas. Está vinculada, por lo tanto, con las clases dominantes de su tiempo.

2- Carácter bucólico-amoroso. Se plantea una poesía de la naturaleza y del amor, pero la

naturaleza está aquí idealizada, es la contraparte 'objetiva' de las emociones internas de los personajes; no corresponde a la naturaleza real. De igual manera, los pastores de Teócrito son seres idealizados, que no guardan relación con los verdaderos. Se trata, en realidad, de cortesanos disfrazados de pastores. El sentimiento amoroso está igualmente idealizado: el amor es totalmente subjetivo y se da fuera del contexto social. Los amantes se aíslan del mundo. Para cada uno de ellos, el otro constituye la totalidad de la vida, y el sentido de ésta se encuentra reducido por completo a la emoción interna. En síntesis, es una poesía sin contacto verdadero con la realidad objetiva.

Neruda se ve a sí mismo, entonces, en este primer momento, como poeta 'desvirtuado.' Esos de quienes habla, los que le llamaban "Teócrito" y luego le "quitaron el saludo", lo "dejaron de llamar Teócrito", lo insultaron y finalmente lo persiguieron, son miembros o secuaces de la clase dominante de su tiempo (la burguesía) (51).

Pero cuando Neruda escribía "versos de amor", no lo hacía por satisfacer los gustos de esta clase, al menos no conscientemente. El dice que lo hacía porque le "brotaban por todas partes" (52). Puede establecerse que la forma idealizante y subjetivista que adoptaron, respondía al entorno literario del joven poeta, a los formantes que imperaban en los medios intelectuales en que se desarrolló, y no a un deseo por adecuarse a las prescripciones de una clase, como era el caso de Teócrito. Estos "versos de amor" brotaban, en última instancia, impulsados por la misma fuerza vital que lo acompañó más tarde. Al ir madurando y afirmándose su personalidad, su concepción del amor se amplió hacia lo social. Si su poesía amorosa hubiera respondido simplemente al gusto romántico-modernista de su tiempo, no hubiera existido un cambio cualitativo. Pero respondía a un compromiso interno con la vida, y por eso, al ahondar en él, al tomar "a la vida", al ponerse "frente a ella", al besarla "hasta vencerla", su amor adquirió dimensión social, se 'extendió' a todos los hombres sin por esto (podemos inferirlo) dejar a un lado el sentimiento personal hacia una amada, que simplemente se enmarca dentro de una concepción más general y comprensiva. El resultado simultáneo de este desarrollo es un rompimiento definitivo con la burguesía y un cambio de su concepción de la poesía. Su 'nueva' (en realidad *su propia*) poética no está determinada por una 'conversión' ideológica, ni viceversa: ambas cosas responden a una misma transformación interna.

El poeta, pues, abandona el gusto burgués de su primer momento para identificarse con su pueblo, y sus dolores; su poesía (las "cuerdas de oro") incorpora "los callejones de las minas", y retrata la vida de "otros hombres", los reales (los desposeídos), no los imaginarios de la poesía bucólica (53). Conserva el amor por la naturaleza, pero no una naturaleza idealizada, sino la perceptible naturaleza americana, la realidad cotidiana, la "pura distancia de hierbas y peñascos", las "olas, piedras, avispas" (54). El poeta ya no "roe el alfabeto" transido por la tristeza adolescente, 'exudando' poesía: ahora 'traduce los mensajes de la realidad "con lentitud y seguridad", meticulosamente, "como un ingeniero". La poesía no es ya catarsis emotiva: es un "oficio." (55).

Pero el poeta no debe limitarse a plasmar en su obra los hechos telúricos, cotidianos y sociales de la vida. Debe también hacerse combativo, debe emitir juicios de valor, debe atacar y denunciar a quienes sean responsables del dolor humano que recoge su poesía (56). Si el poeta acepta su compromiso con la realidad, su compromiso vital y humano, se ve obligado a tomar partido, no sólo nominal sino activamente. Llegado el momento, la poesía puede transformarse en instrumento, convertirse en arma política conscientemente esgrimida (57). No quiere decir esto que la poesía debe reducirse a esta sola función, sino que el poeta no debe temer instrumentalizarla si su consciencia humana se lo pide y su consciencia poética, por lo tanto, se lo permite.

Se han visto ya diversas características del poeta como debe ser y como no debe ser, se han visto también las características temáticas básicas del *Canto General*. Se sabe que Neruda aspira llegar a ser un poeta 'real', 'auténtico', según su propia concepción. Pero no se sabe todavía cómo se ve el poeta a sí mismo en su naturaleza indivisible de poeta, cómo se percibe integralmente desde su más íntima raíz.

En el poema "Que despierte el leñador", se encuentra respuesta a estas preguntas. Aquí queda claramente establecido que la 'íntima raíz' de su naturaleza poética, aquello que informa al poeta ética y estéticamente, es el amor (58). Por supuesto, no el amor 'romántico', 'individualista', 'subjetivista', sino el amor en su más amplio sentido, total, omniabarcante —la fuerza central de la naturaleza. Este amor comprende no solamente a todos los hombres y, en particular, a la gente del pueblo (y a la amada), sino también a la tierra en general:

a los árboles, al viento, y a objetos cotidianos como las campanas (59).

Naturalmente, Neruda se identifica a sí mismo como un poeta comprometido con la realidad social de su país (60). Pero deja perfectamente claro que su función esencial como poeta es hacer poesía y compartirla: la instrumentalización ocasional de ésta responde a una necesidad histórica enmarcada dentro de un momento particular, no constituye la motivación poética principal, ni siquiera el formante poético más importante (61). La poesía 'combativa' surge tan espontánea, tan naturalmente, como la amorosa, la telúrica o la simplemente social, pues tiene la misma raíz. Surge de un impulso poético sincero en el poeta, no de una servil adecuación ideológica.

Neruda predica un amor eminentemente social, no individual, y se ve a sí mismo como uno más del pueblo para el cual escribe, un artesano entre otros, cuya función específica resulta ser la de hacer poesía (62).

¿Para quién escribe el poeta? ¿A quiénes está destinada su poesía? Esta pregunta es clave para dilucidar cualquier poética. En el caso que interesa, puede encontrarse una respuesta claramente expresada en los poemas "Eternidad" y "La gran alegría."

El poeta escribe para la naturaleza telúrica y cotidiana (63). Por supuesto, no para una naturaleza inanimada, sino para la tierra humanizada, para las plantas, los animales, los ríos y las montañas que son carne y símbolo del hombre americano, para esa materia de donde vienen y de la cual están hechos los hombres (64).

Se observa desde ya, y se confirmará más tarde, que el poeta escribe para lo que se ha identificado anteriormente como formantes mismos de su poesía: lo cotidiano, lo telúrico, el hombre inmerso en su problemática social. Esto evidencia el carácter integral e integrador de la poesía nerudiana, y remite a otro aspecto no menos interesante: el poeta escribe para sí mismo. Pero no a la manera del poeta subjetivista, para su yo íntimo o para otros egos 'selectos' que comparten una intimidad 'especial'. Escribe para sí mismo, pero este sí mismo se ha expandido hasta abarcarlo todo: es un yo colectivo idéntico en última instancia a la naturaleza misma (65). Es un camino entonces que se recorre a la inversa: el poeta subjetivista escribe para sí mismo y espera poder llegar a los demás por medio de la universalización de su predicamento particular. Neruda escribe para los demás, para

la esencia material y energética del hombre que él concibe telúricamente, y al hacerlo, escribe para sí mismo, para su yo inseparable de otros hombres.

Es fácil comprender, desde esta perspectiva, que el poeta no escriba para un público 'selecto', para los poetas, 'para la literatura' (66). Su poesía está dirigida al hombre corriente, al pueblo, a esa humanidad tan natural y cotidiana como la tierra, y de la cual el poeta es parte y portavoz (67). Por esta razón, tal poesía no puede ser sino natural y cotidiana ella también, indiferenciable de los elementos naturales y de las herramientas de trabajo, tan eterna y tan perecedera como ellos (68). En "La gran alegría" se encuentran fusionados los tres elementos temáticos de la poética nerudiana, integrados axialmente por la función del amor.

¿Cuál ha de ser la formación del poeta? Neruda responde implícitamente al definir los elementos constitutivos de su poesía. La sensibilidad del poeta se forma en contacto con su pueblo, con la naturaleza, con los objetos del uso cotidiano (69). Pero en lo que se refiere a la formación técnica del poeta, Neruda da una respuesta explícita: debe adquirir un rigor indispensable, tan imprescindible para él como para cualquier artesano, obrero o profesional que desee cumplir su función social con la precisión y la adecuación necesarias. Para adquirir este rigor, el poeta debe remitirse a los "viejos libros" (70), a los autores clásicos, que continúan siendo los "titánicos guardianes" del riguroso uso de la lengua poética (71). No pueden despreciarse tampoco los logros técnicos de poetas 'subjettivistas' como Lautréamont, ni debe olvidarse el trabajo pionero en 'poesía comprometida' que realizaron con gran dominio del estilo autores como Maiakovsky (72).

Las uvas y el viento (1954) se enmarca, como toda la producción nerudiana posterior al *Canto General*, dentro de la 'segunda etapa'. Se encuentra la misma temática básica del compromiso histórico, lo telúrico y la cotidianeidad, girando en torno al eje del amor. Pero aquí el testimonio social, a diferencia de lo que ocurre en el *Canto General*, es de esperanza, no tanto de denuncia. El poeta canta el triunfo de la Revolución, y el surgimiento de una sociedad donde por primera vez los altos ideales del hombre podrán hacerse realidad. La denuncia y la amargura son ocasionales, y se reservan para la intervención norteamericana, para los recuerdos de América, donde imperan todavía la tiranía y la explotación, o para los países de Europa Occidental donde, bajo el capitalismo, todavía hay miseria (73).

Quizá por estas razones, *Las uvas y el viento* provoca una sensación de especial optimismo. El amor personal, aunque casi no ocupa lugar en la temática de este libro, es boyante y claro, con la plenitud y la frescura de la naturaleza (74). El poeta tiene una firme fe en la poesía y en el poder del poeta, pero su actitud es humilde, en cuanto está comprendida dentro de la lucha común de todos los hombres e integrada a la realidad social de donde proviene (75). La poesía de *Las uvas y el viento* es totalizadora: mujer, naturaleza, sociedad, cotidianeidad, todo está integrado por una sola visión que estructura el mundo poético con la particularidad y el detalle, pero también con la coherencia y las complejas interrelaciones, del mundo real (76).

Hablar a fondo de las características generales de la poética que se revela en *Las uvas y el viento* sería repetitivo, puesto que se ubican casi por entero dentro de las pautas establecidas en el *Canto General*. Las obras que ameritan un estudio más detallado en este sentido, son precisamente el *Canto General* porque deja sentadas las bases e inicia la segunda etapa, y el *Memorial de Isla Negra*, porque puede considerarse la obra más representativa del último período de la producción nerudiana. Aquí, como antes con las *Odas* o más tarde con la *Incitación* y *Las manos del día*, habrá que limitarse a apuntar brevemente características distintivas o particulares que iluminan, delimitan o amplían el marco general y a sustentar, con el máximo de economía posible, aquella afirmación de que tales obras caen dentro de lo que se ha denominado en este trabajo la 'segunda etapa'.

El compromiso social y la misión del poeta

Dos motivos adquieren especial realce en la poesía comprometida de *Las uvas y el viento*: la solidaridad y la esperanza. Este libro está dedicado al mundo, en especial a Europa, a diferencia del *Canto General*, que se dedica a América. Por esta razón, el compromiso se hace universal, y hace énfasis en la fraternidad y la solidaridad de todos los pueblos que luchan por su libertad. El poeta comparte, no sólo el dolor de estos pueblos, sino también su espíritu de lucha, trabajo y reconstrucción (77). Aquí el poeta se define e identifica con absoluta claridad: su compromiso tiene nombre y apellido, está ligado al Partido Comunista, a las naciones socialistas, a líderes del movimiento comunista internacional, unos muy conocidos como

Lenin, Stalin o Mao Tse Tung y otros menos conocidos mundialmente (78).

Lo que trae el poeta para las naciones americanas desde el Viejo Mundo, es un mensaje de esperanza. Quizá en ninguna otra obra se pone tan de manifiesto la función "profética" de su poesía. Lo profético en este contexto, se ha dicho ya en otras partes del trabajo, no debe entenderse como una fuerza extrahumana que eleva al poeta por encima de otros hombres, sino como una voz de inspiración colectiva que lleva a los demás un testimonio de esperanza, resultado de un contacto vivo con sociedades concretas donde tal esperanza puede llegar a realizarse plenamente (79).

Lo telúrico universal y la universalidad del amor

El sentimiento de Neruda es por la naturaleza en general, no sólo por la naturaleza americana, aunque se identifica particularmente con ésta: "Soy un río. Si escuchas pausadamente bajo los solares /de Antofagasta, o bien/al sur de Osorno/o hacia la cordillera, en Melipilla,/o en Temuco, en la noche/de astros mojados y laurel sonoro,/pones sobre la tierra tus oídos,/escucharás que corro/surgido, cantando" (80). Su amor por la tierra se expresa con especial vehemencia, como es natural, cuando habla de la tierra americana: "Hay hombres/mitad pez, mitad viento,/hay otros hombres hechos de agua./Yo estoy hecho de tierra./Voy por el mundo/cada vez más alegre:/ cada ciudad me da una nueva vida./El mundo está naciendo./Pero si llueve en Lota/sobre mí cae la lluvia,/si en Lonquimay la nieve/ resbala de las hojas/llega la nieve donde estoy./Crece en mí el trigo oscuro de Cautín"(81). Sin embargo, cuando habla de los pueblos y naciones del Viejo Mundo, nunca deja de incluir la naturaleza de esos lugares: "Hacia los bosques fríos y los lagos/del Norte verde,/las aguas nasurianas,/entrando en todas partes,/estanques anchos invadidos/por el pálido cielo,/lagunas como agujas,/todas las formas plácidas del agua/allí quedaron como si una estrella/se hubiera destrozado/o luna verde en gotas/ cayendo de la altura./Hermoso es el aire, y el viento/peina las erizadas cabelleras/de los pinares acerados./Hermoso es el aire, fresco/y azul bajo los pinos." (82).

El amor en la poesía nerudiana de la segunda etapa nunca se limita al amor personal. Incluso en este último caso, el sentimiento es abierto, y nunca

están ausentes los elementos telúricos, cotidianos o de compromiso social. Esto se verá con algún detenimiento en la sección sobre el *Memorial de Isla Negra*. El amor, incluso en su manifestación como amor personal, es una de las fuerzas que hacen posible el ser de la poesía. Como potencia primordial de la naturaleza, es la fuerza creativa misma, la propia inspiración poética (83). Pero quizá más importante en *Las uvas y el viento*, cuantitativamente al menos, es su función como fuerza motriz del trabajo social, de la construcción o reconstrucción de la sociedad, como sustento concreto de la esperanza. Otra vez, entonces, representa la fuerza natural humana de creación, de la cual la inspiración poética es sólo una manifestación particular. El mejor ejemplo de esto es tal vez el poema "Regresó la sirena":

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

Yo llegaría ciego a tus cenizas
pero te buscaría,
y poco a poco irías elevando
los edificios dulces de tu cuerpo,
y así encontraron ellos
en la ciudad amada
sólo viento y ceniza,
fragmentos arrasados,
carbones que lloraban en la lluvia,
sonrisas de mujer bajo la nieve.
Muerta estaba la bella,
no existían ventanas,
la noche se acostaba sobre la blanca muerta,
el día iluminaba la pradera vacía.

Y así la levantaron,
con amor, y llegaron
ciegos y sollozantes,
pero cavaron hondo,
limpiaron la ceniza.
Era tarde, la noche,
el cansancio, la nieve
detenían la pala,
y ellos cavando hallaron
primero la cabeza,
los blancos senos de la dulce muerta,
su traje de sirena,
y al fin el corazón bajo la tierra,
enterrado y quemado pero vivo,
y hoy vive vivo, palpitando en medio
de la reconstrucción de su hermosura.

Ahora comprendes cómo
el amor construyó las avenidas,
hizo cantar la luna en los jardines.
Hoy cuando
pétalo a pétalo cae la nieve
sobre los techos y los puentes
y el invierno golpea
las puertas de Varsovia,
el fuego, el canto
viven de nuevo en los hogares
que edificó el amor sobre la muerte.

Ay de aquellos que huyeron y creyeron
escapar con la poesía:
no saben que el amor está en Varsovia,
y que cuando la muerte
allí fue derrotada,
y cuando el río pasa,
reconociendo seres y destinos,
como dos flores de perfume y plata,
ciudad y poesía,
en sus cúpulas claras
guardan la luz, el fuego y el pan de su destino.

Varsovia milagrosa,
corazón enterrado
de nuevo vivo y libre,
ciudad en que se prueba
cómo el hombre es más grande
que toda la desdicha,
Varsovia déjame
tocar tus muros.

No están hechos de piedra o de madera,
de esperanza están hechos,
y el que quiera tocar la esperanza,

materia firme y dura,
tierra tenaz que canta,
metal que reconstruye,
arena indestructible,
cereal infinito,
miel para todos los siglos,
martillo eterno,
estrella vencedora,
herramienta invencible,
cemento de la vida,
la esperanza,
que aquí la toquen
que aquí sientan en ella como sube
la vida y la sangre de nuevo,
porque el amor, Varsovia,
levantó tu estatura de sirena
y si toco tus muros,
tu piel sagrada,
comprendo
que eres la vida y que en tus muros
ha muerto, al fin, la muerte.” (84).

La cotidianidad y la intimidad del poeta

Si el poeta se permite hablar ocasionalmente de su interioridad, es porque forma parte de lo cotidiano: la realidad cotidiana no está constituida únicamente por los objetos y los acontecimientos ordinarios, sino también por las reflexiones y los sentimientos que éstos provocan. Cualesquiera sean los componentes de la cotidianidad, su importancia como elemento estructural de la concepción poética nerudiana es evidente en *Las uvas y el viento*. Los siguientes textos pueden servir de ejemplo:

“CONTIGO POR LAS CALLES

Quiero contar y cantar las cosas
de la ancha tierra rusa.
Sólo unas pocas cosas,
porque no caben todas en mi canto.
Humildes hechos, plantas,
personas,
pájaros,
empresas de los hombres.
Muchas siempre existieron,
otras
están naciendo,
porque aquélla es la tierra
del nacimiento infinito.
Y así comienzo, andando

contigo por las calles,
por los campos,
cerca del mar en invierno.
Eres mi amigo, ven,
vamos andando." (85).

"No olvidaré el pequeño
paraguas de Elsa Morante
cayendo sobre un pecho policial
como el pesado pétalo
de una fuerza florida." (86).

Los libros de las *Odas* (1954–1957) se sitúan dentro de la poética del *Canto General* y demás obras posteriores.

En estas obras, los poemas reúnen los tres elementos esenciales de esta poética nerudiana. El compromiso, lo telúrico y lo cotidiano están claramente presentes. Podría afirmarse que por el predominio de los elementos de la vida cotidiana, estos tres poemarios representan la máxima expresión de la llamada impureza poética: son los poemas de lo cotidiano, así como el *Canto General* es el poemario de lo telúrico y del compromiso.

El estudio detenido de las *Odas* permite establecer que en ese cantar lo "impuro" priva la petición de solidaridad a los elementos cantados, o bien la denuncia y la confirmación de los deberes del poeta, la historia de su trayectoria poética y la misión de la poesía. Muy pocas odas resultan ser el puro canto de lo cotidiano o a la amada. El poeta se pone al servicio de la naturaleza y de los hombres para cantar de la primera sus frutos y elementos, de los segundos sus luchas y esperanzas (87).

El poema introductorio de *Odas Elementales*, "El hombre invisible", señala los predicados que conforman al poeta viejo y los opone a los predicados que designan al poeta nuevo.

La visibilidad del poeta viejo se da gracias a la enunciación reiterada y exaltada del yo lírico, que canta sus venturas y desventuras, y también por la ignorancia absoluta de los demás inmersos en su problemática social. Es una poesía que muestra únicamente el microcosmos del poeta y de su amada. Frente a esta actitud, el nuevo poeta demuestra conmiseración y no hay un rechazo absoluto (88).

En contraposición, el nuevo poeta se define por su invisibilidad, producto de la anulación del yo: yo no tengo importancia/no tengo tiempo/para mis asuntos/ (89), y por la exaltación del (Ellos, ustedes), con cuyas congojas y luchas se

identifica el poeta, y para quienes es el sembrador de la esperanza. Esta magnitud del compromiso que para Neruda es la poesía, su fin y razón de ser (disparan contra el pueblo/es decir, contra la poesía/ (90) impide el ensimismamiento y la postulación del yo como eje de la creación poética. Esta nueva poética es posible por la existencia de un nosotros y un ellos inmersos en el macro-cosmos social.

"Dadme para mi vida
todas las vidas,
dadme todo el dolor
de todo el mundo,
yo voy a transformarlo
en esperanza.
Dadme todas las alegrías,
. . . .
Yo tengo que contarlas,
dadme
las luchas
de cada día
porque ellas son mi canto,
y así andaremos juntos,
codo a codo,
todos los hombres,
mi canto los reúne:
el canto del hombre invisible
que canta con todos los hombres.
(Pp. 14–15) (91).

Quedan establecidas en este primer poema las pautas que rigen el resto de las *Odas*. Así, en "Oda al hombre sencillo", el poeta reafirma su parentesco con el hombre de la calle. Esta consanguinidad de clase obliga al creador a indagar en forma directa y profunda las realidades, las circunstancias en las que se mueve su prójimo.

Una diferencia surge cuando el poeta con toda esa experiencia adquirida que lo equipara al explotado, inicia la creación del poema. Surge el imperativo de la función poética: difundir la esperanza. La superioridad se manifiesta en este hecho: la palabra del poeta es profética frente a la débil esperanza de su clase:

Ven,
no sufras,
ven conmigo,
porque aunque no lo sepas,
eso yo sí lo sé:
yo sé hacia dónde vamos,
y es ésta la palabra:

no sufras
porque ganaremos,
ganaremos nosotros,
los más sencillos,
ganaremos,
aunque tú no lo creas,
ganaremos. (92).

“Oda al hombre sencillo”. P. 86.

Así como el poeta conoce el futuro, la posibilidad de realización de una sociedad justa, también es conocedor de las luchas, represiones y dictaduras en las que viven sus semejantes en otros países y en el propio. (93) y (94).

“Y hoy, Paraguay, turquesa
fluvial, rosa enterrada,
te convertiste en cárcel.
Perú, pecho del mundo,
corona
de las águilas,
existes?
Venezuela, Colombia,
no se oyen
vuestras bocas felices.”

Oda a las Américas/P.23.

Las declaraciones del poeta al hombre sencillo, se hacen praxis a través de todas las odas. Pero en su tarea de cantor, el poeta no está solo. Solicita la solidaridad de otros elementos cotidianos para llevar a cabo su función como poeta y como hombre. A través de estas peticiones (“Oda al aire”, “Oda al hilo”, “Oda al alambre”), se reitera la denuncia, la función poética, el canto y el llamado a unión entre el poeta y el elemento cantado (95). El amor está encauzado, también, hacia la amada:

Con casto corazón, con ojos
puros,
te celebros, belleza,
reteniendo la sangre
para que surja y siga
la línea, tu contorno,
para que te acuestes en mi oda
como en tierra de bosques o en espumas
en aroma terrestre
o en música marina. (96).

Se canta a las cosas, algunas por primera vez poetizadas (“Oda a la cebolla”, “Oda al hígado”,

“Oda al alambre”, “Oda al laboratorista”, “Oda al edificio”, etc.) (97).

La trayectoria poética se encuentra inscrita en varias odas, pero con más claridad en “Oda a la alegría” y en “Oda a la poesía.” En “Oda a la alegría” se alude en primera instancia a la poética inicial nerudiana. Dos actitudes conforman esta primera concepción de la poesía: La primera destaca la naturaleza romántica del poeta en su adolescencia: /La luna me llevó por sus/caminos/Te desdeñé, alegría./Fuí mal aconsejado/.

La segunda alude a las lecturas de los viejos poetas, cuyas preceptivas se analizaron en el poema “El hombre invisible.”

Ambas tendencias se dejan de lado al encontrar el poeta a su prójimo:

“Hoy, alegría,
encontrada en la calle,
lejos de todo libro,
acompáñame: (98)

...
porque aprendí luchando
que es mi deber terrestre
propagar la alegría.
Y cumplo mi destino con mi canto.” (99).

En Oda a la poesía, Neruda hace un análisis del camino recorrido junto a la poesía durante cincuenta años. Se marca la concepción idealista de la poesía inicial: /náyade vaporosa/la florida/estatua de mi infancia/ (100). En esta primera etapa hay una sujeción del poeta a la poesía. Luego, en la segunda etapa, la poesía se somete al creador, que la transforma en un elemento terreno, y solidario con los marginados de la tierra.

“te puse a trabajar de lavandera,
a vender pan en las panaderías,
a golpear hierros en la metalurgia.

...
Juntos, Poesía,
fuimos
al combate, a la huelga
al desfile, a los puertos
a la mina,
y me reí cuando saliste
con la frente manchada de carbón
o coronada de aserrín fragante
de los aserraderos.” (101).

veces áspero y hostil de la tierra. El poema "Patagonias" ilustra claramente este punto: "recorrí/los costados/los pies, los dedos fríos/del planeta,/ . . . viendo,/como una cinta que se desenrolla/bajo las alas férreas/la hostilidad/de la naturaleza." (110).

Las dos 'etapas de Neruda'

En el poema "La timidez", el poeta atribuye el aislamiento solipsístico de su 'primera etapa' a un temor íntimo de la vida, causado quizá por la crianza provinciana de su juventud. En este primer momento poético, su voz es un "lamento/encerrado/como la voz de un perro herido/desde el fondo de un pozo" (111). En "1921", el poeta se ve a sí mismo "ceñidamente solo", es decir, 'subjetivista' (112). Su amor por la amada (romántico-modernista) no traspasa los límites de la intimidad aislada del mundo. Es interesante observar, sin embargo, que Neruda considera que su poesía tiene, ya desde entonces, un carácter telúrico: las imágenes que utiliza para describir "el pequeño libro tempestuoso" (*20 poemas de amor y una canción desesperada*) son tomadas de la naturaleza y de la geografía chilena (113).

En "Primeros viajes", el poeta hace énfasis otra vez en la naturaleza solipsística, amoroso-subjetivista, elitista y escapista de su primera etapa: "Yo no sabía que existía el mundo./Yo creía en la torre sumergida./Había descubierto tanto en nada,/en la perforación de mi tiniebla,/en los ay del amor, en las raíces,/que fui el deshabitado que salía:/ un pobre propietario de esqueleto." El poeta 'no sabía leer sino leerse, no sabía vivir sino esconderse' (114). Pero cuando se le abrió el mundo y él se abrió para el mundo, esta etapa fue relegada definitivamente. Puede intuirse de nuevo que Neruda atribuye su solipsismo primero, en parte al menos, a un aislamiento provinciano.

Sus viajes lo abrieron en un sentido, pero por otra parte, arraigaron en él un 'nacionalismo' intenso, un amor y un compromiso con su tierra, contrapuesto al 'telón agrio' de la 'marchita Europa.' París era una 'ciudad sin fuego', "un ramo roto/de desvaríos y razonamientos", "humo y conversación". En Oriente, todo era opresión, dolor, miseria: resultado inevitable de la despiadada colonización europea (115). Sólo una cosa se conservaba impoluta: la fuerza vital y renovadora de la tierra ("Territorios" (116). Es curioso observar

que cuando el poeta estaba en su primera etapa, miraba hacia el extranjero, resultado inevitable de la influencia modernista. Pero después, al vivir fuera de su tierra natal, va consolidando una actitud comprometida con su origen, hasta rechazar del todo este 'primer momento' e iniciar el tránsito hacia su 'segunda' y definitiva etapa.

Es claro que el poeta correspondiente a esta última, es el poeta 'real', según la concepción nerudiana vista anteriormente. Con toda probabilidad, su característica más distintiva es el compromiso histórico, que se verá a continuación.

El poeta comprometido

El poeta se compromete con su realidad social, con su pueblo, y desde ese momento, su poesía recoge el dolor popular, la denuncia de la opresión. Este cambio, de la falta de compromiso al compromiso, está estrictamente correlacionado con el cambio de concepción poética de la primera a la segunda etapa: "Y entonces dejó de ser niño/ porque comprendí que a mi pueblo/no le permitirían la vida/y le negaron sepultura" (117).

En "Pleno octubre", el poeta explica la razón del compromiso en su poesía: "Quede constancia aquí de que . . . / . . . metí la cuchara hasta el codo/en una adversidad que no era mía,/en el padecimiento de los otros./ No se trató de palma o de partido/sino de poca cosa: no poder/vivir ni respirar con esa sombra", con la sombra de quienes se desangran en la propia puerta: "la viuda, el indio, el pobre, el pescador,/y el hijo del minero [que] no conoce/a su padre entre tantas quemaduras." (118). Su compromiso es, pues, esencialmente humano, y brota de la misma sensibilidad que provoca la producción poética. Poesía comprometida y compromiso social son dos caras de una misma moneda interior, de una misma evolución integral de la conciencia. No existe divorcio entre una y otro, ni mera adecuación de la primera al segundo. La sustancia poética surge espontánea y naturalmente de la humanidad del autor, indivisa e integral, ya sea como expresión de la naturaleza, como producto de la sensibilidad herida o como 'praxis': puede comprenderse, desde esta perspectiva, que el oficio de poeta haya sido "la plenitud del alma:/un ay del goce que te corta el aire,/un suspiro de planta derribada/o lo cuantitativo de la acción." (119).

Se ha visto ya que el cambio de Neruda puede atribuirse a una apertura general, provocada,

En el libro *Memorial de Isla Negra* (1964) se encuentran reiterados y afianzados, los conceptos y temas elaborados en el *Canto General*, con una importante adición: el tratamiento relativamente extenso del amor personal. Este puede reducirse, dentro de la poética nerudiana de la 'segunda etapa', a los conceptos que abarca la concepción fundamental y general del amor en Neruda, y que tiene una función axial en su poesía, como se ha visto anteriormente. Pero así como lo telúrico y lo cotidiano pueden reducirse en última instancia a la concepción dialéctica y dinámica de la materia, y sin embargo ameritan un tratamiento aparte, así también puede dársele al amor personal un estudio específico, si no para otra cosa, al menos para compararlo con el amor personal de la 'primera etapa' y establecer la diferencia radical que los separa.

El sentido de lo telúrico y de lo cotidiano

Neruda establece que desde su juventud, arraigó en él un fuerte sentimiento por la naturaleza, originado, sin duda, por el contacto vivo y constante con la geografía virgen y extensa de las tierras australes. "La tierra austral" es una recreación poética de esta génesis, precisamente. Desde esa remota juventud de "pasos perdidos", de "confusa soledad" y "miedo", de "enredaderas", "cataclismo verde" y "luz sombría", se decidió su "pacto con la tierra." (102).

La poesía como fuerza natural, el origen telúrico de la poesía, el poeta cuya fuerza creadora es idéntica a la fuerza creadora de la naturaleza, el poeta 'hecho' "a semejanza, a imagen del misterio", todo esto está claramente expresado en el poema "La poesía" (103).

En "Pamposía", se reafirma también la naturaleza telúrica de lo poético: "estrellado patrimonio" de "terrenal herencia", de "luz lunar" y de "secreta espiga" (104). En "Deslumbra el día", el poeta recibe elementos de la naturaleza y de la vida cotidiana: "la luna llena deja/su carta en el follaje"; "Como amor o medalla . . . /del Sur, del Norte, del violín, /del perro, /del limón, de la greda, /del aire . . . /", el poeta recibe "todo lo necesario": "azahares, cordeles, /uvas . . ." (105). La naturaleza es necesaria para el poeta porque le enseña: Necesito del mar porque me enseña: no sé si aprendo música o conciencia". La sensibilidad humana está estrechamente vinculada con la naturaleza; no sólo música aprende el poeta, también

adquiere conciencia en su contacto con ella. El "poder quieto" de las fuerzas naturales contribuye a rescatar al poeta de su primera etapa, le proporciona una visión dinámica que estará ligada a su compromiso con el hombre: "el poder quieto . . . /sustituyó el recinto en que crecían/tristeza terca, amontonado olvido, / y cambió bruscamente mi existencia: /dí mi adhesión al puro movimiento (106). Esto demuestra que el cambio en la visión poética de Neruda no es resultado de una adecuación ideológica, sino que ambas cosas responden a un mismo cambio interior, a una misma apertura hacia la realidad en general.

Esta relación entre el sentimiento telúrico-cotidiano y la conciencia social, aparece también en "Pamposía": la "llave" que lleva al poeta de una "soledad" subjetivista (el "primer sello", la primera concepción poética nerudiana, la primera etapa) a la "multitud", a la colectividad de una poesía compartida, a la poesía como producto social, "se perdía en las calles y en el bosque, /debajo de las piedras y en los trenes." La clave de su conciencia estaba escondida, pues, en la naturaleza y en los elementos de la vida cotidiana. En este primer momento, cuando el poeta 'de la soledad' no encontraba la "llave", su condición era "oscura" y su corazón era "mendigo con su orgullo." Como quiera que sea, el oficio de poeta es misterioso, "extraño" e impredecible como la naturaleza: el oficio mismo busca al poeta, y se "esconde" cuando el poeta lo busca (107).

"Revoluciones" es un ejemplo nítido del poeta 'real', comprometido con la causa del pueblo, profundamente humano, enraizado en la realidad telúrica y cotidiana de América, con distintivos que traen a la memoria ecos de los primigenios pobladores del continente. Es, además, un clarísimo ejemplo de la relación existente entre el sentimiento por la naturaleza, la inspiración poética y el compromiso histórico:

"pueblos sin nombre levantaron lanzas,
derribaron los muros,
clavaron al tirano contra sus puertas de oro,
. . . . escondido llevaron al poeta
. . . . y lo reconocieron:
las aldeas pasó
con su tambor de cuero claro,
con su clarín de piedra.
Campesinos de entrecerrados ojos
. . . . miraron al poeta que cruzaba
volcanes, aguas, pueblos y llanuras,
. . . . lo resguardaron

al menos en parte, por sus viajes al extranjero. Pero hay un hecho que puede seleccionarse como de especial importancia en este sentido: la guerra civil española, que Neruda vivió cuando estuvo en España. Esta experiencia cimentó definitivamente el cambio interior del poeta, y quedó plasmada poéticamente, dentro de esa cronología poética de la producción y la vida que es el *Memorial de Isla Negra*, en "El fuego cruel" (120).

¿De dónde provienen los poemas? ¿Cómo deben ser? Neruda responde a estas preguntas en su poema "Arte magnética": los poemas provienen de la experiencia vital y deben ser, al menos entre otras cosas, comprometidos. Este compromiso es consecuencia de la emoción natural, del amor, no de una mera adecuación ideológica:

"De tanto amar y andar salen los libros.
Y si no tienen besos o regiones
y si no tienen hombre a manos llenas,
si no tienen mujer en cada gota,
hambre, deseo, cólera, caminos,
no sirven para escudo ni campana:
están sin ojos y no podrán abrirlos,
tendrán la boca muerta del precepto.

Amé las genitales enramadas
y entre sangre y amor cavé mis versos,
en tierra dura establecí una rosa
disputada entre el fuego y el rocío.

Por eso pude caminar cantando." (121).

El amor personal

La concepción del amor personal en el Neruda de la 'segunda etapa', difiere radicalmente de la primera concepción nerudiana del amor. En "Amores: Terusa (II)" por ejemplo, se pone de manifiesto la naturaleza telúrica del sentimiento amoroso (122). Las imágenes que se utilizan para describirlo son telúricas, y hay un fuerte arraigo geográfico, todo lo cual demuestra una visión del sentimiento amoroso como una fuerza más de la naturaleza. Aunque el sentimiento por la tierra se vislumbraba ya en la época romántico-modernista, el amor se enfocaba primordialmente como una fuerza enteramente subjetiva, con su razón de ser en la naturaleza íntima del yo.

A pesar del carácter subjetivista de su primera concepción poética, Neruda establece que

sus 'líneas' fueron escritas "con el puro fermento, con la ola, con la paloma y con la cabellera," y que desde el primer momento su poesía tuvo elementos de proyección a los demás: "Pienso que se fundó mi poesía/no sólo en soledad sino en un cuerpo/y en otro cuerpo, a plena piel de luna/y con todos los besos de la tierra." (123).

En "Amores: Rosaura (I)" se ponen de manifiesto las características que habrán de distinguir claramente la poesía amorosa de la 'segunda etapa' con respecto a la de la 'primera etapa'. Por más que Neruda intente a veces rescatar los valores sociales, telúricos o cotidianos de su primer momento, un análisis objetivo muestra que éstos se presentan a lo sumo incipientemente. No hay nada entonces que pueda compararse con "Amores: Rosaura (I)" y "(II)". El sentimiento amoroso se ve aquí inmerso en la realidad social, inseparable del acontecer cotidiano, unido a la pura fuerza natural, aunque sea sólo por el instinto: la amada se yergue en el "crepúsculo pobre, en la ciudad,/ cuando brillan las tiendas/y el corazón se ahoga/ . . . en la soledad de los pantanos". Porque ahora el amor es "como un pantano . . . /entre número y número/de calle . . .". Allí "el placer profundo" es el único escape vital, el amor es "de cuerpo a cuerpo", "y en el paroxismo se sacia la ola hambrienta/y se recogen/las láminas del légamo". Es un amor que cuando tiene paz, es "la calma dura de los arrabales." La sofocante realidad social de los barrios pobres de la ciudad, mina y desvirtúa la expansión natural del amor: la amada es consumida por "los adobes/de muros aplastantes" y se quema en el "triste poderío" del poeta (124). Ella se hunde en la oscuridad y en el olvido, pero él, salvado por la dura labor de la poesía, sigue caminando por la vida.

En "Amores: Rosaura (II)", se reafirma lo expresado anteriormente. El goce de amor es "como la única/rosa/en los sordos arrabales,/en plena juventud raída," cuando ya todo conspiró para ir matando poco a poco a los amantes, "porque entre instituciones orinadas/por la prostitución y los engaños", 'no sabían que hacer'. La sangre, "la ley letal del hambre", deforma el amor hasta dejarlo reducido a su mínima expresión de amor solamente carnal, con precio, a una "rosa física", a un usarse mutuamente "hasta el dolor", porque hiriéndose (o siendo heridos), los amantes al menos se sienten vivos. Era la única forma de escapar "de la maldición/que pesaba/sobre el vacío, sobre la ciudad." (125). Es un amor, enton-

bajo
sus follajes.
El poeta
allí estaba con su lira
y su bastón cortado en la montaña
de un árbol oloroso
y mientras más sufría,
más sabía,
más cantaba aquel hombre:
había encontrado
a la familia humana,
a sus madres perdidas,
a sus padres,
al infinito número
de abuelos, a sus hijos,
y así se acostumbró
a tener mil hermanos.
Un hombre así no se sentía solo.
Y además con su lira
y su bastón del bosque
a la orilla
del río innumerable
se mojaba los pies
entre las piedras.
Nada pasaba o nada parecía
pasar:
tal vez el agua que iba
resbalando en sí misma,
cantando
desde la transparencia:
la selva lo rodeaba
con su color de hierro:
allí era el punto puro
el grado más azul, el centro inmóvil
del planeta
y él allí con su lira,
entre las peñas
y el agua
rumorosa,
y nada transcurría
sino el ancho silencio,
el pulso, el poderío
de la naturaleza
y sin embargo
a un grave amor estaba destinado,
a un honor iracundo.
Emergió de los bosques
y las aguas:
iba con él con claridad de espada
el fuego de su canto.” (108).

Es innecesario insistir más en las características de la poética nerudiana apuntadas anterior-

mente: Están presentes a lo largo de todo el *Memorial de Isla Negra*. Baste con mencionar algunos otros poemas que sustentan lo dicho: “Lo que nace conmigo” (unidad del poeta con la naturaleza y con las cosas cotidianas), “Oh tierra, espérame” (el poeta expresa un deseo de reintegrarse totalmente a la naturaleza), “Patagonias” (raíces geográficas de la inspiración poética), “La noche” (el poeta quiere aprender de la naturaleza el secreto de su potencia creadora, espontánea, fluida, no premeditada, pura en el prístino fluir del ser), “Atención al mercado” (hermoso ejemplo de la poesía de la cotidianidad), etc.

Pero quizá valga la pena apuntar dos hechos de importancia:

a) Cuando el yo lírico asume una función ‘profética’, no lo hace como expresión de un titanismo extrahumano, de una consciencia ‘superior’, elevada por las ‘Musas’, por el ‘Numen’, a una categoría cuasi-divina por encima de la humanidad ‘ordinaria’: lo hace como un yo colectivo que asume los triunfos, las derrotas, la esperanza, los dolores, las percepciones, los sentimientos y los hechos vitales de su comunidad. En el poema “Me siento triste”, esto se expresa por medio de un recurso técnico que alterna la primera persona singular con la primera persona plural:

“Tal vez yo protesté, yo protestaron,
dije, tal vez, dijeron: tengo miedo,
me voy, nos vamos, yo no soy de aquí,
no nací condenado al ostracismo,
pido disculpas a la concurrencia,
vuelvo a buscar las plumas de mi traje,
déjeme regresar a mi alegría,
a la salvaje sombra, a los caballos,
al negro olor de invierno de los bosques,
grité, gritamos, y a pesar de todo
no se abrieron las puertas
y me quedé, quedamos
indecisos,
sin vivir ni morir aniquilados
por la perversidad y el poderío,
indignos ya, expulsados
de la pureza y de la agricultura.” (109).

b) Neruda no idealiza a la naturaleza, su propósito es representarla poéticamente. Aunque por su función eminentemente dinámica y creadora ésta sea de signo abrumadoramente positivo en su poesía, el poeta está consciente del carácter a

ces, circunscrito estrictamente en la realidad social, y, lo que es más, determinado rigurosamente por ella. El amor "puro", circunscrito únicamente a la intimidad de la subjetividad interna, reducido al mundo personal de los amantes, aislado de la realidad social, queda definitivamente superado.

En "Amores: Matilde", se encuentran confesiones íntimas de amor, pero siempre ligadas a la vida cotidiana, a lo telúrico, a la presencia de los demás y del mundo externo, a la patria americana, al compromiso social (126).

En *Las manos del día* (1968) aparecen tres elementos valederos, en la significación de una poética del autor. Ellos son "El que cantó, cantará", "Verbo" y "El canto" (127).

Del primer poema "El que cantó, cantará", se desprende una autoexégesis del poeta, que posibilita el esclarecimiento de dos etapas claves de la producción nerudiana: la anterior al "*Canto General*" y la inmediatamente posterior.

El autor remite a la poesía de su primera etapa y a la de las *Residencias*, de la siguiente manera:

... "Por eso, pido perdón por la tristeza
de mis alegres equivocaciones,
de mis sueños sombríos,
perdón a todos por innecesario:
no alcancé a usar las manos
en las carpinterías ni en el bosque.

Viví una época radiante y sucia,
vagué sobre las olas industriales
comiendo la ceniza de los muertos
y tanto quise hablar con Dios
o con un general, para entendernos,
todos se habían ido con sus puertas:
no tuve adónde ir sino a mi canto."

En la última estrofa el poeta justifica su oficio y admite la dialéctica de sus actitudes poéticas anteriores, así como las presentes:

Canto, canté, cantando
hice los números
para que ustedes sumen, los que viven
sumando
para que resten todo
los aminoradores:
cuando todos los días me mataban
me acostumbré a nacer, y por supuesto,
este es mi oficio, y no tiene importancia. (128)

En "Verbo" (129), se pone completamente de manifiesto la cotidianeidad como eje central de su concepción poética:

Quiero que en la palabra
se vea la aspereza,
la sal ferruginosa,
la fuerza desdentada
de la tierra
la sangre
de los que hablaron y de los que no hablaron.

El poeta en su condición de creador interpela a la palabra, y por ende a la escritura misma, para que reproduzca en el mejor de los sentidos, su concepción del mundo.

Quiero ver la sed
adentro de las sílabas:
quiero tocar el fuego
en el sonido
quiero sentir la oscuridad
del grito. Quiero
palabras ásperas
como piedras vírgenes.

Establece un dualismo entre la palabra o posibilidad de lenguaje poético y los sentidos: sed/sílabas-fuego/sonido-oscuridad/grito-piedras vírgenes/palabras ásperas. Esto refuerza el sentido de compromiso y de cotidianeidad que impera en su obra poética.

En "El canto", mantiene la misma posición adoptada en "Verbo", sólo que la posibilidad del canto implica ahora la concreción de la poesía como producto (130).

"Mis deberes caminan con mi canto:
soy y no soy: es ese mi destino.
No soy si no acompaño los dolores
de los que sufren: son dolores míos.
Porque no puedo ser sin ser de todos,
de todos los callados y oprimidos,
vengo del pueblo y canto para el pueblo:
mi poesía es cántigo y castigo.
Me dicen: perteneces a la sombra.
Tal vez, tal vez, pero a la luz camino.
Soy el hombre del pan y del pescado
y no me encontrarán entre los libros,
sino con las mujeres y los hombres:
ellos me han enseñado el infinito." (131).

El presente poema constituye una de las producciones más representativas de la poesía nerudiana en la delimitación de una poética del autor: en él, se enuncia la ley estructurante que prevalece en la mayor parte de su obra: por un lado, la afirmación de un principio, y por el otro, negación del mismo para hallar dialécticamente una síntesis. "Soy/no soy"—"Mi poesía es cántigo/y castigo"—"Sombra/luz."

El ser, la identidad, surge del compromiso con el pueblo: el poeta es portavoz de los callados y de los oprimidos. Pero no sólo habla por ellos, sino que es uno de ellos: "Vengo del pueblo y canto para el pueblo".

Precisamente el pueblo, el encuertro con hombres y mujeres sencillos, le darán el infinito; especie de síntesis esperada por el poeta.

En su última producción artística: *Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* (1973) (132), se presentan una serie de textos importantes.

En "Explicación perentoria", el poeta interpela a lo que él denomina el compromiso del escritor por medio de la palabra. Neruda considera la asunción de una técnica prosaica más apta para expresar, de la mejor forma el acontecer histórico que vive en 1973.

"Esta es una incitación a un acto nunca visto: un libro destinado a que los poetas antiguos y modernos, extinguidos o presentes, pongamos frente al paredón de la Historia a un frío y delirante genocida..." (133).

... Ha probado la Historia la capacidad demolidora de la Poesía, y a ella me acojo sin más ni más.

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

El anterior prosaísmo propuesto por el poeta, debe entenderse como un recurso de escritura. La prosa para Neruda se presenta así como un medio más adecuado para expresar una circunstancia de la historia. En cuanto a la función de la poesía y del poeta, Neruda los ve en este último

libro como un oficio y como un artesano, respectivamente. En este sentido, el poeta adquiere una significación cotidiana, ya que vendría a constituirse en un obrero del canto.

"Conservo como un mecánico experimentado mis oficios experimentales: debo ser de cuando en cuando un barco de utilidad pública, es decir, hacer de palanquero, de rabodán, de alarife, de ladrador, de gásfiter o de simple cachagás de regimientos capaz de trenzarse a puñete limpio o de echar fuego hasta por las orejas, y que los exquisitos estéticos que los hay todavía, se lleven una indigestión: estos alimentos son explosivos y vinagres para el consumo de algunos. Y buenos tal vez para la salud popular. . . . Esta puede ser una función efímera. Pero la cumplo. Y recurro a las armas más antiguas de la poesía, al canto y al panfleto usados por clásicos y románticos y destinados a la destrucción del enemigo. Ahora, firmes, que voy a disparar." (134).

V. APENDICE:

Crítica sobre la poética nerudiana

Esta sección consta de dos partes complementarias: una serie de resúmenes de la crítica sobre la poética de Neruda, y un breve examen de esta crítica.

Saúl Yurkievich en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (135) dedica dos artículos a Pablo Neruda:

"La imaginación mitológica de Pablo Neruda" y "Mito e historia, dos generados del Canto General". En estos estudios se establecen una serie de constantes de la producción nerudiana, de las cuales se desprenden algunos rasgos significativos en la consideración de una poética del autor. Antes de establecer los elementos de una poética propiamente dicha, Yurkievich se preocupa por identificar cuatro rasgos relevantes en la poesía nerudiana que posibilitarían la constitución de una poética: 1) la presencia de arquetipos míticos que aparecen constantemente en su producción, desde sus orígenes hasta el Canto General inclusive. 2) la

negación de toda teoría, y la postulación de una concepción poética candorosa que oculta el trabajo de producción textual y la esforzada resolución de problemas técnicos, bajo la apariencia del irreprimible y oscuro dictador de fuerzas sobrehumanas. 3) la naturaleza aparece homologada con la poesía, como el hijo con su madre y 4) su poesía será un retorno al origen, una reactualización de ese comienzo y una expresión de solidaridad con la tierra natal. En este sentido a Neruda le interesa la absorción física del mundo. Dice Yurkievich: "Lo de Neruda es una conciencia totalizadora, que quiere englobarlo todo a través de una revelación súbita y simultánea donde los componentes, fusionados para crear una sobrecarga expansiva, no pueden aislarse; una expresión confusa, de encuentro e intercambio de contrarios, donde los ingredientes conceptuales se oscurecen por la polisemia, por la inestabilidad semántica y por estar indisolublemente amalgamados con los sensoriales, rítmicos y sentimentales". (P. 178).

El crítico a través de un análisis diacrónico de la obra de Neruda, establece la progresiva intención expresiva y de representación verbal realizada por el poeta en su producción. Llega a concluir que se presentan dos coyunturas poéticas a lo largo de su escritura: desde sus obras iniciales (*Crepusculario*, *Veinte poemas de amor*) hasta las Residencias, se manifiesta una poética mítico-metafórica. Esta poética está sustentada desde luego por una fuerte intención romántico-modernista en *Crepusculario* y a partir del *Hontero entusiasta* y los *Veinte poemas de amor* por un trasfondo natural, terrestre.

En las Residencias plantea su propia estética: "Contra la poesía "artística" preconiza aquella que se escribe por mandato de la sangre, un "canto salobre que las profundas olas deben saltar". Ni regodeo en la forma ni evasión ultraterrena, sino la interioridad sentimental, el penetrar y dejarse penetrar por el mundo, la entrada alucinada en la oscura intimidad de la materia, la identificación con las fuerzas naturales, con las génesis y las destrucciones terrestres y oceánicas, acoplamientos, nacimientos, podredumbres, erosiones, todo confusamente amalgamado en una poesía englobante y totalizadora". (P. 203).

La otra gran coyuntura de su poesía queda delimitada por su obra "Canto General". A su vez, según Yurkievich en ella coexisten integralmente dos poéticas. Una que denomina mítica; y otra que llama poética militante-testimonial, regida por una

voluntad política, pedagógica que lo mueve a emprender una crónica de América para exaltar sus grandezas y condenar sus lacras, reseñar su historia como enfrentamiento permanente entre opresores y liberadores, reivindicar, iluminar y coaligar a los oprimidos, incitarlos a la definitiva conquista de su independencia y vaticinar el porvenir.

Asimismo estas poéticas se concretan en algunos recursos de escritura como los siguientes: desde poemas herméticos, plurivalentes, de gran densidad metafórica y de intrincada tesitura semántica, hasta otros que se aproximan al máximo, a la elocución prosaica, donde el lenguaje se torna directo, discursivo, referencial.

En síntesis, Yurkievich considera una posible poética de Neruda en la totalidad de la obra de la siguiente manera: "Neruda es un poeta visionario, es decir, movido por una voluntad de representación, de figuración, por un afán icónico, afán de transmitir imágenes. La poesía no constituye para él un objeto y objetivo autónomo, una entidad autosuficiente, autoreferente, sino un medio para comunicar mensajes que nos remiten a instancias no textuales. Neruda no es un formalista, nunca se detiene demasiado en lo verbal intrínseco. Siempre apunta a realidades, es decir, evidencias subjetivas u objetivas, personales, naturales, sociales, de las cuales su palabra es signo, signo que significa en función de su proximidad o fidelidad con respecto a lo significado. El mensaje de Neruda informa no sólo sobre el mundo, también sobre el acto de percibirlo y sobre el instrumento de percepción". (Pp. 223-224).

Por último establece tres rasgos relevantes, además de los antes señalados, en la producción nerudiana. La considera realista, personal y estética, aunque destaca que realidad, percepción y expresión, cambian de una poética a otra. *La una* presenta un mundo permanente, natural a través de una visión mítica, primitiva, arcaizante y mediante un lenguaje metafórico oscuro, oracular; y *la otra* presenta un mundo histórico, social, progresivo, a través de una visión no personal, que se quiere objetiva y mediante un lenguaje claro y unívoco.

Amado Alonso en su libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1977) establece los siguientes planteamientos:

1- Al leer en orden de producción *Crepusculario* (1919), *El hontero entusiasta* (1923-1924), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) y *Residencia en la tie-*

rra (I, 1925-1931), (II, 1931-1935) descubrimos que la evolución poética de Pablo Neruda consiste en una progresiva condensación sentimental por ensimismamiento, un cada vez más obstinado anclaje en el sentimiento, en lo hondo de sí mismo, desentendiéndose cada vez más de las estructuras objetivas.

2- Antes de Residencia en la tierra hay en toda la poesía de Neruda una bella tristeza que se complace en sí misma. Esta melancolía habla mucho del dolor infinito pero solo en Residencia se nos pondrá delante, y sin nombrarlo, el dolor realmente infinito.

3- En la poesía juvenil, es una melancolía que se viste de nostalgia: la tristeza del bien perdido, que se remansa en el recuerdo. Allí las aguas del sentimiento cabecean con embestidas amenazadoras de angustia, pero todavía se resuelven en melancolías, un modo de felicidad, en resumidas cuentas, porque el sufrimiento se contempla a sí mismo envuelto en belleza y hecho canción.

4- Pablo Neruda es un poeta romántico, (desequilibrio a favor del sentimiento) que pone toda su ambición en provocar y reproducir en sus versos la marcha impetuosa de su sentir.

5- El vigésimo de sus Veinte poemas de amor, es un excelente ejemplo para mostrar como se establece en Neruda esta relación entre el estado sentimental ensimismado y las construcciones objetivas; y comparándolo con los poemas de Residencia en la tierra, es también ejemplo muy instructivo para ver la evolución de nuestro poeta, no ya en cuanto a su maestría y a su voluntad de estilo, sino frente al contenido poético de Pablo Neruda es un progresivo ahondar en el ensimismamiento. El vigésimo poema es justamente instructivo porque presenta todavía muy moderado, y como descubrimiento, el juego, el procedimiento que se extremará en Residencia en la tierra.

6- De la poesía primera a Residencia en la tierra hay, pues, evolución en cuanto que se cumple un progresivo ensimismamiento, una atención cada vez más obsesionada al sentimiento propio. En otros aspectos en cambio, lo que hay es salto, solución de continuidad, respecto al cultivo poético anterior. Es la índole de la fantasía la que parece otra.

7- La poesía de Neruda es también objetivación y nunca le falta un mínimo esqueleto intelectual. Es un mensaje que quiere ser captado y comprendido, para que desde la comprensión el lector pueda convivir el sentimiento y la original intuición.

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

9- En el poeta se agrava la conciencia de su arte. Nada menos que tres de estos siete poemas pueden tomarse como certera autoexégesis, correspondientes al Arte poética del tomo I y a No hay olvido (Sonata) del II. Son los títulos Vals y Bruselas y un tercero, Reunión bajo las nuevas banderas, que por documentar la crisis de la poesía de Pablo Neruda, ha de hacerse sin duda famoso en las historias de la literatura.

“La conversión”

10- Pero justamente y a tiempo Pablo Neruda se ha escapado de su temible tela de araña, gracias a una total conversión. No conversión a Dios, sino al prójimo.

El comunismo de Pablo Neruda como acontecimiento de su biografía sólo concierne en cuanto ha tocado y cambiado la índole de su poesía. Pues la poesía de Pablo Neruda era cambiada de la noche a la mañana radicalmente: ya no más ensimismada soledad, de angustia metafísica y de visión de muerte, o para decirlo con sus propias palabras ya no más poesía “solitaria en el mundo muerto” (Débil del alba); desde ahora su poesía es la del hombre con los hombres, encerradas y selladas angustiosas preguntas que el hombre se hace a solas consigo mismo; una poesía social y de combate político, de adhesión y repulsión para el prójimo, de alegato y execración, de esperanza y rabia: de acción. El mismo deja documentada con lúcida medida y sopesada con lúcida conciencia de su conversión, en un poema de bien significativo título: Reunión bajo las nuevas banderas.

Eduardo Camacho Guizado, en *Pablo Neruda: Naturaleza, Historia y poética* (Sociedad General Española de Librería, S.A. Madrid, Colección “Clásicos y Modernos”. 1978) señala un primer aspecto que interesa destacar: Neruda concibe la poesía como un don inevitable (1923), luego como humana, prosaica, localizada, histórica y comprometida (1973).

En su primera etapa, el poeta reflexiona más sobre su condición de poeta que sobre la poesía misma. Domina en él la idea tradicional del poeta inspirado en forma misteriosa, que se ve forzado a crear penosamente pero sin poderlo evitar. Pero ya desde aquí se inicia una de las facetas del tema principal de la obra telúrica, la integración entre hombre y naturaleza. Y desde entonces, Neruda establece que la poesía no es la belleza, que puede ser "impura". Al mismo tiempo, manifiesta estar consciente de que su obra se halla bajo la influencia de otras, y revela desde ya la característica de objetividad del poema, que será una constante de la poética nerudiana y que podría formularse así: la poesía, puede ser elaborada por él, puede ser convertida en palabras, así se produce una cierta separación entre poema, poesía y poeta.

En este primer momento, se nota en Neruda la influencia de la 'estética de lo indefinible', puesta en boga por J.R. Jiménez: la poesía como un "algo" indefinible pero de invencible fuerza, capaz de transfigurar el sentimiento. Así, la creación poética se coloca por encima de este último, como transfiguración o sublimación liberadora. Este poder de la poesía es un tema constante en la obra nerudiana. Desde entonces, define la poesía como un intento de objetividad, de abandono de la subjetividad para encontrarse con el mundo. La filiación de Neruda puede trazarse no sólo de los modernistas y de J.R. Jiménez, sino también de los poetas románticos trascendentales, rebeldes contra la sociedad, líricos y sensibles (no racionales). Pero también encontramos en este primer período una nota estilística relevante: la conciencia formal, la lúcida intención de adecuar forma y contenido.

La concepción del poeta que prevalece, es la del poeta como 'medium', la cual a su vez revela un platonismo subterráneo que explica la relación de tipo cuasi-religioso que el poeta establece con el misterio de la naturaleza, concepción que irá desarrollándose y aclarándose con el tiempo en términos ideológicos más bien que poética. En todo caso, Neruda considera a la naturaleza como un absoluto.

Dos contradicciones son conspicuas en Neruda: la de la poesía como algo involuntario que se impone al poeta versus la poesía como voluntad en medio de la plenitud y la del poeta como 'medium' versus el poeta racionalista y voluntarioso. Aunque este último domina a partir del *Canto General*, no desaparece el vate de perfiles religiosos y telúricos, el poeta inspirado, el 'medium' romántico. El

Canto General mismo es en parte resultado de esta contradicción. En las dos primeras *Residencias* hay racionalidad, pero también embriaguez irracionalista; en la *Tercera Residencia*, un profundo cambio en intenciones, temas, lenguaje y proceso de creación.

Desde las *Residencias*, impera la poesía 'vital' (comprometida con la vida) sobre la poesía 'estética', y se manifiesta la contradicción entre el rigor y 'lo confuso'. En todo caso, la seguridad inmovible de su testimonio poético, de su carácter privilegiado de testigo, convierte al poeta en un ser extrahumano por encima del tiempo y de la muerte. El poeta guarda en sí 'lo profético', cuya formulación es involuntaria, y la vida demanda de él su 'profecía'. El poeta produce finalmente un mensaje tan 'confuso' como la realidad misma que lo solicita, pero con gran rigor poético. El poema clave para comprender esto es *Arte poética*.

De octubre de 1935 en adelante, se impone por completo la poesía 'vital', 'humanista', sobre la poesía 'estética'. Pero esta concepción humanista nace como visión y no tanto como convicción ideológica. La poesía debe ser impura, humanizada, y de lo impuro se llega a lo popular. El poeta integra la realidad, no la mutila como se hace en la poesía pura. Lo humano popular se torna en manantial poético, y de aquí se llega a lo histórico, ausente de la obra y de la conciencia del Neruda anterior a 1936. Pero lo que se da no es una evolución subjetiva, sino una modificación de la conciencia originada por la historia. La guerra civil española y la muerte de Federico García Lorca, fueron los acontecimientos históricos que precipitaron definitivamente el cambio poético de Neruda. Este cambio de actitud, de lenguaje y de temas, puede entenderse como conversión o como desatrollo. Las explicaciones poéticas están en *España en el Corazón*.

Otra contradicción encontramos en Neruda, especialmente en el *Canto General*: la contradicción entre la actitud lírica y la intención épica, que divide a este último libro y anula buena parte de su efecto. Esta contradicción a su vez nos remite al problema del yo, que se presenta como portavoz de su pueblo, del pueblo de América, de la "raza", de las clases históricamente oprimidas, de la naturaleza. El yo se hace colectivo, se desindividualiza pragmáticamente hasta hacerse una fuerza telúrica él mismo. Pero este yo que quiere colectivizarse no puede dejar de ser un yo personal: pronto aparece confusión entre la perspec-

tiva personal y la histórica, como revela su "elevación" de González Videla, figura de menor talla convertido en prototipo únicamente por la persecución de que hizo objeto a Neruda y a los comunistas. El intento épico está la mayor parte de las veces contradicho por la dimensión y la perspectiva personal. Y es que la "forma" épica clásica es impropia frente a la "materia" moderna.

En las Odas, Neruda plantea una lírica universal, despersonalizada, objetivista, total. En éstas, y en otras partes de su obra, está presente la autocrítica, contra aquello que no se amolda a sus ideas posteriores. Los enfrentamientos dialécticos de las Odas son más bien debates subjetivos, racionalizaciones o cambios de opinión que descubrimientos objetivos de las contradicciones de lo real, es decir, contradicciones internas nerudianas.

La poética 'mítica' o telúrica entra, a partir del *Canto General*, en pugna con la poética historicista. En las Odas, esta última se impone sobre aquella. Aquí se resume el gran tema vertebrador de la obra nerudiana: la oposición entre el naturalismo y el historicismo, que implica a su vez las oposiciones entre la intuición, la inspiración y el racionalismo, la belleza y el deber, la ética y la estética, la contemplación y la utilidad. Esto revela falta de asimilación de los principios de la estética materialista, o una falta de asunción de los mismos. Estas oposiciones son absurdas para quien pretende conciliar poesía y utilidad, y significan que el hecho de ser "realista" obliga a pedir excusas a la belleza. La contradicción se resuelve en términos naturalistas, eludiendo la verdadera cuestión: la de la utilidad de la belleza, la de la identidad de realismo poético y belleza. En el *Tercer libro de las Odas*, Neruda se ocupa más de la belleza de los objetos útiles que de la utilidad de los bellos objetos.

La estética nerudiana evoluciona ulteriormente hacia lo personal. En *Cien sonetos de amor*, por ejemplo, la inspiración es individual y tal vez subjetiva. El problema del deber del poeta se plantea en plenos poderes, pero desde una perspectiva personal; el poeta vuelve a ser transmisor de la poesía de la naturaleza, pero ahora es un demiurgo, casi un ser divino.

Neruda mismo, al final, reconoce la movilidad, el cambio de su poesía. Y se torna cada vez más moralista, más personal. Los viejos temas del compromiso histórico son, en la época de madurez, una excepción, pues lo que priva es la reflexión sobre la función y el oficio del poeta. El moralismo de Neruda (siempre presente en su obra),

se manifiesta también en la época de madurez, pero menos maniqueo. En *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, Neruda vuelve a la poética militante, pero el deber de ser un "bardo de utilidad pública" sólo se presenta "de cuando en cuando", aunque la conciencia del deber poético y político no abandona a Neruda en ningún momento.

Hugo Montes. *Para leer a Neruda*. (Buenos Aires, Editorial Francisco de Aguirre, S.A., 1974). Desde su primer libro, Neruda se aleja decididamente de los moldes modernistas externos, aunque acuse su influencia. En *Crepusculario* está el germen de todos o de casi todos los temas que se desarrollarán en el curso de la creación nerudiana, y aparece uno que desaparecerá definitivamente: lo religioso. Diversas actitudes poéticas aparecen entonces para no desaparecer jamás: por ejemplo, lo telúrico y el 'abrazo humano'. Pero también aparecen concepciones como la del arte salvador, el ser estético que supera las fuerzas de la nada, la solitaria esperanza en la belleza. Todas ellas constituyen claras vinculaciones con el modernismo.

La visión nerudiana del amor sobrepasa la nueva relación individual del yo y del tú: desde el primer momento la naturaleza integra al hombre y la mujer, los amantes son vistos en armonía con el mundo en que están insertos. Pero la obra juvenil de Neruda es, en todo caso, melancolía y La Subjetividad prevalece, los valores objetivos de cualquier tipo quedan postergados.

Tentativa del hombre infinito es un intento de renovación externa, de innovación formal, de revolución en las letras. Esta y otras obras intermedias, sirven de enlace entre el comienzo sentimental y melancólico y la primera gran madurez de una obra definitiva, que llega con *Residencia en la tierra*. En las *Residencias*, no se trata sólo de la descripción de una naturaleza acorde con el sentir lírico, sino de una realidad que cuenta por sí misma y que se impone al poeta como un personaje más o, a veces, como el personaje protagonista de la creación. El hombre está del todo inmerso en el mundo como pequeña parte, y se mueve en él sin posibilidades ni voluntad de alterarlo. Aquí encontramos quizá la culminación de una actitud romántica, pero más que esto, la preferencia por lo caótico y lo informe, lo anárquico y confundidor. Neruda ama aquí lo vago y lo indeterminado, lo confuso. El mundo no es para la solidaridad o la insolidaridad: es, sencillamente, y en él es inevitable continuar y

prolongarse. El poeta es un mero captador de cuanto existe y sucede. Las *Residencias* son pesimistas: su poética es una poética de la destrucción y del deshacerse, de la descomposición, de la residencia en una tierra sujeta a cambios inevitables y sin sentido. La liberación del inconciente se acentúa en *Residencia*. Una y otra vez el poeta suelta "sin querer" el canto de las noches de su siquis más profunda. De ahí el ensueño, la falta de concatenación lógica, lo caótico, las contradicciones. La poesía muestra una realidad en la que no hay historia ni nexos, destino ni sistema. Leyendo con atención, sin embargo, es posible percibir un esfuerzo por penetrar en la esencia misma de las cosas, por conocer y cantar lo existente, por aprehender y manifestar cuanto rodea al hombre.

Tercera Residencia es una obra miscelánea que contiene lemas, tonos, y actitudes del todo diversos. De una parte prolonga lo anterior, de otra, establece una realización poética nueva que se desarrollará plenamente en libros futuros. La atención se desplaza de las cosas a los seres humanos, de lo individual a lo colectivo, de la subjetividad al deseo de provocar cambios en el mundo. Surge el poeta del compromiso. La poesía se instrumentalizará, será vehículo para alterar el estado social y político existente. La poética va a ser diferente. Empieza aquí un gran diálogo con el lector, que es incorporado en la poesía. Comienza la cotidianeidad y el tránsito hacia la épica, hacia el poeta-cronistas. Se supera la actitud aislada hacia la solidaridad humana. Se da una verdadera conversión, cuyos frutos finales y logrados se recogen en el *Canto General*. El eje temático central de esta obra es el esfuerzo del hombre americano por lograr un destino colectivo de liberación y plenitud. Este hombre encuentra en la naturaleza apoyo para defenderse, subsistir y progresar, pues de ella procede su ser mismo.

De 1950 en adelante, Neruda se hace fecundo, la poética del "deber" se hace cada vez más fuerte, la poesía se torna compromiso humano, social y político. Como consecuencia, se produce un doble cambio: búsqueda de la sencillez expresiva y superación de la tristeza y la angustia. En *Los versos del Capitán*, el amor y la lucha social se funden. Más adelante la conversión político-liberaria se transforma en amoroso-poética. Pero lo alado y la voluntad de poesía se ven contrabalanceados por el deber humano. En *Fin de mundo* (1969), prevalecen la noche, la muerte, el desamparo. Más que literatura de denuncia y de protesta, es de hastío ante el fracaso y la desesperanza, el

frío de muerte en las actuaciones mayoritarias de los hombres.

Resumiendo, la obra de Neruda pasa de la tristeza inicial y de la angustia a la alegría, de la subjetividad lírica a la épica y la crónica, del amor individual y sentimental al amor colectivo, de la poesía desinteresada al compromiso, de la sencillez al hermetismo y luego otra vez a la sencillez. Las constantes que se dan a través de todos estos cambios son el yo lírico, ya sea individual o colectivo, la poesía telúrica, donde el yo se identifica con la tierra proyectándose luego a los demás hombres, donde el mundo es siempre naturaleza y el lenguaje mismo es telúrico y, finalmente, la visión de Chile y de España.

Jaime Concha. *Neruda*. (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., Colección Letras de América, 1972). Se puede considerar el *Canto General* como la más alta profundización poética de la visión cosmogónica del materialismo dialéctico. El carácter de Temuco y de toda la zona de Araucanía reactualiza, a comienzos de este siglo, el fenómeno inaugural de la Conquista.

La relación con la naturaleza tendrá un carácter particular en la obra de Neruda, será una relación fundamental en toda la historia del reflejo lírico. Pero por su poderoso dinamismo, la naturaleza no cumplirá el servicio de refugio lírico que cumple la naturaleza románticamente concebida. El núcleo histórico de la naturaleza contrastará con la esterilidad de la ciudad, con su subdesarrollo. Se identificarán en la naturaleza las fuerzas creadoras para un futuro todavía socialmente invisible: en ella se concentra la posibilidad de la historia. No es lo idílico lo que predomina en ella, sino la energía.

La poesía de Neruda, soterradamente en *Residencia en la tierra* y con toda extensión en el *Canto General*, quiere ser captación totalizadora de lo americano. A pesar de su profunda ambición totalizadora, esta poesía se resistirá siempre a contemplar el mundo con el privilegio de la mirada divina. Aún en aquellos casos cuando el yo lírico se exalta a centro estetizador de la realidad, necesita de la existencia de una realidad estetizable. El acto de estetización constata, en su mismo proceder, el dominio de lo extraestético. Aunque la subjetividad poética que emana su "aroma espiritual" sea un vaso idealizador, depende de esas mismas objetividades que ella embellece con su perfume.

Entre *Azul* de Rubén Darío y *Crepusculario* de Neruda, hay una ostensible continuidad espiritual. La herencia modernista de este último puede comprobarse, entre otras cosas, por el aparato de significaciones religiosas que puebla tan ostensiblemente toda la obra inicial de Neruda.

La poesía amorosa de Neruda no es pura invención literaria, surge de condiciones concretas de existencia. Sus libros reflejan también la situación social del poeta, su gris y oscura pobreza.

Ya en *Residencia en la tierra* ha desaparecido el estudiante contemplativo que se embebía en los panoramas del cielo, que adoraba en sus manos el testimonio inmediato de su infancia. Ahora es "un carpintero ciego y sin manos". En *Tentativo del hombre infinito*, el 'hombre infinito' no es únicamente el individuo que convive con las fuerzas cósmicas: es también el hombre corriente, el hombre vulgar. *El poeta intenta hundir, absorber, disfrazar su yo en la subjetividad cotidiana. Existe una contradicción entre el infinito y lo cotidiano.*

De 1927 en adelante, aparecen dos hallazgos fundamentales: una ingente visión de la naturaleza, de carácter dialéctico, en que la sociedad, la historia y las experiencias subjetivas se funden con los ciclos solares y anuales de la tierra y una forma poética nueva, que supera definitivamente las estancias modernistas de *Crepusculario* y el conjunto romántico de los *Veinte poemas*, donde la mera yuxtaposición y los conatos cíclicos no se resolvían todavía en una composición adecuada. Desde las primeras páginas de *Residencia en la tierra*, no se admite una lectura como poesía subjetiva, cerradamente individual, sino que se manifiesta todo un trasfondo colectivo. Pero en *La calle destruida*, poema posterior a 1932, hay un principio de platonización en el sobreacentuamiento de la producción forestal.

En general, pueden apuntarse los siguientes puntos de validez general para la comprensión de *Residencia en la tierra*: visión totalizadora, significación histórica de los objetos, la figura del héroe, el área de las estaciones (tiempo cíclico de la naturaleza).

Hernán Loyola, señala en *Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda*, (Santiago, Ed. de la Revista Aurora, 1964) que: 1- Neruda es un poeta que ha hecho de su vida la materia y la sustancia de su poesía, como bien lo ha señalado Fernando Alegría.

2- La poesía de Neruda no es una biografía anecdótica, aunque recoja a menudo la anécdota:

es ante todo la historia de una conciencia humana en su proceso de integración, en su proceso de formación, de crecimiento y desarrollo, en sus orígenes, en su incorporación al mundo, en su vinculación cada vez más profundizada con la naturaleza, con los objetos, con los hombres, con la cultura, con el movimiento de la historia, con el sentido del esfuerzo humano, con el impulso del hombre hacia la plenitud.

3- Toda la obra de Pablo Neruda, desde sus comienzos, ha sido siempre reflejo artístico y paralelo de la vida del poeta, determinada en cada paso por su circunstancia histórico-personal más concreta. Pero sucede que al comentar poéticamente el despliegue de su propia existencia, Neruda ha venido recogiendo las vidas de muchos otros hombres, por no decir la vida del hombre contemporáneo de América, con sus hechos, con sus objetos, con sus gestos y con sus esperanzas. A través de la sinceridad y del manejo dialéctico de la razón y la intuición, Neruda ha logrado universalizar su personal y única experiencia hasta un nivel muy rara vez alcanzado en la literatura (136).

(i) *La mayor parte de la crítica resumida*, tiene un carácter referencial y presta gran atención a la relación existente entre la obra y la vida del autor. Además, se preocupa por determinar intertextualidades. Por el contrario, la presente investigación es de índole imanentista, y se ocupa casi exclusivamente de los textos poéticos del autor donde se hace referencia explícita a los contenidos de una posible poética.

(ii) No existe todavía un estudio específico sobre una poética nerudiana, a excepción de lo hecho por Camacho Guizado. Este ensayo constituye un aporte monográfico sobre este tema, que puede servir de base para un análisis más extenso, profundo y detallado.

(iii) la mayor parte de la crítica tiene prejuicios ideológicos, ya sea de izquierda o de derecha. Esto limita enormemente su objetividad. Sirva de ejemplo la siguiente discusión sobre el compromiso en la poesía nerudiana:

El compromiso poético de Neruda no es una servil adecuación ideológica. Esto no puede repetirse suficientemente, tantas son las insinuaciones de un 'compromiso por compromiso', de un 'compromiso de partido', etc. Atrás de la teoría de 'los dos Nerudas' (el 'poeta verdadero del amor' y el 'falso poeta panfletista'), está la misma idea perfectamente falaz. El carácter integral de la poesía nerudiana de la segunda etapa queda firmemente demostrado en este trabajo: no hay dos Nerudas,

sino dos etapas en su formación poética. El amor en la segunda es tratado de igual manera que y junto con los temas del compromiso histórico, lo telúrico y lo cotidiano. Todos provienen de la misma fuente.

El compromiso poético de Neruda, al igual que su compromiso político e histórico, provienen del mismo origen íntimo fundamental: su compromiso con el hombre, con el amor, con la verdad. Neruda entendió su realización dentro de una ideología específica, pero esto puede considerarse accidental desde el punto de vista estrictamente humano: estemos o no de acuerdo con su posición política e ideológica, no puede cuestionarse con justicia su sinceridad humana y artística. Viene a la mente el ejemplo de Dante Alighieri.

El carácter abierto, esencial y profundamente auténtico del compromiso poético en Neruda, su ausencia de servilismo, se ponen de manifiesto, por ejemplo, en los poemas "La verdad" y "El episodio" (*Memorial de Isla Negra*).

A pesar de sus defectos, muchos de los críticos ofrecen pistas válidas, indicios reveladores, pero no existe una verdadera profundización.

SINTESIS

Las hipótesis planteadas se confirman a lo largo del trabajo:

1- Se distinguen dos etapas en la producción nerudiana: una modernista que corresponde a la obra de juventud, con elementos románticos, de la 'poesía pura', de la poesía de vanguardia, y otra que corresponde a la obra de madurez, con elementos que constituyen una auténtica poética original nerudiana. Estas etapas se diferencian por la forma, la temática y la 'actitud' poética, pero tienen rasgos comunes algunos elementos temáticos característicos y definitorios en la segunda etapa, apenas incipientes en la primera.

Estas dos etapas pueden diferenciarse también tomando en cuenta la diferencia de destinatario: en la primera etapa, el destinatario es siempre un ente único, desligado de la realidad objetiva. En la segunda, el destinatario es la colectividad, el pueblo. En la primera, no existe una preocupación clara y consciente por un destinatario, mientras que, en la segunda, esta preocupación es constante.

2- Una etapa de transición separa a la primera de la segunda etapa, y se revela en las *Residencias*, donde puede observarse la contradicción existente entre ambas y la naturaleza cualitativa del cambio.

3- El factor que proporciona su unidad a la concepción poética nerudiana, es una conciencia integradora, cuya fuerza determinante e impulsora es el amor, entendido como una potencia elemental de la naturaleza, general, omniabarcante, presente donde hay fecundidad, creación, progreso y movimiento dinámico. Tal potencia se revela de forma especial en el hombre, donde puede ser origen de la inspiración poética, del amor personal, del trabajo social o de la lucha por la libertad y la justicia.

4- La temática poética de Neruda, estructurada en torno a este eje, se sustenta en tres elementos interrelacionados y recurrentes: lo telúrico, lo cotidiano y el compromiso histórico.

La conciencia integradora y totalizadora de Neruda se revela en la intención de escribir un poema cíclico:

"En ese poeta (Sabat Erscaty) había visto ya realizada mi ambición de una poesía que englobara no sólo al hombre sino a la naturaleza, a las fuerzas escondidas, una poesía epopéyica que se enfrentara con el gran misterio del universo y también con las posibilidades del hombre."

Pablo Neruda. *Confieso que he vivido*. España, Seix Barral, 1974-1976. P. 74.

(El hondero entusiasta) influencia de Sabat Erscaty.

"Terminó con la carta de Sabat Erscaty mi ambición cíclica de una ancha poesía, cerré la puerta a una elocuencia que para mí sería imposible de seguir, reduje deliberadamente mi estilo y mi expresión. Buscando mis más sencillos rasgos, mi propio mundo armónico, empecé a escribir otro libro de amor. El resultado fueron los "Veinte poemas."

Pablo Neruda. Opus cit., p. 74.

“Apenas escrito *Crepusculario* quise ser un poeta que abarcara en su obra una unidad mayor. Quise ser, a mi manera, un poeta cíclico que pasara de la emoción o de la visión de un momento a una unidad más amplia. Mi primera tentativa en ese sentido fue también mi primer fracaso. Se trata de ese ciclo de poemas que tuvo muchos nombres y que, finalmente, quedó con el de *El hondero entusiasta*. Este libro, suscitado por una intensa pasión amorosa, fue mi primera voluntad cíclica de poesía: la de englobar al hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos mismos que allí, se desarrollaban, en una sola unidad.”

Pablo Neruda, *Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos*. (Obras Completas, Tomo III, p. 709).

“El largo tiempo de vida ilegal y difícil, provocada por acontecimientos políticos que turbaron y conmovieron profundamente a nuestro país, sirvió para que nuevamente volviera a mi antigua idea de un poema cíclico. Por entonces tenía ya escrito *Alturas de Macchu-Picchu*.

En la soledad y aislamiento en que vivía y asistido por el propósito de dar una gran unidad al mundo que yo quería expresar, escribí mi libro más ferviente y más vasto: el *Canto General*. Este libro fue la coronación de mi tentativa ambiciosa. Es extenso como un

buen fragmento del tiempo y en él hay sombra y luz a la vez, porque yo me proponía que abarcara el espacio mayor en que se mueven, crean, trabajan y perecen las vidas y los pueblos.”

Pablo Neruda, *Opus cit.*, p. 712.

El análisis de la obra nerudiana permite establecer qué concepción tiene el autor sobre el poeta, el poema y la poesía.

1- El poeta es un artesano, su obra es un producto social cuya materia es la vivencia de la realidad objetiva, inmersa en la naturaleza, la problemática social y el acontecer cotidiano. El origen de su inspiración es el amor, concebido como potencia primigenia y primaria de la naturaleza. La función del poeta es hacer poesía, lo cual implica, en este momento histórico, llevar a los hombres un mensaje de esperanza y un testimonio de las injusticias sociales. El poeta puede o no responder a su compromiso histórico, y será, según el caso, un poeta real o desvirtuado. La sensibilidad poética surge de una apertura hacia la realidad objetiva (naturaleza y entorno social), y se forma por medio de un trabajo arduo y concienzudo que implica el estudio y la práctica de las técnicas poéticas legadas por la tradición. Por consiguiente, el poeta es el resultado de un proceso formativo inscrito dentro de la historia, y el yo lírico es por lo tanto una voz colectiva.

2- El poema es el producto concreto del quehacer social del poeta, que por su naturaleza abarca la totalidad vivencial del artista.

3- La poesía es una manifestación de la fuerza primaria de la naturaleza (el amor) en el hombre, concretada por medio de la palabra. Es reflejo de la esperanza, del sentimiento, del juicio, y del trabajo creativo del hombre.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, AMADO. *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. (Edit. Sudamericana, B. Aires, 1968)

CAMACHO GUIASADO, EDUARDO *Pablo Neruda. Naturaleza, Historia y poética*. (Madrid, Ed. Sociedad General española de librería S.A., Colección clásicos y modernos, 1978).

LOYOLA, HERNAN. *Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda*. (Santiago, Ed. de la Revista Aurora, 1964).

MONTES, HUGO. *De Platón de Neruda*. (San Pedro. Ed. Universidad de Costa Rica, 1973).

- NERUDA, PABLO. *Antología esencial*. (Buenos Aires, Ed. Losada, 1971).
- _____. *Confieso que he vivido*. (México, Ed. Seix Barral, 1974).
- _____. *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*. (México, Ed. Grijaldo, 1973).
- _____. *Las manos del día*. (Buenos Aires, Ed. Losada, 1971).
- _____. *Obras completas*. (Buenos Aires, Ed. Losada. Tomo I, II, III, 1973).
- _____. *Pablo Neruda*. (San José, Selección de poemas. MCJD, 1977).
- _____. *Tercera Residencia*. (Buenos Aires, Ed. Losada, 1972).
- _____. *Revista Aurora*. Nos. 3-4 de julio y diciembre de 1964, dedicada a Pablo Neruda.
- TIJONOV, NIKOLAI Y OTROS. *Pablo Neruda: poeta y combatiente*. (Buenos Aires, Ed. Axioma, 1975).
- VILLEGAS, JUAN. *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda*. (Barcelona, Ed. Planeta, 1976).
- YURKIEVICH, SAUL. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. (Barcelona, Ed. Barral, 1973).

NOTAS

(*) Este estudio surgió a la luz y como consecuencia de un curso de maestría en Literatura hispanoamericana, "Seminario sobre la obra poética de Pablo Neruda", dirigido por el profesor Dr. Jézer González Picado.

(1) Puede utilizarse, como ejemplo del modernismo imperante en la primera fase de la obra nerudiana, el primer poema de *Crepusculario*: "Inicial".

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

Mi voz será la misma del sembrador que cante
cuando bote a los surcos siembras de pulpa ardiente.

Cierro, cierro los labios, pero en rosas tremantes
se desata mi voz, como el agua en la fuente.

Que si no son pomposas, que si no son fragantes,
son las primeras rosas —hermano caminante—
de mi desconsolado jardín adolescente.

Pablo Neruda. *Obras completas* (tomo I) 4a. edición, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1973, pág. 37.

Es de notar el uso del término clásico, 'Helios', para designar al sol. También el simbolismo de las rosas para representar los poemas, el 'jardín' de la poesía y el desconsuelo adolescente. El motivo del "sembrador" es solamente eso: un motivo poético. Como tal, está sublimado, y no tiene verdadera relación con la labor social de la agricultura. El uso del agua como símbolo poético anticipa un uso posterior en el mismo sentido, pero aquí es signo de una fuerza irreprimible que brota de la interioridad subjetiva del poeta, aún a pesar suyo, y no de la fuerza creadora de la naturaleza (manifestación de la cual es la inspiración poética), como será más adelante.

- (2) "Mariposa de otoño", opus cit., pp. 58-59.
 (3) "Los crepúsculos de Maruri", opus cit., p. 56.
 "Amigo", opus cit., p. 57.
 "Me peina el viento los cabellos", opus cit., p. 60.
 "Mi alma", opus cit., p. 62.
 (4) "Final", opus cit., pp. 78-79.
 (5) "Esta iglesia no tiene", opus cit., p. 38.
 "Pantheos", opus cit., p. 38.
 "El nuevo soneto a Helena", opus cit., p. 39.
 "Sensación de olor", opus cit., p. 40.
 "Morena, la besadora", opus cit., p. 41.

(6) Una lista de algunos títulos de *Crepusculario*, con sus alusiones clásicas, tan caras a los modernistas, y su indicación a una temática típica, bastará quizá para demostrar lo dicho:

"Helios"
 "Pantheos"
 "El nuevo soneto a Helena"
 "Ivresse"
 "El castillo maldito"
 "Mariposa de otoño"
 "Dame la maga fiesta"
 "Melisanda"
 "El encantamiento"
 "La muerte de Melisanda"

En los poemas de *Crepusculario*, encontramos abundantes 'rosas', 'jardines', 'desconsuelos', 'fuentes', 'lampadarios', 'vitrales', 'ánforas', 'lilas', 'pupilas dulces', 'margaritas', 'cabelleras rubias', 'mariposas', 'sollozos', 'estremecimientos', 'panderetas', 'risas de oro', 'voces de cristal', 'gargantas de oro', 'retiemblós', 'temblores de trenzas y de manos', 'carrouseles', 'cielos de luz teñidos de oro', 'hojas amarillas de otoño', 'noches estrelladas', 'vasos de cristal', 'sedas', 'cascabeles', 'gemidos', 'esmeraldas', 'golondrinas', 'cementérios', y adjetivos como 'trémula', 'bifronte', 'tremante', etc.

(7) El poema que mejor ilustra esta primera visión poética del amor personal, es "Farewell", opus cit., pp. 47-49. Véanse también "Amor", opus cit., p. 50. "Mujer, nada me has dado", opus cit., p. 63 y "Poema en diez versos", opus cit., p. 71.

(8) Dedicatoria de *Crepusculario*, opus cit., p. 35.

(9) "Oración", opus cit., pp. 42-44.

(10) Loc. cit., nota (9). En este contexto, son de importancia los poemas "Barrio" sin luz", opus cit., pp. 51-52 y "Maestranzas de noche", opus cit., p. 53. Este último poema es una débil insinuación de la 'poesía de denuncia' que vendrá más tarde, con su referencia directa a los 'obreros muertos'.

(11) El poema 9 que fue reemplazado por el actual poema 9 a partir de la edición de 1932. Tal como apareció 1924 dice así:

"Fimbria rubia de un sol que no atardece nunca,
que no se va, que aún amarilla el ambiente,
con una humanidad de boca inmensa y pura
que nos madura el alma besándonos la frente.

Luminosa quietud de las cosas presentes.
Silenciosa advertencia de las cosas lejanas:
el dolor que renace junto al dolor que muere:
sombra y lumbre que llegan por la misma ventana.

Líbrame de tu amor, mujer lejana y bella
que por bella y lejana me dueles cada día.
Rompe las claras cuerdas, suelta las blancas velas
del barco que aprisionan tus manos todavía.

¡Y oh minuto, no vuelvas a ser como ahora fuiste!
Mi alma errante y nostálgica a toda red se enreda.
¡El mar inmenso y libre para nadie es más triste
que para un barco atado por anclas de oro y seda!"

(12) "Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega,
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra."
Poema 1/ P. 83.

Pero cae la hora de la venganza y te amo.
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.
Ah, los vasos del pecho. Ah, los ojos de ausencia.
Ah, las rosas del pubis. Ah, tu voz lenta y triste."
Poema 1/ P. 83.

"Oh la boca mordida, oh los besados miembros,
oh los hambrientos dientes, oh los cuerpos
trenzados.

La Canción desesperada/ P. 106.

(13) Neruda. Opus cit., p. 21. Poema 3.

(14) "Era la negra, negra soledad de las islas,
y allí, mujer de amor, me acogieron tus brazos.
Era la sed y el hambre, y tú fuiste la fruta
Era el duelo y las ruinas, y tú fuiste el milagro."
La Canción desesperada/ P. 105.

Tiembla en la noche húmeda mi vestido de besos
localmente cargado de eléctricas gestiones,
de modo heroico dividido en sueños
y embriagadoras rosas practicándose en mí.

"Amame compañera. No me abandones. Sígueme.
Sígueme, compañera, en esa ola de angustia."
Poema 5/ P. 31.

(15) Neruda. Opus cit., Poema 8, p. 43.

(16) Neruda. Opus cit., Poema 8, p. 45.

(17) A pesar de que a estas afirmaciones las sustenta un análisis objetivo, Neruda intenta 'rescatar' la poesía de su primera etapa, atribuyéndole los elementos semánticos característicos de su segunda etapa:

"Los veinte poemas de amor y una canción desesperada son un libro doloroso y pastoril que contiene mis más atormentadas pasiones adolescentes, mezcladas con la naturaleza arrolladora del sur de mi patria. Es un libro que amo porque a pesar de su aguda melancolía está presente en él el goce de la existencia."

Neruda. Opus cit., p. 75.

"Me ayudaron a escribirlo un río y su desembocadura: el río Imperial. Los "Veinte poemas" son el romance de Santiago, con las calles estudiantiles, la universidad y el olor a madre selva del amor compartido."

Neruda. Opus cit., p. 75.

"... y escribí la "Canción desesperada". Encima de mi cabeza el cielo tenía un azul tan violento como jamás he visto otro. Yo escribía en el bote, escondido en la tierra. Creo que no he vuelto a ser tan alto y tan profundo como en aquellos días. Arriba el cielo azul impenetrable. En mis manos el "Juan Cristóbal" o los versos nacientes de mi poema. Cerca de mí todo lo que existió y siguió existiendo para siempre en mi poesía: el ruido lejano del mar, el grito de los pájaros salvajes, y el amor ardiendo sin consumirse como una zarza inmortal."

Neruda, Opus cit., p. 75.

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

Neruda. Opus cit., p. 76.

(18) "Ebrio de trementina y largos besos,
estival, el velero de las rosas dirijo,
torcido hacia la muerte del delgado día,
cimentado en el sólido frenesí marino.

Pálido y amarrado a mi agua devorante,
cruzo en el agrio olor del clima descubierto,
aún vestido de gris y sonidos amargos,
y una cimera triste de abandonada espuma.

Voy duro de pasiones, montado en mi ola única,
lunar, solar, ardiente y frío repentino,
dormido en la garganta de las afortunadas
islas blancas y dulces como caderas frescas.

Tiembla en la noche húmeda mi vestido de besos
locamente cargado de eléctricas gestiones,
de modo heroico dividido en sueños
y embriagadoras rosas practicándose en mí.

Aguas arriba, en medio de las olas externas,
tu paralelo cuerpo se sujeta en mis brazos
como un pez infinitamente pegado a mi alma
rápido y lento en la energía subceleste.”
Poema 9/ Pp. 49-50.

- (19) “Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo
confuso,
entre el sabor creciente, poniendo el oído
en la pura circulación, en el aumento,
cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba,
a lo que surge vestido de cadenas y claveles,
yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales.”
Pablo Neruda. *Tercera Residencia*.
“Débil del alba”, p. 15.

- (20) “Walking Around”, p. 28.

- (21) 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 . . .
“Sonata y destrucción.”, p. 43.

Sea, pues, lo que soy, en alguna parte y en todo
tiempo,
establecido y asegurado y ardiente testigo,
cuidadosamente destruyéndose y preservándose
incesantemente,
evidentemente empeñado en su deber original.
“Significa sombras.”, p. 70.

- (22) I. Galope Muerto, p. 9.
/No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas
no quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo de bodega con muertos,
aterido, muriéndome de pena.
II Residencias, p. 85.

- (23) “Caballero solo”, p. 55.

(24) Pablo Neruda. *Tercera Residencia*. (Buenos
Aires, 4a. edición. Ed. Losada, 1972), p. 26.

(25) Pablo Neruda. Opus cit., p. 44.

(26) En *Canto General* recuérdese “Yo estoy aquí
para contar la historia”.

(27) Pablo Neruda. Opus cit., p. 47.

(28) Pablo Neruda, opus cit., p. 50.

(29) Pablo Neruda, opus cit., p. 77.

- (30) Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final . . .
te busqué, padre mío,

joven guerrero de tiniebla y cobre,
o tú, planta nupcial, cabellera indomable,
madre caimán, metálica paloma.

Pablo Neruda. *Canto General I*
(Amor América—1400) Ed. Losada
B. Aires, 6a. edic., 1975, p. 9.

- (31) Lo europeo es algo superpuesto, antes de esto
estaban la naturaleza y el hombre americano:

Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos . . . arteriales
fueron las cordilleras . . .
fue la humedad y la espesura, el trueno
. . . las pampas planetarias.

El hombre tierra fue . . .

Pablo Neruda. Opus cit., p. 9.

Nótese el contraste implícito entre la artificialidad,
la ‘inautenticidad’ de Europa vrs. la auténtica naturalidad
de la América precolombina. No obstante el grado de la
influencia europea, los americanos están obligados a partir
de su base primaria, so riesgo de negarse a sí mismos.

- (32) Neruda prácticamente los identifica:

El hombre tierra fue . . .
. . . en la empuñadura
de su arma . . .
la iniciales de la tierra estaban
escritas.

Pablo Neruda. Opus cit., p. 9.

Como la copa de la arcilla era
la raza mineral, el hombre
hecho de piedras y de atmósfera,
limpio como los cántaros, sonoro.
Pablo Neruda. Opus cit., p. 20.

El europeo oprimió, martirizó y denigró no sólo al
hombre de América, sino también a su naturaleza. Hacerlo
con uno implicaba hacerlo con la otra, y su odio por ésta
contrasta con el amor por ella que manifiesta la obra neru-
diana, y que el poeta le atribuye originariamente a los
indios americanos:

Madre de los metales, te quemaron,
te mordieron, te martirizaron,
te corroyeron, te pudrieron
más tarde, cuando los ídolos
ya no pudieron defenderte.

Pablo Neruda. Opus cit., p. 17.

- (33) Neruda. Opus cit., p. 9. Con respecto a esto,
dice el propio Neruda:

Aunque muchas técnicas, desde las antiguas del
clasicismo, hasta los versos populares, fueron empleadas
por mí en este *Canto General*, quiero decir algunas pala-
bras sobre uno de mis propósitos.

Se trata del prosaísmo que muchos me reprochan
como si tal procedimiento manchara o empañara esta
obra.

Este prosaísmo está íntimamente ligado a mi concepto de CRONICA. El poeta debe ser, parcialmente el CRONISTA de su época. La crónica no debe ser quintaesenciada, ni refinada, ni cultivista. Debe ser pedregosa, polvorienta, lluviosa y cotidiana. Debe tener la huella miserable de los días inútiles y las execraciones y lamentaciones del hombre.

Pablo Neruda. *Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos*.

- (34) Si la flor a la flor entrega al alto germen
y la roca mantiene su flor diseminada
en su golpeado traje de diamante y arena,
el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge
en los determinados manantiales marinos
y taladra el metal palpitante en sus manos.

Pablo Neruda. Opus cit., ("Alturas de Macchu Picchu II"), pp. 27-28.

- (35) Y pronto, entre la ropa y el humo, sobre la mesa
hundida

como una barajada cantidad, queda el alma;
cuarzo y desvelo, lágrimas en el océano
como estanques de frío; pero aún
mátala y agonízala con papel y con odio,
sumérgela en la alfombra cotidiana, desgárrala
entre las vestiduras hostiles del alambre.

Pablo Neruda. Opus cit., p. 28.

- (36) Cfr. nota (35).

- (37) Cfr. nota (35).

- (38) Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General*
II, p.114.

- (39) Hablando de otro poeta 'real' dice Neruda:
"El era/ fortaleza/ de cantos y estampidos,/ fue como un
panadero:/ con sus manos hacía/ sus sonetos."

Pablo Neruda. *Las uvas y el viento*: "El pastor perdido". (*Obras completas*, Tomo I, 4a. ed., Edit. Losada S.A. B. Aires, p. 783).

Quedará firmemente establecido en este trabajo que la inspiración poética es, en Neruda, un hecho fundamentalmente *natural*. En el poema "Te construí cantando" (*Las uvas y el viento*), se describe el proceso de creación poética comparándola con el fenómeno natural del resurgimiento de la vida durante el cambio estacional. La poesía, que se personifica por medio de la amada (quien es 'construida' como un poema), nace 'de la espuma marina'; el poeta, en el momento de la creación, se encuentra *sólo* —no hay alusión a la presencia de alguna fuerza sobrenatural, por el contrario, si algo hay que pueda percibirse separadamente del poeta, es la fuerza creativa de la naturaleza, dentro y fuera de él:

Yo te creé, yo te inventé en Italia.
Estaba solo.
El mar entre las grietas
desataba violento
su seminal espuma.
Así se preparaba
la abrupta primavera.
Los gérmenes dormidos entreabrían
sus pezones mojados
secreta sed y sangre
herían mi cabeza.

Yo de mar y de tierra
te construí cantando
Necesité tu boca, el arco puro
de tu pequeño pie, tu cabellera
de cereal quemado.
Yo te llamé y viniste de la noche
y a la luz entreabierto de la aurora
encontré que existías
y que de mí como del mar la espuma
tú naciste, pequeña diosa mía.
Fuiste primero un germen acostado
que esperaba
bajo la tierra oscura
el crecimiento de la primavera,
y yo dormido entonces
sentí que me tocabas
debajo de la tierra,
porque ibas a nacer, y yo te había
sembrado
dentro de mi existencia. Luego el tiempo
y el olvido vinieron
y yo olvidé que tú estabas conmigo
creciendo solitaria
dentro de mí, y de pronto
encontré que tu boca
se había levantado de la tierra
como una flor gigante.
Eras tú que existías.
Yo te había creado.
Mi corazón entonces
tembló reconociéndote
y quizo rechazarte.
Pero ya no pudimos.
La tierra estaba llena
de racimos sagrados.
Mar y tierra en tus manos
estallaban
con los dones maduros.
Y así fue tu dulzura derramándose
en mi respiración y en mis sentidos
porque por mí fuiste creada
para que me ayudaras
a vivir la alegría.
Y así, la tierra,
la flor y el fruto, fuiste,
así del mar venías
sumergida esperando
y te tendiste junto a mí en el sueño
del que no despertamos.

Pablo Neruda. *Las uvas y el viento*. (en *Obras Completas*, Tomo I, 4a. ed. Ed. Losada S.A. Buenos Aires, pp. 824-826).

El 'misterio', el 'secreto' de la inspiración poética, son el secreto y el misterio de la naturaleza, cuya esencia es la potencia creadora, manifestada con especial evidencia en la fuerza secreta y universal del sexo. Por eso la poesía es una mujer que nace de la espuma marina como Afrodita, la personificación de la fuerza fecundadora del amor. La amada, fuente concreta de la inspiración poética, se convierte en la poesía misma, que adquiere así concreción terrenal. Su objetividad no está menoscabada ni sublimada por el proceso de creación interno y subjetivo del poeta.

(40) Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General I.*
("Prestes del Brasil-1949"), pp. 140-143.

(41) Cfr. nota (67) y nota (68).

(42) (Poeta, buscas en tu libro
los antiguos dolores griegos,
los orbes encadenados
por las antiguas maldiciones,
corren tus párpados torcidos
por los tormentos inventados,
y no ves en tu propia puerta
los océanos que golpean
el oscuro pecho del pueblo.)

(Poeta, borra de tu libro
a Prometeo y su cadena.
La vieja fábula no tiene
tanta grandeza calcinada,
tanta tragedia aterradora.)

Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General I.*
("Prestes del Brasil. 1949) p.142.

(43) Yo escuché una voz que venía
desde el fondo estrecho del pique,
como de un útero infernal,
y después asomar arriba
una criatura sin rostro,
una máscara polvorienta
de sudor, de sangre y de polvo.

Y ése me dijo: "Adonde vayas,
habla tú de estos tormentos,
habla tú, hermano, de tu hermano
que vive abajo, en el infierno."

Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General I.*
("Los hombres del Nitrato") p. 190.

(44) Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General II.*
("Abraham Jesús Brito - poeta popular), pp. 50-51.

(45) Cfr. nota (44).

(46) Cfr. nota (44).

(47) Cfr. nota (44).

(48) Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General I.*
("Los poetas celestes"), pp. 69-70.

(49) Qué hicisteis vosotros gidistas
intelectualistas, rilkistas,
misterizantes, falsos brujos
existenciales, amapolas
surrealistas encendidas
en una tumba, europeizados
cadáveres de la moda,
pálidas lombrices del queso
capitalista, qué hicisteis
ante el reinado de la angustia,
frente a este oscuro ser humano,
a esta pateada compostura,
a esta cabeza sumergida
en el estiércol, a esta esencia
de ásperas vidas pisoteadas?

No hicisteis nada sino la fuga:
vendisteis hacinado detritus,

buscasteis cabellos celestes,
plantas cobardes, uñas rotas,
"Belleza pura", "sortilegio",
obra de pobres asustados
para evadir los ojos . . .
. . . para subsistir
con el plato de restos sucios
que os arrojaron los señores . . .
Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General I.*
("Los poetas celestes"), p. 169.

(50) Cfr. nota (49).

(51) Cuando yo escribía versos de amor, que me
brotaban
por todas partes, y me moría de tristeza,
errante, abandonado, royendo el alfabeto,
me decían: "Qué grande eres, o Teócrito!"
Yo no soy Teócrito: tomé a la vida,
me puse frente a ella, la besé hasta vencerla,
y luego me fui por los callejones de las minas
a ver cómo vivían otros hombres.
Y cuando salí con las manos teñidas de basura y
dolores,
las levanté mostrándolas en las cuerdas de oro,
y dije: "Yo no comparto el crimen."
Tosieron, se disgustaron mucho, me quitaron el
saludo,
me dejaron de llamar Teócrito, y terminaron
por insultarme y mandar toda la policía a encarce-
larme,
porque no seguía preocupado exclusivamente de
asuntos metafísicos.

Pablo Neruda. Opus cit. *Canto General II.*
("Carta a Miguel Otero Silva, en Caracas -
1948), p. 114.

(52) Cfr. nota (51).

(53) Cfr. nota (51).

(54) Desde entonces me levanté leyendo las cartas
que traen las aves del mar desde tan lejos,
cartas que vienen mojadas, mensajes que poco a
poco
voy traduciendo con lentitud y seguridad:

soy meticuloso
como un ingeniero en este extraño oficio.
Y salgo de repente a la ventana. Es un cuadrado
de transparencia, es pura la distancia
de hierbas y peñascos, y así voy trabajando
entre las cosas que amo: olas, piedras, avispas,
con una embriagadora felicidad marina.

Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General II.*
("Carta a Miguel Otero Silva, en Caracas -
1948), p. 114.

(55) Cfr. notas (51) y (54).

(56) . . . "Nací
para golpear las puertas, para empuñar los golpes,
para encender las últimas y arrinconadas sombras
en donde se alimenta la araña venenosa."
Serán nombrados. No me entregaste, patria,
al dulce privilegio de nombrarte

sólo en tus alhelíes y tu espuma.
no me diste palabras, patria, para llamarte
sólo con nombres de oro, de polen, de fragancia.
para esparcir sembrando las gotas de rocío
que caen de tu negra cabellera imperiosa:
Me diste con la leche y la carne las sílabas
que nombrarán también los pálidos gusanos
que viajan en tu vientre,
los que acosan tu sangre saqueándote la vida.

Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General II*.
("Serán nombrados"), p. 139.

(57) Cfr. nota (56).

(58) Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General II*.
("Que despierta el leñador") pp. 65-80. Véanse los versos
siguientes:

Soy nada más que un poeta: os amo a todos
ando errante por el mundo que amo . . . (p. 80).

(59) Pero yo amo hasta las raíces
de mi pequeño país frío.
Si tuviera que morir mil veces
allí quiero morir:
si tuviera que nacer mil veces
allí quiero nacer,
cerca de la araucanía salvaje,
del vendaval del viento sur,
de las campanas recién compradas. (Cfr. nota (58)–
p. 80).

(60) Cfr. nota (58).

(61) Yo no vengo a resolver nada.
Yo vine aquí para cantar
y para que cantes conmigo.
Cfr. nota (58)– p. 80.

(62) Que nadie piense en mí.
Pensemos en toda la tierra,
golpeando con amor en la mesa.
No quiero que vuelva la sangre
a empapar el pan, los frijoles,
la música: quiero que venga
conmigo el minero, la niña,
el abogado, el marinero,
el fabricante de muñecas,
que entremos al cine y salgamos
a beber el vino más rojo.
Cfr. nota (58)– p. 80.

(63) Escribo para una tierra recién secada, recién
fresca de flores, de polen, de argamasa,
escribo para unos cráteres cuyas cúpulas de tiza
repiten su redondo vacío junto a la nieve pura,
dictamino de pronto para lo que apenas
lleva el vapor ferruginoso recién salido del abismo,
hablo para las praderas que no conocen apellido
sino la pequeña campanilla del líquen o el estambre
quemado
o la áspera espesura donde la yegua arde.
Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General II*.
("Eternidad"), p. 21.

(64) De dónde vengo, sino de estas primerizas, azules
materias que se enredan o se encrespan o se
destituyen
o se esparcen a gritos o se derraman sonámbulas,
o se trepan y forman el baluarte del árbol,
o se sumen y amarran la célula del cobre
o saltan a la rama de los ríos, o sucumben
en la raza enterrada del carbón o relucen
en las tinieblas verdes de la uva?
Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General II*.
("Eternidad"), p. 21.

(65) En las noches duermo como los ríos, recorriendo
algo incesantemente, rompiendo, adelantando
la noche natatoria, levantando las horas
hacia la luz, palpando las secretas
imágenes que la cal ha desterrado, subiendo por el
bronce
hasta las cataratas recién disciplinadas, y toco
en un camino de ríos lo que no distribuye
sino la rosa nunca nacida, el hemisferio ahogado.
Pablo Neruda. *Canto General*. Opus cit.:
("Eternidad"), p. 21.

(66) No escribo para que otros libros me aprisionen
ni para encarnizados aprendices de lirio . . .
Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General II*.
("La gran alegría"), p. 202.

(67) [escribo] para sencillos habitantes que piden
agua y luna, elementos del orden inmutable,
escuelas, pan y vino, guitarras y herramientas.

Escribo para el pueblo aunque no pueda
leer mi poesía con sus ojos rurales.
Vendrá el instante en que una línea, el aire
que removió mi vida, llegará a sus orejas,
y entonces el labriego levantará los ojos,
el minero sonreirá rompiendo piedras,
el palanquero se limpiará la frente,
el pescador verá mejor el brillo
de un pez que palpitando le quemará las manos,
el mecánico, limpio, recién lavado, lleno
de aroma de jabón mirará mis poemas,
y ellos dirán tal vez: "Fue un camarada."

Eso es bastante, ésa es la corona que quiero.
Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General II*.
("La gran Alegría"), p. 202.

(68) Quiero que a la salida de fábricas y minas
esté mi poesía adherida a la tierra,
al aire, a la victoria del hombre maltratado.
Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General II*.
("La gran Alegría"), p. 202.
Vale la pena citar, en este contexto, algunos con-
ceptos que sobre este punto elaboró el autor:
Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de
la noche, observar profundamente los objetos en des-
canso: Las ruedas que han recorrido largas, polvorientas
distancias, soportando grandes cargas vegetales o mine-
rales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas,
los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De
ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra.

como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y 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, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recurso de un magnífico tacto.

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

Pablo Neruda. Prólogo a *Los caballos verdes*.
"Sobre una poesía sin pureza" (Año I,
Nº 1, Chile, 1935), p. 1.

(69) Cfr. la nota (68).

(70) Pablo Neruda. Opus cit.: *Canto General II*.
("Testamento II"), pp. 205-206:
Dejo mis viejos libros...

a los nuevos poetas de América . . . (p. 205).

(71) Que amen como yo amé mi Manrique, mi Góngora,
mi Garcilaso, mi Quevedo: fueron
titánicos guardianes, armaduras . . .
que me enseñaron el rigor . . .

Cfr. la nota (70), pp. 205-206.

(72) Busquen . . . en mi Lautréamont viejos lamentos . . .
Que en Maiakovsky vean como ascendió la estrella
y cómo de sus rayos nacieron las espigas.

Cfr. la nota (70), p. 206.

(73) El contraste entre la denuncia y la esperanza,
o bien su carácter complementario, quedan de manifiesto
en el poema "Yo venía de lejos":

"Yo traía a la espalda
un saco
de negros sufrimientos,
la noche de las minas
de mi patria.
Cuando el carbón
de Lota
en la locomotora
arde
se pone rojo
y quema
no es fuego
es sangre,
sangre de los mineros de mi patria,
oscura sangre que acusa.
Y así
doblado
bajo mi saco negro
de sangre y de carbón fui transgrediendo
los caminos de Europa,
la luna de plata gastada
por los ojos humanos,
los viejos puentes rotos
por la guerra,
las ciudades vacías
con sus ventanas huecas
y sus escombros en los que el pasto crece,
las ortigas,
el triste jaramago,
con miedo,
sin raíces.
Así fui por las calles bombardeadas
buscando la verde esperanza,
hasta que la encontré
vestida de agua y oro
en las orillas dobles
de Budapest un día."

Pablo Neruda. *Obras Completas*,
Tomo I (*Las uvas y el viento*), 4a. ed.,
Buenos Aires. Edit. Losada S.A., 1973,
pp. 884-885.

Sobre la ocupación o la intervención norteamericana: "La ciudad herida", "Los invasores", "Llegó la Flota". Sobre la miseria capitalista: "Los dioses harapientos."

(74) E.G. el poema "Te construí cantando" (Cfr.,
la nota 39 al *Canto General*), y el poema "Un día".

(75) ". . . en la aspereza
de la tierra española
se destacó su canto
como una brusca encina
en la que se juntaron
todos los enterrados ruiseñores,
todas las aves del sonoro cielo,
el esplendor del hombre duplicado
en el amor de la mujer amada,
el zumbido oloroso
de las rubias colmenas,
el agrio olor materno
de las cabras paridas,
el telégrafo puro
de las cigarras rojas.

Miguel hizo de todo
 –territorio y abeja,
 novia, viento y soldado–
 barro para su estirpe vencedora
 de poeta del pueblo,
 y así salió caminando
 sobre las espigas de España
 con una voz que ahora
 sus verdugos
 tienen que oír, escuchan,
 aquellos
 que conservan las manos
 manchadas
 con su sangre indeleble . . .”

Pablo Neruda. Opus cit.: “*El Pastor perdido*”, pp. 780-781.

- (76) “Sabemos todo el día,
 la noche,
 todo el mes sabemos,
 todo el año sabemos.

En otro tiempo el hombre
 estuvo aislado,
 el placer le tapaba las orejas,
 lo reclamaba el cielo,
 lo llamaba
 el infierno,
 y además
 era oscura
 la geografía humana.
 No podía afirmar con precisión
 si eran hombres
 los otros,
 los hombres de las islas,
 los lejanos,
 aquellos que de pronto
 mostraban en un diente de elefante
 tanta sabiduría
 como la puerta de una catedral.

. . . .
 Ahora
 todo
 es diferente.
 Pobre amigo,
 sabes,
 sabes que el hombre existe.

Cada día
 te piden una firma
 para sacar a un ser viviente
 de una cárcel viviente,
 y abrumado
 vas conociendo
 los subterráneos de la geografía.”

Pablo Neruda. Opus cit.: “*Ahora sabemos*”, pp. 921-922.

“Allí estuve.
 Allí he visto
 no sólo arena y aire,
 no sólo
 camellos y metales,
 sino el hombre,
 el remoto

hermano mío,
 naciendo ahora en medio
 de la soledad planetaria . . .

. . . .
 dando la mano al cielo
 y a la tierra
 repartiendo,
 existiendo,
 asegurando
 el pan y la ternura
 entre sus hijos.”

Pablo Neruda. Opus cit.: “*Allí estaba mi hermano*”, p. 829.

“Guerrero solitario, ángel de todas
 las latitudes, aparezcas
 tal vez en las sombrías cavidades
 de la mina, cuando la represión y la fatiga
 van a doblar tus brazos, y levantas
 tus alas minerales como escudo.

Es en aquella sombra entre los pueblos
 cuando tu vuelo organizado cruza
 las difíciles tierras de la espina,
 las alambradas negras de la muerte.”

Pablo Neruda. Opus cit.: “*Angel oh camarada*”, p. 918.

- (77) “. . . yo atravesé la tierra
 de los martirios y de los nacimientos,
 la piel descuartizada,
 el infinito trigo que renace,
 las grutas del carbón, y me mostraron
 antigua sangre en la nieve,
 . . . el hombre y su cocina sepultados,
 el niño y su pequeño cochecito,
 la flor sobre los huesos de la madre.

. . . .
 Polonia, me has enseñado a ser
 de nuevo y a cantar de nuevo,
 y esto es lo que el peregrino con guitarra
 saca del saco y lo muestra cantando:
 la flor indestructible
 y la nueva esperanza,
 los antiguos dolores sepultados
 y la reconstrucción de la alegría.”

Pablo Neruda. Opus cit.: “*Yo Canto y cuento*”, pp. 762-764.

- (78) “URSS,
 China,
 Repúblicas
 populares,
 oh mundo
 socialista,
 mundo
 mío,
 produce,
 haz árboles, canales,
 arroz, acero . . .”

Pablo Neruda. Opus cit.:
 “*Adelante*”, p. 887.

Véanse también “*El gigante*”, la sección V (Conversación de Praga – A Julius Fucik), “*En su muerte*”, la sección XX (El ángel del Comité Central.).

- (79) "Regresé de mis viajes
con los nuevos racimos.

.....

Yo regresé cantando
Donde estuve, la vida
creadora
me revistió de gérmenes
y frutos.

.....

Yo traje la semilla
de escuelas transparentes,
el follaje acerado
de las frescas usinas,
el latido
de la tenacidad y el movimiento
de la extensión poblándose de aroma."

Pablo Neruda. Opus cit.: "El Canto reparti-
do", pp. 932-933.

"En todo tiempo el hombre
da su prueba.
Parece que se extinguen
de pronto las semillas y las lámparas
y no es verdad.
Entonces
aparece
un hombre, una nación, una bandera,
una bandera que no conocíamos,
y sobre el mástil
y el color que ondula,
más alta que la sangre,
vuelve a vivir la luz entre los hombres
y la semilla vuelve a ser sembrada."

Pablo Neruda. Opus cit. "La esperanza",
p. 857.

Véanse también "Los regresos", "Si les hablo . . .":

"Nosotros tenemos millones de crucificados
y nuestra esperanza está sobre la tierra.
Que levante los ojos el que quiera verla.
Dame la mano tú si quieres tocarla.
En los nuevos arrozales de China está nuestra
esperanza . . ."

Pablo Neruda. Opus cit.: "Si
les hablo . . .", p. 792.

(80) Pablo Neruda. Opus cit.: "Cuándo de Chile",
p. 848.

(81) Ibid., nota (80), p. 847.

(82) Pablo Neruda. Opus cit.: "Los bosques",
p. 767.

(83) Cfr. la nota 80 a "La poética del *Canto Gene-
ral*". (Te construí cantando").

(84) Pablo Neruda. Opus cit., pp. 768-771.

(85) Pablo Neruda. Opus cit., p. 795.

(86) Pablo Neruda. Opus cit.: "La policía", p. 819.

- (87) Todo me pide
que hable,
todo me pide
que cante y cante siempre,
todo está lleno
de sueños y sonidos,
la vida es una caja
llena de cantos, se abre

y vuela y viene
una bandada
de pájaros
que quieren contarme algo.
El hombre invisible/p. 12.

Por eso,
Angel,
te canto,
te he cantado
como canté todas las cosas puras,
metales,
aguas,
viento.
Todo lo que es lección para las vidas,
crecimiento
de dureza o dulzura,
Oda a Angel Cruchaga/p. 51.

- (88) 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 sonrió
siempre dice "yo",
a cada paso
les sucede algo,
es siempre "yo",
por las calles
sólo ellos andan
o la dulce que aman,
nadie más,
no pasan pescadores,
ni libreros,
no pasan albañiles,
nadie se cae
de un andamio,
nadie sufre,
nadie ama.
Sólo mi pobre hermano,
el poeta,
a él le pasan
todas las cosas . . .

El hombre invisible/p. 9.

(89) Pablo Neruda. El hombre invisible, p. 13.

(90) Pablo Neruda. El hombre invisible, p. 10.

(91) Pablo Neruda, El hombre invisible, pp. 14-15.

(92) Pablo Neruda. *Odas Elementales*, p. 86.

(93) Pablo Neruda. "Oda a las Américas", p. 23.

- (94) Yo sufro.
Yo conozco.
Sucede
que de tanta dureza,
de las excavaciones,
herida y explosión, sudor y sangre,
cuando el hombre,
mi pueblo,
Chile,

dominó la materia,
 apartó de la piedra
 el mineral yacente,
 éste se fue a Chicago
 de paseo,
 el cobre
 se convirtió en cadenas,
 en maquinaria tétrica
 del crimen,
 después de tantas luchas
 para que mi patria lo pariera,
 después de su glorioso,
 virginal nacimiento,
 lo hicieron ayudante de la muerte,
 lo endurecieron y lo designaron
 asesino . . .

"Oda al cobre," p. 46.

(95) y le dije:
 monarca o camarada,
 hilo, corola o ave,
 no sé quién eres, pero
 una cosa te pido,
 no te vendas . . .
 Ven conmigo
 nos queda mucho
 que bailar y cantar,
 vamos
 donde esté floreciendo
 la nueva primavera
 y en un golpe de viento
 y canto
 repartamos las flores
 el aroma, los frutos
 el aire
 de mañana

"Oda al aire", pp. 17-18

(96) Pablo Neruda, "Oda a la bella desnuda.", p. 10.

(97) La calle
 se lleno de tomates,
 mediodía,
 verano,
 la luz se parte
 en dos
 mitades
 de tomate,
 corre
 por las calles
 el jugo.

"Oda al tomate," p. 181.

Ahora
 recoges
 ajos,
 acaricia primero
 ese marfil
 precioso,
 huele
 su fragancia iracunda,
 entonces
 deja el ajo picado
 caer con la cebolla.

"Oda al caldillo de congrio," p. 36.

(98) Pablo Neruda. "Oda a la alegría," p. 22.

(99) Pablo Neruda. *Ibid.*, p. 23.

(100) Pablo Neruda. *Ibid.*, p. 153.

(101) Pablo Neruda. *Ibid.*, p. 153.

(102) Estoy vivo de nuevo.
 Pero, sólo de entonces,
 de los pasos perdidos,
 de la confusa soledad, del miedo,
 de las enredaderas,
 del cataclismo verde, sin salida,
 volví con el secreto:
 solo entonces y allí pude saberlo,
 en la escarpada orilla de la fiebre,
 allí, en la luz sombría,
 se decidió mi pacto
 con la tierra.

Pablo Neruda. *Memorial de Isla Negra*.

Barcelona: Ed. Seix Barral. 1976. "La tierra
 austral, pp. 22-23.

(103) . . . Llegó la poesía
 a buscarme. No sé, no sé de donde
 salió, de invierno o río.

. . . .
 . . . desde una calle me llamaba,
 desde las ramas de la noche,
 de pronto entre los otros . . .

. . . .
 Y vi de pronto
 el cielo
 desgranado
 y abierto,
 planetas,
 plantaciones palpitantes . . .
 la noche arrolladora, el universo.

Y yo, mínimo ser,
 ebrio del gran vacío
 constelado,
 a semejanza, a imagen
 del misterio,
 me sentí parte pura
 del abismo
 rodé con las estrellas,
 mi corazón se desató en el viento.

Pablo Neruda. *Opus cit.* ("La poesía"),
 pp. 30-31.

(104) Poesía, estrellado patrimonio:

fue necesario
 ir descubriendo con hambre y sin guía
 tu terrenal herencia,
 la luz lunar y la secreta espiga.

Pablo Neruda. *Opus cit.* "Pam-poesía",
 p. 71,

(105) Pablo Neruda. *Opus cit.*: "Deslumbra el día",
 pp. 109-110.

(106) Pablo Neruda. *Opus cit.* "El mar", pp.
 155-156.

(107) De soledad a multitud la llave
 se perdía en las calles y en el bosque,
 debajo de las piedras y en los trenes.

El primer sello es condición oscura,
grave embriaguez con una copa de agua,
el cuerpo ahito sin haber comido
el corazón mendigo con su orgullo.

Cfr. la nota 104.

(108) Pablo Neruda. Opus cit. "Revoluciones", pp. 136-138.

(109) Pablo Neruda. Opus cit. "Me siento triste", p. 145.

(110) Pablo Neruda. Opus cit. ("Patagonias"), pp. 210-212.

(111) Apenas supe, solo, que existía
y que podría ser, ir continuando,
tuve miedo de aquello, de la vida,
quise que no me vieran
que no se conociera mi existencia.
Me puse flaco, pálido y ausente,
no quise hablar para que no pudieran
reconocer mi voz, no quise ver
para que no me vieran,
andando, me pegué contra el muro
como una sombra que se resbalara.
....
y me cubrió una máscara de orgullo,
y fui delgado, hostil como una lanza,
sin que escuchara a nadie
—porque yo lo impedía—
mi lamento
encerrado
como la voz de un perro herido
desde el fondo de un pozo.

Pablo Neruda. Opus cit. "La timidez", pp. 32-33.

(112) La canción de la fiesta . . . Octubre,
premio
de la Primavera:
Un pierrot de voz ancha que desata
mi poesía sobre la locura
y yo, delgado filo
de espada negra entre jazmín y máscaras
andando aún ceñidamente solo,
cortando multitud con la melancolía
del viento Sur, bajo los cascabeles
y el desarrollo de las serpentinatas.
Y luego, uno por uno,
línea a línea en la casa y en la calle
germina el nuevo libro,
20 poemas de sabor salado
como veinte olas de mujer y mar,
y entre el viaje de vuelta a la provincia
con el gran río de Puerto Saavedra
y el pavoroso golpe del Océano
entre una soledad y un beso apenas
arrancado al amor: hoja por hoja
como si un árbol lento despertara
nació el pequeño libro tempestuoso.

Pablo Neruda. Opus cit. "1921", p. 67.

(113) Cfr. la nota 112.

(114) Pablo Neruda. Opus cit. "Primeros viajes", pp. 89-90.

(115) Pablo Neruda. Opus cit. ("París 1927" y "El opio en el este"), pp. 91-94. Compárense estos poemas con el poema "Exilio" (Opus cit., pp. 170-171).

Me pareció mejor la tierra pobre
de mi país, el cráter, las arenas,
el rostro mineral de los desiertos
que la copa de luz que me brindaron.
Me sentí sólo en el jardín, perdido:
fui un rústico enemigo de la estatua,
de lo que muchos siglos decidieron
entre abejas de plata y simetría.

Hay que apuntar que el 'nacionalismo' del poeta es hacia toda la nación latinoamericana, y no se circunscribe a Chile únicamente. Esto aparece especialmente claro en el *Canto General*.

(116) En donde estuve recuerdo la tierra
como si me mandara todavía.
Pasan los rostros . . .
. . . y huyen nadando . . .
peces del frío, efímeras mujeres,
Pero, costa o nevado, piedra o río,
persiste en mí la esencia montañosa,
la dentadura de la geografía,
sigue indeleble un paso en la esperanza

Pablo Neruda. Opus cit. ("Territorio"), pp. 102-103.

(117) Pablo Neruda, Opus cit. ("La injusticia"), pp. 43-44.

(118) Pablo Neruda, Opus cit. ("Pleno octubre"), pp. 107-108. Cabe aquí aclarar un punto sobre el 'tono' que a veces adopta el poeta, especialmente en sus poemas 'comprometidos': lo que podría entenderse como un mensaje 'mesianico', de quien predica una 'salvación', y que da origen a la noción de lo 'profético' en su poesía, es en realidad el mensaje de esperanza que lleva a su pueblo, como testigo que es de que existe un tipo de sociedad donde esa esperanza puede realizarse plenamente. Esto se evidencia especialmente en *Las uvas y el viento*.

(119) Pablo Neruda. Loc. cit., nota (118).

(120) Pablo Neruda. Opus cit. (Sección III-El fuego cruel) Véase especialmente el poema "Tal vez cambié entonces", pp. 127-128:

A mi patria llegué con otros ojos
que la guerra me puso
debajo de los mros, (p. 127).

(121) Pablo Neruda, Opus cit., p. 231.

(122) Pablo Neruda. Opus cit., pp. 59-66.

(123) Pablo Neruda. Opus cit., ("Amores: la ciudad"), pp. 69-70.

(124) Pablo Neruda, Opus cit., ("Amores: Rosaura I), pp. 80-85.

(125) Pablo Neruda. Opus cit., ("Amores: Rosaura II), pp. 86-88.

(126) Este poema es un bellissimo ejemplo de la fusión integral, perfectamente equilibrada, de toda la temática nerudiana, girando en torno al eje del amor en su expresión como amor personal hacia una amada concreta y específica.

aquella ambición romántica de ejercer con su poesía, con su canto, una influencia transformadora sobre el mundo exterior.

En el *Hondero entusiasta* viene a proponer lo erótico como única razón de su existir, tal vez al encontrar en el deseo una resistencia acogedora y tibia que todo lo demás le niega.

Viene entonces un período de tentativas, o tal vez de fugas compulsatorias, que representan claros intentos por escapar de esta situación de aislamiento y derrota, y que se encarnan en los libros *Tentativa del hombre infinito*, *Anillos* y *El habitante* y su esperanza, editados en 1926.

Período 1927-1937. Residencia en la tierra-Canto General (1927 y 1945). "La desolación física y anímica, la angustia del espíritu y del sexo, la incomunicación, la miseria económica del cargo consular, la nostalgia de la familia, de los amigos, de la tierra propia, los recuerdos de antiguos amores, la vigilia del aislamiento, la constante espera de un carta o de un beso que vinieran de su patria lejana, los eventuales contactos eróticos, y los imposibles contactos con una atmósfera extranjera, cuya naturaleza, cuya historia, cuya tradición, cuya gente lo rechazaban con violencia, cerrándose frente a sus anhelos de comprender y de incorporarse: tal es el múltiple drama que relatan, en su mayor porcentaje, los versos de la primera Residencia.

El segundo volumen de esta obra desenvuélvese con una similar, una parecida presión lírica, una continuidad de estilo, pero reflejando con claridad una diferente circunstancia biográfica, enraizando en otro discurso anecdótico.

Neruda no intentó ni quiso entonces renegar de la realidad ni evadirse. El era explícitamente un residente en la tierra. Los objetos, los dolores, los esfuerzos humanos, el placer y la muerte, el transcurso trabajado del tiempo en todo lo que a su alrededor existía y devenía, todo lo llamaba, lo apuraba, lo exige, le pedía ser registrado en su canto, lo instaba a preocuparse de todas las cosas: "pero, la verdad, de pronto, el viento que azota un 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. (I. Arte poética). Misión humilde y solemne al mismo tiempo, porque el poeta sentía que la realidad que él cantaba no lo incorporaba a su curso con la plenitud anhelada desde su intimidad, permaneciendo impermeable a sus sueños. El quedaba al margen. El era "Solitario poeta" (II Vuelve el otoño), el melancólico varón varonil (II Oda a F. García Lorca) . . . el caballero solo "que insistía en su tarea "Solo y tan locamente herido, / . . . Misión que para el poeta consistía en atisbar y registrar lo que sucede, "cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba, / a lo que surge vestido de cadenas y claveles" (I Débil del Alba) "como un vigía tornado insensible y ciego, / incrédulo y condenado a un doloroso acecho (I Sistema sombrío)

O mejor, es la primera vez que Neruda abandona el ángulo ético subjetivo en que se situaba para el examen de la realidad exterior y de sí mismo, y comienza a "explicarse" desde un plano ético-objetivo, desde un mirador histórico. No desde su ensimismamiento vivencial y sentimental, sino desde afuera, y no sólo sintiéndose transcurrir en la línea de su exclusiva biografía sino viéndose como un hombre entre los hombres.

Es una cuestión de la más extrema importancia: el poeta ha descubierto que la realidad en que vive no sólo es naturaleza sino también historia. Bajo el impacto de la guerra civil española, Neruda se encontró a sí mismo en la historia, pudo al fin comprenderse como elemento de un paisaje histórico. Es por eso que entonces escribió su "España". Y por eso es que, al regresar a su patria. Neruda comienza a componer un Canto General de Chile que más tarde, en cuanto se desarrolló en él la conciencia de su naturaleza, histórica, se hizo Canto General. Y así, también, se nos aclara el hondo sentido de un Viaje al Corazón de Quevedo, conferencia escrita justamente en esos años.

Período 1937-1945. A comienzos de 1937 inició Pablo Neruda la composición de su poema "España en el Corazón" que después será incluido en Tercera Residencia (1947). "lo que interesa es la denuncia del crimen. Neruda, en lo esencial continúa siendo aquí el testigo, pero un testigo encolerizado, poseído de indignación y de fiebre vengadora: es un testigo acusador, que expone hechos, relata, denuncia, que pide la atención de todos para el martirio español y que exige los castigos de la tierra y del infierno para los traidores. Ahora a 27 años de distancia, el reciente Memorial de Isla Negra puntualiza el sentido testimonial de aquel poema "Doy fe / yo . . . (Volumen 3: El fuego cruel, el Fuego cruel)".

Período 1945-1957. Entre 1945 y 1947, el poeta senador Pablo Neruda escribió algunos poemas que jalonan los comienzos de un proceso de integración, de adecuación consciente entre su ideología marxista y el desarrollo de su conciencia poética.

Pero sobrevino entonces un fenómeno que alteró el ritmo y el tono del proceso: la traición del Presidente González Videla, el desencadenamiento de una feroz represión antiobrera y anticomunista, y la particular saña con que fue perseguido y acosado por la policía el propio Pablo Neruda.

Esto significa que gran parte de Canto General fue compuesto bajo un estado de ánimo similar al de "España en el corazón". La cólera, la indignación, la urgencia de desnudar y denunciar frente al mundo la realidad del momento chileno, son factores que explican no sólo el carácter inmediato y apesivo de varias zonas del libro, sino también cambios muy importantes en su estructura, en su forma, en su tono, en el estilo mismo de muchos capítulos.

. . . (1949 al 1952) por un lado proseguirá el esfuerzo valiosísimo destinado a revelar los ángulos positivos de la vida a señalar los fermentos de dignidad humana que brotan en el mundo capitalista, y a mostrar al hombre —en el diseño de los países socialistas— el horizonte luminoso y estimulante que lo aguarda más allá de sus combates; por otro lado, su entusiasmo resbalará a veces hasta un opaco sectarismo. Los libros de Neruda que se sitúan en este tramo de su desarrollo son *Las uvas y el viento* (1954), los tres primeros libros de *Odas* (1954, 1956, y 1957) y un volumen de carácter especial: *Los versos del Capitán* (1952).

En *Las uvas y el viento*, las autorreferencias corresponden claramente a la función que el poeta se ha asignado, la de esparcir por el mundo los signos de la esperanza y la luminosidad: "Testigo de estos días / yo soy y siento y canto / y no hay cuerdas de oro / para mí en este tiempo. / El arpa y su dulzura se quemaron / en el incendio

del mundo/y a contar y cantar resurrecciones/he venido". Y prosigue algunos versos más adelante: "porque ése es el canto y la cuenta, /lo que tú me enseñaste,/ Polonia, y lo que, enseñó: /la fe en la vida, más profunda/cuando desde más lejos ha venido,/de la muerte,/la fe en el hombre cuando pudo triunfar/del hombre mismo,/la fe en la casa cuando pudo nacer/de la ceniza inmensa,/la fe en el canto que pudo cantarse/cuando ya no había boca" (III, "Regresó la sirena").

Similar actitud poética revelan las autoalusiones en *Odas elementales* (1954), en *Nuevas Odas elementales* (1956) y en el *Tercer libro de las Odas* (1957).

Estravagario (1958). A partir de *Estravagario* (1958) la poesía de Neruda cobra un impulso renovado al intentar concientemente, el reflejo de la realidad en todas sus contradicciones y en todas sus múltiples facetas. "Canto Estravagario como los demás libros que ha escrito Neruda entre 1958 y 1964, en mayor o menor medida

aparecen impregnados por el amor hacia Matilde Urrutia, amor conquistado y defendido con dientes y uñas.

Significa *Estravagario*, sin duda una respuesta a muchas circunstancias difíciles, tanto en la lucha política como en la batalla del amor.

"*Estravagario* condensa, las direcciones básicas de la última poesía de Neruda, y así lo certifican entre otros, las autorreferencias del libro: *Memorial de Isla Negra* (1964). "El Memorial es una obra más de Pablo Neruda, es la prosecución de su tarea: es el poeta que mira hacia atrás desde el mirador de los sesenta años, lo que ciertamente es natural, pero que de ningún modo se sitúa, en la hora de la jubilación.

("Para la Envidia") y que resume admirablemente los postulados de toda la poesía nerudiana, la de ayer, la de antayer y la de hoy, la poesía del amor, la poesía de la angustia, la poesía de la claridad del combate y la esperanza. Loyola. *Opus cit.*, pp. 5-67.